ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Noemí
Cereijo Fernández

Tesis doctoral

Hortulus Animae. El Jardín del Alma en el retablo de la Asunción de Valpuesta (Burgos). Sus modelos iconográficos.

Santiago de Compostela, 2023

Programa de doctorado en Historia, Geografía e Historia del Arte

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA USC

TESIS DOCTORAL

HORTULUS ANIMAE. EL *JARDÍN DEL ALMA* EN EL RETABLO DE LA ASUNCIÓN DE VALPUESTA (BURGOS). SUS MODELOS ICONOGRÁFICOS

Autora

Noemí Cereijo Fernández

Director: Jesús María González de Zárate

Tutor: Juan Manuel Monterroso Montero

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Fig. 1. Iglesia de Santa María en Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 7

RESÚMENES 11

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN 13

1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: LAS FUENTES BIBLIOGRÁFICAS 13

1.2. OBJETIVOS, HIPÓTESIS DE TRABAJO Y METODOLOGÍA 16

1.2.1. Objetivos e hipótesis 16

1.2.2. Metodología 16

CAPÍTULO II. LOS LIBROS DE HORAS *HORTULUS ANIMAE*. LA IMPORTANCIA DE VALPUESTA Y SU IGLESIA 17

2.1. LOS LIBROS DE HORAS: *HORTULUS ANIMAE* 17

2.2. VALPUESTA Y SU OBISPADO 29

2.3. LOS CARTULARIOS GÓTICO Y GALICANO DE VALPUESTA 39

2.4. LA IGLESIA Y SU RETABLO 46

2.4.1. El escultor: Felipe Bigarny (1470-1542) 53

2.4.2. El pintor: León Picardo (c. 1485-1541) 55

2.4.3. Otros posibles artistas partícipes en la elaboración del retablo 57

2.4.4. El comitente y mentor: Pedro Suárez de Figueroa y la entrega fallida del retablo 58

CAPÍTULO III. EL RETABLO DE SANTA MARÍA DE VALPUESTA 63

3.1. EL OFICIO DE LOS APÓSTOLES 63

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.1. San Felipe 71
3.1.2. San Andrés 75
3.1.3. San Pedro 79
3.1.4. San Pablo 83
3.1.5. Santiago el Mayor 87
3.1.6. Santo Tomás 91
3.1.7. San Juan 95
3.1.8. Santiago el Menor 99
3.1.9. San Bartolomé 102
3.1.10. San Matías 105
3.1.11. San Simón 108
3.1.12. San Mateo 111

3.2. LA *PREDELA*: VIDA DE LA VIRGEN, INFANCIA DE JESÚS Y CASULLA DE SAN ILDEFONSO 114
3.2.1. El abrazo de Joaquín y Ana: Inmaculada concepción de María 118
3.2.2. El nacimiento de María 124
3.2.3. La presentación de María en el Templo 130
3.2.4. La Anunciación o Salutación angélica. 137
3.2.5. La visitación 146
3.2.6. La adoración de los pastores 152
3.2.7. La circuncisión 160
3.2.8. La Adoración de los Reyes Magos 168
3.2.9. La presentación en el templo 181
3.2.10. La huida a Egipto 187
3.2.11. Jesús ante los doctores 199
3.2.12. La imposición de la casulla a San Ildefonso 209

3.3. EL OFICIO DE LAS SANTAS VÍRGENES Y MÁRTIRES 214
3.3.1. Santa Catalina de Alejandría 214
3.3.2. Santa Apolonia de Alejandría 223

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3.3. Santa Bárbara 226
3.3.4. Santa Margarita (Santa Marina en la iglesia griega) 227
3.3.5. Santa María Magdalena 235
3.3.6. Santa Úrsula 240
3.3.7. Santa Martina 244
3.3.8. Santa Águeda 246
3.3.9. Santa Cecilia 251
3.3.10. Santa Lucía 254

3.4. LA ASUNCIÓN 256
3.5. EL CALVARIO CON LOS DOLIENTES 261
3.6. EL ARCÁNGEL SAN MIGUEL Y SAN JUAN BAUTISTA: OFICIO DE LOS DIFUNTOS 268
3.7. LA TRINIDAD 276
3.8. LAS VIRTUDES 280
3.9. EL OFICIO DE LOS SANTOS 285
3.9.1. Los padres de la iglesia de occidente 285
3.9.1.1. San Jerónimo 285
3.9.1.2. San Agustín 287
3.9.1.3. San Ambrosio 289
3.9.1.4. San Gregorio el Magno 289
3.9.2. Los evangelistas 298
3.9.2.1. San Lucas 298
3.9.2.2. San Mateo 299
3.9.2.3. San Marcos 299
3.9.2.4. San Juan 300
3.9.3. Los santos 306
3.9.3.1. San Jerónimo penitente 306
3.9.3.2. San Pedro Pontífice 306
3.9.3.3. San Miguel Arcángel 306
3.9.3.4. San Francisco de Asís 307

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.9.3.5. San Norberto 309
3.9.3.6. Santo Domingo de Guzmán 310
3.9.3.7. San Gelasio 311
3.9.3.8. San Buenaventura 312
3.9.3.9. San Antonio de Padua 313
3.9.3.10. San Patusio De Meaux o San Bruno 314
3.9.3.11. San Antón Abad 315
3.9.3.12. San Esteban 316
3.9.3.13. Profeta Elías o Eliseo 317

CONCLUSIONES 333
BIBLIOGRAFÍA 337
ÍNDICE DE FIGURAS 345
ÍNDICE ONOMÁSTICO 359
LOS EVANGELIOS APÓCRIFOS 391

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, debo dar las gracias a mi director, Jesús María González de Zárate, que me propuso la elaboración de este trabajo y continuó conmigo hasta el final, pese a las adversidades.

Mi tutor, Juan Monterroso, es uno de esos profesores que dejan huella en sus alumnos. La primera vez que lo vi fue en septiembre de 2014, el día de la presentación del inicio del primer año del Grado en Historia del Arte de la promoción 2014/2018. Creo que ese día ya nos ganó a todos. Quiero agradecer su paciencia, apoyo y dedicación, no solo durante el doctorado, sino también durante la carrera.

Del mismo modo, considero fundamental visualizar la labor de los bibliotecarios/as de la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia y la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela, que siempre atienden todas nuestras peticiones con paciencia y amabilidad.

Debo agradecer a Julio Camín que volviera a abrirme la iglesia en el mes de agosto. Siempre recordaré su trato cercano y amable, así como sus explicaciones sobre la iglesia de la Asunción de Valpuesta.

Por último, gracias a mi compañera de carrera Isabel Knight por ser la correctora de todos los resúmenes en inglés de mis proyectos. Y a Silvia Hermida, con quien compartí tantos apuntes y trabajos. Este camino fue más fácil gracias a ellas.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A mis padres, Cruz y Jose, que siempre me apoyaron y creyeron en mí. A ellos les debo todos mis logros.

A Alfonso, por su cariño y paciencia. Gracias por permitir que tu sofá se convirtiera en una biblioteca.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

HORTULUS ANIMAE. EL *JARDÍN DEL ALMA* EN EL RETABLO DE LA ASUNCIÓN DE VALPUESTA (BURGOS). SUS MODELOS ICONOGRÁFICOS

Resumen: En las tierras montañosas de Valdegovía, en la provincia de Burgos, se encuentra un pequeño lugar famoso por sus cartularios, conocidos con el nombre de Gótico y Galicano, que demostraron que, muy posiblemente, fue en esta zona de España donde nació el castellano escrito tal y como lo conocemos en la actualidad. Este pueblo, que recibió el nombre es Valpuesta, también presume de haber sido obispado, haber tenido un monasterio de los más destacados del norte de nuestro país en tiempos en los que el monacato era una de las máximas aspiraciones para los cristianos, y contar con una espléndida catedral gótica de corte catedralicio. En su interior, coronando el altar, se encuentra un maravilloso retablo del siglo XVI elaborado, principalmente, por los artistas Felipe Bigarny y León Picardo.
Esta obra, dividida en dos cuerpos bien diferenciados, muestra una serie de figuras entre las que podemos encontrar a los doce Apóstoles, santos y santas, así como un conjunto de relieves que nos muestran la vida de la Virgen desde su nacimiento hasta el momento en el que Cristo se sienta ante los doctores. Estos últimos presentan una composición que sigue los modelos de grabado, generalmente italianos, que serán presentados a lo largo de la tesis y que nos permiten datar el conjunto artístico por ser un arte claramente recetario que toma su fuente del corpus gráfico. Así, nuestra investigación se centra en relacionar la composición del Libro de Horas conocido con el nombre de *Hortulus Animae*, o *Jardín del Alma*, con la distribución iconográfica de la imaginaria en el retablo de la iglesia de Santa María de la Asunción de Valpuesta.

Palabras clave: *Hortulus Animae*, Libro de Horas, retablo, santa María, Valpuesta.

HORTULUS ANIMAE. O *XARDÍN DA ALMA* NO RETABLO DA ASUNCIÓN DE VALPUESTA (BURGOS). OS SEUS MODELOS ICONOGRÁFICOS

Resumo: Nas terras montañosas de Valdegovía, na provincia de Burgos, atópase un pequeno lugar famoso polos seus cartularios, coñecidos co nome de Gótico e Galicano, que demostraron que, moi posiblemente, foi nesta zona de España onde naceu o castelán escrito tal e como o coñecemos na actualidade. Neste pobo, que recibiu o nome de Valpuesta, tamén presume de que foi bispado, tivo un mosteiro dos máis destacados no norte do noso país en tempos nos que o monacato era unha das máximas aspiracións para os cristiáns, e contar con unha espléndida catedral gótica de corte catedralicio. No seu interior, coroando o altar, atópase un marabilloso retablo do século XVI elaborado, principalmente, polos artistas Felipe Bigarny e León Picardo.
Esta obra, dividida en dous corpos ben diferenciados, mostran unha serie de figuras entre as que podemos atopar aos doce Apóstolos, santos e santas, así como un conxunto de releves que nos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mostran a vida da Virxe desde o seu nacemento ata o momento no que Cristo se sentou ante os doutores. Estes últimos presentan unha composición que segue os modelos de gravado, xeralmente italianos, que serán presentados ao largo da tese e que permítenos datar o conxunto artístico por ser unha arte claramente recetaria que toma a súa fonte do corpus gráfico. Así, a nosa investigación céntrase en relacionar a composición do Libro de Horas coñecido co nome de Hortulus Animae, o Xardín da Alma, coa distribución iconográfica da imaxinaria no retablo da igrexa de Santa María da Asunción de Valpuesta.

Palabras chave: *Hortulus Animae*, Libro de Horas, retablo, santa María, Valpuesta.

HORTULUS ANIMAE. THE *GARDEN OF THE SOUL* IN THE ALTARPIECE OF THE ASSUMPTION OF VALPUESTA (BURGOS). IT'S ICONOGRAPHIC MODELS

Summary: In the mountainous lands of Valdegovía, in the province of Burgos, there is a small place famous for its cartularios. Known by the name of Gothic and Gallican, these cartularios proved that there is a high possibility that written Castilian, as we know it today, was born in this area of Spain. This town, which received the name of Valpuesta, also boasts about being a bishopric, having one of the most outstanding monasteries in the north of our country in times when monasticism was one of the highest aspirations for christians, and having a splendid gothic cathedral with a cathedral cut. Inside, crowning the altar, there's a marvelous XVI century altarpiece, which was mainly made by the artists Felipe Bigarny and León Picardo.
This artwork, divided in two differentiated sections, shows a series of figures among which we can find the twelve Apostles, male and female saints, as well as a set of reliefs from the Virgin, that goes from her birth to the moment when Christ sits before the doctors. These present a composition that follows engraving models, generally Italian, that will be presented throughout the thesis and that allow us to date the artistic group as it is clearly a recipe art that takes its source from the graphic corpus. Thus, our research focuses on relating the composition of the *Book of Hours* known by the name of *Hortulus Animae*, or *Garden of the soul*, with the iconographic distribution of the imaginary in the altarpiece of the church of Santa María de la Asunción in Valpuesta.

Keywords: *Hortulus Animae*, Book of Hours, altarpiece, santa María, Valpuesta.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 2. Iglesia de Santa María en Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: LAS FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Santa María de Valpuesta ya fue estudiada en el año 1771 por Enrique Flórez (1702-1773) en su *España Sagrada*, tomo XXVI. Muchos son los documentos originales que seguramente se han perdido y otros todavía no han podido ser trabajados en profundidad por su delicado estado de conversación, siendo el caso de un libro que se encuentra en una vitrina de la iglesia que data del siglo XV/XVI y que, posiblemente, podría aportarnos más datos.

Entre las fuentes bibliográficas más antiguas empleadas para este trabajo de investigación se encuentra *El arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco quien analizó la forma correcta, a su parecer, de cómo debían ser representadas una serie de escenas o personajes, algunos de los cuales encontramos en el retablo que nos ocupa. En primer lugar, debemos destacar que los tratados de pintura no solo revelan los medios de los que disponía el pintor para la ejecución de la obra, sino que también dejan constancia de las valoraciones que estos hacen sobre los procedimientos y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

técnicas que utilizaban, así como la declaración de intenciones a la hora de abordar un tema concreto.

Durante el siglo XVII se produjo una gran labor de investigación con el fin de simplificar los procesos técnicos que van a desembocar en la primacía del óleo sobre los demás y se hizo necesario determinar las técnicas y los procedimientos que ayudaban al pintor a situarse en un estatus intelectual más elevado. La descripción de los procedimientos pictóricos refleja el paso de una concepción medieval del arte, que se basaba en una repetición del proceso, a una situación en la que la mayor libertad y el rasgo del autor cobra cobraba mayor importancia.

Por tanto, los diversos tratados de arte que vieron la luz a lo largo del siglo XVII y parte del XVIII en España reflejan la idea del pintor-erudito. En ellos, los artistas realizaban el esfuerzo de mostrar sus ideas y procedimientos, además de demostrar sus conocimientos en otros campos como las letras y el arte de la antigüedad, utilizando citas y dando testimonio de cuántas obras conocían o habían tenido a su alcance, observándolas directamente o a través de la gran difusión de grabados, o simplemente por las referencias oídas en sus círculos artísticos.

Los textos del siglo XVI, como las Medidas del Romano (Toledo, 1526) de Diego de Sagredo, más que tratados son considerados recetarios técnicos de oficios concretos. Sin embargo, los tratados del siglo XVII son pioneros en el género de la literatura artística y, entre ellos, se encuentra la obra de Pacheco que, cuando empezó su obra, se propuso hacer el primer tratado de pintura en lengua castellana. Estos textos son deudores de la tratadística italiana, siendo numerosas las enumeraciones de artistas italianos a lo largo del texto, además de recoger las opiniones y polémicas de la tratadística y la cultura estética italiana. Y es por ello, por lo que se puede decir que es uno de los tratados más completos.

Si bien el desarrollo de los aspectos teóricos cita a los autores italianos, Pacheco es totalmente autónomo cuando describe los procedimientos reflejando su práctica particular, ya que el autor es artista. Como ya se ha mencionado, su obra fue publicada en 1649, por lo que la primera edición es póstuma a su autor, pese a su buena situación social y sus contactos. El tratado, donde se describen los procedimientos y técnicas que podían verse en cualquier taller de pintores de finales del XVI y principios del XVII, tuvo un procedimiento de elaboración de treinta años para su preparación y redacción. Finalmente, elaboró una redacción que podemos denominar catálogo de los usos comunes en los estudios de los pintores, donde podemos apreciar la inclinación pedagógica, propia de un académico, al a hora de exponer los procedimientos, de describir el comportamiento de los materiales y, como buen maestro, la indicación precisa de sus preferencias en la práctica de la pintura[1].

Emmanuel Bénézit (1854-1920) publicó entre 1911 y 1923 una extensa enciclopedia de biografías de artistas que será incluida para la elaboración del índice onomástico final, y Louis Réau (1881- 1961), de origen francés, escribió una importantísima obra para el arte medieval

[1] CASTILLO BARRAGÁN, B., 1999, *Concepto de procedimiento pictórico en Sevilla en el siglo XVII*, Universidad de Sevilla, pp. 52-64

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

concertada en seis volúmenes donde explica a la perfección la iconografía del arte cristiano. Así, se ha conseguido juntar todas las leyendas, así como algunas obras artísticas, de los apóstoles, santos y santas que aparecen en el retablo y que se irán mencionando a lo largo de la presente tesis doctoral.

Los estudios del siglo pasado de Saturnino Ruiz de Loizaga se centran en la iglesia y una serie de cuestiones relacionadas con la misma. En la revista Estudios Mirandeses publicó dos volúmenes, uno en el año 2000 y otro en el 2004, este último coincidiendo con el aniversario en el que se cumplieron 1200 años de Valpuesta (804-2004). En ellos se encuentran una serie de artículos cuya realización se atribuye a entendidos en la materia como Nicolás Dulanto, González Martínez Díez, Emiliana Ramos Remedios, Francisco Cantera Burgos y, nuevamente, Ruiz de Loizaga, entre otros. En las páginas de estos documentos encontramos estudios sobre el significado y la importancia de Valpuesta, su contextualización histórica, o su importancia para el nacimiento del castellano.

Cabe destacar la figura del comitente y mentor del retablo centro de nuestro estudio, Pedro Suárez de Figueroa. Sobre la familia Velasco fueron publicados numerosos trabajos que siguen la estirpe de esta poderosa familia, pudiendo destacar a los autores Antonio Moreno Mollero, Alfonso Franco Silva o Rafael Sánchez Domingo. Sin embargo, sobre la biografía concreta de Suárez de Figueroa no aparecen demasiados datos. Sucede todo lo contrario con caso del autor principal del retablo, Felipe Bigarny. Sobre este artista Isabel del Río de la Hoz publicó, en el año 2001, una extensa biografía que abarca desde su origen y formación, pasando por su estancia en Burgos en el taller de Peñaranda de Duero, a su inventario en los talleres después de que se produjera su fallecimiento y su influencia en la escultura del siglo XVI.

Por otra parte, la huella de la estampa que se manifiesta con relativa frecuencia a lo largo del trabajo. Esto podemos apreciarlo en los grabados de artistas y grabadores italianos como Rafael Sadeler, Jacques Callot o Antoine Verdier o Ciro Ferri. Sin embargo, nos centraremos en los trabajos del alemán Alberto Durero, que realizó una serie de obras xilográficas dedicadas a la vida de la Virgen y de Cristo, que han sido estudiados en profundidad por el profesor González de Zárate y que también se encuentran en nuestro retablo.

En lo referente a sus fuentes gráficas e iconografía no puede faltar el artículo de Fernando Morente, *El retablo de Valpuesta, las fuentes gráficas en la escultura*, publicado en *Las tierras de Valdegovía: geografía, historia y arte: actas de las Jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía*. El mismo autor lleva a cabo un estudio sobre la estampa como fuente gráfica en su obra *El manierismo italiano en los relieves del banco del retablo mayor de la colegiata de Valpuesta*, publicado en la revista de López de Gámez, titulada *Boletín del Instituto Municipal de Historia de Miranda del Ebro*. Morente estableció un primer paso analizando las entalladuras de la *predella* en el instituto de Estudios Iconográficos Ephialrte, centro que actualmente no existe, pero que fue pionero en los trabajos sobre la estampa como fuente en las artes de la Edad Moderna.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.2. OBJETIVOS, HIPÓTESIS DE TRABAJO Y METODOLOGÍA

1.2.1. Objetivos e hipótesis

Para la elaboración de la presente tesis doctoral se ha seleccionado un tema que versa sobre la relación de la imagen con la literatura y las fuentes gráficas. Las imágenes seleccionadas como objeto de estudio se encuentran localizadas en un retablo renacentista del siglo XVI situado en la iglesia de Santa María de Valpuesta, como ya se ha mencionado. El objetivo o hipótesis principal se basa en intentar demostrar que estas figuras y escenas han sido realizadas en función de un libro de Horas conocido con el nombre de *Hortulus Animae* o *Jardín del alma*.

También debemos señalar una serie de objetivos generales que se centrará en el análisis completo de las figuras y las escenas de la predela, una serie de entalladuras lacadas sobre la vida de María que presentan una gran labor artística. Debemos la obra de Pacheco y las fuentes canónicas y apócrifas, así como la relación de la composición con las miniaturas medievales y las estampas de los siglos XV y XVI, en su mayoría italianas, que facilitan la posible datación de la *predella*.

En definitiva, se intentará demostrar con imágenes como este libro religioso pudo influenciar a los artistas del momento para la elaboración del retablo o, al menos, gran parte de él. Del mismo modo, se analizará la contextualización histórica y artística del momento, a la vez que se comprobará el estado de la iglesia en la actualidad, cuyas obras han sido iniciadas en agosto de 2023.

1.2.2. Metodología

En primer lugar, se llevó a cabo la búsqueda de bibliografía sobre la iglesia y su contextualización histórica en la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la USC y la Biblioteca Universitaria, ambas en Santiago de Compostela. Sin embargo, debe mencionarse que no se acudió a archivos históricos, puesto que no fue necesario para abordar nuestra idea u objetivo principal. A continuación, se inició la elaboración de las vidas o leyendas de las figuras localizadas en el retablo, para lo que fue fundamental la enciclopedia sobre iconografía cristiana de Réau. Una vez finalizado este último paso se inició un esbozo inicial de la redacción y se acudió a la Facultad de Letras de Vitoria (País Vasco) junto al profesor González de Zárate para realizar una primera lectura. También se aprovechó el viaje para acudir, por primera vez, a ver y fotografiar la iglesia de Valpuesta y su interior.

Tiempo más tarde, en agosto de 2023, con la redacción de la tesis prácticamente finalizada, se realizó un segundo viaje a Vitoria para visualizar el retablo de la iglesia de San Pedro del que se observaron cuatro imágenes de santas que podrían relacionarse con las del retablo centro de estudio. También se volvió a Valpuesta, donde se sacaron más fotos y se observó el estado de la iglesia, que ya sabíamos que sufría problemas en su torre y que se iba a iniciar la restauración del edificio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 3. Fragmento texto *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

CAPÍTULO II. LOS LIBROS DE HORAS *HORTULUS ANIMAE*. LA IMPORTANCIA DE VALPUESTA Y SU IGLESIA

2.1. Los Libros de Horas: *Hortulus Animae*

Los Libros de Horas son un tipo de manuscrito cuya difusión se extendió, principalmente, entre los siglos XIV y XV en el Occidente medieval, siendo parte esencial de la conocida como *Devotio Moderna*[2]. La mayoría de los especialistas consideran que los Libros de Horas surgieron en el siglo XIII y, algunos autores como Erwin Panofsky, señalan más concretamente la segunda mitad de esta centuria. En este momento predominaron los Salterio-Libros de Horas, que fueron sustituidos en

[2] Esta corriente surgió a lo largo del siglo XIV y supuso un rechazo a algunas teorías y prácticas religiosas por parte de los grandes místicos alemanes, como el Maestro Eckhart. Su principal novedad fue propiciar el camino de la Reforma de la Iglesia, reconduciendo al cristiano a su interior mediante la piedad, el amor a Cristo, los ejercicios de examen de conciencia, la oración, el uso de las virtudes y el control de los vicios como menciona LÓPEZ MONTILLA, M. J. (2012), *El Libro de Horas. Un libro selecto de devoción privada*, Ediciones de La Ergástula, pp. 31-32.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el siglo XIV por los Libros de Horas propiamente dichos, alcanzando su máximo esplendor en el siglo XV y la primera mitad del siglo XVI, hasta que prácticamente desaparecieron a finales de la última centuria mencionada.

Hasta el siglo XIII se fueron agrupando en torno al Salterio, que era el libro de piedad de los fieles, una serie de elementos que acabarían siendo parte de los posteriores Libros de Horas: las letanías, el oficio a los difuntos y las oraciones y, a finales del siglo XIII, el pequeño oficio de la Virgen y los sufragios de los santos. Todos comparten la práctica diaria de la oración a la Virgen y a los santos según las ocho horas canónigas, algo que fue novedoso en su momento y la clave de su gran popularidad a lo largo de los siguientes trescientos años.

El modelo establecido para los salterios laicos, producidos a gran escala a principios del siglo XIII, fue seguido por el Salterio-Libro de Horas y a finales del siglo XIII todavía no existía un formato estándar que sirviera de ejemplo al Libro de Horas. Aunque no se puede hablar de un origen geográfico concreto, la mayoría de los especialistas consideran que su nacimiento se produjo en Francia y, de ahí, fue extendiéndose al resto de Europa. Durante el siglo XIV se fueron introduciendo en la Península Ibérica debido a importaciones realizadas desde el exterior, principalmente en Cataluña en el siglo XIV y en Valencia a comienzos del XV. A mediados de siglo llegaron a la Corona de Castilla y, a finales de este, o comienzos de la siguiente centuria a la Corona de Aragón.

El Libro de Horas sugiere la importancia de la devoción privada, que no se encontraba dominada por la asistencia a la Iglesia, y prueba de ello son su pequeño formato, su escritura clara y fácil que atraía a la lectura y sus numerosas y pequeñas imágenes que nos muestran parte de esta vida devocional. Desde sus inicios fue destinado al uso y posesión de privilegiados, es decir, reyes y reinas, aristócratas o alto clero, hasta que, en el siglo XV, con la invención de la imprenta y la producción masiva en talleres de artistas, se alcanzó un gran nivel de difusión y pudieron ser adquiridos por mercaderes y personas de nivel social menos elevado.

Los ejemplares de los Libros de Horas fueron elaborados, por norma general, de forma seriada, por lo que el contenido y las ilustraciones no muestran, en la mayoría de los casos, las devociones particulares de los propietarios, a excepción de cuando había un comitente. Para agilizar el proceso de elaboración se llevó a cabo una técnica, empleada sobre todo en los Países Bajos, que consistía en seleccionar las ilustraciones más importantes y realizarlas en el verso del folio provisto de una pestaña, o talón, para facilitar su inserción y, posteriormente, unirla al cuaderno correspondiente. En Francia, por el contrario, se calculaba el espacio en blanco en el interior del cuaderno. Estos métodos de elaboración permitían colocar doble folio donde se añadían motivos personales como, por ejemplo, el escudo de armas, los lemas o las divisas.

La primera unidad de estos libros suele tener un calendario, al que acompañan las misas de algunas festividades, los salmos penitenciales y la letanía, diversas Horas u Oficios, las oraciones marianas tradicionales y partes específicas de los cuatro evangelistas. A cada día de la semana le

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

correspondía un Oficio[3] repartiéndose de la siguiente manera: el domingo dedicado a la Santísima Trinidad, el lunes a los Difuntos, el martes al Espíritu Santo, el miércoles al Oficio de Todos los Santos, el jueves al Santísimo Sacramento de la Eucaristía, el viernes a la Santa Cruz y, por último, el sábado a la Santísima Virgen[4]. Junto a estos oficios todo Libro de Horas tiene dos ciclos iconográficos fundamentales, aunque no únicos: el ciclo de las Horas de la Virgen, o Pequeño Oficio de la Virgen María y el ciclo de Horas de la Pasión.

En el contenido de estos libros no se estableció una distribución de los textos de forma jerárquica y uniforme para toda la cristiandad, sino que, más bien, fueron organizados siguiendo las tradiciones o intereses locales. En ocasiones, en algunos ejemplares elaborados de forma estándar, al final de la obra se incluían algunas páginas con la caja de escritura en blanco, adornadas con decoración en los márgenes, para que el futuro dueño pudiera incluir sus devociones particulares; sin embargo, si el encargo se realizaba por alguien en concreto, se tenían en cuenta sus preferencias. Así, en función del dueño del libro, se añadían las partes opcionales que acababan siendo la seña de identidad de los ejemplares.

A lo largo del día era necesario acudir al Libro de Horas hasta en tres ocasiones para poder cumplir con los preceptos espirituales del pequeño Oficio de la Virgen, una práctica que debía realizarse de forma personal y privada con la ayuda del nuevo libro de rezo. Su uso diario se suavizó gracias al programa figurativo encargado de guiar a los devotos, por lo que las imágenes no solo facilitaban el culto, sino que ampliaron y desarrollaron el sentido de las devociones. Pese a que hasta mediados del siglo XIII la ilustración de los textos seglares prácticamente se limitaba a los tratados médicos, botánicos, legales y épicos, y fueron un importante testimonio de la devoción y la vida religiosa, además del último vestigio de la miniatura medieval.

Se debe tener en cuenta que fue en Francia donde se conocía desde hacía muchos siglos el arte de la iluminación, por lo que fue allí donde el auge de la ilustración adquirió mayor relevancia que en cualquier otra zona de Europa. Incluso se situó por delante de la pintura sobre tabla al incorporar a las miniaturas las innovaciones de los pintores toscanos. En estas ilustraciones abundan los detalles ornamentales, entre las que destacan iniciales decoradas, orlas con medallones, portadas a modos de retablos, así como motivos florales y zoomorfos.

En cuanto a la liturgia, estos libros gozaban de libertad textual, hasta el punto de que en España se conservan ejemplares con tachaduras y enmiendas del Santo Oficio para eliminar párrafos sospechosos de supersticiones o herejías. Después de la reforma litúrgica de Pío V (1570), salida del concilio de Trento (1545-1563), los Libros de Horas tenían los días contados. Esto se debe a que en ocasiones incluían oraciones contrarias a la ortodoxia o prácticas supersticiosas, principalmente los escritos en lengua romance. Por este motivo el Santo Oficio los incluyó en los índices de Libros Prohibidos.

[3] LÓPEZ MONTILLA, M. J., 2012, *op. cit.* pp. 53-59.

[4] CORTÍ BADÍA, P., 2002, "Un ejemplo simbólico de la iconografía medieval: Las Horas de la Virgen en el Libro de Horas de Catherine Cleves", *Revista Archivum*, año III, n.º 4, p. 237.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El haber sido prohibidos en España por la Inquisición se sumó a que su uso como objeto religioso y posesión de moda se vio afectado por la decadencia de las cámaras de los tesoros o de las maravillas, una forma de coleccionismo extendido durante la Edad Media y el Renacimiento, poseídas por la monarquía los magnates y clérigos, que fueron sustituidas en el siglo XVII por las galerías de pinturas. Todo ello tuvo como consecuencia el final del Libro de Horas iluminado a finales del siglo XVI en casi toda Europa[5].



Fig. 4. *Lezionario Farnese.* Fuente: Panini, F.C.

En la Italia renacentista, en los años en los que aún era cardenal, Alessandro Farnese comenzó a recopilar libros y manuscritos destinados a la biblioteca de su palacio. El futuro papa no era un simple coleccionista, sino un estudioso de la literatura clásica y, especialmente, de la griega. Uno de los exiliados griegos que llegaron a la península tras la caída del Imperio Romano de Oriente, Giovanni Rhosos, trabajó para Alessandro en la última década del siglo XV, copiando tratados filosóficos, retóricos y gramaticales que constituyeron el primer núcleo de la biblioteca griega. Los Farnese constituyeron una biblioteca que, según Laurent Pernot, se trataba de un verdadero sistema bibliotecario del que formaban parte los libros presentes en las grandes villas que la familia poseía en Lazio y, en particular, en la Villa di Caprarola construida por Vignola entre 1559 y 1575.

Gracias a un considerable patrimonio obtenido, en parte, a las rentas y los beneficios eclesiásticos que había conseguido a lo largo de los años, Alessandro fue, probablemente, el mecenas más importante de la Roma de mediados del siglo XVI. Durante un largo período de tiempo encargó un gran número de obras, entre las que recolectó dibujos y manuscritos. Hacia 1546, Giulio Clovio se estableció en la corte Farnese y se dedicó a la elaboración del Libro de Horas, el libro más famoso de la colección, y entre los que encontramos el *Lezionario Farnese*, del que daremos cuenta en este trabajo. También conocido como *Lezionario Townely*, estaba destinado a la Capilla Sixtina y fue realizado, muy posiblemente, entre 1550 y 1560[6].

El libro está suntuosamente adornado con grandes miniaturas de página completa y una serie de extraordinarios marcos dorados poblados de *putti*, máscaras, flores, placas y figuras alegóricas de *grisaille*[7]. Es particularmente sugerente el uso del os diferentes tipos de oro, ya que crean una serie de reflejos que se pueden ser observar en cada página. Envueltas en la magia del oro, podemos

[5] LÓPEZ MONTILLA, M. J., 2012, *op. cit.* pp. 58-63.

[6] BUCCARO, A., RASCAGLIA, M., 2019-2020, *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani: influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, Biblioteca Nacional, Nápoles, pp. 257-252.

[7] Técnica pictórica basada en una pintura monocroma que produce la sensación de ser relieve escultórico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

observar las imágenes de página completa que representan La Adoración de los pastores, el Discurso de la montaña, la Resurrección y el Juicio Final[8].

El Misal de la Natividad, encargado por el cardenal Antonio Pallavicini[9]. En la actualidad se encuentra en la Biblioteca Nacional de España es, sin duda, uno de los manuscritos minados más prestigiosos del patrimonio de libros litúrgicos de la curia pontificia. Sobrevivió íntegra y perfectamente conservado a los trágicos acontecimientos de la ocupación de Roma por las tropas napoleónicas a finales del siglo XVII. Estas saquearon los edificios litúrgicos y dispersaron y destrozaron los códices utilizados para para el servicio litúrgico en la Capilla Sixtina y en la basílica de San Pedro[10].

La producción en Europa de estos objetos de colección debió ser tan abundante, sobre todo en lugares como Francia o Países Bajos, que se han conservado numerosos ejemplares. En España, por ejemplo, se considera que esta moda fue tardía y escasa y se desconoce si esto se debe a que la mayoría de los ejemplares fueron destruidos durante la Inquisición o si se produjo por la venta y dispersión de estos manuscritos iluminados. Es por este motivo por el que el Libro de horas del Infante Don Alfonso, hermano de Isabel la Católica, se encuentra en la Morgan Library de Nueva York. De lo que no hay duda, es que constituyen un documento plástico fundamental para el estudio de la iconografía de la época, así como de los valores religiosos y culturales de Occidente en la Baja Edad Media y una manifestación más del culto a la Virgen María[11].

Entre los numerosos ejemplares que se han conservado, el *Hortulus animae*, generalmente titulado de esta forma en latín y que en castellano traducimos como *El jardín del alma*, es uno de los libros de oraciones más populares en la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna en Europa Central, especialmente en Alemania. La primera edición latina data del año 1498 y fue publicada en Estrasburgo, aunque según María Consuelo Oldenbourg, una de las mayores estudiosas de los libros impresos ilustrados de esa zona, hasta el año 1520 fueron publicadas más de cien ediciones en latín, checo y neerlandés.

En estos libros la decoración es modesta, siempre subordinada al texto. Las ilustraciones eran pequeñas y sencillas, aunque numerosas, por lo que se convirtieron en una fuente de ingresos relativamente cómoda para pequeños artesanos e, incluso, para los artistas consagrados como

[8] PANINI, F. C., s. f., "Una superba decorazione", *Lezionario Farnese: il messale della Cappella Sistina*, Modena. https://grandiopere.fcp.it/facsimili/it/il-lezionario-farnese/ (14/9/23)

[9] Pallavicini nació en Génova en 1441 y en los años setenta se trasladó a Roma, donde estuvo protegido por el genovés Giovanni Battista Cybo, el futuro papa Inocencio VIII (pontificado 1484-1492). Encargó el misal entre 1503 y 1507, año en el que murió a los 66 años, justo durante su ascensión eclesiástica. Fue enterrado en la basílica del Vaticano, pero en 1596, tras la demolición de su capilla, sus restos fueron trasladados a la iglesia de Santa María del Popolo, en Roma, donde fueron enterrados en un sepulcro construido junto a la tumba de su sobrino, el cardenal Giovanni Battista. Lo vemos en DE LAURENTIS, E., 2013, "Natale nella Capella Sistina: il mesale della Natività del cardinale Antoniotto Pallavicini", *Alumina. Pagine miniate*, pp. 12-21.

[10] DE LAURENTIS, E., 2013, "Natale nella Capella Sistina: il mesale della Natività del cardinale Antoniotto Pallavicini", *Alumina. Pagine miniate*, pp. 12-21.

[11] LÓPEZ MONTILLA, M. J., 2012, *op. cit.* p. 4.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Alberto Durero, Hans Springinklee o Hans Schäufelein, que participaron en las series xilográficas para los libros de oración de la época.

La colección de Impresiones Antiguas de la Biblioteca Nacional Universitaria de Liubliana conserva dos libros de oraciones alemanes que comparten título: *Hortulus animae*. Ambos están impresos en negro, con realces rojos, iniciales individuales y numerosas ilustraciones realizadas en xilografía y, aunque parecen muy similares a primera vista, el año y lugar de publicación sugieren importantes diferencias.

El primero de ellos fue impreso por Johannes Schöffer en Maguncia, en 1516, es decir, el año anterior a que Martín Lutero clavara las 95 tesis en la puerta de la catedral de Wittenberg. Es un claro representante de los primeros libros de oraciones modernos anteriores a la Reforma y consta de 191 páginas en latín encuadernadas con cuero. En su cubierta figuran numerosas firmas de propietarios, muchas de ellas dañadas por el paso del tiempo, aunque algunas se conservan parcialmente. Es el caso de la firma de un propietario anónimo llamado Joannes, de quien se deduce que fue párroco de profesión, y que poseyó este libro en la década de 1680. El autor de las miniaturas también se desconoce, aunque se piensa que podría pertenecer a la zona sur de Alemania y que se trataría de un único maestro que utilizó plantillas gráficas de importantes artistas alemanes. Algunas de las xilografías estaban coloreadas, principalmente en rojo y verde, pero la descuidada aplicación de los colores podría deberse a que podría haber sido realizada de forma posterior por alguno de los propietarios.

Un segundo libro de oraciones en alemán de 1548 fue publicado en Nuremberg por el importante editor protestante Georg Rhau que dedicó el libro a sus hijas Ana, Christina, Catharina, Otilia y Margarita, nacidas de su primer y segundo matrimonio. Su formato no se diferencia de los libros de oraciones más antiguos producidos antes del movimiento protestante, está encuadernado en cuero y contiene 176 hojas con ilustraciones que no están coloreadas, iniciales individuales y partes del texto impresas en rojo[12].

Como ya se ha mencionado con anterioridad, se conservan cientos de ediciones del *Jardín del Alma* y muchas de ellas siguen la estética ya comentada anteriormente. Sin embargo, podemos encontrar otras más coloreadas, como una edición de 1518, cuyo lugar de impresión se desconoce. La edición de 1507 que fue impresa en Baviera no tiene tanto color como la de 1518, por lo que su estética se parece más a las de 1516 y 1548. La portada no está decorada como las de las otras ediciones, ya que solo podemos apreciar el título *Hortulus animae*. El resto del texto, escrito en latín, sigue empleando el mismo formato ya visto con letras negras y las mayúsculas en color rojo. El libro se inicia con un calendario, las oraciones, la Vida de la Virgen, la serie de los apóstoles y numerosos santos y santas que encontramos representados en el retablo de Santa María de Valpuesta, como veremos a lo largo del trabajo.

[12] CERKOVNIK, G., 2011, "Hortulus animae de 1516 y 1548 en la Biblioteca Nacional y Universitaria de Liubliana: un libro de oraciones anterior a la Reforma y su transformación luterana" en *Ars & humanitas*, vol. 5 (2), pp. 123-139.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

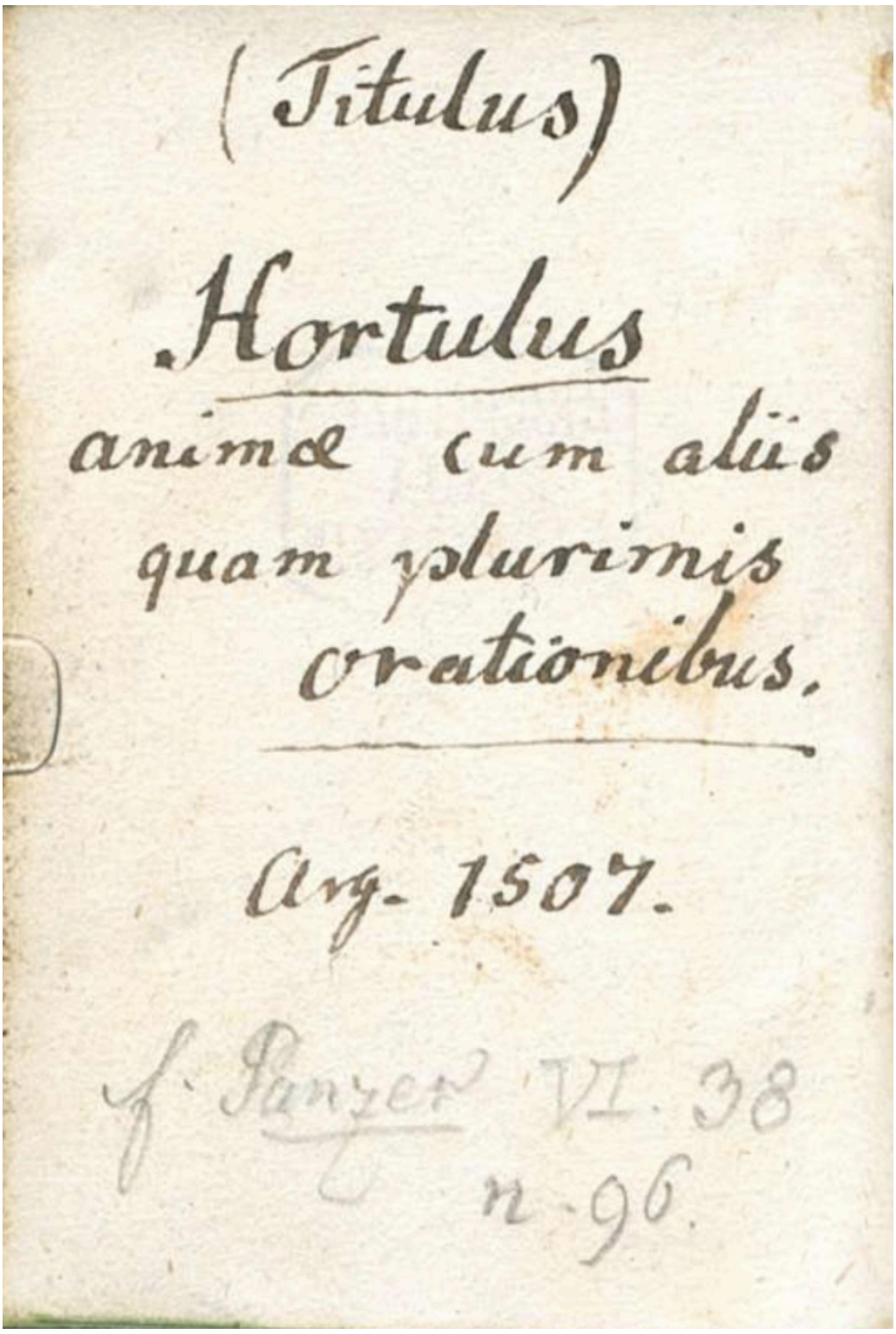


Fig. 5. Portada *Hortulus Animae.* Edición de 1507, Baviera.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

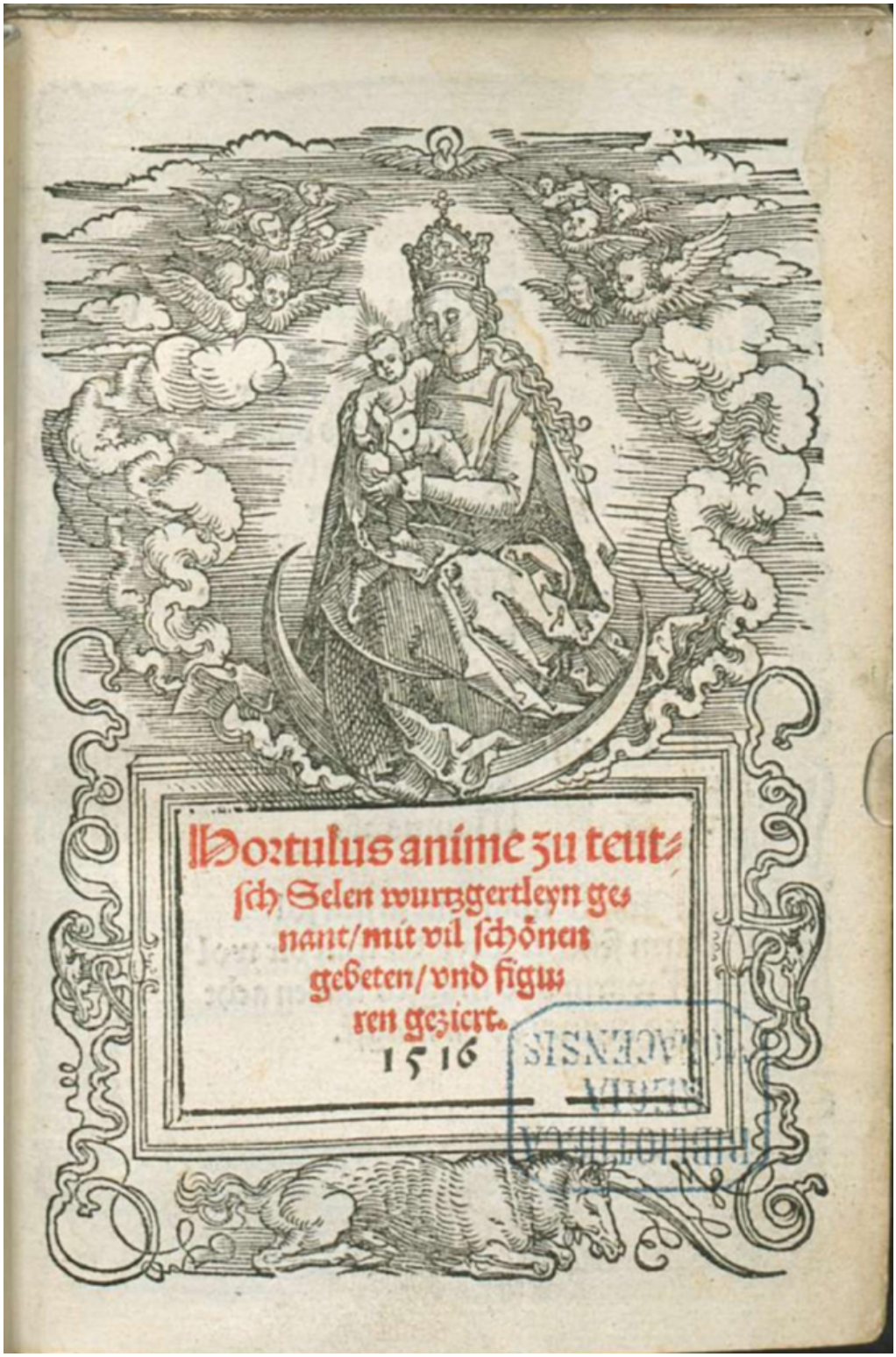


Fig. 6. Portada *Hortulus Animae*. Edición de 1516, Maguncia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 7. Portada *Hortulus Animae.* Edición de 1518.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 8. Portada *Hortulus Animae*. Edición de 1548, Nuremberg.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

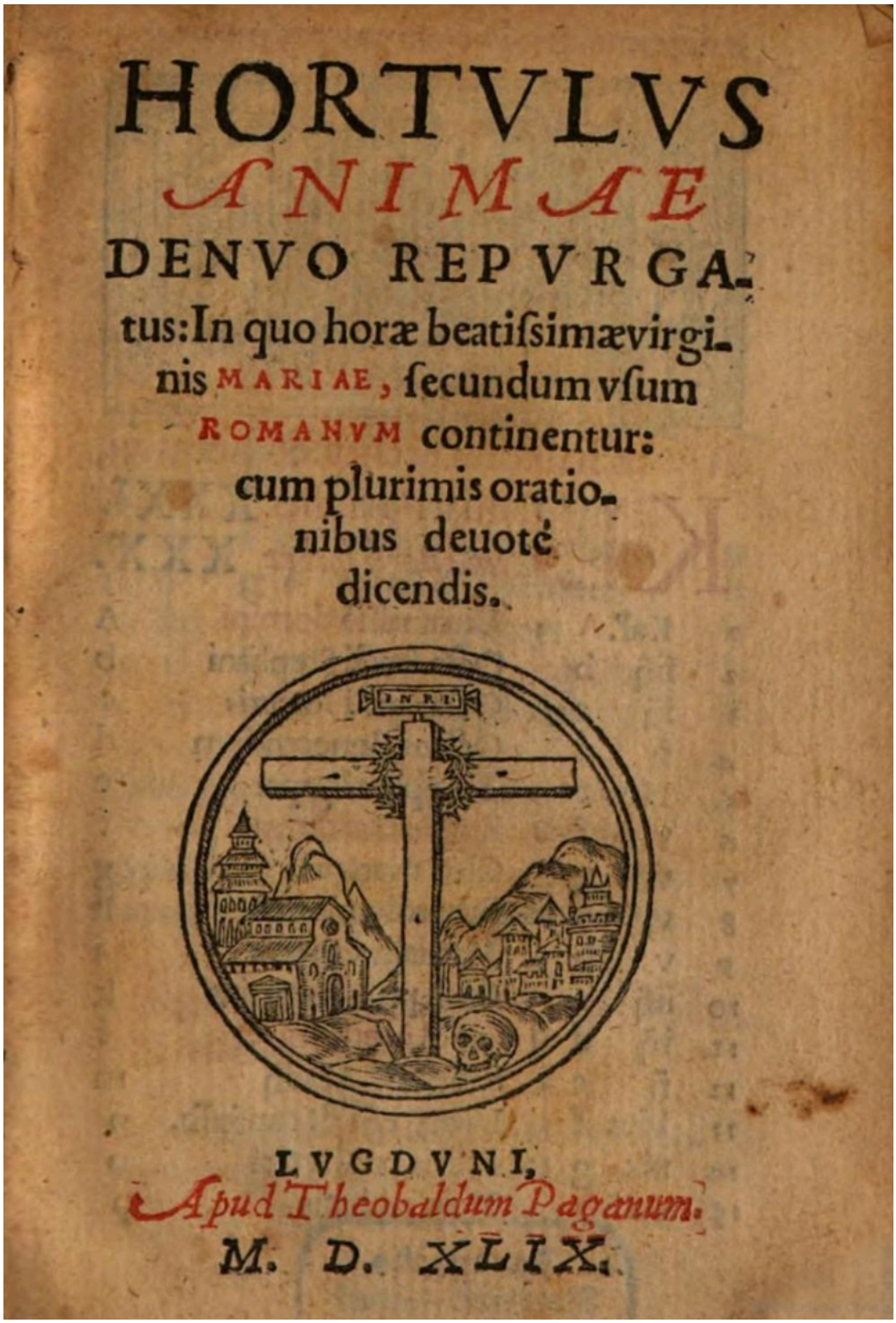


Fig. 9. Portada *Hortulus Animae.* Edición de 1549, Biblioteca Estatal de Baviera.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 10. Portada *Hortulus Animae.* Edición de 1558, Baviera.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.2. VALPUESTA Y SU OBISPADO

> De la parte de arriba del río Ebro, en el punto triangular contrapuesto a Frías y Miranda, hay un valle cercado de montes, surtido de aguas, y de cielo tan claro, que ni tiene nieblas, ni ha padecido epidemias, ni tempestades de granizo, ni piedras; cosa muy particular en la Diócesis de Burgos.

Así comenzó Henrique Florez su análisis sobre el obispado de Valpuesta, cuyo nombre en latín es *vallis-composita* o *vallis-posita*, y que, en la actualidad, se dice Valpuesta[13]. Este pequeño pueblo castizo se encuentra al norte de la provincia de Burgos, a escasos kilómetros del País Vasco y próximo a al Parque Natural de Valderejo. Se esconde a los pies de la sierra de Árcena, no lejos de las aguas del Omecillo, un importante afluente del río Ebro, a unos 20 kilómetros de Miranda del Ebro[14].



Fig. 11. Mapa localización de Valpuesta. Fuente: *Estudios Mirandeses XX Monográfico*, p. 7.

Este lugar, que puede presumir de haber sido obispado, haber tenido un monasterio, una colegiata y contar con una espléndida iglesia gótica de porte catedralicio[15]. En sus inicios estuvo ocupado en la época prerromana por la *Autrigonia* celta y posteriormente su entorno recibió una romanización tardía e irregular a través de pequeños enclaves rurales, aunque quedó profunda y uniformemente latinizado, reforzado por una pronta cristianización durante los siglos V a VIII. Tras el avance árabe, la zona fue repoblada con rapidez por gentes hispano-godas del área del Duero, atraídas por el microclima del valle de Valdegovía, y que aportaron su cultura, fundamentalmente latina. Además, el lugar vivió en contacto con la zona vascófona, algo que parece haber influido de forma decisiva en los rasgos del futuro castellano[16].

Con el paso del tiempo, se convirtió en una villa amurallada, fortificada y protegida por dos fosos. Las antiguas descripciones arquitectónicas que reflejaron por escrito los eruditos de la época indican que todo el recinto estaba protegido por una muralla de considerable altura y anchura,

[13] FLÓREZ, H., 1771, *España Sagrada*, tomo XXVI, p. 7.

[14] DULANTO SARRALDE, N., 2004, "El significado de Valpuesta", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, p. 12.

[15] GONZÁLEZ, C., s. f., *El origen del castellano está en Valpuesta*. http://boj.pntic.mec.es/~tzufiaur/origen_del_castellano.htm (15/9/23)

[16] RAMOS REMEDIOS, E., 2000, "La lengua romance a través de los cartularios de Valpuesta (804-1200), *Valpuesta (802-2000) Mil doscientos años de historia, Estudios mirandeses XX*, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, p. 139.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

además de las puertas levadizas barreadas con rejas para proteger la villa de las incursiones belicosas. También se mencionan hórreos en el interior del recinto urbano, molinos y conducciones de agua que daban servicio a las diversas construcciones.

Bajo el subsuelo de la actual villa se encuentra el cementerio medieval y, entre las construcciones que destacan, debemos mencionar la Iglesia Colegiata, de interior gótico (XIII-XIV) y torre y pórtico neoclásicos (XVIII), con su claustro y anexos. El edificio, de porte catedralicio, posee unas dimensiones desproporcionadas, si tenemos en cuenta el número de habitantes en la actualidad, y que nos indican la importancia que tuvo en épocas pasadas este pequeño lugar.

Cerca de la iglesia se encuentra la Casa Torre de Velasco, un edificio defensivo compuesto por una torre y un patio de armas amurallado en cuyas fachadas encontramos varios escudos de la familia Velasco y dos relojes solares. También destaca la casa del inquisidor y la del arcediano, probablemente la casa más antigua de Valpuesta, que posee un arco labrado en su esquina con forma de espiga que indica un pasado vinculado a la iglesia[17]. En la actualidad ha sido reconvertido en un pequeño pero afamado restaurante llamado *Los canónigos*.



Fig. 12. Paisaje próximo a Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

[17] ANÓNIMO, s. f., *Valpuesta: Lengua, Historia, Arte y Naturaleza*, Federación "*Vallis-Pósita*" Asociaciones Culturales Amigos de Valpuesta y Valdegovía, pp. 17-22.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 13. La casa del Arcediano de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

En cuanto a su índice de población, Garibay mencionó lo siguiente:

> La Iglesia Colegial con mucho número de Canónigos de muy buenas prebendas; que hay alguna de las Cathedrales de España, que no son mejores. En el tiempo presente es población tan pequeña, que dudo yo, si en toda la Villa pasan de sesenta vecinos, siendo todo de Canónigos y ministros de la iglesia[18].

En el catastro que ordenó realizar el Conde de Floridablanca en el año 1773 se menciona que Valpuesta tenía 148 habitantes y, en el 1850, Madoz constató que tenía 17 vecinos y 70 almas, que pasaron a ser 58 en 1943[19]. Los datos del Instituto Nacional de Estadística (INE), indican que Valpuesta contaba a 1 de enero de 2022 con quince habitantes, ocho hombres y siete mujeres, uno más que en el año 2021[20].

[18] FLÓREZ, H., 1771, *op.cit.*, pp. 7-8.
[19] RUIZ DE LOIZAGA, S., 1984, *Santa María de Valpuesta*, p. 381.
[20] INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, 2023, *La población de Valpuesta.* https://www.ine.es/intercensal/intercensal.do?search=1&cmbTipoBusq=0&textoMunicipio=Valpuesta&L=0 (15/9/23).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 14. Torre de la familia Velasco en Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

La época de la repoblación castellana fue denominada por algunos historiadores como despoblación del Duero, considerado un gran avance frente a la población musulmana asentada en la zona, y que estableció los límites del reino astur por la meseta y el margen izquierdo del alto Ebro[21]. La disolución global del estado musulmán en el cuadrante noroccidental, como organismo activo dotado de medios administrativos eficientes y control militar y fiscal de las poblaciones nativas, cabe fecharlo en el bienio 741-742, aunque este proceso continuó con posterioridad y no llegó a consumarse plenamente hasta el año 754. Tras la gran oleada de deserción, integrada especialmente por beréberes o encargados del control militar, las posibilidades de mantener los propósitos tributarios y de revertir a las poblaciones cristianas sometidas a una parte de los pagos a cambio de amparo militar resultaron impensables a partir de los años cuarenta del siglo VIII.

En los años centrales de este siglo cabe destacar la actuación del monarca astur Alfonso I (693-757) que, en cumplimiento de la política de estado y en colaboración con su hermano Fruela, empeñó un lustro en conseguir el desbaratamiento de las agrupaciones urbanas emplazadas entre le línea de cumbres y el curso del Duero medio, como Astorga o León. Al mismo tiempo, debilitó

[21] DULANTO SARRALDE, N., 2004, *op. cit.*, p. 12.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 15. Entrada de la torre de la familia Velasco sobre la que se encuentra el escudo. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

las entidades poblacionales de dicha naturaleza localizadas en el reborde meridional, principalmente Mave y Amaya, así como en el extremo oriental de la Cordillera Cantábrica, donde el reino tocaba directamente con los dominios islámicos[22]. De hecho, en la Crónica de Alfonso III (848-910), el monarca enumera entre las ciudades destruidas y despobladas por Alfonso I nada menos que doce sedes episcopales, entre las que se menciona Oca[23].

Una vez consiguió la parte sustancial de su objetivo, para evitar que el islam evitara elementos de apoyo, Alfonso I abandonó los espacios abiertos y se replegó tras la línea de cumbres de la cordillera y se dedicó a repoblar, o encuadrar geopolíticamente en su reino, algunas poblaciones como Sopuerta y Carranza. Por otra parte, su hijo, Furela I (757-768), inició una actuación expansiva que no prosperó.

[22] GARCÍA GONZÁLEZ, J. J., 2004, "Valpuesta y su entorno en épocas tardoantigua y protomedievales", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, pp. 130-140.

[23] MARTÍNEZ DÍEZ, G., 2004, "El obispado de Valpuesta: 881-1087", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, pp. 231.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 16. Casa del inquisidor (1590). Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

Ya en la segunda mitad del siglo VIII se produjo un retorno de la modalidad del islam a la cornisa cantábrica[24]. Debido a estas incursiones musulmanas, las poblaciones cristianas de Oca y Bureba, junto a sus obispos, debieron retirarse al Nordeste de la actual provincia de Burgos y, como consecuencia de las recientes inmigraciones de la población procedente de Oca y Bureba, aumentó la población localizada en el valle de Mena, Losa, Valdegovía, Carranza, Encartaciones, Trasmiera, Villarcayo y valle de Manzanedo. Para poder atender pastoralmente a los fieles, surgió en Valpuesta una diócesis cuyos orígenes se remontan a los inicios del siglo IX[25].

Valpuesta no figura entre las sedes de los obispos que asisten a los concilios toledanos durante la época visigoda (141-711), ni en las listas de los setenta obispados de las seis provincias eclesiásticas de la misma época, por lo que no existía antes de la llegada de los musulmanes[26]. Por tanto, esta diócesis se considera continuación canóniga de la de Oca, como así se reconocía en el siglo IX. Su jurisdicción se extendió por Castilla la Vieja: Villarcayo, valle de Manzanedo, Losa,

[24] GARCÍA GONZÁLEZ, J. J., 2004, *op. cit.,* pp. 130-140.
[25] SÁNCHEZ DOMINGO, R., 1999, *El régimen señorial en Castilla la Vieja: la Casa de los Velasco*, Universidad de Burgos, Burgos, p. 69.
[26] MARTÍNEZ DÍEZ, G., 2004, *op. cit.,* pp. 229-230.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Espinosa de los Monteros, valle de Mena, Trasmiera, Cudeyo, Valmaseda, valle de Ayala, Salinas de Añana, hasta miranda del Ebro, por lo que esta diócesis se convirtió en lazo de unión para los cristianos que permanecían en la diócesis de Oca y Calahorra. Estos centros de espiritualidad fomentaron la vida religiosa de Castilla durante los siglos IX y X al mismo tiempo que surgió un núcleo político renovador que provocó la unidad eclesiástico-religiosa[27].

Henrique Florez en su *España Sagrada* asegura que Santa María de Valpuesta fue una fundación que se inició allá por el año 804 cuando el rey astur, Alfonso II (760-842) el casto, otorgó escritura al obispo Juan[28]. Garibay recogió la escritura de Fundación:

> Yo Don Alfonso por la gracia de Dios, Rey de Oviedo, Por el amor de Dios, y por el perdón de mis pecados, y por las animas de mis padres, hago privilegio por Testamento con consejo y consentimiento de mis Condes y Príncipes a la Iglesia de Santa María de Valpuesta, y a ti el Venerable Juan, Obispo y Maestro mío, así de las cosas ganadas de la misma Iglesia, como de las de tus antecesores pudo haber adquirido.

A través del escrito se traduce la existencia de una construcción anterior al año 804, fecha del asentamiento del obispo Juan. Se trataría de una pequeña fábrica prerrománica de la que habla Florez, dedicada a santa María, y que su primer obispo restauró añadiendo un monasterio. El templo se presenta, en consecuencia, como la base para la iglesia románica construida entre los siglos XI y XII por parte de su primer arcediano, Don Domingo y, sobre ella, se levantó en el siglo XIV la actual estructura gótica[29].

No extraña esta fundación real en los territorios alaveses para la fecha, pues Munia de Álava, la madre del rey Alfonso II, era natural de estos lugares y, además, tuvo que refugiarse en estas tierras por problemas de sucesión. Juan de Mariana Florez en su *Historia de España* comentaba en el siglo XVI el citado documento y la figura de Alfonso como rey, pues demuestra que ya disponía de este trato en el siglo IX y añade una curiosidad al precisar que fue dado en santa María de Valpuesta "que hoy es iglesia colegial y antiguamente era monasterio de monja". También dice que la maldición que en aquellas letras se contiene es digna de ser considerada, pues: "el que quebrantare aquella donación, sea anatema, marrano y descomungado" [30].

Ahora bien, el principal problema con el que nos encontramos a la hora de redactar los fastos episcopales es la gran cantidad de documentos apócrifos y falsos que, inventados en los siglos XI y XII, fueron atribuidos al siglo IX para fabricar pruebas documentales que justificaran la posesión de las heredades cuyos títulos de propiedad nunca fueron puestos por escrito o, por el contrario, se

[27] SÁNCHEZ DOMINGO, R., 1999, *op.cit.,* p. 69.
[28] FLÓREZ, H., 1771, *op.cit.*, p. 8.
[29] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2015, "De la trinidad antropomorfa como sedes gratiae una fuente gráfica en talla y pintura: Santa María de Valpuesta y el Museo del Prado" en *Archivo español de arte*, vol. 88, Universidad del País Vasco, pp. 189-190.
[30] MARIANA, J., 1848, *Historia General de España*, T.I., Ed. Madrid, p. 337.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

habían perdido. Entre estas falsificaciones de títulos de propiedad se encuentra la documentación de la abadía de Valpuesta y fueron redactados a unos 200 o 300 años de distancia de la fecha que se les atribuye. Sus autores carecían de conocimientos históricos suficientes como para no cometer anacronismos. De los documentos de Valpuesta debemos destacar dos diplomas datados del 21 de diciembre del año 804 y el primero de ellos, que narra la llegada del obispo Juan a este lugar. Se trata de un documento confirmado por el obispo Diego, el obispo Felmiro, el obispo Fredulfo, el abad Tello, el abad Álvaro y dieciséis monjes y testigos.

Este documento está íntimamente ligado con otro de la misma fecha y que hemos comentado con anterioridad, el atribuido a Alfonso II en el que confirma la donación del obispo Juan y otorgando las posesiones y privilegios reseñados. Algunos autores como Ortega Macho o Barrau-Dihigo confirman el carácter apócrifo de este documento, que imita la estructura del primer documento, sin embargo, no se pronunciaron acerca del documento sobre el obispo Juan ni su autenticidad. Martínez Díez consideró que la existencia del obispo Juan se trata de otra invención por diversos motivos, entre los que menciona la amplitud de las presuras realizadas en tres lugares muy diversos, cada una de ellas en un término municipal, la presencia de cuatro obispos, además de Juan, confirmando el documento o la presencia de este obispo en otro texto apócrifo del año 944[31].

Sin embargo, López Martínez consideró que buena parte de las sospechas de algunos autores que niegan la veracidad del obispo Juan surgieron por el simple hecho de que algunos personajes suscribieron documentos con fecha anterior al momento en el que pueden ser autorizados. Esto se debe a que es frecuente que los obispos, abades, condes o reyes añaden su firma a documentos redactados por otros en el pasado. El copista, cuando añadía los textos al cartulario, tendría a poner las confirmaciones por orden jerárquico, que no cronológico y, por ello, es peligroso negar la existencia de obispos, como Juan[32].

Martínez Diez rechazó, pero no probó, la existencia en Castilla de los obispos Juan, Quíntila, Severino, Ariulfo, Sancho y Bívere, que solo aparecen en diplomas apócrifos o sospechosos de no ser ciertos. Según el autor, Felmiro, que aparece en un documento veraz datado del 13 de mayo del 911, sería el primer obispo de Valpuesta que inauguró el episcopologio en el año 881. Con todo ello, menciona que esto no quiere decir que la abadía y diócesis de este lugar se fundara precisamente en este año, sino que ya podría tener algún tiempo de existencia, pero no desde el año 804. Le seguirían Fredulfo (894) y Diego (929-957) y considera que a partir del año 957 hasta el 1035 concretar la sucesión de los obispos se vuelve una tarea compleja[33].

Ruiz de Loizaga, por otra parte, menciona que se desconoce quien fue este obispo Juan y que posiblemente huyendo del enemigo se refugiara en Oviedo hasta que llegó a Valpuesta. Es consciente de las dificultades para probar la existencia de este personaje, sin embargo, en el concilio de Oviedo del año 900 se dice que asistió el obispo de Oca, Juan, y en las actas se introdujeron

[31] MARTÍNEZ DÍEZ, G., 2004, *op. cit.,* pp. 233-236.
[32] LÓPEZ MARTÍNEZ, N., 1986, *Historia de Burgos*, vol.2, pp. 365-366.
[33] MARTÍNEZ DÍEZ, G., 2004, *op. cit.,* pp. 237-244.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

unas cláusulas y suscripciones de otro concilio celebrado en tiempos de Alfonso II al que también pudo asistir. Entre los obispos que regentaron la diócesis de Valpuesta encontramos a Antonio (863-fecha desconocida), Felmiro (867-882), Fredulfo (883-899), Diego I (900), Diego II (929-957), Martín (963-992), Blas Velasco (994-1011), Sancho (1007-1022), Munio (1024-1037), Atón (1037-1049), García (1049-1053), Gómez de Nájera (1052-1064) y Munio (1064-1087)[34].

En el siglo XI, un rey navarro, llamado García de Nájera, suprimió el obispado y lo anexionó a su territorio al de Nájera, pero esta situación solo duró desde 1052 a 1064. Finalmente, fue formalmente suprimida veinte años después en el concilio de Husillos[35]. Munio fue el último que tuvo el título de obispo de Valpuesta, ya que esta diócesis estaba condenada a muerte ante el empuje de la de Oca, que pronto se convirtió en diócesis de la de Burgos. Es posible que fuera en el propio concilio de Llantada (1067), presidido por el cardenal legado Hugo Cándido, el que decretó la restauración de la diócesis de Oca, abarcando los territorios en los que ejercía Munio sus poderes episcopales. Fue el 18 de marzo de 1068 cuando Sancho II de Castilla firmó el diploma restaurando dicha sede, pero, aunque en este año no se decretó la extinción del obispado de Valpuesta, su futuro estaba decidido. Su fin llegó en el año 1087, cuando quedó incorporada a la de Burgos, subsistiendo luego como colegiata y arcedianato hasta que fue suprimida a mediados del siglo XIX[36]. Florez precisó en el año 1761:

> Acaba aquí la Sede de Valpuesta, que adelante no vuelve a tener Obispo consagrado a su título, sino con el de Burgos, en cuya santa Iglesia fue incorporada la presente, y gobernada por ellos, quedando Valpuesta reducida a Colegiata, Arcedianato de Burgos, como hasta hoy se persevera.

Notables personalidades gozaron de esta distinción como arcedianos en Valpuesta que fue, sin duda, el primero de Castilla. En el siglo XVI cabe destacar a Rodrigo Borja (1473), que sería el futuro papa Alejandro VI; Antonio Osorio de Acuña (1495), obispo de Zamora, asesinado a garrote vil en Simancas por orden de Carlos V; o el también pontífice Adriano de Utrecht también conocido como Adriano VI (1515), entre otros diferentes miembros de una singular familia castellana de la que seguidamente daremos cuenta, los Velasco.

El arcedianato de Valpuesta tuvo gran importancia en la sede episcopal de Burgos. Florez repara en ello en su *España Sagrada* (tomo XXVI), precisa que disponía de los puestos más próximos a la silla episcopal. Así, al lado derecho del obispo se encontraban el Deán de la catedral,

[34] RUIZ DE LOIZAGA, S., 2004, "Obispos que regentaron la diócesis de Valpuesta", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, pp. 253-286.

[35] LINAJE CONDE, A., 2004, "La repoblación diocesana de Juan de Valpuesta", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, p. 223.

[36] RUIZ DE LOIZAGA, S., 2004, *op. cit.,* pp. 286-289.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el chantre y, en tercer lugar, el Arcediano de Valpuesta, pues esta distinción se justificaba en que fue la primera sede episcopal burgalesa y donde se asentó el primer obispo de Castilla[37].

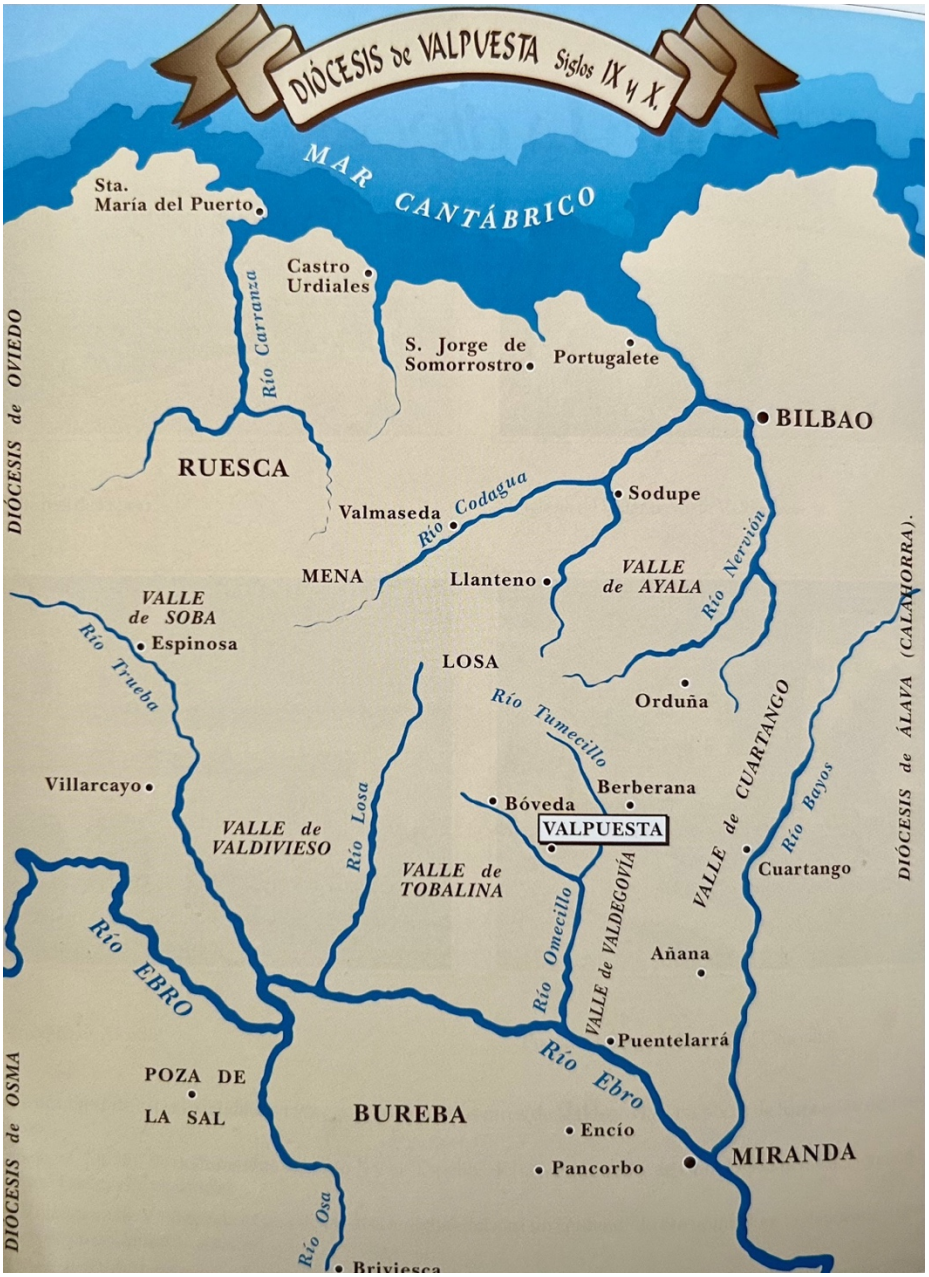


Fig. 17. Diócesis de Valpuesta siglos IX y X. Fuente: Dulanto Sarralde, N. en Valpuesta la cuna del castellano escrito (2002), p. 100.

[37] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2015, *op. cit.*, p. 190.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.3. Los cartularios Gótico y Galicano de Valpuesta

La denominación de cartulario viene de las palabras latinas *chartularium* y *chartula*, escritura pública, aunque también se les llama, de forma menos frecuentemente, *cartorios*, *cartarios* o *cartorales*, términos derivados de la voz latina *charta*, papel. También se les conoce en las regiones de León, Castilla y Navarra con el sinónimo de becerros, por la piel del animal con el que se elaboraba la encuadernación, y a otros, en Andalucía y Galicia con el nombre de tumbos, como el de la Catedral de Santiago, debido a su gran tamaño que obligaba a dejarlos tumbados[38].

Como ya hemos visto anteriormente, en la historia primitiva de los monasterios castellanos, navarros o aragoneses, en numerosas ocasiones es imposible dar un paso sin encontrarse con un documento apócrifo o interpolado. Es el caso de estos cartularios o volúmenes que contienen las transcripciones de diplomas, es decir, documentos importantes para el propio monasterio o catedral. La mayoría de ellos han sido redactados en fechas posteriores al hecho al que se refieren, muchas veces en base a documentos originales relativos a ventas, donaciones o al establecimiento de una iglesia. Cabe destacar que no son pocos los ejemplos que se funden en un mismo texto, refiriéndose al mismo asunto y separados por algunos años. Tampoco faltan los casos, aunque son menos numerosos, en los que estos documentos fueron modificados de manera intencionada, o de improvisación de cartas, noticias o actas que carecen de un sustento escritural previo.

Con todo ello, los cartularios son una fuente esencial de la historiografía medieval y, todavía más, de la Alta Edad Media. A través de estos documentos la información que llega a nosotros sobre la vida, de las instituciones jurídicas, de la religiosidad y de la economía medieval es mayor que la información que trasciende de los viejos cronicones. La redacción de estos textos, como conjunto o volumen manuscrito, se inició a mediados del siglo XI y continuó a lo largo de los siguientes siglos. En cuanto a su función, facilitaba el manejo y localización de la documentación, ya que era más sencillo acudir al cartulario que buscar los pergaminos y, además, gracias a la reducción de su uso su nivel de conservación era mayor y se reducían las posibilidades de extravío.

Los abades de Valpuesta, en su deseo de asegurar sus títulos de propiedad, para apoyar un pleito contra otra institución o particulares o, incluso, para restaurar un documento deteriorado, decidieron reunir en un cartulario, hecho en piel de becerro, los documentos hasta entonces redactados sobre folios o fragmentos de piel. Esta práctica, común en muchas abadías y obispados en los siglos XI, XII y XIII, arrojó sobre los documentos de algunos centros eclesiásticos la sospecha de que fueron manipulados[39], como es el caso de San Millán de Cogolla[40], de tal manera

[38] DULANTO SARRADE, N., 2000, "Singularidad del cartulario de Valpuesta", *Valpuesta (802-2000) Mil doscientos años de historia, Estudios mirandeses XX*, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, p. 10.

[39] RUIZ DE LOIZAGA, S., 2000, "Sobre la autenticidad del cartulario de Valpuesta", *Valpuesta (802-2000) Mil doscientos años de historia, Estudios mirandeses XX*, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, pp. 89-90.

[40] El conjunto de los manuscritos visigóticos de San Millán de la Cogolla han llegado a nosotros casi en su totalidad gracias a que fueron conservados hasta el 1821 en el monasterio y, durante el Trienio Liberal, fueron remitidos al jefe político de Burgos para su custodia, en VIVANCOS GÓMEZ, M., 2010, "A propósito de las glosas marginales de los manuscritos visigóticos de San Millán de la Cogolla", *Aemilianense*, Instituto Orígenes del Español, N.º 2, p. 337.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que algunos historiadores consideran que conviene prescindir de estos documentos para elaborar la historia[41].

El primero de ambos se denomina Becerro Gótico o Viejo, ya que está escrito en letra visigótica, aunque una buena parte de sus folios están escritos en letra carolina o francesa. Además, el término visigótico o mozárabe es ambiguo y puede confundirse con la letra gótica de los siglos XIII y XIV, por lo que esta denominación es posiblemente impropia. Pese a ello, esta es la primera designación que los paleógrafos e historiadores emplearon para distinguir este becerro que fue elaborado por un gran número de escribas, doce concretamente, entre los años 935 y 1121.

Este documento es, por tanto, el resultado de un proceso del que no podemos destacar un autor, un tipo de letra, un plan o un diseño. Se trata de un conjunto de cuadernillos de pergamino de diferentes medidas formado por 113 folios, de los que faltan las páginas iniciales, ya que el primero de ellos se inicia en la mitad del documento número ocho.

La primera parte del documento incluye únicamente la carta del obispo Juan sobre la repoblación de Valpuesta, así como la confirmación de esta por Alfonso II el Casto, aunque es posible que la documentación se vea reducida por haberse conservado en otro lugar, un cofre o una caja. Con los años y el aumento del patrimonio, aumentaron las actas de propiedad (tierras, iglesias, heredades…) y ya en el siglo XI se consideró apropiado copiar todos estos documentos.

El segundo, el Becerro Nuevo o Galicano, que se encuentra escrito en letra carolina o galicana, también incluye algunos documentos originales y fue transcrito por un canónigo de Valpuesta, Rodrigo Pérez de Valdivielso. Pero no se trata de una copia completa, ni siquiera es una copia directa ya que, mientras en el primer documento, el Becerro Gótico, los documentos no siguen ningún tipo de orden, en la segunda, el Becerro Nuevo, se selecciona sólo una parte de los monumentos modificando su posición respecto al original, con cierto orden geográfico, y nos proporciona tres escrituras que faltan en el Becerro Gótico. Es un documento de 195 mm de ancho por 250 mm de alto que contiene 65 folios de pergamino divididos en ocho cuadernillos foliados. Copiados del Becerro Gótico, recoge 138 diplomas, 54 de los cuales fueron publicados por Barrau-Dihigo y Pérez Soler, mientras que los demás fueron publicados con poca fidelidad textual por García Sáinz[42].

Como ya hemos mencionado, la finalidad de la obra no es otra que trasladar los contenidos del libro viejo a uno nuevo. Sin embargo, como se ha conservado el becerro gótico, la utilidad del galicano es escasa, pero es precisa su aportación para comprobar lecturas de pasajes muy borrosos de su antecesor que, posiblemente, en 1236 estarían en mejor estado de conservación. También se empleó para completar el texto de una docena de documentos que estaban en folios del gótico y que desaparecieron después de haber sido copiados por Pérez de Valdivielso.

El aprovechamiento de este documento debe realizarse teniendo en cuenta que no respeta la ortografía del original, sino que la normaliza, por norma general, al latín del siglo XIII y, al mismo

[41] RUIZ DE LOIZAGA, S., 2000, *op. cit.,* pp. 90.
[42] RUIZ DE LOIZAGA, S., 2001, *op. cit*., pp. 5-26.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tiempo, mejora el estilo eliminando todo rasgo del latín vulgar. Además, Pérez tuvo el criterio de no copiar los documentos que, a su juicio, eran inútiles para la Colegiata y, entre los cuales, se encontraban las de Buezo de Bureba, las heredades de Alcedo o las entregas de personas en cuerpo y alma a Valpuesta que, en su mayoría, solo aportaban bienes perecederos[43].

Ambos Becerros constituyen un elemento básico para el estudio de la escritura en Castilla desde el periodo visigótico al gótico, de los siglos X al XIII y permiten probar la relación cambiante entre la tradición y la innovación gráfica. A partir de su estudio podemos detectar y precisar cronológicamente las innovaciones gráfico-fónicas que nos muestran un romance primitivo y que se generalizan en el castellano[44].

Desde 2003, año en el que se creó el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, aumentó el interés por conocer los orígenes de nuestro idioma[45]. Los historiadores de las lenguas románicas, derivadas del latín, tienen claro que hasta aproximadamente los siglos V, VI y VII, en Hispania, se hablaba el latín. También tienen claro que a partir de los siglos XII y XIII, lo que se hablaba y escribía en la península eran las lenguas romances, entre las que se encontraba el castellano. Estas tenían un sistema de escritura particular y convivían con una lengua de cultura, el latín de los clérigos y de los cultos, se la que estaban bien diferenciadas tanto de forma oral como escrita. Por lo tanto, el tiempo transcurrido entre los siglos VI y VII hasta el siglo XII fue un momento clave para la consolidación de las lenguas romances y a este periodo pertenece, precisamente, la documentación de Valpuesta.

Durante este periodo comenzaron a manifestarse una serie de cambios culturales que partieron en el siglo IX de Francia y de las Islas Británicas y, a partir de estos lugares, se iría extendiendo por toda Europa. En el año 800 Carlomagno fue coronado emperador de Francia bajo la idea de recuperar la vieja unidad del Imperio Romano. Si bien es cierto que no se consiguió la unidad política europea, sí que se llegó, en gran medida, a la uniformidad cultural de la que acabará formando parte nuestro camino Santiago cuya ruta siguió, en gran parte, todas estas reformas en su entrada a la Península Ibérica.

Esta revolución cultural acabó afectando a todo el occidente europeo y a lo largo del siglo XI, todas las reformas que se venían produciendo en Francia, entraron en la Península Ibérica de la mano de la orden de Cluny que había sido creada el siglo anterior. Entre estas reformas debemos mencionar principalmente tres: el cambio de rito del mozárabe al latino o carolingio, el cambio de letra (recordemos que el primer cartulario de Valpuesta estaba escrito en letra visigótica y el segundo en letra carolina) y, por último, la reforma del latín. Es posible que estas reformas se introdujeran en Valpuesta en una época muy temprana, como fue el caso de Navarra (1067) y en Aragón (1071).

[43] RUIZ ASENCIO, J. M., 2004, "Los cartularios de Valpuesta", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, p. 366.
[44] ÁLVAREZ TEJEDOR, *op. cit*., p. 6.
[45] BARTOL HERNÁNDEZ, J. A., 2014, *Los cartularios de Valpuesta*, Estudios, Salamanca, pp. 189-230.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

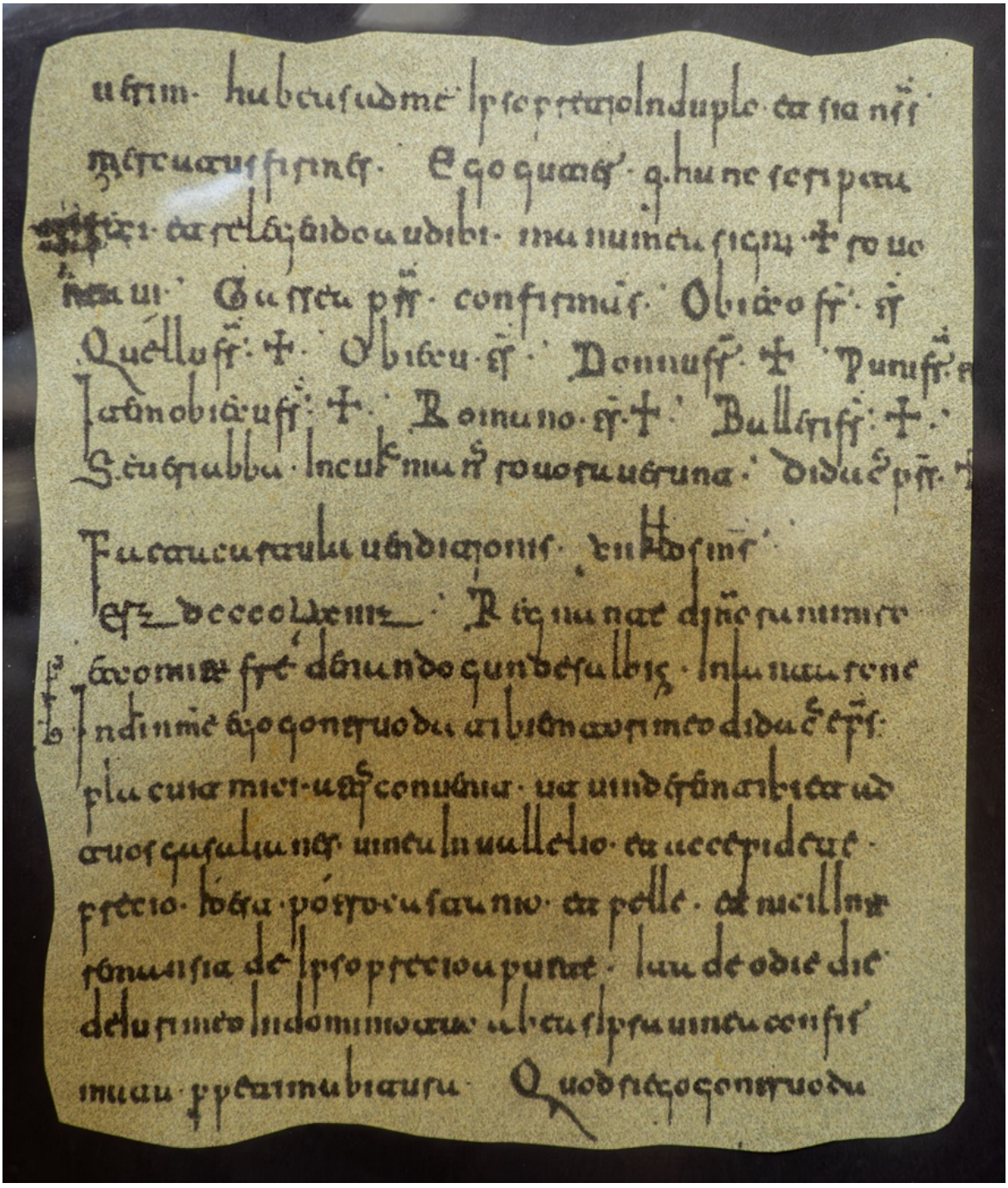


Fig. 18. Texto del año 939 localizado en la iglesia de Valpuesta. Se trata de uno de los testimonios más antiguos del castellano. En la cuarta línea, empezando por abajo, puede leerse *Potro castanio et pielle*. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Valpuesta está dentro de la red de monasterios primitivos que poseen los primeros apuntes de escritos de las lenguas romances hispánicas. Por lo tanto, es un lugar fundamental para determinar la historia de los orígenes de los romances hispánicos. Menéndez Pidal, en su estudio de los documentos notariales de Castilla la Vieja, entre los que se encontraban los de Valpuesta además de los de otros lugares como Oña, determinó que el habla de esta zona presentaba un mayor arcaísmo si lo comparamos con la zona de Burgos capital. Estos arcaísmos podían entenderse como dialectalismos y, además, cabe la posibilidad de que la lengua hablada ya los habría eliminado y, además, también presentan otros rasgos que Menéndez consideró innovadores. Por lo tanto, podríamos pensar que la documentación valpostana se aprecia un proceso de nivelación y simplificación que muchos han querido ver como la formación de lo que luego será el castellano, es decir, los primeros pasos del idioma[46].

Aunque Valpuesta se encuentra entre los primeros testimonios de lengua romance, algunos manuales de la lengua española sitúan el origen del castellano en La Rioja y, como prueba de ello, se citan las célebres *Glosas Emilianenses*, llamadas de esta forma por el templo en el que fueron encontradas, el monasterio de San Millán de Cogolla. Menéndez Pidal, al igual que otros expertos en la materia, dataron estos textos de la segunda mitad del siglo X o principios del siglo XI, por lo que en el año 1977 se celebró, de forma oficial, en este monasterio, el "milenario de la lengua castellana". Así mismo, también debemos mencionar las "Glosas Silenses", que son similares a las anteriores y procedentes del monasterio de Santo Domingo de Silos, en Burgos. Sin embargo, Algunos investigadores opinan que los orígenes de la lengua castellana no son las glosas riojanas, del siglo anterior a las de Valpuesta, mientras que las Glosas Emilianenses no pueden considerarse como castellanas, sino de "habla riojana" [47].

Durante la desamortización iniciada a finales del siglo XVIII, muchos de los documentos quedaron en la colegiata, donde se perdieron durante los años de abandono que atravesó durante el citado siglo[48]. Después de ser ocupado por el ejército francés durante la Guerra de la Independencia, que utilizó los volúmenes de su biblioteca para calentarse, y de las desamortizaciones del siglo XIX, en la actualidad no queda nada del monasterio y sólo se han podido salvar los dos becerros y unos 30 manuscritos recuperados por el Obispado de Burgos, ya en el siglo XX.

En la actualidad, se encuentran en el Archivo Histórico Nacional[49], concretamente, en los estantes de su Sección de Clero Regular[50]. En el año 2007, el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua dio los primeros pasos en el estudio e interpretación de la documentación medieval que permitiera conocer mejor los orígenes del romance castellano y comenzó con la documentación valpostana mediante un equipo de paleógrafos dirigidos por José Manuel Ruíz[51].

---

[46] RAMOS REMEDIOS, E., 2004, "En torno a la importancia de los cartularios de Valpuesta", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, pp. 382-396.
[47] DOMÍNGUEZ LEONÉS, J. M., 2008, "¿Cuál es la cuna del castellano?", *Ecos*, Alemania.
[48] RUIZ DE LOIZAGA, S., 2001, *op.cit.,* p. 5.
[49] DOMÍNGUEZ LEONÉS, J. M., 2008, *op.cit.*
[50] RUIZ DE LOIZAGA, S., 2001, *Los cartularios Gótico y Galicano de Santa María de Valpuesta*, p. 6.
[51] ÁLVAREZ TEJEDOR, A., 2013, *De Valpuesta a Silos. Las fuentes del castellano*, Burgos, p. 5.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 19. Cartulario de Valpuesta. Fuente: Archivo Municipal de Burgos.



Fig. 20. Cartulario de Valpuesta. Fuente: Archivo Municipal de Burgos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

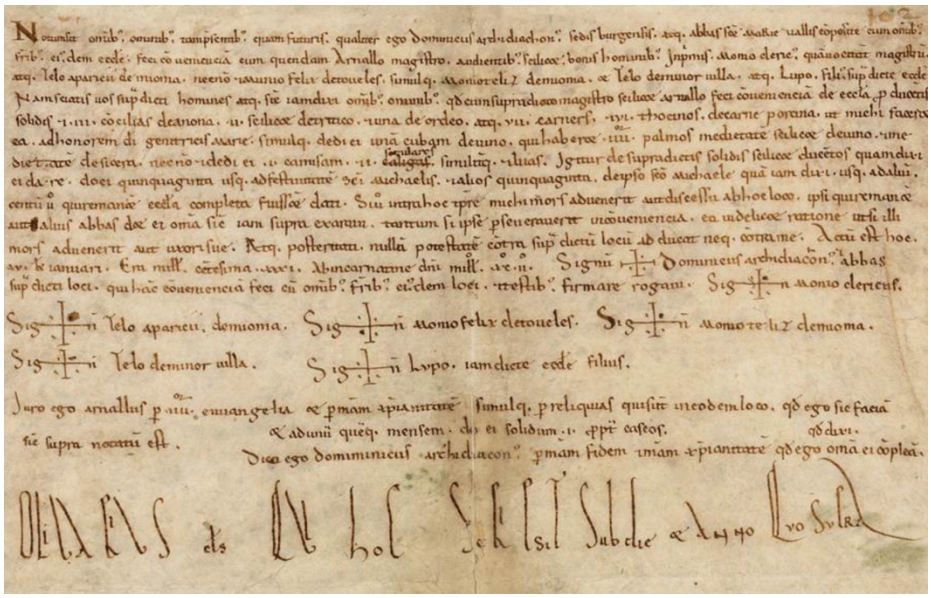


Fig. 21. Cartulario de Valpuesta. Fuente: *Siloé, arte y bibliografía*.

El 23 de noviembre de 2010 el vicedirector de la Real Academia Española (RAE), José Antonio Pascual, presidió la presentación de los becerros Gótico y Galicano de Valpuesta, una obra coeditada en dos volúmenes por la RAE y el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, con la participación de la Diputación Provincial de Burgos. Según sus propias palabras sobre este trabajo:

> "Entronca con gran esfuerzo hecho desde la ilustración por recuperar e interpretar nuestro pasado lingüístico. En esta tarea tenemos que recurrir a los pocos que sabían escribir en aquel tiempo, los monjes de los monasterios, que van recogiendo la lengua de la calle porque, en su origen, nuestra lengua, como todas, es hablada. Nace en todas partes, no en un lugar concreto, y los testimonios escritos son solo el reflejo tardío de esa nueva lengua derivada del latín".

En uno de los textos preliminares de esta publicación, en la que participaron hasta treinta y cuatro expertos, el profesor Gonzalo de Santonja precisó:

> El conocido Cartulario de Valpuesta (…) no indica que la cuna del castellano sea Valpuesta, lo mismo que ninguna otra documentación -de Cardeña, de Oña, de Sahagún, de León, de Covarrubias, de San Millán de la Cogolla o de Santo Domingo de Silos- prueba que el romance haya nacido en éste o en aquel otro lugar. Todo porque una lengua no nace en sitio ni en fecha determinados, sino que una lengua se deja sentir en caminos y aldeas, viñas y manzanares, iglesias y monasterios, donde vivan, trabajen, jueguen, amen y penen hombres y mujeres a lo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> largo de generaciones. Pero de los testimonios y características lingüísticas que presentan y de las fechas tan tempranas (siglos x, xi) en que fueron escritos parte de los diplomas de este becerro gótico se concluye de manera indubitable que la documentación valpostana resulta de capital importancia para conocer la etapa de orígenes del castellano[52].

En resumidas cuentas, aunque la lengua no nace en una fecha ni lugar concreto, sino que evoluciona con el paso del tiempo, podemos decir que la importancia de Valpuesta recae, entre otras cosas, en ser, muy posiblemente, el punto de origen del castellano que conocemos y hablamos hoy en día.

2.4. LA IGLESIA Y SU RETABLO

Como ya se ha mencionado, en el año 804 se produjo la llegada a Valpuesta de Juan, el teórico primer obispo de esta diócesis, donde se encontró una iglesia abandonada y medio destruida. El primer edificio debió ser pobre, construido a base de piedra y con mucha madera, canto rodado y adobe[53]. El inicio de la reconstrucción comenzó en el mismo año que llegó el obispo a este lugar, con un estilo que podríamos denominar de "repoblación", ya que es el modelo empleado en los siglos IX y X en las zonas cristianas, es decir, una derivación del arte visigótico con elementos del arte asturiano. Es por ello por lo que la iglesia levantada por aquel entonces se caracterizaría por contar con piedra de mampostería con esquinales y huecos de piedra de sillería y que caracteriza el arte austero de la región en ese momento.

En el año 1087, cuando se suprimió la sede episcopal y adquirió gran relevancia el camino de Santiago, Valpuesta se convirtió en un arcedianato y fue en este momento cuando se construyó una nueva iglesia. Se tiene constancia de que, en el año 1092, concretamente el 17 de diciembre, se redactó un contrato elaborado por el maestro de obras Arnaldo y el primer arcediano de Valpuesta, Domingo, que determinaron las condiciones bajo las que debía ser construida la iglesia. La obra, según el becerro de Valpuesta, costó doscientos sueldos, entre otras cosas como una medida pequeña de cebada, dos de trigo, seis carneros, seis tocinos y una cuba de vino, además de ropajes. Y, de esta iglesia románica, prácticamente no queda nada actualmente, solo unas columnas parte de la entrada y una puerta tapiada en el claustro.

Pasados los años, la iglesia quedó pequeña para el prestigio que estaba ganando la colegiata ya que entre sus arcedianos se encontraban dos papas, doce obispos y arzobispos de España. Como consecuencia, el arcediano y el cabildo invirtieron sus rentas en construir un nuevo edificio para el que el abad de Cerrato (Palencia) donó 1300 maravedíes, como se recoge en su testamento. Así, las obras se iniciaron en mayo de 1341.

---

[52] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2010, *Presentación en la RAE de los "Becerros gótico y galicano de Valpuesta"*. https://www.rae.es/noticia/presentacion-en-la-rae-de-los-becerros-gotico-y-galicano-de-valpuesta (15/9/23)

[53] CADIÑANOS BARDECI, I., 2000, "El cabildo de Valpuesta y sus ordenanzas de los siglos XVI y XVII", *Valpuesta (802-2000) Mil doscientos años de historia, Estudios mirandeses XX*, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, p. 144.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 22. Fachada principal Santa María. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

La iglesia gótica sufrió a través de los siglos numerosas variaciones, concentradas, sobre todo, en su torre, pórtico y parte del muro norte, donde encontramos dos puertas de ojiva que están tapiadas. Pese a ello, en la actualidad conserva su esencia gótica construida en piedra de sillería y, junto con el templo de Espino y Angosto, son los tres únicos ejemplos de arquitecturas góticas de la comarca. Está orientado de este a oeste, como era costumbre en la Edad Media y consta de una única nave grande y espaciosa sin crucero, con dos capillas que fueron restauradas cuando se levantó la torre, en 1835. En la zona más próxima al ábside se encuentra la Capilla de la Soledad mientras que, la otra capilla, más espaciosa, está dedicada a Santa María de Valpuesta. A ambos lados de la capilla, en los muros de la nave, encontramos cuatro altares dedicados a santa Ana, san Andrés, san Antonio y san Nicolás.

Además, son muchos los cuerpos de personajes relevantes que fueron enterrados en el interior de este edificio. Entre ellos, Fortún de Calderón, de Salcedo, que acompañó al rey San Fernando en su viaje a Estella para encontrarse con Jaime I el Conquistador y su nieto, Lope García de Salazar, que combatió en la batalla del Salado en tiempos de Alfonso IX. Los sepulcros de estos caballeros debieron estar situados a ambos lados del altar mayor, al menos hasta los días de la guerra de la Independencia. Sin embargo, hoy solo quedan algunos sepulcros de personas anónimas labrados junto a la sacristía y el claustro, aunque por los atributos que se les pusieron en las losas deducimos que podría tratarse de enterramientos eclesiásticos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 23. Representación de la Virgen bajo el arco ojival de la entrada de Santa María. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

En el exterior, el tamaño del atrio fue reducido por las reformas posteriores y, en la fachada, podemos observar las armas de Don Juan de Velasco. La portada, deteriorada por la desidia y el expolio, cuenta con toscas puertas que impiden apreciarla con claridad. Está orientada al norte, con un gran despliegue ojival y, antaño, una figura de María sedente tallada en piedra del siglo XIV que en la actualidad ha sido reemplazada por una efigie de escayola.

En el ábside externo las piedras tienen unas AA que hacen referencia a Alfonso II el Casto, fundador de esta sede episcopal y de la cabecera norte surge una torre neoclásica, de apenas 140 años, que constituye la parte más nueva y reciente de la vieja iglesia. Fue construida en 1835, siendo arcediano Don Julián González, debido a que la anterior torre amenazaba con caerse, por lo que construyeron otra para contemplar lo necesario para la conservación y decoro del templo. De hecho, la iglesia se encuentra en obras bajo la torre en la actualidad, ya que el terreno, hondo y húmedo, ha provocado el deterioro del edificio[54].

Las vidrieras, del siglo XV, son un verdadero tesoro a la altura de las de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos o las de la Catedral de León. Se encuentran dispuestas de forma que les da la luz de la mañana (al Este), algo que es fundamental puesto que, según el estilo Gótico, la luz, sustancia celestial en forma pura, es el elemento arquitectónico principal.

[54] RUÍZ DE LOIZAGA, S., 1984, *op.cit*., pp. 379-397.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 24. Sillería y coro de Santa María. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

La luz atraviesa los ventanales y se transfigura ofreciéndonos unas secuencias teológicas que narran historias de la fe: la Adoración de los Reyes Magos, la Crucifixión, ángeles, apóstoles, leones, ciudades, paisajes increíbles y hasta símbolos esotéricos bien escondidos. Por lo tanto, podemos decir que estas vidrieras conjugaban la luz de la fe con los conocimientos científicos del arte aplicados al servicio de la imaginación humana[55].

En la parte de la epístola encontramos la sacristía, que fue construida por el condestable de Castilla Don Juan de Velasco. Es amplia, con buena cajonería y en cuyos muros todavía quedan expuestos algunos calendarios litúrgicos que recuerdan a las solemnes ceremonias que tenían lugar en este templo. estilo cisterciense con cuatro capillas construidas por familias nobles. En una de estas capillas existía, hasta hace poco, un políptico con escenas de la Anunciación y de la Natividad que después se situaron en la sacristía de la iglesia y que en la actualidad han desaparecido.

Además del coro que mandó hacer en 1340 Juan Sánchez de Mora, abad de Cerrato, y el órgano de la iglesia, encontramos el espléndido altar mayor. Poco conocido para los tratadistas de arte, podríamos considerarlo como una de las joyas artísticas de la provincia de Burgos y del renacimiento español, como lo calificó de Azcárate[56].

[55] ANÓNIMO, 2009, *Las vidrieras del siglo XV, el segundo tesoro de Valpuesta*, Valpuesta. https://www.valpuesta.com/las-vidrieras-del-siglo-xv-el-segundo-tesoro-de-valpuesta/ (15/9/23)

[56] RUÍZ DE LOIZAGA, S., 1984, *op.cit*., pp. 379-398.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 25. Interior del patio y cementerio. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 26. Retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El retablo, al que se accede por una pequeña escalinata, es un conjunto semicircular probablemente de la primera mitad del siglo XVI, de influencia flamenca, que se acopla al ábside poligonal y que contiene diecisiete figuras exentas de las cuales doce son apóstoles[57]. Está compuesto por dos cuerpos horizontales, siete calles y remate, todo ello levantado sobre el banco o predela que quedan supeditados a la calle central donde se sitúa, en primer lugar, el sagrario concebido como un microedificio independiente del retablo e imitando templos italianos[58]. De hecho, Ruiz de Loizaga comentó que imita el famoso templete de Bramante de San Pedro en Roma[59]. En el centro vemos la figura de María en el momento de la Asunción y todo ello está rematado por el Calvario junto a san Juan, María, san Juan Bautista y san Miguel Arcángel.

Se encuentra estructurado en cajas u hornacinas independientes unas de otras que consiguen adoptar una disposición de cajas que dividen el retablo en diferentes partes. Estas hornacinas fueron separadas por columnas adosadas a pilastras, estableciéndose una alternancia entre aquellas que presentan arco de medio punto, en el cuerpo inferior, frente a las que aparecen coronadas con arcos de carpanel. En el interior de estas aparecen las figuras de los doce apóstoles, la mayoría de ellos sujetando las sagradas escrituras. Unas figuras que fueron muy utilizadas por la Iglesia Católica como símbolo de los mediadores entre los fieles y Dios, convirtiéndolos en los difusores del Evangelio. Sus amplios ropajes y el buen tratamiento las manos y sus gestos nos recuerdan, en algunos casos, a las maneras de Miguel Ángel.

Todo el grupo está caracterizado por el gran italianismo de sus modelos, como consecuencia, posiblemente, de la posesión y manejo de nuestro artista de estampas de origen italiano que difundían estos diseños. Los cánones de las figuras son alargados, con cabellos y barbas fluidos, vestidos con amplios pliegues y mantos recogidos estando, la mayoría de ellas, descalzas.

Todo el retablo constituye un juego de entrantes y salientes que generan la sensación de movimiento y de claroscuros. Como soporte de todo el conjunto se elaboró un precioso banco o predela compuesta por una serie de relieves con efecto amarfilado que representan, de izquierda a derecha, escenas de la vida de la Virgen. Estas se separan por imágenes de santas que presentan un marcado estilo romanista caracterizado por los espacios angostos, ropajes amplios, pliegues marcados y rostros expresivos. Por lo tanto, nos encontramos ante una estructura dependiente de las formas italianizantes del último tercio del siglo XVI, no solo en sus arquitecturas, sino también en sus esculturas.

A lo largo del siglo XVI en la Península Ibérica se produjo una gran difusión de las formas y modelos procedentes de Italia debido a los artistas nacionales que viajaron y se formaron allí, así como los artistas italianos que vinieron a trabajar a España trayendo numerosos dibujos y estampas. Como la localidad de Valpuesta no quedó ajena a la novedad, el deán de burgos, don Pedro Suárez

[57] RUÍZ DE LOIZAGA, S., 1984, *op.cit*., pp. 391-398.

[58] MORENTE LUQUE, F., 2003, "El retablo de Valpuesta. Las fuentes gráficas en la escultura", en *Las tierras de Valdegovía: geografía, historia y arte*, Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía, p. 104-105.

[59] RUÍZ DE LOIZAGA, S., 1984, *op.cit*., pp. 391-398.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de Figueroa contrató para la elaboración del retablo a un artista de origen francés llamado Felipe Bigarny y, junto a él, el dorador León Picardo[60].

2.4.1. El escultor: Felipe Bigarny (1470-1542)

Escultor y arquitecto, Bigarny llevó a cabo la mayor parte de su obra en España. Se estableció en Burgos hacia 1500 y jugó un importante papel en la introducción del estilo renacentista en nuestro país al ser responsable de la realización de importantes obras, como algunas de las escenas del retablo de la catedral de Toledo, las del altar de la capilla de la Universidad de Salamanca y, en Burgos, la de la capilla del Condestable[61].

De la vida de este artista se conocen detalles muy insignificantes debido a que los documentos que se conservan sobre él son escasos, por lo que reconstruir su vida se convierte en una tarea compleja. En los tiempos que coinciden con la infancia de este imaginero y escultor, el ducado de Borgoña llevaba unas listas de impuestos y, en las comprendidas entre 1460 y 1474 de los pueblos correspondientes a la diócesis de Langres, solo se conoce a un hombre apellidado Bigarne que era vecino de Marmagne. En 1460 su nombre aparece como Perrenot Bigerne y en 1461 Perrenot Bigarne y que en torno a 1470 tenía hijos de corta edad, pudiendo ser el padre del escultor.

Bigarny nació hacia 1473, en un momento en el que en Borgoña había cuatro talleres de escultura, por lo que sus primeras enseñanzas artísticas se produjeron en uno de estos talleres, algo que queda demostrado por sus obras influenciadas por el estilo artístico borgoñés que nunca abandonó. Del maestro que pudo enseñarle a manejar los cinceles es posible que jamás se llegue a saber quién fue, ya que, por aquel entonces, a finales del siglo XV, la mayoría de las obras borgoñesas son anónimas.

De joven tallaba la piedra y la madera con una destreza difícil de igualar, además de dominar la construcción y proyectar decoraciones de espacios arquitectónicos. Todo ello lleva a pensar que debió estar al lado de una gran personalidad de la escultura que podría haber sido Antoine de le Moiturier, establecido en Dijon (capital de la región de Borgoña) de 1465 a 1494 y que recibió, a finales del siglo XV, los encargos más importantes de la casa ducal, el clero y las parroquias, hasta que en 1494 se fue de Borgoña, al igual que su discípulo.

Si finalmente el artista borgoñón era originario de la villa de Marmagne, es importante mencionar que a 18 km de este lugar se encontraba un centro de escultura, o taller, llamado Auxonois en Semur-en-Auxois. Hacia 1490 Semur era un centro muy activo impulsado por Antoine de Le Moiturier cuando en el año ya citado llevó a cabo la Mise au Tombeau para la desaparecida iglesia de Les Carmes. Fue a partir de ese momento cuando la escultura de esta región se impregnó de una renovada fuerza, por lo que, si comparamos las esculturas de esta escuela con las que llevó a cabo Bigarny nada más llegar a Burgos, en 1498, comprobamos que el artista absorbió estas influencias en los primeros años de su formación.

[60] MORENTE LUQUE, F., 2003, *op. cit.,* pp. 104-107.
[61] MARILLER, J., 1982, "Les origines possibles du sculpteur Felipe Bigarny" en *Annales de Bourgogne*, vol. 54, p. 51.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pocos años antes de morir, siendo ya un anciano, al maestre Felipe declaró que había estado en Roma y, de hecho, en Borgoña no había nada tan complicado como las primeras obras de Bigarny y, sobre todo, los tres primeros relieves realizados entre 1498 y 1502. Nadie igualaba sus conocimientos sobre anatomía, la actualización de las vestimentas romanas y la ejecución de un primer plano con gran cantidad de figuras correctamente dispuestas. Debió aprenderlo a partir de referencias de los relieves italianos y tuvo que trabajar en más de un taller donde se practicaran las últimas técnicas estatuarias, ya que Borgoña todavía se encontraba anclada en las mismas técnicas de mediados del siglo XV empleando piedra caliza, sin pulimentos refinados ni muchos planos de profundidad. De hecho, en 1498, Bigarny sabía representar una gran cantidad de figuras en un mismo plano no escalonado, una técnica que solo pudo haber visto en Italia.

Varias fuentes consideran que el artista llegó a España para realizar la peregrinación a Santiago de Compostela y que, durante el camino, se detuvo en Burgos al ser considerado un lugar de paso obligado, quedándose allí a vivir porque contrató un relieve para la catedral[62]. De hecho, Luis Vasallo menciona que el propio Bigarny afirmó esta teoría en el contrato del primer relieve del trasaltar de mencionada catedral y que finalmente se asentó en la ciudad. Esto pudo deberse al éxito profesional y a la holgada situación económica que le proporcionó su enlace matrimonial con María o Mari Saiz Pardo, con la que se casó hacia 1502, ya que en 1504 nació su segunda hija, Clara Pardo[63]. Sin embargo, Del Río defiende que la teoría de la peregrinación a la capital gallega es poco creíble, y se considera que el motivo de su estancia en España fue debido a que la decadencia económica que se vivía en su país natal no permitía abrir un taller por la falta de encargos importantes. Por el contrario, España era un país en pleno apogeo económico que se convirtió en la meta de muchos artistas franceses, siendo Burgos una de las ciudades que tenía más demanda de artistas[64].

En ese momento prevalecía el gótico final caracterizado por formas precisas, colores brillantes y mucha ornamentación y la ciudad contaba con numerosos talleres. Entre ellos se encontraban el de Gil de Siloé, el mejor escultor del país especializado en retablos y sepulcros, y el de Simón de Colonia, que era el mejor modelo de buen quehacer y organización en el trabajo, dedicado a la decoración escultórica y a la arquitectura. Sin embargo, pese a la calidad de estos locales, no conseguían cubrir las necesidades de las personalidades demandantes de arte, en un momento en el que también había una gran demanda de artesanos para llevar a cabo nuevas casas, oratorios, sepulcros o capillas.

---

[62] DEL RÍO DE LA HOZ, I., 2001*, El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, p. 14-23.

[63] VASALLO TORANZO, L., 2019, "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes" en *Archivo español de arte*, vol. 92 (366), Universidad de Valladolid, p. 147.

[64] El 3 de abril de 1497 el cardenal Cisneros ofició la boda del príncipe Juan con Margarita de Austria en la catedral de Burgos, un acontecimiento que fue repetido en las crónicas durante el reinado de los Reyes Católicos. La ciudad gozaba de gran situación debido, entre otras cuestiones, a las repercusiones económicas de la guerra de Granada sobre Burgos y, además, acogía continuamente a la Corte, con sus nobles y milicias, y las estancias de los nobles y reyes cada vez fueron más prolongadas. Lo vemos en Del Río de la Hoz, I., 2001, *op.cit*., p. 25.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aprovechando la boyante situación, Bigarny decidió buscar trabajo en esta ciudad y fue en agosto de 1498, a la edad de veinticinco años, cuando firmó el primer contrato de la catedral de Burgos. Llegó a ser tan famoso en Castilla que los reyes, obispos y el pueblo llano pasaron a llamarle simplemente "maestre Felipe", sin necesidad de aprender su complicado apellido que, de incomprensible fonética francesa para los escribanos, llegó a tener numerosas variantes como Vigarni, Viguernis, Biguerni o Vigarin[65]. Por lo tanto, sus primeros trabajos los desarrolló en Burgos, concretamente en relieves que se encuentran en el trasaltar en la catedral donde destaca *Cristo camino del calvario*.

En 1509 la familia Velasco le encargó la elaboración del retablo de Santa María de Valpuesta y, pese a que en ese momento estaba trabajando en el coro de Toledo y no se encontraba en Burgos, es posible que sí que estuviera en esta ciudad en alguna ocasión después de 1539[66]. Pocos años después, el 11 de noviembre de 1542, el alcalde ordinario de Toledo acudió a un aposento del claustro alto de la catedral para levantar un cadáver que había sido encontrado por un funcionario y que se encontraba sobre un repostero. Maestre Felipe había muerto repentinamente esa noche en las dependencias de la fábrica catedralicia que había sido puesta a su disposición en el claustro para que residiera y tallara las sillas del coro. Allí le vio morir Gaspar de Vitoria, quien dio aviso a Gregorio Pardo, uno de los cinco hijos que tuvo con su primera mujer[67].

Se había casado dos veces, la segunda vez, muy posiblemente, a los 57 años y con una mujer de orígenes insignificantes, una situación muy diferente a la de su primer matrimonio. Los hijos de su primer matrimonio eran todos mayores y se encontraban en una buena posición económica, una realidad muy distinta a la que vivían sus hijos menores, de su segundo matrimonio. El reparto de su herencia fue complicado, no solo por las diferencias entre sus hijos, que prontamente afloraron, sino también porque la herencia de su primera esposa todavía no se había adjudicado. La elaboración del testamento, que se considera que sí que hizo debido a la sepultura que le asignó López de Ayala en la catedral de Toledo, fue fundamental para asegurar los negocios temporales y obtener una buena muerte. Además, en su caso, era muy necesario debido al gran número de hijos que dejaba, los talleres y las propiedades[68].

2.4.2. El pintor: León Picardo (c. 1485-1541)

El pintor, decorador y policromador León Picardo constituye una figura singular por las grandes transformaciones que ha sufrido el conocimiento de su biografía y estilo a lo largo de los años. No se tienen datos concretos sobre la fecha ni el lugar de su nacimiento, a pesar de que se le supuso originario de la localidad de Saint-Omer (Francia) y, por su apellido, de la región francesa

[65] DEL RÍO DE LA HOZ, I., 2001*, op. cit.*, pp. 14-26.
[66] DEL RÍO DE LA HOZ, I., 2001*, op. cit.*, p. 337.
[67] VASALLO TORANZO, L., 2019, op. cit., pp. 145-146.
[68] DEL RÍO DE LA HOZ, I., 2001*, op. cit.*, pp. 348-353.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de la Picardía, fronteriza con Flandes. También se tiene muy poca información sobre las circunstancias en que llegó a Castilla y sobre la fecha en que lo hizo.

Lo que sí sabemos es que Picardo apareció en Burgos a principios del siglo XVI, constando que era vecino de la capital castellana en 1511 y que, casi con seguridad, ya residía allí en 1509. Su llegada y avecinamiento en Burgos tendrían que ver con la búsqueda de mercado de trabajo del que carecía en su tierra de origen, aunque es difícil saber si se produjo por iniciativa propia o por la llamada de algún comitente u artista, para trabajar en alguna obra.

Es muy conocido por el hecho de ser el interlocutor del arquitecto Diego de Sagredo (Tampeso) en su diálogo sobre la arquitectura renacentista *Las medidas del Romano*, publicada en Toledo en 1526. Pero su fama no se corresponde con la calidad e importancia de su obra, ya que su labor fundamental en su ámbito profesional se centró en el trabajo de policromía de obras escultóricas realizadas por otros artistas, con los que estuvo vinculado con algún tipo de asociación comercial o compañía laboral. La organización laboral de la Castilla del momento hizo que muchos de los encargos encomendados a Picardo los realizasen los ayudantes de su taller, por lo que en muchos casos se notan fuertes variaciones en la calidad de las obras, sobre todo en lo que se refiere a pinturas figurativas, especialmente tablas. Ya en sus primeros encargos aparece Picardo trabajando en colaboración con el escultor Felipe Bigarny, realizando la policromía y dorado de sus tallas, aunque también como pintor de imágenes a pincel.

Fue feligrés de la parroquia burgalesa De San Gil entre, por lo menos 1514 y 1530 y tuvo su casa cerca del taller donde Cristóbal de Andino realizó sus rejas para la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Pero parece que su labor como policromador y dorador de las obras del maestro Felipe Bigarny fueron las que más fama le proporcionaron, pudiendo destacar obras como los retablos escultóricos de la Magistral de Alcalá de Henares y del Convento franciscano de Torrelaguna que había fundado el cardenal Cisneros.

Sin embargo, Picardo no fue únicamente un profesional que hoy se consideraría menor o dedicado a las labores artesanales más que artísticas, centrado en policromías y dorados. También fue maestro en la especialidad de imaginero o pintor figurativo y según criterios de su tiempo era un artífice destacado. Entre las obras realizadas, como el retablo de San Bartolomé de la iglesia de San Esteban de Burgos en colaboración con Bigarny, destaca de la primera mitad del siglo XVI (1540) la del retablo para la iglesia de Valpuesta en colaboración, nuevamente, con el borgoñón.

Picardo otorgó testamento en Burgos el 27 de julio de 1541 y, muy posiblemente, falleció poco después, debido a la debilidad de su firma y de que el codicilo que otorgó el mismo día no fue rubricado por él debido a la gravedad de su enfermedad. Pidió ser enterrado en el Convento dominico de San Pablo extramuros de Burgos, en la sepultura que tenía junto al púlpito, al lado de su difunta esposa Catalina de Basurto, de su madre y de sus hijos ya fallecidos. Su posición económica debía ser desahogada y prueba de ello son los censos y las casas que se encontraban en su posesión. Como heredera universal dejó a su única hija superviviente, María de la Cruz de León,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a quien el codicilo encomendó la protección de los condestables de Castilla[69]. Además, el pintor afirmó en su testamento que ya tenía terminada mucha parte de la obra de Valpuesta, que la pintura y escultura estaban presupuestadas en 400.000 maravedíes y que "de continuo, se hace"[70].

2.4.3. Otros posibles artistas partícipes en la elaboración del retablo

Ambos artistas iniciaron la obra del retablo, aunque las investigaciones apuntan a que colaboraron más artistas, ya que los dos fallecieron antes de finalizar el encargo y, además, el estilo de las figuras difiere de los trabajos que Bigarny venía haciendo[71]. El maestre mantenía oficiales al cargo de sus talleres escultóricos que muy probablemente serían los encargados finalizar la obra que nos ocupa. Entre ellos se encontraba Juan de Goyaz (1510-1550), más conocido como arquitecto que como imaginero, su formación artística se produjo en Toledo, pudiendo conocer a Alonso de Covarrubias o a Pedro de Machuca. Tampoco se debe descartar su formación burgalesa junto al maestre Felipe, con quien emprendió varias obras como los sepulcros de la Espeja, en Burgos, que le fueron cedidos por Bigarny en 1536. Pocos años después, en 1543, un año después de la muerte del maestre francés, su viuda, Francisca de Velasco, le traspasó los sepulcros del obispo de Tuy por 50.000 maravedís y la obra de Valpuesta, el retablo, por 70.000[72]. Sin embargo, la cantidad de dinero era tan escasa que indica, muy probablemente, su actuación en Valpuesta fue secundaria[73].

Bigarny encontró en su hijo Gregorio las cualidades necesarias para ser artista y, a juzgar por sus obras, se esmeró en prepararlo para convertirlo en un digno continuador de su profesión. Es por ello por lo que desde joven estuvo en el taller familiar aprendiendo el oficio hasta que, a los diecinueve años, su padre le envió a Zaragoza a completar su formación con Damián Forment. Gregorio fue uno de los más grandes discípulos de Felipe, con quien empezó a colaborar hacia 1535, lo que le proporcionó un prestigio que suavizó los inicios de su profesión y es a él a quien se le han atribuido los relieves de la predella en Valpuesta[74].

Aunque del Río atribuye la elaboración de los relieves del banco a Gregorio, Morente en cambio señaló en su artículo del año 2000, *El manierismo italiano en los relieves del banco del retablo mayor de la Colegiata de Valpuesta: la estampa como fuente gráfica y documental*, que simplemente analizando las fechas en las que pudieron ser realizadas las estampas usadas como modelo por el artista, la mayoría de ellas elaboradas en la década de los 60 del siglo XVI, nos lleva

[69] GONZÁLEZ RAMOS, R., 2018, "León Picardo" en *Real Academia de la Historia*. https://dbe.rah.es/biografias/16932/leon-picardo (15/0/23)
[70] DEL RÍO DE LA HOZ, I., 2001*, op. cit.*, p. 336.
[71] MORENTE LUQUE, F., 2003, *op. cit.,* p. 107.
[72] SAN MARTÍN, L., 2005, *La actividad artística en La Rioja durante el siglo XVI: índice de artistas y artesanos*, Instituto de estudios riojanos, Logroño.
[73] MORENTE LUQUE, F., 2003, *op. cit.,* p. 107.
[74] DEL RÍO DE LA HOZ, I., 2001*, op. cit.*, pp. 258 y 375.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a desechar la idea de que es imposible que Bigarny, que murió en 1542 sea el autor de esta obra, al igual que su hijo Gregorio Pardo, que falleció en Toledo diez años después.

En base a aspectos estilísticos y documentales se apuntaba a Rodrigo y, sobre todo, a su hermano Martín como posibles autores del banco e, incluso, de la arquitectura del primer cuerpo del conjunto. El estilo de este último tiene una mayor afinidad con los relieves puesto que sus producciones se encuentran más cercanas a las tendencias romanistas debido, posiblemente, al conocimiento de la obra de Becerra y Juni añadido al estudio a través de grabados de los trabajos del italiano Miguel Ángel[75]. Sin embargo, tres años más tarde, en su publicación *El retablo de Valpuesta. Las fuentes gráficas en la escultura*, menciona que el autor del banco es anónimo y que tampoco pudo ser finalizado por él.

En cuanto a la finalización total del retablo, menciona que estudios recientes, como el realizado por el catedrático en Historia del Arte Aurelio Barrón García, atribuyen la conclusión de la obra nuevamente a los artistas Rodrigo y Martín de la Haya, escultores que destacaron notablemente en la zona de Burgos durante la segunda mitad del siglo XVI, sobre todo tras su participación en el retablo mayor de la Catedral de Burgos.

Las fuentes documentales hablan de como la iglesia de Valpuesta debía a Rodrigo 14247 maravedíes del retablo principal que debió ser finalizado hacia 1577. Martín estuvo unos quince días en el pueblo para cobrar lo que la iglesia le debía por la realización de los trabajos, lo que nos lleva a pensar que posiblemente fueron los hermanos los que realizaron la mayor parte del trabajo. Barrón comentó que al menos la ejecución del banco y el primer cuerpo son de la mano de Rodrigo e, incluso, el segundo cuerpo también pudo ser organizado por ellos, algo que cuadra mejor con la cronología y la forma del retablo[76].

2.4.4. El comitente y mentor: Pedro Suárez de Figueroa y la entrega fallida del retablo

Los orígenes de la Casa y el solar de Velasco tienen su núcleo originario de asentamiento en los valles de la montaña burgalesa y, más concretamente, en torno a la villa de Medina de Pomar que a lo largo de los siglos XV y XVI se convirtió en la verdadera capital y residencia de esta familia nobiliaria. Las posesiones territoriales de este linaje familiar se fueron expandiendo a partir de este núcleo y, aunque desde la época del conde Fernán González existe constancia de caballeros e hidalgos que llevan el apellido Velasco, es imposible, en la mayoría de los casos, establecer una filiación entre estos personajes del siglo X y los que encontramos a finales del XIII y principios del XIV[77].

El primer Velasco que desde su condición de hombre rico desempeñó un importante papel en la vida política castellana fue Sancho Sánchez de Velasco, convirtiéndose en uno de los hombres

[75] MORENTE LUQUE, F., 2000, "El manierismo italiano en los relieves del banco del retablo mayor de la Colegiata de Valpuesta: la estampa como fuente gráfica y documental" en López de Gámiz XXXIV, Instituto Municipal de la Historia, pp. 64-65.
[76] MORENTE LUQUE, F., 2003, *op. cit.,* p. 107.
[77] MORENO OLLERO, A., 2014, *Los dominios señoriales de la Casa de Velasco en la Baja Edad Media*, Sanlúcar de Barrameda, pp. 11-12.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

más poderosos de la administración del rey Fernando IV[78]. El nieto de este noble fue Pedro Fernández de Velasco, condestable de Castilla, enterrado en una capilla conocida como "del condestable" en la catedral burgalesa donde, en su retablo de la Presentación, el artista Bigarny colaboró con Diego de Siloé entre 1523 y 1526.

Este tuvo un hijo llamado Bernardino Fernández de Velasco, primogénito y heredero universal de la Casa de Velasco, un aristócrata muy favorecido por los reyes católicos, sobre todo por Fernando de Aragón, que le concedió el título de conde de Frías. Se acabó casando con Juana de Aragón al fallecer su esposa, Blanca Herrera, con quien había estado casado al mismo tiempo que tenía dos amantes y con una de ellas, Inés Enríquez, tuvo tres hijos[79]. Uno de ellos era Pedro Suárez de Figueroa y Velasco, deán de Burgos y arcediano de Valpuesta, de donde procedía su padre, en el año 1509[80].

En la escritura en la que solicita la elaboración del retablo de Valpuesta señala lo siguiente:

> *yo don Pero Xuarez de Figueroa y de Velasco, dean de la santa iglesia desta muy noble çibdad de Burgos e arcediano de Valpuesta por mi y en nombre del capiscol y tesorero y canónigos e veneficiados de la santa iglesia de Valpuesta otorgo y conozco y digo que por quanto ay necesidad de hazer un rretablo en la dicha iglesia de Balpuesta por ende que yo me convengo e ygualo con vos maestre Felipe Bigarni escultor y Lean Picardo pintor vecinos de la dicha cibdad de Burgos para que ayays de hazer y hagays el dicho rretablo para la dicha yglesia de talla y pintura y dorado y estofado en esta manera que le ayays de hazer y le agays de la manera y conforme a la traza y muestra que queda en mi poder firmada del escriuano de yuso contenido el qual dicho rretablo aveys de dar hecho y acabado conforme a la dicha traça de talla e pintura e dorado y estofado y hecho y acabado y puesto y asentado en la dicha mi iglesia de Valpuesta todo en perfiçion a my contento y parecer e que yo como arcediano de la dicha iglesia y arçedianazgo y patron y señor della e de la dicha nuestra yglesia e cabildo has ayamos de dar y demos por el dicho rretablo ansy hecho...quatroçientos mill maravedis en dineros contados e mas que a nuestra costa le ynbieys el dicho rretablo para le poner e seamos obligados a hazer los andamios que fueren menester para poner y asentar el dicho rretablo el qual rretablo a de ser las ymajenes y tabla y samblajes de nogal y roble y teja y pino...asentado en perfeçion como dicho es del dia de Pascua de Flores pimera... de mill y quinientosy treynta y dos so pena de mili mrs. Por cada dia que faltare de no complir dende en adelante... e que estos se los quiten de los dichos quatroçientos mill mrs... e con tal condición que asy hecho... a mi me pareciere que... merece mas... has lo ayamos de dar…. asy mismo si ... merece menos... has lo puede mandar quitar y descontar... para lo asny guardar e conplir me ayays de dar y deys fianças e nos los dichos maestre Felipe e Lean Picardo que tomamos a hazer el dicho rretablo de la manera e forma y con las condiciones e capitulaciones de suso contenidas... e como se contiene en la dicha muestra que queda firmada del*

[78] SÁNCHEZ DOMINGO, R., 1999, *op.cit.*, p. 106.

[79] FRANCO SILVA, A., 2006, *Entre los reinados de Enrique IV y Carlos V. Los condestables del linaje Velasco (1461-1559)*, Universidad de Jaén, pp.109-114.

[80] DEL RÍO DE LA HOZ, I., 2001*, op. cit.*, p. 337.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

presente escribano...

León Picardo y Felipe Bigarny se comprometieron a llevar a cabo el retablo el 30 de septiembre de 1529, cuando se encontraban en Saldañuela, y a entregarlo finalizado a cambio de 400.000 maravedís. La idea era que lo tuvieran preparado para colocarlo en 1532, el día de pascua de flores, bajo la pena de 1000 maravedís por cada día que se retrasaran en la entrega. Pero el pintor falleció en 1541 y, al año siguiente Bigarny, por lo que la obra quedó inacabada.

Una vez se produjo la muerte de los artistas, la hija del pintor, María de León, vecina de Burgos, reclamó el dinero que su padre no había cobrado por la elaboración de la obra. Sin embargo, el arcediano de Valpuesta, Pedro Suárez de Figueroa, se defendió de esta acusación diciendo que no se hallaba obligado a nada, ya que el retablo no se había terminado a tiempo ni tampoco se había cumplido con lo que estipulaba el contrato.

Suárez incluso llegó a pedirle a María de León que le devolviera el dinero adelantado y el correspondiente cargo por el incumplimiento del contrato, negándose a que nadie terminara el trabajo ya que estos dos maestros eran notables oficiales y que ningún otro artista sería capaz de finalizarlo con la misma maestría. El arcediano llegó a presentar una demanda el 27 de junio de 1543 contra los herederos de ambos artistas y la viuda de Bigarny y el 23 de marzo de 1544 se nombraron dos peritos para que analizaran la obra: el pintor Adiosdado Olivares por parte de María de León y por parte del deán al pintor e imaginero Juan de Balmaseda. Por otro lado, Francisca de Velasco, la viuda, para evitar que sus hijos salieran perjudicados nombró peritos a Diego Guillen, imaginero de más de 27 años y a los entalladores Juan de Langres, de 50 años y Nicolás Langrés, de 25 años. Pese a ello, en la primera audiencia se designaron nuevos oficiales veedores: el escultor Bernal Sánchez y el pintor Antonio López, por parte del deán, el ensamblador y entallador Juan de Angres y el pintor Adiosdado Olivares por parte de los herederos de Bigarny.

No se vuelve a saber nada del asunto hasta el 27 de septiembre de 1549, cuando se llevó a cabo una audiencia pública en Burgos donde el procurador de Suárez de Figueroa exigió que se continuara con el proceso exigiendo que los herederos de los maestros presentaran la traza original del retablo, algo que no habían hecho pese haberse dictado auto para ello.

El 1 de octubre de ese mismo año la Justicia ordenó encarcelar a los herederos de los artistas por no haber exhibido la obra dentro del plazo fijado decretándose que no se les pondría en libertad hasta que la presentasen, además de pagar un ducado para los pobres de la cárcel. Sin embargo, el procurador de Clara Pardo y María de León alegó que el mandamiento y los autos citados eran injustos, ya que Pardo todavía no había aceptado la herencia de su padre y ninguna de las dos mujeres tenía en su poder la traza del retablo que había quedado en manos de Juan Gómez de Mesa, que por aquel entonces ya había fallecido.

El 9 de agosto de 1550 se dictó la sentencia definitiva en Burgos, que decía que como Suárez había probado su demanda y los herederos de los artistas no, se condenaba a estos últimos a pagar al cabildo todos los maravedís que recibieron el maestro Felipe y Picardo, pero que si entregaban lo que estaba hecho del retablo el deán debería recibirlo y pagar el precio que estipulasen los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

expertos. Sin embargo, el deán apeló, ya que no se encontraba satisfecho por no haber condenación de costas y por tener que aceptar una obra, aunque no estuviese hecha a su gusto.

El 2 de agosto de 1551 el representante legal de Suárez reconoció que la sentencia era justa, sin embargo, no estaba conforme con que no se mandara pagar los más de mil maravedíes recibidos por cada día que pasó desde la fecha en que los artistas debían haber entregado su retablo, incumpliendo el contrato y viéndose el cabildo obligado a comprarse otro retablo. Además, había pedido expresamente que los materiales empleados para la elaboración de la obra debían ser roble, nogal y teja, con un poco de pino, y casi toda la obra estaba hecha de este último material; muchas piedras estaban podridas y con carcoma, imágenes rotas y, por lo tanto, su precio había descendido. Finalmente, la sentencia dictó que la Colegiata de Valpuesta debía aceptar lo que habían hecho los artistas, acomodándolo años más tarde en el retablo que los hermanos Rodrigo y Martín de la Haya fabricaron y que no se concluyó hasta el siglo XVIII[81].

[81] FUENTES REBOLLO, I., 2004, "Vigarny, Picardo y el retablo de la Colegiata de Valpuesta (Burgos)" en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 8, pp.7-10.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

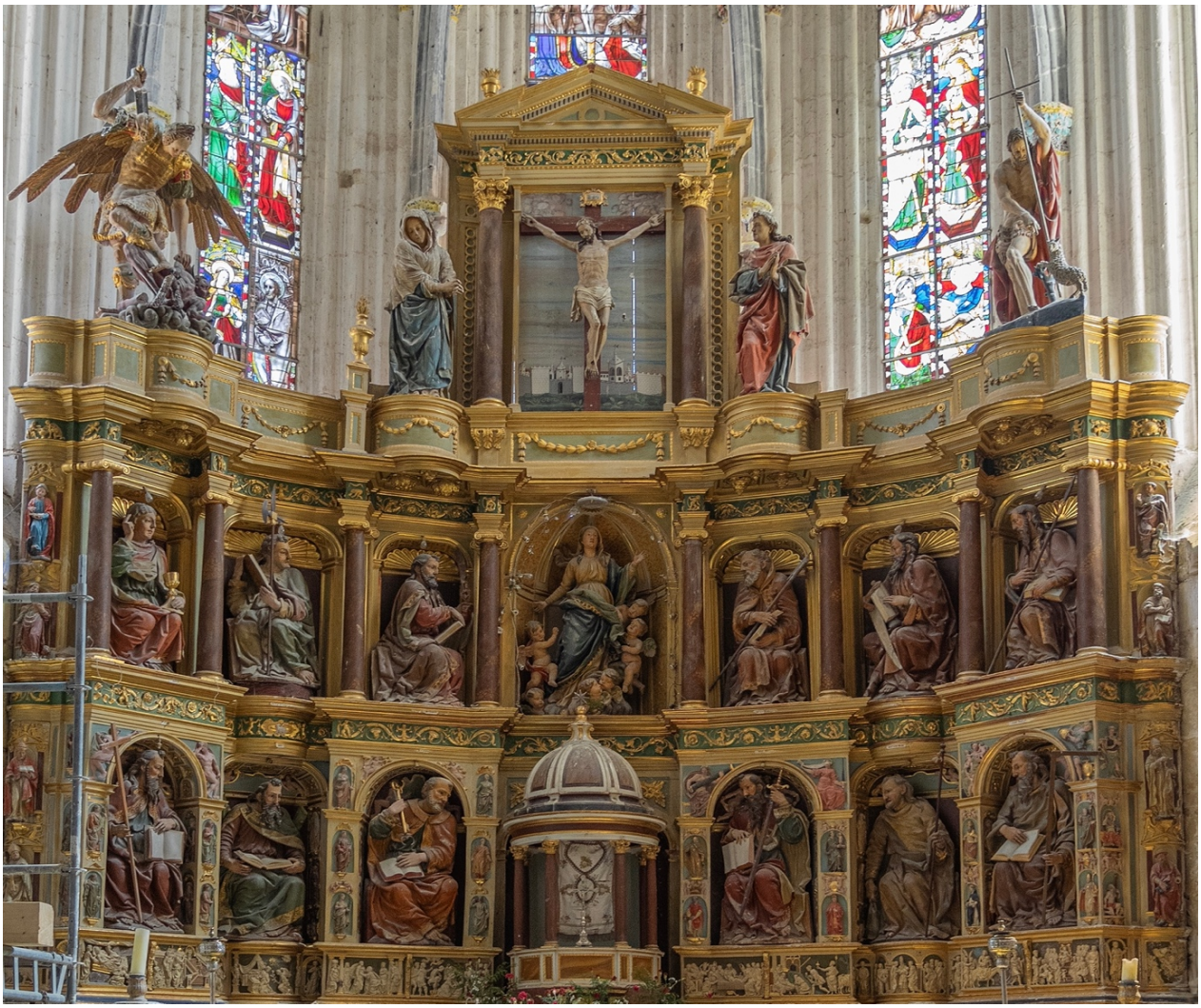


Fig. 27. Retablo de la iglesia Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

CAPÍTULO III. EL RETABLO DE SANTA MARÍA DE VALPUESTA

3.1. El oficio de los Apóstoles

Cuenta la tradición que una vez que Cristo ascendió a los cielos culminando su misión, los Apóstoles se reunieron a los diez días para componer el llamado Credo corto, es decir, el escrito que resumía toda la creencia cristiana, el dogma, para así difundirlo en el mundo. En el siglo XV se divulgó la representación del colegio apostólico acompañado de filacterias donde se disponía una frase del Credo atribuía a cada apóstol; a modo de ejemplo podemos reparar en la entalladura abierta por el llamado Maestro de las Banderolas a mediados de la señalada centuria.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 28. Maestro de las Banderolas. *El credo formulado por los apóstoles*. Siglo XV. Fuente: González de Zárate: *La serie de los apóstoles en la Catedral de Lima: Sus fuentes gráficas*.

El Credo, a través del colegio apostólico, se manifiesta con claridad en las artes pues expresa el dogma de Fe que debe seguir todo cristiano. Nos dice:

> Creo en Dios todopoderoso, creador del cielo y de la tierra. Creo en Jesucristo su único hijo, nuestro Señor, que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo nació de Santa María virgen, padeció bajo el poder de Poncio Pilato, fue crucificado, muerto y sepultado, descendió a los infiernos, al tercer día resucitó de entre los muertos, subió a los cielos y está sentado a la derecha de Dios Padre, desde allí ha de venir a juzgar a vivos y muertos. Creo en el Espíritu Santo, la santa iglesia católica, la comunión de los Santos, el perdón de los pecados, la resurrección de los muertos, y la vida eterna. Amén.

El Catedrático en Historia del Arte González de Zárate ya estudió una serie de imágenes de grabados y pinturas de apóstoles que fueron descubiertas en Lima (Perú) y donde ya relacionó las figuras que veremos a continuación[82].

[82] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2008, *La serie de apóstoles de la catedral de Lima. Sus fuentes gráficas*, Brocar, Universidad del País Vasco, Logroño (España), pp. 192-216.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

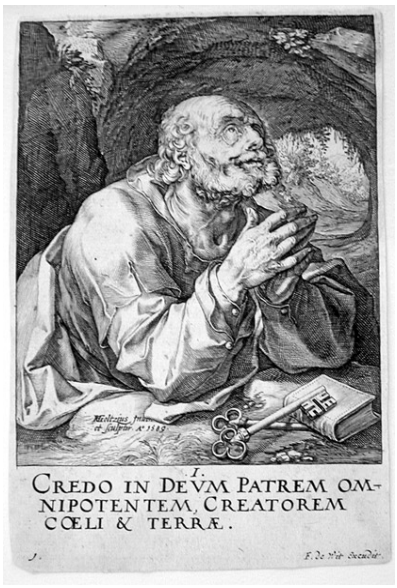


Fig. 29 Hendrick Goltzius, san Pedro. Fuente: *La serie de los apóstoles*.



Fig. 30. Anónimo, san Pedro. Fuente: *La serie de los apóstoles*.

Creo en Dios Padre, todopoderoso, creador del cielo y de la tierra.

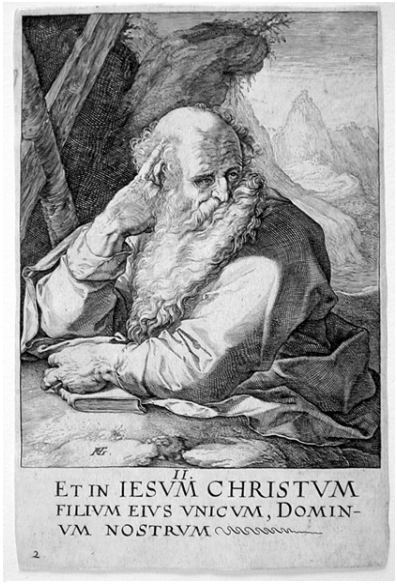


Fig. 31. Hendrick Goltzius, san Andrés. Fuente: *La serie de los apóstoles*.



Fig. 32. Hendrick Goltzius, san Andrés. Fuente: *La serie de los apóstoles*.

Y en Jesucristo, su único hijo, nuestro señor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 33. Hendrick Goltzius, Santiago el Mayor. Fuente: *La serie de los apóstoles*.



Fig. 34. Anónimo, Santiago el Mayor. Fuente: *La serie de los apóstoles*.

Que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo, nació de Santa María Virgen.



Fig. 35. Hendrick Goltzius, san Juan. Fuente: *La serie de los apóstoles*.



Fig. 36. Anónimo, san Juan. Fuente: *La serie de los apóstoles*.

Padeció bajo el poder de Poncio Pilato, fue crucificado, muerto y sepultado

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 37. Hendrick Goltzius, san Felipe. Fuente: *La serie de los apóstoles*.



Fig. 38. Anónimo, san Felipe. Fuente: *La serie de los apóstoles*.

Descendió a los infiernos, al tercer día resucitó entre los muertos.

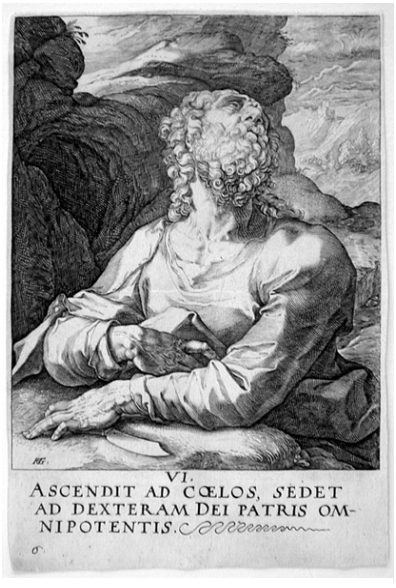


Fig. 39. Hendrick Goltzius, san Bartolomé. Fuente: *La serie de los apóstoles*.



Fig. 40. Anónimo, san Bartolomé. Fuente: *La serie de los apóstoles*.

Subió a los cielos y está sentado a la derecha de Dios Padre Todopoderoso.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

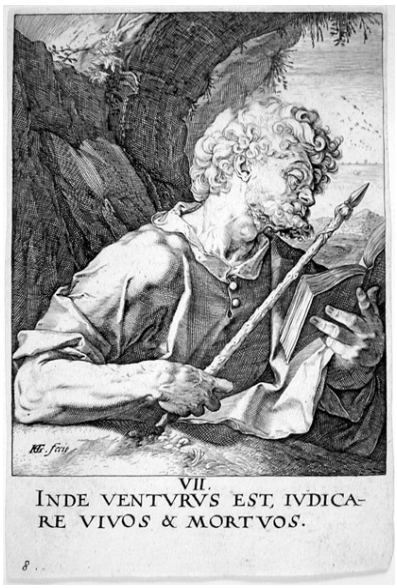


Fig. 41. Hendrick Goltzius, San Mateo. Fuente: *La serie de los apóstoles*.



Fig. 42. Anónimo, San Mateo. Fuente: *La serie de los apóstoles*.

Desde allí vendrá a juzgar a vivos y a muertos.



Fig. 43. Hendrick Goltzius, santo Tomás. Fuente: *La serie de los apóstoles*.



Fig. 44. Hendrick Goltzius, santo Tomás. Fuente: *La serie de los apóstoles*.

Creo en el Espíritu Santo.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA



Fig. 45. Hendrick Goltzius, Santiago el Menor. Fuente: *La serie de los apóstoles*.



Fig. 46. Hendrick Goltzius, Santiago el Menor. Fuente: *La serie de los apóstoles*.

La Santa Iglesia Católica, la comunión de los santos.



Fig. 47. Hendrick Goltzius, san Simón. Fuente: *La serie de los apóstoles*.



Fig. 48. Hendrick Goltzius, san Simón. Fuente: *La serie de los apóstoles*.

El perdón de los pecados.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 49. Hendrick Goltzius, san Judas. Fuente: *La serie de los apóstoles*.



Fig. 50. Hendrick Goltzius, san Judas. Fuente: *La serie de los apóstoles*.

La resurrección de la carne.

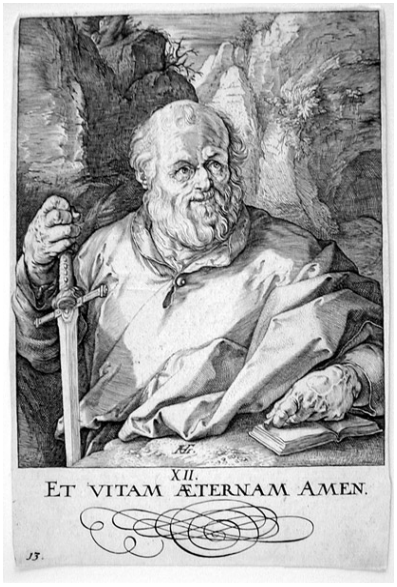


Fig. 51. Hendrick Goltzius, san Matías. Fuente: *La serie de los apóstoles*.



Fig. 52. Hendrick Goltzius, san Matías. Fuente: *La serie de los apóstoles*.

Y la vida perdurable. Amén.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Doce son los apóstoles que, insertos en sendas hornacinas, se disponen en el retablo. Sin duda es la parte más antigua y, además, sabemos que se llevó a cabo en el taller del escultor Felipe de Bigarny, como dan cuenta la expresividad de las figuras. Todos ellos, acompañados generalmente de los atributos de su martirio y del libro, en referencia a su condición apostólica de enviados a divulgar la Fe.

Como aspecto novedoso en su iconografía, se disponen sentados, algo que ya contemplamos en la edición de Nuremberg de 1515, donde se observan, como en este caso, bajo un espacio con una arquería que reposa sobre columnas. Esta composición recuerda a la serie de profetas que en el siglo XV realizarán grabadores florentinos como Baccio Baldini o Francesco Rosselli.

Estas figuras son repetidas y, por lo tanto, obligadas en todas las ediciones del *Jardín del Alma*, representándose con ello a los primeros que dieron testimonio en la Fe. No extraña, en consecuencia, que el grupo apostólico se manifieste, por lo general, como basamento en retablos y otros espacios sacros.

Hemos de precisar que la representación de los apóstoles en la Edad Media se generalizaba a través sus atributos característicos y siguiendo, generalmente, las descripciones de la *Leyenda Dorada* que Vorágine escribió en el siglo XIII. El precedente del dominico lo encontramos en la historia *Certaminis Apostolorum* que fue atribuida a Abdías, de quien se dice que fue el primer obispo de Babilonia y discípulo de los apóstoles y, por ello, se señala en su autoría al Pseudo-Abdías y se la considera escrita en el siglo VI. En estos textos se habla de la vida y martirio de los discípulos de Cristo, pero los atributos de los suplicios fueron variando en el tiempo quedando prefijados, como explica Réau, a partir del siglo XV.

Si bien la imagen de los llamados apóstoles mayores como Pedro, Pablo, Andrés o Juan se identifica claramente por su iconografía, no ocurre lo mismo con el resto del colegio apostólico, pues ésta se complica al presentar atributos repetitivos entre ellos que nos pueden llevar a error[83]. Todos aparecen descalzos, como es de rigor en la iconografía apostólica, como queda explicado en el tratado *Rationale Divinorum Officiorum* de Guillermo Durando que tanta validez tuvo desde el siglo XIII en Europa.

A continuación, establecemos su lectura siguiendo el orden tradicional de un retablo, de izquierda a derecha y de abajo a arriba. No obstante, los personajes principales como Pedro y Pablo se disponen escoltando el sagrario.

3.1.1. San Felipe

San Felipe apóstol, cuyo nombre en griego significa “el que ama a los caballeros”, nació en Betsaida y después de la muerte de Cristo predicó en Escitia y Frigia. Su historia cuenta que los paganos quisieron obligarle a adorar una estatua de Marte, sin embargo, de su pedestal salió un dragón que con su aliento envenenado mató al hijo del rey. Felipe acabó resucitando a las víctimas

[83] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2010, *Iconografía de la Cruz de Kurutziaga: pecado, castigo y redención*, Museo Arte e Historia Durango, pp. 53-54.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y ordenó que se destruyera la estatua para que en su lugar se construyera una cruz. Una escena que aparece representada en el pasionario de Stuttgart del siglo XII.

En su martirio fue crucificado cabeza abajo como Pedro, atado a al madero con cuerdas y posteriormente fue lapidado en Hierápolis bajo el imperio de Trajano. Es por ello por lo que se recrea con un libro, la cruz *immisia* de doble o triple travesaño en su mano y, en ocasiones, una piedra como referencia al martirio.

En cuanto a sus representaciones, del siglo XIV encontramos esta iconografía en el Breviario de Belleville, custodiado en la Biblioteca Nacional de París, donde lo apreciamos crucificado y lapidado al mismo tiempo. De esta época podemos mencionar la representación que se hace del santo en el bajorrelieve de la catedral de Lübeck.

En el siglo XV, en 1408, Nanni di Banco llevó a cabo una estatua de mármol encargada por la corporación de sombreros y en el siglo XVI, en 1523, Alberto Durero realizó un grabado. En el siglo XVI y XVII los artistas que representaron su figura fueron Phillipe Champaigne, que donó su obra a la Academia de pintura y Edme Bouchardon, que realizó una estatua de piedra que encontramos en la iglesia de Saint Sulpice de París[84].



Fig. 53. San Felipe en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee.

La disposición de san Felipe la observamos en la señalada edición *Salus Animae*, de Nuremberg, en 1515, donde se nos presenta una similar iconografía en la estampa de Hans Springinklee. Por otro lado, en la representación del apóstol en Valpuesta en comparación con la del Hortulus Animae, vemos que mientras que el primero se representa sedente y con barba, en el libro de horas aparece representado sin ella, de pie, con poco pelo y una aureola. Lo que si comparten es la cruz sujeta en la mano derecha, la toga, el manto y el libro, que mientras en la imagen de la izquierda está abierto, en la de la derecha queda cerrado.

[84] RÉAU, L., 1996-2000, *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, vol. 2 (3), Barcelona, pp. 510-511.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 54. San Felipe, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

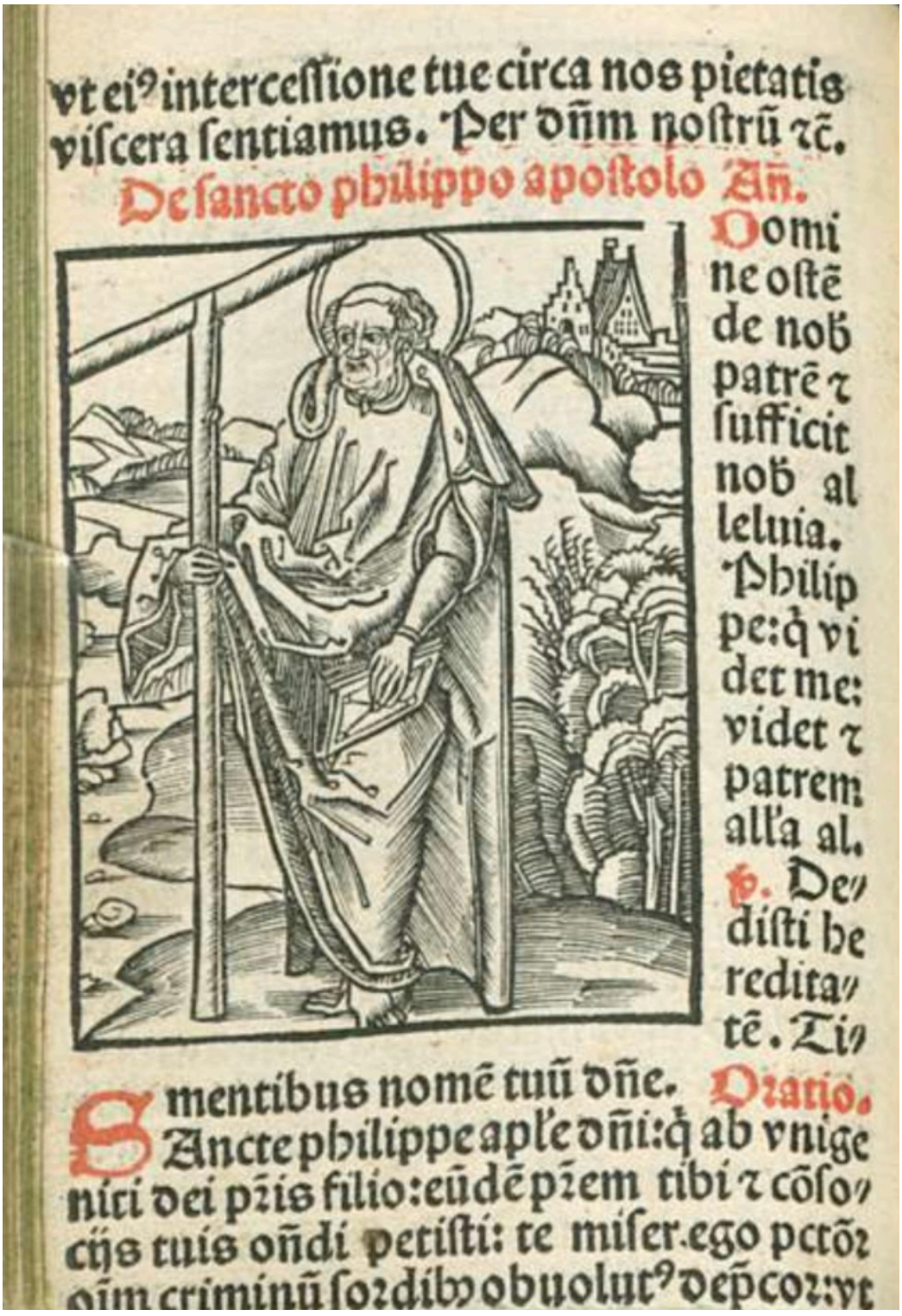


Fig. 55. San Felipe, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.2. San Andrés

San Andrés, pescador en Galilea y hermano mayor de san Pedro, fue el primero de los apóstoles en seguir a Cristo. Su leyenda, cuya garantía son los textos apócrifos, cuenta que después de la muerte de Cristo fue designado para evangelizar la Escitia, es decir, la actual Rusia, siendo un hecho tan relevante como lo fue la evangelización de España por al apóstol Santiago.

Cuando se encontraba realizando su predicación se le presentó un ángel que le dijo que debía ir hacia Mateo, por lo que acudió a Etiopía donde el apóstol Mateo había sido cegado y encarcelado. Las puertas de la prisión se abrieron para que san Andrés pudiera orar ante el mártir, lo que provocó que los ojos de Mateo se abrieran nuevamente a la luz. Una vez cumplió su misión, llegó a Grecia y Asia Menor, donde llevó a cabo una serie de milagros, como la expulsión de siete demonios de la ciudad de Nicea.

El procónsul romano Quirino, gobernador de Macedonia, encarceló al apóstol acusándolo de incitar a la destrucción de los templos y desviar al pueblo del culto a los dioses, por lo que decidió arrojarlo a las fieras. Sin embargo, no sufrió ningún daño y el tigre en lugar de devorarlo saltó la tribuna y trituró la cabeza del hijo del gobernador.

En Patras, ciudad del Peloponeso, curó a Maximilia, la mujer del procónsul Egeas, quien lo acusó de desobedecer al emperador por lo que lo mandó azotar con varas para, posteriormente, atarlo con cuerdas a una cruz con forma de x (decussata) sin clavarlo, para que la muerte fuera más lenta. Después de dos días agonizando en la cruz murió y fue enterrado por Maximilia, mientras que el esposo de esta fue castigado por dos demonios. Los Hechos agnósticos hablan por primera vez de este hecho que se imaginó de esta manera para igualar su martirio al de su hermano Pedro.

Como san Pedro fue acaparado por la iglesia de Roma, san Andrés fue reivindicado por la griega. En el 335 sus reliquias fueron trasladadas de Patras a Constantinopla, donde existía el deseo de poseer los restos de uno de los apóstoles que fueron cedidos a los rusos en el año 1850 a cambio de una canalización de agua potable y, así, se convirtió en patrón de Grecia y Rusia.

La iglesia latina consideró que las reliquias del apóstol fueron enviados desde Patras hasta Escocia y, de ahí, el nombre de la ciudad de San Andrews, así como la introducción de su cruz en las armas de



Fig. 56. San Andrés en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

este país. Sin embargo, en Italia se afirmó que el cuerpo había llegado en el 1210 a la catedral de Amalfi, principal centro de su culto, y la cabeza a Roma en 1462 bajo órdenes del papa Pío II. Así, se convirtió en una de las cuatro reliquias más importantes de la ciudad, junto con el *volto* santo de santa Verónica, la lanza de Longuinos y un fragmento de la *Vera cruz*. Actualmente están rodeando el baldaquino de Bernini, sosteniendo la gran cúpula de Miguel Ángel en el Vaticano.

En Francia se convirtió en patrón de la Casa ducal de Borgoña y Felipe el Bueno puso bajo su protección el Toisón de Oro que sus caballeros llevaban como insignia una cruz en X. En España, Santander es el antiguo *Fanum sancti Andreae*, mientras que en Alemania su sandalia es una de las piezas principales del tesoro de la catedral de Tréveris. Además, es patrón de las corporaciones emparentadas de los pescadores de agua dulce, los pescaderos y los cordeleros de las cuerdas de pescar. También es importante para las mujeres que deseaban encontrar un marido y para curar enfermedades como la gota, calambres o la disentería.

El santo se acompaña del libro y con la cruz *decussata* que se manifiesta a su espalda, también se la conocía con el nombre de cruz de Borgoña, ya que en 1433 se desarrolló y generalizó tras la creación de la orden del Toisón en el siglo XV por el duque de Borgoña. El arte cristiano de la Edad Media tardó mucho tiempo en considerar la cruz como atributo de san Andrés y hasta el siglo XV se representaba al santo con una cruz latina de brazos horizontales, similar a la de Cristo. La edición de 1515 grabada por Hans Springinklee lo dispone sentando y con la citada cruz *decussata*. Mâle considera su aparición en los vitrales franceses del siglo XIII, de la catedral de Tours, y Réau entiende que su origen se puede fechar en el siglo X por encontrarse en un libro de coro de Autun.

Los antiguos martirologios dan cuenta de que murió crucificado en una cruz tradicional y así ha sido generalmente representado en la Edad Media. Finalmente, en el siglo XV, la cruz en X se convirtió en parte integrante de la iconografía del santo[85] y así lo podemos ver en el retablo, donde sus únicos atributos son el libro y la cruz en aspa, que fijan la iconografía de San Andrés. En el retablo de Valpuesta, San Andrés aparece sedente, descalzo, con el libro abierto sobre su regazo. Lo sujeta con sus manos mientras mira al frente, con la mirada fija, caracterizado por una larga túnica y manto, una larva y larga cabellera, aunque en la cabeza se nota cierta falta de pelo. No lleva con él la cruz, algo que sí vemos en el grabado del *Hortulus Animae*, donde la sujeta con la mano derecha mientras que en la izquierda lleva el libro.

[85] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 86-96.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 57. San Andrés, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

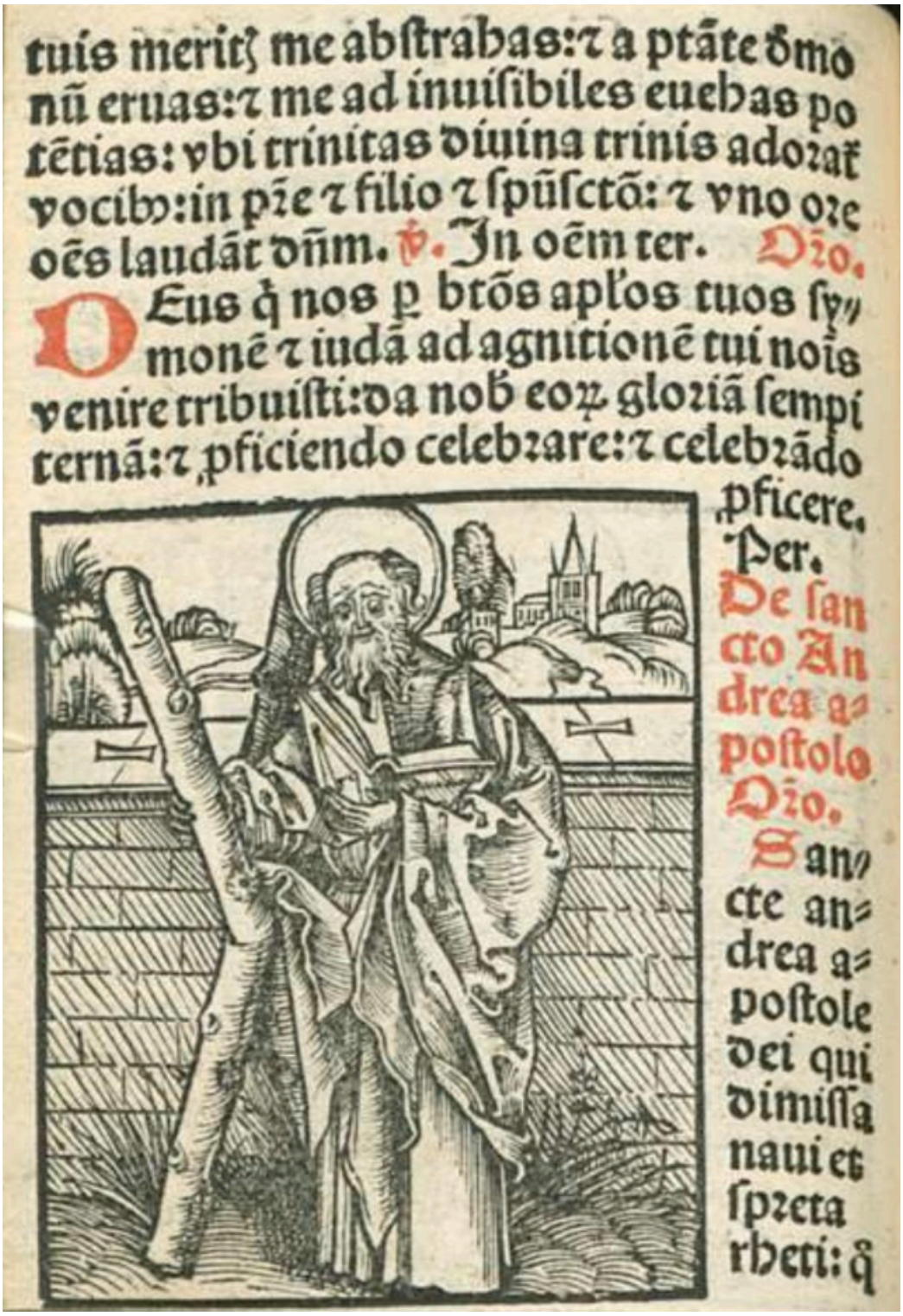

tuis meritꝭ me abstrahas: ⁊ a ptāte dmo
nū eruas: ⁊ me ad inuisibiles euehas po
tētias: vbi trinitas diuina trinis adorat
vocibꝫ: in pr̄e ⁊ filio ⁊ spūsctō: ⁊ vno ore
oēs laudāt dn̄m. ℣. In oēm ter. Or̄o.
Deus q̄ nos ꝑ btōs apl'os tuos sy-
monē ⁊ iudā ad agnitionē tui noīs
venire tribuisti: da nob eoꝝ gloriā sempi
ternā: ⁊ ꝓficiendo celebrare: ⁊ celebrādo
ꝓficere.
Per.
De sancto Andrea apostolo
Or̄o.
Sancte andrea apostole dei qui dimissa naui et spreta rheti: q̄

Fig. 58. San Andrés, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.3. San Pedro

San Pedro es el santo universal por excelencia, fundador del papado, principal personaje de la iglesia oficial y portero del Paraíso. Convertido en el primero de los papas de Roma, fue considerado muy pronto como el "Moisés de la Nueva Ley" y entre sus patronazgos podemos destacar el de los pescadores, albañiles y cerrajeros.

Al igual que su hermano Andrés, fue pescador en Cafarnaúm, Galilea, en el lago de Genezaret. Su verdadero nombre era Simón, pero Cristo le puso el apodo arameo de *Kefás*, que significa piedra, y que tendría como significado que San Pedro era la piedra angular de la iglesia. Mientras Jesús estaba vivo, lo acompañó, junto con los otros apóstoles a lo largo de diversos acontecimientos que se produjeron entre el misterio de galileo hasta su Prendimiento en el Huerto de los Olivos y, posteriormente, cuando Cristo ya había muerto, desde la Resurrección hasta la Ascensión. Es por ello por lo que en todas las escenas de la Vida de Cristo san Pedro tiene algún papel, pudiendo mencionar como ejemplos algunos relatos como la Tradición de las llaves, el Lavatorio de los pies, la Santa Cena o el Prendimiento en el Monte de los Olivos.

Después de la Ascensión llegó a Palestina, donde su actividad se prolongó hasta el año 44 cuando, después de haber consumado diversos milagros como la Resurrección de Tabita o la Curación de los enfermos con su sombra, fue encarcelado por Herodes de Agripa y liberado por un ángel. Tras su liberación pasó los últimos veintitrés años de su vida en Roma, desde el año 44 hasta el 67 y, fue allí, donde triunfó contra los sortilegios de Simón el Mago. Este era el favorito de Nerón, por lo que san Pedro, junto a Pablo, fue encarcelado en la cárcel de Mamertina hasta que se fugó gracias a sus propios carceleros.

Cuando huía del lugar, se encontró con Cristo en la Vía Apia con la cruz a cuestas, ya que este había vuelto a Roma para ser crucificado de nuevo. Esto creó en el apóstol un gran sentimiento de vergüenza, por lo que regresó a Roma para afrontar su destino y padeció su martirio, la crucifixión, cuya fecha se desconoce, al mismo tiempo que san Pablo fue decapitado, aunque hay discrepancias con esta afirmación. Debemos destacar que el apostolado y los milagros de Pedro que conforman su leyenda, es decir, su propia hagiografía, sucedieron en estos lugares, Jerusalén y Roma.

Los padres de la iglesia cuentan que no quería morir de la misma forma que lo había hecho Cristo, así que, por humildad, pidió ser crucificado cabeza abajo. También se dijo que su cruz había sido levantada por dos hitos del circo de Nerón que durante la Edad Media se consideraron Meta Romuli, cerca del Vaticano, y Cestio, en la puerta de san Pablo. Entre estos dos puntos de referencia se buscó un lugar intermedio y, finalmente, el martirio fue localizado en el Janículo, donde se levantó la iglesia de San Pedro in Montorio, patrocinada por los reyes de España.

Debemos tener en cuenta que la crítica racionalista cuestiona que Pedro haya estado en Roma, ya que esta teoría no reposa en ningún fundamento histórico. Ningún texto contemporáneo digno de fe menciona su viaje a Roma y los Hechos de los Apóstoles (12:17) solo comentan que, tras salir de la prisión de Herodes, se fue a otro lugar, sin aclarar a cuál. Los últimos años de su vida solo aparecen en los textos de Ireneo y Tertuliano, fábulas populares de origen romano que no pueden

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

considerarse pruebas. Hasta su crucifixión podría ser una interpretación errónea de la frase "extenderás tus manos".

En cuanto al lugar en el que se encuentran las reliquias del santo, Enrico Josi dirigió las excavaciones bajo las grutas del Vaticano entre los años 1939 y 1949, pero no dieron los resultados esperados, ya que no se encontró la tumba del príncipe de los apóstoles. Se supone que fue destruida por los vándalos y que fue el papa Gregorio Magno quien la habría reemplazado en el siglo VI por un trofeo memorial, es decir, un simple monumento que no contiene reliquias.

La mayoría de sus reliquias indirectas, que no corporales, se encuentra en Roma. Entre ellas podemos destacar las llaves, que aparece por primera vez en un mosaico de mediados del siglo V. Puede representarse con una única llave o incluso con tres como vemos en la tomba de Otón (en alusión al infierno), pero generalmente suelen ser dos, una de oro y otra de plata, las llaves del cielo y de la tierra que atan y desatan, absuelven y excomulgan.

Las cadenas proceden de la cárcel de Jerusalén y la de Mamertina y la cadena partida simboliza la liberación del ángel. En Roma también encontramos su púlpito, el cual Bernini introdujo en un relicario barroco que se conserva en la basílica de San Pedro construida en el siglo XVI por Bramante y Miguel Ángel. En Alemania se encuentra su báculo y en Venecia, en la iglesia del Redentor, un cuchillo con el que cortó la oreja de Malco. Su indumentaria puede ser muy diferente, dependiendo de si es representado como apóstol o como papa.

En las representaciones del arte cristiano primitivo lleva toga antigua, la cabeza descubierta y los pies descalzos, como todos los apóstoles, mientras que durante la Edad Media su indumentaria era como la de los papas. A partir del siglo X, se representa con la tiara cónica o la triple corona, también llamada *triregnum*, ornamentos pontificios que se convirtieron en regla en el siglo XV. Destaca la estatua sedente del siglo V que fue fundida por Arnolfo di Cambio en el siglo XIV y reemplazada por una estatua de mármol, el mosaico del *triclinium* del año 800, localizado en la basílica de San Juan de Letrán, o los bajorrelieves del siglo XII de Saint Pierre de Moisaac[86]. La edición de Nuremberg en la estampa de Hans Springinklee lo representa descalzo, bendiciendo, con las dos llaves en una de sus manos. En el retablo de Valpuesta aparece con las llaves y el libro, al igual que en el grabado *Hortulus Animae* donde, donde a mayores está coronado por una aureola.



Fig. 59. San Pedro en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee.

[86] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (5), pp. 43-68.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 60. San Pedro, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



mine ſplendeſcat Amē. ℣. In oēm terrā
exiuit ſon⁹ eoꝝ. Et in fines ⁊c̄. Oratio
Eſto qm̄s dñe plebi tue ſctīficator
et cuſtos: vt bti iacobi apl'i tui mu-
nita p̄ſidijs: ⁊ cōuerſatione tibi placeat:
et ſecura deſeruiat. Per dñm noſtrū ⁊c̄.
De ſancto petro apoſtolo.
O Beate petre clauiger etheree: ītercedere dignerꝫ ꝓ me ad dñꝫ q̄ tibi tradidit claues regni celoꝝ: vt tua int̄ceſſione placat⁹ concedat mihi meorū veniam pec

Fig. 61. San Pedro, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.4. San Pablo

Se le considera apóstol pese a no haber conocido a Cristo ni haber formado parte del colegio apostólico, ni siquiera tras la traición de Judas, y en los Salterios ilustrados se le compara con Benjamín como el último en llegar y el más joven de todos los apóstoles. Pese a ello, después de Jesús, san Pablo, nacido en Tarso, capital de Cilicia, es la mayor figura de la historia del cristianismo. El día de su circuncisión recibió el nombre de Saulo, cuyo significado es *deseado* y después de su conversión, del judaísmo al cristianismo, recibió el nombre latino Paulus, o pequeño. Basándonos en estos hechos, podemos decir que era romano por su nacionalidad, judío por su origen étnico y griego por su cultura.

Después de haber estudiado en Jerusalén, bajo las enseñanzas del rabino Gamaliel, se dio cuenta de su odio por los discípulos de Cristo y se piensa que acudió a la lapidación de san Esteban. Esto cambió cuando en el año 35, dirigiéndose de Jerusalén a Damasco, fue deslumbrado por un rayo, desmontado del caballo y creyó oír la voz de Jesús preguntándole por qué le perseguía. Un hecho que, según algunos historiadores como el Francés Ernest Renan, podría haber sido una alucinación fruto de una insolación.

A partir de este momento inició su vida como misionero intermitente y después de haber predicado en Damasco, donde la irritación de los judíos que lo consideraron un apóstata provocó que tuviera que huir descendiendo la muralla en un cesto con ayuda de una polea, se fue a Jerusalén. Allí, gracias a Bernabé, tomó contacto con san Pedro y los demás apóstoles, que en un primer momento desconfiaron de él debido a su pasado hasta que, en el año 42, acudió a Antioquía, en Siria, una gran ciudad considerada la cuna de la iglesia de los gentiles.

En Chipre cegó al mago Barjesús y luego predicó el Evangelio en Asia menor donde en la ciudad de Listra en Licaonia, junto con Bernabé, curaron a un paralítico, siendo considerados como Hermes y Zeus. Su última campaña en el año 49 lo llevó a Grecia, pero en el año 60 naufragó en la costa de Malta cuando se dirigía a Roma. Según Tertuliano padeció su martirio en esta última ciudad, donde por ser ciudadano romano tuvo el privilegio de ser decapitado. En el lugar donde se produjo este acontecimiento se levantó una iglesia conocida como *Tre fontane*. La leyenda cuenta que, de su cabeza, al rebotar tres veces contra el suelo, hizo brotar tres fuentes. Aunque no existe ningún documento preciso acerca de su martirio, que no es mencionado en los Hechos de los apóstoles, se considera que fue ejecutado hacia el año 64, perdido entre las numerosas víctimas de Nerón.

Como segundo patrón de Roma, se le dedicó en esta ciudad la basílica de San Pablo extramuros y la iglesia ya mencionada anteriormente de las Tres Fuentes mientras que en Francia entre las iglesias que están bajo su advocación encontramos, por ejemplo, la de Sain Paul de Turax. Durante la Edad Media fue venerado por clérigos y laicos, teólogos y caballeros, por lo que la espada de su decapitación, que es su atributo principal, hizo que lo confundieran en un primer momento con un caballero romano, aunque el nunca portó armas.

Es el patrón de los fabricadores de cuerdas y esto se debe a que según los Hechos de los apóstoles (18:3) tenía como oficio tejer telas de tiendas con pelos de cabra. El cesto que le permitió

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

huir de Damasco, le valió su patronazgo de los cesteros y el hecho de haberse salvado de un naufragio en Malta y de la picadura de una víbora, provocó que se le invocara contra las tormentas y las serpientes venenosas. De hecho, los charlatanes venecianos, llamados *uomini della casa di san Paolo*, vendían como antídoto tierra que decían que procedía del sitio de donde el apóstol había sido picado por una víbora.

A diferencia de san Pedro, cuya imagen paternal como portero del Paraíso gustaba más al pueblo, san Pablo nunca fue un santo popular y su severidad mantenía a los fieles a distancia. El precedente de su iconografía, la decapitación, parece toma su fuente en tiempos antiguos, pues en el siglo IV y en los relieves del conocido sarcófago de Julius Bassus se manifiesta con claridad esta actitud por parte del verdugo.

Según lo que dice el propio santo en sus Epístolas, y teniendo en cuenta su nombre en latín, *Paulus*, era de cuerpo esmirriado y de estatua pequeña. Además, era calvo, legañoso, con nariz ganchuda y patizambo. Sin embargo, la iconografía religiosa no tuvo en cuenta estos datos, por lo que los artistas lo representaron como un gigante majestuoso que se apoya en una espada, a diferencia de Hogarth.

Autores como Rafael y Le Sueur lo dotaron de abundante cabellera y siempre se lo ha representado con barba. En el arte cristiano primitivo sus atributos son un libro y un rollo, pero el más personal, como ya se ha mencionado, es la espada que suele estar desenvainada y que comenzó a usarse en el siglo XIII. En la entalladura de Hans Springinklee de 1515 está sentado y con dos espadas en sus manos, pudiendo considerar una de ellas el emblema de la palabra de Dios y, la otra, el objeto de su martirio.

Se le representó en numerosas ocasiones, entre las que encontramos un bajo relieve del siglo IV localizado en el Museo del Capitolio; unos mosaicos del siglo VI del Baptisterio de los arrianos y la capilla arzobispal, en Rávena o los frescos del siglo X, ya desaparecidos, de la cripta de la basílica de los filipinos en Macedonia[87].

En Valpuesta se encuentra sedente y descalzo, con el libro en la mano derecha y la espada hacia abajo en la mano izquierda. Su barba y cabellera es larga, a diferencia del grabado del *Hortulus Animae*, donde tampoco observamos el libro.



Fig. 62. San Pablo en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee.

[87] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (5), pp. 6-16.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 63. San Pablo, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



O glo-
riosum
lumen
oīm ec-
clesiarū
sole splē
didius:
o vere
apl'icuz
sidus al
tissimū
sctē pau
le q̄ eter
ni regꝫ
splēdo-
rē tene-
bris gē
tiū infudisti: q̄ in terra posit⁹ celoꝝ secre-
ta petisti: ⁊ q̄ nō licēt hoī loq̄ ꝑuidisti: il-
luc supplices tuos post hui⁹ carnis ter-
minū ꝑducere dignare: q̄s fecisti verita-
tis lumē agscere. ℣. In oēm ter. ⁊c̄. Oīo
DEus q̄ vniuersum mūdū btī pauli
apl'i p̄dicatione docuisti: da nobis
q̄ūs: vt cui⁹ memoriā colim⁹ ꝑ ei⁹ ad te

Fig. 64. San Pablo, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.5. Santiago el Mayor

Hijo de un pescador galileo Zebedeo, era el hermano de san Juan Evangelista y, junto a él, fue llamado por Cristo para convertirse, al igual que Pedro y Andrés, en uno de los apóstoles. Su apodo el Mayor significa que fue uno de los primeros llamados y junto a Juan y Pedro asistió a la Transfiguración o Agonía de Cristo en el Monte de los Olivos. No se sabe nada de su actividad después de la Ascensión, pero se supone que predicó la fe en Siria y Judea y que, cuando regresó a Jerusalén en el año 44, fue decapitado por orden de Herodes Agripa.

En contradicción con la leyenda palestina, debemos destacar la del apostolado de Santiago en España y la de su sepultura en Galicia, un culto tardío forjado entre los siglos IX y XI. Hay quien dice que el apóstol nunca llegó a España y sus reliquias jamás fueron depositadas en Santiago, ya que la leyenda habría nacido por la "Reconquista", remontada al siglo X, y la peregrinación a Santiago de Compostela organizada por los monjes de Cluny para socorrer a los cristianos de España. Un documento apócrifo presentado en el siglo VII afirma que el apóstol sí llegó a España para evangelizarla y hacia el año 830 circuló el rumor sobre el descubrimiento de su tumba, una teoría que fue reafirmada en el 860 por el Martirologio de Adón.

La primera mención de su sepultura en Galicia apareció en el año 806, en el Martilogio de Florus de Lyon, aunque la iglesia de peregrinación que fue construida para albergar los huesos ya existía en el 874, año en el que Alfonso III de León y su esposa Jimena dieron como ofrenda una cruz de oro. Fue a partir de este momento cuando los creyentes iniciaron las peregrinaciones a Santiago de Compostela.



Fig. 65. Santiago el Mayor en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee.

De acuerdo con la tradición española, que quería atribuirse el patronazgo de un discípulo directo de Cristo, Santiago viajó a España para predicar el Evangelio y desembarcó en Cartagena y después en Zaragoza, donde se le apareció la Virgen rodeada de ángeles en lo alto de una columna de jaspe, siendo este el origen de la basílica de Nuestra Señora del Pilar. Pasó por Lérida, donde consiguió deshacerse de una espina del pie gracias a ángeles que descendieron del cielo. Más tarde, después de su martirio, su cuerpo resguardado en un navío, o ataúd de mármol, habría navegado en dirección a Galicia en una barca conducida por un ángel. Cruzaron las Columnas de Hércules, o Estrecho de Gibraltar, hasta llegar a las costas gallegas. La reina Lupa o Luparia mandó atar al sarcófago toros salvajes para que lo rompiesen

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

contra las rocas, sin embargo, ante la señal de la cruz, se volvieron mansos y terminaron por arrastrar los restos al patio del palacio de la reina, que convirtió su castillo en un monasterio.

Este lugar terminó convirtiéndose en la cuna de la peregrinación a Santiago de Compostela, algo que suscitó numerosas historias, como la de la pareja de jóvenes que iniciaron su viaje en Toulouse. Estos hicieron noche en una posada regentada por un hombre y su hija, que se acabó enamorando del joven viajero. Al ser rechazada, lo acusó de robar una copa de plata que ella misma introdujo en el zurrón del peregrino. Como consecuencia, un juez ordenó que colgaran al joven, que permaneció varios días colgado vivo, hasta ser descubierto por sus padres que, consternados por la noticia, realizaron el mismo viaje. Estos acudieron a visitar al juez, que no les creyó y se burló de ellos diciéndoles que el muchacho estaba tan vivo como la gallina y el gallo asados que tenía sobre su mesa, hasta que estos empezaron a cantar.

Todos los caminos conducen a Santiago y, al igual que los Reyes Magos siguieron a la estrella, los peregrinos debían seguir la vía láctea para llegar a este lugar, *Campus Stellae*. La geografía hagiográfica y monumental se encargó de marcar los recorridos y, así, por ejemplo, los peregrinos que iniciaban su viaje en Francia, donde el culto a este apóstol adquirió mayor relevancia después de España, pasaban por lugares como Tours o Conques.

En la catedral de Arras se veneraba la cabeza de Santiago que Carlos el Calvo llevó desde Santiago de Compostela a la abadía de Saint Vaast; en la catedral de Amiens se expuso su mentón, mientras que Alemania e Inglaterra aseguraron tener sus manos. Numerosas iglesias fueron puestas bajo su advocación en diferentes lugares, como la de Lieja en Países Bajos, y se convirtió en patrón de lugares como Coímbra, donde se le dedicó un templo románico.

En cuanto a su iconografía, en los monumentos más antiguos se le representa como apóstol, cubierto con una toga y descalzo, portando un rollo del Nuevo Testamento. Suele aparecer entre dos árboles podados o palmeras, con la cruz primacial de doble travesaño, por haber sido el primer arzobispo de España, y la espada con la que fue decapitado. Podemos destacar obras como la puerta Miégeville, del siglo XII, en la basílica de Saint Sernin de Toulouse, o la vidriera de la capilla de Jacques Coueur, del siglo XIII, en la Catedral de Bourges.

A partir del siglo XIII se le empezó a representar como un peregrino, de pie o sentado, calzado, con un sombrero de ala ancha con conchas y apoyado en un bordón, con el habitual equipaje de los peregrinos, un zurrón y una cantimplora. Con esta temática se realizaron obras como una estatua, del siglo XIII, en presbiterio de la iglesia de Saint Pierre de la Grande Sauve, en Goronda. También destaca la edición de Hans Springinklee que hace mención mediante la concha a la condición de peregrino. Por último, como Santiago Matamoros, se le dedicaron obras de tipo ecuestre más tardías, sobre un caballo blanco y derrotando a los moros en la batalla de Clavijo, como vemos en el tímpano de la iglesia de Santiago en Betanzos, Galicia, del siglo XII[88].

[88] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (5), pp. 169-177.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 66. Santiago el Mayor, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 67. Santiago el Mayor, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.6. Santo Tomás

Santo Tomás, cuyo nombre en griego se tradujo como *Didymos*, que en arameo significa gemelo, era pescador en Galilea hasta que se convirtió en discípulo de Cristo. La *Leyenda Dorada* narra dos aspectos fundamentales de su vida, la incredulidad y su apostolado en la India.

La incredulidad se produjo cuando dudó, en un primer momento, de la Resurrección de Cristo, quien le puso el dedo en su llaga del costado y, después, de la Asunción de la Virgen. Esto lo situó en el penúltimo puesto de los apóstoles, ya que carecía de la fe que san Agustín definió como "la virtud por la que creemos en lo que no vemos".

Por otro lado, según Santiago de Vorágine, Gondóforo, un enviado del rey a la India, lo invitó a embarcarse con él para construir un palacio a su soberano. En la primera ciudad en la que hicieron escala fueron invitados a la boda de la hija del rey y allí Tomás se negó a comer, por lo que fue abofeteado, una escena que se representó en la vidriera de la catedral de Bourges del siglo XIII. Además, mientras fue a buscar agua fue atacado por un león y un perro se llevó su mano arrancada.



Fig. 68. Santo Tomás en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee.

Tomás, en calidad de arquitecto, edificó un palacio celestial en la capital de Gondóforo y distribuyó el dinero que se le había concedido entre los pobres. A raíz de este episodio, desde el siglo XIII fue representado frecuentemente, como es el caso, con una escuadra, por lo que también se le considera patrón de los arquitectos y albañiles. Cuando el rey regresó de su viaje y se puso al tanto de los hechos lo consideró un abuso de confianza y mandó que lo encarcelaran.

El apóstol fue perdonado debido a que el hermano del rey, Gad, resucitó expresamente para contarle a su hermano, el rey, que había visto con sus propios ojos el palacio que se había construido en el Paraíso gracias a su arquitecto que, además, persuadió a la reina a negarse al deber conyugal. Esta vez no fue perdonado, por lo que tuvo que caminar descalzo sobre láminas de hierro calentadas que fueron enfriadas por una fuente de tierra creada por Dios. Después lo metieron en un horno encendido, pero este se apagó, por lo que lo obligaron a arrodillarse ante el ídolo del sol, pero la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estatua se fundió. Por último, los sacerdotes paganos acabaron con él a lanzadas, motivo por el que aparece con una alabarda en la edición de Nuremberg del grabador Hans Springinklee.

Las reliquias del apóstol localizadas en la India se veneraban en Meliapor, donde su mano emergía de la tumba. Según se creía, decidía la suerte en los procedimientos judiciales, por lo que es patrón de los jueces. Desde Meliapor se trasladaron a Edesa, Asia Menor, y después a la isla de Quíos hasta llegar a Ortona, sobre la costa del Adriático. En Roma, en la basílica de la Santa Cruz de Jerusalén se conservaba el dedo que el apóstol había hundido en la llaga de Cristo y gracias al cinturón que la Virgen le dio durante su Ascensión y que se conservó en la colegiata de Prato, la Toscana se convirtió en otro de los centros de culto en Italia.

Entre sus representaciones podemos señalar un mosaico en la capilla del Arzobispado de Rávena, del siglo VI, una placa de marfil del siglo X localizada en el Museo de Berlín, donde Jesús de pie sobre un taburete, domina a Tomás que quiere palpar la herida del Redentor; un bajorrelieve del siglo XII del claustro de la iglesia de Santo Domingo de Silos; las estatuas en la portada oriental de la catedral de Bamberg y en la colegiata de Wimpfen del siglo XIII o el bajorrelieve del trascoro de la basílica de Norte Dame en París del siglo XIV[89].

Por último, si comparamos la estatua de Valpuesta con el grabado del *Hortulus Animae*, nuevamente en la primera vemos al apóstol sentado y descalzo, con barba, portando un libro abierto que sujeta con su mano derecha y, en la izquierda, una escuadra. En el Libro de Horas, aparece con los mismos atributos, sin embargo, parece que el objeto representado en lugar de una escuadra es una lanza.

[89] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (5), pp. 269-273.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 69. Santo Tomás, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

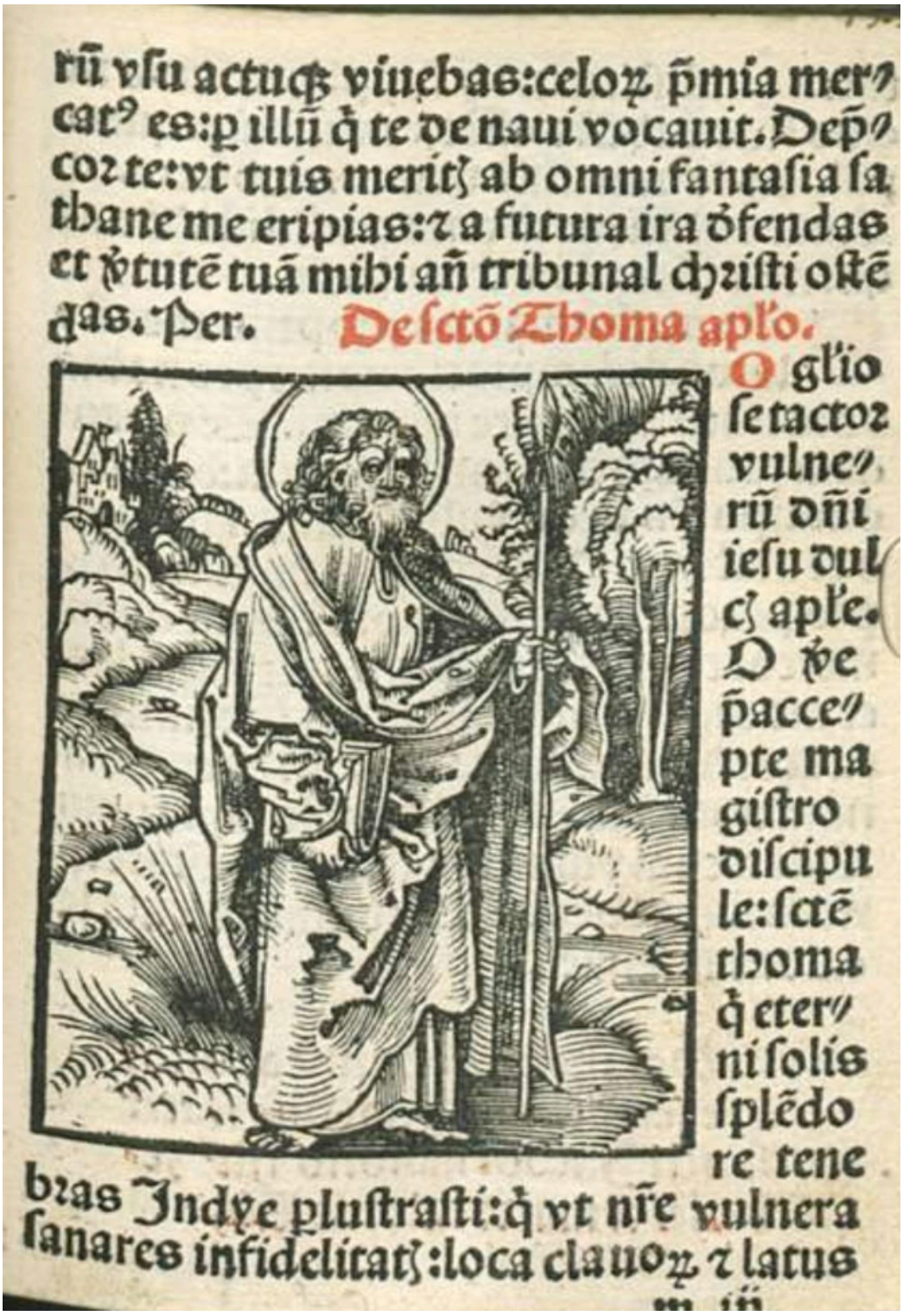


Fig. 70. Santo Tomás, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.7. San Juan

Hijo del pescador Zebedeo y hermano de Santiago el Mayor. Es uno de los tres apóstoles presentes en el monte Tabor en la Transfiguración y en el Monte de los Olivos durante la agonía. En la Santa Cena apoyó la cabeza sobre el pecho de Cristo quien le confió en el calvario, desde lo alto de la cruz, la misión de cuidar de su santa madre. Esto lo convirtió en el discípulo amado del Señor, el preferido.

Predicó el Evangelio en Judea, Asia Menor y Roma, a donde lo hizo acudir el emperador Domiciano. Como se negó a ofrecer sacrificios a los ídolos, el emperador hizo que le rasuraran la cabeza y lo condenó a ser sumergido en un caldero de aceite hirviendo, de donde el santo salió fresco y rejuvenecido, y motivo por el que se le considera patrón de los tintoreros y armeros. Esto fue relatado por primera vez por Tertuliano y, aunque pudo superar el tormento y vivir hasta una edad casi centenaria, fue calificado como mártir.

Este tema fue representado por el arte cristiano en numerosas ocasiones y sirvió como imagen gremial a los impresores y grabadores al buril o talla dulce, que estaban en buena posición para popularizarlo. El caldero tiene la forma de una cuba rectangular, semejante a un sarcófago, hasta que en el siglo XVII apareció una variante en un cuadro de Daniel Hallé encargado en 1662 para la basílica de Notre Dame en París y en una imagen a buril de Sébastien Leclerc.

Es por esta historia por lo que se le acusó de magia, así que se exilió a la isla de Patmos donde se dice que escribió el *Apocalipsis*, motivo por el que se le consideró patrón de los teólogos, escritores, libreros, impresores y copistas. Una vez se produjo la muerte de Domiciano regresó a Éfeso, donde supuestamente escribió el cuarto Evangelio a los noventa años. Sin embargo, la crítica moderna considera que estas dos obras no pudieron ser escritas por el mismo autor y ni uno ni otro serían obra de este apóstol. El *Apocalipsis* fue atribuido al presbítero Juan, que lo habría redactado entre los años 90 y 125. Fue en este mismo lugar, en la antigua ciudad de la región central del Egeo, en Turquía, donde el sacerdote del templo de Diana le hizo beber una copa de veneno, pero san Juan le hizo la señal de la cruz y bebió el contenido sin sufrir daño.

Como ya se ha mencionado, vivió muchos años, hasta los noventa y cuatro, y se desconoce su martirio, así que se le consideró eternamente joven y los artistas lo figuraron como el más joven de los apóstoles, aunque en el arte bizantino aparece con los rasgos de un anciano de barba blanca[90]. Leemos en el evangelio de Juan 21,20-23:

> Volviéndose Pedro, vio que les seguía el discípulo a quien amaba Jesús, el mismo que en la cena se había recostado al lado de él, y le había dicho: Señor, ¿quién es el que te ha de entregar?
> Cuando Pedro le vio, dijo a Jesús: Señor, ¿y qué de éste?
> Jesús le dijo: Si quiero que él quede hasta que yo venga, ¿qué a ti? Sígueme tú. Este dicho se extendió entonces entre los hermanos, que aquel discípulo no moriría. Pero

[90] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 186-187.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Jesús no le dijo que no moriría, sino: Si quiero que él quede hasta que yo venga, ¿qué a ti?[91].

La historia de su muerte y ascensión es semejante a la de la Virgen, ya que ambos son avisados por un ángel, y sus discípulos no encontraron su cuerpo en la tumba que él mismo había cavado, desde donde emprendió su viaje al Paraíso. Esta historia fue popularizada por la *Leyenda Dorada* y se debe a la interpretación errónea de un paisaje de su Evangelio (21:22).

En el Mediterráneo oriental su culto tenía como centro principal la ciudad de Éfeso, donde murió, y la isla donde estuvo desterrado, Patmos. Fue aquí, en el siglo XI, donde Cristódulo fundó un monasterio bajo su advocación. Por otro lado, en Occidente, el centro de su culto es Roma, donde se encuentra la Puerta Latina por la que accedió a su suplicio, el baño hirviendo, aunque la principal iglesia bajo su culto es San Juan de Letrán.

Entre sus atributos más notables podemos destacar el águila, que le sirve de pupitre o porta un tintero en el pico; el cáliz con el que se le quiso envenenar apareció tardíamente, en el siglo XIII, del que se derrama el veneno exorcizado en forma de dragón de una o varias cabezas.

En el siglo XVII ya no se comprendía el significado del dragón alado, por lo que desapareció de las obras de artistas como Rubens o Zurbarán. Se quedó únicamente con la ropa sujeta en la mano izquierda mientras bendice con la derecha, como apreciamos en la edición de Nuremberg de Hans Springinklee. También debemos destacar, entre sus atributos, el caldero o la palma, que no es la del martirio, sino la de un ángel que había llevado a la virgen y que esta le confió para que llevase en su féretro a su funeral[92].

Tanto en Valpuesta como en el grabado del *Hortulus Animae*, San Juan se representa la copa, sin embargo, mientras que en Valpuesta San Juan la sujeta con la mano izquierda y bendice con la derecha, en *Hortulus Animae* se encuentra representado a la inversa, ya que el gesto de bendecir lo está efectuando con la mano izquierda.



Fig. 71. San Juan en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee.

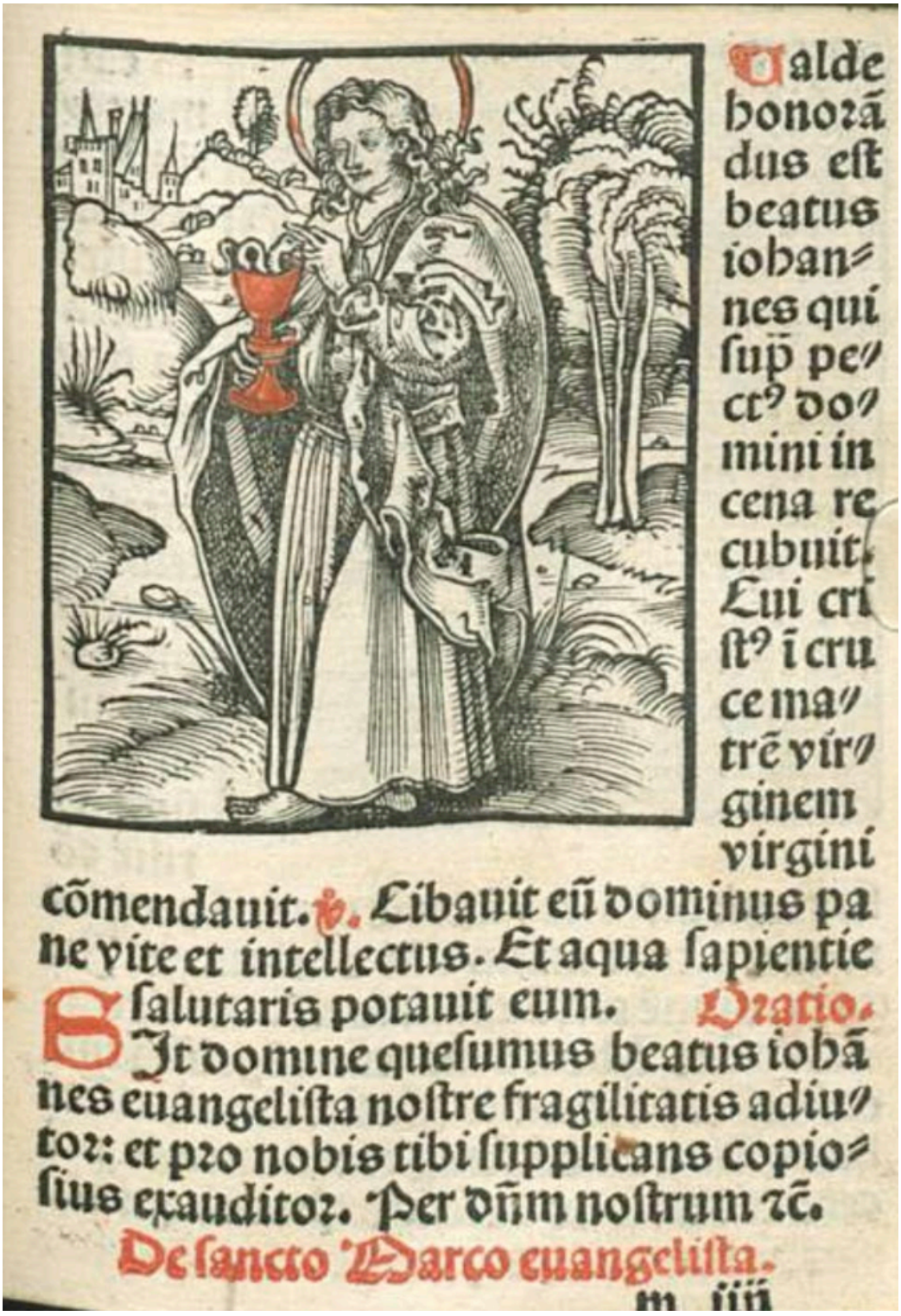
[91] SAN, J., 2004, *Evangelios*, "Santa Fe: El Cid Editor", Libro Cátedra España, pp. 187-140.
[92] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 187-190.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 72. San Juan, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Valde honorã dus est beatus iohannes qui sup̄ pectꝰ domini in cena recubuit. Cui cristꝰ ĩ cruce matrẽ virginem virgini cõmendauit. ℣. Cibauit eũ dominus pane vite et intellectus. Et aqua sapientie salutaris potauit eum. Oratio.

Sit domine quesumus beatus iohãnes euangelista nostre fragilitatis adiutor: et pro nobis tibi supplicans copiosius exauditor. Per dñm nostrum ꝛc.

De sancto Marco euangelista.

m iiii

Fig. 73. San Juan, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.8. Santiago el Menor

Se le suele confundir con Santiago el Mayor, por lo que se le apodó el Menor o el Joven para diferenciarlos. Su homónimo mayor era mucho más popular, por lo que su fama quedó eclipsada y, de ahí, que en un Libro de Horas de Angers el miniaturista le dio como atributo, por error, un bordón de peregrino. Era hijo de Alfeo y María de Cleofás, quien era medio hermana de la Virgen María, por lo que el apóstol era primo del Señor. De ahí que en la iglesia griega se le llame *Adelphoteos* y en la romana *frater domini*, es decir, hermano de Dios y hermano del Señor. Tras la crucifixión de Cristo, decidió ayunar en señal de dolor, hasta que se le apareció tras la Resurrección y le preparó una comida después de haber sido bendecido.



Fig. 74. Santiago el Menor en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee.

Fue obispo de Jerusalén tras la marcha de Pedro a Roma, hasta que fue arrojado desde el púlpito del patio del templo donde predicaba, aunque de acuerdo con otra versión copia de las Tentaciones de Cristo, fue precipitado desde el pináculo del templo y, más tarde, en el año 62 fue condenado a la lapidación. Tras este martirio fue rematado con un golpe de pica y se convirtió en patrón de los bataneros, un atributo que vemos en Valpuesta y que se manifiesta en la edición ilustrada por Springinklee.

En ocasiones se encuentra representado con vestiduras episcopales, ya que se considera que fue obispo de Jerusalén. Su atributo más extendido es el palo de batanero, con forma de maza curva o tronco de árbol podado, que a finales de la Edad Media fue sustituido por un arco triangular que era empleado por los tejedores y sombrereros para alisar el fieltro.

Podemos destacar otras representaciones del apóstol como la de la fachada de Saint Gilles du Gard del siglo XII, la estatua del Colegio de los Apóstoles de la Sainte Chapelle de París, la miniatura del Pasionario de Stuttgart o la miniatura de Ratisbona del siglo XII de la Biblioteca de Múnich[93]. En Valpuesta aparece representado más joven que en el *Hortulus Animae*, donde aparece caracterizado por una larga barba y arrugas en el rostro, sin embargo, en ambos casos lleva consigo el palo de batanero.

[93] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (5), pp. 184-187.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 75. Santiago el Menor, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 76. Santiago el Menor, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.9. San Bartolomé

Pocos son los testimonios evangélicos sobre la figura de Bartolomé, pues a excepción de su nombre nada se dice en los textos del Nuevo Testamento. Aunque las tradiciones orientales relatan que fue ahogado, crucificado o decapitado, según la leyenda, después de la muerte de Cristo evangelizó Arabia, Mesopotamia y Armenia, donde lo desollaron vivo bajo la orden del rey Astiajes, ya que el apóstol había convertido al cristianismo a varios de sus sirvientes. Finalmente, como muchos apóstoles habían sido decapitados y crucificados, se optó por un martirio menos trivial que quedó representado en el siglo XI, concretamente en una miniatura del Menologio de Basilio custodiado en la Biblioteca Vaticana con una iconografía similar a la de la edición ilustrada por Hans Springinklee de 1515.



Fig. 77. Figura. San Bartolomé en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee.

Sus reliquias fueron trasladadas en el siglo VI desde Armenia a una de las islas de Lipari, en el año 809 a Benevento y en 963 a Roma, donde Otón III puso la iglesia de San Bartolomeo all'Isola bajo su advocación. Debido a su martirio, se convirtió en patrón de las corporaciones que se ocupaban de preparar las pieles y el empleo del cuero, como los curtidores, zurradores, guantero o encuadernadores, así como los sastres, porque lleva su piel bajo su brazo como si se tratara de una chaqueta.

San Bartolomé aparece con el libro y el cuchillo con el que fue desollado cuando regresó de evangelizar Arabia y la India. Se le representa tanto cubierto como despojado de su piel. El santo desollado, el llamado Marsias cristiano, es propio del arte español, donde también se le puede observar con un demonio encadenado. Su figura puede contemplarse en la iglesia de San Bartolomé de Logroño, del siglo XIII, aunque su origen parece fecharse en el siglo XI en la puerta de bronce de San Pablo de Extramuros en Roma[94].

Si observamos las imágenes de Valpuesta y del *Hortulus Animae*, mientras que en la primera se encuentra sedente sujetando el libro abierto con la mano derecha y el cuchillo con la izquierda, en el segundo el cuchillo se encuentra en la mano derecha y con la izquierda aprieta el libro cerrado contra su cuerpo. En ambos casos la vestimenta, el pelo y la barba son muy similares.

[94] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 180-184.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 78. San Bartolomé, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 79. San Bartolomé, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.10. San Matías

Matías no fue llamado por Cristo, pero fue designado por sorteo en el Colegio apostólico en reemplazo de Judas, como cuentan los Hechos de los Apóstoles (1, 15-26)[95]. De ahí vendría, según san Agustín, la palabra clero, derivada del griego *klêros*, que significa sortear. Según otra teoría, fue designado el día de Pentecostés por un rayo milagroso que emanaba del Espíritu Santo.

Después de haber evangelizado Judea se cree que fue lapidado y luego decapitado por un hachazo delante del templo de Jerusalén, por lo que se convirtió en patrón de los carniceros, cuchilleros y carpinteros de obra. Sus reliquias fueron llevadas desde Judea hasta Roma hasta que en el siglo XI fueron trasladadas a Tréveris, convirtiéndose en la única tumba de un apóstol en Alemania y lugar de peregrinación.



Fig. 80. San Matías en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee.

Los artistas lo representaron poco, porque complementaron el colegio apostólico con san Pablo, el apóstol de los gentiles y la iconografía que lo define es el hacha que, a veces, es sustituida por la alabarda o la espada[96]. Es el mismo atributo que observamos en la edición de 1515 de Springinklee. Entre sus representaciones podemos destacar una miniatura de grisalla del siglo XIV del Salterio del duque de Berry, de André Beauneveu; una estatua del siglo XV del coro de la colegiata de Thann o una miniatura del siglo XV, de Jean Colome, en las Horas de Louis Laval[97].

En Valpuesta, el apóstol aparece con el libro de las sagradas escrituras y un palo del que parece que falta algo en el remate que podría ser la hoja del hacha. Posee más pelo y menos barba que en el *Hortulus Animae*, donde aparece caracterizado con unas arrugas en la cabeza y frente que le dan más aspecto de anciano.

[95] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2008, *op.cit.*, p. 214.
[96] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 376-377.
[97] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 377-378.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 81. San Matías, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 82. San Matías, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.11. San Simón

En los Evangelios sinópticos está motejado el *Canaanita* o el *Zelote*, es decir, el *Afanoso*. Tanto en la leyenda como en la iconografía se le asocia con el apóstol san Judas Tadeo, con quien le habría dado una carta y una imagen de Cristo al rey Abgar de Edesa y después de discutir con los magos persas derribaron sus ídolos y fueron degollados. Según otra versión que aparece en la *Leyenda Dorada*, san Simón fue cortado en dos mitades por una sierra, como el profeta Isaías[98].

Con este atributo quedó representado en esculturas alemanas del siglo XV que menciona Réau y se dispone en las estampas sobre el apóstol de Martín Schongauer[99]. Destaca la estatua de madera de Blutenburg, Baviera, o la estatua de 1480 de la colegiata de Tubinga[100]. En el XVI lo apreciamos de esta manera en láminas de Lucas de Leyden, Alberto Durero, Marcantonio Raimondi y Hans Sebald Beham, mientras que, tan sólo con el libro lo recogen el Greco o Rubens[101].

Matías sucedió a Judas, como hemos dicho, pero tras la incorporación de Pablo, apóstol de los gentiles, incluir a los doce suscitaba todo un problema. La solución fue clara y se eliminó a Judas Tadeo por la asociación de su nombre con el apóstol traidor. Este aspecto queda claro en Valpuesta donde no aparece Judas Tadeo como tradicionalmente se señalaba. En este caso se dispuso a san Mateo, apóstol que no puede faltar en esta serie pues fue quien estableció en su evangelio la genealogía de Cristo.

La edición de Nuremberg de Hans Springinklee lo figura de pie, pero se ajusta más a las narraciones ya que lo acompaña de un alfanje o gran hacha con la que fue decapitado. En Valpuesta aparece sentado, descalzo, con el libro abierto y la sierra, mientras que el *Hortulus Animae* aparece con la misma arma, sin el libro y de pie.



Fig. 83. San Simón en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee.

[98] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (5), p. 226.
[99] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2008, *op.cit.*, p. 211.
[100] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (5), p. 227.
[101] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2008, *op.cit.*, p. 211.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 84. San Simón, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



tis dei gratiã q̃ te de theoloneo vocauit:
et post se duxit tua p̃ciosa merita ego de-
precor: vt me ab angustia quã digne me-
reor tuo interuẽtu misericordit̃ defende-
re dignerꝫ: et mellifluis p̃cibꝫ dñm ꝓ me
exorare ñ cesses Amẽ. ℣. In oẽm ter. ⁊c̃.
Beati matthei apl̃i tui ⁊ euã- Oro.
geliste qm̃s dñe p̃cibꝫ adiuuemur:
vt qd̃ possibilitas nr̃a nõ obtinet: eiꝰ nob̃
interces
siõe do
netur.
Per do
minum
no. ⁊c̃.
De sctõ
Symo
ne cha-
naneo
apl̃o.
Ecce
ego mit
to vos
sic̃ oues
in me-

Fig. 85. San Simón, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.12. San Mateo

Es uno de los doce apóstoles y de los cuatro evangelistas y su nombre, al igual que Matías, es de origen hebreo. Con el nombre de Levi ejerció el oficio de recaudador de impuestos, un puesto despreciado por los judíos y contribuyentes, hasta que surgió su vocación por Cristo. Hacia el año 90 redactó el Evangelio que se le atribuye, con posterioridad al de san Marcos, aunque en la Biblia aparece en primer lugar[102]. Como apóstol fue elegido en octavo lugar, según se recoge en los Hechos de los apóstoles y en séptimo según relata san Marcos[103].



Fig. 86. San Mateo en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee.

Después de la dispersión de los apóstoles predicó el Evangelio en Etiopía, una misión que le fue facilitada por el eunuco de la reina Candaces, a quien san Felipe había convertido al cristianismo. La leyenda le atribuye haberse impuesto a dos magos, hechiceros etíopes, que iban acompañados por dos dragones cuyas fauces y narices exhalaban fuego y azufre. También se contaba que resucitó al hijo del rey Hegesipo, a quien los magos no habían conseguido devolverle la vida. Una vez que le devolvió la vida y lo convirtió al cristianismo, envió a la hija de este, Ifigenia, a un convento como abadesa. Pasado el tiempo, el tío del a joven quiso casarse con ella y como el apóstol se opuso lo condenó a muerte. En cuanto su martirio, las distintas versiones se contradicen, ya que algunas indican que habría sido decapitado y otras atravesado por la espada de un verdugo. Sus reliquias fueron trasladadas de Etiopía a Bretaña y después a Salerno a la catedral que hizo construir el conquistador normando Roberto Guiscardo.

San Mateo, según Réau, puede aparecer representado con una lanza, objeto de su martirio. Como publicano lleva una bolsa o, en ocasiones, una balanza y cuando se le representa como apóstol pisotea un saco del que salen monedas, mientras que como evangelista aparece con un ángel o, más, bien un hombre alado. En ocasiones también puede aparecer un niño en una cuna a sus pies[104].

La iconografía más tradicional lo presenta con la espada, es el caso de la edición de Nuremberg ilustrada por el grabador Springinklee, no obstante, son muchas las recreaciones donde Mateo se representa con la lanza, como apreciamos durante el siglo XV en la pintura de Hugo van der Goes

[102] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), p. 370.
[103] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2008, *op.cit.*, p. 206.
[104] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 370-372.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 87. San Mateo, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y el grabado de Martín Schogauer; en el XVI en la serie del apostolado de Lucas Leyden y Han Sebald Beham e incluso en el XVII en el lienzo de Velázquez del museo de Orleans[105].

Podemos mencionar otras representaciones del apóstol, como los mosaicos del siglo VI de las iglesias de San Vitale y San Apolinar in Classe, en Rávena; en el siglo IX se le representó en la Biblia de Grandval; en una estatua del siglo XII de la portada de la iglesia de Notre Dame de la Couture; o en un rosetón del siglo XIII en el transepto de Notre Dame en París[106]. Tanto en Valpuesta como en el Hortulus Animae, se le representó con el hacha. Por otro lado, mientras que en la iglesia de Santa María de Valpuesta se representa al apóstol con una lanza sujeta en la mano derecha y el libro en la izquierda, en el *Hortulus Animae* se le representa de rodillas mientras le clavan una espada en la espalda.



Fig. 88. San Mateo, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

[105] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2008, *op.cit.*, p. 207-208.
[106] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 372-373.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.2. LA *PREDELA*: VIDA DE LA VIRGEN, INFANCIA DE JESÚS Y CASULLA DE SAN ILDEFONSO

La original predela está formada por una serie de doce estupendos bajo relieves que se encuentran entre los mejores que podemos ver en Burgos. Están pintados de blanco sobre un fondo azul neutro, dando la impresión de que estamos ante mármoles recortados, pero, en realidad, están tallados en madera y narran la vida de la Virgen, la Infancia de Jesús y la casulla a San Ildefonso[107]. Un banco que presenta todas estas singulares escenas con un marcado carácter escenográfico y figuras esbeltas, en muchos casos anticlásicas, que rompen con el equilibrio y la proporcionalidad manifestadas hasta el momento en el Renacimiento, trasladándonos a una escultura de influencia manierista, fruto del conocimiento de las estampas[108].

La lectura de la predela se inicia por el ciclo de relieves que cuentan la vida de la Virgen desde el momento en el que sus padres, Joaquín y Ana, se encontraron bajo la puerta dorada. María es la transcripción latina del nombre hebreo Miriam (Mariam), que significa gorda y, en consecuencia, bella, de acuerdo con el ideal de belleza de los judíos y de los orientales en general. Fue el nombre que se le impuso a la Virgen quince días después de que se produjera su nacimiento, siguiendo la costumbre, y fue elegido en homenaje a la única mujer llamada así en el Antiguo Testamento, la hermana de Moisés.

La también conocida como Madre de Dios, Santísima Virgen, Nuestra Señora, o la Madona por los italianos, ocupa un lugar fundamental en el culto católico, sin embargo, su presencia en los Evangelios es mínima y queda completamente eclipsada después de la infancia de Jesús. Su leyenda, sin fundamento en estos textos, fue una cristianización tardía y es posible que ocurriera en Siria a principios del siglo V. A falta de testimonios, simplemente se calcó su vida de la de su hijo y, como Cristo, escapa por la Inmaculada Concepción a la falta del Pecado original y su Asunción forma pareja con la del Redentor.



Fig. 89. La Virgen con el Niño, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

La cristiandad de los primeros siglos reservaba su veneración de los mártires que habían vertidos su sangre por la fe. Sin embargo, María, que no había sufrido corporalmente, ni siquiera en el momento de la Natividad, fue asimilada mediante un artificio de los teólogos que establecieron un paralelismo entre la Pasión de Cristo y la Compasión de la Virgen. La madre, aunque no había sido físicamente crucificada, al menos sí lo habría sido moralmente, al mismo tiempo que su Hijo. Por ello, las

[107] DEL RÍO DE LA HOZ, I., 2001, *op. cit.*, p. 338.
[108] MORENTE LUQUE, F., 2000, op. cit., p.65.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

siete Estaciones del Camino del Calvario se corresponden los site Dolores de la Virgen; a las cinco heridas, otras tantas espadas que atravesaron su corazón maternal. De hecho, san Bernardo dijo que ella había sido mártir en el alma.

Una vez que fue asimilada como mártir, nada impidió que los fieles le rindiesen culto y, aunque le faltaban los milagros llevados a cabo en vida, se le atribuyeron un gran número de milagros póstumos. El punto de partida de su culto oficial se produjo en el concilio de Éfeso (431), donde fue proclamada santa y Madre de Dios. Sin embargo, la desconfianza hacia las mujeres iniciada por la historia de Eva y la misoginia reinante durante el cristianismo primitivo hizo que la difusión del culto mariano tuviera una lenta ruta ascendente que fue impulsada en Occidente debido a la caballería y el amor cortés y en el oriente bizantino gracias una rica iconografía de la Virgen Majestad[109].

La serie de su vida pudo nacer a partir de grabadores de la talla de Cornelio Cort y no cabe duda de que este artista, natural de la localidad holandesa de Hoorn, fue uno de los grabadores más prestigiosos del siglo XVI. En sus obras reprodujo las obras de los hermanos Zuccaro o el mismísimo Tiziano y su producción atravesó fronteras como consecuencia del intenso comercio de obras gráficas que se dio en Europa a lo largo del siglo XVI por medio de los propios grabadores, libreros o comerciantes. Así, se introdujeron en la Península Ibérica muchas de estas estampas durante los siglos XVI y XVII, como consecuencia del nuevo comercio y, ante todo, a la afición e interés de Felipe II (siglo XVI) hacia el mundo de la estampa que tuvo como consecuencia la creación de la Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial.

También encontramos alusiones a las estampas de Cort en los tratados de arte, por lo que tanto editores y comerciantes como artistas y vieron en estas imágenes un recurso iconográfico inmejorable para la realización de sus composiciones, aprovechándose de ellas de diversas maneras en función de la calidad e intereses de los artistas[110].

Además, cabe destacar a Antonio Fantuzzi, también conocido como Antonio de Trento por su lugar de origen. Dos claros ejemplos de su trabajo como grabador pudieron llegar a manos de nuestro escultor para, de nuevo, adaptarlos de forma puntual a una composición determinada. Por ejemplo, utilizó el grabado con el tema de *Jasón trabajando los campos donde sembró los dientes del dragón* partiendo de una obra anterior de una obra anterior de Francescco Primaticcio para insertarlo como complemento en el relieve de la *Huida a Egipto*. Por lo tanto, en este caso en concreto se utilizó una estampa para la elaboración de una escena secundaria respecto al motivo principal de la representación. También se manejaron estampas italianas de artistas pertenecientes al primer taller de grabadores de Roma, dirigido por Marco Antonio Raimondi, en el que se reproducían obras de Rafael y sus discípulos[111]. ·

[109] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), pp. 57-64.
[110] MORENTE LUQUE, F., 2000, op. cit., p. 66.
[111] MORENTE LUQUE, F., 2003, *op. cit.,* pp. 109-111.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 90. La Virgen con el Niño, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

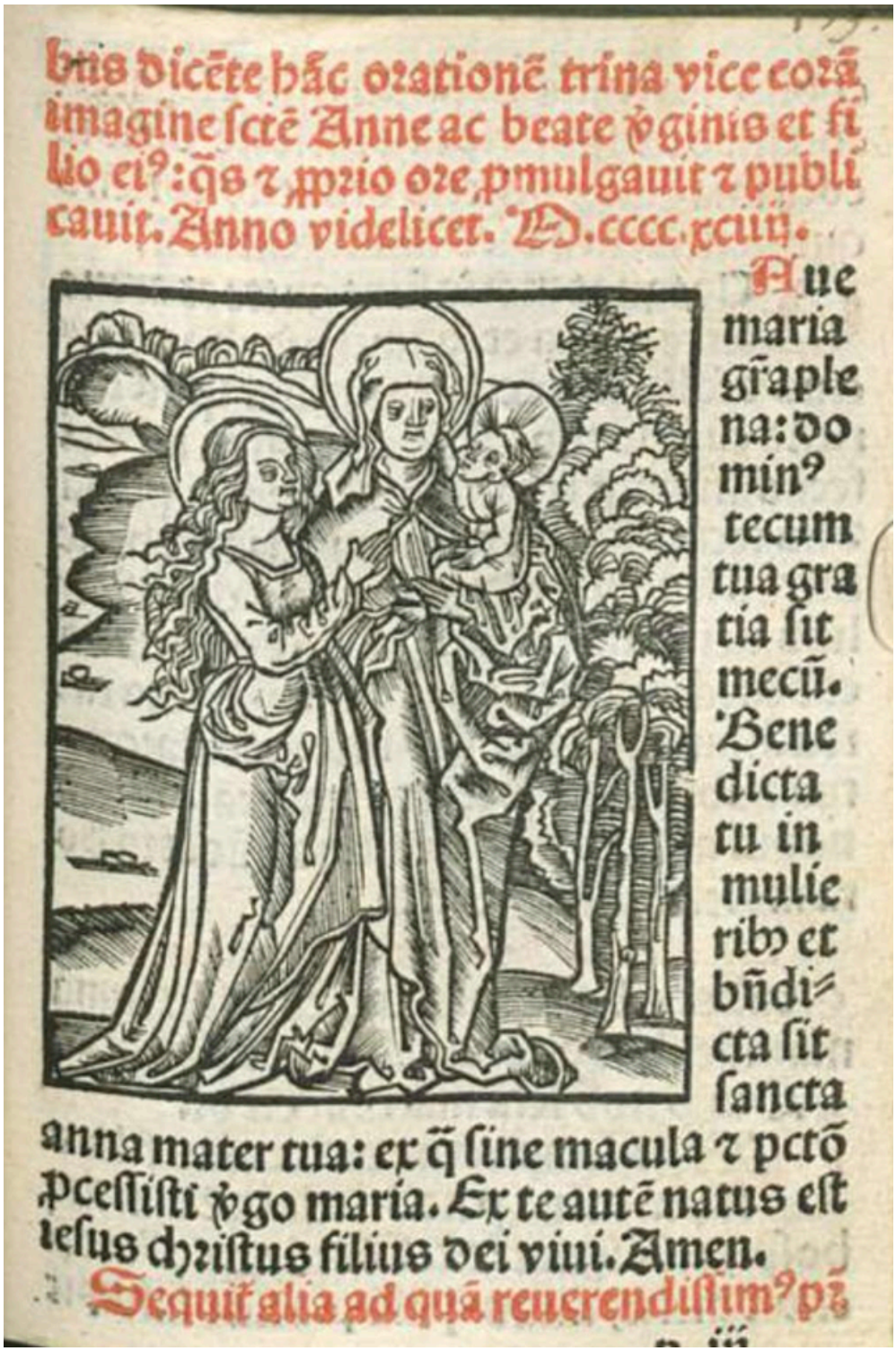


Fig. 91. La Virgen y santa Ana con el Niño, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.2.1. El abrazo de Joaquín y Ana: Inmaculada concepción de María

Los nombres de los padres de María, Joaquín y Ana no aparecen en los Evangelios canónicos, tan solo en los apócrifos. Estos nombres parecen responder a una nominación claramente alegórica, como ya indicó Lenain de Tillemont en el siglo XVII, ya que Joaquín responde a la preparación del señor y Ana a gracia. Es decir, preparación para la gracia de María. De esta manera en el tiempo de la Contrarreforma hubo intentos de quitar tanto su fiesta como su existencia en el santoral cristiano. La devoción del pueblo ante tan insignes figuras recreadas en las artes y dispuestas en los templos, fue un motivo suficiente para que se continuaran en tiempo sus imágenes y culto.

Los Evangelios apócrifos dan cuenta que los padres de María no podían concebir. Llevando veinte años casados se consideró por los judíos como una maldición, por lo que la ofrenda que Joaquín lleva al templo de Jerusalén, en la fiesta judía de la dedicación, es rechazada por los sacerdotes. Esto provocó su humillación y lo acomplejó, de forma que no se atrevió a volver junto a su esposa y vagó por el desierto. Un ángel salió a su encuentro y le dio la buena nueva de que sus ofrendas habían sido elevadas hasta el trono de Dios y que sus deseos pronto se cumplirían. Ana, que mientras tanto estaba sumida en llanto por la ausencia de su amado esposo, recibió en ese momento la visita de un ángel que le indicó la Puerta Áurea de Jerusalén como lugar de unión con su esposo. Por tanto, la imagen que vemos en Valpuesta responde al encuentro de Ana y Joaquín.

Todos los elementos de esta historia fueron tomados del Antiguo Testamento y la leyenda de Ana no es más que una ampliación de la historia de su homónima Hanna, madre de Samuel, de los dos primeros capítulos del *Libro de los Reyes*. Al mismo tiempo, el tema de esta historia, de los esposos estériles gratificados con un niño por la gracia divina, reaparece en numerosas ocasiones a lo largo de la Biblia que, a su vez, fue tomado de la leyenda universal. Es la historia de Abraham y de Sara, padres tardíos de Isaac, de Manué, el padre de Sansón, o de Zacarías e Isabel, padres de Juan Bautista[112].

El relieve de Valpuesta nos muestra un abrazo entre Joaquín Ana ante la puerta dorada de Jerusalén y tiene como fuente los citados evangelios apócrifos, concretamente el Evangelio Armenio de la Infancia, el Protoevangelio de Santiago (ca. siglo II) y el conocido como Evangelio del pseudo Mateo (ca. siglo IV), cuya idea será reforzada por *La leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine[113]. Esta escena es la más popular del ciclo de Ana y de Joaquín, ya que en la Edad Media se veía en ella el preludio del Nacimiento de la Virgen y, además el símbolo de la Inmaculada Concepción. Interpretándola como el momento de la concepción de la Virgen significaría la redención del Pecado original y la reparación de la falta de Eva[114]. En la serie de Valpuesta no se representa el anuncio del ángel a Ana, directamente aparece su abrazo, en ocasiones beso, bajo la Puerta Dorada de Jerusalén. En el Evangelio Armenio de la Infancia leemos (I, 3-4):

[112] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), pp. 163-164.
[113] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *La vida de la Virgen de Alberto Durero*, C. M. Editores p.60.
[114] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), pp. 167.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Después, el ángel apareció por segunda vez a Ana, y le dijo: He aquí que tu marido llega. Levántate, ve a buscarlo, y recíbelo con alegría. Y Ana se levantó, revistió su atavío nupcial, y fue a buscar a su marido. Y, cuando lo divisó, se prosternó con júbilo ante él, y le echó al cuello los brazos.
> Y Joaquín dijo: Salud y feliz noticia, Ana, porque el Señor ha tenido piedad de mí, me ha atendido, y ha prometido damos un vástago de bendición. Y Ana dijo a Joaquín: Buena nueva a mi vez te doy, porque también a mí el Señor ha prometido darnos lo que dices. Y, transportada de gozo, añadió: Bendito sea el Señor, Dios de Israel, que no ha desdeñado nuestras súplicas, y que no ha apartado de nosotros su misericordia[115].

En el Evangelio de la natividad de María (III,4) se indica el lugar el encuentro:

> Y he aquí el signo de la verdad de las cosas que te anuncio. Cuando llegues a la Puerta Dorada de Jerusalén, encontrarás a Ana tu esposa, la cual, que vendrá a tu encuentro. Ella, que ahora está preocupada por tu tardanza en regresar, se alegrará hondamente al poder verte de nuevo. Y, dicho esto, el ángel se separó de Joaquín[116].

En este último evangelio se da cuenta del nacimiento de una niña, de su nombre y de su acción como futura madre del Redentor (III,3):

> Sábete, pues, que Ana, tu mujer, va a darte a luz una hija a quien tú impondrás el nombre de María. Y, conforme a vuestro voto, se consagrará al Señor desde su niñez, y estará llena del Espíritu Santo desde el vientre de su madre. Y no comerá ni beberá nada impuro, ni vivirá en medio de la plebe, sino en el templo, a fin de que nadie pueda llegar a sospechar ni a decir cosa alguna desfavorable de ella. Y, con el curso de la edad, bien como ella nació milagrosamente de una mujer estéril, de igual modo, siendo virgen, traerá al mundo al hijo del Altísimo, que será llamado Jesús o salvador de todos los pueblos, conforme a la etimología de su nombre[117].

El Evangelio del pseudo-Mateo relata (III,5):

> Y, después de caminar treinta días, cuando se aproximaban ya a la ciudad, un ángel del Señor apareció a Ana en oración, diciéndole: Ve a la llamada Puerta Dorada, al encuentro de tu esposo, que hoy llega. Y ella se apresuró a ir allí con sus siervas, y en pie se puso a orar delante de la puerta misma. Mas estaba ya cansada y aun

[115] AUTOR APÓCRIFO, "El Evangelio Armenio de la Infancia", *El Libro Total*, Prisma, p. 6-7.
[116] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, p. 243.
[117] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.* pp. 242.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> aburrida de tanto esperar cuando de pronto elevó sus ojos y vio a Joaquín, que llegaba con sus rebaños[118].



Fig. 92. Monogramista MT, *Regreso hijo pródigo* (1545). El Libro de Horas de 1499 ofrece este argumento junto con el anuncio del ángel a Joaquín y Ana.

El Protoevangelio de Santiago no cita la Puerta Dorada, proponiendo como lugar de encuentro la casa de Ana. La estampa de Alberto Durero en la serie de la *Vida de la Virgen* muestra a Joaquín y a su esposa abrazados, sin besarse, como puede apreciarse en otras composiciones. Esta representación fue seguida por otros grabadores que dispusieron el abrazo delante del arco, como en el banco de Valpuesta, bajo el arco o detrás de éste. La composición que analizamos en Valpuesta debe mucho al grabador de Nuremberg, como se puede observar en la disposición del brazo de Ana y la mano de Joaquín[119]. El Evangelio del pseudo Mateo (II,2-3) dice:

> ... Esta oraba diciendo entre sollozos: "¡Oh, Señor, ¡Dios fortísimo de Israel! ¿Por qué, después de negarme los hijos, me arrebatas también el marido?" Y estando en el jardín de su casa, sumida en amargo llanto, elevó sus ojos al cielo. Y, tropezando su mirada con un nido de pajarillos que había en el laurel, exhaló un gemido y

[118] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.* pp. 184-185.
[119] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* pp. 61-63.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

prorrumpió en estas frases: "¡Señor Dios omnipotente! Tú que das hijos a toda criatura: a los animales salvajes, a los jumentos, a los reptiles, a los peces, a las aves; otorgándoles el poderse regocijar en ellos, ¿vas a excluirme solamente a mí de tu benignidad?" Y, mientras así hablaba se presentó de repente ante ella un ángel del Señor, diciéndole: "No temas, Ana, porque Dios ha determinado que tú tengas un vástago y tu prole será objeto de admiración por todos los siglos hasta el fin...[120]



Fig. 93. Alberto Durero, Vida de la Virgen (1511), El abrazo de Joaquín y Ana.



Fig. 94. Altdorfer, Abrazo ante la puerta Dorada (1514).

[120] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* p. 180-181.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La iconografía más extendida de la Inmaculada Concepción de María se basa en la descripción que aparece en el texto del Apocalipsis, escrito entre los años 90 y 96, sobre la mujer que apareció en el cielo, vestida de sol, y a sus pies una media luna y las estrellas sobre sus frentes. Esta es una de las versiones más complejas del Apocalipsis y que, sin duda, tuvo una mayor respuesta plástica. A finales del siglo VIII en España, Beato de Liébana escribió sus famosos comentarios al libro de san Juan e interpretaba que esta aparición de la Mujer, "vestida de sol", representaba a la Iglesia, coincidiendo en ello con la visión patrística más primitiva. Sin embargo, la fe del pueblo en que Dios había concedido a su Madre nacer sin mancha hizo que, muy pronto, esta aparición se interpretara en la clave de María concebida sin pecado[121]. Por lo tanto, la escena viene a referir generalmente a la Inmaculada Concepción de María mediante un abrazo anunciado, milagroso y sin relación sexual (medio por el que se pensaba se trasmitía el pecado original)[122].



Fig. 95. Laudes, Libro de Horas, Joaquín y Ana (1499).

Giotto alcanzó su máxima intensidad expresiva en los frescos de la capilla de la Arena de Padua (1304/05), levantada por Enrico Scrovegni. Allí presentó lo que muchos de los pintores de su época habían hecho, la conmovedora historia de Joaquín y Ana, siguiendo la *Leyenda Dorada*. En su obra las dos figuras principales no están situadas en el centro, pero las líneas de la composición dirigen nuestra mirada hacia el núcleo emotivo de la historia. Los protagonistas se besan dulcemente y la curva de su abrazo hace que ambas figuras se unan en un único perfil[123].



Fig. 96. Libro de Horas, Joaquín y Ana, siglo XV.

El abrazo ante la Puerta Dorada también fue usado por grabadores como el de Altdorfer. En algunas entalladuras del retablo, el artista recurrió a otras fuentes de diferente argumento para establecer su definitiva composición. Otros abrazos son paradigmáticos en la Historia Sagrada, como es el caso del regreso del hijo pródigo. En la estampa de Phillippe Galle, siguiendo el modelo de Martín de Vos, podemos considerar ciertas similitudes iconográficas y de composición. Así

[121] FERNÁNDEZ PEÑA, M. R., 2005, *La Concepción Inmaculada en el arte: El abrazo ante "La Puerta Dorada"*, Madrid, p. 893.
[122] ÁNGEL ARROCA, L., 1993, "Iconografía Inmaculista: El abrazo ante la puerta Dorada", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, N.º. 124, p. 80.
[123] FERNÁNDEZ PEÑA, M. R., 2005, *op. cit.,* p. 900.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 97. El abrazo de Joaquín y Ana, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

reparamos en el pliegue del gorro que porta Joaquín o en el joven que dispone un cordero en sus hombros y que apreciamos tanto en el relieve, en la lámina del Monogramista MT o el Libro de Horas de 1499. Además, el cardenal Gil Carrillo de Albornoz, posible mentor de la predela, sentía una gran devoción por estos santos. De hecho, fue enterrado en la iglesia de *Santi Gioacchino e Anna alle Cuattro Fontane*, del siglo XVI.

Pacheco dedicó un apartado de su obra a la pintura de San Joaquín y Santa Ana en la puerta dorada, comentando que se debe dar inicio a la pintura de los misterios de Cristo por la vida de su madre. Comienza contando la historia de Joaquín y Ana, que ya se ha comentado con anterioridad, y añade que el hombre debe pintarse a la edad de 68 años y ella más joven, ambos viejos, como indicaron los padres Canisio, Bonifacio, Espinelo, Suárez y Castro, todos ellos de la compañía de Jesús. De hecho, menciona que San Gregorio Niceno decía que San Joaquín había envejecido sin hijos.

Para la vestimenta se debe tomar como ejemplo a Alberto Durero en la vida de Nuestra Señora, estampada en madera. Pacheco los pintó a ambos de rodillas, muy grandes y mirando hacia una luz que aparece en el cielo, al mismo tiempo que se abrazan con compostura y modestia, algo decente y conforma a santos casados. Al mismo tiempo, destacó que consideraba un error afirmar que, mediante el beso, y sin ningún otro medio, fue concebida la Virgen.

Algunas pinturas antiguas solían poner a dos ángeles vestidos de blanco sobre la puerta o en el aire, mirando a Santa Ana, que la saludan. Consideró que, de pintar dos ángeles, es mejor hacerlo de esta manera que entre los dos santos con las manos puestas en los hombros de ambos, como juntándolos, que es la forma más habitual de representarlos. También se pueden pintar uno o dos pastores en el lado de Joaquín, con algún regalo del campo, como dos cabritos o un cordero, y a Ana acompañada de una o dos criadas[124].

Como podemos observar, Pacheco nos indica que los ancianos se encontraron ante la puerta Aurea de Hicrusale, dorada, al igual que en el relieve que se nos muestra en Valpuesta, donde vemos a dos figuras localizadas delante de una puerta con decoración dorada. También encontramos, en la parte superior de la escena, a san Gabriel, el encargado de llevar a cabo la revelación del cielo a los ancianos. En el lado derecho, el de Joaquín, encontramos un pastor con un cordero y en el lado derecho, el de Ana, una criada. Por lo tanto, en este caso, se cumplirían las recomendaciones del tratadista andaluz.

3.2.2. El nacimiento de María

Réau señala que se ignora la fecha del nacimiento de la Virgen, fijada arbitrariamente el ocho de septiembre, así como el lugar. Mientras unos creen que fue en Jerusalén, otros consideran que Nazaret o Belén[125]. En el Libro sobre la Natividad de María (I, 1) se precisa que nació en Nazaret:

[124] PACHECO, F., 1649, *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas*, Sevilla, pp. 479-480.
[125] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), p. 170.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> La bienaventurada y gloriosa siempre virgen María descendía de estirpe regia y pertenecía a la familia de David. Había nacido en Nazaret y fue educada en el templo del Señor en la ciudad de Jerusalén. Su padre se llamaba Joaquín y su madre Ana. Era nazaretana por parte de su padre y betlemita por la de su madre[126].

A causa de la ausencia de detalles tópicos, los artistas copiaron la Natividad de la Virgen de la Natividad de Cristo. Ana está sentada o acostada en la cama, asistida por dos mujeres que vierten agua con un aguamanil sobre sus manos[127]. El Protoevangelio de Santiago da cuenta de la asistencia de la comadrona al parto (V, 2):

> Y se le cumplió a Ana su tiempo, y el mes noveno alumbró. Y preguntó a la comadrona: "¿Qué es lo que he dado a luz?" y la comadrona respondió: "Una niña". Entonces Ana exclamó: "Mi alma ha sido hoy enaltecida". Y reclinó a la niña en la cuna, habiéndose transcurrido el tiempo marcado por la ley, Ana se purificó, dio el pecho a la niña y le puso por nombre María[128].



Fig. 98. Giulio Romano, *Nacimiento de María.*

[126] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* p. 239.
[127] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), p. 170.
[128] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* p. 138.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Evangelio Armenio de la Infancia (II,7-8) narra el instante en el que Ana pide a la partera que la lleve a su habitación, una escena que Durero plasmó en una de sus láminas[129]. Claramente podemos poner esto en relación con la entalladura de Valpuesta:

> Y, cuando el embarazo de Ana alcanzó los doscientos diez días, lo que hace siete meses, súbitamente, a la hora séptima, Ana trajo al mundo a su santa hija, durante el día 21 del mes (de ...), que es el 8 de septiembre (día en que la Iglesia celebra el nacimiento de María). El primer día preguntó a la partera: "¿Qué he traído al mundo?" Y la partera contestó: "Has traído al mundo una hija extremadamente bella, graciosa y radiante a la vista, sin tacha ni mancilla alguna...". Y, cuando la niña tuvo tres días, Ana ordenó a la partera que la lavase, y la llevase a su dormitorio con respeto. Y, habiéndole la partera presentado a la niña, le dio el pecho, y la nutría con su leche. Y, en una efusión de ternura, le puso por nombre María[130]



Fig. 99. Diana Scultori, *Nacimiento de María*.



Fig. 100. Alberto Durero, vida de la Virgen. *Nacimiento de María*.

[129] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 70.
[130] AUTOR APÓCRIFO, *op. cit.,* p. 10-11.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El profesor González de Zárate realizó un exhaustivo trabajo sobre los argumentos marianos dispuestos en la serie de Alberto Durero. En el *Nacimiento de María* (1511), Durero nos muestra en la obra un singular interior, trabajado con gran maestría, donde Ana aparece en una cama en el momento del parto de María, mientras se encuentra en compañía una serie de mujeres que la preparan para asearse. Observado la escena desde una nube, en la parte superior, un ángel portador de un incensario relata a Ana como parirá a una hija que se llamará María.

Tanto en el incunable de la Vida de la Virgen editado en Ulm (1487) como el de Basilea (1489), el argumento de la imagen se dispone de forma muy parecida a la de nuestra imagen de Valpuesta, donde podemos observar a santa Ana postrada en una cama sujetando a la niña en sus brazos y acompañada por la partera. Mientras tanto, en una habitación contigua, otra mujer calienta agua. Se trata de un tema igualmente abordado por el artista florentino Taddeo Gaddi, quien representó en los frescos de la capilla de Bandini Baroncelli, en Florencia, la misma imagen con la diferencia de que, en este caso, podemos ver como las parteras están bañando a la niña recién nacida.

La composición de Gaddi toma su precedente en el fresco de Giotto para la Capilla Scrovegni que también apreciamos en la pintura de Giovanni da Milano para la capilla Rinuccini en Santa Croce. La recreación de este argumento en la habitación con santa Ana acostada y el baño de la niña toma su fuente, como hemos precisado, en el apócrifo Armenio de la Infancia. Su recreación en las artes podemos observarla en el señalado fresco de Giotto, pues su pintura fue muy difundida y compuso el esquema que, en este argumento, se desarrolló generalmente en Europa.

La estampa de Durero sorprende nuevamente, ya no se trata de su visión tan acertada de la naturaleza, ni de las arquitecturas que ofrece, ahora es el espacio interior bellamente definido al modo del "hacer flamenco" que tanto caracterizó su pintura en el siglo XV en la disposición de los detalles. El tratamiento de la zona celeste en un interior, donde se da cita un ángel turiferario, queda definido por la nube y toma su antecedente en la serie sobre *El Apocalipsis.*

La puerta, los objetos sobre la chimenea, el mobiliario, la habitación en sí, recoge estos detalles con gran perfección. Es un mobiliario de época como apreciamos en la estampa de Israel van Meckenem quien, en un mismo registro nos presenta el anuncio a Joaquín y el nacimiento de María de similar manera a la realizada por Gaddi en Florencia. Podemos reparar en el barreño y señalar que es propio de su tiempo como se deduce en ambas láminas y en otras composiciones similares como la del alemán Hans Weiditz a comienzos del siglo XVI y de Hans Wechtlin en la misma centuria quien, en un mismo registro, propone el nacimiento, el anuncio a Ana y Joaquín y el rechazo a la ofrenda.

La estampa presenta a Ana en su lecho atendida por las parteras mientras María se recrea en brazos de otra mujer antes de tomar el baño. Sobre este argumento la *Guía de Athos*, que estudió el iconógrafo francés Adolfo Didro, recoge parte de la escena que vemos en la estampa y nos dice que la madre de la Virgen debe representarse recostada sobre una almohada y atendida por dos sirvientas mientras otras mujeres bañan a la niña. Este instante lo encontramos en una miniatura griega del siglo XI, en el Menologio de Basilio II, en la Biblioteca Apostólica Vaticana.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Un fresco de Domenico Ghirlandaio, donde se representa un espacio clasicista, recrea los elementos que se dan cita en la estampa, la habitación de Ana, que está acostada en el lecho, y el baño de María. La escena es general desde el siglo XIV, como observamos en el Gradual de Santa María de los Ángeles, mientras que la copia de Raimondi contribuyó a difundir estos argumentos marianos entre los artistas europeos de la Época Moderna[131].

Una fuente gráfica próxima al relieve de Valpuesta, anterior a la ofrecida por Cornelio Cort, se localiza en la estampa de Diana Scultori de hacia mediados del siglo XVI, donde apreciamos los aspectos citados en las estampas anteriores con similares posiciones en las sirvientas además del citado abrazo que ofrece Ana.

La escena que se ofrece en Valpuesta parece seguir el Protoevangelio de Santiago, ya que observamos a la comadrona junto a Ana, mientras que dos figuras femeninas lavan a María. Similar composición apreciamos en el retablo de la Concepción en relieve de Gil de Siloé, padre de Diego, para la catedral de Burgos. El argumento fue muy difundido y así podemos apreciar algunas similitudes con la estampa abierta por Cornelio Cort en 1568 siguiendo modelo de Taddeo Zuccaro, especialmente en las jóvenes sirvientas que lavan a la Virgen niña. Ana es abrazada en su lecho por otra mujer, aspecto que podemos observar en el diseño de Giulio Romano de 1550 que fue llevado a la estampa por grabador anónimo de la escuela de Fontainebleau.



Fig. 101. Giotto, *Nacimiento de María*.



Fig. 102. *La Natividad de la Virgen*. Miniatura griega del siglo XII.

[131] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit*., p. 71-72.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 103. ***Nacimiento de María*** **(1487), Ulm.**

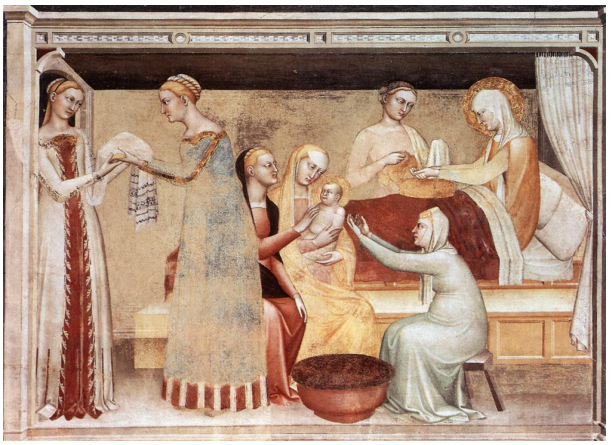


Fig. 104. ***Nacimiento de María*****, Santa Croce, Giovanni Milano.**

En su obra de 1649 de Pacheco, menciona que le causa compasión ver al niño Jesús desnudo en los brazos de su madre que, junto a su marido, se encuentra vestida apropiadamente, agradeciendo que ambos lleven atuendos. Comenta que algunos pintores consideran que representar al niño "en carnes" es más hermoso, al mismo tiempo que representa la pobreza del señor, sin embargo, ambos argumentos carecen de sentido para él.

Esta representación es lo mejor que ha visto, junto con otra imagen más pequeña donde Ana se encuentra en la cama, acompañada de criadas, y la niña representada en los brazos de su padre mientras este se encuentra de rodillas ofreciéndola al cielo. Menciona una última imagen de Pedro Campaña en un tablero pintado de un Retablo de San Lorenzo, donde Ana se encuentra en la cama y, junto a sus pechos, envuelta en paños, la niña. San Joaquín sentado junto a la cama, vestido con túnica y manto, y dos criadas, una de ellas pelando una gallina y, la otra, barriendo.

Pero según Pacheco, la forma ideal de representar esta historia sería con la Santa Ana en la cama sentada, arrimada a las almohadas, con ropas bíblicas de lienzo, abrigada con una mantilla y una criada que le lleva en un plato algo para que pueda comer. San Joaquín, por otro lado, debería estar sentado en la cabecera, mientras que otra mujer anciana lleva a la niña envuelta, vestida, mientras el padre mira a su bellísima hija con alegría y admiración. El autor nos dice que esta sería la forma correcta de representar a la Virgen niña el día de su nacimiento, vestida, al igual que sucede con su hijo, pero teniendo más lógica en el caso de ella, ya que es mujer[132].

Si lo comparamos con el relieve de Valpuesta, observamos que, al igual que Pacheco comenta, Ana se encuentra postrada en la cama acompañada por las criadas y Joaquín a sus pies, en el lado más alejado de la representación. Ambos se encuentran apropiadamente vestidos, al igual que su hija, que está a punto de ser bañada por dos mujeres, dos criadas, que la sujetan mientras ésta se encuentra envuelta en paños.

[132] PACHECO, F., 1649, *op.cit.*, pp. 484-486.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 105. El nacimiento de la Virgen María, *predella* del relieve de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

3.2.3. La presentación de María en el Templo

La Presentación de María en el templo no se recoge en fuentes bíblicas e históricas. Ninguno de los cuatro evangelios canónicos da cuenta de su vida con anterioridad a la Anunciación de arcángel Gabriel. Por tanto, el suceso de su presentación en el templo fue construido en base a tres textos apócrifos ya citados: el Protoevangelio de Santiago, el Evangelio del Pseudo Mateo y el Libro de la Natividad de María. La tradición más antigua que se recuerda sobre la fiesta de la Presentación de María data del 21 de noviembre de 543, fecha en que se consagró la basílica de Santa María la Nueva en Jerusalén, construida por el emperador Justiniano I (527-565)[133]. En el Libro sobre la Natividad de María (VI, 1-2) leemos:

[133] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 82.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> A los tres años, cuando se hubo terminado el tiempo de lactancia, llevaron a la Virgen juntamente con sus ofrendas al templo del Señor. Tenía éste en derredor quince peldaños de subida de acuerdo con los quince salmos graduales. Es de saber que, como el templo estaba edificado sobre un monte, no se podía llegar al altar de los holocaustos, que estaba fuera de su recinto, sino por medio de gradas.
> En una de esas gradas colocaron, pues, sus padres a la bienaventurada Virgen María, niña aún de corta edad. Y cuando ellos estaban entretenidos en cambiar sus vestidos de viaje por otros más limpios y curiosos, la Virgen del Señor se fue subiendo una a una todas las gradas, sin que nadie le diera la mano para levantarla y guiarla, de manera que, por lo menos en este punto, nadie podría decir que le faltaba la gravedad propia de la edad madura. Y es que ya el señor hacía cosas magníficas en la infancia de su Virgen y daba a conocer de antemano con esta maravillosa señal cuán grande había de ser en el futuro[134].

El Evangelio Armenio de la Infancia dice que María acudió al Templo a sus tres años permaneciendo hasta los quince cumpliendo la orden divina (III,1-2):

> Y Joaquín dijo a Ana: "Se han cumplido los días de la hija que ha nacido en nuestra casa. Manda que se convoque a todas las hijas de los hebreos, vírgenes consagradas a Dios para que cada una tome una lámpara en su mano, y conduzcan a la niña, con santo respeto, al templo del Señor". Y, habiéndola conducido, la colocaron en la tercera grada del tabernáculo. Y el Señor Dios le concedió gracia y sabiduría. Un ángel que descendió del cielo, le servía la mesa, y se veía alimentada por los ángeles del Espíritu Santo. Y, en el tabernáculo, oía incesantemente el lenguaje y el canto de los ángeles. María tenía tres años, cuando sus padres la llevaron al templo, y permaneció doce. Al cabo de un año, sus padres murieron. María experimentó viva aflicción por la pérdida de los que le habían dado el ser, y les guardó el duelo oficial de treinta días. Establecida en el templo, fue allí educada, y se perfeccionó a la manera de las mujeres, como las demás hijas de los hebreos que con ella se encontraban, hasta que alcanzó la edad de quince años[135].

En Occidente, el arte prefigurativo puso el acento en el carácter simbólico de esta escena de consagración y el *Speculum Humanae Salvationis* encuentra prefiguraciones de la Presentación en el Antiguo Testamento y en la mitología pagana con el Sacrificio de la hija de Jefté y la historia contada por Valerio Máximo sobre unos pescadores que extraen del fondo del mar un trípode de oro que consagran a Apolo. A partir de finales de la Edad Media, y sobre todo en la época del Renacimiento y la Contrarreforma, ya no se tenía en cuenta la tradición establecida por los textos

[134] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* p. 245.
[135] AUTOR APÓCRIFO, *op. cit.,* pp. 15-16.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

apócrifos. Por lo tanto, los artistas desecharon la obligación de representar los quince peldaños de la escalinata, reduciendo el número[136].

La idea que se trasmite por medio del relato gráfico no es otra sino la referencia a María que desde su infancia queda consagrada a Dios, sometida a la voluntad divina. Once son los años que permaneció en el Templo, hasta que a los catorce que fue desposada con José. Se presenta a los padres de María despidiendo a su hija que asciende solitaria las escaleras del Templo para llegar al altar de los holocaustos. Generalmente se figura al Sumo Sacerdote recibiendo a María[137]. Pero en la entalladura de Valpuesta lo figuran desplazado y, como novedad, la recibe un ángel que porta unos panes en sus manos, un alimento-espiritual.

Hemos de detenernos en el ya mencionado *Lezionario Farnese*, Libro de Horas que el artista Giulio Clovio, denominado por Vasari como el "pequeño Michelangelo", realizó para la conocida familia romana. La obra es un logro del arte de la miniatura y dispone una singular riqueza decorativa. No extraña, por tanto, que durante más de doscientos años se conservara en la sacristía de la capilla Sixtina, hasta su robo en 1798[138].

En España, uno de los precedentes de esta composición lo encontramos en el retablo de la Concepción que Gil de Siloé realizó en la catedral de Burgos. Observamos que el trazo de la escalera es similar, también el gesto de Joaquín, mientras que un ángel recibe a María a su llegada al Templo, como observamos en la ilustración del incunable de 1493 *Beatae Mariae virginis psalterium*. Extraña, como decimos, supone esta recreación, algunas veces queda figurada ascendiendo al Templo sin nadie que la reciba, es el caso de una miniatura del Breviario Cisterciense del siglo XV o de la estampa del Maestro de la Pasión de Berlín en la misma centuria. Los ángeles que alimentan a María quedan figurados, como hemos dado cuenta, en diferentes iconos bizantinos.

En lo esencial, María ascendiendo al Templo siendo recibida por el Sumo Sacerdote y sus padres despidiéndola, son aspectos iconográficos muy generales en estas representaciones, como apreciamos en la estampa de Durero. Conviene resaltar que la huella del maestro alemán en la obra de Clovio se manifiesta con claridad en las arquitecturas clásicas que nos ofrece en sus composiciones.

Chelidonius comentó la estampa de y señaló que cuando la niña ya podría pronunciar palabras completas y mantenerse en pie, sus padres dieron su custodia al templo. Querían acercar a su hija desde temprana edad al Señor, antes de entregarla a un hombre mortal. Así, se pusieron camino a Nazaret, su ciudad natal, hacia Jerusalén, con la niña de tres años adornada con coronas de flores y un elegante vestido de celebración. Al llegar al templo, María subió los quince peldaños ella sola, con la ayuda de Dios, soltándose de la mano de su madre, y rezó de rodillas al Señor del cielo y se ofreció de buena voluntad.

[136] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), p. 173.
[137] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 83.
[138] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 83-84.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

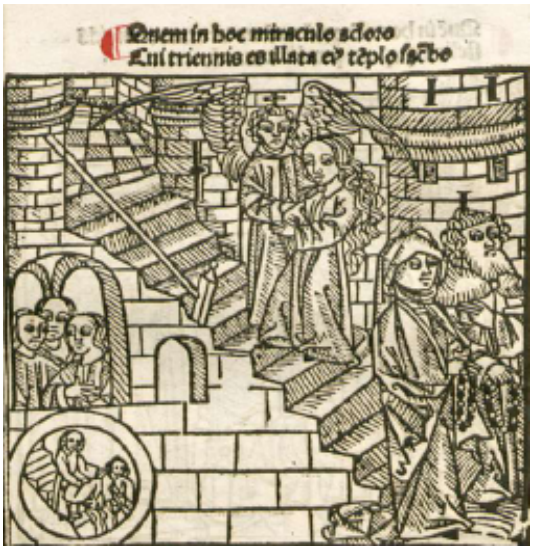


Fig. 106. Gil de Siloé. *Presentación de María*. Catedral de Burgos.



Fig. 107. *Beate Maríae virginis* psalterium. Presentación de María, 1493.

Durero dispuso a los padres despidiendo a la joven que asciende por la escalinata del conjunto sacro. A la izquierda observamos a unos mercaderes, aspecto que parece anunciar la futura expulsión del Templo que Cristo realizará con estos avaros comerciantes y que queda relatada en el Evangelio de san Juan (Juan. 2, 13-22).

La idea que se trasmite por medio del relato gráfico no es otra que la referencia a María que desde su infancia queda consagrada a Dios, sometida a la voluntad divina. Doce son los años que permanecerá en el Templo, hasta sus quince que fue desposada con José. En la estampa se nos presenta a los padres de María despidiendo a su hija que asciende, solitaria, las gradas del Templo de Salomón para llegar al altar de los holocaustos. Generalmente las artes figuran al Sumo Sacerdote Zacarías recibiendo a María, mientras que la Virgen asciende sola quince peldaños, como se recoge en el evangelio de la natividad de María (VI,1-3), fuente sin duda que se manifiesta en el señalado comentario de Chelidonius.

Coronando la arquitectura lateral de Durero observamos una figura que llama la atención por su novedad. Se trataría de Marte por la tradicional coraza, está acompañado de su atributo, el perro (Panofsky considera la imagen de Apolo). La recreación viene a relacionarse con la virtud de la Fortaleza que se señala en el evangelio de la natividad de María como hemos indicado: María debería educarse en el Templo fuera de toda inmundicia humana. La estampa de Daniel Hopfer abierta hacia 1505, ofrece la Presentación de María donde observamos dos alegorías insertas en la hornacina lateral, una de ellas porta la espada y muy posiblemente responda a esta virtud.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 108. ***La presentación de la Virgen en el Templo*****. Alberto Durero. Lámina abierta en el año 1503, editada en el 1511 a modo de libro en la serie Vida de la Virgen.**



Fig. 109. Hopfer, ***Presentación de María*****.**

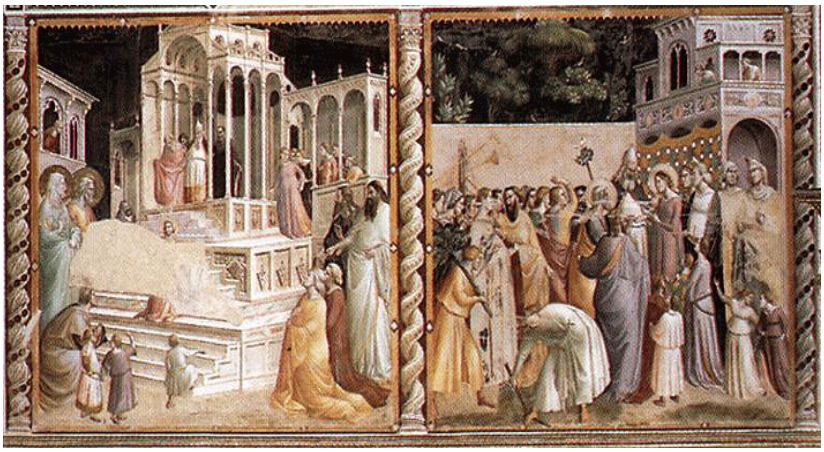


Fig. 110. Tadeo Gaddi, Presentación de María en el Templo, Santa Croce.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El incunable de Ulm dispone en mismo tema, como lo apreciamos en la figuración de Basilea de 1498 y Taddeo Gaddi en la citada capilla Baroncelli, sigue este mismo motivo iconográfico: el Sumo Sacerdote con sus brazos extendidos y las manos abiertas, recibe a María que asciende sola mientras sus padres la despiden, aspecto que le diferencia de Giotto.

Este esquema presenta nuevamente Gaddi en un dibujo conservado en el gabinete del Louvre y Paolo Uccello para la catedral de Prato. El modelo se continúa en Domenico Ghirlandaio hacia 1486 para la capilla Tornabuoni en Florencia. Durero, como observamos en la copia de Raimondi, sigue en todo momento la tradición en su representación. María asciende sola, los padres la despiden. Un aspecto novedoso se concreta en la figura de Marte a quien hemos asociado con la virtud de la Fortaleza. La citada Guía del monte Athos, da cuenta de la ascensión de María a sus tres años hacia el encuentro de Zacarías que debe estar vestido como Sumo Sacerdote y abrir sus brazos a la santa Niña, en la zona inferior se figurarán Joaquín y Ana contemplando la escena[139]. En consecuencia, se relata una iconografía tradicional a la que no escapa tanto del maestro Durero como de la figuración en Valpuesta.

En su obra, Pacheco inicia el capítulo de la *Presentación de nuestra señora en el Templo* haciendo referencia a la estampa que pintó Cornelio en el año 1570. En ella, aparece representado un pobre de espaldas, con medio cuerpo desnudo, un tema que, según el autor, es muy recurrente para los pintores. El templo aparece representado con tres grandes gradas y dos pequeñas, mientras que la Santa Ana acompaña a su hija, María, que cuenta con quince o dieciséis años, y se caracteriza por estar cubierta por una túnica y los pies descalzos, sin ningún tipo de distinción con el resto de las figuras. El sacerdote se encuentra acompañado por una serie de figuras de las cuales, algunas, están desnudas. También consideró que, Alberto, el discípulo de Cornelio llevó a cabo una representación más correcta de la historia que nos concierne. Representó la escena en una estampa de madera, donde representó a la niña con una larga cabellera, con más de diez años, y acompañada por sus padres.

Como ya se ha mencionado, y Pacheco confirma, las fuentes cuentan que María, de tres años, fue acompañada al templo de Jerusalén por sus padres para ofrecerla a Dios, tal y como habían prometido. Describen el templo con una gran escalera que tenía quince gradas para subir al altar por donde subió María sin la ayuda de nadie y ante la gran admiración de todos los que la observaban. Zacarías, el sacerdote, la recibió con amor y fue allí donde se consagró su purísima virginidad con voto perpetuo al señor.

Pacheco pintó esta historia para el Convento de Monjas del Puerto de Santa María en el año 1634. Según él, la imagen debe ser pintada con un pedazo del templo donde se ve una escalera de quince gradas con la niña de tres años ascendiéndola, vestida con una túnica dorada, manto azul y el cabello corto y decorado con una cinta dorada y ceñida. Uno de los pies lo representó de puntillas en un escalón, mientras que el otro se haya levantado.

[139] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* pp. 83-87.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 111. Presentación de María en el Templo, *predella* del retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

El sacerdote, Zacarías, se encuentra con los brazos abiertos, acogiendo a la virgen, mientras se encuentra acompañado por figuras de autoridad. Por otro lado, Santa Ana observa a su hija ascender por la gran escalera mientras en su rostro se refleja un notable gesto de satisfacción y alegría, mientras que San Joaquín, acompañado por varones, porta un sombrero en su mano derecha en señal de reverencia[140].

En el relieve de Valpuesta observamos que el artista hace una representación amplia del templo, pero, en este caso, la gran escalera, que se encuentra dividida en dos tramos y cuenta con trece escalones, no cuenta con los quince que Pacheco considera que deben ser representados. María se encuentra en la mitad de la ascensión hacia la cima de las escaleras, pero, en este caso, no es Zacarías quien la recibe, sino un ángel que se encuentra bajo un arco de medio punto decorado con pan dorado. María no es una niña de tres años, sino una adulta vestida con una larga túnica y el pelo recogido, y de la que llama la atención el tamaño de la mano que nos muestra, excesivamente grande, desproporcionada al tamaño del resto de su cuerpo.

[140] PACHECO, F., 1649, *op.cit.*, pp. 491-494.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por otra parte, Zacarias se encuentra al fondo de la representación, apoyado en una balaustrada, observando la escena desde arriba y acompañado de una figura masculina, ambos encuadrados entre dos cúpulas doradas. Mientras tanto, en primer plano, en la zona más próxima al espectador, observamos, de izquierda a derecha, a una mujer sentada. Esta está vestida por una larga túnica y el pelo recogido, mira hacia el lado contrario de la escena principal. A su derecha se encuentra Ana, que no mira a su hija y dirige su mirada hacia el espectador mientras se toca la pierna derecha, que sobresale con gran maestría por debajo de su túnica gracias al mimado trabajo que el escultor dedicó a las vestimentas.

Este trabajo en la vestimenta también podemos apreciarlos en las ropas de Joaquín, que también agarra su túnica con la mano izquierda y levanta su mano derecha hacia su hija. No vemos su rostro, pues falta parte de la representación, pero puede intuirse que la figura está mirando hacia la Virgen. Por lo tanto, podemos decir que, en este caso, la imagen no se asemeja al concepto que Pacheco nos muestra en su obra sobre cómo debe ser representada esta historia.

3.2.4. La Anunciación o Salutación angélica

La anunciación, o Salutación angélica, generalmente está representada en la entrada del santuario de las basílicas bizantinas, sobre los pilares del arco del triunfo, y en los postigios de los retablos en la pintura occidental de finales de la Edad Media. En ambos casos, es la visión del ángel transmitiendo a la elegida el mensaje divino que acoge a los fieles. Este episodio no es un simple fragmento de la vida de la Virgen, sino del origen de la vida humana de Cristo, ya que la Anunciación del ángel a María coincide con la Encarnación del Redentor. Por lo tanto, se trata del primer acto o preludio del a Obra de la Redención, como lo escribió Beda, el Venerable, que la calificó de *exodium nostrae Redemptonis*, o el éxodo de nuestra Redención.

La riqueza de la iconografía de este tema bíblico no se debe únicamente a su importancia doctrinaria, sino también al culto que le ha profesado la Iglesia. La celebración de este acontecimiento fue introducida en España a raíz del X Concilio de Toledo en el año 656 y la Iglesia estableció su celebración nueve meses antes de la Natividad, el 25 de marzo, que fue popularizada en Occidente por órdenes religiosas tales como los servitas, o servidores de la Virgen. Además, la Anunciación ha sido elegida fiesta patronal por numerosas corporaciones, como la de los *rosarieros* o fabricantes de rosarios, mientras que los campesinos la veían como la fiesta de la fecundidad, el momento en el que la tierra se abría para recibir la semilla.

Los escritos apócrifos no olvidaron el relato y así se localiza en el protoevangelio de Santiago y en el *Libro de la Natividad de María*, sin olvidar la divulgada *Leyenda Dorada* que Vorágine escribió en el siglo XIII y los comentarios e ilustraciones del *Speculum Humanae Salvationis* que tanta difusión alcanzó a partir del siglo XIV. El relato queda narrado en Lucas (1,26-38):

> … fue enviado el ángel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. Y entrando, le dijo: «Alégrate, llena de gracia, el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Señor está contigo.» Ella se conturbó por estas palabras, y discurría qué significaría aquel saludo.
> El ángel le dijo: No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. El será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre; reinará sobre la casa de Jacob por los siglos y su reino no tendrá fin.
> María respondió al ángel: «¿Cómo será esto, puesto que no conozco varón?»
> El ángel le respondió: «El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el que ha de nacer será santo y será llamado Hijo de Dios.
> Mira, también Isabel, tu pariente, ha concebido un hijo en su vejez, y este es ya el sexto mes de aquella que llamaban estéril porque ninguna cosa es imposible para Dios.» Dijo María: «He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra.» Y el ángel dejándola se fue[141].

El apócrifo de la Natividad de María (IX, 1-4) dice:

> Y, en aquellos días, es decir, desde los primeros tiempos de su llegada a Galilea, el ángel Gabriel fue enviado a ella por Dios, para anunciarle que concebiría al Señor, y para exponerle la manera y el orden según el cual las cosas pasarían. Y, entrando en su casa, inundando con gran luz la habitación en que se encontraba, y saludándola muy graciosamente, le dijo: "Salve María, virgen muy agradable a Dios, virgen llena de gracia, el Señor es contigo, bendita eres entre todas las mujeres, bendita eres por encima de todos los hombres que hasta el presente han nacido". Y María, que conocía ya bien las fisonomías angélicas, y que estaba habituada a recibir la luz celeste, no se amedrentó ante la visión del enviado divino, ni quedó estupefacta ante aquella luz. Únicamente la palabra del ángel la turbó en extremo. Y se puso a reflexionar sobre lo que podía significar una salutación tan insólita, sobre lo que presagiaba, sobre el fin que tenía. Y el ángel divinamente inspirado previno estas dudas, diciéndole: "No temas, María, que mi salutación oculte algo contrario a tu castidad. Has encontrado gracia ante el Señor, por haber escogido el camino de la pureza, y, permaneciendo virgen, concebirás sin pecado, y parirás un hijo. Y él será grande, porque dominará de un mar a otro, y hasta las extremidades de la tierra. Y será llamado hijo del Altísimo, porque, naciendo en la humildad, reinará en las alturas de los cielos. Y el Señor Dios le dará el trono de David su padre, y prevalecerá eternamente en la casa de Jacob, y su poder no tendrá fin. Es, en efecto, rey de reyes y señor de los señores, y su trono durará por los siglos de los siglos". Y, a estas palabras del ángel, la Virgen, no por incredulidad, sino por no saber la manera como el misterio se cumpliría, repuso: "¿Cómo eso ha de ocurrir? Puesto que, según mi voto, no conozco varón, ¿cómo podré dar a luz, a

[141] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), pp. 182-183.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> pesar de ello?" · Y el ángel le dijo: "No pienses, María, que concebirás al modo humano. Sin unión con hombre alguno, virgen concebirás, virgen parirás, virgen amamantarás. Porque el Espíritu Santo descenderá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra contra todos los ardores de la pasión. El que de ti saldrá, por cuanto ha de nacer sin pecado, será el único santo y el único merecedor del nombre de hijo de Dios". Entonces, María, con las manos extendidas y los ojos elevados al cielo, dijo: "He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según tu palabra"[142].

El apócrifo de Santiago cuenta (XI, 1-3):

> Cierto día María cogió un cántaro y se fue a llenarlo de agua. Y he aquí que se oyó una voz, que decía: "Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo, bendita tú entre las mujeres". Y ella se puso a mirar en torno, a derecha e izquierda, para ver de dónde podía venir esa voz. Y, toda temblorosa, se marchó a su casa, dejó el ánfora, cogió la púrpura, se sentó en su escaño y se puso a hilarla.
> De pronto, un ángel del Señor se presentó ante ella y le dijo: "No temas, María, pues has hallado gracia ante el Señor omnipotente y vas a concebir por su palabra". Pero ella, al oírlo, quedó perpleja y dijo entre sí: "¿Deberé yo concebir por virtud del Dios vivo y habré de dar a luz luego como las demás mujeres?".
> A lo que el ángel respondió: "No será así, María, sino que la virtud del Señor te cubrirá con su sombra; por lo cual, además, el fruto santo que ha de nacer de ti, será llamado Hijo del Altísimo" [143].

Sabido es que el ángel la saludó con las palabras "Ave María", que abre la conocida oración mariana. El relieve que nos ocupa en Valpuesta dispone la mano abierta en la figura el María, el citado gesto se puede entender como un ligero sobresalto que se justifica en turbación que el saludo provocó en María según contó Lucas (1,29-35).

Si bien esta representación tiene su precedente en el arte paleocristiano, como se desprende de las pinturas en las catacumbas de santa Priscila, la disposición genuflexa del arcángel Gabriel saludando a María también presenta su referente en la iconografía. Lo observamos en ejemplos próximos como la catedral de Santo Domingo de Silos, del siglo XII, y en los relieves de la catedral de Vitoria del siglo XIV. Una composición similar la encontramos en una tabla anónima fechada a fines del siglo XII que se conserva en el *Musée Ile de France* en Saint-Jean-Cap-Ferrat que representa con gran detalle todo el ciclo de la muerte de la Virgen; en uno de sus registros remite a la Anunciación. También la apreciamos en miniaturas del siglo XIV.

[142] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* pp. 249-250.
[143] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* pp. 148-149.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 112. Alberto Durero. Salutación angélica, Vida de María, 1511.



Fig. 113. Giovanni Battista Cavalieri. *La Anunciación*, 1566.

La celebración del acontecimiento sobre la Salutación Angélica fue introducida en España a partir del X Concilio de Toledo en el año 656 y la Iglesia estableció su fiesta el 25 de marzo, nueve meses antes de la Natividad. Como hemos mencionado, la escena recoge el momento en el que el arcángel Gabriel anuncia a María que va a ser Madre de Dios. En la estampa de Alberto Durero observamos en el centro un jarrón central con lirios, como significado de pureza y, sobre la Virgen, el Espíritu Santo en su tradicional forma de paloma. En el escritorio reposa el libro abierto y ella, con los brazos recogidos, manifiesta su devoción ante el divino mensaje. En la estampa de Giovanni Battista de 1566 observamos una escena similar, con el ángel que porta en su mano derecha el ramo de lirios. En este caso, en el margen superior derecho de la representación aparece Dios Padre con la esfera terrestre mientras hace un gesto de bendición. A su lado, el Espíritu Santo en forma de paloma se dirige hacia la Virgen.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 114. Maestro de Flemalle. *La Salutación angélica*, Museo Metropolitano de Nueva York. Óleo hacia 1425.

Dios Padre Cosmócrator bendiciendo, la paloma del Espíritu Santo, el ángel arrodillado con el lirio, María con el libro en el atril y arrodillada, se dan cita en uno de los frescos de Federico Zuccaro para el Colegio Romano de los jesuitas y que recoge en su estampa Cornelio Cort hacia 1580.

En la Anunciación de María de Matthias Grünewald, localizada en el Museo d'Unterlinden de Colmar, observamos al profeta Isaías que dio cuenta de la llegada de Cristo. El museo de Historia del Arte de Viena, el Kunsthistorisches, alberga en su interior la Anunciación junto Moisés portando las tablas, realizada por el Maestro de la abadía de Heilingenkreuz hacia el año 1410. En el caso del Maestro ES apreciamos una escena similar con cuatro personajes que se encuentran ante un ventanal. En la estampa, una figura femenina porta una cabeza en su mano. Se trata de Judit, la mujer del Antiguo Testamento que liberó al pueblo judío de la violencia de Holofernes, a quién cortó la cabeza.

María es la nueva Judit y Panofsky reparó en esta figura y nos dice que la asociación de ambas mujeres se establece en el conocido *Speculum Humanae Salvationis*, donde la Anunciación y la victoria de Judit expresan la derrota del diablo. La huella del *Speculum* está presente en Durero, y en la edición de 1430 se recrea a María victoriosa sobre el diablo.

El abad Suger, en el siglo XII, señaló que "lo que Moisés vela, la doctrina cristiana lo revela". Se consideró que el Antiguo Testamento escondía las verdades manifiestas en el Nuevo. La relación entre ambos periodos bíblicos se expresó en la *Biblia Pauperum* de 1460.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 115. Matthias Grünewald. *La Salutación angélica*. Museo d'Unterlinden, Colmar.



Fig. 116. *La Salutación angélica*, junto a la caída de Eva y Gedeón, entalladura de la Biblia *Pauperum*, hacia 1460.

En la estampa se asocia a la Salutación Angélica la caída de Eva para significar, como señaló san Ireneo en el siglo II, la obediencia de María frente a la desobediencia de Eva. Esta secuencia la podemos observar en la representación de Fra Angélico. Guido di Pietro da Muguello, más conocido como Fra Angélico, llevó a cabo varias representaciones que tratan el tema de la anunciación. Una de ellas podemos apreciarla en el Museo Diocesano de Cortona, la otra, en el Museo del Prado en Madrid. En ambas escenas observamos como María y el ángel se encuentran en la escena principal de la obra, separados por una columna que separa dos arcos de medio punto. En la segunda escena, en el lado izquierdo, el ángel expulsa a Adán y Eva del Paraíso, que se encuentra representado como un gran jardín. María, nuevamente, es la nueva Eva, pero esta vez sin pecado concebido y, a través de su concepción, se remedirá el pecado original. En ambas, la posición de las manos de María es similar a la que nos ofrece Durero en su grabado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Marcantonio Raimondi, seguidor de Durero, copió algunas de las estampas de la Pasión Grande. Ambas estampas fueron conocidas, algo que deja patente una copia francesa de 1529, donde podemos contemplar la figura de Judit. En ella también observamos al Niño con la cruz que, desde su padre, vuela hacia María y cuyo precedente lo encontramos en el Maestro ES hacia 1450. Sin embargo, esta composición fue rechazada, ya que el niño fue gestado en el vientre de su madre. Así mismo, cabe mencionar otras composiciones que fueron rechazadas y retiradas como, por ejemplo, la Anunciación del *Novum beatae Mariae virginis psalterium*, editada en Zinna hacia 1493. Como novedad, en ella se nos presenta al Niño con la cruz y, sobre la cabeza de la virgen, el Espíritu Santo, dejando ver una novedosa visión de la Trinidad antropomorfa[144].



Fig. 117. Fra Angélico. *La Salutación angélica*. Museo de Cortona.

[144] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* pp. 108-115.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 118. Hans Wechtlin, Anunciación. 1508.



Fig. 119. Anónimo francés. La Salutación angélica, 1529.



Fig. 120. Maestro E.S. Anunciación.

Pacheco en su obra de 1654 también hace referencia a la representación de esta historia en página en el capítulo titulado *Pintura de la Anunciación de nuestra señora*. Comienza haciendo mención del voto de castidad hecho por la María y su marido y que vivían en una casa que había sido de los padres de la Virgen, donde ella nació y se crio. San José era carpintero, mientras que su mujer se dedicaba a la vida activa y contemplativa.

El 25 de marzo, al anochecer, Dios envió al arcángel Gabriel a visitar a María, mientras ella se encontraba leyendo la Profecía de Isaías. Esto fue confirmado por San Ambrosio y San Agustín, que también dicen que el ángel apareció con forma humana, con un hermoso mancebo, resplandeciente y envuelto en un traje. Allí, con María, ya se encontraba en Espíritu Santo, que se había dado más prisa que el ángel. La charla duró hasta la media noche y, nueve meses después, a la misma hora, nacería el niño.

Lo más probable es que la santa, María, estuviera de rodillas, con un libro abierto y un candil de mesa, que hace alusión a su pobreza y a la sagrada escritura. Menciona que el ángel no ha de venir cayendo o volando y debe estar decentemente vestido y con las rodillas en tierra, con respeto y reverencia ante su Reina y Señora. Ella, por otro lado, debe tener gesto humilde y vergonzoso, con los brazos cruzados, a los catorce años y representada como una mujer bellísima, con el cabello tendido y cubierto por un velo, un manto azul y ropa rosada, ceñida en su cintura, como era habitual en los hebreos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 121. La Anunciación o Salutación Angélica. Relieve de la predela del retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

El ángel debe traer alas vistosas y ropas cándidas, alegres, cambiantes que, a su juicio y acertadamente, dispuso de esta forma Federico Zuccaro en la Anunciación de Roma. Es importante destacar que menciona que no se debe representar otro ángel que pueda competir con San Gabriel, para no confundir la salutación. Además, las flores que deben aparecer representadas deben ser azucenas y en lo alto se debe representar una gloria con el Padre eterno y muchos serafines y ángeles, así como el Espíritu Santo en forma de paloma, echando rayos resplandecientes de luz.

Menciona a dos artistas fundamentales en la Historia del Arte que llevaron a cabo la representación de esta historia, Miguel Ángel y Tiziano. El primero de ellos puso a la Virgen de pie en posición de huida, escapando del ángel, mientras que Tiziano representó la estampa con un ángel demasiado desnudo. Pero para él, el más atrevido fue un autor anónimo de una estampa sin nombre y que en lugar del Espíritu Santo puso un resplandor sobre la cabeza de la Virgen y, en el resplandor, la figura de un niño desnudo con una cruz sobre el hombro, rodeado de un grupo de ángeles con Dios padre.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Según él, esta forma de representar la imagen es errónea, a la par de escandalosa. Menciona que Valentino y sus secuaces fueron condenados por la iglesia por herejes al afirmar que Cristo trajo el cuerpo del cielo y, por ello, san Antonio rechaza esta pintura y esto se debe a que el Espíritu Santo formó el cuerpo de Cristo en las entrañas de la virgen. La Azucena en la mano del ángel, conforme a la escritura sagrada, viene a exaltar la figura de la Virgen de un estado humilde a Reina del cielo y Madre de Dios[145].

En el relieve de Valpuesta la escena se encuentra encuadrada en el medio de dos columnas decoradas con motivos dorados. La columna del a derecha recuerda a las cariátides del pórtico sur del Erecteion, puesto que una mujer sujeta la parte superior de la columna con su brazo derecho. la de la izquierda se encuentra ante la columna, mientras sujeta son su brazo izquierdo lo que parecen las cortinas de una cuna.

El ángel, en este caso, se encuentra representado como Pacheco cree que es correcto, vemos que es la única figura angelical de la escena y se le diferencia perfectamente gracias a sus alas. En su mano derecha, porta la azucena que no veíamos en las anteriores representaciones y que, como hemos dicho, deja constancia de la importancia de la Virgen como madre de Dios. La virgen contempla al ángel cabizbaja, clara señal de que se encuentra avergonzada, con el pelo recogido, vestida de forma correcta conforme al decoro, con las ropas ajustadas en su vientre y a pronta edad, que podría ser perfectamente catorce años.

En la parte superior, el Espíritu Santo contempla la escena desde arriba, envuelto en una especie de nubes que podemos ver que tienen color más ocurso y, en el centro de la escena, un motivo decorativo con rayos dorados, que podría ser el punto de luz de la escena. De esta forma, podemos decir que se cumplen todos aquellos elementos que Pacheco comenta en su obra, que son necesarios para poder llevar a cabo una correcta representación de la historia de la Anunciación y que queda plasmada en nuestra iglesia de Valpuesta con gran maestría en este espléndido relieve.

3.2.5. La visitación

La Virgen, embarazada de Cristo, visitó en secreto a su prima Isabel, que vivía en Hebrón y estaba embarazada de Juan Bautista. La fuente de este tema la encontramos en un pasaje del Evangelio de Lucas (1, 39-56), quien nos dice que María partió apresuradamente a las montañas y que cuando entró en la casa de Zacarías saludó a Isabel. Al escuchar a la Virgen, Juan dio saltos en el vientre y, así, su madre se sintió llena del Espíritu Santo. No se sabe cuánto tiempo duró la visita de María, pero las estimaciones oscilan entre varios días y varios meses, incluso, de acuerdo con una tradición bizantina, la visita duraría hasta el nacimiento del Bautista[146].

El fragmento del Evangelio de Lucas describe la Anunciación a María que sucedió discurridos seis meses tras el similar anunció a Isabel. El ángel anunciador, presentó como un "signo" milagroso la

[145] PACHECO, F., 1649, *op.cit.*, pp. 497-499.
[146] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), p. 203.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

inesperada maternidad de Isabel, prima de María, que ha concebido un hijo en su vejez. Nuevamente es Buenaventura quien describe esta escena:

> Y entrando en casa de Santa Isabel, dijo: Dios te salve, hermana mía Isabel. Levantándose ésta con gran gozo llena toda de alegría y encendida del Espíritu Santo, y la abraza con mucha reverencia...

Lucas también describe que la Anunciación a María sucedió seis meses después de que se produjera un anuncio similar a Isabel. Además del embarazo inesperado de Isabel, la biblia menciona otros sucesos parecidos en el nacimiento de Isaac y de Sansón, como podemos ver en el apócrifo Evangelio Armenio de la Infancia (III, 3):

> En aquel año, murió Eleazar, el Gran Sacerdote. Y los hijos de Israel, siguiendo las reglas del duelo, lloraron por él treinta días. Y, después de todos estos acontecimientos, tuvo lugar una asamblea de los sacerdotes, de los ancianos del pueblo y de otros notables, que resolvieron designar un Gran Sacerdote del templo, consultando la suerte. Y la suerte recayó sobre Zacarías, hijo de Baraquías. Todos los sacerdotes lo impusieron, y lo nombraron soberano ministro y Sumo Pontífice del santo altar. E Isabel, esposa de Zacarías, y Ana, eran parientes, y ambas a dos infecundas. Y, desde el embarazo de Ana y el nacimiento de María hasta el momento en que Zacarías comenzó a ejercer sus funciones de Gran Sacerdote, habían transcurrido catorce años[147].

También se narra el nacimiento de Juan el Bautista (III,7):

> Y he aquí que un ángel de Dios le apareció, en el tabernáculo, y le dijo: "No temas, Zacarías, porque tus plegarias han sido atendidas, y tus súplicas han llegado hasta Dios. He aquí que tu esposa Isabel concebirá y parirá un hijo, y llamaréis su nombre Juan". Mas Zacarías repuso: "¿Cómo puede suceder eso, puesto que yo soy viejo, y mi mujer avanzada en edad?" Y el ángel dijo: "Por cuanto no me has escuchado, ni creído mis palabras, he aquí que quedarás mudo e incapaz de hablar, hasta que esas cosas advengan". Y, en el mismo instante, Zacarías fue atacado de mutismo en el templo, y, habiéndose arrodillado en silencio frente al santo altar, se golpeó el pecho, y lloró con amargura[148].

Como es tradicional en este pasaje bíblico se presentan dos mujeres embarazadas. Una de ellas, María, lleva su mano al hombro de Isabel, mientras que la otra dispone la suya en el seno de María maravillándose por este encuentro con el Redentor. La escena de Valpuesta, en su intencionalidad,

[147] GONZÁLEZ-BLANCO, E., 2014, *El evangelio apócrifo*, vol. 56, Linkgua Ediciones S. L., p. 145.
[148] GONZÁLEZ-BLANCO, E., 2014, *op.cit.,* p. 146.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no dista mucho de la que realizara Giotto di Bondone en la capilla Scrovegni de Padua y su seguidor, el escultor Andrea Pisano en las puertas del Baptisterio de Florencia. También la vemos en varias miniaturas de los Libros de Horas como el de París de 1385 donde, de igual manera, Isabel reverencia a María.



Fig. 122. Libro de Horas. La visitación. París, 1385.



Fig. 123. Giulio Clovio. Lezionario Farnese. *La Visitación*. 1546.

La misma forma de representar la encontramos en las composiciones de otros artistas como Domenico Ghirlandaio, en la Capilla Tornabuoni (Florencia), Giulio Bonasone en la segunda mitad del siglo XVI, Jean Callot en el XVII o Fra Angélico en el 1433, pero con la diferencia de que este último añadió un nuevo personaje bajo el dintel de la puerta, algo que también vemos en la estampa de Durero.

Como se ha mencionado anteriormente, cuenta la leyenda que, a la llegada de la Virgen, Juan en el vientre de Isabel se puso a dar saltos de alegría al reconocer la presencia del hijo de Dios. Isabel, como apreciamos en la entalladura de Durero, se arrodilla ante María en un acto de respeto y subordinación. Lleva su mano al vientre de María, cuyos cabellos sueltos, símbolo de su virginidad, contrastan con el tocado y el velo de Isabel; con ello se da cuenta de la diferencia de edad entre la joven María y su ya anciana prima. Junto a la escena principal, una joven mujer porta algunos bultos en su mano y cabeza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Precisamos que, en el oficio de María, en las ediciones del *Jardín del alma*, se recogían las diferentes horas para recuerdo y oración del cristiano. Así, en el incunable de 1499 del que dimos cuenta, se disponía el señalado abrazo de Joaquín y Ana, respondiendo a la hora de Laudes, y bajo esta escena se recrea la Visitación que vamos analizando.

La recreación de Giulio Clovio en la Visitación, dentro del *Lezionario Farnese* del que hemos dado cuenta, nos ofrece a Isabel saliendo de su casa para saludar a María, a su lado una figura femenina que porta bultos en su cabeza y mano como observamos en la talla de Valpuesta. María con claro "estilo estrecho" parmigianista recoge con su mano el manto como lo apreciamos en la miniatura y en las estampas de Sebastián Bourdon y Cornelis Galle II abiertas hacia el año 1630 y con anterioridad, en la edición de Hieronymus Cock, hacia el año 1550.



Fig. 124. Alberto Durero. La Visitación, Serie de la Vida de María. Estampa abierta en el año 1504 y editada en 1511.

Zárate señala en sus trabajos que Chelidonius estableció la siguiente lectura en las estampas de Durero donde se muestra la vida de María. La Virgen fue a visitar a sus familiares más allá de las montañas, por orden del Señor. Acudió a Visitar a Elisabeth, o Isabel, que durante mucho tiempo sufrió debido a su infertilidad pero que, gracias a sus oraciones, fue bendecida con un niño, Juan, y con profetas. Por lo tanto, pese a su avanzada edad, era la primera vez que se quedaba en cinta, encontrándose en su sexto mes de gestación, portaba con dificultad la divina carga de su cuerpo.

La edición de Basilea de 1489, pese a no dejar de lado la tradición, pues se cuenta que, a la llegada de la Virgen, el hijo de Isabel, Juan, comenzó a dar saltos de alegría en el vientre materno al reconocer la presencia del hijo de Dios. Por ello es por lo que se representa a Jesús y a Juan, ambos en el seno de sus respetivas madres.

En el museo Dumbarton Oaks, en Washintong, encontramos un óleo sobre lienzo con esta temática, cuyo autor es Theotokopoulos Domenikos, más conocido con el nombre de El Greco. Fue realizada entre los años 1608-1614, por lo que es manierista, y recrea el momento en el que ambas mujeres se abrazan. Aunque por norma general la mano de Isabel se dirige al vientre de su prima, hacia su embarazo, en este caso vemos que las manos de ambas se depositan en el hombro de la otra mujer. El momento en el que se deposita la mano de Isabel sobre el vientre de su prima

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

es el momento Enel que se completa la segunda parte del Ave María y que queda recogido en Lucas: *Bendita tu entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre*[149].



Fig. 125. Fra Angélico. Visitación del Museo de Cortona.

Francisco Pacheco en su libro, en el capítulo titulado *Pintura de la visitación de nuestra Señora a la Santa Isabel*, lleva a cabo una valoración sobre cómo debe ser la representación iconográfica de este tema. Pacheco menciona que la Virgen recordó las palabras del arcángel Gabriel, que ya le había anunciado que su prima estaba en cinta, por lo que se puso en camino a casa de ésta. Realizó el viaje, de treinta y dos leguas y media, a pie y con Dios concebido en sus entrañas. Un recorrido que inició en Nazaret para llegar a las montañas, donde tenía su casa Zacarías.

Comenta que algunos autores representan esta historia en el campo y afirma que la historia debe ser pintada en el patio de la casa de la Santa anciana, que sale a la puerta para recibir a María. Isabel no debe llevar manto, sino las ropas que usaba en su casa, mientras que la Virgen debe llevar un sombrero de palma a las espaldas, para protegerse del sol. Las dos deben representarse abrazadas con gran alegría, ambas sin criadas, ya que la virgen no la podría tener debido a su pobreza y, si la tuviera, la debería excusar de tan largo viaje. Además, no hay testigos de la escena, ni si quiera San José que, o cuidaría de alguna cosa importante o saludaría a Zacarías como el señor de la casa. Ambos varones deben estar apartados, alabando a Dios, a una distancia que no les permitiera prestar atención a la conversación de las dos primas.

Señala dos estampas que dispusieron la historia de esta forma, una del Padre Nadal y otra del Padre Lucas Pinelo, ambos de la Compañía. Comenta que, si San José hubiera acudido al viaje, y hubiera escuchado las palabras de las mujeres, no le hubiera extrañado el estado de buena esperanza de su esposa. De esta forma, los autores que privan al marido de la Virgen de este viaje, con duda lo escusan de la duda que tuvo después, al ver a su esposa embarazada[150].

Por lo tanto, siguiendo el análisis y comentario de Pacheco y observando el relieve de Valpuesta, observamos que el autor de la predela representa la escena en un interior, donde el espacio queda enmarcado por unas columnas con capitel jónico. En el centro de la composición observamos dos figuras, la de la izquierda es una joven María cubierta por una túnica muy elaborada y el pelo recogido, pero no vemos rastro del sombrero para protegerse del sol. Ante ella,

[149] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* pp. 121-124.
[150] PACHECO, F., 1654, *op.cit*., pp. 499-501.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en gesto de reverencia y colocando una rodilla sobre el suelo, Isabel, con un rostro notablemente envejecido, apoya su meno izquierda en el vientre de su virginal prima.

La escena cuenta con cinco figuras más. Cuatro de ellas se encuentran a los lados de las mujeres, dos a un lado y dos a otro, que observan atentamente tan feliz acontecimiento. Son las criadas, y una de ellas porta dos cestos, uno sobre la cabeza, sujetándolo con la mano, y otro en la mano derecha. En un último plano, escondido, la figura de un varón, Zacarías, observa entre dos de las columnas y tomando distancia la escena. Por lo tanto, en este caso, no se cumple las sugerencias iconográficas de Pacheco, puesto que la virgen e Isabel no están solas en su composición, sino que se encuentran acompañadas por criadas y, además, no vemos ni rastro del sombrero. Lo que sí se cumple es que la representación se lleva a cabo en un exterior y, además, San José no aparece.



Fig. 126. La Visitación. Relieve de la predela del retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.2.6. La adoración de los pastores

El argumento que sigue al Nacimiento de Cristo establece seguidamente la Anunciación a los pastores por medio de los ángeles y generalmente se suelen representar estos sucesos aislados. Este es el tema sobre el que versa el siguiente relieve, cuando los pastores llegados a la cueva o establo donde ha nacido el Salvador. Lucas fue el único evangelista que narró la Adoración de los pastores (2, 8-20):

> ... Había en la misma comarca unos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el Ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvió en su luz: y se llenaron de temor. El ángel les dijo: "No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un salvador, que es el Cristo Señor; y esto os servirá juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa Dios, diciendo: Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes él se complace".
>
> Y sucedió que cuando los ángeles, dejándoles, se fueron al cielo, los pastores se decían unos a otros: "Vayamos, pues, hasta Belén y veamos lo que ha sucedido y el Señor nos ha manifestado". Y fueron a toda prisa, y encontraron a María y a José, y al niño acostado en el pesebre. Al verlo, dieron a conocer lo que les habían dicho acerca de aquel niño; y todos los que lo oyeron se maravillaban de lo que los pastores les decían. María, por su parte, guardaba todas estas cosas, y las meditaba en su corazón. Los pastores se volvieron glorificando y alabando a Dios por todo lo que habían oído y visto, conforme a lo que se les había dicho[151].

El Evangelio Árabe de la Infancia (IV, 1-2) dice:

> En aquel momento llegaron unos pastores, quienes encendieron fuego y se entregaron a regocijados transportes de alegría. Y aparecieron unas legiones angélicas, que empezaron a alabar a Dios. Simultáneamente se dejaron ver ejércitos celestiales que alababan y glorificaban a Dios. Los pastores se pusieron a imitarlos. Y así aquella cueva parecía el templo de un mundo sublime, ya que lenguas del cielo y de la tierra glorificaban y ensalzaban a Dios por la natividad de Cristo, nuestro Señor.
> Y al ver la anciana hebrea estos milagros tan patentes, expresó su agradecimiento a Dios de esta manera: "Gracias Señor, Dios de Israel, porque mis ojos han visto el nacimiento del Salvador del mundo"[152].

El Evangelio Árabe de la Infancia (X, 1-2) también menciona:

[151] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 132.
[152] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* p. 305.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Y, cerca de aquel sitio, habitaban los pastores de que ya hemos hablado. Pero sus rebaños de cabras y de ovejas no se recogían más que al caer la noche, en lugares apartados y lejanos, donde pastaban en las montañas y en la llanura. Y, al oscurecer, cada pastor reunía su rebaño, y velaba y guardaba sobre él las vigilias de la noche. Y he aquí que el ángel del Señor vino sobre los pastores, y la claridad de Dios los cercó de resplandor. Y tuvieron gran temor y, lanzando gritos, se congregaron en un mismo lugar, y dijeron los unos a los otros: "¿Qué palabra es ésta que hasta nosotros ha llegado, y que no conocemos?
>
> Mas el ángel les dijo de nuevo: "No temáis, hombres discretos e inteligentes que os habéis congregado porque he aquí que os doy nuevas de gran gozo, y es que os ha nacido hoy mismo un salvador, que es el Cristo del Señor, en la ciudad de David. Y esto os será por señal. Cuando entráis en la gruta, hallaréis a un niño envuelto en pañales y echado en un pesebre de bueyes". Y, después de haber oído al ángel, los pastores, en número de quince, fueron aprisa al paraje que les indican aquél. Y, viendo a Jesús, se prosternaron ante él y lo adoraron. Y alababan en voz alta a Dios, diciendo: "Gloria a Dios en las alturas, y en la tierra paz y buena voluntad para con los Hombres". Y cada uno de los pastores volvió a su rebaño, alabando y glorificando a Cristo[153].

Tanto los artistas como como los teólogos complementaron esta historia. Se admitió que los pastores eran tres para que pudieran hacer pareja con los Reyes Magos. Sin embargo, en ocasiones solo se representan dos para, de esta manera, reforzar la pareja con María y José y los dos animales, el burro y el asno. Las humildes ofrendas de los pastores no podían competir con la del os Reyes, pero sus regalos valían lo mismo. Uno de ellos le regaló el cordero más hermoso de su rebaño y su vellón fue empleado para confeccionar una pelliza para el Niño; el segundo le regaló su cayado y el tercero su caramillo. Los teólogos interpretan que estos regalos tienen un valor simbólico, pues el cordero con las patas atadas significa el sacrificio de Jesús, el cayado indica que será pastor de almas y el caramillo que sus discípulos lo seguirán como a un nuevo Orfeo.

El arte bizantino, salvo excepciones, hasta el siglo XV solo había ilustrado la Anunciación a los pastores, al igual que Occidente. A partir de este momento se vio a los pastores arrodillarse frente al Niño para ofrecerle el cordero, el cayado y la zampoña o flauta, cuando los artistas crean, a partir del modelo de la Adoración de los Reyes Magos, el tema de la Adoración de los pastores. Jesús se representa como un niño recién nacido acostado en el pesebre, mientras que en la escena con los Reyes Magos el Niño es más grande y tiene sobre dos años. Ambas escenas se agrupan en la misma composición únicamente de forma excepcional y, en caso de representarse juntas, los pastores esperan humildemente su turno. A partir del siglo XVI el tema se benefició de la creciente

[153] GONZÁLEZ-BLANCO, E., 2014, *El evangelio apócrifo*, vol. 56, Linkgua Ediciones S. L., pp. 171-172.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

popularidad de la pintura de género y después del concilio de Trento del XVII se volvió muy frecuente[154].



Fig. 127. Alberto Durero. Nacimiento de Cristo en la serie *Vida de María*, 1511.

Nuevamente, siguiendo al profesor González de Zárate en su comentario sobre el presente argumento iconográfico en la estampa de Durero para la serie sobre la *Vida de María* de 1511, se recoge el comentario de Chelidonius. Este último nos cuenta que la Virgen, pese a estar casada, no tenía experiencia del deleite carnal, pero, pese a ello, su vientre aumentaba, debido a que en su interior estaba depositada la semilla del señor. Por ello, se concedió un tiempo de paz al mar y a la tierra, al mismo tiempo que las puertas del templo del bicéfalo Jano se mantuvieron cerradas, al mismo tiempo que, por orden del emperador, fueron muchos los que acudieron a Belén, entre ellos, la María y José.

El día del solsticio de invierno las temperaturas eran muy bajas y la ciudad de David no acogía a aquellos que no fueran ciudadanos del lugar. Bajo un saliente rocoso donde el matrimonio se cobijó, al calor de una fogata, llegada la medianoche se produjo la llegada del señor a la Tierra. El recién nacido, con su resplandor, provocó que la luz blanca irradiara la Tierra, mientras que los ángeles avisaron con dulces melodías a los pastores, que debían visitar la cuna del Señor recién nacido. A su llegada, pudieron observar al niño nacido de la Virgen, dispuesto sobre un pesebre, cuyo único abrigo eran una mula y un buey.

Aurelio Prudencio relatando y describiendo las imágenes que deberían ornamentar una iglesia en el citado *Dittochaeon*, comentó la escena incidiendo en la alegría de los pastores por el anuncio. Por otro lado, pseudo-Buenaventura comentó que, nacido el Señor, le adoró una gran multitud de ángeles y después acudieron a los pastores que estaban cerca para manifestarles el nacimiento y dónde se había producido.

La escena de Valpuesta dispone a un joven con una oveja y, a la derecha, otro que se acompaña con un perro, elementos que justifican su condición de pastores. La recreación plástica tiene su lectura concreta y expresa, junto con la Epifanía que veremos seguidamente, la dimensión universal del cristianismo, pues el anuncio a los pastores supone la manifestación de Cristo a los judíos, mientras que la Adoración de los Magos remitiría a los gentiles, referencia a la universalidad de la Fe.

La razón por la que a los pastores se les apareció un ángel y a los Reyes Magos una estrella fue un tema muy discutido por los padres de la Iglesia. Desde san Gregorio Magno hasta Santiago de la Vorágine, numerosos eruditos medievales utilizaron el argumento para explicar cuestiones

[154] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), pp. 245-246.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que desbordaban la literalidad de los evangelios. De la Vorágine se expresó al respecto del siguiente modo:

> Como los pastores eran judíos, y por tanto creyentes en Dios y racionales, el ángel se presentó a ellos en forma racional; pero el mismo ángel, para guiar a los Magos, que eran paganos y se movían en un ambiente material, tomó una apariencia material.

El *Jardín del alma* está presente y en su oficio de las horas a la Virgen se señala la escena como la Prima, dándose cita el nacimiento de Cristo, el Anuncio del ángel a los pastores y la Adoración. La hora Tercia se dispone con el citado Anuncio del ángel a los pastores. El *Lezionario Farnese* recoge este momento y presenta, como en el relieve, los ángeles en altura, en su caso tres. También dispone al joven con la oveja que entrega a José y podemos apreciar el diálogo entre las dos figuras laterales. Sin duda el artista compuso la imagen a través de otras estampas, es el caso de Cornelio Cort siguiendo modelo de Taddeo Zuccaro, donde la postura del joven que porta la oveja está en clara consonancia con el relieve de Valpuesta.

Sin embargo, la fuente más directa de la composición procede de los tapices diseñados por Rafael y elaborados en Bruselas para el Vaticano, donde apreciamos similar postura de María y del personaje que conduce a los perros. En el Museo del Louvre se conservan dos dibujos, uno de artista anónimo y el otro del florentino del siglo XVI Gian Francisco Penni, ambos siguiendo el modelo de Giulio Romano que fue llevado a la estampa por Sommerau en el siglo XVIII.

En su estampa, Alberto Durero, en la serie de *Vida de Jesús y María* (1482), tomó la decisión de representar a los pastores en el lateral derecho de la composición, entrando en un edificio en ruinas en representación de la más habitual imagen del establo. José se encuentra portando un farol, mientras que en la parte superior vemos un coro de ángeles que observan y adoran la escena.

En la edición alemana de 1430 para el *Speculum Humanae Salvationis* también aparece representado el establo con los animales y, en este caso, San José no porta un farol, sino una vela encendida. Setenta años más tarde, hacia 1500, Martin Schongauer recreó la misma historia con una arquitectura ruinosa y los pastores a un lado observando al niño, que está siendo adorado por su madre, mientras que José porta un farol.



Fig. 128. Martin Schongauer. Ca, 1500. ***Nacimiento de Cristo y Adoración de los pastores.***

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 129. Taddeo Zuccaro. *Adoración Pastores.*



Fig. 130. Giulio Clovio. Lezionario Farnese. *Adoración de los Pastores*. 1546.



Fig. 131. Escuela de Rafael. *Adoración de los Pastores.*

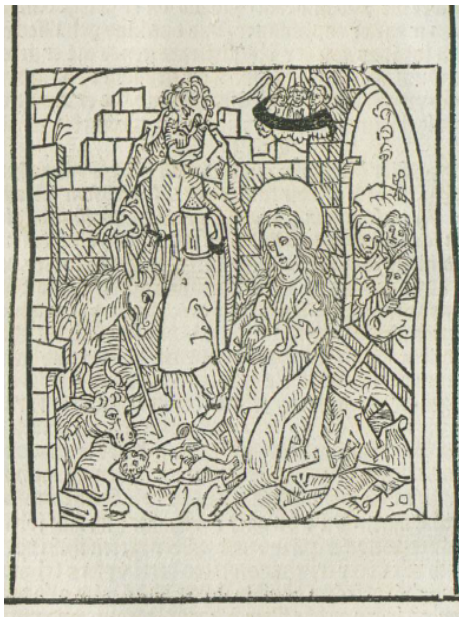


Fig. 132. Vida de Jesús y María, 1482.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 133. ***Speculum Humanae Salvationis*****. Ca. 1500.** ***Nacimiento de Cristo*****.**

Schongauer nos muestra una visión del tema idéntica a la de Nicoletto Rosex. Por otro lado, Raimondi, llevó a cabo una representación muy similar a la que nos ofrece Durero, añadiendo su toque personal en la arquitectura y la representación de José con el farol, que destacan todavía más en la composición. El farol, siguiendo la teoría de Sebastián Castellanos en el tema de la Anunciación, es señal de nocturnidad. Ambas escenas, la anunciación y la Adoración de los pastores, podemos observarlas en varias pinturas que las asocian entre ellas. Por un lado, del siglo XIV, realizó una obra para la Pinacoteca vaticana, mientras que, entre los años 1470 y 1480, encontramos una pintura sobre tabla, de autoría anónima, conservada en Nuremberg. En ella, la Virgen se encuentra adorando al Niño, que reposa en el suelo, José sostiene el farol y, en el lado derecho, los pastores[155].

Pacheco en su obra incluye un capítulo titulado *Pintura del Nacimiento de Cristo nuestro Señor*. En él, comenta que, según san Lucas, se publicó un Edito de Augusto César para que todo el mundo se empadronase para que todos pagasen el tributo de su patria. Es por ello por lo que María junto a su esposo iniciaron un viaje caminando, desde Nazaret a Belén, ciudad de David, donde había nacido José. Fue un viaje muy duro, de veintinueve leguas, en pleno invierno, acompañados por el buey y la mula, que fue utilizada por la Virgen para desplazarse, ya que se encontraba próxima al parto, algo que quedó representado en las estampas del Padre lucas Pinelo.

Ambos llegaron a Belén por la noche, topándose con el inconveniente de que todos los lugares para albergarse se encontraban ocupados. Fue por ello por lo que salieron de la ciudad y se

[155] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* pp. 132-134.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

recogieron en una nueva cavada en la muralla, un lugar al que solían acudir los pastores, ya que era un espacio utilizado como establo, por lo que contaba con un pesebre.

Fue en ese lugar, por la noche, donde María, con poco más de quince años, dio a luz a Cristo, un veinticinco de diciembre, en un parto sin dolor, ni trabajo. Los pastores de la región fueron avisados de semejante acontecimiento por los cánticos de los ángeles, que les cantaron la gloria, por lo que acudieron a adorar al Niño, que se encontraba en el pesebre.

Pacheco hace referencia a las estampas del Padre Nadal, que reflejó en ellas dos nacimientos. En la primera de ellas, el Niño aparece recién nacido, desnudo, puesto en la tierra sobre el heno, mientras María, San José y los ángeles lo adoran. La Virgen lo levanta, lo amamanta, lo tapa y lo pone en el pesebre, donde posteriormente lo adoran los pastores. Sin embargo, según el autor, esta escena siempre debe ser representada con la Virgen dentro de la cueva arrodillada, con túnica y manto, al igual que san José, mientras que el Niño se debe estar cubierto, reclinado en el pesebre, mientras que los dos animales lo calientan con su aliento. Al mismo tiempo, los ángeles están cantando, dándoles las nuevas a los pastores.

Destaca que fueron muchos los pintores que representan al niño desnudo en señal de pobreza y que muchos de ellos defenderán que es más hermoso. Sin embargo, para él, es más importante la verdad, por lo que Cristo debe ser representado envuelto en paños, tapando con esos ropajes los misterios del Espíritu Santo. Además, considera que, con este gesto, los pintores están señalando a María como una madre sin piedad, exponiendo a su hijo a tan riguroso tiempo, a las inmediaciones del frío de medianoche. Para dar más credibilidad a su teoría, menciona a san Bernardo y a san Agustín, que ambos hacen referencia a sus escritos de que el niño se encontraba vestido en ese momento, haciendo alusión a los "dichosísimos paños con los que limpiamos las manchas de nuestros pecados".

Por otro lado, los pastores, que deben ser más de tres, llegaron al alba avisados por el ángel san Gabriel junto a la torre de Ader. Allí, encontraron al infante envuelto, situado entre el buey y la mula, puesto en el pesebre y siendo adorado por la Virgen y san José. Los pastores le ofrecieron varios obsequios entre los que encontramos: un cabrito, unas tortas y un cesto con diferentes frutas secas, castañas y nueces[156].

Si observamos el relieve de Valpuesta, en el centro de la composición se encuentra al Niño, desnudo, sujeto por las manos de su madre, que se encuentra de rodillas ante el pesebre. Al igual que comenta Pacheco, la Virgen se encuentra de rodillas en el interior de la cueva, con túnica, pero sin manto, por lo que no aparece con vestimenta acorde con la idea de Pacheco. Al lado de la Virgen, tras el pesebre, José observa la escena y, a su lado, los dos animales.

Un total de seis pastores acuden al lugar, tres se encuentran en la parte izquierda y otros tres a la derecha. A cada lado, podemos ver a dos pastores hablando entre ellos, mientras que hay otros dos que se encuentran más próximos a la escena principal, uno a cada lado. El de la izquierda, situado sobre una especie de capitel con motivos decorativos dorados, se encuentra observando la

[156] PACHECO, F., 1654, *op.cit*., pp. 503-507.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

escena detrás de la Virgen y viene a ofrecer una de las ofrendas que se mencionan en el libro de Pacheco, el cordero. El otro, situado justo detrás del pesebre, sujeta con su mano derecha un perro mientras que, en la izquierda, porta un ramo de flores. Entre los objetos que se representan en la escena, no vemos el cesto de frutas, ni las tortas, ni tampoco se hace mención sobre el perro que acompaña a los pastores. En la parte superior, dos ángeles sobre motivos dorados cierran el fondo de la composición y, a su derecha, podemos ver el tejado del establo.

Sin embargo, y esta es la distinción más importante que debemos hacer, el niño, centrando el relieve, se encuentra desnudo. Se trata del concepto más repetido a lo largo del capítulo y al que Pacheco da más relevancia, el niño debe estar vestido, y esto es algo que no se cumple en Valpuesta. Por lo tanto, podemos decir que este relieve no sigue al completo las indicaciones del tratadista.



Fig. 134. Relieve de la predela, Nacimiento de Cristo y Adoración de los Pastores. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.2.7. La circuncisión

La circuncisión es una práctica que los judíos tomaron de los egipcios y que la ley mosaica convirtió en el signo de la alianza entre Yahvé y el pueblo elegido. En sus orígenes era un rito de la pubertad, una preparación de los adolescentes para el matrimonio. Con el tiempo prevaleció la costumbre de llevarla a cabo días después del nacimiento del niño y la madre podía encargarse de la operación al igual que el padre. En el Libro de los Macabeos son las madres quienes circuncidan a sus hijos recién nacidos y, según san Epifanio, Jesús habría sido circuncidado por la Virgen en la gruta de la Natividad. Sin embargo, esta operación solía encomendarse a un sacerdote especializado denominado mohel.

La circuncisión para los judíos era lo equivalente al bautismo para los cristianos, una especie de sacramento y un acto de registro en la comunidad familiar y religiosa. Además, ese día el niño judío recibía su nombre de circuncisión, llamado entre los cristianos nombre de pila (bautismal), como se hizo con el Niño, y es por ello por lo que los teólogos atribuyen importancia a este acontecimiento[157]. La circuncisión del Señor figura descrita en las fuentes canónicas y Lucas (2, 21) nos dice que cuando se cumplieron los ocho días para circuncidar al Niño, le dieron el nombre de Jesús[158].

El argumento centra el pacto que Dios estableció con Abraham y que se recoge en el libro del Génesis (17,10-14):

> Este es mi pacto, que guardaréis entre mí y vosotros y tu descendencia después de ti: Todo varón de entre vosotros será circuncidado. Circuncidaréis la carne de vuestro prepucio, y será por señal del pacto entre mí y vosotros. A los ocho días de edad será circuncidado todo varón entre vosotros, de generación en generación, tanto el nacido en casa como el comprado por dinero a cualquier extranjero que no sea de tu linaje. Debe ser circuncidado el nacido en tu casa y el comprado por tu dinero, de modo que mi pacto esté en vuestra carne por pacto perpetuo. El incircunciso, aquel a quien no se le haya cortado la carne del prepucio, será eliminado de su pueblo por haber violado mi pacto.

El Evangelio Armenio de la Infancia en su capítulo V menciona la Circuncisión:

> Y al llegar el tiempo de la circuncisión, esto es, el día octavo, el niño hubo de someterse a esta prescripción de la Ley. La ceremonia tuvo lugar en la misma cueva. Y sucedió que la anciana hebrea tomó la partecita de piel circuncidada (otros dicen que fue el cordón umbilical) y la introdujo en una redomita de bálsamo añejo de nardo. Tenía ella un hijo perfumista y se la entregó, haciéndole con todo

[157] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), pp. 267-268.

[158] MONTANER LÓPEZ, E., 1990, "Coloquios de iconografía", Cuadernos de Arte e Iconografía, Fundación Universitaria Española, Madrid, p. 35.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> encarecimiento esta recomendación: "Ten sumo cuidado de no vender a nadie esta redoma de ungüento de nardo, por más que te ofrezcan por ella hasta trescientos denarios". Y ésta es aquella redoma que compró María, la pecadora, y que derramó sobre la cabeza y pies de Nuestro Señor Jesucristo, enjugándolos luego con sus propios cabellos[159].

Por otra parte, el pseudo-Mateo señala (XV,1):

> Al sexto, día después del nacimiento, entraron en Belén, y allí pasaron también el séptimo día. Al octavo circuncidaron al Niño y le dieron por nombre Jesús, que es cómo le había llamado el ángel antes de su concepción. Y, al cumplirse el período de purificación para María a tenor de la ley mosaica, José llevó al Niño al templo del Señor. Y, después de ser este circuncidado, ofrecieron por él un par de tórtolas y dos palominos[160].



Fig. 135. Nona. Libro de Horas 1499. ***Circuncisión.***





Fig. 136. Antonio Lafreri. Santa Isabel de Hungría (detalle). Invención de Giulio Romano. ***Nacimiento de María*** **(detalle).**

[159] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* p. 305.
[160] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* pp. 206-207.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 137. Schiavone. *Circuncisión.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 138. Rembrandt. *Circuncisión*.

Nuevamente se da cita El *Jardín del alma*, en su oficio de las horas a la Virgen señalando esta escena como la hora Nona, dándose cita el Sacerdote que, sobre el altar, circuncida a de Cristo. Por norma general, es José quien presenta al Niño ante el Sacerdote encargado de este cometido, así lo apreciamos en el citado *Lezionario Farnese*.

El profesor González de Zárate menciona al autor Cheliudonius, que habla de la circuncisión para la serie de Durero sobre la Vida de María (1511). Este menciona que al octavo día el Niño fue circuncidado y que, dócil e inocente, debió sentir el corte. Le pregunta a la Virgen cómo se siente al haber visto derramarse la sangre de su hijo y si derramó alguna lágrima, por amor y compasión, al haber visto a su hijo llorar. También le pregunta al Niño cual es la culpa de la que debía ser liberado o a cuál ley debía someterse.

Comenta que, para los hombres, circuncidar el prepucio con herida y dolor es un mandamiento promulgado, sin embargo, para Cristo no. Pese a ello, el Niño se circuncida, siguiendo los mandamientos y las tradiciones del Señor. Y tras este acontecimiento, se le puso su nombre, Jesús, un nombre que le fue anunciado a la Virgen por medio de un ángel enviado por Dios que dice lo siguiente: Un nombre ante el cual el ardiente averno tiembla, ante el cual las estrellas se inclinan y los hombres se postran arrodillados mostrando su humildad. El marinero náufrago en la tormenta

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 139. Alberto Durero. *Circuncisión para la serie de la Vida de María.* 1511.



Fig. 140. Libro de Horas. *Circuncisión.* (The Hagge, RMMW, 10 E3, fol.95v).

invoca este nombre en por de ayuda, o quien sufre cualquier tipo de desgracia imaginable. El único consuelo para que los asediados en la Tierra se salven y el cielo se serene es el respetable nombre de Jesús.

Durero, en su estampa de la serie de la vida de María de 1511 parece no ajustarse a la tradición y presenta una iconografía novedosa que no figura al Niño sobre el altar del templo acompañado por el sacerdote. En este caso, el grabador dispuso al Niño en el momento de la circuncisión sentado sobre las piernas de un anciano mientras que otro varón, en posición similar, realiza la circuncisión. María y José, a un lado, observan la escena mientas un joven dispone de una vela encendida, ya que su luz establecía el tiempo para señalar el nombre del circuncidado.

Nuevamente observamos a Judit entre las lacerías de la pared junto a la cabeza de Holofernes y Moisés con las tablas de la ley. Ambas figuras representan el viejo pacto con Abraham, el Antiguo Testamento. La disposición de Moisés y las arquitecturas clásicas también aparecen en las miniaturas del *Lezionario Farnese* de Giulio Clovio. En el centro de la lacería, un niño a modo de Hércules, destructor del mal y bajo él el león de Judá.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 141. Fra Angélico. *Circuncisión*. San Marcos (Florencia).



Fig. 142. Hendrick Goltzius. *Circuncisión* (ca.1594).

El tema de José y María que llevan al Niño al templo para ser circuncidado por un Sacerdote sobre un altar lo apreciamos en otras obras, como la de Fra Angélico (1451), que se encuentra en el Museo de San Marcos, en Florencia. Además, la influencia de Durero podemos contemplarla en otros grabadores que realizan obras con este argumento, como Hans Schäufelein, Hans Wechtlin, Wolfgang Huber, Georg Penz, Hans Springinklee, Altdorfer o Goltzius, en su circuncisión de 1594. Por otro lado, de 1580 tenemos la pintura de Luis de Carvajal, localizada en el Museo Hermitage de San Petersburgo, y que tiene una clara relación con la estampa de la que hablamos.

En algunos casos aparece María, como podemos observar en el relieve y en el grabado de Adriaen Collaert y Schiavone. Ya comentamos que el artista de estas obras parece interpretar algunas composiciones gráficas y, en este sentido, toma ciertos detalles. Así observamos a la muchacha que con sus manos toma una cesta con palomas que reposa sobre su cabeza, la acción la contemplamos en el retablo de la Presentación que Diego de Siloe junto a Bigarny realizaran en la capilla señalada del Condestable.

La figura de arrodillada sigue un esquema muy común en el pintor Girolamo Muziano que se reproduce en estampas de Cornelio Cort y Nicolás Beatrizet, y así lo apreciamos en la editada por el francés Antonio Lafreri sobre Isabel de Hungría.

En la Biblia Sacra ilustrada editada en 1552 por Jean Benoit (1481-1573), encontramos un modelo muy similar al que se ofrece en la entalladura de Valpuesta. María presenta al Niño desnudo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

al sacerdote que lo toma por su pie y se dispone a realizar la circuncisión. Un precedente a esta composición lo apreciamos en el Libro de Horas al uso de París del siglo XV (HM 1129 f.57 Bibl. Huntington), también y de la misma centuria el Libro de Horas al uso de Roma (HM 1162 f.63v). El gesto del sacerdote queda en clara consonancia con la miniatura de Giulio Clovio para el *Lezionario Farnese* [161].

Francisco Pacheco, en su obra, recoge una serie de conceptos iconográficos sobre cómo debe ser representada esta historia. El tratadista comienza un nuevo capítulo en la página 507 de su libro, titulado *Pintura de la circuncisión del Niño Jesús*. Inicia su análisis diciendo que tiene mucho que advertir a los pintores sobre esta historia que, a su parecer, es una de las que hay una mayor ignorancia sobre el lugar de la representación, el acompañamiento y otras circunstancias.

En primer lugar, destaca al pintor Pedro Campaña que, aunque a su parecer fue uno de los más cuidadosos artífices en la parte del decoro, confundió el misterio de la Circuncisión con el de la Purificación. El primero de ellos sucedió a los ocho días del nacimiento, mientras que el segundo a los cuarenta. En la representación de Campaña, la Virgen, de pie, con el Niño en el templo, o sinagoga, y San José detrás. El sacerdote lleva a cabo la circuncisión sobre una mesa, acompañado por otras cuatro figuras. Una mujer anciana tiene una vela encendida en la mano, acompañada de una criada de rodillas y comenta que, por esta pintura, podríamos censurar todas las demás.

Menciona que incluso los escritores se toman su propia licencia para variar la historia, ya que una de las historias cuenta que la Virgen entregó al niño ataviado con su pobreza y que se lo dio a su esposo, San José, para que lo llevara a circuncidar a la Sinagoga, entregándolo a los ministros de ese sacramento. Otro escritor, menciona, que la circuncisión se llevó a cabo en la Sinagoga con sacerdotes y ministros, candeleros con seis luces y dos niños con vasos sirviendo. Mientras tanto, el Niño Jesús se encuentra en una gran fuente localizada sobre una mesa mientras es observado por sus padres. En la parte superior, el nombre de Jesús cercado de gloria y resplandor. Por último, menciona a otro autor que describe la escena con el Niño siendo circuncidado por un ministro en una parte de la cueva donde nació, acompañado por otra gente.

Ocho días transcurrieron desde el nacimiento a la circuncisión, razón por la que el relieve, como es general en las artes, no sigue con fidelidad el suceso histórico. María no podía acudir a templo para purificarse hasta los cuarenta días de su parto y, por ello, el citado tratadista Pacheco establece como erróneas estas tradicionales composiciones artísticas donde el sacerdote circuncida a Jesús en el Templo en presencia de María, pues como precisamos no podía asistir. Propone que el tema debe operar de otra manera siendo María, como en el antiguo Testamento lo hace la esposa de Moisés, Séfora, quien realice tal acción. Dice que ve más apropiado que la Virgen circuncide a su propio hijo y le ponga el nombre que san Gabriel le había predicho, no habiendo más testigos que su esposo san José y los ángeles del cielo. Propone como figuración: *La Virgen delante del Niño Jesús, levanta la mano y en ella el cuchillo.*

[161] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 149.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 143. Relieve de la predela de Valpuesta, La circuncisión. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

Como conclusión, Pacheco dice que le parece más adecuado representar la circuncisión ya hecha y acabada, para mayor decencia y decoro. La Virgen debe estar representada sentada en un asiento bajo, con una túnica dorada y ceñida, y manto azul, con semblante lloroso, pero con hermosura. El niño, circuncidado entre sus brazos y pechos, con lágrimas y pucheros manifiesta dolor, medio desenvuelto, pero no desnudo, ya que considera que no hay necesidad de ello. Junto a ellos, San José contempla con admiración de rodillas, y todos ellos acompañados de ángeles y serafines[162].

Si observamos el relieve de Valpuesta, comparándola con la descripción que acabamos de llevar a cabo de Francisco Pacheco, podemos observar que ambas escenas no concuerdan. Claramente, la circuncisión se está llevando a cabo en una Sinagoga, con el niño en el centro de la composición, sujetado por su madre, que lo agarra por los brazos, mientras que un sacerdote está a

[162] PACHECO, F., 1654, *op.cit*., pp. 507-513.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

punto de llevar a cabo la circuncisión. El niño, nuevamente, se encuentra desnudo, algo que Pacheco considera totalmente indecoroso e innecesario.

Además, en la representación, no encontramos los serafines ni los ángeles, lo que sí podemos observar son doce figuras más, contrariando a Pacheco ya que, según él, en la escena solo debería encontrarse San José. Por lo tanto, podemos concluir diciendo que nuestro artista de Valpuesta no sigue las recomendaciones del tratadista que analizamos.

3.2.8. La Adoración de los Reyes Magos

Esta tradicional recreación en el ciclo de la infancia de Cristo muestra a los tres reyes, dos de pie y otro arrodillado con la corona en el suelo como señal de sumisión y adoración al Rey de reyes. María presenta a su hijo que reposa en su regazo y sobre ella se dispone una estrella, un esquema figurativo que fue representado de forma similar en una serie de miniaturas del siglo XIV y que apreciamos en las ilustraciones de *La Vida de los Santos.* Si bien el profeta Miqueas da cuenta del nacimiento del Redentor en Belén, el Evangelio de Mateo (2,1-12) se convierte en la fuente del relato en la entalladura, el único de los cuatro Evangelios canónicos que menciona esta historia[163]:

> Nacido Jesús en Belén de Judea, en tiempos del rey Herodes, unos magos procedentes del Oriente llegaron a Jerusalén, diciendo: "¿Dónde está el Rey de los judíos que ha nacido? Porque hemos visto su estrella en el Oriente y venimos a adorarle". Al oír esto, el rey Herodes se turbó y toda Jerusalén con él. Y reuniendo a todos los príncipes de los sacerdotes y escribas del pueblo, trataba de averiguar de ellos el lugar donde nacería el Cristo. Ellos le respondieron: "En Belén de Judea, pues así está escrito por el profeta: Y tú, Belén, tierra de Judá, de ningún modo eres la menor entre las principales ciudades de Judá; porque de ti saldrá un caudillo que regirá a mi pueblo Israel". Entonces Herodes, llamando en secreto a los magos, averiguó de ellos con exactitud el tiempo de la aparición de la estrella. Y enviándolos a Belén, dijo: "Id e informaos con diligencia acerca del niño; y cuando le encontréis, avisadme, para ir yo también a adorarlo." Ellos, después de oír al rey, se pusieron en camino, y la estrella que habían visto en Oriente iba delante de ellos, hasta que se detuvo sobre el lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella se llenaron de una inmensa alegría. Y entrando en la casa; vieron al niño con María su madre y, postrándose, le adoraron; abrieron sus tesoros y le ofrecieron presentes de oro, incienso y mirra. Avisados en sueños que no volvieran a Herodes, regresaron a su tierra por otro camino[164].

[163] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), p. 247.
[164] Mateo (2,1-12).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



mortuoꝝ. ℣. Tecũ principiũ in die ꝟtutꝫ
tue. In ſplẽdoribꝫ ſctõꝝ ex ꝛc. Oratio.
DEus q̃ nob̃ nati ſaluatoris diẽ ꝯce
dis celebrare octauũ: fac nos qm̃s
eiꝰ ꝑpetua diuinitate muniri: cuiꝰ ſumus
carnali cõmertio reꝑati. Qui cũ deo pa-
tre et ſpiritu ſancto viuis et regnas ꝛc.
In die epiphanie domini. Tribꝫ
miraculꝰ or
natuꝫ
diẽ ſan
ctũ co
limus
hodie
ſtella
magoſ
duxit
ad p̃ſe
pium.
hodie
vinuꝫ
ex aq̃
factuꝫ
eſt ad

Fig. 144. La Epifanía, Hortulus Animae, edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El momento en que ocurrió la Adoración de los Reyes es diferente según la fuente consultada. En la mayoría, los hechos sucedieron al poco del nacimiento de Jesús; pero, a modo de ejemplo, en el Evangelio de pseudo Tomás se sitúa la escena dos años después, mientras que en el Evangelio Armenio se dice que los Reyes Magos llegaron en el preciso instante del nacimiento. A pesar de no existir un acuerdo en las distintas fuentes consultadas, los nombres de los reyes que han quedado en la cultura occidental y son los que figuran en la obra ya citada de Juan de Hildesheim, el *Libro de los Reyes Magos*, y en el Evangelio Armenio de la Infancia (V, 10):

> Y los reyes de los Magos eran tres hermanos: Melkon, el primero que reinaba sobre los persas; después Baltasar, que reinaba sobre los indios, y el tercero Gaspar, que tenía en posesión el país de los árabes[165].

Sin embargo, el número de Magos varía según la fuente consultada, pudiendo ser tres, cuatro en la versión latina, o incluso doce en la versión siríaca, que es muy posterior. El Evangelio Árabe de la Infancia nos cuenta en V, 10 y XI, 2:

> Y, al mismo tiempo, un Ángel se apresuró a ir al país de los persas, para prevenir a los Reyes Magos, y para ordenarles que fuesen a adorar al niño recién nacido. Y ellos, sí después de haber sido guiados por una estrella durante nueve meses, llegaron a su destino en el punto y ahora en que la Virgen acababa de ser madre. Porque, sí en aquella época, El Reino de los persas dominaba, por su poder y por sus victorias, sobre todo los Reyes que existían en los países de Oriente. Y los Reyes de los Magos eran tres hermanos: el primero, Melkon, que imperaba sobre los persas; el segundo, Baltasar, que prevalecía sobre los indios; y el tercero, Gaspar, que poseía El País de los árabes. Habiéndose reunido por obediencia al mandato de Dios, se presentaron en judea en el instante en que María había dado a luz. Y, habiendo apresurado su marcha, se encontraron allí en el tiempo preciso del nacimiento de Jesús[166].

El Evangelio apócrifo de la Infancia narra el diálogo con Herodes, así como un escrito que Dios le dio a los primeros padres y que ellos guardaban, siendo este el motivo por el que se enteraron de la llegada de Cristo (X, 10-11):

> Los magos dijeron: "Nuestro testimonio no proviene de hombre alguno. Es una orden divina concerniente a un designio que el Señor ha prometido cumplir a favor de los hijos de los hombres, y que se ha conservado entre nosotros hasta el día". Herodes dijo: "¿Dónde está ese libro, que vuestro pueblo posee con exclusión de todo otro?" Los magos dijeron: "Ningún otro pueblo lo conoce, ni de oídas, ni por

[165] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* p. 356.
[166] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* pp. 355-356.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> su propia inteligencia, y sólo nuestro pueblo posee de él un testimonio escrito. Porque, cuando Adán hubo abandonado el Paraíso, y cuando Caín hubo matado a Abel, el Señor concedió a nuestro primer padre el nacimiento de Seth, el hijo de consolación, y, con él, aquella carta escrita, firmada y sellada por el dedo del mismo Dios. Seth la recibió de su padre, y la dio a sus hijos. Sus hijos la dieron a sus hijos, de generación en generación. Y, hasta Noé, recibieron la orden de guardar cuidadosamente dicha carta. Noé se la dio a su hijo Sem, y los hijos de éste la transmitieron a los suyos. Y éstos, a su vez, la dieron a Abraham. Y Abraham la dio a Melquisedec, rey de Salem y sacerdote del Dios Alto, por cuya vía nuestro pueblo la recibió, en tiempo de Ciro, monarca de Persia, y nuestros padres la depositaron con grande honra en un salón especial. Finalmente, la carta llegó hasta nosotros. Y nosotros, poseedores de ese testimonio escrito, conocimos de antemano al nuevo monarca, hijo del rey de Israel"[167].

Nuevamente, en el Evangelio Árabe de la Infancia leemos (VII, 3-4):

> Y los Magos abandonaron la audiencia de Herodes, y vieron la estrella, que iba delante de ellos, y que se detuvo por encima de la caverna en que naciera el Niño Jesús. Enseguida cambiando de forma, la estrella se tornó semejante a una columna de fuego y de luz coma que iba de la tierra al cielo. Y penetraron en la caverna, donde encontraron a María, a José y al niño envuelto en pañales y recostado en el pesebre. Y, ofreciéndole sus presentes, lo adoraron. Luego saludaron a sus padres, los cuales estaban estupefactos, y contemplando a aquellos 3 hijos de reyes, con la tiara en la cabeza y arrodillados en adoración ante el recién nacido sin plantear ninguna cuestión a su respecto. Y María y José les preguntaron: ¿De dónde sois? Y ellos les contestaron: somos de Persia. Y María y José insistieron: ¿Cuándo habéis salido de allí? Y ellos dijeron: ayer tarde había fiesta en nuestra nación. Y, después del festín, uno de nuestros dioses nos advirtió: levantaos, e id a presentar vuestras ofrendas al rey que ha nacido en judea; Partidos de Persia el primer canto del gallo, hemos llegado hoy a vosotros, a la hora tercera del día.
>
> Y María, agarrando uno de los pañales de Jesús, se lo dio a manera de elogio. Y ellos lo recibieron de sus manos de muy buen grado, aceptándolo, con fe, como un presente valiosísimo. Y, cuando llegó la noche del quinto día de la semana posterior a la natividad, el Ángel que les había servido antes de guía, se les presentó de nuevo bajo forma de estrella. Y lo siguieron, y conducidos por su luz, hasta su llegada a su país[168].

[167] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* pp. 356-357.
[168] GONZÁLEZ-BLANCO, E., 2014, *op. cit.,* p. 113.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

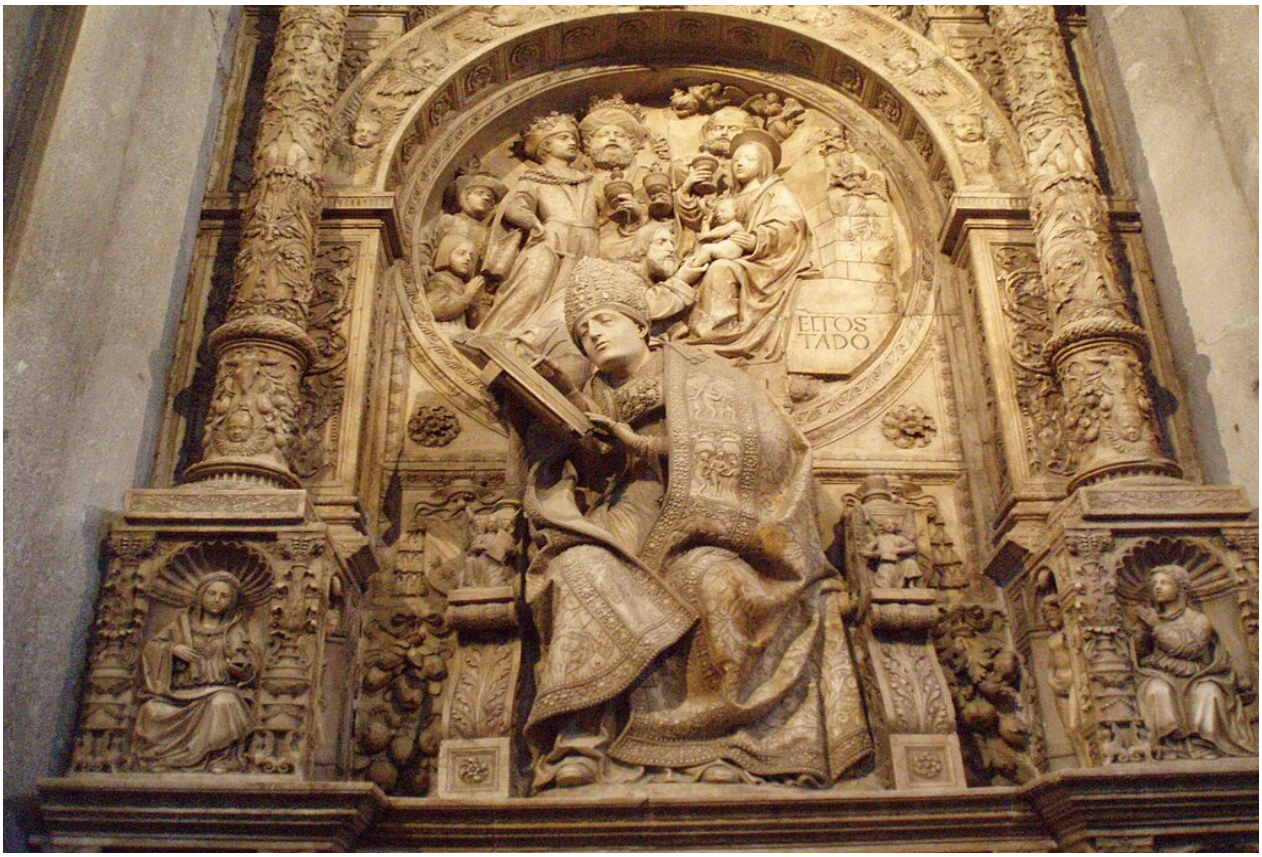


Fig. 145. Vasco de la Zarza. *La Adoración de los Reyes*. Sepulcro de Alonso de Madrigal, el Tostado, catedral de Ávila.

Precisábamos que por la Epifanía hemos de considerar la manifestación del Hijo de Dios a los gentiles, pues a los judíos, como vimos, se representaba con el anuncio a pastores. Aspecto que explica el cristianismo como religión universal y que el pseudo-Buenaventura afirmó que hincaron la rodilla y adoraron al niño con gran reverencia, como a Dios, dándole honra como Rey. No es extraño encontrar la escena de los Magos en monumentos sepulcrales, ya que su iconografía expresaba la dimensión original de la fe y la esperanza en la promesa. Como ejemplo de ello, podemos destacar una tumba realizada por Vasco de la Zarza, en 1511, donde se encuentran los restos de Alonso de Madrigal, también conocido como el Tostado.

María se figura sentada con el Niño en su regazo; el rey Melchor, arrodillado, le ofrece un presente. Los otros magos esperan su oportuno turno y María con el Niño se convierte en el trono de la sabiduría, es decir en *Sedes Sapientiae*, jaculatoria que se recoge en las Letanías marianas y que proviene del señalado trono de Salomón citado en el libro primero de los Reyes (10,18-20).

La estrella sobre María queda estática como fin del camino emprendido por los Magos, Durando en el siglo XIII aportó una clara significación pues habla de la estrella como referencia a la Madre de Dios, pues, así como el astro anuncia en la noche la llegada del sol, de la misma manera

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 146. Jean Mignon. *Adoración de los Reyes.*

María llevó en su seno el verdadero Sol que iluminó el mundo entero. Aurelio Prudencio, el retórico romano que hemos considerado y nacido en Calahorra explica el significado de estos dones que le fueron ofrecidos por los Magos. El argumento es frecuente en el arte religioso, pues gustaba mucho al pueblo por lo exótico de los personajes, de ahí que fuera muy representado en distintos *Autos Sacramentales* y otros dramas litúrgicos de moda en la Edad Media como, por ejemplo, el *Officium Stellae* o el *Officium Regum Trium*. En España se conserva una *Representación de los Reyes Magos* (s. XII-XIII), de posible origen francés, que recoge los textos de su representación teatral.

La historia también fue narrada en diferentes manuscritos como en el fechado en el siglo VI y conocido como *El libro de la caverna de los tesoros.* En el siglo XIII, Santiago de la Vorágine recopiló una parte de los relatos que circulaban sobre los magos en dos capítulos de su *Leyenda Dorada.* Ya en la segunda mitad del siglo XIV, Juan de Hildesheim, monje carmelita, escribió *El Libro de los Reyes Magos,* con igual intención de recopilar el enorme patrimonio de conocimientos documentales y legendarios que se habían escrito en los siglos anteriores.

Cabe destacar que el momento que sucedió a la Adoración de los Reyes Magos es diferente según la fuente que consultemos y, la mayoría de los hechos, sucedieron poco después del nacimiento de Jesús. El Evangelio del Pseudo Tomás sitúa la escena dos años después del nacimiento del Niño, mientras que en el armenio se dice que los Reyes llegaron en el preciso momento del nacimiento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 147. Marco Antonio Raimondi, *La Adoración de los Reyes*, copia a buril de la estampa de Durero.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 148. Hora Sexta. Libro de Horas 1499. *Adoración de los Magos.*



Fig. 149. Giulio Clovio. *Lezionario Farnese. Adoración de los Magos.*

El *Jardín del alma* está presente en su oficio de las horas a la Virgen y señala la presente escena como la hora Sexta, dándose cita el nacimiento de Cristo, el Anuncio del ángel a los pastores y la Adoración. Pero el modelo que sin duda alguna se siguió en la realización de este relieve proviene del flamenco Cornelio Cort y su epifanía del año 1568, siguiendo la invención de Giulio Clovio en el citado *Lezionario Farnese*.

Podemos observar pequeñas variaciones en las miniaturas, ya que no se dispone la corona del mago en el suelo ni el incienso, aspecto que si vemos tanto el grabado como en la entalladura. Además, la postura de uno de los reyes y la disposición de los animales que, en este caso, se trata de bueyes figurados en sus cuartos traseros. Lo vemos en los caballos de la estampa de Jean Mignon de 1545.

El ciclo de la infancia de Cristo, si observamos la forma tradicional de llevar a cabo la recreación de la historia, sitúa a los tres reyes, uno arrodillado y dos de pie, mientras se coloca un turbante en el suelo, lo que nos indica una señal de adoración y sumisión al Rey de reyes. La Virgen muestra al Niño, que se encuentra en su regazo y en la parte superior vemos una estrella. En el siglo XIV fueron elaboradas una serie de miniaturas que muestran un esquema semejante. En Durero, los tres reyes son representados como aparecen en el libro de pintura de Monte Athos: uno anciano, otro con barba y, el tercero de ellos, sin barba y claramente más joven que los otros dos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 150. Cornelio Cort. ***Adoración de los Magos.***

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Durero en su obra sigue el esquema tradicional, donde podemos ver a María con el Niño, mientras que, ante ellos, Melchor porta una corona, o turbante oriental, y se arrodilla en señal de adoración y de sometimiento de poder. A su lado, de pie, los otros dos magos hablan entre ellos. En la parte posterior de la composición una casa en ruinas, que nos indica el nivel de pobreza de los protagonistas del relato.

El artista alemán, en su grabado, representó al rey Melchor de rodillas en las escaleras, en frente a la Virgen y al Niño, ofreciendo un presente, mientras que los otros dos magos esperan a que llegue su turno. María, con el niño en su regazo, se convierte en una especie de trono de la sabiduría, o lo que es lo mismo, *Sedes Sapientiae*. Esto se recoge en las Letanías Marianas y tiene su origen en el trono del rey Salomón, citado en el primer Libro de los Reyes (10, 18-20). La estrella, que se encuentra localizada sobre María, nos indica el final del camino iniciado por los reyes Magos. Continuando con el comentario del profesor González de Zárate sobre la presente estampa en la serie de la Vida de María de 1511, nuevamente Chelidonius comenta el grabado:

> Entonces, la nueva movilizó a las gentes y a los astros cuando el niño recién nacido fue enviado desde el cielo, cobró forma humana y reposaba sobre el pecho de su virginal madre, ¡un milagro inaudito! Tres Magos son guiados desde Persia hasta la cuna de Cristo por una estrella brillante, enigmática y luminosa. Estos la veían aparecer en una nueva posición en el firmamento y su brillo les guiaba en el camino hacia tierras hebreas. Entonces, cuando como de costumbre, contemplaban el firmamento y veían al profético Júpiter en la noche profunda, ahí, mantenían su vista en la estrella recientemente despuntada e interpretaban y comprendían de inmediato, ayudándose de sus conocimientos, que era la estrella del Señor, del gran y omnipotente Júpiter. Y, de este modo, no tardaron en descender de sus altares para obedecer el signo divino y ofrendar los presentes al recién nacido: Mirra, porque se trataba de una criatura mortal, oro para el rey e incienso para el Altísimo. Con estos obsequios llegaron los caldeos a Belén, atravesando inhóspitos parajes, escoltados por la luz celestial. Y, sin embargo, se adentraron en la humilde cabaña que se les había indicado y entregaron al niño de Dios sus ofrendas cargadas de simbolismo. Ninguna insignia de soberano, ni corona alguna les interesaba, sino el hijo omnipotente de la humilde Virgen María.

La estampa de Martín Schongauer de 1474, podemos decir que es un claro precedente del maestro de Nuremberg, que se manifiesta desde el siglo XIV en la Capilla Scrovegni de Giotto. El esquema de Durero también lo sigue el *Lezionario Farnese*, con Melchor de rodillas ante el niño y los otros dos Magos dialogando. Según la tradición, la madre de Constantino, Santa Elena, descubrió en el siglo XIV los restos de los Magos en Persia y ordenó trasladarlos a Constantinopla. El obispo de Milán, Eustorgio, consiguió que el emperador le regalara las reliquias y las depositó en un templo de la ciudad. Posteriormente fueron trasladados a Colonia, debido a los acontecimientos bélicos de 1162, donde reposan en la actualidad. Por último, cabe destacar el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

templo romano de Santa María la Mayor, donde encontramos una obra de Arnolfo di Cambio, un belén del siglo XIV que representa la escena de siguiendo el mismo esquema[169].

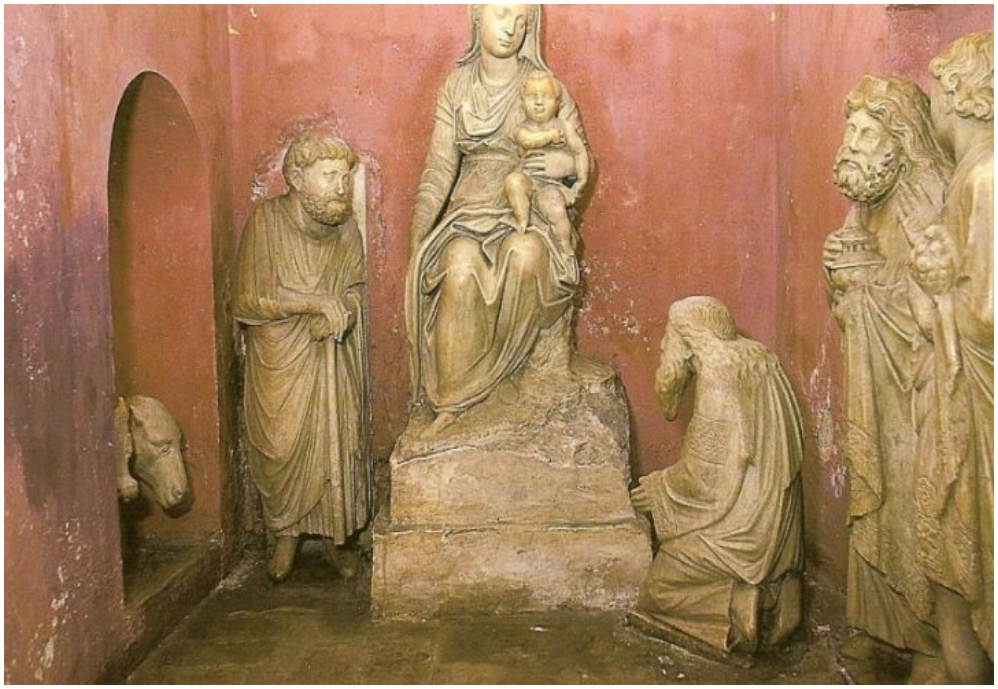


Fig. 151. Belén de Arnolfo di Cambio para la Capilla Sistina en santa María la Mayor.



Fig. 152. Giotto. Capilla Scrovegni. Padua.

[169] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* pp. 164-170.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la obra de Francisco Pacheco encontramos un capítulo titulado *Pintura de la Adoración de los Reyes Magos a Cristo Señor nuestro*. Comienza indicando que, habiendo nacido Jesús en Belén, en los tiempos del rey Herodes, acudieron los Magos de Oriente, cada uno de ellos de diferente linaje, contradiciendo lo que opina Molano. Tardaron trece días en llegar desde Arabia hasta Belén, tiempo suficiente debido a que venían en dromedarios que, como decía Aristóteles, son velocísimos.

Hace alusión a la estrella que los guio en su camino, que fue creada en el mismo punto que nació el Salvador y que, llegando a la cueva, se paró irradiando rayos de luz, señalizando el lugar donde se encontraba el Señor. Allí, los Magos encontraron al niño en los brazos de la Virgen, a diferencia de los pastores, que lo encontraron en el pesebre. Echados por tierra adoraron al niño y las manos de María, mientras ofrecieron sus ofrendas. El más anciano de ellos, de cabello y barba blanca, se llamaba Melchor y ofreció oro, como señal de la condición del Niño como rey de reyes; el segundo, rubio y de poca barba, ofreció incienso, considerando al niño Dios y, el último de ellos y tercero, de mediana edad y moreno, le regaló al Niño mirra, en considerándolo un hombre mortal.

Destaca algunos autores, como Maldonado y Nadal, que consideran que José no presenció la estampa. El primero de ellos considera que se encontraba ausente debido a que los Magos no debían creer que él era el padre natural del Niño, aunque Pacheco considera que no se debe desfavorecer la compañía de San José.

Según el tratadista, la santísima Virgen debe situarse en la boca de la cueva, alegre y hermosa, vestida, y San José de la misma manera, a su lado, de pie, con gesto de admiración. El Niño, el protagonista, bello y risueño, debe situarse en los brazos de su madre, envuelto en pañales y mantillas. Los tres Reyes deben estar postrados en la tierra o de rodillas, vestidos con gala y autoridad. El primero de ellos, el más anciano, debe llevar la cabeza descubierta y el tocado con su corona, mientras besa el pie derecho al niño. Dentro de la cueva deben estar los dos animales, mientras que la estrella, baja, irradia luces sobre el Niño.

Cuando los Reyes se despidieron entre lágrimas de la Virgen, el Niño, y San José, regresaron a su tierra, dando noticia de todo lo que habían visto. Una vez muertos, alcanzaron la corona del martirio y sus cuerpos fueron llevados a Milán, hasta que el emperador Barbarroja destruyó esa ciudad y fueron trasladados a Colonia[170].

Analizando el relieve de Valpuesta, siguiendo el orden de su descripción iconográfica, la Virgen se encuentra prácticamente en la boca de la cueva, que se puede observar al fondo de la composición. Detrás de ella, San José, se encuentra de pie, y ambos miran con admiración al Niño. Este último se encuentra en los brazos de su madre, pero no está envuelto en pañales y mantillas, sino que está desnudo, sobre las mantillas. Observa al primero de los reyes, el más anciano, que se postra ante él, con la rodilla izquierda apoyada sobre el suelo. Va vestido de gala, decorado con un cinturón dorado, a juego con la empuñadura de su sable, y la cabeza descubierta, pero no lleva el tocado con la corona, como indica Pacheco, ni tampoco está besando el pie del Niño.

[170] PACHECO, F., 1654, *op.cit*., pp. 513-51.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 153. Adoración de los Reyes Magos en la predela del retablo de Valpuesta.

Otra diferencia notable es que los otros dos Magos no están postrados en el suelo, ni de rodillas, están de pie. El primero de ellos, el de mediana edad, porta mirra en su mano derecha, está medio inclinado. Destaca en esta figura una diadema dorada en sus cabellos, así como la empuñadura de su espada, el recipiente de la mirra y un brazalete que lleva en el brazo derecho, que también tiene motivos dorados. Detrás de él, totalmente de pie y con el brazo izquierdo estirado, muestra el incienso, conservado en un frasco dorado, mientras que en la otra mano sujeta un cetro y, sobre su cabeza, podemos observar una corona dorada.

Además, los animales no se sitúan en el interior de la cueva, sino que están en la zona más alejada de la misma. Solo podemos observar los cuartos traseros de la mula, decorados con motivos dorados, y los pies del buey. Ambos parecen estar situados delante de un árbol, que se encuentran en absoluta penumbra. En el cielo, dejando rastro dorado de su recorrido, podemos observar la estrella encargada de guiar a los tres Magos en su largo camino, sin embargo, esa no irradia rayos sobre el niño Jesús.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para finalizar, si analizamos la arquitectura que vemos en la representación, la entrada a la cueva aparece alejada de los personajes, que tienen detrás dos columnas lisas con bases doradas. El dorado prevalece en toda la composición y la representación que se hace de la arquitectura, no nos muestra índices de pobreza, como sí hacen las obras anteriormente mencionadas.

3.2.9. La presentación en el templo

El evangelista san Lucas se convierte nuevamente en lectura obligada:

> ...cuando se cumplieron los días de la purificación de ellos, según la Ley de Moisés, llevaron a Jesús a Jerusalén para presentarle al Señor...
> He aquí que había en Jerusalén un hombre llamado Simeón; este hombre era justo y piadoso, y esperaba la consolación de Israel; y estaba en él el Espíritu Santo.
> ...le había sido revelado por el Espíritu Santo que no vería la muerte antes de haber visto al Cristo del Señor.
> Han visto mis ojos tu salvación, la que has preparado a la vista de todos los pueblos, luz para iluminar a los gentiles y gloria de tu pueblo Israel[171].

Así mismo, también debemos hacer mención, como hasta ahora, al evangelio árabe de la Infancia (VI, 1) dice lo siguiente:

> Y, cuando su madre, la Virgen María, le llevaba gozosa en sus brazos, le vio el anciano Simeón resplandeciente como una columna de luz. Los ángeles estaban en derredor suyo alabándole, como suele estar la guardia de honor en presencia de su rey. Simeón, pues, se acercó presurosamente a María y, extendiendo sus manos ante ella, se dirigió a Cristo en estos términos: "Ahora, oh señor mío, puedes despedir a tu siervo en paz, de acuerdo con tu promesa. Pues mis ojos han visto la prueba de tu clemencia, que has preparado para la salvación de todos los pueblos; luz para todos los gentiles y gloria para tu pueblo Israel" [172].

La presentación del primogénito en el templo y la ofrenda que lo acompañaba estaba prescrita, o al menos recomendada, por la Ley mosaica vigente en la Antigua Alianza[173]. Generalmente, este suceso bíblico se presenta en el interior del templo y sobre el altar donde Cristo, en brazos de María, que también acude para purificarse por cumplirse los cuarenta días, es recibido por Simeón. Los acompaña la profetisa Ana y José, con dos tórtolas, como precisa el Pseudo Buenaventura quien nos cuenta que, a los cuarenta días establecidos por la ley, la Virgen salió de su refugio y fue, junto a José y el Niño, desde Belén a Jerusalén. Compraron dos tórtolas o palominos y los ofrecieron por

[171] Lucas (2, 22-29).
[172] DE SANTOS OTERO, A. (2006), *op. cit.,* p. 306.
[173] El precepto de la ley mosaica (*Éxodo* 13:2) precisa que todos los primogénitos han de redimirse con el pago de cinco siclos y el sacrificio de un cordero. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 178.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

el Niño, al igual que los pobres, porque ellos también lo eran. Este último bendijo a Simeón, quién lo recibió alegremente en sus brazos[174].

Podemos encontrar el precedente gráfico del relieve en la estampa de Jacopo Caraglio pues si bien la composición es similar, los gestos y vestimentas, así como la desnudez del hombro de José, está claramente relacionado, como lo apreciamos en la división del espacio en tres registros e incluso en el gesto airado de la figura femenina que se observa a la derecha.

La entalladura de Valpuesta, siguiendo el relato evangélico, nos presenta a Cristo llegado al Templo donde María junto a José ofrecen al Niño para ser recibido por el Sacerdote. Como indicó Lucas, la ley mosaica obligaba a todos los judíos a consagrar los primogénitos al Señor ya fuera un hijo o, simplemente, un animal. También toda parturienta, una vez transcurridos cuarenta días, debía presentarse en el templo para purificarse.



Fig. 154. Jacopo Caraglio. *Desposorios de María*.

Una novedad iconográfica se sucede en este relieve, la acción no se manifiesta en el tradicional altar dispuesto en el interior del Templo, se realiza bajo unas arquerías. María y José toman respectivamente al Niño por su pierna y mano, el cuerpo reposa en las manos del Sacerdote. Todo el grupo se encuentra de pie y, a un lado, se observa a la mujer que porta la cesta con aves, al otro vemos un grupo humano. La composición no recuerda en absoluto el argumento de la Presentación de Cristo en el Templo, si presenta clara relación con el tema sobre el desposorio de María y José como lo apreciamos en estampa de Durero.

En la estampa una mujer acompaña a la Virgen portando el cesto con las dos tórtolas y que tal vez se pueda identificar con la profetisa Ana, nombrada en los textos apócrifos, o simplemente se trataría de una criada que acompaña a María[175]. Comenta el Evangelio Árabe de la Infancia (VI, 2) sobre la profetisa:

> También intervino en aquella ceremonia la profetisa Ana, quien se acercó dando gracias a Dios y felicitando a María[176].

[174] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 178.
[175] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 179.
[176] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* p. 306.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Siguiendo el comentario del profesor González de Zárate sobre la estampa de Durero en la serie de la Vida de María de 1511, nuevamente volvemos a mencionar a Chelidonius dijo:

> El cuadragésimo día tras el alumbramiento, la virgen de majestuosa estirpe visitó el templo de Sión con su niño en brazos y su marido. Según la ley de su pueblo, ella entrega voluntaria al sacerdote la ofrenda en forma de palomas para su hijo Jesús, de manera voluntaria, ya que no está contagiada del veneno del Pecado Original de Eva y dio a luz a Cristo de su vientre virginal. Para ello, se apresuró el anciano Simeón, quien hizo esperar durante mucho tiempo al Espíritu Santo, al que ahora invocaba. Finalmente podía tomar en sus brazos al rey de los cielos que irradiaba alegría y lo acompañó del siguiente himno: "Santo niño, ahora me redimes, con tu aparición divina, de todo pesar, a partir de ahora quiero esperar jovial la muerte, ya que con estos ojos míos que con tanto anhelo han esperado, al Señor he visto y en mis brazos lo he sostenido. Tú eres la luz de los paganos obcecados y la gloria de tu pueblo judío, la salvación de todos los oprimidos "Entonces se dirigió a ti, Señora, y mencionó: "Tu corazón se topará con un dolor arraigado, más cruel que la hoja de la espada, cuando rodees el deplorable cuerpo de tu hijo y llores por él, martirizado hasta la muerte por latigazos y heridas. Pero mantente firme, ya que después de las nubes te aportará la luz y después de las lágrimas te concederá júbilo celestial y eterno." Así se expresó el anciano vidente y una también llamada Anna, que formaría parte de las diez sibilas.

Si observamos la obra de Durero y seguimos el relato que cuentan los Evangelios, el Niño se presenta sobre el altar, en los brazos de Simeón. San José y la Virgen lo contemplan, al mismo tiempo que una mujer, que se encuentra arrodillada, está acompañada de unos palomos enjaulados. Esto tiene como significado la humildad de la familia ya que, en lugar de ofrecer al tradicional cordero, se ofrecen palomos.

El esquema que Durero propone para la composición fue continuado por otros artistas, pudiendo poner de ejemplo a Wolfgang Huber, que refleja en su obra el interior de un espacio gótico. Otro ejemplo es el artista de Amberes activo entre 1554 y 1572, Lucas van Doetecum que, en 1570, y al igual que hicieron Virgil Solis y Cornelio Cort, abre el argumento.

Si analizamos la estructura de la composición, donde el sacerdote tiene en sus manos al Niño, podemos observar la ofrenda y la jaula de las tórtolas acompañada de una mujer arrodillada, encontramos gran parecido con la entalladura de la edición de Ulm de 1487. Así mismo, de 1489, la edición Basilea también ofrece a una mujer de rodillas, aunque en este caso no lleva consigo una jaula, sino una cesta con dos palominos, al igual que sucede en el *Speculum Humanae Salvationis*[177].

[177] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 179.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 155. Alberto Durero. *Desposorios de María*.



Fig. 156. Alberto Durero. *Presentación en el Templo*, serie de la Vida de María1511.



Fig. 157. Wolfgang Huber. *Presentación* en el Templo.



Fig. 158. Edición de Basilea, 1489.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 159. Edición de Ulm, 1487.

Francisco Pacheco, por su parte, recoge en su capítulo *Pintura de la purificación de Nuestra Señora, y presentación del Niño Jesús en el Templo*, la siguiente información: transcurridos cuarenta días que la ley indicaba que se debían dejar pasar tras el alumbramiento, la Virgen, junto a San José, dejaron el pesebre lleno de lágrimas y de gracias para la devoción de los fieles y emprendieron el camino de Belén hacia Jerusalén en un viaje de dos leguas.

Según San Luis de Granada, la Virgen entró por las puertas de Jerusalén con su hijo en los brazos, la misma puerta que, años después, Jesucristo cruzaría con la cruz sujeta a sus hombros. Tanto la madre como su hijo estarían libres de la ley, según Cirilo Jerosolimitano, ella por haber concebido sin la virtud de un varón, debido a la obra del Espíritu Santo, pariendo virgen y, el Niño, por ser Dios. El autor comenta que, pese a ello, la presentación en el templo se debe a que el sacrificio de Jesús se produjo de muchas maneras.

Se hace mención de que la ley también obligaba a la madre a ofrecer un cordero en el holocausto pro su hijo y, en caso de ser pobre, una tórtola o un palomino por su hijo y otro por su pecado. La Virgen ofreció dos tórtolas o dos palominos, uno por su hijo y otro por su pecado y, si tuviera con que comprar el cordero, también lo habría ofrecido. Sin embargo, según el Abulense, solo ofreció la ofrenda de los pobres, en manifestación del amor que tanto ella como su hijo procesaban por la pobreza, pese a los regalos que previamente habían recibido de los Reyes Magos. Finalmente, San José y la Virgen, con el niño envuelto en sus manos, acceden al templo, bañándolo de gloria, a la misma hora que entraba San Simeón, traído del Espíritu Santo.

Centrándose en la pintura, Pacheco considera que para la descripción de la historia debemos apoyarnos en la estampa de Gerónimo Nadal, así como la que pintó Maese Pedro en la iglesia mayor de la entrada del cabildo. En la de Nadal, se representó un suntuoso templo, de ilustre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

arquitectura, con doce columnas revestidas como la del templo de Salomón. Seis a cada lado, con tres puertas y, en el medio, un arco principal pendiente de un candelero con seis luces que se encuentran encendidas, además de una mesa cuadrada situada en el medio.

En cuanto a los personajes, detrás de la mesa se encontraría el Santo Simeón, vestido con la misma vestimenta de Zacarías. El Niño está con él, apretándolo con afecto y ternura, mientras que a la derecha está la viuda Ana y, la Virgen, de rodillas con una túnica rosa ceñida, mato azul y un velo sobre la cabeza. Delante se encuentra Simeón, con una jaula redonda y los dos palominos mientras que, el Santo José, con manto y túnica, tiene en su mano derecha los cinco ciclos y en la mano izquierda una bolsica pobre. Dentro del templo se encuentran figuras de hombres y mujeres, algunas con niños en los brazos y, a las puertas, algunos pobres[178].



Fig. 160. Relieve de la Visitación de los Reyes en la predela de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

[178] PACHECO, F., 1654, *op.cit*., pp. 517-520.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la predela de Valpuesta, y siguiendo el relato de Pacheco, observamos una arquitectura con arcos de medio punto decorados con color dorado y, en este caso, no observamos las seis columnas similares a las del templo de Salomón, ya que la arquitectura solo cuenta con dos. Estas encuadran cinco figuras, siendo la central el Santo Simeón, vestido con una larga túnica, gorro y caracterizado por una larga y trabajada barba. En sus brazos sujeta al Niño, con ternura, y se miran fijamente. A la izquierda la Virgen, que no está de rodillas y no porta una túnica ceñida, ni el manto, ni tampoco el velo y, a la derecha, San José sujeta la mano derecha del Niño, obviando los objetos que Pacheco comenta que debe custodiar.

Por último, vemos a la viuda Ana, más alejada de la composición y una multitud de hombres y mujeres que observan la escena en el interior del templo, sin niños. Por lo tanto, la composición del relieve, en esta ocasión, no se ajusta a la descripción que lleva a cabo el tratadista.

3.2.10. La huida a Egipto

Es uno de los temas más difundidos sobre la Infancia de Cristo y representa a José, María y al Niño Jesús huyendo a Egipto para evitar la persecución de Herodes, quien había ordenado la matanza de los niños menores de dos años, popularmente conocida como la Matanza de los Inocentes[179]. En el Evangelio Árabe de la Infancia (IX, 1-2), podemos leer:

> Mas Herodes, al caer en la cuenta de que había sido burlado por los Magos, ya que no habían vuelto a visitarle, llamó a los sacerdotes y sabios, diciéndoles: "Indicadme dónde debe nacer el Cristo". Y habiéndole ellos respondido que "en Belén de Judea", empezó a tramar la muerte de Jesucristo.
> Entonces se le apareció a José entre sueños un ángel del Señor diciéndole: "Levántate, toma al niño y a su madre, y marcha camino a Egipto". Levantóse, pues, al canto del gallo y partió [180].

La historia nos muestra a María sobre un asno, que es conducido por José, llevando al Niño junto a su pecho y acompañados de dos ángeles. Esta historia solo se menciona en uno de los Evangelios, el de Mateo:

> ...el Ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: "Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estate allí hasta que yo te diga. Porque Herodes va a buscar al niño para matarle." Él se levantó, tomó de noche al niño y a su madre, y se retiró a Egipto; y estuvo allí hasta la muerte de Herodes[181].

[179] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 189.
[180] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* p. 308.
[181] Mateo (2, 13-15).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

José andando, portando el hatillo y tomando al burro por las riendas donde María se asienta acompañada por el Niño, una habitual representación en las miniaturas y relieves medievales. Un ejemplo, entre otros, lo encontramos en las ilustraciones del citado *Speculum Humanae Salvationis*. En la escena del Monogramista L observamos dos palmeras que toman su sentido en los evangelios apócrifos, concretamente en el conocido como el Pseudo-Mateo (XXI y XXII, 1)[182].

> ...Al día siguiente abandonaron el lugar. Mas en el momento de partir, Jesús se volvió hacia la palmera y le dijo: "Este privilegio te concedo, palmera: que una de tus ramas sea transportada por mano de mis ángeles y plantada en el paraíso de mi Padre. Y esta bendición especial te otorgo: que a todos aquellos que hubiesen vencido en un certamen pueda decírseles: Habéis llegado hasta la palma de la victoria". Y mientras decía esto, apareció un ángel del Señor sobre la palmera, le quitó una de las ramas y voló al cielo llevándosela en la mano...
> ...Durante el camino le dijo José: "Señor, un horrible bochorno nos asfixia: si te agrada, tomemos un camino a la orilla del mar para que podamos hacer la travesía descansando en las ciudades marítimas". Díjole Jesús: "No tengas miedo José, yo os abreviaré el camino, de manera que, lo que habíais de hacer en treinta días, lo hagáis en uno solo". Y, mientras iban diciendo esto, tendieron su vista y empezaron ya a ver las montañas y las ciudades de Egipto[183]...

El evangelio árabe de José (VIII, 1-3) el carpintero refiere el tiempo de estancia en Egipto:

> Satanás dio un consejo a Herodes el Grande, padre de Arquelao, el que hizo decapitar a mi querido pariente Juan. Y así, el me buscó para quitarme la vida, porque pensaba que mi reino era de este mundo. Mi padre manifestó esto a José en una visión, quien se dio a la huida inmediatamente, llevándome consigo a mí y a mi madre, en cuyos brazos iba yo reclinado. Nos acompañaba también Salomé. Bajamos, pues, a Egipto y permanecimos allí un año, hasta que el cuerpo de Herodes vino a ser pasto de los gusanos y murió, como justo castigo por la sangre de los inocentes que él había derramado, y de la que ya no se acordaba[184].

Mateo admite que la Huida a Egipto es sólo la justificación de una profecía, ya que José ve aparecer por segunda vez a un ángel en sus sueños que lo incita a que se marche a Egipto con el Niño para evitar la Matanza de los Inocentes. Los teólogos de la Edad Media encontraron en el Antiguo Testamento dos prefiguraciones de esta historia: Jacob escapando de la cólera de Esaú y David huyendo de Saúl por la ventana de su habitación. Los Evangelios apócrifos y *La leyenda Dorada*

[182] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 189.
[183] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* pp. 214-215.
[184] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* p. 339.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

adornaron el tratamiento verbal, breve y seco, de Mateo con una serie de pintorescas invenciones como el Milagro de las espigas, el Milagro de la palmera o el Ataque de los bandidos.

Réau nos resume el contenido del milagro del trigal y explica que cuando la familia se vio acosada por los soldados de Herodes, decidió rodear un trigal donde se encontraba trabajando un campesino al que la Virgen le recomienda decir, en caso de ser interrogado, que la vio pasar en el tiempo de la siembra. En ese tiempo, el trigo creció tanto de forma milagrosa que cuando llegaron los soldados ya estaba maduro para la cosecha. Al oír la respuesta del campesino, los perseguidores renunciaron a la esperanza de atrapar a los fugitivos, considerando que ya se encontraban muy lejos, por lo que volvieron sobre sus pasos.

La escena incluye tres personajes esenciales: Jesús, la Virgen y san José, quien conduce el asno que sirve de montura a su familia. Pero con frecuencia se enriquece con otras figuras y en ocasiones un ángel es el encargado de guiar a los fugitivos. También pueden aparecer, siguiendo los apócrifos, Santiago el Menor, los cuatro hijos de José o la partera Salomé. También se supuso que el buey del pesebre acompañó al asno y se sumó a esta caravana que disminuyó la velocidad de marcha[185].



Fig. 161. Alberto Durero. *La Huida a Egipto* (Gemäldegalerie de Dresde), óleo hacia 1496.

[185] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), pp. 284-286.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 162. Alberto Durero. *Huida a Egipto*. Serie de la Vida de María 1511.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 162. Martin Schongauer. *Huida a Egipto*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 163. Monogramista M. R. *Huida a Egipto*.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 164. Edición de Basilea. *Huida a Egipto.*

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 165. Monogramista L, La Huida a Egipto, hacia 1525.

Siguiendo el comentario del profesor González de Zárate, en el estudio sobre el presente argumento para la serie de la Vida de María de 1511, recogemos el texto redactado por Benedictino Chelidonius, que nos dice lo siguiente:

> Herodes, lleno de odio estaba sobresaltado y profundamente herido por la noticia de que el gobierno de la Palestina judía volvería a ser trasferido, ya que había presenciado que los Magos, guiados por la estrella de la tierra del Ganges, habían emprendido el camino para ir en busca del rey de los judíos, entonces supo (como proclama la canción del ángel y como Simeón atestiguó), que el Señor había nacido para traer nuevas leyes. Herodes ejercía entonces una dominación extranjera sobre Judea, ostentaba el trono de Jerusalén y de la ciudad de David. Como ahora temía los anuncios acerca de un poderoso rey, planeó acabar con Dios con un atentado sacrílego. Y así, dio orden inmediata de matar a todos los niños de Belén para que el Señor no pudiera librarse. Los recién nacidos fueron arrancados del pecho de sus madres por el filo implacable de las espadas, ¡toda una atrocidad! El desdichado no logró su objetivo: se zafó fácilmente el niño Dios, Creador del mundo y Señor de los Señores, ya que prevenidos por la divinidad, sus padres trasladaron de inmediato a su amado hijo hacia las tierras del Nilo, a Egipto. Apenas pisó tierra la Santa Virgen, comenzaron a caer los ídolos de sus peanas en todo Egipto. Isis, con su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> cornamenta dorada cayó desde lo alto de su trono y Anubis el aullador, enmudeció con el hocico en el polvo. Osiris tampoco pudo resistir la llegada de Cristo y se lanzó al suelo: Entonces la luz hizo desaparecer la oscuridad, Dios ahuyentó a los ídolos.

La imagen en la que se encuentra acompañada por dos ángeles se representa en menor número de ocasiones. Los modelos a los que hacemos referencia los apreciamos en grabadores como Cherubino Alberti, Cornelio Cort y Hieronymus Wierix, entre otros. El *Lezionario Farnese* no olvida este detalle, tampoco el de la palmera. La zona superior de la entalladura recrea a un campesino arando el campo con el buey, un detalle que se destaca en la composición y que, sin duda, responde al llamado "milagro del trigo" que no se relata en los evangelios canónicos ni en los apócrifos, como ya hemos dado cuenta.

Vendryés ha llamado la atención acerca de un poema galés de finales del siglo XIII que narra el milagro de la mies. Lo vemos en el arte con relativa frecuencia y, muy especialmente, en los Libros de Horas como el editado en el siglo XVI al uso de París donde se encuentra la Sagrada Familia, la palmera y el campesino recogiendo el trigo mientras es interrogado por los soldados. El manuscrito de *Las muy bellas horas de nuestra señora* (s. XV) da cuenta de este argumento.

La misma narración visual queda representada en las miniaturas del siglo XIV para la *Grande Bible Historiale* de Guyart des Moulins. En consecuencia, el relieve de Valpuesta responde al momento en el que el labrador se encuentra arando la tierra. Su fuente gráfica podemos encontrarla en Antonio Trento, seguidor de Parmigianino y, concretamente, en el argumento sobre Jasón sembrando los dientes de la serpiente donde nacen guerreros. El *Hortulus Animae* está presente en el oficio de las horas a la Virgen, la escena remite a las Vísperas, dándose cita la matanza de los inocentes junto con la Huida a Egipto.



Fig. 166. Libro de Horas al uso de París. *Huida a Egipto*. Siglo XVI.



Fig. 167. Giulio Clovio. Lezionario Farnese. *Huida a Egipto*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 168. Jean Mignon. ***Jasón sembrando los dientes de la serpiente.***



Fig. 169. Vísperas e Horas 1499. ***La Huida a Egipto.***

Como ya hemos mencionado anteriormente, esta estampa es una de las más recurrentes sobre la Infancia de Cristo. Se nos muestra la huida de la Virgen, José y el Niño Jesús a Egipto para, de esta forma, evitar la matanza de los inocentes ordenada por Herodes. La Virgen porta el Niño apretándolo contra su pecho, mientras está montada en un asno acompañada por una figura que es una novedad iconográfica, un buey, mientras que José los guía.

Es posible que ambos animales, el buey y el asno, vengan a recordar a los animales que encontrábamos en la representación de la Adoración de los Pastores y la Epifanía, que se encontraban en el establo, siendo esta la única propiedad de la familia. La representación del buey que comentamos fue reutilizada por seguidores de Durero, pudiendo poner como ejemplo de estos maestros al monogramista Hopfer o a Altdorfer. Pero no se repetirá la disposición del buey junto al asno hasta Jean Collaert, a finales del siglo XVI, en la imagen que podemos observar a continuación. Al igual que observamos en esta representación, el asno suele figurar con una de las patas levantadas, en este caso concreto, la izquierda, para dar movimiento a la escena. Esto es algo general que podemos apreciar en representaciones como en la señalada edición incunable editada en Ulm sobre la Vida de la Virgen y que llegará al siglo XVI y XVII.

Si observamos la estampa de Martin Schongauer, podemos decir que bebe de las influencias de Durero. De la misma manera, y siguiendo el texto del pseudo-Mateo ya señalado con anterioridad, el grabador Colmar presenta a un pistácido de la familia de los papagayos, alimentándose del drago, fruto de la palmera. Siguiendo esta idea, en la estampa que comentamos, el deseo de la Virgen y José se realiza mediante los ángeles que se encuentran ofreciendo el fruto y el agua, que surge de forma milagrosa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 170. Anónimo. *La Huida a Egipto*, relieve capitel de san Lázaro de Autun.

Podemos decir que lo que comentamos es una novedad del simbolismo iconográfico, ya que la palmera es un objeto que no encontramos en figuraciones anteriores y la observamos en el Monogramista MR, a inicios del siglo XVI. Sin embargo, cabe destacar que un posible precedente de la Edad Media, concretamente del siglo XII, puede ser el capitel historiado que se encuentra en San Lázaro de Autun, donde los árboles están repletos de frutos rojos, aunque se parecen más a piñas que a racimos de drago.

La representación que estamos comentando no solo fue utilizada por Durero para llevar a cabo su estampa, sino que, anteriormente, en el año 1496, la empleó en pintura, como observamos en su obra localizada en la Gemäldegalerie, o Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos de Dresde. Otro de los autores que representó este tema bíblico fue Giotto, en el siglo XIV, para la capilla Scrovegni, al igual que lo hizo el pintor italiano Gentile da Fabriano en el 1423, cuatro años de su muerte, en una de sus obras que podemos encontrar en la galería Uffizi, Florencia.

En la misma ciudad, Fra Angélico realizó una composición parecida en unas puertas de un armario que decoró para el convento de San Marcos y, en el *Lezionario Farnese*, Giulio Clovio en 1546 también realizó una miniatura para este Libro de Horas. El artista no olvidó la palmera de la que hemos hablado con anterioridad, al igual que otros motivos que encontramos en la estampa de Durero, como la figura de José, cuyo rostro apunta a María, como en la edición de Basilea[186].

[186] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* pp. 188-196.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 171. Relieve de la Huida a Egipto en la predela de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

Francisco Pacheco en su capítulo *Pintura de la huida que hizo la Virgen con su hijo y esposo a Egipto*, narra que, creciendo la fama de su hijo, así como de la revelación del ángel a los pastores, la venida de los Magos, la aparición de la estrella y lo que habían publicado Simeón y Ana delante de la gente del templo, Herodes, con temor de perder su reino, ordenó matar a los niños de Belén. Es por ello por lo que José fue avisado por un ángel que le dijo que debía partir con el niño y su madre a Egipto, algo que, según dicen San Mateo y Cayetano, lo llevó a cabo esa misma noche. Así, la sagrada familia permaneció siete años entre Babilonia y Hielopolis, en una aldea llamada Maturca.

Según el tratadista, la forma correcta de representar esta escena sería con la Virgen sentada en la asna, vestida con un manto azul, ropa rosada y la toca sobre su cabeza junto con el sombrero de palma. El niño debe colocarse envuelto en sus brazos, pudiendo apreciarse una parte de su rostro, mientras que San José iría delante y, ante él, un ángel que les señala el camino. Comenta que otra posibilidad de representar al ángel sería como hizo Alberto en sus estampas de manera. Por último,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

acepta que la obra sea representada por la noche, a la luz de la luna, aunque considera que la dificultad de ejecución es mayor, por lo que cree que es más seguro pintarla de día[187].

En el relieve de Santa María de Valpuesta podemos observar seis figuras en primer plano. Comenzando hacia la derecha, en primer, San José, portando un bastón en su mano izquierda, sujeta con la derecha la cuerda que lo une a la mula. Dirige su mirada hacia atrás, cabizbajo, hacia la zona donde vemos a la mula, que lleva sobre ella a la Virgen con el Niño. Al igual que comenta Pacheco, ella va vestida con túnica y toga, sin embargo, no lleva el sombrero de palma. Envuelto en sus brazos, podemos observar al niño Jesús, de quien podemos ver su rostro de perfil.

Sin embargo, en este caso, la representación no muestra un solo ángel que guía a José y que se sitúa delante de todas las figuras, sino que aparecen representados dos y, además, ambos se encuentran detrás de las figuras principales. Entre los ángeles y la Virgen, asoma, de color azul, una parte del tronco y las hojas de una palmera, siguiendo el ejemplo de Durero y, al fondo de todo, dos bueyes acompañados de una joven figura masculina se encuentran arando un campo. Por último, cabe destacar que los colores empleados hacen alusión a que la obra fue representada por la noche, dejando a un lado las recomendaciones de Pacheco, pero llevando a cabo una gran ejecución de la obra que da un toque de genialidad al autor de Valpuesta.

3.2.11. Jesús ante los doctores

Esta escena es la última del ciclo de la Infancia de Jesús se relata en el Evangelio de san Lucas (2, 41-45) y en los Evangelios apócrifos, especialmente en el Evangelio Árabe de la Infancia. Los israelitas estaban obligados a asistir a las grandes fiestas de Jerusalén así que, a los doce años, Jesús acompañó a sus padres, por primera vez, a la fiesta de la Pascua. Se sentó en el templo en el medio de los doctores de la Ley y les declaró que el Mesías había venido.

José y María regresaron a Nazaret sin él, creyendo que volvería con otros peregrinos. Cuando regresaron sobre sus pasos, después de tres días de búsqueda, lo encontraron en el templo. La historicidad de este pasaje es sospechosa y, de acuerdo con la tradición hebrea, fue a la misma edad cuando Moisés se separó de su familia, cuando se reveló Daniel y cuando Salomón se convirtió en rey. El evangelista muy posiblemente se inspiró en estos precedentes para demostrar que desde la niñez Jesús había tenido consciencia de su misión[188]. En el Evangelio de Lucas (2, 41-50) leemos:

> Los padres de Jesús subían todos los años a Jerusalén para la fiesta de la Pascua. Cuando cumplió doce años, fueron allá según era la costumbre. Terminada la fiesta, emprendieron el viaje de regreso, pero el niño Jesús se había quedado en Jerusalén, sin que sus padres se dieran cuenta. Ellos, pensando que él estaba entre el grupo de viajeros, hicieron un día de camino mientras lo buscaban entre los parientes y conocidos. Al no encontrarlo, volvieron a Jerusalén en busca de él. Al cabo de tres días lo encontraron en el Templo, sentado entre los maestros, escuchándolos y

[187] PACHECO, F., 1654, *op.cit*., pp. 521-525.
[188] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), p. 301.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> haciéndoles preguntas. Todos los que le oían se asombraban de su inteligencia y de sus respuestas. Cuando lo vieron sus padres, se quedaron admirados
> -Hijo, ¿por qué te has portado así con nosotros? -le dijo su madre-. ¡Mira que tu padre y yo te hemos estado buscando angustiados!
> - ¿Por qué me buscaban? ¿No sabían que tengo que estar en la casa de mi Padre?
> Pero ellos no entendieron lo que les decía.

Por otro lado, el Evangelio Árabe de la Infancia de Jesús (L, 1-3) es el único texto apócrifo que recoge esta secuencia:

> Al cumplir los doce años le llevaron a Jerusalén para la fiesta. Terminada ésta, sus padres se volvieron. Pero el se quedó entre los doctores y eruditos de Israel, a los que hacía preguntas relativas a sus respectivas especialidades, respondiendo a su vez a las cuestiones que se le proponían.
> Y entre otras cosas les preguntó: "¿De quién es hijo el Mesías?" Respondiéronle: "De David". Díceles: "¿Y cómo, pues, éste le llama su Señor, diciendo: Dijo el Señor a mi Señor siéntate a mi diestra hasta que ponga a tus enemigos bajo tus pies?".
> Dícele de nuevo el principal entre los doctores: "¿Tú lees libros" "Sí, leo, dijo Jesús, y todo lo que en ellos se contiene". E inmediatamente se puso a explicarles los libros de la ley (Thorá), los preceptos, los estatutos y los misterios contenidos en los profetas; cosas a que no alcanza la inteligencia de criatura alguna. Dijo, pues, el doctor aquel: "Yo por mi parte he de confesar que hasta ahora no he tenido ocasión de aprender ni de oír nunca tales cosas. ¿Quién pensáis que será este niño?"[189].

Además, añade (LII, 1-2):

> Había también entre los circuncidantes un filósofo muy impuesto en las ciencias naturales, el cuál preguntó a Jesús si por ventura había estudiado medicina. El por respuesta le explicó la física, la metafísica, la hiperfísica y la hipofísica; las fuerzas del cuerpo, sus humores y los efectos de ambos; los efectos del calor y de la sequedad, del frío y de la humedad y de todo lo que de ellos proviene; la actuación del alma en el cuerpo, su sentido y sus efectos; en qué consiste la facultad de hablar, de airearse, de apetecer; la articulación y desarticulación; y, finalmente, otras muchas cosas a que no alcanza el entendimiento de criatura alguna[190].

[189] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* p. 331.
[190] DE SANTOS OTERO, A., 2006, *op. cit.,* p. 331.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 172. Cornelio Cort. *Cristo ante los doctores* (1567).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La fuente gráfica de la composición es patente y responde a la estampa que Cornelio Cort realizó en el año 1567, siguiendo modelo de Giulio Clovio. La entalladura de Valpuesta presenta ligeras variaciones, como podemos observar en el niño que aparece en la escalera y que no apreciamos en la lámina, mientras que María y José se disponen en un lateral, a diferencia de la estampa, donde aparecen nimbados. El Evangelio de santo Tomás (XIX, 1-5) narra lo siguiente:

> Cuando tuvo la edad de doce años, sus padres, siguiendo la costumbre, fueron a Jerusalén por las fiestas de Pascua con otros compañeros de viaje, y, después de las fiestas, regresaron a su morada. Y, mientras ellos volvían, el niño Jesús quedó en Jerusalén, y sus padres pensaron que estaba entre sus compañeros de viaje. Mas, tras una jornada de camino, buscaron entre sus deudos, y, no hallándolo, se afligieron, y tomaron a la ciudad para buscarlo. Y, tres días después, lo hallaron en el templo, sentado entre los doctores, escuchándolos e interrogándolos. Y todos estaban atentos y sorprendidos de que un niño redujese al silencio a los ancianos del templo y a los doctores del pueblo, explicando los puntos principales de la Ley y las parábolas de los profetas. Y su madre María, aproximándose, le dijo: "¿Por qué nos has hecho esto, hijo mío?" He aquí que estábamos afligidos, y que te buscábamos". Pero Jesús les dijo: "¿Por qué me buscabais? ¿No sabéis que es preciso que yo atienda a las cosas que afectan a mi Padre?" Y los escribas y los fariseos dijeron a María: "¿Tú eres madre de este niño?" Ella respondió: "Lo soy". Y ellos dijeron: "Feliz eres entre las mujeres, porque Dios ha bendecido el fruto de tus entrañas. Nunca hemos visto ni oído tanta gloria, tanta virtud, tanta sabiduría". Y Jesús, levantándose, siguió a su madre, y estaba sometido a su familia. Y su madre guardaba estas cosas en su corazón. Y Jesús crecía en sabiduría, en edad y en gracia. Gloria a él por los siglos de los siglos. Amén.

Siguiendo el comentario del profesor González de Zárate en esta estampa que analiza en la serie sobre la Vida de María en 1511, una vez más, debemos hacer referencia a lo que dice el benedictino Chelidonius sobre la entalladura de Durero:

> Cuando el Padre de todos había alcanzado la edad de doce años en su cuerpo humano, se dirigió con su madre, María, a la celebración anual de la Pascua judía, cuando se sacrifica en público el simbólico cordero. Con ellos también estaba José, el padre putativo de Jesús, para sacrificar el cordero según la costumbre sagrada de los padres. Cuando llegaron a Jerusalén, el hijo se esfumó de repente en una nube y fue rápidamente a ver el templo de su Padre. Allí, el niño fascinó a los sabios estudiosos planteándoles diversas preguntas y exponiendo debates sobre la sagrada sabiduría. Tres días de lamentos y tres noches en vela sufrieron sus padres desolados en su búsqueda. Cuando llegó el tercer día, el hijo se mostró a sus padres voluntariamente en mitad del templo del Señor. Entonces, su gentil madre le abrazó y le dijo: "Mi queridísimo hijo, ¿por qué me obligas a derramar tantas lágrimas?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 173. Alberto Durero. *Cristo ante los doctores*. Vida de María (1511).



Fig. 174. *Pia Congregazione dei Banchieri. Cristo ante los doctores.* Turín.



Fig. 175. Alberto Durero. *Cristo ante los doctores*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> ¿Puedes sobrellevar que yo, tu pobre madre, me inquiete por tanta preocupación?" De inmediato, el hijo de María se lanzó a sus amplios brazos y serenó a la cariacontecida madre con sus palabras: "No he querido marcharme a propósito de tu lado, madre, sino que tenía que cumplir la elevada misión del Altísimo, mi Padre." Con tales explicaciones acompañó Jesús a su María hasta casa y su gran amor por ella, de igual modo que el niño fue fiel su noble credo.

La norma general es situar a Cristo centrando la obra, sentado sobre la cátedra, como ya hemos visto y comentado acerca de la incunable de Basilea y de Ulm. La misma recreación podemos observarla en la pintura del siglo XIV, como hemos visto con Giotto y la capilla Scrovegni. Por otro lado, Cornelio Cort, el grabador del pintor italiano Tiziano, realizó una estampa en 1567 con esta temática, acorde con el señalado Lezionario de Clovio.



Fig. 176. Hans Brosamer. *Cristo ante los doctores*. Entalladura s. XVI.

En 1506 Durero realizó una pintura de Cristo ante los doctores que se encuentra localiza en el Museo Thyssen. Una vez más, el artista vuelve a explicar, con singulares conocimientos iconográficos que se manifiestan en la figura de Cristo contando sus dedos, algo que claramente hace un guiño al arte liberal de la Lógica, Retórica y Dialéctica, como lo apreciamos en miniaturas medievales del siglo XIV. Podemos observarlo en las láminas de Bonasone o de su discípulo, Raimondi, entre otros ejemplos donde destaca el artista italiano tenebrista Caravaggio, que realizó una obra sobre Mateo para la iglesia romana de San Luis de los franceses.

El modelo que Cort siguió, es decir, la creación de Clovio, da origen al tema. Si analizamos con detenimiento las miniaturas del *Lezionario Farnese* podemos encontrar la respuesta, es decir la fuente ilustrada que de la estampa. Bajo la miniatura de la adoración de los pastores encontramos un detalle inferior donde, bajo un mismo ordenamiento y esquema, aparece Cristo en su silla sobre las escaleras, es decir una misma composición que ha derivado como fuente para el grabado del artista flamenco y en el relieve que analizamos[191].

[191] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* pp. 215-217.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La composición que observamos en entalladura también la contemplamos en la sillería turinesa della *Pia Congregazione dei Banchieri, Negozianti e Mercanti* ya constituida en el año 1663. Por otra parte, la disposición del niño que asciende por la escalera, con la simple intencionalidad de ocupar un espacio, curiosamente se manifiesta en varias composiciones escultóricas de Francesco Mochi y así lo vemos en el monumento ecuestre a Alessandro Farnese en Piacenza.

En la entalladura llama la atención un detalle que no se manifiesta en las estampas que presentamos a modo de fuente, lo que supone una recreación significante que aporta el artista. Se trata,como estudió el profesor González de Zárate, de una figura que se localiza a la izquierda y que, con sus dedos, está contando. Supone una alegoría de la retórica, de la dialéctica "logica", es decir, de la lógica que debe operar en todo argumento para ser convincente, pues se enumera el razonamiento del discurso.

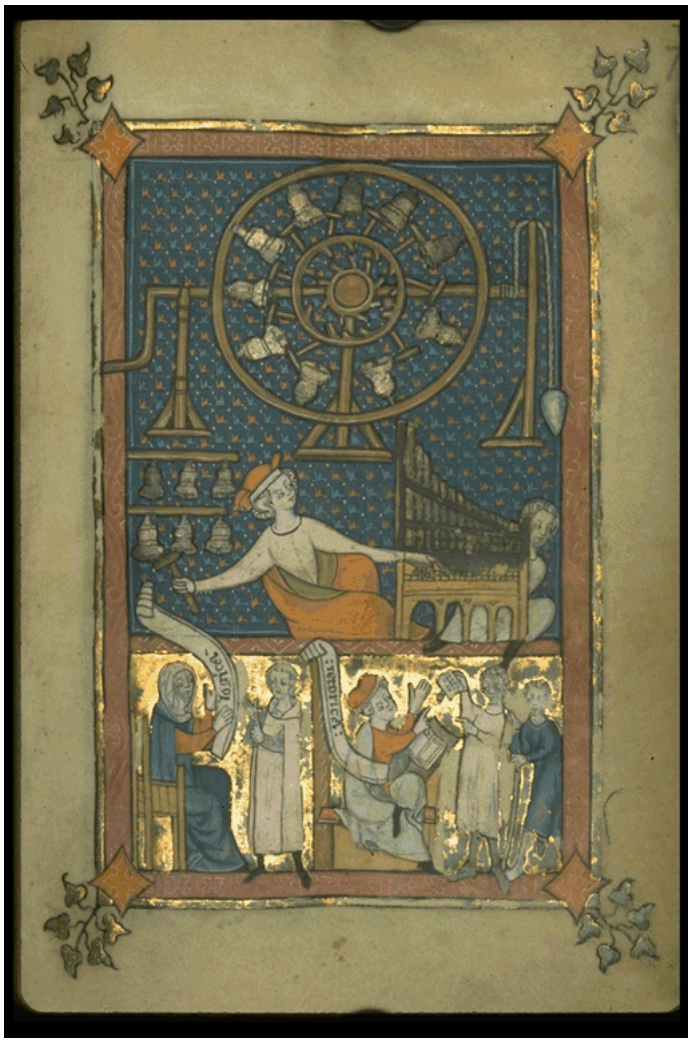


Fig. 177. Rothschild Canticles. *Alegoría de la lógica*. Siete artes liberales (siglo XIV).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 178. Giulio Clovio. Lezionario Farnese. *Cristo ante los doctores.*

Así lo apreciamos en miniaturas medievales que disponen la filacteria "logica" como lo apreciamos en el manuscrito del siglo XIV Rothschild Canticlesy en otros ejemplos pictóricos y en estampas, especialmente en este argumento sobre Cristo ante los doctores como el que estudiamos y publicamos sobre la pintura de Durero *Cristo ante los doctores* y de Caravaggio en su *San Mateo*; en estos casos y respectivamente, Cristo y el ángel cuentan sus dedos. Las recreaciones toman su fuente en el retórico nacido en Calahorra en el siglo I. En su tratado titulado *Instituciones oratorias* precisa y considera la disposición de los dedos en relación significante[192].

Durero hace una representación de Cristo en la adolescencia, mientras se encuentra sentado con una de sus manos apoyada sobre un atril al mismo tiempo que la otra señala a los rabinos, que se encuentran interpretando las escrituras. José y María se encuentran en el interior del Templo, apoyados en una columna, dirigiendo la mirada hacia su hijo. La representación de Jesús en el atril es novedosa, un concepto que fue repetido en la estampa de Hans Schäufelein y Hans Brosamer, donde se recrea la misma figura con el mismo gesto.

Francisco Pacheco recoge la iconografía de este argumento en el capítulo titulado *Pintura de la disputa del Niño Jesús en el Templo entre los doctores*. Comienza narrando que la ley de Dios dictaba que tres veces al año, en las tres Pascuas, debían aparecer ante él todos los hijos varones. Fue por ello por lo que la Virgen, por ser sumamente obediente, pese a no estar en la obligación de hacerlo, llevó a su hijo a Jerusalén para, así, presentarlo a su eterno padre.

El Niño contaba con doce años que, según el tratadista, es el momento más gracioso y florido del tercio de la vida. Debía quedarse en el templo, donde las mujeres debían entrar apartadas de los varones y, los niños, podían escoger ir con unos u otros. Sin embargo, la Virgen regresó a Jerusalén con San José, dejando al Niño solo, en una provincia de Judea, llamada Vira, que P. Nadal llamó aldea.

[192] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., (2018). 212-220.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Buscaron al Niño durante tres días, entre parientes y conocidos, por toda la ciudad, sin conseguir noticias de él. Ambos, faltos de consuelo por no haber sabido guardar ese precioso tesoro que se les había encomendado, fueron ordenados por el Espíritu Santo que lo fueran a buscar a su propia casa, el templo. La Virgen, llena de lágrimas de alegría, se acercó a donde estaba su hijo sentado, en medio de los Doctores, oyéndolos y preguntándoles, hablándoles como si fuera un maestro a su corta edad.

Para el tratadista, la pintura que nos ocupa debe llevarse a cabo en una espaciosa exedra, aula o sala grande, junto al pórtico del templo de Salomón. Antes de entrar en la arquitectura, en la cual solían disputar los maestros y enseñar la ley de Moisés, un nicho entre columnas con su asiento sobre unas gradas, levantado y, en el medio, Jesús representado con una larga cabellera Nazarena, túnica ceñida y un manto. Lo encontraremos sentado en este asiento con un libro abierto y en posición majestuosa.

A ambos lados, acompañándole, un grupo de seis u ocho figuras, que serán los Doctores. Estos deben ser representados sentados y con trajes bizarros y hebreos. Algunos con el libro en las manos y todos ellos sentados, con gesto de admiración y espanto, mientras que la Virgen y San José también presencian la escena con gran alegría, con el santo esposo volviéndose hacia su esposa y señalando al niño.

Por último, para concluir su análisis, hace referencia a la estampa de Gerónimo Nadal que, a su parecer, está muy bien dispuesta. Cierra la composición con discípulos y niños que se sientan en el suelo sobre esteras o alfombras, a los pies de sus maestros, pudiendo estar el Niño próximo a los Doctores, humilde[193].

En el relieve de Valpuesta y, siguiendo el orden descriptivo que utiliza Pacheco en su obra, podemos observar lo siguiente. En este caso, la arquitectura donde se desarrolla la composición no es del todo espaciosa como recomienda el tratadista, pues podemos observar que todas las figuras están muy próximas las unas de las otras. No vemos las columnas del templo salomónico, aunque si vemos una decoración con motivos dorados, con una serie de figuras en relieve.

Centrando la composición, en la parte superior del relieve, no encontramos el niño, pero sí podemos ver unas gradas que nos llevan a una especie de trono, donde se encuentra el Niño Jesús, representado a una edad que podría ser los doce años. Lleva túnica, aunque no el manto y destaca, sobre todo, la larga cabellera Nazarena a la que hace referencia Pacheco. Su posición es de majestad y, mientras una de sus manos, la izquierda, se encuentra apoyada en esa especie de trono, la otra, la derecha, está levantada, señalando con su dedo índice los motivos dorados que lo rodean y decoran la estampa, como si se tratara de una especie de mandorla. Además, se cumple la representación del libro, que se encuentra abierto en su regazo.

[193] PACHECO, F. (1654), *op.cit*., pp. 525-528.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 179. Relieve de Cristo ante los doctores en la predela de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

En este caso los Doctores, que sí se encuentran representados a ambos lados de Jesús, no están sentados, sino que la mayoría de ellos están de pie, mientras que cinco de ellos sí que se encuentran sentados, algunos de ellos con el libro en la mano, mientras aparecen escuchar interesados lo que el Niño tiene que decir. En el grupo de la derecha, donde encontramos seis doctores, vemos tres figuras representadas sentadas, donde las dos más próximas a Jesús parecen estar interactuando entre ellas mientras que, la tercera, mira hacia el grupo de Doctores de en frente. Los otros tres están de pie y, en el lado derecho de la composición, dos figuras. María, vestida con el velo, da la espalda a su hijo y mira hacia la figura más alejada a la derecha del relieve, José, que mira en dirección al niño.

En el lado izquierdo, siete Doctores prestan atención al Rey de Reyes, tres sentados, el resto de pie. Los dos situados a la izquierda, más próximos al espectador, miran con extremada atención a Jesús. Uno de ellos, de pie, lo señala mientras que, el otro, que parece notablemente más joven, llama la atención por su postura exagerada, apoyándose en su brazo izquierdo mientras que, con el derecho, sujeta un libro cerrado. Incluso podríamos llevar a pensar que el posible significado sería que el Doctor cierra el libro y pone su atención en el Niño, haciendo alusión a que el conocimiento

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

verdadero y absoluto no está en los libros que los Doctores leen, sino que podemos encontrarlo en el hijo del Espíritu Santo, Jesús.

Por último, Pacheco hace referencia a que, en la verdadera representación de la pintura de esta historia, en el templo debían ser representados los niños a los pies de sus maestros, sobre alfombras o esteras en el suelo. Sin embargo, no vemos estas figuras, solo una, que se encuentra en el plano inferior centrando la composición. Un niño desnudo, con la pierna derecha adelantada a la izquierda, sube las escaleras en dirección a su majestad. Sobre su cabeza, un libro cerrado, que sujeta con su mano derecha para que no se caiga. Además, cabe destacar que pese a la intolerancia que Pacheco demuestra ante los desnudos, como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, en este caso, el Nilo se encuentra cubierto únicamente por una especie de bandolera, ya que podemos observar perfectamente su anatomía y, más concretamente, la musculatura de las piernas y nalgas.

3.2.12. La imposición de la casulla a San Ildefonso

El relieve toma su importancia a la hora de considerar quién el posible mentor de las entalladuras en esta *predella*, también la datación y el lugar donde fueron elaboradas. La respuesta nos lleva, otra vez, al cardenal Gil de Albornoz, arcediano de Valpuesta hasta 1627 y cardenal en Roma desde esta fecha hasta su muerte en el año 1649. Analizando el presente relieve y su fuente más directa podríamos fechar la realización del conjunto en la década del 1630. En nada extraña que aparezca san Ildefonso en este ciclo mariano, pues fue un santo que destacó por su esmerada devoción a la Virgen María que le llevó a escribir numerosas obras en defensa de las creencias marianas.

Ildefonso es uno de los personajes más ilustres de la España visigoda y, sobre él, se poseen noticias y sus propios escritos por los que se le considera uno de los Santos Padres de la Iglesia española. La principal fuente de su biografía es el *Elogium* que san Julián añadió al *De viris illustribus* de san Ildefonso y algunos de sus datos están confirmados por las noticias que el propio Ildefonso dio sobre sí mismo en sus cartas, sus obras y también por las menciones que de él se hicieron en las sesiones de los Concilios de Toledo.

San Julián sucedió a Ildefonso en la silla de Toledo y se le considera la fuente más fidedigna de su biografía, aunque su relato es muy breve. Nos dice que era ilustre, de gran elocuencia y numerosas virtudes. Amante de la vida monacal huyó de casa de sus padres al monasterio de Agali, lo que provocó la ira de su padre que lo persiguió con gente armada hasta el monasterio. Escribió numerosas obras, como el *Missae*, himnos, sermones y otras de más altura como *De viris illustribus* o *De cognitione baptismi*. Recesvinto lo llamó al pontificado de Toledo en el año nueve de su reinado y murió el dieciocho, el 23 de enero de 667, y fue enterrado en la iglesia de Santa Leocadia.

Después de san Julián, la fuente más importante es la *Vita* atribuida a Cixila, un supuesto obispo mozárabe del siglo VII. Todas las biografías posteriores están basadas en su relato y, entre ellas, destacan la de Rodrigo Cerratense, del siglo XIII, la del llamado Beneficiado de Úbeda, del siglo XIV o la de Salazar Mendoza del XVII. En éstas se basan las que se incluyen en los libros de historia de Toledo y de sus santos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 180. Cantigas. ***Imposición de la casulla a san Ildefonso.***

Ildefonso nació en Toledo y debió ser de familia noble y poderosa, ya que edificó un monasterio a sus expensas. Según Cixila, estudió en san Isidoro de Sevilla y a la edad apropiada entró al monasterio de Agali, donde fue ordenado diácono por Heladio, según dijo el propio Ildefonso, hacia el 632. En el 653 asistió al VIII concilio de Toledo como abad y, como otros abades de Agali, fue llamado a la sede episcopal por el rey. Más tarde, las relaciones entre ambos empeoraron y, según algunos biógrafos, esto se debió a que Ildefonso reprendió algunos actos de la vida del rey.

El hallazgo de su cuerpo se produjo el 26 de mayo de 1620 y fue llevado a Zamora cuando la invasión de los árabes y depositado en la iglesia de San Pedro, donde por aquel entonces se encontraba la sede catedralicia. Con el paso del tiempo y de los hombres, se olvidó este hecho y se perdió el conocimiento del lugar de las reliquias, hasta que apareció en Zamora un pastor toledano que entró en la iglesia de San Pedro buscando algo con atención. El sacristán, creyendo que intentaba hacer alguna maldad intentó echarlo, pero el pastor consiguió hablar con un clérigo llamado Didaco y le dijo que se le había aparecido san Ildefonso y que le había dicho el lugar en el que estaba su cuerpo junto al de san Atilano, pero no se le prestó atención al pastor.

En tiempos de Alfonso X, siendo obispo Sugerio, se hicieron obras en la iglesia y se encontró, en el mismo lugar señalado por el pastor, una caja cubierta con una piedra y una inscripción. Debido a un golpe, se rompió la losa en diez pedazos y una vez se unieron se pudo leer *Patris Aldefonsi Episcopi Toletani*.

Su culto debió aparecer en época temprana y está relacionado con los sucesos milagrosos contados por Cixila. El primero en ocurrir fue la aparición de Leocadia a Ildefonso y, más tarde, la visita de la Virgen cuando le regaló una casulla. Cixila contó que para la fiesta de santa María Ildefonso compuso una misa y cuando fue al templo acompañado por el clero que le precedía con luces, vieron que las puertas de la iglesia estaban abiertas y que del interior procedía un gran resplandor. Los que acompañaban a Ildefonso huyeron, pero éste fue hasta el altar de la Virgen y la vio sentada sobre una cátedra de marfil en la que él solía sentarse para predicar. La Virgen lo animó a acercarse para tomar su mano, le entregó un tesoro tomado de su hijo y le dijo que debía llevar ese vestido en los días de su fiesta. Un vestido de gloria que lo adornaría en la presente vida y que también gozaría en la futura junto a los siervos de Cristo.

En el siglo XI se formaron colecciones de milagros de Nuestra Señora y composiciones de alabanza a ella, muchas veces ricamente ilustradas. Éstas se hicieron populares en el siglo XII y recogieron las tradiciones y leyendas más antiguas de todos los países y, las más representativas,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

formaron un corpus de milagros que pasaron de un país a otro. Entre ellas está el de la descensión de la Virgen a poner la casulla a san Ildefonso, que llegó incluso a los coptos en oriente.

El culto a Ildefonso se difundió unido al de la Virgen y se hizo popular gracias a su libro *De perpetua virginitate* y al milagro de la imposición. Siempre que el culto a María recibió mayor atención, también se vio aumentada la atención sobre su "capellán". Ildefonso es el "Doctor de la Realeza de María y de la esclavitud mariana". Bajo este aspecto superó a todos los Padres que le han precedido, tanto orientales como occidentales.

El milagro de la imposición de la casulla es exclusivo de san Ildefonso, aunque algunos autores, entre ellos Vicente Beauvais, cuentan un acontecimiento similar protagonizado por el obispo de Auvernia, san Benito, a quien se le apareció la Virgen con santos y ángeles y le regaló una casulla que le fue impuesta, según algunos por María y, según otros, por los ángeles.

La iconografía de la imposición de la casulla es la más rica de Ildefonso y de la historia del arte, comparable a la misa de san Gregorio o al martirio de santa Catalina. La cantidad de obras en las que aparece este milagro da cuenta del hecho de que el cabildo de Toledo lo adoptase como escudo y, por eso, la imagen se encuentra en todos los edificios relacionados con la catedral, no solo figurando en el escudo, sino presidiendo retablos y capillas. Se puede decir que en Toledo no hay iglesia o convento que no tenga o haya tenido una pintura o escultura de la imposición, teniendo en cuenta que la archidiócesis de esta ciudad es la más grande de España.

Las variaciones en la representación del milagro están generalmente relacionadas con los acompañantes de la Virgen o de Ildefonso en el momento de la imposición. Usualmente, María se representa como su dama, más que como madre de Cristo. La descensión la efectúa ella sin su hijo, que tampoco aparece en la entrega. Esta es la iconografía tradicional y consagrada del tema y las escasas representaciones de la Virgen con el Niño en brazos no eran bien recibidas.

Hay algunas variaciones dependiendo del texto en el que se inspiran. Al principio la prenda representada era en ocasiones alba y, en otras, casulla. Cixila, que es la fuente para todos, sólo dice *vestimentum*. Sim embargo, la casulla quedó como vestidura fija. En el siglo XVII se le dio un matiz simbólico para explicar el porqué de entregar esta prenda y se le atribuyó el significado de "caridad, y siendo cerrada, y entera, como se acostumbró en la primitiva Iglesia, denota unión de fe, y su integridad". Las dobleces que solía llevar al lado derecho y al izquierdo es el de los preceptos de la Caridad, el amor de Dios y del Prójimo. También significa muchas cosas que pertenecen a un buen Sacerdote, como los ayunos, la oración, la doctrina, el silencio o el secreto.

Muchas de las catedrales góticas fueron dedicadas a la Virgen, pero cabe destacar la portada de la catedral, donde aparece representada esta escena en el tímpano central de la puerta del Perdón El espacio es amplio, debido a las dimensiones de la portada y las figuras, casi de bulto redondo, están dispuestas en el tímpano con rigurosa simetría[194].

[194] LÓPEZ TORRIJOS, R., 1988, "Iconografía de san Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII", en *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo I y II, revista virtual de la Fundación Universitaria Española.
http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-5.pdf (14/9/23).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 181. Pereda. ***Imposición de la casulla a san Ildefonso.***

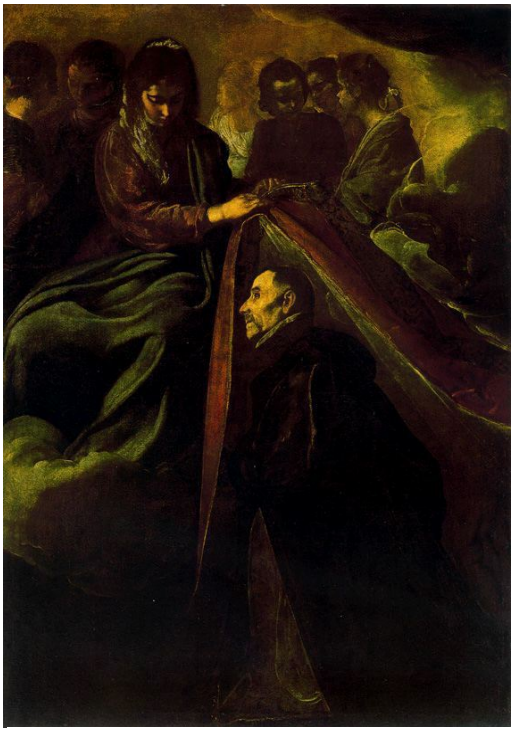


Fig. 182. Velázquez. ***Imposición de la casulla a san Ildefonso.***



Fig. 183. Rubens. ***Imposición de la casulla a san Ildefonso.***



Fig. 184. Witdoeck. ***Imposición de la casulla a san Ildefonso.***

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La fuente del relieve se ajusta con claridad a una pintura de Rubens fechada en el año 1630-32 y llevada a la estampa por el flamenco Jan Witdoeck en 1638, se trata del mismo argumento: *La imposición de la casulla a san Ildefonso* que el pintor flamenco realizó por encargo para Isabel Clara Eugenia. Si bien en el caso de la pintura y estampa, María se dispone en tierra y no en el medio celeste e Ildefonso besa la casulla, las coincidencias son importantes para no considerar esta propuesta que da explicación a cuestiones e incógnitas sobre estos relieves que hasta la fecha no se han explicado. El santo aparece arrodillado y la disposición del cabello es muy similar a la entalladura, como lo son los querubines en altura que se toman de las manos, dos figuras laterales portan las palmas a la manera de santas vírgenes y mártires.

Por otra parte, disponer el argumento de san Ildefonso no extraña en el cardenal Gil Carrillo de Albornoz por cuanto era natural de Talavera de la Reina, provincia de Toledo, cuyo patrono no era otro, como ya hemos mencionado, que el citado arzobispo que contemplamos en el relieve. Así, su antecesor también cardenal Gil Álvarez Carrillo de Albornoz, queda enterrado en la catedral de Toledo de la que fue su arzobispo, reposando en la capilla de san Ildefonso. Gil Carrillo fue elevado al cardenalato en el año 1627 por Urbano VIII y nombrado arzobispo de Taranto en 1630. En los años 1634 y 1635 actuó como gobernador del milanesado. Más tarde lo vemos en Roma donde falleció en el año 1649.



Fig. 185. Relieve de la casulla de San Ildefonso en la predela de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3. EL OFICIO DE LAS SANTAS VÍRGENES Y MÁRTIRES

En el *Hotulus Animae*, como en los Libros de Horas en general, se recogen diferentes oraciones a los santos que suelen responder al primer cristianismo, los santos mártires. En conformidad con la estudiada Vida de María, la *predella* de Valpuesta ofrece toda una secuencia hagiográfica, en su caso de santas vírgenes y mártires, que vamos a presentar, siguiendo el orden de izquierda a derecha. Las entalladuras parecen responder a una interpretación serie que Marcantonio Raimondi que grabó entre los años 1517 a 1527 siguiendo a Rafael y que conocemos bajo el título *Piccoli Santi*, sus laminas fueron seguidas posteriormente, entre otros, por Agostino Carracci.

3.3.1. Santa Catalina de Alejandría

Catalina de Alejandría, junto a santa Margarita y santa Bárbara, fue uno de los catorce santos auxiliadores en el cielo. Virgen y mártir del siglo IV, su fiesta es el 25 de noviembre y desde muy pronto fue objeto de la devoción popular. Su vida se recoge en la *Passio*, escrito de los siglos VI al VIII y su hagiografía fue muy divulgada en Europa a partir del siglo XIII tras el tratado de Vorágine.

La virgen de Alejandría, al igual que otras muchas santas, provenía de una familia de alto linaje, hija de rey, por lo que aparece representada con la corona de espinas del martirio sobre su cabeza. Los cristianos la asimilaron a la célebre filósofa pagana Hiparia, debido a que Alejandría tenía fama de ser centro de la ciencia, y se supuso que la santa se había dedicado al estudio de la filosofía, por lo que fue considerada una especie de Palas cristiana[195].

Cuenta la tradición que el emperador Majencio se acercó a Alejandría para celebrar una fiesta pagana a la que envió a su esposa a quien la santa logró convertir al credo cristiano junto a un oficial y doscientos soldados. Como consecuencia, Majencio, furioso, preparó una reunión con cincuenta sabios y filósofos que debían convencer a la santa de la falsedad de sus creencias. Sin embargo, después de largas y acaloradas discusiones cobre la creación del mundo y la vida, los filósofos acabaron convencidos de que debían convertirse al cristianismo y, por ello, fueron condenados a la hoguera. Como castigo, Catalina fue condenada a ser atada a un potro con ruedas guarnecidas de pinchos y cuenta la leyenda que las ruedas se soltaron y mataron a los dos verdugos, por lo que finalmente fue decapitada[196].

De forma tardía, se creó una leyenda sobre sus *Desposorios místicos*, que no se encuentra en la primera redacción de la *Leyenda Dorada*, y que aparece por primera vez en el siglo XV en la traducción inglesa redactada en 1438 por Jean Bungay, cuenta como un ermitaño propuso a Jesús como único novio digno de su cuna, belleza y precoz sabiduría. Bungay habría tomado al pie de la letra esta expresión que pertenecía a la literatura hagiográfica, aunque también podría deberse a un error óptico ya que, en las imágenes, la santa era representada con una rueda, símbolo de su

[195] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), p. 273.
[196] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2010, *op.cit.*, p. 76.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

martirio. Con todo ello, esta historia inspiró tanto a los artistas primitivos de finales de la Edad Media como a los pintores del Renacimiento y se incorporó a la tradición que dice que Catalina habría correspondido al emperador Maximiliano, que quería casarse con ella, y que esta era novia de Cristo.

Entre la rueda del suplicio y el anillo de los *Desposorios místicos*, se sitúa un episodio de la leyenda llamado *el torneo filosófico*. Narra el momento en el que esta virgen, pura, con la ayuda de un ángel, desafió a cincuenta doctores de Alejandría al rebatir sus argumentos y, convertidos al cristianismo por su joven adversaria, fueron condenados a morir en la hoguera.



Fig. 186. Urs Graf, *Libro de Horas de los Pecados Capitales* (1516).

Debido a su victoria, el emperador Majencio ordenó que la azotaran con vergajos y la encerraran en la cárcel hasta que llegó el suplicio de la rueda, o ruedas dentadas, que fueron milagrosamente destrozadas por un rayo que cegó a sus verdugos. Finalmente fue decapitada y de su herida, en lugar de sangre, se derramó leche y su cuerpo fue trasladado hasta el monte Sinaí por ángeles, un detalle inventado por los monjes del monasterio local que pretendían haber encontrado sus huesos. De esta forma, al haber hallado estas reliquias de la santa, pretendían atraer la atención de peregrinos que acudieran al monte que ya había sido santificado con anterioridad con la aparición de Yahvé a Moisés en ese mismo lugar.

Aunque está vinculada a la ciudad de Alejandría, fue reivindicada por la isla de Chipre, donde su padre era rey, por lo que es la patrona de la célebre patricia veneciana Catarina Cornaro, que fue la reina de Chipre. El monasterio del Sinaí, en Oriente, es considerado el centro principal de culto de la santa, que se puso bajo su advocación en el siglo IX, después del supuesto descubrimiento de sus reliquias, sustituyendo a Moisés y Zarza ardiendo en el monte sagrado. Posteriormente, en época de las cruzadas, su culto adquirió una gran relevancia, sobre todo en la ciudad de los canales, donde resultó favorecido por la devoción a san Marcos, que también pertenecía a Alejandría.

Parte de las reliquias fueron enviadas en el siglo XI al monasterio benedictino de La Trinité au Mont, en Francia, próximo a Ruan. Ya en el siglo XIV, París puso bajo su advocación la iglesia de *Sainte Catherine de la Couture o du Val des Écoliers*, que actualmente está desaparecida, así mismo, cabe destacar la peregrinación a Fierbois, en Turena. Juana de Arco frecuentaba este lugar, donde habría visto a la santa aparecer junto a santa Margarita y el arcángel san Miguel.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 187. Santa Catalina de Alejandría, retablo de Valpuesta.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 188. Santa Catalina de Alejandría, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La santa fue popular en la Edad Media por varias razones, en primer lugar, por ser considerada la novia mística de Jesús, quien no podía negarse a satisfacer sus plegarias. Además, cabe destacar a sus grandes conocimientos y habilidades como abogada, lo que impuso su victoria ante los cincuenta doctores de Alejandría que habían sido seleccionados entre los más sabios. Además, la *Leyenda Dorada*, mencionada anteriormente, aumentó su popularidad asociándola a la santa Bárbara como protectora de los moribundos.

Fue adorada por todas las clases sociales, sin embargo, pero se la consideró protectora de ciertas categorías de fieles en particular. En primer lugar, al ser considerada novia de Cristo, se convirtió en la patrona de las jóvenes casaderas, quienes tocaban la cabeza de la estatua de la santa con la corona de flores y, una vez se unían en matrimonio, perdían el derecho. Este fue el motivo por el que se utilizaba la expresión "tocar a santa Catalina" como sentido a quedarse solterona.

Por su conocimiento y elocuencia, también es patrona de teólogos, filósofos, estudiantes y universidades, destacando la de París, debido al duelo filosófico ante los cincuenta doctores, que le otorgó el homenaje a toda la clerecía. Es por ello por lo que se le representa con esta significación en las artes, como se puede observar en la fachada de la universidad de Oñate.

El hecho de que al haberle cortado la cabeza emanara leche y no sangre la convirtió en matrona de las nodrizas pese a su virginidad y sus otros patronazgos se explican casi todos por la rueda, instrumento de su martirio. El tribunal eclesiástico de la Rota la reivindicó como su patrona, así como todos los oficios que se servían de ruedas, como los molineros, carreteros, alfareros o afiladores. No debemos olvidar las hilanderas, que hacen girar el torno, o los baberos, ya que las ruedas que debían desgarrar a la virgen estaban formadas por láminas afiladas como cuchillas de afeitar.

Si analizamos la iconografía de la santa, en nuestra *predella* del retablo de Valpuesta, se presenta encuadrada en una arquitectura donde destaca la gran hornacina dorada. En cuanto a sus atributos, sobre su cabeza observamos una pequeña corona dorada que hace alusión a su condición de princesa, mientras que en una de sus manos sujeta la palma del martirio y, en la otra, la espada con la que fue ejecutada.

A sus pies la rueda de la que salió victoriosa en el suplicio y que, según Réau, tiene varias formas de ser representada. Dependiendo de la representación de la virgen, podemos observar una única rueda, dos, que puede ser lisa, erizada de puntas, entera, rota, pequeña o muy grande[197]. En este caso contemplamos una única rueda dentada, que no destaca demasiado en tamaño y, a su izquierda, la cabeza coronada del emperador Maximiliano en quien hunde su espada.

En los tratados de arte se menciona dos objetos con los que es habitual representar a Catalina pero que no observamos en Valpuesta. Un libro que suele estar localizado en las manos y que hace referencia a sus conocimientos y el anillo de sus desposorios místicos, que derivaría de la rueda y que a su vez proviene de una esfera celestial cuyo significado hace referencia a su ciencia filosófica.

[197] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 273-277.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La serie citada de Marcantonio dispone a la santa con la palma del martirio en su mano derecha y en la izquierda la rueda emblemática de su suplicio. Como hemos precisado, en todas las ediciones del *Jardín del Alma* aparece la citada santa. A modo de ejemplo, podemos reparar en la señalada edición de 1515, donde se acompaña de la espada como lo hace en el libro de 1516 ilustrado por Urs Graf y en el *Libro de Horas de los Pecados Capitales* donde, como en la entalladura, dispone la espada en su mano y la rueda de la tortura en el suelo junto a la cabeza de Majencio que se acompaña de otra espada.

Debemos mencionar la iglesia de San Pedro Apóstol, que surgió con la primera expansión de la ciudad de Vitoria-Gasteiz fuera del cerro fortificado, en torno al año 1200. En septiembre de 1181 el rey Sancho VI de Navarra dio fuero a la aldea de Gasteiz a la que otorgó el nombre de Nova Victoria, simplificado más tarde en Vitoria. La fundación oficial de la ciudad confirmó un proceso iniciado, al menos, en el siglo VII, cuando ya existía un núcleo de población en la colina original de la localidad. La urbanización primigenia tomó una peculiar forma de almendra, con la que todavía hoy se conoce al casco medieval. En el 1200 fue conquistada por las tropas de Alfonso VIII y, así, quedó vinculada definitivamente a Castilla.



Fig. 189. Iglesia de San Pedro, Vitoria-Gasteiz. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La iglesia gótica se encuentra en la parte oeste de la almendra, heredera de un primer templo más pequeño levantado a finales del siglo XII o comienzos del XIII. Su objetivo era cubrir las necesidades espirituales de los habitantes de las nuevas calles de Correría, Zapatería y Herrería, que hacen referencia a los gremios que trabajaban y vivían en estas vías. En torno al año 1300 comenzaron a levantarse las cuatro cabeceras actuales que tenían una orientación diferente al templo románico. Estaba previsto levantar una quinta nave y abrir la entrada al templo por el Sur, como es habitual en muchas iglesias. Por algún factor desconocido, puede que, por la falta de apoyo de los promotores, se redujo la envergadura del proyecto, por lo que el templo románico no sería demolido, sino reaprovechado.

El templo no terminó de cubrirse hasta comienzos del XVI, cuando se levantaron las últimas bóvedas altas, con el patrocinio de las poderosas familias del momento. En la segunda mitad de siglo se construyeron dos nuevas capillas que ampliaron la planta. La capilla del Bautismo fue durante siglos el vestíbulo de entrada al templo y los dos portones de madera dan acceso al pórtico viejo. Cuando esa entrada fue clausurada, se instaló en este lugar el retablo de los Reyes que en un primer momento estuvo ubicado en la capilla de los Salvatierra.

El retablo es una de las principales obras artísticas de la ciudad y se desconoce su autor, aunque numerosos estudiosos apuntan a la figura de Juan de Ayala (fallecido en 1587), quien fue el miembro más destacado de una importante saga alavesa de escultores[198]. Hijo de Juan Martínez de Ayala, el Viejo, y hermano de Francisco y Diego, escultores, es considerado la gran figura de la familia. Trabajó entre 1530 y 1580 y era vecino de Vitoria. Su estilo muestra grupos abigarrados, figuras con gestos marcados, canon corto, con gran expresividad y dinamismo, llegando en ocasiones a actitudes exageradas. Los rasgos del rostro son alargados, con barbas puntiagudas, pequeños pómulos salientes y cabellos rígidos. Entre sus obras, además del retablo de los Reyes, destaca el retablo mayor de Aberasturri (Álava) o el retablo mayor de la colegiata de Vitoria[199].

En la escena central encontramos a la Virgen, el Niño, un rey que besa lo besa y san José en un discreto segundo plano. En el segundo cuerpo aparecen varios personajes del siglo XVI, posiblemente los comitentes del retablo y sus familiares; sobre ellos, las figuras dolientes de la Virgen y san Juan acompañan a Cristo en la Cruz, una composición similar a la que dábamos cuenta en Valpuesta. También aparecen representados los apóstoles san Pablo y san Pedro y unos relieves en el banco que narran la Huida a Egipto, la Adoración de los pastores y la Anunciación[200].

Nuestra atención se centró en las santas que aparecen en el banco, en los lugares situados entre los relieves de la predela. Solo aparecen cuatro: Águeda, Catalina, Magdalena y Marina, todas ellas decoradas con vivos colores, a diferencia de las de Valpuesta, lacadas de blanco y adornadas con detalles dorados.

[198] PARROQUIA DE SAN PEDRO APÓSTOL, 2022, *Iglesia de San Pedro Apóstol: monumento nacional desde 1931*, Historia viva de Vitoria-Gasteiz, pp. 4-11 y 46.
[199] SÁNCHEZ PASCUAL, RAQUEL, 2018, "Juan de Ayala", *Real Academia de la Historia*.
[200] PARROQUIA DE SAN PEDRO APÓSTOL, 2022, *op.cit.,* p. 11.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 190. Retablo de los Reyes en la Iglesia de San Pedro, Vitoria-Gasteiz. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 191. Santa Catalina, retablo de los Reyes. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3.2. Santa Apolonia de Alejandría

Apolonia, virgen y mártir, sufrió tormentos en Alejandría en el siglo III. La leyenda cuenta que era hermana del diácono de san Lorenzo y que fue martirizada en el 249 a avanzada edad, ya que se le califica de anciana doncella o *parthenos presbites*. Dionisio, obispo de Alejandría por aquella fecha, narra estos sucesos que fueron recogidos en la *Historia Eclesiástica* de Eusebio donde se cuenta que la santa, al segarse a adorar a los ídolos, fue apedreada con brutalidad en la boca por el populacho, perdiendo todos sus dientes.

Una leyenda posterior, que dejó de lado la versión más primitiva, cuenta que fue su propio verdugo el encargado de arrancarle todos los dientes que acabó siendo el martirio de la santa. Los cristianos recogieron de entre las cenizas lo poco que quedó de sus despojos y los dientes fueron guardados como reliquias que distribuyeron por las iglesias. Su representación iconográfica posterior la muestra sufriendo el martirio a manos de un sayón que tiene una gran piedra en la mano para impartir el golpe que le destrozó la boca. Es por este motivo por el que es patrona de aquellas personas que sufren afecciones en los dientes, así como de aquellos encargados de curarlos, quienes la invocan contra el dolor de muelas.



Fig. 192. Marcantonio siguiendo a Rafael. *Piccoli Santi*. Santa Apolonia.

Por norma general, se figura uno de sus tormentos, las tenazas con las que sacaron sus piezas dentales. Así, el atributo general que remite a la santa intercesora viene a ser las tenazas con uno de sus dientes, recordando, en consecuencia, la tortura sufrida[201]. Con esta iconografía la apreciamos en el relieve y en las diferentes ediciones del *Jardín del Alma* como la que seguimos de 1515. Fue tan general su figuración que la observamos en diferentes grabadores como Israel van Meckenem. La serie de Marcantonio, a diferencia del relieve que presenta a la santa con una de sus manos portando la palma y en la otra las citadas tenazas con el molar, junta ambos atributos en una de ellas. En la edición de Baviera de 1507 se representó a la santa sentada junto a dos hombres, mientras uno de ellos sujeta un martillo y un cincel que coloca en su boca, que está abierta.

[201] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 134-135.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 193. Santa Apolonia de Alejandría, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 194. Santa Apolonia, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3.3. Santa Bárbara

Virgen y mártir, se considera que sufrió el martirio en el siglo III y, aunque no hay referencias en los antiguos textos cristianos. Su leyenda fue compartida tardíamente por Simeón Metafrastro en el siglo X y se popularizó en Occidente en el XIII, gracias a la *Leyenda Dorada*. Nació en Nicomedia, a orillas del mar Mármara, y era hija del sátrapa Dióscuro, quien la encerró en una torre iluminada por dos ventanas. Encontró la manera de recibir las enseñanzas de un sacerdote enviado por Orígenes, que se hacía pasar por médico, que le administró el bautismo después de haberla instruido en la fe cristiana. Para expresar su fe en la Santísima Trinidad, Bárbara perforó una tercera ventana en el muro de su torre y tras las amenazas de su padre consiguió huir y refugiarse en un peñón que se abrió de forma milagrosa para darle cobijo.



Fig. 195. Giulio Romano. *Santa Bárbara*.

Fue descubierta y denunciada por un pastor que, al haber sido un traidor, recibió como castigo la metamorfosis de sus corderos en langostas. Como la santa se negó a rechazar el cristianismo y casarse con un pagano, fue condenada a sufrir los peores tormentos, como ser estirada en un potro, azotada con vergajos, desgarrada con peines de hierro, entre otras torturas, hasta que finalmente los verdugos le arrancaron los pechos con tenazas. Después, la pasearon desnuda por la ciudad, pero un ángel le cubrió su martirizado cuerpo con un velo y, finalmente, su padre le cortó la cabeza. Sin embargo, el castigo no se hizo esperar, y Dióscuro fue fulminado por un rayo.

Fue la patrona del monasterio de Edesa a partir del siglo IV y su popularidad en Occidente se remonta al XV, aunque en Roma ya se le representaba en el VIII. En Italia es patrona de las ciudades de Ferrara, Guastalla y Mantua y su culto de extendió hasta Alemania, sin embargo, se la veneraba sobre todo en Francia, en las provincias de Normandía y Bretaña.



Fig. 196. Maestro S. *Santa Bárbara*.

Como su padre fue fulminado por un rayo se la consideró protectora del rayo y, por ello, las iglesias y campanarios invocaban su protección. Este es el motivo por el que su nombre suele estar inscrito en las campanas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 197. Santa Bárbara, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que durante las tormentas solían echarse al vuelo, convirtiéndose en patrona de los campaneros y carrilloneros. Y como protectora del rayo y la muerte súbita, también se la consideró en el siglo XV patrona de los artilleros. Esto se debe a que los cañones tonantes lanzaban el rayo, exponiendo a explosiones accidentales en tiempos de paz y a la muerte súbita en tiempos de guerra. También debemos mencionar a los bombarderos, cañoneros, o arcabuceros, que sitúan su imagen protectora en los escudos de armas o piezas. Además, posiblemente por la montaña que se abrió ante la santa, también se la consideró patrona de los canteros y mineros, quienes consideraban que quien trabajara el día de su festividad, el cuatro de diciembre, estaba expuesto a sufrir accidentes mortales[202].

En este sentido Baltasar Boch de Centellas en sus *Prácticas de visitar a los enfermos y ayuda al buen morir*, tratado escrito en el siglo XVII, recoge una tradicional oración muy difundida en su tiempo en solicitud de sufragio santa Bárbara:

> O esclarecida, y bienaventurada Virgen, y Mártir, Santa Bárbara, alivio, y consuelo singular de los afligidos, a quien, entre todos los Santos, concedió el Señor, especial prerrogativa de asistir a los que se hallan en las agonías últimas: rogad por mí, para que, por vuestra intercesión, en la hora de mi muerte, halle misericordia en los ojos del Señor[203].

La torre donde fue encarcelada la santa y en que ella misma perforó una tercera ventana en honor a la Santísima Trinidad, le valió para convertirse en la patrona de los presos, los arquitectos y albañiles. Los agricultores la invocaban durante las plagas de langosta, en conmemoración de la metamorfosis de los ovinos del pastor que la había denunciado. Por otro lado, la etimología popular todavía le consiguió más clientes y debido a un mal juego de palabras con su nombre, que evoca la idea de pelos, también fue invocada por tapiceros, fabricantes de brochas, sombrereros y fabricantes de verguetas y raquetas. De hecho, en Saône et Loire las mujeres visitan la capilla de esta santa en peregrinación para tener hijos con el pelo rizado.

En el arte se recrea con la palma del martirio y la corona, además de otros atributos que le pertenecen en propiedad exclusiva y que facilitan reconocerla. Entre ellos se encuentran la pluma del pavo real, el material en el que se convirtieron las varas usadas por su padre para azotarla; su padre formando pareja con Majencio, los ejecutores de su martirio, situados a sus pies; un cañón o una bala de cañón y un cáliz rematado con una hostia, que la señala como preservativo de la muerte repentina sin comunión y patrona de la buena muerte. Este objeto, en ocasiones, es representado con la torre de tres ventanas, el atributo más constante, donde se puede apreciar el cáliz apoyado sobre una ménsula en el saledizo, encima de las tres ventanas de la torre[204].

---

[202] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 169-172.
[203] BOCH, B., 1852, *Prácticas de visitar los enfermos y ayudar a bien morir*, segunda edición, París, p. 288.
[204] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 173-175.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como vemos en Valpuesta, se identifica mediante la torre con tres ventanas en referencia a la Trinidad, mientras sostiene la palma de mártir en la otra mano. La serie *Piccoli Santi* nos presenta a Bárbara con la torre y la palma en su mano y con anterioridad, en la estampa del año 1500, el Maestro E. S. nos ofrece similar disposición (fig.). Giulio Romano, en su dibujo, dispone la torre en la mano de la santa. En el Jardín del Alma, santa Barbara sostiene las sagradas escrituras y las lee detenidamente, dejando atrás la torre donde se observan claramente las tres ventanas juntas.



Fig. 198. Santa Bárbara, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507).

3.3.4. Santa Margarita (Santa Marina en la iglesia griega)

> Margarita llamamos a ciertas piedras preciosas, blancas, pequeñas y aptas para conseguir mediante ellas determinados efectos. De tales piedras tomóse el nombre dado a esta santa, que fue también blanca por su virginidad, pequeña por su humildad y poderosa en hacer milagros. De estas piedras preciosas se dice que son eficaces contra las hemorragias y contra el decaimiento, y que confieren fortaleza de ánimo a quien las lleva consigo. Todo esto es aplicable a santa Margarita, que afrontó con entereza el derramamiento de su sangre[205].

El origen de su leyenda es de origen griego, sin embargo, fue difundida en Occidente por la *Leyenda Dorada* de Vorágine. Hija de un sacerdote pagano de Antioquía, fue convertida por su nodriza, que la había puesto a cuidar de sus ovejas.

El gobernador Olibrio, que se encontraba dando un paseo a caballo en ese momento, vio a la joven pastora y se quedó prendado de su belleza. Ante la negativa de la joven, el gobernador la metió en un calabozo, donde fue asaltada por Satán en forma de dragón cuyas fauces se abrieron tanto para tragarla que su mandíbula superior tocaba la cabeza y la lengua los pies de la santa. Sin embargo, Margarita, que se encontraba en posesión de un crucifijo, perforó el vientre de la bestia y lo vació. Al haber sobrevivido, padeció una serie de suplicios, siendo flagelada, suspendida por los pelos de un cadalso, quemada con antorchas, sumergida en una cuba de aceite hirviendo y, por último, decapitada.

La leyenda fue tomada de un pasaje del Libro de Job, siendo una aplicación mal comprendida de la alegoría del Leviatán agujereado por el anzuelo de la cruz, un hecho que fue muy popular durante la Edad Media. También se deben tener en cuenta otros posibles relatos bíblicos como Jonás siendo vomitado por la ballena o Adán y Eva siendo liberados por Cristo armado con la cruz de la prisión del Limbo.



Fig. 199. Marcantonio siguiendo a Rafael. *Piccoli Santi.* Santa Margarita.

[205] DE LA VORÁGINE, S., 2014, *La Leyenda Dorada*, Alianza Editorial, *op. cit.*, p. 147.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 200. Santa Margarita, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La tradición la asimiló rápidamente con la princesa que fue liberada por san Jorge y, de ahí, que pueda aparecer representada con una corona en la cabeza, con atributo que no vemos en el relieve de Valpuesta pero que sí podemos ver en la imagen del *Jardín del Alma*.

Sus reliquias fueron veneradas en Italia, Montefiascone, y Cremona. En Alemania forma grupo con las santas Catalina y Bárbara, en París se la veneraba sobre todo en la abadía de Saint Germain des Prés y, en Londres, en Westminster. Fue popular en época medieval por sus virtudes como comadrona, por lo que se cree que la iglesia la eligió sustituta de Juno Lucina, diosa pagana de los partos. Las parturientas la invocaban cuando se acercaba el momento del parto para dar a luz con facilidad, mientras que las mujeres que se encontraban en medio del parto la invocaban para conseguir un rápido alivio.

Su atributo característico es el dragón y en la mayoría de los casos se representa el momento en el que la virgen emerge del vientre del dragón mientras que éste todavía sujeta un pliegue de la túnica entre sus fauces, una imagen que en la Edad Media se conocía como "santa Margarita saliendo de una serpiente". Puede aparecer representada con una corona de perlas, es muy infrecuente se le concedan como atributo las flores blancas o margaritas y, por último, y de manera excepcional, puede aparecer portando una antorcha en la mano o un peine de hierro, instrumentos de su martirio.

Encontramos su figura representada en una estatua del siglo XIII de la catedral de Estrasburgo, una vidriera de 1380 del Maestro de Trebon, sus ciclos en los frescos del siglo XI de Vicenzo de Galiano o los frescos del siglo XIII del transepto de la catedral de Tournai[206].



Fig. 201. Battista Franco. Santa Margarita.

En la entalladura observamos a la santa con la palma en su mano, bajo ella un dragón que responde al relato señalado. Generalmente la mártir lo encadena, como vemos en la serie de Marcantonio, no obstante, la fuente más directa la encontramos en un dibujo de la santa que el artista italiano Battista Franco realizó a mediados del siglo XVI. En él observamos, como en la entalladura de Valpuesta, que la santa porta en su mano izquierda la palma mientras que la derecha la dirige al pecho y en la zona inferior de igual manera aparece el dragón.

[206] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 329-333.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 202. Santa Marina, retablo de los Reyes. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 203. Santa Margarita, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3.5. Santa María Magdalena

Cabría preguntarse si las tres Marías que se recogen en los evangelios: María la Pecadora, María la hermana de Marta y María Magdalena, responden a una misma persona. María de Betania, hermana de Marta y Lázaro, es recordada por el vaso de perfume en sus manos. Esta ungió al Señor en su casa de Betania con un costoso perfume y así lo relatan los evangelios de Mateo 26,6-13, Marcos 14,3-9 y Juan 12,1-8).

El primero de ellos, Mateo, nos cuenta que estando Jesús en casa de Simón el leproso, en Betania, una mujer acabó derramando sobre su cabeza un perfume muy caro que portaba en un vaso de alabastro. Los discípulos se molestaron, puesto que no entendieron el desperdicio y consideraron que podría haber sido compartido con los pobres, a lo que Jesús respondió que no deberían molestar a la mujer pues había hecho una buena obra. Así, al derramar el perfume sobre él, lo había hecho para su sepultura y, de esta forma, habría ungido el cuerpo de Jesús como se hacía en los ritos funerarios, para preservarlo de la corrupción y guardar su buen olor[207].

María Magdalena ungió a Cristo y por lo mismo dispone del vaso como atributo iconográfico, como apreciamos en Valpuesta. Se llamaba así por el castillo en el que vivió, Magdalo, que se encontraba en Betania, localidad próxima a Jerusalén. A la muerte de sus madres heredó esta vivienda, mientras que a su hermano Lázaro le tocaron las posesiones que tenían en la capital del reino y a su hermana Marta el pueblo de Betania. Esta última continuó llevando la administración de la hacienda familiar, puesto que su hermana pronto decidió dedicarse a una vida disoluta. Magdalena era muy rica y a medida que fue tomando conciencia de su belleza y su elevada posición económica, se fue dejando llevar por la satisfacción de los caprichos y de sus apetitos carnales. Esto provocó que cuando la gente hablaba de ella utilizaban el apodo de "la pecadora".



Fig. 204. Jacob Binck. María Magdalena.



Fig. 205. Anónimo. María Magdalena.

[207] PIKAZA, X., 2017, *Evangelio de Mateo: De Jesús a la Iglesia*, editorial Verbo Divino, pp. 1082-1085.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 206. Santa María Magdalena, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La mujer había escuchado hablar de Cristo y sus viajes de predicación y, al enterarse de que estaba en Jerusalén, movida por el Espíritu divino, se presentó en casa de Simón el leproso. Avergonzada por su mala reputación, no se atrevió a entrar en la sala donde Jesús estaba comiendo junto a algunos hombres justos y famosos por su severidad. En *La leyenda dorada*, a diferencia del Evangelio de Mateo, Magdalena entró disimuladamente, procurando que los comensales no se percataran de su presencia. Se postró en el suelo junto al Señor, y le lavó los pies con sus lágrimas, los limpió con sus cabellos y derramó sobre ellos el rico perfume[208]. Lucas relató este momento (7, 36-39):

> Un fariseo lo invitó a comer. Jesús entró en la casa del fariseo y se sentó a la mesa. En esto, una mujer de la ciudad, una pecadora, enterada de que estaba en la mesa en casa del fariseo, acudió con un frasco de perfume de mirra, se colocó detrás, a sus pies, y llorando se puso a bañarle los pies en lágrimas y a secárselos con el cabello; le besaba los pies y se los ungía con la mirra. Al verlo, el fariseo que lo había invitado, pensó: "si este fuera profeta, sabría quién y qué clase de mujer lo está tocando: una pecadora"[209].

A Cambio, Cristo expulsó de la mujer los siete demonios y la llenó de amor hacia él, honrándola con su confianza y amistad. La convirtió en su hospedera y quiso que fuera ella quien le procurase lo que necesitaba cuando iba de camino en sus peregrinaciones de evangelización. La trató con comprensión y dulzura, defendiéndola de quienes la atacaban o recriminaban su comportamiento, entre ellos el fariseo. Ella fue la primera que en aquel tiempo de gracia hizo solemne y pública la penitencia, quien sentada a la vera de Cristo escuchó sus palabras y también fue quien derramó, sobre la cabeza del Señor, un tarro de bálsamo perfumado sobre su cabeza. Permaneció junto a la Cruz de Cristo en el momento de la Pasión y compró los aromas para ungir su cuerpo muerto, velando su sepulcro cuando los demás discípulos se marcharon. Fue ella la primera en ver a Jesús resucitado y la encargada de comunicárselo a los demás, lo que le dio el título de apóstola de los apóstoles.

Catorce años después de la Pasión y Resurrección del Señor, los apóstoles se encontraban repartidos por diferentes países predicando el Evangelio. Uno de los setenta y dos antiguos discípulos de Cristo, Maximiliano, encargó a san Pedro que atendiera espiritualmente a María Magdalena. Cuando Maximiliano, acompañado por otros muchos creyentes, abandonó la tierra de Judea y se dirigió a otra región de donde fue expulsado por los infieles. Obligado a subir a una barca junto a Magdalena, sus hermanos y otros muchos cristianos, fueron conducidos a alta mar, donde fueron abandonados sin remos ni velas. Pero Dios condujo la barca hacia las costas de

[208] DE LA VORÁGINE, S., 2014, *op.cit.,* pp. 158-159.
[209] SICRE DÍAZ, J. L., 2021, *El evangelio de Lucas: Una imagen distinta de Jesús*, editorial Verbo Divino, p. 273.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Marsella, donde la "pecadora", con su facilidad de palabra y cautivadora elocuencia, comenzó a predicar la doctrina de Cristo[210].

Así, el vaso de perfume es uno de los atributos que acompañan a la santa, la iconografía con la que en la mayoría de las ocasiones queda representada en los textos que vamos siguiendo. Urs Graf la representó así en *Jardín del Alma* editado en 1516 y así la apreciamos en Israel van Meckenem, Binck, Beham, en Marcantonio siguiendo a Rafael y en la estampa de un grabador anónimo editada en la primera mitad del siglo XVI. Hemos de tener presente, como recoge Enrique Florez en su *España Sagrada*, la singular devoción que la Colegiata de Valpuesta tuvo a la Magdalena[211]. Es por ello por lo que vemos en el retablo a la santa portando el vaso y que sobresale en la representación al encontrarse pintado de color dorado. Sin embargo, en la edición de 1507 del *Jardín del Alma*, Magdalena aparece con una aureola y largos cabellos rizados y despeinados con los que tapan su pubis. Con los pechos al aire, está arropada por cuatro ángeles que la rodean, dos en la parte superior y otros dos en la inferior, inclinados ante ella.



Fig. 207. Santa María Magdalena, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507).

[210] DE LA VORÁGINE, S., 2014, *op.cit.,* pp. 160-162.
[211] FLÓREZ, E. (1781), *op.cit.*, p. 12.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 208. María Magdalena, retablo de los Reyes. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3.6. Santa Úrsula

Se trata de una santa virgen y mártir del siglo V que, según cuenta *La leyenda dorada* de Santiago Vorágine, era hija del Rey de Gran Bretaña y fue pedida en matrimonio por los embajadores de un rey pagano. Para evitar este matrimonio, Úrsula puso como condición que su futuro esposo debía bautizarse y acompañarla en una magna peregrinación a la ciudad de Roma.

La santa se embarcó con su séquito de diez doncellas nobles acompañadas, cada una de ellas, por mil vírgenes y, una vez llegaron al río Rin, subieron a una barca dirigida por un ángel que los llevaría a la ciudad de Basilea para, posteriormente, atravesar los Alpes y llegar a la ciudad del papa.

Allí, los novios fueron recibidos por el papa Ciríaco, quien fue tan benevolente con la joven que incluso se dice que la acompañó en la barca durante el descenso del Rin, en el viaje de vuelta a casa, pero se trata de una invención tardía de las visiones de santa Isabel de Schönau y del monje premonstratense Hermann José. Este viaje de regreso terminó de forma trágica ante las murallas de Colonia. Allí, toda la caravana pereció asaltada por los hunos, aunque el castigo a los asesinos llegó pronto, ya que un ejército de once mil ángeles puso a los hunos en fuga.

El punto de partida de la leyenda es la *Historia Regum Britanniae*, de Godofredo de Monmouth. Pero la matanza no cuenta con pruebas verídicas de historicidad, ni tampoco se puede establecer la fecha en la que sucedió, aunque se dice que es el equivalente femenino a la Matanza de la Legión tebana en Saint Maurice de Agaune, en la región de Valais[212]. Además, la cifra de once mil vírgenes, que en la Edad Media no asombraba a nadie, fue reducida por los escépticos modernos a Once y, en algunos casos, a Una. En el documento fechado en el año 92 y localizado en Colonia precisa:



Fig. 209. Johan Sadeler. Santa Úrsula.



Fig. 210. Jacques Callot. Santa Úrsula.

[212] El obispo de Lyon relató en el siglo V que una legión compuesta por tebanos se negó a participar en las persecuciones contra los cristianos de la región y habrían rechazado practicar ritos paganos del ejército romano.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 211. Santa Úrsula, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dei et Sanctas Mariae ac ipsarum XI m virginum.

En consecuencia, *XI m virginum* se debería leer como *undécima mártires virginum* (once mártires vírgenes) y no *undécima millia virginum* (once mil vírgenes). Las osamentas encontradas a partir de 1106 en un antiguo cementerio de Colonia, bautizado ager Ursulanus porque allí se encontró una inscripción que nombraba a una virgo Úrsula muerta a los dieciocho años, dieron veracidad a los relatos legendarios que más tarde fueron adornados por el beato Hermann José de Steinfeld y la abadesa visionaria Isabel de Schönau.

El centro de culto de esta santa, o de distribución de sus reliquias y sus compañeras, era Colonia donde, aunque su popularidad no igualara a la de los Tres Reyes Magos, superaba con gran ventaja a la del mártir de la Legión tebana de san Gareón, con quien habitualmente forma pareja. El culto de este último se mantuvo de forma más local, mientras que el de Úrsula y las Once mil vírgenes se difundió gracias a la exportación de las osamentas del ager Ursulanus hacia los monasterios benedictinos, cistercienses y premonstratenses de Renania, los Países Bajos, el norte de Francia e, incluso, Venecia.

Fue en la capital de la región de Véneto donde en 1300 se fundó una cofradía piadosa con el nombre de *Scuola di Sant'Orsola*, dedicada a la crianza, mantenimiento y educación de jóvenes huérfanas, de la cuál Santa Úrsula fue nombrada patrona. Resulta curioso que su devoción nunca fue popular en Inglaterra, donde no hay ninguna iglesia puesta bajo su advocación, pese haber sido hija de un rey de Gran Bretaña, según la leyenda.

Es la patrona de las ursulinas, y su manto protector hizo que la adoptaran las huérfanas y el gremio de pañeros. También fue elegida segunda patrona por la reina Ana de Bretaña (1477-1514). También debemos mencionar a Beatriz de Suabia, esposa de Fernando III el Santo, introdujo la devoción a la santa y a las once mil vírgenes.

Se la invocaba contra los dolores de cabeza y, en Avioth, localidad lorenesa, la capa craneana de una estatua de Santa Úrsula, que era de quita y pon, se le retiraba para ser colocada a modo de gorro o capelo sobre la cabeza de los peregrinos, que padecían migrañas, así como para conseguir una buena muerte.



Fig. 212. Relicario de la Legión tebana y las vírgenes compañeras de santa Úrsula de la iglesia de San Juan Evangelista de Mártioda, Museo de Bellas Artes de Álava (Vitoria). Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A partir del Renacimiento y de la Reforma, santa Úrsula fue víctima del espíritu crítico, sin que el concilio de Trento (1545-1563) saliera a su defensa. Entre los siglos XIV y XVI su iconografía obtuvo una gran riqueza y se han catalogado veinticinco ciclos de pinturas donde se narra su leyenda: diez en Alemania, cuatro en Bélgica, cuatro en Italia tres en España, uno en Portugal y uno en Noruega.

En cuanto a su representación, no es frecuente que aparezca representada sola y su atributo usual es la flecha, con la que la atravesaron los arqueros de Atila. Pero su objeto más característico es su manto protector, que la asemeja a la virgen de la misericordia, bajo el que alberga a las vírgenes que la acompañaron en su peregrinación y martirio[213]. La santa en cuestión, figurada en el relieve con la palma, parece no disponer de otro atributo que permita su lectura. No obstante, observamos que está coronada y que a su vez se acompaña de tres jóvenes que portan de igual manera una palma, elementos suficientes para entender que se trata de Úrsula y las vírgenes.



Fig. 213. Santa Úrsula, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507).

[213] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (5), pp. 300-302.

3.3.7. Santa Martina

La santa que nos recrea el relieve presenta cierta problemática en su lectura iconográfica, aunque llama la atención la correa en su parte superior, el llamado *nervus* que dislocaba las extremidades. La palma que porta en su mano recuerda el instrumento de dos puntas con que fue martirizada, la "uña de gato" con la que se torturaba en los tiempos de la antigua Roma. Esto nos lleva a identificar la santa como Martina, pues fue amarrada con correas en el tormento que la llevó a la muerte.



Fig. 214. Cirro Ferri. Santa Martina.

Hija de un cónsul romano, fue introducida a la fuerza en el templo de Apolo y se negó a ofrecer sacrificios a los ídolos. Se persignó y, como consecuencia, la estatua del dios pagano se cayó al suelo y se produjo el derrumbamiento del templo. Como consecuencia, fue condenada a sufrir una serie de tormentos, así que fue flagelada, desgarrada con garfios de hierro y expuesta ante las fieras del anfiteatro, entre las que se encontraba un león que se acostó a sus pies. Fue condenada a la hoguera, pero la lluvia apagó el fuego y, finalmente, fue decapitada. Estas torturas las contemplamos en los grabados de Ciro Ferri, Verdier y las pinturas de Piero Cortona, quien fue un gran devoto de la santa.



Fig. 215. Verdier. *Martirio de santa Martina.*

Al pie del capitolio, en Roma, se puso una iglesia bajo su advocación, dividida en dos partes, la superior para san Lucas y la inferior para Martina. Sus atributos son fasces o un hacha de lictor y el trípode de Apolo derribado por su señal de la cruz. En alusión a su martirio, puede aparecer con garfios de hierro y un león acostado a sus pies.

Entre sus representaciones encontramos una miniatura de un Pasionario de Stuttgart, del siglo XII y una estatua del XVII, realizada por la escuela de Bernini, para la iglesia de Santa María del pueblo, Roma[214].

[214] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 368-369.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 216. Santa Martina, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3.8. Santa Águeda

Santa Águeda nació hacia el año 230 en Catania (o Palermo), al pie del Etna y murió mártir en el siglo III y el proceso de su martirio se narra en la *Passio Santa Agathae*. Fue educada en la religión cristiana, por lo que, siendo muy joven, consagró su virginidad al Señor. Enterado el procónsul de Sicilia, llamado Quintiano, de la belleza y sobresalientes cualidades de Águeda, quiso verla con la intención de hacerla su esposa, tomando como pretexto la reinante persecución contra los cristianos promulgada por el emperador Decio.

Ella no aceptó por haberse consagrado a Dios desde su infancia, por lo que, ante su negativa a los requerimientos del gobernador, Águeda fue encomendada a una tal *Afrodisia,* una matrona pervertida, que ejercía la prostitución sagrada junto con sus nueve hijas en un prostíbulo. Trató de persuadir a la santa *durante treinta días* para hacerle perder la fe, con la intención de mancillar su virginidad y convencerla a aceptar las propuestas de Quinciano. Pero ni Afrodisia ni sus hijas, con sus promesas y amenazas, fueron capaces de cambiar el sentimiento de Águeda y, pasados los treinta días, la vieja se dio por vencida y recondujo a la doncella a la presencia de Quinciano, por lo que fue condenada a prisión.

Pasados unos días volvió al tribunal y al mantenerse en la fe fue condenada a que le arrancaran los pechos o los pezones con tenazas. San Pedro apareció en el calabozo y curó sus heridas y, nuevamente, la santa compadeció ante su captor. Éste dio la orden de que cubrieran la celda con una capa de vidrios y brasas, para que acostaran allí a la joven, desnuda.

Agonizante, acabó falleciendo en prisión y cada año, en el aniversario de su muerte, el Etna vomita corrientes de lava. Su tumba está decorada por una placa de mármol que fue colocada por un ángel bajo la promesa de que, a partir de entonces, santa Águeda sería protectora de Sicilia. Por otro lado, sus reliquias fueron enviadas a Constantinopla y devueltas a Catania en 1126 en cuya catedral reposan un seno y un relicario[215].

Hay constancia de su culto muy difundido en diversos documentos y monumentos pues fueron varias las iglesias que reciben su nombre. Aparece en el *Martirologio Jeronimiano,* el *Calendario Cartaginés* el *Calendario Mozarábigo*, en las *Sinaxis* griegas, y también se inserta su nombre en el Canon de la Misa, probablemente por intervención directa del papa san Gregorio[216]. Pero el centro de culto más importante se encuentra en Cremona, donde la iglesia que recibe su nombre poseía, además de su omóplato, la *Tavola angelica* que depositó un ángel sobre su tumba.

En cuanto a sus patronazgos, podemos mencionar, por un lado, el mamario, debido a su martirio. Como su castigo fue ser despojada de sus senos para posteriormente ser curada por San Pedro en la prisión, se la consideró patrona de las nodrizas y las madres que amamantan a sus hijos, siendo invocada por cuestiones como la curación de abscesos, mastitis o cáncer de mama.

[215] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 31-31.
[216] JUNGMANN, J., 1953, *El sacrificio de la Misa*, Madrid, p. 937.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 217. Santa Águeda, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 218. Santa Águeda, retablo de los Reyes. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También se la consideró eficaz contra las erupciones volcánicas y los seísmos, debido a que se consideró que gracias a la ostensión del relicario de la santa se había detenido en el acto una erupción del Etna del que emanaban ríos de lava hacia Catania. Gracias a ello, pronto se invocó su protección hacia llamas del purgatorio, rayos e incendios, ya que se consideraba que su velo, conservado en la catedral de Florencia, podría ser utilizado para apagarlos. Su nombre también aparece en inscripciones grabadas en las campanas, por lo que los fundidores de campanas también la adoptaron como patrona. Esto último puede deberse a que la colada del bronce fundido recuerda a los ríos de lava del rio Etna y que los fundidores estaban expuestos a quemaduras, pero otra explicación válida podría ser que la forma de las campanas recuerda a sus senos cortados.

Los Libros de Horas y las diferentes ediciones del *Jardín del Alma* dan cuenta de sus oraciones a la vez que la recrean en sus ilustraciones, aunque el documento más notable relacionado con su martirio es la *Passio Santa Agathae.*

Durante mucho tiempo, a esta santa solo se le concedió al atributo de la palma del martirio, algo de carácter muy impersonal. Destaca por llevar una antorcha o un cirio encendido en la mano, que aluden a su poder contra el fuego, pero su emblema habitual son los dos senos arrancados o puestos sobre una bandeja.

Se suele representar en su martirio amarrada a una columna mientras dos sayones con el hierro en sus manos arrancan los senos de la santa[217]. En el relieve de Valpuesta, como hemos dado cuenta, la santa aparece con la palma en referencia a su martirio, a su vez sostiene un libro en el que reposan los señalados senos. La iconografía propuesta se encuentra en relación con el dibujo de Giulio Romano que conservamos, aunque la diferencia estriba en que los senos de la santa reposan, en este caso, en una pequeña bandeja que también sostiene en su mano, fuente sin duda para la composición que apreciamos atribuida a la escuela de Zurbarán.



Fig. 219. Giulio Romano. Santa Águeda.



Fig. 220. Escuela de Zurbarán. Santa Águeda.

[217] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 33-34.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La palma en su mano izquierda y el libro en la derecha donde reposan los senos de los que fue despojada en su martirio, se nos recrea en esta composición de Valpuesta. Sin embargo, como vemos en el Jardín del Alma, sostiene un cesto entre sus piernas mientras mira fijamente a un niño que la está agarrando.



Fig. 221. Santa Águeda, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3.9. Santa Cecilia

La joven patricia procedía de la familia romana Caecilia, que deriva de *caecus* que significa ciego. La mayor parte de su leyenda fue copiada de la *Historia de la persecución vándala*, escrita por Bernardo de Vite, hacia 486. Fue forzada por sus padres a casarse con Valeriano y, tras contraer matrimonio, en la habitación nupcial, la santa convirtió a su marido al ideal de la castidad cristiana. Así, su joven esposo se hizo bautizar por el papa Urbano junto a su hermano Tiburcio, un hecho por lo que ambos fueron condenados a muerte. Por otro lado, Cecilia, que se había negado a ofrecer sacrificios a los dioses, fue condenada a morir ahogada por el vapor en un caldario[218]. Pero un rocío celestial la refrescó y como consecuencia, un lictor recibió la orden de cortarle la cabeza, asestándole tres mandobles en la nunca sin conseguir separar la cabeza del resto de su cuerpo. Como la ley romana prohibía al verdugo seguir golpeando al condenado después de dar tres golpes, la santa sobrevivió tres días con el cuello cortado a medias extendida en la sala de las Termas hasta que expiró en presencia del papa Urbano[219].

El *Flos Sanctorum* menciona que hechos los desposorios y fiestas acostumbradas, cuando Valeriano quiso disfrutar de su esposa, la santa le dijo con palabras blandas y amorosas que tenía un ángel consigo, que era muy celoso de su castidad. Si se atrevía a tocarla con amor carnal, éste descargaría sobre el joven su furia y le quitaría la vida. Su esposo le respondió que quería ver al ángel y que, de no mostrárselo, daría por hecho que su amor era por otro hombre y que los mataría a ambos. La santa le declaró que no podía verlo sin estar bautizado, por lo que lo envió a junto el papa Urbano quien lo bautizó. Así, Valeriano volvió a casa de su esposa, donde la encontró en oración y, a su lado, el ángel del Señor resplandeciendo como el sol. En sus manos tenía dos coronas de hermosísimas rosas y azucenas que dio a los jóvenes esposos. Les dijo que las había traído del paraíso y que debían guardarlas con puro y casto corazón y que nunca desecarían, ni se marchitarían, ni perderían el suave olor que tenían[220].

Este relato es importante, ya que nos ayuda a identificar a la santa en el retablo de Valpuesta. Cecilia levanta la mano derecha y con la izquierda sujeta el libro sagrado, al mismo tiempo que dirige su mirada hacia arriba, donde se encuentra un ángel que la mira y sujeta la palma del martirio.

El principal centro de culto de la santa era Roma y desde el cementerio de San Calixto, donde fue enterrada, sus reliquias fueron transferidas en el año 821 a la basílica de Santa Cecilia del Trastevere, que fue edificada sobre el palacio en el que ella vivía. Su culto se difundió por el norte de Italia, concretamente en Parma, Verona y Padua y la capilla bajo su advocación en San Giovanni in Monte, en Bolonia, estaba decorada con un cuadro de altar de Rafael. En Francia, en la catedral de Cambrai, se mostraba su anillo nupcial y Alemania también se sumó a su culto, dedicándole una iglesia en Colonia.

[218] Del latín *caldarium*, eran las salas donde se tomaban los baños de vapor en RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), p. 291.
[219] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 290-291.
[220] DE RIBADENEIRA, P., 1716, *Flos Sanctorum*, Universidad Complutense de Madrid, p. 82.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aunque no es tan rica en patronazgos como santa Bárbara, adquirió una gran popularidad por ser la protectora de la música y, en especial, de la música religiosa o sacra. Además de ser patrona de los músicos, cantores y organistas, también lo es de los fabricantes de órganos e instrumentos de cuerda. Pese a ello, cabe destacar que se trata de un patronazgo tardío que no apareció hasta el siglo XV y que pudo deberse a una mala interpretación. El día de su boda, mientras la joven se acercaba a la casa de su novio, se dice que ella invocaba a dios al son de los instrumentos para pedirle conservados, de forma inmaculada, su corazón y su cuerpo. Si se interpreta de forma correcta ese fragmento, la santa no era músico, sino que cierra los oídos a la marcha nupcial para dedicar su pensamiento a Dios.

En el último año del siglo XVI se abrió el féretro donde el Papa Pascual I había guardado en el 821 las reliquias de la santa para transportarlas desde el cementerio donde había sido enterrada a la basílica del Trastévere. El cuerpo de la santa fue recuperado intacto, acostado sobre el lado
derecho y con la cabeza cortada a medias. El papa Clemente VIII quiso que una estatua perpetuase el recuerdo de la macabra visión, por lo que encargó al escultor Stefano Maderno que lo reprodujera en una escultura que en la actualidad se encuentra en la basílica ya mencionada.

En el relieve la santa no dispone de atributo alguno que la identifique y como ya hemos mencionado, fue en el siglo XV cuando la convirtieron por error en patrona de los músicos, recibiendo como atributo un instrumento musical que podía ser portátil o fijo[221].



Fig. 222. Marcantonio siguiendo a Rafael. *Piccoli Santi*, santa Cecilia.



Fig. 223. Giovanni Sirani. Santa Cecilia.

[221] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 291-293.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 224. Santa Cecilia, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3.10. Santa Lucía

El nombre de Lucía proviene de la palabra luz, que es bella de por sí a los ojos de quienes la contemplan. La luz se refleja en los objetos sin que se le pegue nada de ellos y aunque se ponga en contacto con las cosas más inmundas no se contagia de su suciedad, además, siempre sigue su camino recto, sin detenerse en el trayecto, recorriendo larguísimas distancias. Por todo ello, y con razón, dieron a esta virgen el nombre de Lucía, debido a que en ella coincidieron la pureza de la virginidad sin corrupción, la caridad sin mezcla de amores impuros, la rectitud de su proyección hacia Dios sin desviación y la perseverancia de su caminar por las divinas sendas.

Hija de padres nobles, nació en Siracusa y era conocedora de la fama de santa Águeda en Sicilia. Por ello, emprendió una peregrinación al sepulcro de esta santa junto a su madre, Eutiquia, que padecía hemorragias. Allí acudieron a una misa y, una vez ésta finalizó y la gente salió de la iglesia, ambas mujeres se postraron en oración. Lucía se quedó dormida y soñó que veía a Águeda de pie, adornada con ricas joyas y rodeada de ángeles, quien le dijo que ella misma podía curar a su madre.

Al despertarse, anunció a su madre que ya estaba curada y le pidió que no volviera a hablarle de matrimonio y que entregara a los pobres lo que pensaba darle como dote. Su madre le respondió que a su muerte podría hacer lo que quisiera con los bienes que tenía pensado dejarle, pero antes no, a lo que su hija respondió que si se los entregaba en vida sería ampliamente recompensada. Cuando las mujeres regresaron a casa, comenzaron a vender el patrimonio y a entregarlo a los pobres. El joven al que. Eutiquia había prometido a su hija se enteró de las ventas y pensó que el dinero sería destinado a otros negocios lucrativos. Sin embargo, cuando se vendió todo y se dio cuenta de la realidad, acusó a Lucía de cristiana al cónsul Pascasio, quien llamó a la joven para que ofreciera sacrificio a los ídolos.

Después de una acalorada discusión, el cónsul llamó a unos rufianes y les dio la orden de convocar a todo el pueblo para torturar a la joven hasta la muerte ante todo el pueblo. Cuando trataron de llevársela, el Espíritu Santo fijó sus pies al suelo y ni si quiera los magos con sus encantamientos fueron capaces de moverla del sitio. Le prendieron fuego, pero no ardió, le atravesaron la garganta con una espada, pero consiguió seguir hablando. Finalmente, el cónsul fue acusado de saquear la provincia, por lo que fue llevado a Roma por unos ministros de los romanos. Lucía todavía seguía viva e inmóvil en el sitio donde la habían atormentado, hasta que acudieron unos sacerdotes que le dieron la comunión y la santa entregó su espíritu a Dios[222].

Según otra versión que se apoya en la etimología de su nombre vinculada a la palabra luz, fue ella misma quien se arrancó los ojos, enviándolos a su novio en una bandeja como condición de que le dejara consagrar su vida a Dios. A cambio, la santísima Virgen le habría hecho nacer unos ojos nuevos todavía más hermosos. Los dos ojos que le sirvieron de atributo en realidad no eran los suyos, un despropósito iconográfico que engendró la leyenda de los ojos arrancados.

[222] DE LA VORÁGINE, S., 2014, *op.cit.,* pp. 35-42.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 225. Santa Lucía, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La catedral de Sicilia está puesta bajo su advocación, un culto que se acabó difundiendo por todo el territorio italiano, en las zonas de Nápoles, donde se le dedicaron cuatri iglesias, Roma, Milán y hasta Venecia. Las iglesias de Santa Lucía del Mare y Santa Lucía del Monte pretenden poseer, cada una de ellas, los dientes de la santa. La catedral de Milán tiene su cabellera, la iglesia de Santa Lucía de Padua un trozo de una costilla y un mechón de pelo. Sin embargo, los venecianos creen poseer el cuerpo entero.

La razón principal de su popularidad se debe a que se la considera curadora de las enfermedades oculares, las oftalmias y la ceguera. En Suecia, el día de su fiesta, una joven casadera entra en cada casa con una corona de cirios encendidos en la cabeza como símbolo del fin de los días oscuros y el retorno de la claridad. Por el contrario, en Sicilia es invocada por las mujeres que desean que sus maridos se vuelvan ciegos para, de esta forma, poder engañarlos con más facilidad.



Fig. 226. Marcantonio siguiendo a Rafael. Santa Lucía.

De esta forma, sus ojos se convirtieron en sus atributos más frecuentes y suelen estar representados sobre una bandeja, como es el caso de Valpuesta. Sin embargo, en ocasiones puede aparecer representada con los ojos en la palma de su mano, en el extremo de un tallo, en la punta de un puñal, clavados en un pincho o en el fondo de una copa. También puede aparecer representada por una espada o puñal que le atraviesa la garganta y que fueron los instrumentos de su martirio. De la herida de su cuello irradian rayos de luz y de sus pies, llamas, además de la lámpara encendida o el cirio, que pueden ser interpretados como armas parlantes[223].



Fig. 227. Anónimo. Santa Lucía.

La entalladura nos ofrece a la santa con la tradicional palma en una de sus manos mientras que en la otra se observa el plato que contiene sus ojos. La fuente gráfica de esta composición se basa en una estampa anónima siguiendo modelo de Rafael en el grabado que Marcantonio compone para la serie que conocemos como *Piccoli Santi*. La citada lámina forma parte de la colección escurialense que citamos[224].

[223] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 268-269.

[224] La identificación de la entalladura de Valpuesta con la citada estampa anónima de la colección escurialense fue realizada por Fernando Morente. En la colección real se custodian dos láminas con el mismo motivo, una si fechar y la otra disponiendo en su parte inferior el año 1567.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.4. LA ASUNCIÓN

Las fuentes del argumento, la Asunción de María, las encontramos en la *Leyenda Áurea* del ya citado Vorágine, así como en los textos apócrifos, una fuente muy valiosa para el arte asuncionista. Benedicto Nieto consideró que no es descabellado considerar que la introducción de los documentos apócrifos que hablan sobre la Asunción de la Virgen se produjo gracias a las peregrinaciones a la Tierra Santa, Jerusalén. De hecho, se conoce la peregrinación de la doncella Eteria en el siglo IV, la estancia del presbítero San Avito, el viaje de Paulo Osorio, uno de los más cultos ingenios del saber hispanos del siglo V, o los caballeros españoles deseosos de conquistar estas tierras como Guillermo, Conde de Urgel, o Golfrán de las Torres. Todo ello nos hace considerar que, muy posiblemente, estos acontecimientos introdujeron en nuestro país los relatos legendarios sobre la Muerte de María. En el Códice de Silos de 1039 leemos:

> Y mandó el señor al arcángel Miguel que tomase en las nubes el cuerpo de María, y al tomarlo, dijo (el Señor) a sus discípulos: Acercaros. Y cuando se aproximaron al señor sus discípulos, también ellos fueron envueltos en las nubes. Y mirando al cuerpo de María, que subía entre ángeles al Cielo, vieron el alma de María entrar en su cuerpo. Y mandó el Señor a las nubes en que estaban los Apóstoles que se dirigieran al paraíso de Dios. Y les mostró el árbol de la vida, que está en el paraíso de las delicias…

Debemos destacar el paralelismo iconográfico de la temática de Cristo y de su madre, ya que, en el transcurso de la vida terrenal de ambos, es fácil encontrarlos recorriendo los mismos caminos. Por tanto, no es difícil comprobar repetidas coincidencias en la representación artística de esos momentos de sus vidas. Los textos evangélicos narran detalladamente la Presentación de Jesús en el Templo y los relatos legendarios nos hablan de la llegada de María a este lugar sacro. El arte se hará eco de este paralelismo y ambas escenas se convirtieron en motivo de presentación, no hay más que ver los relieves anteriormente citados de la predela de Valpuesta. Lo mismo sucede con la Ascensión de Cristo y la Asunción de María donde, cambiando el personaje principal, podremos encontrar grandes paralelismos[225]. José de Arimatea da cuenta del enterramiento de María:

> Después los apóstoles depositaron el cadáver en el sepulcro con toda clase de honores y rompieron a llorar y a cantar, por lo excesivo del amor y de la dulzura. De pronto se vieron circundados por una luz celestial y cayeron postrados en tierra, mientras el santo cadáver era llevado al cielo en manos de los ángeles. santo cadáver era llevado al cielo en manos de los ángeles[226].

[225] NIETO, B., 1950, *La Asunción de la Virgen en el arte: vida de un tema iconográfico*, Afrodisio Aguado S. A., Madrid, pp. 21-30.

[226] José de Arimatea XVI.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La Biblia no menciona nada sobre la Asunción, pero la devoción data de los tiempos de Constantino, allá por el siglo IV. El emperador Mauricio I, dos siglos después, decretó el 15 de agosto como fiesta para todo el reino en conmemoración de la Muerte, Dormición y Asunción de María. En occidente fue el papa León IV quien en el siglo VIII estableció la fiesta de la Asunción. No obstante, este tema es general en el arte occidental y se ha querido ver su génesis, siguiendo a Matilde Azcárate, en uno de los sarcófagos del siglo IV que se conservan en la iglesia de santa Engracia en Zaragoza.

San Agustín en su escrito *Ad Interrogata*, muy difundido a partir del siglo XII, pone de manifiesto la Asunción corporal de la Virgen, pensamiento que fue seguido y difundido por Tomás de Aquino. Por otro lado, Vorágine en el siglo XIII señaló:

> Tal día como hoy los cortesanos del cielo dispensaron a María un grandioso recibimiento: los ángeles se alegraron, los arcángeles se regocijaron, los tronos la aclamaron, las dominaciones cantaron salmos en su honor, los principados armonizaron la salmodia, las potestades acompañaron el canto con sus cítaras, y los querubines y serafines, uniendo sus voces al coro general, la condujeron hasta el altísimo trono de la majestad divina.
> Tan honorablemente, que el propio Jesús, al frente de todo el ejército de la milicia celestial, salió a su encuentro: "¿Quién será capaz, se pregunta San Jerónimo, de imaginar el solemnísimo homenaje que aquel día el cielo tributó a la gloriosa Reina del mundo? ¡Qué alegría tan inmensa y qué majestuosa serenidad y porte del Hijo al recibirla y estrecharla en sus divinos brazos y al exaltarla por encima de todas las criaturas![227].



Fig. 228. Pedro Pablo Rubens. *La Asunción* (1620).



Fig. 229. Cornelio Galle. *La Asunción* (1638).



Fig. 230. Libro de Horas. *Asunción o coronación. ca. 1500.*

[227] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., 2018, *op. cit.,* p. 186-198.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La escultura asuncionista fue adquiriendo una gran libertad con el paso de los siglos, a la par que mejoraron las técnicas de los artistas. Esto trajo consigo una fijación iconográfica casi definitiva, sin apartarse de las modalidades exigidas por el momento de la elaboración de la obra. Además, no debemos olvidar que los siglos XVI y XVII destacaron por la elaboración de retablos donde encontramos una abundante cantidad de representaciones con la Virgen honoríficamente enmarcada por el lujo de los frisos y columnatas, como vemos en Valpuesta. Cabe destacar la catedral de Santa María de Toledo, llena de manifestaciones del arte asuncionista.



Fig. 231. Grabado Alberto Durero, *La Asunción de María* (1510).

Si nos centramos en el campo de la pintura italiana, en la obra asuncionista del siglo XV nos encontramos con un prerrenacimiento artístico. Junto a obras paganas como el *Nacimiento de Venus* de Boticelli se elaboraron obras de profundo sentido religioso como la *Muerte de la Virgen* de Mantegna. Será a partir de este momento cuando se inicia el auge de la iconografía asuncionista que influyó a los artistas alemanes del siglo XVI y, entre ellos, Durero, quien dedicó su grabado *Asunción de María*.

A comienzos del siglo XVI España no era ajena a las corrientes ideológicas y artísticas del Renacimiento debido a la profunda penetración del humanismo y el deslumbramiento de los artistas ante los ejemplos que vieron en Italia[228]. Nuevamente debemos recurrir a Francisco Pacheco y su *Arte de la Pintura*. El tratadista mencionó que la bienaventurada entregó su alma en manos de su hijo con gran gozo y destacó que no debemos dudar de que al tercer día resucitó y subió en cuerpo y alma al cielo con gran velocidad sin que los ángeles le ayudasen a subir, ni la llevasen, aunque todos la acompañaban. Y en este punto hace una advertencia, ya que considera que estos no deben tocarla por ser un acto indecente.

Lo más común es pintar a la Virgen sola acompañada de ángeles, muy hermosa y de menos edad que la que tenía, a los treinta años, ya que la virginidad conserva la belleza y frescura exterior. Además, careció de toda enfermedad y accidentes que pudieran marchitar esta belleza. Menciona un cuadro localizado en el Escorial que, a su parecer, la Virgen iba muy apretada con los ángeles que la llevaban cuyo autor querría borrar y repetir si el rey le diera licencia[229]. En Valpuesta, la Virgen se representa joven y hermosa, rodeada de seis ángeles, la mayoría de ellos a sus pies, y, algunos de ellos, tocando sus ropajes.

[228] NIETO, B., 1950, *op.cit.,* pp. 113-145.
[229] PACHECO, F., 1654, *op.cit*., pp. 545-549.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 232. Conjunto de la Asunción, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.5. EL CALVARIO CON LOS DOLIENTES

La crucifixión de Jesús por sentencia de Poncio Pilato es el hecho mejor probado de su vida y, según los historiadores que se poyan en el texto de Tácito (Anales XV), hasta sería el único acontecimiento probado. No obstante, incluso este hecho que constituye la base del cristianismo también ha sido cuestionado[230].

Cuenta Mateo que después de poner sobre la cabeza de Jesús una corona de espinas y de mofarse de él le pusieron sus vestidos y lo llevaron para crucificarlo[231]. Los soldados al ver que le fallaban las fuerzas forzaron a un pobre campesino, natural de Cirene, a cargar con la cruz. Los romanos tenían la costumbre de ejecutar las sentencias de muerte inmediatamente después dictadas, de igual forma que se hizo con el Señor. El tribuno mandó sacar de la cárcel a los otros dos reos que debían ser ejecutado junto a él y ordenó preparar las raciones de comida para los soldados que debían custodiarlos y certificar sus muertes[232].

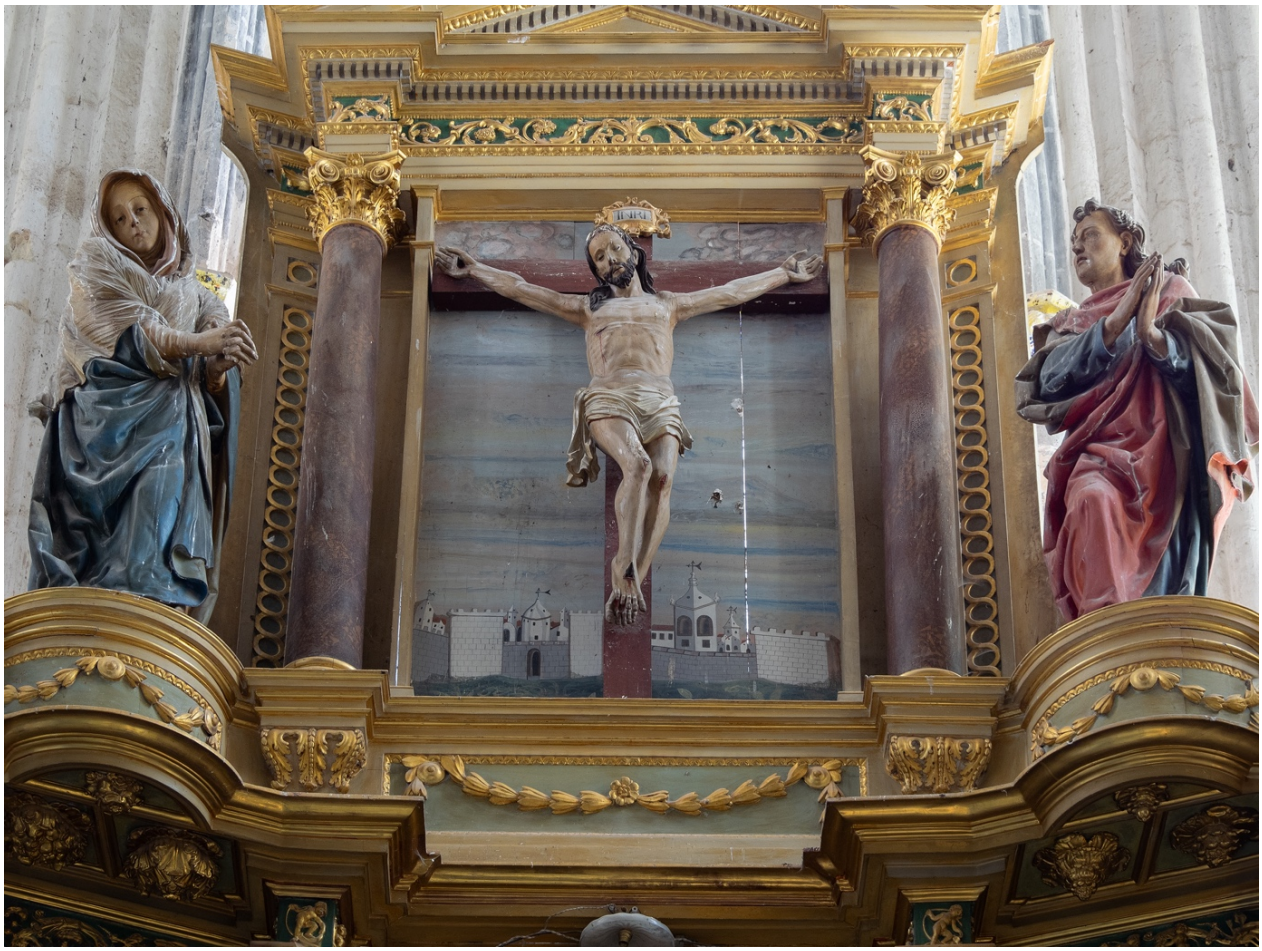


Fig. 233. El Calvario con los dolientes, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

[230] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (2), p. 482.
[231] Mateo (27, 31)
[232] SIMÓN, J., 2011, *Con Jesús en el Calvario, ediciones*, Rialp S. A., Madrid, p. 15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El apóstol Juan dijo en su evangelio:

> Y Jesús, cargado con su cruz, salió al lugar llamado de la calavera, y en hebreo, Gólgota[233].

Sin embargo, se sabe por fuentes documentales de la época que no era habitual que los reos llevaran la totalidad de la cruz debido a que esta llegaba a pesar cien kilos, por lo que cargaban únicamente con el brazo horizontal de la misma mientras que el vertical solía estar preparado en el lugar donde se iba a llevar a cabo la crucifixión. Contando que sufrió una serie de tormentos, entre ellos la flagelación, resulta complicado creer que fuera posible cargar con este peso. Por lo tanto, es muy posible que solo soportara el peso del palo vertical, aunque la iconografía clásica acostumbre a representarlo con la cruz entera[234].

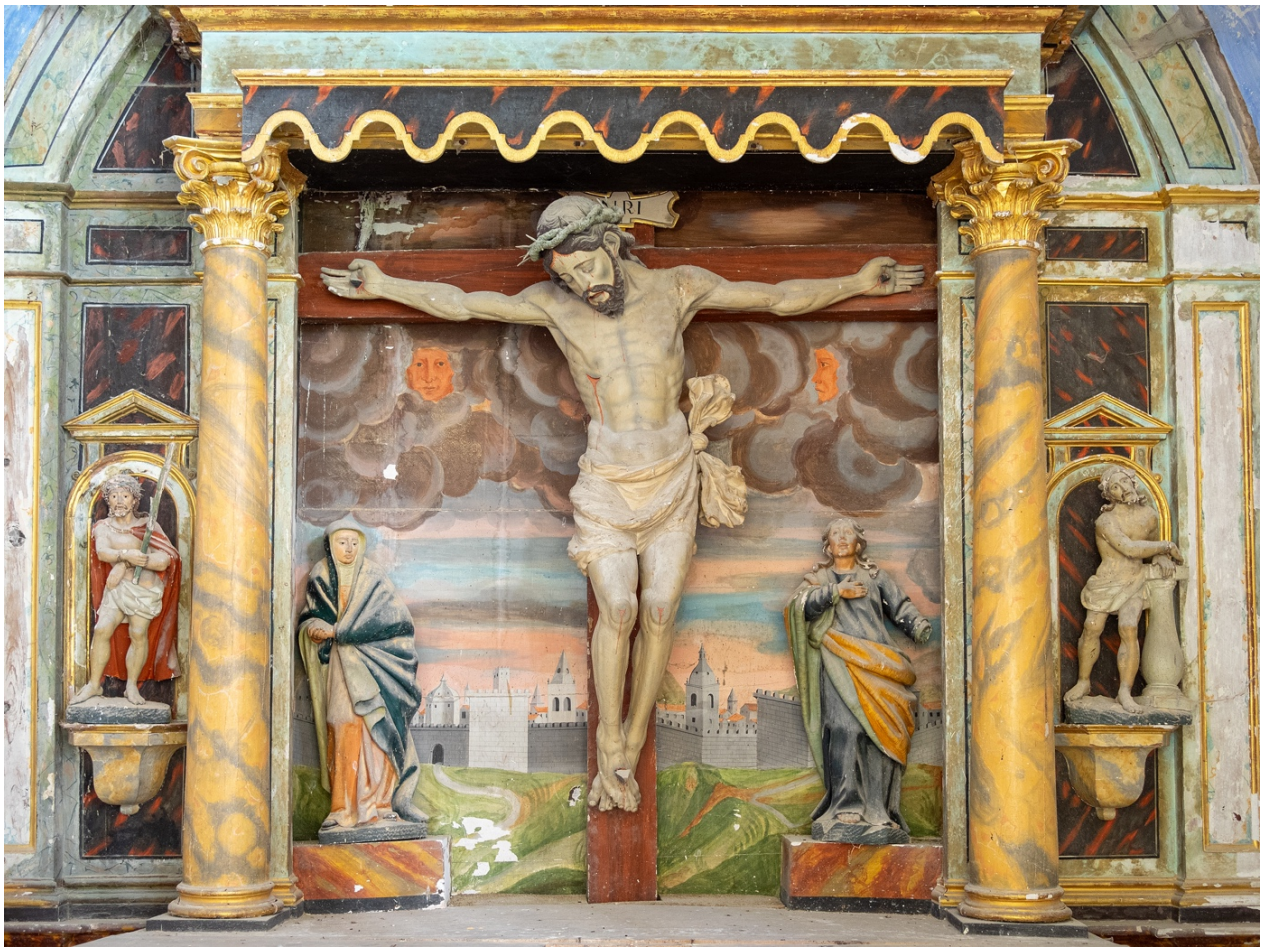


Fig. 234. Detalle del Calvario con los dolientes en el claustro. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

[233] Juan (19, 17).
[234] SIMÓN, J., 2011, *op. cit.,* p. 16.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

San Mateo dijo en su evangelio que llevaron a Jesús a un lugar llamado Gólgota, lugar del Calvario[235]. Se desconoce la procedencia del nombre, se dijo que provenía de la gran cantidad de calaveras que allí se encontraban al igual que muchos padres de la iglesia defendieron que era el lugar de la tumba de Adán, en sentido figurado. Lo que sí se sabe es que era un pequeño montículo situado fuera de las murallas donde solían ejecutar a los malhechores y que posiblemente su denominación provenga de su forma de cabeza o calavera que tenía el pequeño montículo.

El pequeño promontorio, situado fuera de las murallas, pero muy cercano a las mismas, se encontraba a una distancia de no más de quinientos metros de la torre Antonia y junto a un camino. De hecho, si nos fijamos en la imagen de Valpuesta, observamos que Cristo se encuentra clavado en la cruz en un cuadrado custodiado por dos columnas de fuste liso decoradas por capiteles compuestos de color dorado. Detrás de Cristo, podemos observar, no muy lejos, las murallas y torres de la ciudad de Jerusalén.

Los evangelios hablan de una gran multitud que se reunió en aquel lugar para acompañar al Señor en aquel primer Viernes Santo de la historia. De hecho, se establecieron tiendas de campaña en los alrededores para aquellos curiosos que querían observar los acontecimientos que allí se producían. El lugar cumplía a la perfección su función, la ejemplaridad, ya que contemplar la tortura de los reos servía para disuadir a la población de que cometiera nuevos delitos.

En la actualidad es difícil imaginar el lugar donde ahora se encuentra la Basílica del Santo Sepulcro en medio de callejas y construcciones. Unos años después de la ejecución, el rey Herodes Agripa ordenó la construcción de una nueva muralla, más alejada del centro que la entonces existente, por lo que este lugar quedó integrado dentro de la ciudad. Ya hacia el año 130 de nuestra era el emperador Adriano, en su afán por arrasar Jerusalén, construyó una nueva ciudad que denominó Aelia Capitolina. Para ello fue necesario eliminar todo aquello relacionado con los judíos, por lo que ordenó a sus ingenieros y arquitectos levantar templos y monumentos dedicados a los dioses paganos en los lugares más sagrados, entre ellos los venerados por los cristianos. Así, se construyó el nuevo foro de la ciudad en el lugar de la crucifixión, donde también se colocó una estatua de la diosa Venus, y sobre el Santo Sepulcro una de Júpiter. La paz fue conseguida con el edicto de Milán del 313 y años más tarde, en el 326, el emperador Constantino mandó construir una basílica a la que dio el nombre de *Anástasis* o Resurrección, aunque para ello fue necesario serrar la roca del Calvario.

El evangelista Juan contó que Pilato acabó convencido de la inocencia de Jesús y que deseó soltarlo, sin embargo, abrumado por la presión del populacho, decidió azotarlo para después soltarlo, creyendo que esto saciaría la sed de venganza de los fariseos. Sin embargo, una vez terminaron de azotarlo, exigieron que lo crucificara, por lo que decidió entregarlo diciendo que él no lo haría porque ya no hallaba culpa en él.

[235] Mateo (27, 33).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La crucifixión era la más terrible de las torturas. De hecho, el historiador Lagragne, en 1928, comenzó que los primeros cristianos sentían terror de representar a Cristo en la cruz ya que habían visto con sus propios ojos los pobres cuerpos desnudos y fijos a un tosco palo. Con las manos y los pies clavados, el cuerpo se desplomaba con su propio peso y la cabeza colgaba. Los perros atraídos por el olor de la sangre mordían los pies, mientras que los buitres revoloteaban en busca de carne. Esta práctica procedía de Oriente, de Persia, aunque hay quien afirma que fueron los fenicios los primeros en emplearla. Fue muy empleada en la antigüedad, aunque los romanos, que la habían aprendido de los cartagineses, siempre la reservaban para los esclavos y forasteros que habían cometido los delitos más graves. De hecho, se sabe que Alejandro Magno y sus sucesores emplearon este castigo, aunque siempre fuera de Grecia, pues era considerada una técnica de pueblos bárbaros[236].

San Lucas dijo que cuando llegaron al Calvario lo crucificaron allí a él junto a los dos ladrones, uno a la derecha y otro a la izquierda[237]. Se hizo realidad lo que el propio Jesús había anunciado unos días antes tras su entrada a Jerusalén. Una vez allí los soldados lo despojaron de sus vestiduras que, según la ley romana, pasaban a ser propiedad de los ejecutores de la condena y se dispusieron a clavarlo en la cruz. La iglesia en su liturgia de Viernes Santo llama a estos clavos dulces, mientras que a la cruz era el árbol bendito donde la vida empieza[238].

Es así como la Resurrección, centro del mensaje cristiano, tiene su trascendencia tras la muerte de Cristo pues dirige al hombre hacia la eternidad perdida, al nuevo "árbol de la vida". No extraña, en consecuencia, que la semilla de la vida eterna quedara aletargada y de ella, siguiendo la tradición como cuenta san Atanasio, se compusiera el madero de la muerte por el que se sucede la redención del género humano. Recordemos la cita del libro del *Génesis* donde Dios significa claramente que el Árbol de la Vida se corresponde con la vida eterna:

> He aquí el hombre, es como uno de nosotros, sabiendo el bien y el mal; ahora, pues, que no alargue su mano, y tome también del árbol de la vida, y coma, y viva para siempre. Y lo sacó Jehová del huerto del Edén[239].

El escrito de Vorágine sobre la Leyenda de la Cruz matizó:

> …un grano del Árbol de la Vida, proveniente del jardín del Edén, para que la plante en la boca de Adán después de su muerte y de esta manera redimir el pecado original.

[236] SIMÓN, J., 2011, *op. cit.,* pp. 15- 33.
[237] Lucas (23, 33).
[238] SIMÓN, J., 2011, *op. cit.*, p. 46.
[239] Génesis (3,22).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

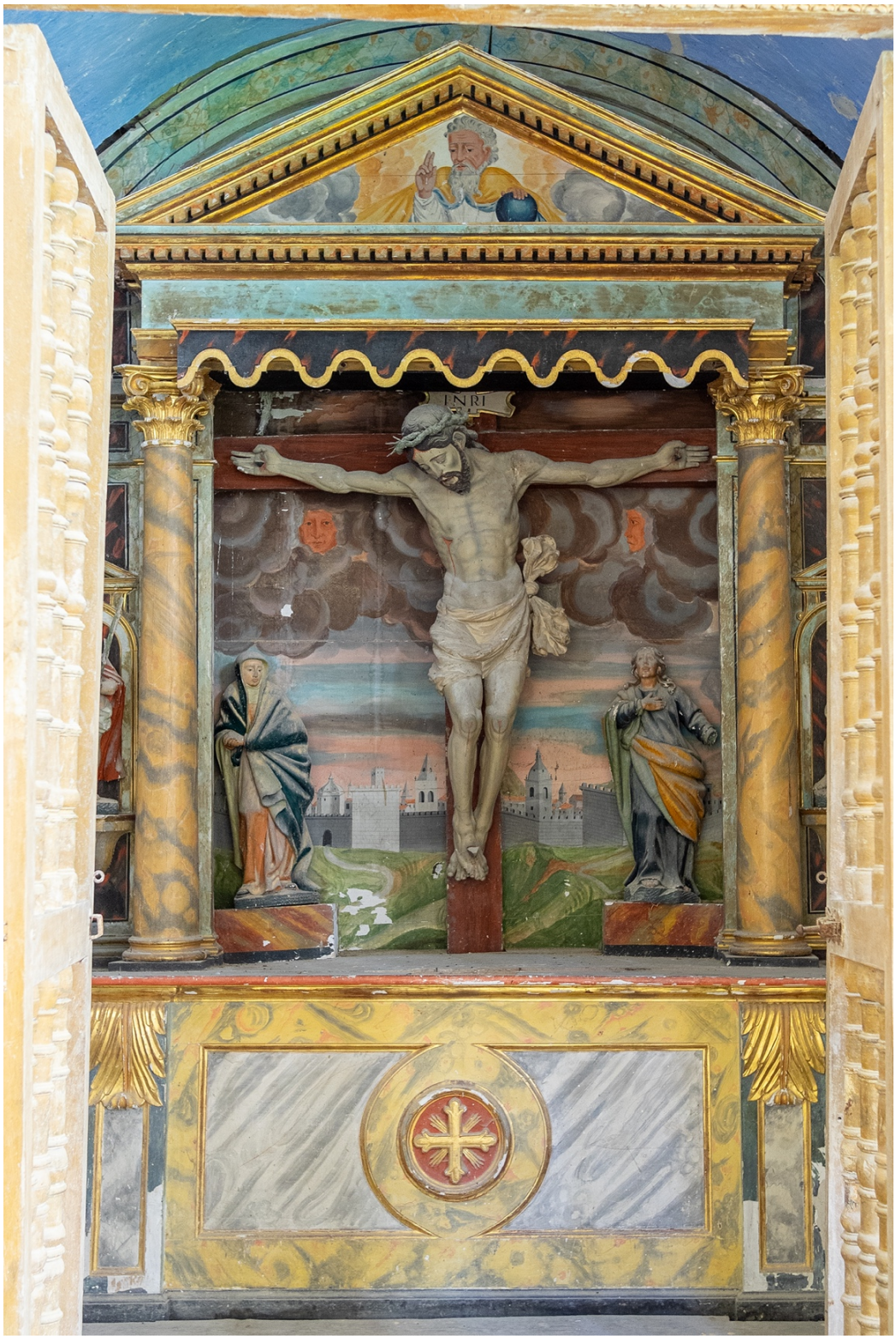


Fig. 235. El Calvario con los dolientes, conjunto situado en el claustro y que se cree que pudo estar situado en el retablo. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 236. Grabado anónimo. *Calvario*. Cruz Kurutziaga.





Fig. 237. Maestro de las Banderolas. *Calvario.*

Podríamos cuestionarnos sobre la razón última en esta relación Cristo-Adán que hemos comentado, es decir, el por qué y la necesidad de que un nuevo Adán, un Cristo divino, tenga que nacer para morir y cumplir el mensaje de la Redención. La respuesta la encontramos en el tratado que tanta influencia y difusión alcanzó sobre la doctrina de la Redención en el occidente europeo. Se trata del *Cur Deus homo*? o *¿Por qué Cristo se hizo hombre*? de San Anselmo de Canterbury que fuera escrito en el siglo XI-XII. Anselmo, considerando que ningún humano podría reparar la ofensa cometida al honor de Dios por Adán y Eva, entiende que por tal injuria tuvo que ser el Hijo de Dios quien lo hiciera pues ningún ser creado estaba capacitado para redimir el perdón, el pecado y la muerte. Por ello es Cristo quien se convierte en el nuevo Adán, un Adán inmolado, es decir, un reo de la misma esencia que el Padre (*¿Cur Deus homo?* 1,12).

El argumento de la crucifixión se desarrolla en los tiempos carolingios, en el siglo VIII y IX, donde varios marfiles son una fiel expresión de lo dicho y nos presentan a María y Juan bajo el crucificado. Schiller da cuenta de la devoción a la cruz y precisa que su representación apareció en los primeros tiempos de la cristiandad como elemento de culto, pero reservado privada devoción, nunca generalizándose públicamente como imagen del Redentor hasta bien entrado el siglo IV tras la conocida Paz de la Iglesia en el año 313.

Se conoce la discusión que entre artistas se presentó a la hora de disponer tres o cuatro clavos en la crucifixión del Redentor. El primer tipo se desarrolló por lo general en la Baja Edad Media y Renacimiento[240]. El crucificado de Valpuesta, por la disposición de los pies, presenta tres clavos como era tradicional en la época. María, la nueva Eva, y Juan, el discípulo amado, escoltan a ambos

[240] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2010, *op. cit.*, pp. 96-97.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

lados la figura del crucificado. El evangelio de Juanse sigue en las ediciones del *Jardín del Alma* en su Oficio de la Pasión, estando Cristo en la cruz y junto a su madre y San Juan que dijo:

> "Mujer, ahí tienes a tu hijo". Luego dice al discípulo: "Ahí tienes a tu madre". Y desde aquella hora el discípulo la acogió en su casa[241].

Lucas escribió:

> La Virgen está allí; con el calor de la madre, con la fidelidad de la madre, con la bondad de la madre, con su fe que resiste a la oscuridad. Bendita tú que has creído[242].



Fig. 238. Crucifixión, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507).

[241] Juan (19,26-27).
[242] Lucas (1, 45).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.6. EL ARCÁNGEL SAN MIGUEL Y SAN JUAN BAUTISTA: OFICIO DE LOS DIFUNTOS

Junto al calvario destacan dos imágenes, por un lado, el arcángel san Miguel venciendo con su espada al demonio y, por otro, san Juan Bautista señalado al cordero, el *agnus Dei*. En las citadas ediciones del *Jardín del Alma*, tan frecuentes en el siglo XV y XVI, se nos presenta en el Oficio de difuntos al arcángel san Miguel, al ángel de la guarda y, seguidamente, la oración a san Juan Bautista y así lo observamos, entre otros ejemplos, en el *Hortulus Animae* de 1516.

Los ángeles no son todos iguales, están especializados y jerarquizados. Seudo Dionisio Areopagita en su tratado *De la Jerarquía Celeste*, introducido en Occidente por el papa san Gregorio el Magno, fijó el número de jerarquías en nueve. En el 870 Juan Escoto se encargó de traducir este texto al latín y la doctrina fue consagrada por la autoridad de santo Tomás de Aquino y de Dante, al mismo tiempo que Bertoldo de Ratisbona sostuvo que en los orígenes había diez jerarquías que quedaron reducidas a nueve cuando una de ellas se unió a Lucifer. Desde ese momento los teólogos y artistas admitieron esta idea y las jerarquías se agruparon, a su vez, en tres órdenes: los Serafines, Querubines y Tronos; las Dominaciones, Virtudes y Potestades; y, por último, los Principados, Arcángeles y Ángeles.

Los arcángeles forman una clase aparte de la jerarquía celeste debido a que son los únicos que no son anónimos y, por eso, son los más importantes desde el punto de vista iconográfico. Los clérigos de la Edad Media los distinguieron por sus acciones con emblemas apropiados y, así, Miguel fue conocido como *Michael victoriosus, prínceps militiae caelestis, pugnat cum dracone*. Este arcángel es el más popular de todos y el que tiene una personalidad más definida. Es un guerrero, un caballero de las milicias celestiales. Es él quien dirige el combate contra los ángeles rebeldes que precipita en el abismo y, en el Apocalipsis, quien salva a la mujer que acababa de parir, símbolo de la Virgen y de la Iglesia, combatiendo contra el dragón de siete cabezas.



Fig. 239. San Miguel (izquierda) y san Juan Bautista (derecha) coronando el relieve de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Su culto reemplazó al de las divinidades paganas, al del dios egipcio Anubis y, en particular, al de Mercurio, el Hermes psicopompo que, en la mitología, tenía una función análoga. La cuna de su culto se encuentra en el Oriente helenizado, donde se le consagraron los primeros santuarios. El emperador Constantino construyó en Bizancio un *Michaelion* y, a principios del siglo IV, se fundió en Alejandría una iglesia bajo su advocación.

Por otro lado, en Occidente, su culto se implantó a finales del siglo V en el monte Gárgano y el 8 de mayo del 492 el arcángel se manifestó sobre ese promontorio del Adriático que, con san Nicolás de Bari, se convirtió en el lugar de peregrinación más célebre de Italia meridional. Su culto brilló en toda la cristiandad occidental y la mayoría de sus santuarios, al menos en la época medieval, están situados en las cimas de los montes. Cuando tiene una capilla dedicada, ésta normalmente está alta, dispuesta en el nivel del púlpito, preferiblemente encima del pórtico o del nártex, aunque también podía colocarse en las capillas de los cementerios debido a la función de pensador de almas que desempeña en el Juicio Final.



Fig. 240. ***Hortulus Animae*****, 1516, san Miguel.**

Podía colocarse coronando las flechas de los campanarios y era considerado el guardián de la puerta de los santuarios, encargado de impedir con la espada la entrada al demonio, como es el caso de la abadía de Cluny. También se le sitúa en las capillas de los cementerios debido a la función de pensador de almas que desempeña en el Juicio Final.

Su armadura y espada le hicieron patrón de los doradores, pulidores y esgrimistas, maestros de las armas. A causa de las balanzas del Juicio, también es patrón de todos aquellos oficios que utilizan la balanza en sus trabajos, como los pasteleros o los especieros. Fue en el siglo XVII cuando el culto al arcángel adquirió un nuevo impulso y carácter por influencia de la Contrarreforma[243].
En el Ofertorio de la misa de difuntos está presente San Miguel:

> Señor Jesucristo, Rey de la gloria, liberad de las penas de los infiernos las almas de todos los fieles difuntos: liberadles del poder del demonio y de aquel profundo lago: liberadles de las garras del león. Que no sean arrojados al infierno, ni precipitados en las tinieblas: sino que el príncipe de los ángeles san miguel les conduzca a la morada de aquella eterna luz que habéis prometido en otro tiempo a Abraan y su posteridad[244].

[243] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (1), pp. 62-71.
[244] SIERRA, A., 1841, *Manual para la misa*, Barcelona, p. 408.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Francisco Pacheco, en *El arte de la pintura*, dedica el capítulo XIV a la pintura de San Miguel Arcángel, príncipe de la celestial milicia, que recibe a los hombres en el cielo y valora sus méritos. Menciona que, para llevar a cabo esta pintura, el autor debe estar libre de todo peso de pecado, para que el santo nos presente libres ante la luz eterna. Por ello, se debe representar al lado de una balanza, que debe estar más baja, y un demonio que quiere coger el alma. Pero la forma óptima de representarlo es cuando se representa luchando contra el demonio, venciéndolo y derribándolo del cielo junto a todos sus seguidores[245].

Volviendo a la composición plástica de Valpuesta observamos la relatada lucha entre el demonio y San Miguel. Hemos precisado que esta representación es común en el oficio de difuntos que se recoge en las ediciones del *Jardín del Alma*, así lo apreciamos en la señalada estampa que se presentan en la edición de 1516 y que nos ofrecen una clara relación con la imagen que analizamos.



Fig. 241. Arcángel san Miguel, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

[245] PACHECO, F., 1654, *op.cit*., pp. 550-551.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 242. Arcángel san Miguel, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507).

En el extremo opuesto a San Miguel del cuerpo superior en el retablo se presenta a Juan Bautista. Debemos recordar que en el arte gótico y en el argumento de la *Deesis* (Plegaria), la Virgen y Juan Bautista para la iglesia oriental y el Evangelista para la occidental, imploran a modo de corredentores por las almas sometidas al Juicio Final. Juan Bautista es el primero en la jerarquía de los santos y es invocado inmediatamente después de los arcángeles, antes que san José, y en el *Confiteor*, su nombre es enunciado antes que san Pedro.

La piedad popular y el arte cristiano siempre le reservaron un lugar aparte de los apóstoles y de los santos y su historicidad ha sido tan discutida como la de Cristo. Hijo del sacerdote Zacarías y de Isabel, prima de la Virgen, recibió el nombre de pila Johanan o Jochanaan. De acuerdo con una tradición que se remonta a Orígenes y a san Ambrosio, recogida por *La Leyenda Dorada*, el Bautista fue recibido en su nacimiento por María y Buenaventura cuenta que lo tomó en sus brazos mientras el niño fijaba la mirada en ella, como si comprendiera quién era. Cuando quiso devolverlo a su madre, él inclinó la cabeza hacia la Virgen y sólo parecía encontrar placer en ella.

Se retiró a temprana edad al desierto de Judea para llevar una vida ascética y predicar la penitencia, alimentándose de langostas y miel silvestre, y después del bautismo de Cristo dejó de predicar. Fue arrestado en el 29 en la fortaleza transjordana de Macarea o Macerón por el tetrarca de Galilea, Herodes Antipas, y fue decapitado. La historia de la combustión de los huesos de san Juan por órdenes de Juliano el Apóstata resultaba muy molesta porque parecía quitar a los santuarios de la cristiandad toda esperanza de conquistar las reliquias del primero de los santos. Solo quedaron sus cenizas, que los genoveses se jactaban de haber conseguido.

Sin embargo, se supuso que la combustión no había sido total y que un discípulo consiguió sustraer del fuego huesos que fueron transportados a Alejandría y que fueron difundidos y multiplicados a través del mundo. Numerosas iglesias se disputaron la gloria de poseer sus reliquias y los Caballeros de san Juan recogieron uno de sus brazos en su iglesia de Malta. Las pequeñas iglesias se contentaron con sus dedos y el duque Juan de Berry legó a los cartujos de París el mentón y las sandalias. Sin embargo, la reliquia más codiciada era su cabeza y sólo en Italia se conocían cinco ejemplares, mientras que la iglesia de San Isidoro de León decía poseer su mandíbula.



Fig. 243. Philippe Galle. *Juan Bautista.*

Su popularidad está probada por el número paradójico de sus reliquias y la multitud de iglesias puestas bajo su advocación. Roma le consagró ocho, la más célebre de ellas San Juan de Letrán, madre de todas las iglesias. Además, cabe destacar los baptisterios, que en otros tiempos se levantaban junto a las catedrales y estaban obligatoriamente consagrados al Bautista.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

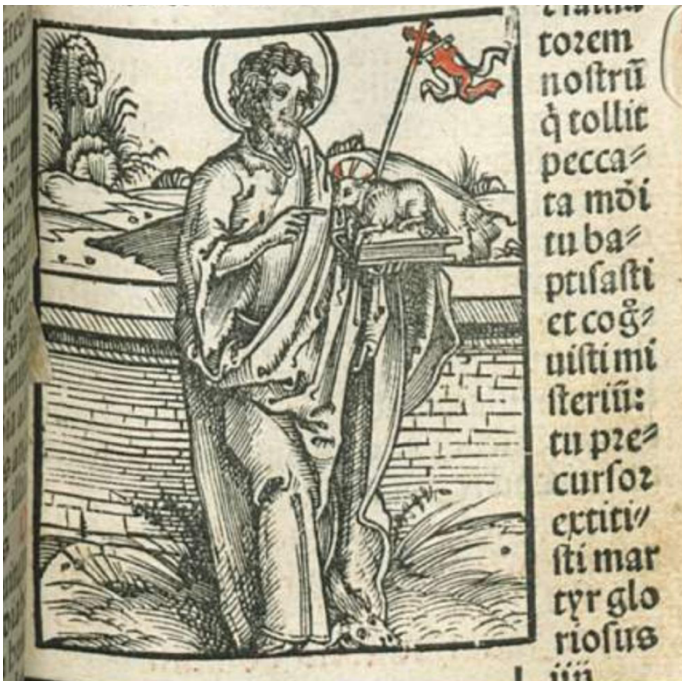


Fig. 244. San juan Bautista, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507).

Su imagen es frecuente en los báculos procesionales de las cofradías. Es patrón de los sastres porque se vistió a sí mismo en el desierto, de los fabricantes de cinturones, por su cinturón de cuero y los cardadores de lana por su atributo, el cordero. En Florencia adquirió la clientela del Arte de Calímala, el gremio de los comerciantes de paño francés; en memoria del festín de Herodes, era venerado por los posaderos y debido a su decapitación se convirtió en patrón de los cuchilleros y afiladores. Se le atribuyen otros patronazgos como el de los condenados a muerte, los cantores y los músicos, al mismo tiempo que, por el Bautismo en el Jordán, se le consideró protector de las fuentes.

En la iconografía del arte cristiano, Juan Bautista adulto aparece casi siempre representado con los rasgos de un asceta demacrado, predicando la penitencia en el desierto. El arte realista lo representó a finales de la Edad Media y el Renacimiento esquelético, quemado por el sol, barba descuidada y cabellos hirsutos. Según los Evangelios de Mateo (3, 4) y Marcos (1, 6) está vestido con una túnica corta llamada exomis, aunque su vestimenta característica es un sayo de pelo de camello ajustado a la cintura mediante un cinturón de cuero. El sayo fue remplazado en Occidente por una piel de oveja o de cabra que le deja los brazos, piernas y una parte del torno desnudos que, además, añade como atributo un cordero cruciforme presentado en un tondo, en un pliegue de su manto, apoyado sobre un libro o derramando sangre en un cáliz localizado a sus pies[246].

[246] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (1), pp. 489-497.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el mismo capítulo en el que hace referencia al arcángel, Pacheco añade cómo debe ser representado San Juan Bautista, por lo tanto, los dispone juntos. No sería poco acertado representarlo con parecido físico al Salvador, sobre todo en el cabello y la barba, que opina que han de ser largos porque, al igual que Cristo, era Nazareno y primo segundo suyo, ya que sus madres eran hijas de hermanos. El rostro debe representarse largo, con buenas proporciones, penitente por la gran abstinencia, flaco y de color moreno por el sol. Los ojos vivos y encendidos, con las cejas marcadas y, en general, aspecto noble, ya que es descendiente de la tribu real, al igual que Cristo.

Se le debe representar o bien siendo un niño, o a la edad de veintinueve o treinta años, que es cuando comenzó su predicación, siendo un varón perfecto, sobre el río Jordán predicando el reino de los cielos y la venida del Salvador. En cuanto a sus vestimentas, se le debe representar con un saco que llegue a la mitad de las piernas y los brazos, de tejido de pelo de camello que debe notarse áspero con un ceñidor de piel de cabra o ternero, así como un manto rojo como señal de su martirio.

En cuanto a sus insignias, y como ya hemos dicho con anterioridad, en primer lugar, encontraríamos el cordero que, según el tratadista, por haber señalado a Cristo hecho hombre. Algunos expertos opinaban que no se debía pintar con esta figura porque era mística, algo que fue aprobado en el concilio de Constantinopla del 692, hasta que el papa Adriano I dio su beneplácito en una carta que le envió a Tarasio para el concilio de Nicea del 781. También hubo quien dijo que no se debía representar con su otra insignia, la cruz, puesto que antes de que Cristo padeciera en ella no la debía llevar San Juan en su caña o báculo, sin embargo, Pacheco cree que, él conocía el misterio que se obró en ella, ya que contó la verdad divina y la profecía, abrazando los tres tiempos: pasado, presente y futuro. Por lo tanto, al igual que el cordero, es una de sus dos insignias inseparables.

En cuanto a las acciones y ejercicios en que debe ser representado, debe hacerse de varias formas. Predicando a muchos y aconsejando a las gentes en las historias de los Evangelios donde es protagonista, así como en su prisión y degollación. Si se le figura solo, debe situarse en posición de oración y contemplación, señalando, abrazando el cordero o predicando. No debe estar ni comiendo ni bebiendo, sino obrando maravillas, algo a la altura de su alteza y gravedad de su vida, en pie, junto al Jordán y señalando al cordero[247].

En la composición de Valpuesta, Juan señala al cordero con el dedo, que reposa en el suelo y no en el tradicional libro, mientras sujeta la cruz con la mano izquierda. La imagen mantiene una estrecha relación con la imagen a buril que Philippe Galle hizo en 1585, siguiendo la invención de Martín de Vos y que recuerda al dibujo de Holbein de 1520. También aparece representado en el *Hortulus Animae* de Baviera, como hemos visto con anterioridad, sin embargo, en este caso el cordero se encuentra acostado sobre el libro.

[247] PACHECO, F., 1654, *op.cit*., pp. 551-556.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 245. San Juan Bautista, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.7. LA TRINIDAD

El *Jardín de Alma* ofrece también un pequeño oficio a la Trinidad, lo que nos lleva a considerar si esta liturgia se encontraba también representada en el retablo, pues en la actualidad se conserva en Valpuesta una realización plástica en una de las capillas. Tradicionalmente, y a partir del siglo XII, la Trinidad queda representada en su iconografía a través de Dios Padre como un anciano venerable, el Hijo como un varón de treinta y tres años, debido a que se manifestó como hombre mortal y falleció con esa edad, y el Espíritu Santo como una paloma. Esta figuración tradicional perdura en el tiempo y justifica la recreación de Dios Padre como un anciano siguiendo al profeta Daniel[248].

> Estuve mirando hasta que fueron puestos tronos, y se sentó un Anciano de días, cuyo vestido era blanco como la nieve, y el pelo de su cabeza como lana limpia; su trono llama de fuego, y las ruedas del mismo fuego ardiente.



Fig. 246. La Trinidad en el retablo secundario de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

[248] GÓNZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2015, *op.cit.*, tomo 88, n.º 350, p. 191.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Juan ya nos relató la figuración del Espíritu Santo, nos dice que no es una paloma, sino que apareció como una paloma:
La representación de la Trinidad como *Trono de Gracia*, donde vemos al Padre en su trono sosteniendo a Cristo crucificado y la paloma entre ambos fue muy conocida. Su origen, que tanto desarrollo tuvo en el arte del XIII al XVI, debe buscarse en las representaciones que el abad Suger dispuso para el templo de Saint Denis (siglo XII) donde, aunque quedó ausente la paloma, el esquema supuso la clara inauguración de este argumento visual. La talla de Valpuesta no representa ninguna cruz, Cristo muerto con los estigmas de su pasión se encuentra apoyado entre Dios Padre y el Espíritu Santo, barbados y ancianos, con clara isocefalia. El argumento parece representar más bien la piedad del Padre con el Hijo cuyos pies se encuentran apoyados sobre la esfera terrestre, estableciendo el signo de la *Gracia* redentora, es decir, la ofrenda de su cuerpo a toda la humanidad.

Louis Réau nos aclara esta disposición, ya que a partir del siglo XIII se desarrolló en Francia la figuración de Cristo crucificado, o con sus estigmas, sobre las rodillas del Padre. Se trata de la *Sedes Gratiae* también conocida como *Compassio Patris*, denominación que utilizó Gertrud Schiller en su *Iconografía del Arte Cristiano* (vol. 2). El conjunto de Valpuesta se ajusta a este modelo, sin embargo, plantea algunas diferencias, ya que Cristo reposa sobre la esfera entre el Padre y el Espíritu Santo.

Por lo general, sobre el sagrado grupo del Padre e Hijo muerto se disponía la imagen de la paloma. Los ejemplos en estampa y pintura fueron muy difundidos, pudiendo poner de ejemplo al monogramista ES o Alberto Durero. Entre las curiosidades de Valpuesta, encontramos al Espíritu Santo en su esencia espiritual como Dios de la inteligencia. Didron opinaba que la figuración antropomorfa de esta figura solía recrearse como un adolescente o con la misma edad que Cristo, sin embargo, a partir del siglo XV y comienzos del XVI comenzó a representarse de la misma forma que el Padre, anciano y barbado, como sucede en nuestra talla.

A partir del concilio de Trento (1545-1563) se inició una discusión sobre el tema de la figuración antropomorfa de la Trinidad y se aceptó de forma general la recreación de la Tercera Persona a modo de paloma. A partir del XVI el esquema de Dios padre como un anciano venerable, el Hijo en la cruz o desclavado y la paloma como referencia al Espíritu Santo se convirtió en una fórmula aceptada por los teólogos y, por ende, el arte. Por otro lado, se consideró la Trinidad antropomorfa favorecía la herejía triteísta y podía llevar al equívoco en el dogma cristiano, razón por lo que desapareció pronto en las artes.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 247. Trinidad de Miguel Ximénez. Museo del Prado, siglo V.



Fig. 248. Trinidad. Entalladura historiada coloreada. Misal holandés, 1460-80.

Poemos señalar dos representaciones similares a las que encontramos en Valpuesta. El primero de ellos, un Misal al uso de Roma que fue ilustrado con una entalladura historiada y coloreada, y una pintura del siglo XV de Miguel Ximénez, pintor de Fernando el Católico, que se encuentra en el Museo del Prado. Al igual que en nuestra talla, se presenta a Cristo con los estigmas entre las dos figuras masculinas mientras se encuentra sobre la esfera terrestre y, además, en las tres obras el Espíritu Santo aparece alado[249].

Pacheco en su obra hace referencia a dos autores, Martín de Roa, que representó a un hombre con tres cabezas a la manera de Gerión, y Juan Molano, que todavía hizo una representación peor de este milagro, a la que llamó ficción diabólica. Otra manera de representar esta escena es situando tres figuras sentadas con un traje, coronas en las cabezas y cetros en las manos, pretendiendo manifestar igualdad y distinción de las divinas personas.

También se pintaba al Padre Eterno sentado, como un anciano, y delante de él a Cristo ya crucificado y muerto, con las manos puestas en los brazos de la cruz en manifestación del amor que le dio al mundo. Sobre la cabeza, o en el pecho, el Espíritu Santo en forma de paloma. El Padre también puede aparecer representado con una tiara y un traje de Pontífice Sumo, sentado sobre las nubes, con su hijo muerto con cardenales y llagas sobre una sábana blanca. Ambos estarían acompañados de la paloma y una serie de ángeles con instrumentos de la pasión.

[249] GÓNZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2015, *op. cit.*, pp. 189-197.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 249. Trinidad, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507).

Añade que la pintura más usada y clara, es aquella en la que el Padre Eterno figura como un anciano, aunque no calvo, sino que debe tener una larga cabellera y frondosa barba, ambas blancas. Sentado con gran majestad, debe estar vestido con un manto brocado o de otro color grave, como la túnica de azul claro y el manto morado. A Cristo se le representa a los treinta y tres años, con hermoso rostro y desnudo, con las llagas en las manos, pies y costado, con un manto rojo y arrimado a la cruz. En lo alto, situado en el medio, el Espíritu Santo en forma de paloma, todo acompañado por resplandores, ángeles y serafines. A todo ello, el tratadista comenta que añadiría una luz que saldría del Padre, concretamente de su pecho, y otra luz que saldría del pecho del Salvador y ambas pararían en la paloma, para hacer referencia de que procede de ambas personas. Además, se podría añadir un círculo de resplandor que haría una clara referencia al infinito, pues Dios no tiene ni principio ni fin[250].

En Valpuesta, observamos tres figuras bajo un arco de medio punto decorado con motivos dorados y casetones. En el *Hortulus Animae* encontramos una escena que difiere de lo señalado anteriormente. Dios Padre, con largas barbas y cabellera, sostiene a su hijo que, en este caso, continúa clavado a la cruz. Arriba a la derecha, el Espíritu Santo en forma de paloma contempla la escena. Como vemos, aunque la escena difiere de la de Valpuesta, el Libro de Horas también incluye la escena entre sus páginas y, además, se aproxima más a los gustos o normas de Pacheco.

[250] PACHECO, F., 1654, *op.cit*., pp. 471-474.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.8. LAS VIRTUDES

Las hornacinas en las que observamos a los apóstoles Pablo y Tomás presentan en las enjutas de sus arcos claras alegorías de las virtudes. Sobre san Pablo se encuentran la Fortaleza y la Justicia, mientras que a santo Tomás le corresponden la Caridad y la Templanza. Por tanto, se disponen tres virtudes de las cuatro conocidas como cardinales y una de las teologales. La fuente que parece ser la más ajustada para explicar estas figuras la encontramos Césare Ripa y su *Iconología*, un tratado de imágenes que editó en el año 1593 y fue ilustrado en la edición de Roma en 1603.



Fig. 250. San Pablo con la Fortaleza y la Justicia, relieve de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.



Fig. 251. Santo Tomás con la Caridad y la Templanza, relieve de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La virtud de la Fortaleza nos presenta una figura hercúlea que porta una gran columna, referencia sin duda a la fortaleza del alma y así lo apreciamos en el *Apocalipsis*:

> Aférrate a lo que tienes, para que nadie te quite la corona. Al que salga vencedor lo haré columna del templo de mi Dios, y ya no saldrá jamás de allí. Sobre él grabaré el nombre de mi Dios y el nombre de la nueva Jerusalén, ciudad de mi Dios, la que baja del cielo de parte de mi Dios; y también grabaré sobre él mi nombre nuevo[251].

El ejemplo de Hércules, el primero entre los *uomini famosi*, acompañado de las dos columnas que dispuso para separar el continente africano del europeo, supone un claro ejemplo de fortaleza que fue seleccionado para el blasón de Carlos V a través del erudito italiano Luigi Marliano. Las afamadas cartas educativas conocidas como el *tarot* de Mantegna expresan esta virtud con la señala iconografía que fue muy común para la época, como apreciamos en representaciones plásticas. Mantegna dispuso la columna como referencia a esta virtud en su pintura *La Sabiduría victoriosa de los vicios.*



Fig. 252. *Tarot* atribuido a Mantegna. Fortaleza.

En el retablo que nos ocupa observamos como la alegoría toma la columna inclinada que soporta con sus manos. La acción representada no es muy común y nos recuerda la estampa de Battista Franco realizada a mediados del siglo XVI. Otros ejemplos de la misma época los encontramos en el grabador Jos Murer, en Jacob de Gheyn II en 1593, Hendrik Goltzius en 1597 y también en Jacob Matham.

De finales del siglo XVI es la serie de Matthäus Greuter donde podemos observar que el planteamiento general de las virtudes de Valpuesta sigue estas iconografías que, por otra parte, fueron comunes como se desprende de la serie de virtudes grabada por Jacob Gheyn II hacia 1593.



Fig. 253. Jacob Gheyn, Fortaleza.

Ripa relató la virtud de la Fortaleza en la edición de Orlandi 1764 y nos cuenta que la Fortaleza debe representarse como una mujer, vestida, portando una armadura o con una túnica que debe ser de color leonado. Como según en italiano la columna es el elemento más fuerte de un edificio, el que sostiene a los otros, la Fortaleza se apoya en uno de estos elementos, como vemos en el Tarot de Mantegna y, a sus pies, un león, uno de los animales que

[251] *Apocalipsis* (III,11-12).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mejor representan esta virtud. A veces también se puede representar sofocando al león con una maza para, de esta manera, controlar la temeridad y la arrogancia. Como posibles atributos también podrían representarse un escudo y una rama de roble, ya que hacen referencia a la fortaleza del alma, así como a la capacidad de hacer frente a las pasiones[252].

La justicia, según Aulo Gellio, se representa en forma de una bella virgen coronada y vestida de oro. Honesta, segura, se muestra digna de reverencia con un collar en el cuello en el que se encuentra un ojo tallado. De hecho, Platón decía que la Justicia lo veía todo[253].



Fig. 254. Tarot atribuido a Mantegna. Justicia.

Suele acompañarse con un avestruz que, según Horapolo en el libro I de *Hieroglyphica*, sus plumas son imagen de esta alegoría debido a que los egipcios las dibujaban para representar a un hombre que impartía justicia a todos por igual, a diferencia de las demás aves, que tienen plumas similares en ambos lados. Giulio Romano, alumno de Rafael, realizó en 1520 una pintura para la sala de Constantino, en el palacio Pontificio del Vaticano, donde se presentó esta misma tipología mediante el ave[254].

En el Tarot atribuido a Mantegna, una mujer empuña verticalmente la espada del discernimiento, mientras que, con la otra mano, lleva una balanza que sopesa las cualidades morales con las reglas de la ley. Diferentes tradiciones consideran que la divina justicia llega cuando muere el individuo, sin embargo, la vida resulta más plena cuando se cultiva esta virtud entre los humanos[255]. Además de la espada y la venda que tapa sus ojos, generalmente también se suele acompaña por la balanza, como se manifiesta en los ya citados Tarots atribuidos a Mantegna, abiertos hacia el año 1460.



Fig. 255. Jacob Gheyn, Justicia.

Con estos atributos y ciega aparece en la estampa de Joannes Barra fechada en 1599, con anterioridad en Cornelis Bos hacia 1537 y en Virgil Solis, más tarde en Nicolaes de Bruyn. La señalada serie de Jacob Gheyn presenta la espada y balanza, pero también los ojos cubiertos por una tela que, como en el relieve, se extiende lateralmente.

---

[252] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2022, "Adriano VI. Imágenes y Silencios", en la conferencia *Adrianus VI Pontifex 1522-2022, Vitoria-Gasteiz*.

[253] RIPA, C., 1611, *Iconología*, Biblioteca Estatal de Baviera, pp. 201-203.

[254] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, 2022, "Baldassare Peruzzi: Proyecto para la tumba del papa Adriano VI", en *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Universidad del País Vasco, p. 201.

[255] ZACARÍAS RODRIGUEZ, A., 2022, *Tarot Mantegna: Historia, Sistema, Interpretación*, ediciones Thot y Seshat, Ciudad de México, p. 109.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La balanza en la mano y la espada conforman la iconografía de la Justicia en el púlpito de la catedral de Pisa por Giovanni Pisano. Su discípulo, Giovanni Balduccio, compuso la tumba de Pedro mártir de Verona, en la iglesia de san Eustorgio en Milán, una escultura en el siglo XIV. Los citados Tarots ofrecen similar iconografía, como lo apreciamos en su fuente del siglo XII, que estudia el profesor González de Zárate en los mosaicos de san Marcos en Venecia para remitir a la Justicia portando la balanza en una de sus manos. Por ser igual en sus filos, la espada se convierte en expresión de esta virtud que debe operar igual para amigos y enemigos.

Ripa en su tratado explicó la razón por la que en ocasiones aparece con una venda en los ojos, como es el caso que estudiamos. Según el autor, la justicia debe ser representada como una mujer virginal y hermosa, que sostiene en una de sus manos, una espada mientras que, con la otra mano, sostiene una balanza. En cuanto a su vestimenta, debe llevar ropas color oro o blanco, ya que el dorado del vestido le aporta condición de realeza que puede ser destacada por una corona, mientras que, si el vestido es blanco, nos indica pureza. Su condición de divinidad viene dada por su belleza, que en ocasiones es acompañada por una paloma en representación del Espíritu Santo.

La balanza pesa las buenas y las malas acciones, la espada hace alusión a aquellos que delinquieron, en señal de las penas que les aguardan y la venda hace alusión a los sentidos, que no deben ser utilizados para que ejerzan como juez. Puede aparecer con otros atributos, como un cetro de dominio o una vara de juez.

Como podemos observar en la imagen, en el retablo de Valpuesta aparece representada como una mujer joven, vestida de rosa y sedente. Sus cabellos son dorados y están recogidos, mientras que el punto de color en el rostro, que se encuentra cubierto por una venda, lo encontramos en los labios, pintados de color rojo. Su larga túnica color rojizo muestra el contorno del cuerpo de la figura mediante entrantes y salientes, sobre todo en piernas y brazos, que proporciona movimiento a la composición. En su mano izquierda sujeta fuertemente una espada con la empuñadura amarilla y apuntando hacia arriba, mientras que en con la mano derecha estira la venda que le tapa los ojos.

Variados son los ejemplos sobre la Caridad donde una joven se acompaña de diferentes niños y en este caso son tres, como lo apreciamos en la serie de Gheyn II de la que vamos dando cuenta. Se trata de la caridad humana por cuanto la espiritual se dispone mediante la mano en el corazón en referencia al amor a Dios.



Fig. 256. Jacob Gheyn, Caridad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el retablo de Valpuesta, la Caridad aparece representada sedente, con el pelo castaño y recogido. Su vestido verde deja ver la posición en la que tiene sus piernas, con el cuerpo medio girado hacia su izquierda mientras mira al frente. Sujetando su mano izquierda, en el suelo, vemos a un niño rubio y desnudo que observa hacia arriba, al lugar donde encontramos otro niño que apoya la pierna izquierda sobre las piernas de la mujer mientras sostiene la derecha en el aire y la mira fijamente. También es rubio y está desnudo, al igual que el otro niño que, en esta ocasión, se encuentra sentado en el hombro izquierdo de la alegoría, mientras apoya cariñosamente su mano izquierda sobre la clavícula de esta, al mismo tiempo que la mira de cerca.



Fig. 257. Tarot atribuido a Mantegna. Templanza.

Una imagen que alcanzó gran difusión en la cultura popular, gracias, entre otros medios, a la baraja del Tarot, fue la figura de la Templanza. Aparece como una mujer que se encuentra vaciando agua dentro de una copa de vino para, de esta manera, suavizar lo que parece excesivamente excitante. Se recrea, por lo tanto, mediante la jarra que vierte agua al vaso. La explicación se encuentra en una acción de los antiguos romanos que atemperaban el vino con agua. Así, la templanza enseña a atemperar los placeres mundanos. Las estampas del citado Tarot atribuido a Mantegna, pero de maestro anónimo de Venecia o Ferrara (1460-80) nos ofrecen idéntica iconografía.



Fig. 258. Jacob Gheyn, Templanza.

Quizá una de las representaciones más antiguas de esta iconografía la encontramos en la tumba del papa Clemente II en Bamberg, la única tumba papal existente fuera de Italia y Francia. Fue realizada en el siglo XIII y en ella se disponen las virtudes, entre ellas la templanza. La citada serie de Matthäus Greuter nos precisa la misma iconografía, como lo hace la de Jacob Gheyn.

Saber medirse enseña la virtud de la Templanza, de ahí la mezcla del agua con el vino de donde toma su fuente esta representación, pues los clásicos atemperaban el grado del vino con el agua. En las actuaciones humanas se ha de actuar con prudencia, atemperando todo exceso para seguir el principio, también clásico, por el que la virtud se encuentra en el medio y huye de los extremos[256].

[256] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 2022, *op.cit.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como vemos en la figura de Valpuesta, la templanza se encuentra representada como una joven mujer de pie, con cabellos rubios recogidos en una diadema azul a juego con su vestido, que deja a la vista sus brazos y piernas. Las piernas se cruzan haciendo una especie de escorzo que continúa en los brazos, lo que aporta sensación de movimiento. Con sus manos se encuentra sujetando una gran copa dorada de la que claramente se encuentra vertiendo agua, representada por una especie de chorro azul. De este jarrón sobresale una especie de venda dorada que pasa por detrás del cuerpo de la alegoría y, a los pies de esta, una gran jarra dorada que recibe el líquido.

3.9. EL OFICIO DE LOS SANTOS

Finalmente, para cerrar nuestro comentario, reparamos en toda la serie de santos que observamos en las pilastras del cuerpo inferior en un orden concreto y conformados en relieves que rodean las seis hornacinas de los apóstoles y los laterales y que, como podemos comprobar en las ediciones del *Jardín del Alma* quedan figurados como oficio y oraciones a los santos.

La correspondencia de los Padres de la Iglesia es tradicional y así la encontramos en Valpuesta: el cardenal Jerónimo junto al obispo Agustín y el pontífice Gregorio con el también obispo Ambrosio. Proclamados como tales en el año 1298, fueron muy representados desde el siglo XIII, especialmente en el XVI. Junto a ellos, los evangelistas, también las comentadas virtudes y varios santos varones. A la izquierda se observan igualmente en los extremos dos padres de la iglesia y los evangelistas. De igual manera las hornacinas se ocupan en este caso y principalmente por santas vírgenes que portan la general palma del martirio, aspecto que no permite su identificación concreta.

3.9.1. Los padres de la iglesia de occidente

3.9.1.1. San Jerónimo

Las leyendas sobre este santo, el favorito de Erasmo, fueron recopiladas en el siglo XIV por Giovanni d'Andrea bajo el título *Hieronymianus* y fue impreso en el siglo XVI. Patrón de Dalmacia y de los humanistas durante el Renacimiento, nació en el año 347 en Estridón, Venecia, y se formó en Roma bajo la educación del famoso gramático Donato. Se bautizó a los diecinueve años y en el 373 inició su peregrinación a la Tierra Santa. Dos años después, del 375 al 378, se retiró al desierto de Siria, donde escribió la *Vida de San Pablo ermitaño*. Cuando regresó a Roma, en el 382, se convirtió en colaborador del papa Dámaso, que le encargó revisar la traducción latina de la Biblia, por lo que es considerado patrón de los traductores. A la muerte del papa decidió irse a Palestina, concretamente a Belén, donde finalizó la traducción de la *Vulgata,* que a partir del concilio de Trento se convirtió en la Biblia oficial de la Iglesia, hasta que falleció en el año 420.

Los temas más populares de san Jerónimo son las Tentaciones, la Flagelación y el león domesticado. El primero de ellos cuenta que durante su retiro en el desierto se vio tentado por los sueños lascivos provocados por las danzas de mujeres desnudas y, para hacer penitencia, todas las noches se mortificaba el pecho.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 259. Retablo de Valpuesta: San Jerónimo (abajo) y San Agustín (arriba). Fuente: Noemí Cereijo Fernández.



Fig. 260. Retablo de Valpuesta: San Ambrosio (abajo) y San Gregorio el Magno (arriba). Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La flagelación tiene que ver con un sueño que tuvo durante un acceso de fiebre, donde fue conducido ante el tribunal de Cristo y fue condenado a ser azotado por los ángeles. El último de estos temas, el león domesticado, narra como Jerónimo vio llegar a un león cojo mientras explicaba la biblia a los monjes de su convento. Le extrajo la espina al animal y lo puso al cuidado de su asno, que fue robado por unos carabineros y finalmente recuperado y devuelto por el león.

En toda la cristiandad se le veneraba con el título de *gemma cleritorum*, *stella doctorum*, algo que se aplicaba a todos los clérigos, teólogos y eruditos, sobre todo aquellos que tenían la vista fatigada. Su iconografía no tiene en cuenta los datos históricos y de hecho en su carta a Eustoquia contó que había perdido un ojo y, pese a ello, en ningún caso fue representado tuerto. Se le representa con la piedra que el santo emplea para golpearse en el pecho y la calavera sobre la que medita en el desierto, sin embargo, sus emblemas más descriptivos son el capelo cardenalicio y el león domesticado, aunque en realidad no tiene derecho a ninguno[257].

Las artes en el nuevo sentir de la Contrarreforma nos ofrecen una visión iconográfica de San Jerónimo de la que Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, hace propia. Aconseja pintarlo con el capelo cardenalicio y a sus pies el manso león, a quien el santo sanó de la espina clavada como daba cuenta Vorágine en su *Leyenda Áurea* al atribuir a este santo la leyenda de San Gerásimo[258].

Para su tiempo, el cargo de cardenal no remitía a una jerarquía eclesiástica, más bien representaba el servicio a una iglesia principal. En el concilio de Lyon de 1254 los cardenales comenzaron a tomar esta vestidura como signo de distinción. Jerónimo nunca fue cardenal, actuó como secretario del papa Dámaso, aun así, a partir del siglo XIV se le comenzó a representar con este atributo. En 1294 se comenzó a generalizar la sotana roja y es por esto por lo que Pacheco considera que pintarlo con el capelo supone toda una anacronía. Así, es como lo vemos en Valpuesta, con la sotana roja, el libro en su mano derecha y el león a sus pies. En cuanto su conservación, vemos como, desgraciadamente, no tiene mano izquierda.

3.9.1.2. San Agustín

Patrón de los teólogos y los impresores por sus escritos, nació en el año 354 en Tagaste, en el norte de África, y estudió teórica en Cartago hasta que se fugó a Roma en el 383. Su conversión se produjo en Milán de forma tardía, en el 387, debido a las plegarias de su madre y las instrucciones de San Ambrosio[259]. En el 395 fue consagrado obispo de Hipona, en la costa norte africana, en el lado argelino de la actual frontera entre Argelia y Túnez, y pasó aproximadamente treinta y cinco años al cargo. Murió mientras los vándalos cruzaban desde España al norte de África y comenzaban su conquista de la provincia, por lo que *La ciudad de Dios*, escrita en un lapso de cerca de catorce años y finalizada en el 427, fue una de sus últimas obras. Fue una obra escrita a raíz del saqueo de Roma y el tema principal es la ciudad, su pasado y los autores romanos.

[257] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 142-144.
[258] PACHECO, F., 1654, *op.cit*., pp. 573-574.
[259] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 36-38.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Algunos de los aristócratas cristianos de Roma habían huido al norte de África cuando la ciudad fue saqueada por Alarico en el 410. Estos tenían necesidad de una respuesta a las insidias paganas que Dios había permitido pese a que Roma era una ciudad cristiana. La réplica de Agustín se dilataba en veintidós libros en los que trataba de mostrar, de forma argumentada, que la cultura pagaba era inadecuada. Del mismo modo intentaba convencer a los cristianos doctos que se encontraban entre el público de su obra de que también caían en el error si creían que por el mero hecho de ser cristianos podían dar por hecha la prosperidad y felicidad.

Un aspecto muy importante del legado de Agustín reside en sus enseñanzas sobre el pecado, un aspecto fundamental para las ideas de los cristianos occidentales de la Edad Media y posteriores. Creía que los hombres y las mujeres son inherentes pecaminosos y que necesitaban de la gracia de Dios para el perdón, argumentando con fervor en contra del énfasis que ponía el monje británico Pelagio en el libre albedrío.

Este gran doctor de la iglesia latina sorprende por la modernidad de su psicología y su comprensión filosófica del lenguaje. Sus *Confesiones* suponen un hito en el desarrollo de la autobiografía, pero lo que ejerció tan formidable influencia sobre el Occidente medieval fue su acento teoría la fragilidad del hombre y que la Historia dependiera de la voluntad de Dios[260].

El episodio más popular de su leyenda narra el momento en el que Agustín estaba meditando acerca del misterio de la Santísima Trinidad y se le apareció un niño, a veces convertido en Niño Jesús y otras en un angelito, que se esforzaba queriendo vaciar el mar con una cuchara o concha. Lo que se quería reflejar con ello era la idea de que era tan insensato querer llevar a cabo esa acción como querer explicar el misterio de la Santísima Trinidad.

En el siglo VIII su cuerpo fue transportado por Luitprando, rey de los lombardos, a Pavía, cerca de Milán, a una iglesia llamada San Pietro in Ciel d'Oro donde se edificó su tumba. Algunos fragmentos de sus reliquias fueron depositados en el siglo XIX en el emplazamiento de Hipona. Se le considera el fundador de la orden de los ermitaños y su regla fue adoptada por los antonitas, los premonstratenses, los servitas, los trinitarios, los mercedarios y las órdenes de santa Brígida.

Si el capelo cardenalicio y la roja sotana definían a un cardenal, aunque lo fuera en anacrónico tiempo, ahora observamos la mitra de obispo que viene a señalar a este santo del siglo IV. También puede aparecer representado con hábito negro y cinturón de cuero y su atributo habitual es el corazón inflamado, atravesado por una o tres flechas, del que habla en el IX libro de sus confesiones. A partir del siglo XV comenzó a ser representado con la presencia de un niño en la playa que se empeña en vaciar el mar con una concha o cuchara[261].

Su representación en Valpuesta se dispone sobre la figura de San Jerónimo, como ya hemos visto en imágenes anteriores, representado con el capelo cardenalicio y la mitra de obispo además de su libro que hace alusión a sus escritos. Sostiene con las manos sus atributos mientras que, con

[260] CAMERON, A., 2001, *El Bajo Imperio romano (284-430 d. de C.)*, Ediciones encuentro, pp. 201-203.
[261] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 68-71.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la cabeza inclinada, mira al cielo. Se trata de otra de las figuras que encontramos en el *Hortulus Anime*˙ como vemos a continuación.

3.9.1.3. San Ambrosio

En la zona izquierda, se dispone al patrón de los canteros y obispo de Milán en el siglo IV, san Ambrosio. Es patrón de los canteros, de la ciudad de Milán y fue el encargado de bautizar a san Agustín en el 387. Nació en Tréveris hacia el año 340, se crio en Roma y en 374, pese a ser un simple catecúmeno, fue elegido obispo de Milán, donde murió en el 396. Su enterramiento se llevó a cabo cerca de las reliquias de los santos Gervasio y Protasio y, posteriormente, se situaron sus restos bajo el altar mayor de san Ambrogio.

Se le representa con báculo y mitra, así como otros elementos que tienen que ver con las historias sobre su vida recogidas en la *Leyenda Dorada*. El primero de ellos es el enjambre, como vemos en Valpuesta, ya que se cuenta que de pequeño dormía en su cuna con la boca abierta y que las abejas se posaron sobre sus labios con la intención de hacer miel; también puede aparecer representado, aunque no en este caso, con un niño en la cuna, que habría sido el encargado de proclamarlo obispo; unos huesos, por haber sido el descubridor de los restos de los santos Protasio y Gervasio y un látigo de tres colas, que tanto podría ser un símbolo de la expulsión de los arrianos de Italia como el objeto con el que ayudó a los milaneses a derrotar a sus enemigos. En este caso, se figura con Mitra y la maqueta de una iglesia en sus manos, atributo que de igual manera se dispone en la iconografía de san Agustín.

Entre sus representaciones encontramos un mosaico de la Capilla de la basílica de San Ambrosio de Milán del siglo V y una estatua del siglo XIII en la portada de los Confesores, en la fachada meridional del transepto de la catedral de Chartres. También aparece representado en ciclos narrativos, como las sillas del coro de la catedral de Milán, elaboradas en el siglo XVI por Richard Taurin de Ruán, o en grupo acompañado de los otros tres Doctores de la Iglesia, como el púlpito de la catedral de San Esteban de Viena, del siglo XV[262]. En Valpuesta aparece bajo un frontón dorado, sobre el que se sitúan dos niños desnudos pintados de dorado, sustentado por dos columnas de fuste liso, pintadas de marrón y con capiteles jónicos.

3.9.1.4. San Gregorio el Magno

Pablo Diácono fue el encargado de escribir en el siglo VIII la biografía de este último padre de la Iglesia latina y que posteriormente fue popularizada por Vorágine en el siglo XIII la *Leyenda Dorada*. Nació en Roma hacia el año 540, hijo de santa Silvia, cuando esta murió su hijo se retiró de la vida mundana y transformó el palacio de su familia que se encontraba sobre el monte Coelius, en un monasterio benedictino, del cual llegó a ser abad. En el 590 fue elegido papa en contra de su voluntad, murió en el 604 y fue enterrado en la Basílica Vaticana.

[262] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 36-38.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se convirtió en popular debido a que se le atribuyó la virtud de aliviar el sufrimiento de las almas del Purgatorio mediante la plegaria. Escribió varias obras, como las *Homilías sobre Ezequiel,* el *Liber regulae pastoralis* o *Pastoral* los *Libri morales* o Moralia y los *Diálogos*. Además, también se encargó de modificar las oraciones y los cánticos de la misa en el *Sacramentario* y el *Antifonario*. Su erudición le llevó a ser patrón de los sabios y también lo es de los músicos, de los chantres y de los niños de coro a causa del canto gregoriano.

Se lo invocaba contra la peste que padeció Roma en el 590, cuando fue elegido papa, y a la que puso fin gracias a sus plegarias, las cuales aliviaban el sufrimiento de las almas del Purgatorio. Esta última cuestión fue la que el hizo ganar una mayor popularidad y se debe a la leyenda del emperador Trajano, a quien el santo habría arrancado de las llamas del Purgatorio para recompensarlo por su justicia. Tras el concilio de Trento, el santo también se convirtió en patrón de las cofradías piadosas consagradas al alivio de las almas del Purgatorio.

En cuanto su iconografía, no se tiene en cuenta su corpulencia, a la que él mismo hace referencia en sus epístolas y siempre se le representa sin barba, como papa, con la tiara, la cruz pontificia de los tres travesaños y, en ocasiones, y la imagen de Trajano liberado de las llamas del Purgatorio por sus plegarias. También puede aparecer representado con una paloma, un atributo que era utilizado para los cuatro Doctores de la Iglesia y de todos los inspirados, pero se acabó reservando solo para él. Podemos mencionar otras representaciones del santo como, por ejemplo, el fresco del siglo VIII de Santa María la Antigua, en Roma, o el fresco de Francesco Rondani, del siglo XVI, de la iglesia de San Pietro de Módena[263].

En Valpuesta San Gregorio se encuentra situado sobre San Ambrosio, sin embargo, no aparece representado junto a la paloma y porta un libro en su mano como imagen de la erudición, con la tiara de tres coronas. En la imagen lo vemos situado sobre un pedestal y, detrás de él, vemos un frontón dorado sobre el que se encuentran dos figuras de niños desnudos pintados de dorado que portan unas guirnaldas. El frontón se sustenta sobre dos columnas de fuste liso, pintadas de marrón y decoradas con capiteles corintios. A los pies de la columna, vemos una base dorada que se encuentra sobre el busto dorado de un niño.

[263] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 47-49.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 261. San Jerónimo, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

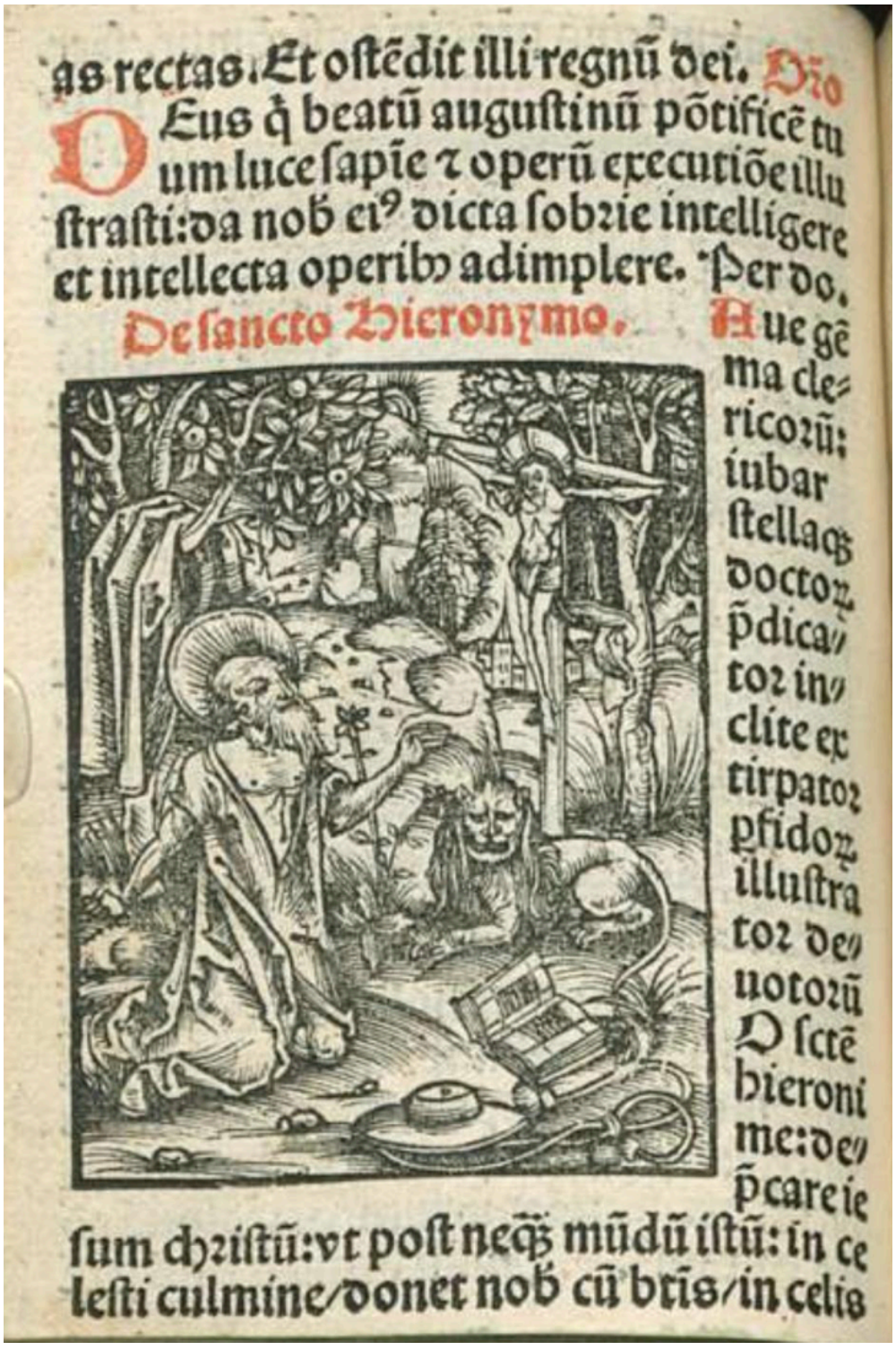


Fig. 262. San Jerónimo, *Hortulus Animae,* edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 263. San Agustín, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

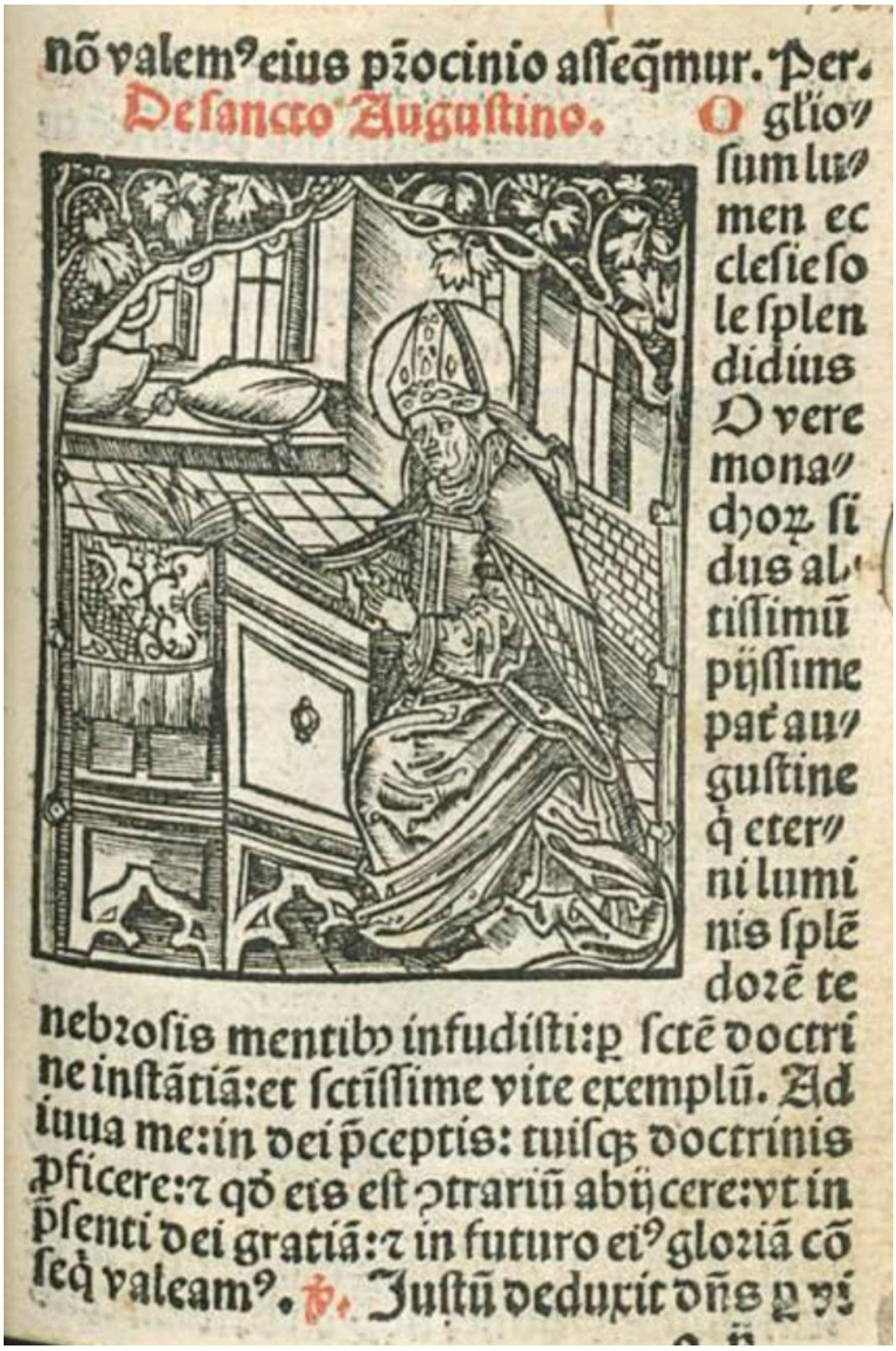


Fig. 264. San Agustín, *Hortulus Animae,* edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 265. San Ambrosio, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 266. San Gregorio el Magno, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 267. San Gregorio el Magno, *Hortulus Animae,* edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.9.2. Los evangelistas

Al establecerse en cuatro los Padres de la Iglesia de occidente también se quiso asociar su número al tradicional de los evangelios canónicos. Desde muy pronto se asignaron los evangelios a los siguientes personajes apostólicos en el siguiente orden: Mateo, Marcos, Lucas y Juan[264]. En el *Apocalipsis* de san Juan (4,1-9) encontramos la relación de los atributos que acompañan al llamado tetramorfos, las cuatro formas que se manifiestan en el trono de Dios como también explica Ezequiel (1,10). Así, el buey de Lucas, el ángel en Mateo, el león de Marcos y el águila de Juan, definen su tradicional iconografía como apreciamos en estas pequeñas figuras que se dan cita en el retablo de Valpuesta.

3.9.2.1. San Lucas

San Lucas fue un judío helenizado y al igual que san Marcos es uno de los evangelistas que no pertenecían al colegio de los Doce Apóstoles. Nació en Antioquía, donde según san Jerónimo y san Pablo, ejerció la medicina. Este último lo convirtió y juntos fueron de peregrinación a Grecia e Italia hasta que naufragaron en la costa de la isla de Malta. Desde ahí se dirigió a Roma, donde asistió a los martirios de san Pablo y san Pedro y redactó el Tercer Evangelio.

Cuando decapitaron a su maestro, san Pablo, predicó el Evangelio en Egipto y Grecia, hasta que crucificado en Patras junto a san Andrés. Allí se conservaron sus reliquias hasta que en el año 357 fueron trasladadas a Constantinopla y depositadas en la basílica de los Doce Apóstoles, junto a las reliquias de san Andrés. Hacia finales del siglo VI san Gregorio Magno recibió en Roma la cabeza de Lucas, mientras que otros fragmentos de su cuerpo menos importantes fueron recogidos por la iglesia de Santa Justina de Padua y uno de sus dedos pasó a formar parte del tesoro de la catedral de Sens. En este punto cabe mencionar a Jean Baptiste du Val, un viajero francés contemporáneo de Enrique IV, que contó en su *Diario* que en Italia se mostraban dos cuerpos de san Lucas, uno en la iglesia de Saint Job, en Venecia, y otro en la de Santa Justina de Padua.

Debido a sus numerosas hazañas, este santo era reivindicado por numerosas corporaciones, los médicos y cirujanos, notarios y encuadernadores. Pero ante todo era el patrón de los pintores e iluminadores, y esto se debe a que el Evangelio según san Lucas es el que contiene más detalles sobre la Vida de la Virgen, por lo que la leyenda, que no es anterior al siglo VI, lo representa como su pintor. Sin embargo, los Hechos de los Apóstoles no dicen que se dedicara a este oficio y, además, esta práctica estaba prohibida para los judíos. Pese a ello hay dos formas de representar a este santo: como evangelista y como pintor de la Virgen. Su atributo es el buey, animal de sacrificio en la antigüedad, y que corresponde a la primera letra del alfabeto griego, *Aleph*, y se le atribuyó a este evangelista porque declaró que Jesús era alfa y omega, el principio y el fin. De forma más tardía, tras el concilio de Trento, durante la Contrarreforma, se comenzó a representar con el retrato de la Virgen.

[264] CALVO MARTÍNEZ, J. L., 2022, *Los cuatro evangelios*, editorial Trotta, p. 38.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Entre sus representaciones podemos destacar un mosaico del siglo VI de la iglesia de San Vitale en Rávena, las miniaturas del Evangelio de Egbert del siglo X y la del Evangelio de Otón III del XI o la estatua de mármol de Nanni di Banco de hacia 1410[265]. En Valpuesta vemos que le falta la mano derecha, mientras sujeta su único atributo, un libro, con la izquierda. El buey no aparece en su iconografía. En cuanto a la vestimenta, está cubierto por una túnica roja decorada con sutiles figuras pintadas en dorado. La escena se encuentra decorada por un frontón dorado sujeto por dos columnas con capiteles jónicos y fuste liso pintadas de color marrón, aunque una de ellas cuenta con restos de una policromía, que en la actualidad se encuentra dañada, y donde podemos apreciar que estaba decorada. Sobre el frontón observamos dos cuerpos dorados de los que solo aparecen representados el tronco y la mitad de las extremidades.

3.9.2.2. San Mateo

Se dispone sobre la figura de San Lucas y la figura humana, muchas veces alada, que alude a la genealogía de Jesús como se narra a comienzo de su evangelio. El ángel junto San Mateo define su iconografía puesto que es el encargado de conducir su mano o sostener el tintero, también llamado calamar, mientras el evangelista sentado ante un pupitre escribe el Evangelio[266]. Así lo vemos en Valpuesta, el evangelista se encuentra de pie mientras a sus pies un niño, de pequeño tamaño, sujeta un tintero dorado.

3.9.2.3. San Marcos

Aunque no formaba parte del colegio de los Doce, se convirtió al cristianismo después de la Ascensión. El origen de este evangelista es judío y adoptó el nombre de pila romano Marcus, aunque en numerosos textos aparece como Juan Marcos o Juan motejado llamado Marcos. Fue el discípulo favorito y portavoz de san Pedro, a quien acompañó a Roma. De hecho, durante los primeros siglos del cristianismo al Evangelio según san Marcos se le llamaba Evangelio de san Pedro.

Pedro lo envió a la ciudad de Alejandría, que por aquel entonces estaba gobernada por Nerón y, allí, pidió al zapatero Aniano, a quien convirtió al cristianismo, que pusiera una suela nueva a sus sandalias. Fue en esta ciudad donde fue acusado por magia y arrestado el día de Pascua, mientras se celebraba la misa, para ser arrastrado por las calles con una cuerda al cuello mientras era golpeado con una maza.

Pese a ser arrojado a una hoguera, una lluvia torrencial apagó el fuego y sus restos fueron sepultados en una tumba cavada en una roca. Ya en el siglo IX, en el año 828, dos comerciantes venecianos que se habían establecido en Alejandría lo descubrieron y lo llevaron a su barco, alejando a los musulmanes diciendo que lo que estaban transportando era carne de cerdo.

[265] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 262-265.
[266] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), p. 372.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Finalmente, los restos del evangelista fueron recibidos en Venecia al año siguiente, en el 829, ciudad que se convirtió en el centro de su culto. Es por ello por lo que los florines, la moneda veneciana, fue acuñada durante la Edad Media con la imagen del Dux arrodillado ante san Marcos y, al lado de su palacio, se construyó la maravillosa basílica bizantina con mosaicos de fondo dorado y grandes cúpulas.

Numerosas corporaciones reclamaron su patronazgo y, entre ellos, los notarios y los escribas, por su condición de secretario de san Pedro, los zapateros y curtidores, por haber curado al zapatero; los pintores y vidrieros que estaban expuestos a cortarse los dedos y, además, porque la industria del vidrio en Venecia estaba en auge y, por último, de los ópticos y cesteros, porque sus reliquias se ocultaron en una cesta.

A san Marcos se le representa con su Evangelio y, en ocasiones, tocado con un turbante que alude a sus predicaciones por Alejandría. También se le puede ver representado con las vestiduras pontificas de un obispo griego, aunque sin la mitra. Pero su atributo más destacado es el león que hace referencia a una de las primeras frases de su Evangelio: *Preparad el camino del Señor, enderezad sus senderos*. El león aparece alado, bien para crear simetría con al águila de san Juan y el ángel de san Mateo, o bien para poblar los ángulos del Tetramorfos. Esta figura es la que lo acompaña en Valpuesta, localizado sobre el pontífice Gregorio. También podemos destacar otras representaciones como la estatua de mármol que llevó a cabo Donatello en el 1412 o los ciclos venecianos como el mosaico de la capilla de San Zenón en Venecia[267].

3.9.2.4. San Juan

Ya hemos hablado de san Juan con anterioridad y Pacheco en su obra hace referencia a como debe ser representado en pintura. Pedro Sutor Carrozo recuerda que cuando Juan fue llamado al apostolado era joven y el menor de todos los apóstoles y, según Baronio, tenía 22 años. En todos los hechos de su vida antes de la última cena y después en la Pasión, al pie de la Cruz y la resurrección siempre debe ser representado joven. Una vez murió Cristo, como ya se ha mencionado con anterioridad, se le encomendó la tarea de cuidar de la Virgen durante un periodo de tiempo que abarcó aproximadamente veintitrés años. Es por ello por lo que se le ha de acrecentar la edad al evangelista hasta los cuarenta y cinco años en determinadas pinturas.

El suceso donde es introducido en la tina de aceite hirviendo de donde salió más puro y su destierro a la isla de Páramos, donde padeció grandes trabajos, tuvo grandes revelaciones y escribió el Apocalipsis, son acontecimientos de su vida en donde debe ser representado como anciano y venerable. Pacheco no sabe qué fue lo que motivo a Alberto Durero a pintarlo con aspecto joven en su Apocalipsis, a diferencia de Luis de Alcázar, ya que cuando san Juan escribió su obra literaria, debía contar con aproximadamente noventa años. Es por eso por lo que Pacheco afirma que siempre lo pinta con túnica ceñida y manto rojo[268].

[267] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 321-324.
[268] PACHECO, F., 1654, *op.cit*., pp. 560-561.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la escultura de Valpuesta, lo encontramos con el águila a sus pies y situado sobre San Marcos. El águila por su vuelo hacia el sol se relaciona con la visión celeste del evangelista. Con túnica azul y manto rojo, sujeta el libro de su evangelio con la mano izquierda.



Fig. 268. San Lucas, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 269. San Mateo, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 270. San Marcos, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

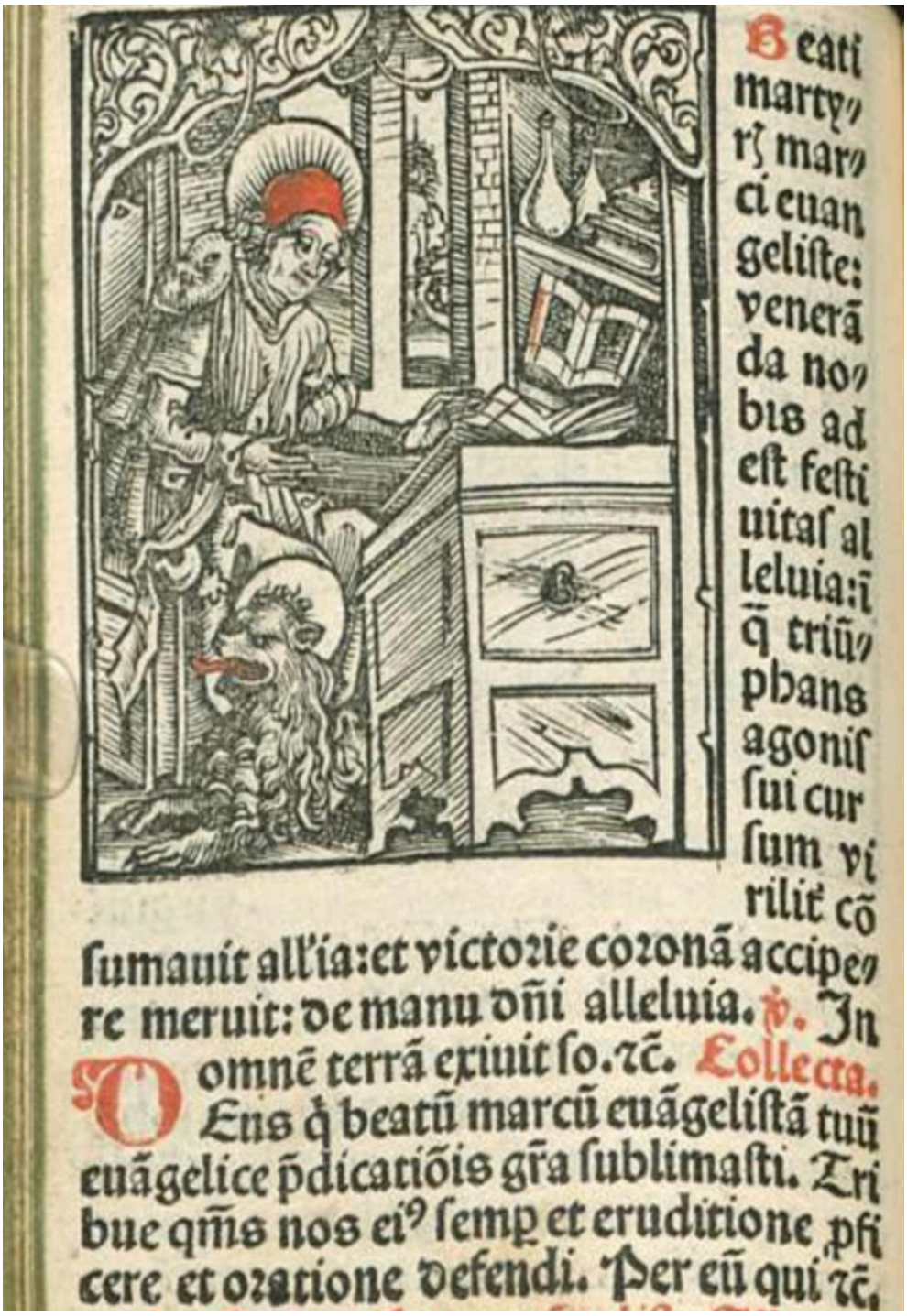


Fig. 271. San Marcos, *Hortulus Animae,* edición de Baviera (1507).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 272. San Juan, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.9.3. Los santos

En un primer momento, los santos fueron reclutados, exclusivamente, de los mártires o testigos de Cristo. Más tarde se sumaron los confesores, obispos o ascetas que, o bien habían muerto por el señor o habían dedicado su vida a vivir conforme su Ley. Si nos basamos en la cronología, el número de santos en la Época Moderna es mínimo si lo comparamos con el de la Edad Media, ya que la canonización, por aquel entonces, no estaba sometida a ninguna regla ni aprobación, sino que se llevaba a cabo por elección popular o episcopal. El primer martirologio oficial del papado, titulado *Martyrologium romanum*, surgió en el año 1583 cuando el papa Gregorio XIII encargó su elaboración a una comisión de teólogos[269].

Ahora bien, en el primer piso del retablo de la iglesia de Valpuesta, encontramos una serie de santos y santas cuya lectura llevaremos a cabo de derecha a izquierda, iniciada en los santos varones. Las santas, por otro lado, presentan una iconografía muy similar, acompañadas con la palma como atributo y referencia a su martirio.

3.9.3.1. San Jerónimo penitente

Su biografía como recoge el citado Giovanni d'Andrea, se acompaña de argumentos claramente apócrifos que fueron adaptados. En ella se da cuenta de la penitencia que vivió en el desierto, donde se le figura arrodillado ante un crucifijo y con una piedra en su mano para golpear el pecho, identidad iconográfica con la presente representación. Vorágine nos cuenta que se castigaba de día y de noche[270]. Estos aspectos se dan cita en el relieve y así queda representado en las ediciones del *Jardín del Alma*, todo un Jardín Hagiográfico que se manifiesta en el retablo de Valpuesta. El santo, genuflexo y semidesnudo, dispuesto con un pequeño paño de pureza, porta una piedra en su mano derecha sosteniendo el crucifijo con la diestra. Un pequeño león, del que dimos cuenta, reposa en el suelo.

3.9.3.2. San Pedro Pontífice

Sentado en su cátedra, acompañado de libro y bendiciendo, se recrea a san Pedro en el momento que dos ángeles portan la tiara papal para coronarle. Su tipo físico responde a esta figura, calvo en occidente, con un mechón de cabello en su frente y barba corta[271]. Se trata de una disposición iconográfica muy difundida en el siglo XV.

3.9.3.3. San Miguel Arcángel

Ya analizamos la figura de San Miguel venciendo a Satán. Ahora se encuentra en su tradicional *psicostasis* o peso de las almas, recreación que también se manifiesta tanto en el relieve como en las vidrieras de Valpuesta. La *piscostasia* o peso de las almas se representó por los antiguos egipcios y se menciona en el libro de Job:

[269] RÉAU, L., 1996-2000, *op.cit.,* vol. (3), pp. 373-374.
[270] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), p. 145.
[271] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (5), p. 50.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Péseme, Dios en balanza justa, y Dios reconocerá mi integridad, también en Daniel: Tú has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso.

Pero la relación más concreta con la escena que procede del Testamento de Abraham, donde leemos en su capítulo XII:

> Mientras aún estaba diciendo estas cosas a mí, he aquí que dos ángeles, de fuego en aspecto, y sin piedad en la mente, y grave en la mirada, y que llevó a miles de almas, sin piedad les amarre con correas de fuego. El ángel se apoderó de un alma, y que llevó a todas las almas por la puerta ancha a la destrucción. Así que también estuvo de acuerdo con los ángeles, y estuvo a esa puerta amplia, y entre las dos puertas había un trono, de aspecto terrible, de cristal maravilloso, brillante como el fuego, y sobre ella estaba sentado un hombre maravilloso brillante como el sol, como a el Hijo de Dios.
> Antes de él había una mesa como el cristal, todas de oro y lino fino, y sobre la mesa yacía un libro, el espesor de seis codos y su anchura de diez codos, y de la derecha y la izquierda de él había dos ángeles que sostienen el papel y la tinta y la pluma. Antes de la mesa estaba sentado un ángel de luz, sosteniendo en su mano una balanza, y en su izquierda se sentó un ángel de fuego a todos, sin piedad, y severa, sosteniendo en su mano una trompeta, que tiene en su interior el fuego lo consume todo con el que probar los pecadores. El maravilloso hombre que estaba sentado en el trono mismo juzgado y condenado las almas, y los dos ángeles a la derecha ya la izquierda anotó el de la derecha, la justicia y el otro a la izquierda de la maldad. El antes de la mesa, que tenía la balanza, pesa las almas, y el ángel de fuego, que se celebró el fuego, trató de las almas. Y Abraham le pidió al jefe-capitán Michael, ¿Qué es lo que vemos? Y el jefe-dijo el capitán, estas cosas que tú ves, santo Abraham, son el juicio y la retribución. Y he aquí el ángel que sostiene el alma en la mano, y se lo llevó ante el juez y el juez dijo a uno de los ángeles que le servían, abrirme este libro, y me encontrarán los pecados de esta alma. Y abriendo el libro que se encuentran sus pecados y su justicia equilibrada por igual, y tampoco dio a los verdugos, ni a los que se salvaron, pero ponerlo en medio.

3.9.3.4. San Francisco de Asís

La primera serie de santos que se disponen en las pilastras junto a santo Tomás y Santiago, presentan un sentido claramente definido, los cuatro son santos fundadores, dos de ellos de las órdenes mendicantes y los otros dos, también fundadores, se relacionan con los conocidos canónigos regulares.

Francisco nació en 1182 en Asís, de ahí el nombre con el que se le conoce, y por sus orígenes y cultura era mitad italiano y mitad francés. Amaba Francia y hablaba francés, de hecho, Tomás

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Celano, su biógrafo, cuenta que cuando se sentía alegre siempre cantaba en este idioma. Su ideal caballeresco se formó bajo la influencia de los trovadores provenzales y después de una juventud pródiga y disipada se convirtió y adoptó la disciplina evangélica. Pese a ser el hijo de un rico comerciante, renunció a la herencia de su padre y fundó una orden mendicante a la que le puso el nombre de *Hermanos Menores*. Fue aprobada en Roma por el papa Inocencio III y sus primeros discípulos se agruparon alrededor de la capilla de la Porciúncula, al pie de la colina de Asís, que había sido abandonada por los benedictinos.

Aspiraba a formar parte de la cruzada y convertir a los infieles, pero una tempestad que lo arrojó hacia la costa Dálmata provocó que no pudiera embarcarse hacia Siria, por lo que intentó llegar a Marruecos a través de España y finalmente llegó a Egipto en el 1219. Allí contrajo una enfermedad ocupar que lo puso al borde de la ceguera y en 1223 celebró la Navidad en Greccio para conmemorar su peregrinación a Jerusalén. Al año siguiente se retiró solo al monte Albernia, donde el día de la fiesta de la Exaltación de la Cruz tuvo una visión de Cristo con forma de serafín de seis alas clavado en un crucifijo.

Falleció en 1226 en el convento de la Porciúncula, aunque no fue inhumado allí, ya que la gente de Asís creyó más conveniente enterrarlo sobre una colina a las puertas de la ciudad, la *Collis infernus*, donde se encontraba el patíbulo en el que se ejecutaba a los malhechores. Tan pronto fue enterrado se convirtió en un personaje de leyenda y su vida fue remodelada de acuerdo con la de Cristo. Era un segundo hijo de Dios, cuya concepción fue anunciada a su madre por un ángel, y su nacimiento se produjo en un establo. Tuvo doce discípulos, uno de los cuales fue rechazado, al igual que Judas y también fue tentado por el demonio. Otros rasgos de su vida se copiaron de los milagros de los profetas del Antiguo Testamento o de las vidas de santos anteriores. Así, san Francisco se convirtió en un nuevo Moisés e hizo brotar agua de la roca o en un san Benito que rodó entre las matas espinosas para evitar una tentación carnal.

Fue canonizado por el papa Gregorio IX en el 1228, apenas dos años después de su fallecimiento, y se convirtió en uno de los santos más populares de la cristiandad. La basílica de Asís, que fue construida para proteger sus reliquias, y la capilla de la Porciúncula, se convirtieron en el sitio de peregrinación más frecuente en Italia y no tardó en haber una sola ciudad al norte y sur de los Alpes sin una iglesia franciscana. Sus discípulos se multiplicaron hasta tal punto que se convirtió en una de las órdenes religiosas con mayor número de seguidores, por delante de los dominicos y los jesuitas.

En cuanto a su iconografía, sus vestiduras y atributos nunca variaron y siempre se le representó con el sayal, característico de la orden, ajustado a la cintura por un rústico cíngulo cuyos tres nudos representan la pobreza, castidad y obediencia, tres virtudes franciscanas. Se le representa con un crucifijo en la mano, marcada por estigmas que también pueden verse en los pies y el costado, que siempre están a la vista. Su aspecto personal nunca ha sido fijado, pero Tomás de Celano mencionó que era de baja estatura, con ojos de enfermo y barba descuidada. Entre sus representaciones podemos mencionar la escultura de Donatello del siglo XV, realizada en bronce, en el altar de la basílica del Santo de Padua o la escena de Giotto en los frescos de 1304 de la iglesia superior de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Asís[272]. En Valpuesta, el santo se localiza en el monte Averno, con el hábito de la orden y en el momento de la aparición de Cristo crucificado que fija los estigmas en sus pies, manos y pecho.

3.9.3.5. San Norberto

La tiara y el báculo hacia fuera lo diferencian de un abad, es un obispo. Como podemos observar la mano queda cortada, lo que nos impide conocer el oportuno atributo y establecer una identificación correcta. Varios son los santos que se presentan con báculo y tiara episcopal, pudiendo citar a san Leandro, san Buenaventura, san Blas, san Nicolás y, entre otros, a San Norberto. Podemos considerar la figura de este último santo del siglo XII, pues no tiene barba y, curiosamente, al igual que todos los santos que le acompañan en estas pilastras, es un santo fundador.

Nació hacia 1080 Xanten, Alemania, cerca de la frontera con los Países Bajos. Procedía de una familia aristocrática que llevaba el nombre de Van Gennep y desde joven abrazó la vida religiosa y recibió las órdenes menores, incluyendo el subdiaconato. Se convirtió a la fe cuando caminando por un sendero un rayo asustó a su caballo e hizo que lo derribara al suelo, dejándolo sin conocimiento por más de una hora. La conversión fue tan repentina y completa como la del apóstol Pablo. Es por ello por lo que vendió todos sus bienes para trasladar su riqueza a los pobres e inició una peregrinación a la Abadía de Saint Gilles du Gard para confesar sus pecados.

En el concilio de Reims el obispo de Laon lo reclamó en su diócesis para que reformara el convento de San Martín y, como no pudo hacerlo, se retiró en solitario a un valle donde fundó la abadía de Prémontré. Los monjes se denominaron premostratenses y, con el santo a la cabeza, se dedicaron a vivir el Evangelio lo mejor posible y pronto san Norberto tuvo nueve conventos en diversas partes del país. Curiosamente, los premostratenses siguen la regla de los canónigos regulares, aspecto singular e importante ya que, la figura de San Norberto la podemos unir, en consecuencia, con el santo fundador Gelasio de quien seguidamente daremos cuenta.

Después de haber predicado en Amberes en contra de la herejía fue nombrado obispo de Magdeburgo en 1126, muriendo ocho años después, en 1134. La leyenda cuenta que se tragó una araña venenosa caída en su cáliz mientras celebraba una misa en una cripta y, de esta forma, su iconografía lo representa con el cáliz y la araña que no vemos en Valpuesta pero que pudo estar representado en la mano a la que le falta una parte.

En 1582 fue canonizado por el papa Gregorio XIII y en 1627 sus reliquias fueron transportadas a Magdeburgo. Es patrón de esta ciudad, además de la de Amberes y Praga, así como todas las abadías norbertinas, muy numerosas en los Países Bajos, donde destacan Floreffe o Ninove, entre otras. Además, entre sus representaciones, podemos mencionar un esbozo de una estatua del siglo XVII de Rubens o una escena donde la Virgen le dicta la regla de su orden, del siglo XVI, hecha por Girolamo Mazzola[273].

[272] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 544-549 y 551.
[273] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (4), pp. 446-448.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.9.3.6. Santo Domingo de Guzmán

Fundador de la orden dominica en el siglo XIII, presenta el hábito negro y blanco característico que le define y, a sus pies, el famoso can. El dominico Vorágine, escribió sobre la biografía del santo:

> ... todavía pequeñito, tanto que aún permanecía confiado a los cuidados de su nodriza, ésta comprobó al amanecer muchas mañanas que, durante la noche, el niño se había salido voluntariamente de su cuna para dormir acostado sobre el duro suelo de la habitación.

Sobre su nacimiento nos dice:

> Domingo, ínclito fundador y padre de la Orden de Predicadores, nació en Caleruega, villa perteneciente a la diócesis de Osma y a los reinos de España. Fue hijo de Félix y de Juana. Esta señora, antes de que naciera la criatura concebida en sus entrañas, soñó que llevaba en su vientre un perrillo, que éste sostenía entre sus dientes una tea encendida, y que, una vez nacido, con la luz y la lumbre de aquella tea iluminaba e inflamaba todas las regiones del mundo.

Fundada en el siglo XIII, los dominicos se consideran entre las órdenes mendicantes al igual que los franciscanos. Réau nos amplia los datos sobre su vida y cuenta que nació en el 1170 en España, aunque pasó la mayor parte de su vida en Francia e Italia. Su nacimiento, al igual que el de Cristo, estuvo acompañado de presagios y su madre, que había ido a rezar ante las reliquias de santo Domingo de Silos, se encontró con que éste le anunció que tendría un hijo, al cual la mujer puso el nombre de pila Domingo.

Cuando estaba embarazada tuvo una visión de su hijo que le mostró que debía nacer de ella con una estrella sobre la frente y bajo el emblema de un perro blanco y negro que tenía en sus fauces una antorcha encendida. Es decir, que su hijo sería un defensor de la fe contra la herejía y esta leyenda tiene un juego de palabras basado en *Domini canis*, perro del señor, o *Domini custos*, Dominicus. Además, una visión de Inocencio III donde el papa vio como ardía la basílica de Letrán a punto de derrumbarse hasta que un santo se encargó de sostener la fachada. Dicho santo era san Francisco de Asís para los franciscanos y santo Domingo para los dominicos.

Además, a santo Domingo se le atribuyen otros milagros: salvó del naufragio a los peregrinos que atravesaban el Garona con rumbo a Santiago de Compostela o la resurrección del joven Napoleón, que había muerto al caerse del caballo.

Murió en Bolonia en 1221 y poco después, en 1234, fue canonizado. Fue particularmente venerado en Toulouse, sus patronazgos son escasos y nunca fue un santo popular, pero las innumerables iglesias y monasterios de su orden difundieron su iconografía. Podemos mencionar diferentes representaciones del santo, como la estatua que realizó Arnolfo di Cambio en el siglo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

XIII para la tumba del cardenal de Braye o la escena de la aparición de la Virgen del siglo XVI de Tintoretto.

Se le representa con el hábito bicolor de su orden, túnica blanca y manto negro, colores símbolos de la pureza y la castidad. Casi siempre se lo ha representado con barba, aunque también se le ha representado imberbe. Entre sus atributos encontramos el libro, cerrado o abierto y el tallo de lirio, símbolo de la castidad o de su veneración a la Virgen Inmaculada. Sin embargo, cuenta con otras distinciones más personales, como la estrella roja, el perro blanco y negro que lleva una antorcha encendida en las fauces y que, como ya hemos mencionado, es el atributo que le define en Valpuesta; o el rosario, que recibió más tarde y que se considera que obtuvo de manos de la Virgen[274].

3.9.3.7. San Gelasio

El papa san Gelasio, primero de este nombre, nació en Roma y sucediño al papa san Féliz III a mediados de febrero del año 492. Fue un hombre muy versado e instruido en las costumbres de la Iglesia, ensalzado por la pureza de su vida y por su extraordinaria humildad, templanza, austeridad y liberalidad con el pobre.

Facundo Hermione, pocos años después de su muerte, escribió que fue "famoso en todo el mundo por su sabiduría y santidad de vida". A sus demás virtudes, debemos sumarle su gran amor por el órden y la disciplina, así como su espíritu y prodencia nada comunes. Desde su elevación a la cátedra pontificia, se dedicó a restituir la paz a las iglesias de Oriente, algo que no pudo conseguir. Se negó a enviar cartas de comunión a Eufemio, patriarca de Constantinopla, porque se excusaba a borrar de los Dípticos, o registro de los obispos ortodoxos difuntos que conmemoraban el altar, el nombre de Acacio, predecesor suyo que había mostrado condescendencia a su Emprerador. Finalmente, en el año 518, por órden del emperador católico Justino, Juan, patriarca de Constantinopla, y los demás prelados borraron el nombre de Acacio.

Este papa compuso himnos sagrados, como san Ambrosio, aunque se han perdido. Por las cartas de san Inocencio, san Celestino y san León, se demuestra que la Ilgesia de Roma tenía por escrito una órden o rito para la misa antes de Gelasio, lo que se convirtió en el fundamento de su *Sacramentario*. Se imprimió en roma en 1680 de una copia manuscrita de novecientos años de antigüedad por Thomasi, que fue teatino y posteriormente cardenal. En él se encuentra la veneracion de la cruz del Viernes Santo y la reservación de la partícula eucarística ofrecida en el día antecedente para la comunión de aquel día; la bendición de los óleos, la unción y otras ceremonias usadas en el Bautismo; la bendición del agua, varias misas para fiestas de algunos santos y la veneración a sus reliquias, misas motivas para los caminantes, etc.

[274] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 394-396 y 398.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el año 494 tuvo un concilio en Roma compuesto de setenta obispos, en el que publicó su famoso decreto, que contenía una lista de los libros canónicos de la sagrada Escritura, otro de los padres ortodoxos y, la tercera, de los libros apócrifos. Finalmente, murió en Roma en el 496[275].

No hemos de olvidar que en Valpuesta, según Flórez, en 1564 el cabildo lo formaban veintinueve ministros prebendados de los cuales quince eran canónigos y uno de los cuales ejercía de párroco. Garibay, nos cuenta en esta centuria que esta Iglesia colegial tenía un buen número de canónicos con "muy buenas prebendas" y que son mejores que los de algunas catedrales de España[276].

La cruz que dispone en capa, la tiara de tres coronas y el dedo señalador establecen su iconografía. Así lo apreciamos en un fresco del Vaticano, siglo XV, con la siguiente inscripción: *SANCTUS GELASIUS PP I CANONICUS REGULARIS*. y en *Crónica Mundi* de Schedel donde incunable se ilustra con el listado de pontífices, entre ellos Gelasio con el dedo señalador del que hemos dado cuenta. La capa con la cruz por ser defensor de la fe en sus escritos, la tiara de tres coronas por papa y el dedo para indicar que sus escritos van dirigidos a los creyentes.



Fig. 273. Vaticano. Gelasio papa.



Fig. 274. Crónica Mundi. Schedel. *Gelasio papa*, 1493.

3.9.3.8. San Buenaventura

Aunque los diferentes atributos de la heráldica entre las dignidades eclesiásticas no quedan fijados hasta el siglo XIX, los arzobispos primados no siendo cardenales llevan el capelo con los cordones con diez borlas y se acompañan de la cruz con alguna traviesa, una o dos.

[275] CROISSET, J., 1863, *Año Cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año*, Barcelona, pp. 372-374-
[276] FLÓREZ, E. (1781), *op.cit.*, p. 8.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por su iconografía se puede identificar al santo en cuestión con San Buenaventura, pues dispone el capelo del que cuelgan los cordones con las borlas, como apreciamos en entalladuras del año 1493 en la llamada *Crónica Mundi* de Schedel. El santo queda representado acompañado de la cruz primacial de dos traviesas, aspecto que no contemplamos en el relieve ya que la cruz queda fraccionada presentando tan solo el remate.



Fig. 275. Crónica Mundi. Schedel. *San Buenaventura*, 1493.

Giovanni Fidanza, San Buenaventura, nació en Bagnorea, actual Italia, y en 1238 ingresó en la orden de los hermanos menores. Ingresó en la orden franciscana y se trasladó a París para completar los estudios teológicos como alumno de Alejandro de Halés y, entre 1249 y 1255 enseñó teología en la Sorbona. En 1256 fue designado general de la orden de los franciscanos y recibió el capelo cardenalicio. Se cuenta que los enviados del papa para comunicarle su ascenso a la dignidad de cardenalicia lo encontraron en su jardín lavando los platos. Buenaventura les rogó que colgaran el capelo en la rama de un árbol y que esperaran que terminara la faena.

Falleció en 1274 en Lyon, ciudad de la que es patrón, y fue canonizado en 1482 por el papa Sixto IV. En 1499, la hija de Luis XI, Ana de Beaujeu, donó su cabeza relicario a la iglesia franciscana de Lyon. En 1587 fue proclamado doctor de la Iglesia por el papa Sixto V, concediéndole los mismos honores que a santo Tomás de Aquino. Curiosamente, Buenaventura fue cardenal-obispo de Albano en Italia, cargo que ocupara en el año 1630 Gaspar de Borja, quien consagró a nuestro posible mentor Gil Carrillo de Albornoz como cardenal en esa misma fecha.

En cuanto a su iconografía, los franciscanos lo hicieron representar y pintar con un rostro imberbe, como aparece en Valpuesta y a diferencia de los capuchinos, que le añadían una larga barba, como lo representó Fra Angelico en 1447. Lleva dos vestiduras superpuestas, por debajo un hábito ceñido a la cintura por el cíngulo de cuerda y, por debajo, la *cappa magna* de los cardenales. También suele tener la mitra episcopal, que no vemos en nuestra escultura, y el capelo cardenalicio de color rojo. Así lo representó Rubens en el siglo XVII, sin embargo, en nuestra figura el capelo también tiene detalles dorados[277].

3.9.3.9. San Antonio de Padua

Después de san Francisco de Asís, san Antonio es el más popular de los santos franciscanos. Nació en Portugal, en Lisboa, pero adquirió el apellido por el que se conoce de la ciudad italiana de Padua, donde murió a los treinta y seis años en 1231, después de pasar los dos últimos años de su vida y donde se veneran sus reliquias. Después de haber estudiado en el

[277] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 252-253.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

convento de Santa Cruz de Coímbra, en 1220 ingresó en la orden de los hermanos menores, donde cambió su nombre de pila, Fernando, por el de Antonio. Se dedicó a la predicación y, después de haber enseñado teología en Bolonia, recorrió el sur y el centro de Francia, predicó en Arles, Montpellier, Puy, Limoges y Bourges, hasta que llegó a Padua,

Durante el siglo XIII permaneció a la sombra de san Francisco, hasta que en el siglo XV su leyenda se formó y difundió gracias a los sermones de san Bernardino de Siena. Es, en esencia, un taumaturgo conocido en España como El Milagrero, aunque sus milagros no son nada originales, ya que son tópicos de la cultura hagiográfica, como la mula que se arrodilla ante la hostia[278].

Un año después de su muerte, en 1232, fue canonizado pero su culto permaneció localizado en Padua hasta finales del siglo XV. A partir de la siguiente centuria se convirtió en el santo nacional de los portugueses y, después, en santo universal. En la actualidad se invoca para recuperar los objetos perdidos, aunque no existe huella de este patronazgo anterior al siglo XVII. Este error podría deberse a un mal juego de palabras, según la teoría de Guy Coquille o, también, a la leyenda de que un novicio le habría robado el salterio y san Antonio consiguió que se lo devolviera. Los marineros portugueses lo invocan para tener buenos vientos y los fabricantes de porcelana de Nevers lo hicieron su patrón porque impidió que un vaso arrojado al suelo rompiera.

San Antonio era de talla inferior a la media y muy corpulento, con cabeza redonda y mucha barriga. La mayoría de sus atributos, muy numerosos, se le asignaron de forma tardía y casi todos copiados, al igual que sus milagros, de otros santos. Así, entre los objetos que lo acompañan encontramos la rama de lirio, como vemos en el óleo de 1580 del Greco, y El Niño Jesús, sentado o de pie, como vemos en Valpuesta, sobre un libro, su atributo más popular a partir del siglo XVI. Esto se debe a un suceso que tuvo mucha difusión y que ocurrió cuando san Antonio estaba de visita en casa de un amigo. En un momento dado, éste se asomó por la ventana y vio al santo que contemplaba, ensimismado, a un niño hermosísimo y resplandeciente que sostenía en sus brazos[279].

3.9.3.10. San Patusio De Meaux o San Bruno

Bruno nació en Meaux, Colonia, y fue canónigo de la iglesia de San Cuniberto de esta ciudad alemana y maestro de la escuela adjunta a la catedral de Reims en 1056. En 1083 se retiró con seis jóvenes a los Alpes y cerca de Grenoble fundó el monasterio de la Gran Cartuja, casa matriz de la orden de los cartujos. Llamado a Roma por el papa Urbano II, que había sido su discípulo en Reims, se instaló en las termas de Diocleciano que se convirtieron en la Cartuja de Roma.

Pasó los últimos años de su vida en el sur de Italia donde, después de haber rechazado la arquidiócesis de Reggio, fundó una nueva cartuja en La Torre, Calabria, que puso bajo la

[278] Un judío llamado Guillard, que después de su conversión fundó la iglesia de Sant Pierre le Guillard, se negaba a admitir la presencia real de Cristo en el sacramento de la Eucaristía. Sin embargo, prometió creer en ello si una mula se inclinaba ante el Santo Sacramento, algo que consiguió san Antonio con sus oraciones y plegarias. Lo vemos en RÉAU, L. (1996-2000), *op. cit.,* vol. 2 (3), p. 125.

[279] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 124-127.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

advocación de Santa María in Eremo, donde murió. Beatificado tardíamente, en 1514, fue canonizado en el año 1623. En este sentido no se dispone de una iconografía de carácter medieval, siendo sus atributos característicos la mitra que rechazó y el libro y la calavera como desprecio a todas las vanidades y recuerdo de la muerte.

Fue designado obispo de Meaux se negó con humildad a aceptar el cargo y tuvo la gracia de morir el mismo día de su elección y con ello no pudo ser consagrado. Este suceso explica su iconografía, ya que se le representa con traje de canónigo y, en el caso de Valpuesta, con casulla y portando la mitra suspendida en su brazo derecho, dando a entender que nunca pudo ponerse dicha mitra. La casulla del retablo de la iglesia Santa María es roja, sin embargo, se suele ir vestido de blanco, el color de los cartujos, como vemos en la obra de Vicente Carducho de finales del XVI y principios del XVII.

En ocasiones también puede aparecer con un dedo cruzado delante de la boca, en alusión al voto de silencio de esta orden. También puede aparecer con un crucifijo arborescente, porque gracias a él la cruz de Cristo fue plantada en la soledad boscosa de la cartuja, o una estrella en el pecho que, en este caso, no vemos[280]. Por último, llama la atención que, sobre su mano, encima del libro, parece disponer un cráneo, aspecto que nos lleva a considerar que la figura representada es san Bruno.

3.9.3.11. San Antón Abad

Nació hacia el 251 en el alto Egipto y su vida que fue contada por san Atanasio y san Jerónimo, se hizo popular en el siglo XIII por la *Leyenda Dorada*[281]. Antonio significa tener o poseer cosas de alto valor, un nombre muy acertado para este santo que despreció los bienes de este mundo y disfrutó de los celestiales. Tenía veinte años cuando escuchó en la iglesia que la forma de ser perfecto era vender los bienes y repartir el dinero entre los pobres. Inmediatamente vendió toda su hacienda y se retiró al desierto para hacer vida eremítica[282]. Allí fue asaltado por tentaciones diabólicas que, en general, se interpretan como alucinaciones de un solitario agotado por el ayuno y que representó David Teniers en el siglo XVII.

Hacia el final de su vida visitó a Pablo ermitaño, superior de los anacoretas de Tebaida, que había sobrevivido milagrosamente alimentado por un cuervo que ese día llevaba en su pico doble razón de pan. También se le atribuyeron numerosas aventuras en Cataluña que sirvieron de inspiración para el retablo que le dedicó Jaume Huguet en Barcelona, como la petición del rey de que llevara a cabo un exorcismo a su mujer e hijos, poseídos por demonios.

San Antón murió más que centenario en el año 356 y la invención de su cuerpo hizo nacer otras leyendas popularizadas en el siglo XV por una traducción del latín al francés de Pierre de Lanoy. El obispo Teófilo descubrió su cuerpo envuelto en una túnica de fibras de palma que le había regalado san Pablo ermitaño. Se dijo que los restos habían sido desenterrados por dos

[280] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 247-249.
[281] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), p. 108.
[282] DE LA VORÁGINE, S., 2014, *op.cit.*, Alianza editorial, pp. 58-59.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

leopardos y que previamente un pájaro blanco de pico rojo indicó el lugar elegido por el santo para su enterramiento. Además, los hagiográficos le atribuyeron un milagro del apóstol Santiago en el que habría sostenido durante muchos días el cuerpo de un joven condenado a la horca por una acusación falsa.

En un primer momento su cuerpo fue transportado a Constantinopla y en el 1050 habría sido transportado a una abadía del Delfinado que tomó el nombre de Saint Antoine en Viennois. Los monjes de este lugar, los antoninos, salieron victoriosos del duelo y la orden hospitalaria fundada en el siglo XI bajo la advocación de san Antonio se especializó en el tratamiento de enfermedades contagiosas, como la peste, la sífilis o el fuego de Antonio[283]. Además, fue patrón de numerosas corporaciones como los cesteros o los sepultureros, pero la mayoría de sus patronazgos se debe al cerdo, su atributo más personal, ya que el tocino se consideraba eficaz contra el fuego de Antonio. De ahí que fuera venerado por los porquerizos, vendedores de cerdos, carniceros o fabricantes de cepillos.

Fue abad y gran guía espiritual de los monasterios de Egipto y con sus discípulos organizó un cenobio. Por ello, no debe extrañar que vista hábito talar, oscuro o negro, con manto o cogulla y capuchón del mismo color, propio de los monjes antonianos, quienes lo consideran su fundador. El báculo abacial, como abad, justifica su atributo y con frecuencia es sustituido por un bastón en forma de "Tau". En una de sus manos se encuentra la campanilla, un atributo común cuyo sonido ahuyentaba a los demonios y, en la otra mano, porta un rosario de gruesas cuentas[284].

3.9.3.12. San Esteban

En Valpuesta vemos un joven que queda figurado portando en su mano una especie de tela que por su remate en flecos podemos identificar con la estola. El atributo, así como el rasgo juvenil de la figura, nos lleva a considerar a San Esteban.

Se le denomina "protomártir" porque tuvo el honor de ser el primer mártir que derramó su sangre por proclamar su fe en Jesucristo. Fue uno de los primeros siete diáconos de la Iglesia, ordenado por los doce apóstoles, y según la *Vita fabulosa sancti Stephani protomartyris* el día en el que san Esteban nació fue arrebatado por Satanás, que puso un pequeño demonio en su cuna para sustituirlo. Después dejó a niño en la puerta de un obispo llamado Julián que, al escuchar los llantos del pequeño, salió de su casa y encontró a una cierva blanca amamantando al niño. Un tiempo después, Esteban regresó a la casa paterna y expulsó al demonio que ocupaba su lugar empleando una cruz.

Su martirio se produjo porque discutió con los retóricos judíos que lo hicieron detener y lapidar por blasfemia, ayudados por el futuro san Pablo, que habría ayudado a los verdugos cuidando sus mantos. Su cuerpo, que fue expuesto por las fieras, fue sepultado por Gamaliel y más tarde sus

[283] También conocido como mal de los ardientes, la enfermedad se producía por una mala alimentación con pan de centeno contaminado por un parásito llamado tizón. El nombre de la enfermedad se debe al desecamiento de las extremidades que provocaba la amputación de estas. Lo vemos en RÉAU, L. (1996-2000), *op. cit.,* vol. 2 (3), p. 111.

[284] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 108-113.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

reliquias fueron transportadas de Jerusalén a Constantinopla, por un error de una viuda llamada Juliana que confundió las cenizas de su esposo con las del santo, y finalmente se trasladaron a Roma.

Sus lugares de culto son muy numerosos, sobre todo en Italia, Francia y España y sus patronazgos, que son menos numerosos, lo encuadran dentro de la categoría de los santos curadores. Se acostumbraba a poner flores sobre su altar porque luego éstas servían para aliviar a los enfermos y si se depositaba ropa blanca se consideraba que curaba las enfermedades de médula. También se le considera curador de la tiña y de los cálculos y dolores de cabeza, debido a su lapidación[285].

3.9.3.13. Profeta Elías o Eliseo

Vivió en el siglo IX a. C. y, después de Moisés, es la mayor figura del Antiguo Testamento. No dejó nada escrito, aunque su historia se cuenta en el libro de los Reyes. Los evangelistas le atribuyeron numerosos milagros que también le fueron atribuidos a Jesús, como la multiplicación de los alimentos de la viuda de Sarefta, la desesperación a la sombra del enebro que anuncia la agonía de Cristo en el monte de los Olivos o la Ascensión.

Entre los judíos se considera que Elías preside la circuncisión y el día de la ceremonia se lleva desde la sinagoga a la casa de los padres un sillón llamado Kisé Eliaho, o silla de Elías, que se asemeja a la Etimasia preparado para Cristo Juez. El derecho para sentarse en él para sujetar al recién nacido se vende por subasta.

Este profeta fue adoptado por la iglesia griega y romana al mismo tiempo. En la primera se asocia su nombre a Helios, el dios del sol, patrón de los sitios altos. Su culto también se implantó en Bizancio, donde destacó el emperador Basilio I, que sentía una gran devoción por él y, de Bizancio, su culto se difundió entre los eslavos de influencia bizantina. Por otro lado, en Occidente, su culto encontró su apoyo más sólido en la orden de los carmelitas, quienes lo consideran su fundador por el hecho de que habitó en una gruta del monte Carmelo.

Por otro lado, Eliseo era el discípulo y heredero de Elías y, al igual que su maestro, entre sus múltiples milagros, separó las aguas del Jordán con su manto mágico. Sin embargo, a diferencia delo que sucede con la mayoría de los profetas, Eliseo tiene una identidad iconográfica precisa y casi invariable. Se le representa calvo, ya que en la Biblia se dice que los niños se reían de su calvicie y, al igual que su maestro, está vestido con un manto carmelita. En Valpuesta, calvo y con larga barba, destaca por su pliegue dorado que, sin duda, remite a la capa cedida a Eliseo cuando ascendió en el carro de fuego. La leyenda cuenta que Elías atravesó el Jordán caminando y sin mojarse los pies con su discípulo y, de pronto, un carro de fuego tirado por caballos los separa. Mientras que Elías ascendió al cielo en un torbellino y dejó caer su manto que fue recogido por Eliseo[286].

[285] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 2 (3), pp. 459-464.
[286] RÉAU, L., 1996-2000, *op. cit.,* vol. 1 (1), pp. 400-413.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 276. San Jerónimo penitente, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 277. San Pedro pontífice, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 278. San Miguel Arcángel, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 279. San Francisco, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 280. San Norberto, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 281. Santo Domingo Guzmán, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 282. Gelasio papa, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 283. San Buenaventura, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 284. San Antonio de Padua, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 285. San Patusio de Meaux o San Bruno, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 286. San Antonio abad, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 287. San Esteban (abajo) y el profeta Elías o Eliseo (arriba), retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

También debemos mencionar otra serie de santos cuya identificación no se ha podido llevar a cabo, ya que no se les representó con ningún atributo personal y, además, muchos de ellos se encuentran en zonas poco visibles. La mayoría aparecen a ambos lados de los apóstoles portando la palma del martirio en las manos y vestidos con llamativos ropajes de colores y tocados.



Fig. 288. Santos decorando el lateral izquierdo de la hornacina de San Felipe. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.



Fig. 289. Santos decorando el lateral derecho de la hornacina de San Felipe. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 290. Santos situados entre san Felipe y san Andrés. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.



Fig. 291. Santos situados en el interior de la hornacina de san Andrés. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 292. Santos decorando el lateral izquierdo de la hornacina de San pedro. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.



Fig. 293. Santos decorando el lateral derecho de la hornacina de San pedro. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Fig. 294. Iglesia de Santa María de Valpuesta en obras, agosto 2023. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

CONCLUSIONES

Tras el comentario que hemos realizado sobre la estatuaria en el retablo de Santa María de Valpuesta podemos sacar varias conclusiones:

1. En primer lugar, falta por esclarecer los inicios de la diócesis de Valpuesta, ya que continuamos sin saber si la figura del obispo Juan es real. El estudio de los cartularios Gótico y Galicano parecen esclarecer muchas incógnitas sobre los inicios de la historia de este lugar, sin embargo, cabe la posibilidad de que algunos de estos datos no sean verídicos. Además, estos documentos podrían ser la prueba de que fue en este lugar donde se produjo el nacimiento del castellano como lo conocemos.

2. En la actualidad, hemos podido comprobar que el estado de la iglesia se encuentra bastante deteriorado, sobre todo la torre, que se hunde en el terreno. Pese a ello, todo lo malo tiene su parte

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

positiva y gracias a la intervención de las obras en el suelo de la torre se ha descubierto un impresionante suelo de época medieval.

3. Sabemos que la ejecución de la obra se produjo en diferentes momentos y aunque el apostolado tiene una autoría concreta, Felipe Bigarny, en lo que respecta a la predela, como hemos explicado, se apunta a diferentes artistas entre los que destacan varios nombres, pero sólo son suposiciones. Las noticias de la época dejan claro que es imposible que al maestro y León Picardo finalizaran la obra, pues ambos fallecieron antes de finalizarla, lo que trajo consigo problemas a sus herederos.

4. Claramente debemos destacar el papel de los modelos iconográficos, las estampas que fueron difundidas por Europa y que parecen ser, la mayoría de ellas, de procedencia italiana y fechados entre 1560 y 1640. Además, cabe destacar, entre otras composiciones, al llamado *Leccionario Farnese*, que tiene una incidencia singular en el conjunto artístico. El tratado de Pacheco indica los gustos iconográficos de la época, sin embargo, como hemos podido observar.

5. Después de haber leído el tratado de Francisco Pacheco, podemos decir que nuestras figuras distan bastante, en cuestiones fundamentales, como los desnudos, de lo que él consideraba la forma correcta y moral de hacer arte. El retablo de Valpuesta es novedoso, atrevido y abraza los gustos clásicos siguiendo los ejemplos italianos.

6. Si comparamos el retablo de Valpuesta con el retablo de los Reyes de la iglesia de San Pedro en Vitoria, vemos que pese a localizarse en lugares próximos y haber sido realizados en el mismo siglo, distan mucho el uno del otro. Aunque el lenguaje iconográfico es similar, las vestimentas y los rostros son más realistas y toscos y carecen de la sutileza e idealización de las figuras valpostanas, claramente de corte renacentista italiano.

7. Debido a lo anteriormente mencionado, incluso podríamos suponer que fue un artista italiano quien realizó las entalladuras de la predela. Esto puede considerarse no solo por los citados modelos italianos que una y otra vez informan los motivos marianos, sino también porque estos relieves pintados en blanco simulando marfiles podrían haber sido encargados por Gil Carrillo de Albornoz. Éste fue arcediano de la colegiata de Valpuesta hasta que en 1627 residió en Roma, nombrado cardenal por el pontífice Urbano VIII.

8. Por último, nuestra tesis principal, ¿hemos conseguido demostrar que el *Hortulus Animae* define la iconografía del retablo? Creemos que, en gran parte, sí. A partir de imágenes, hemos visto como en la edición de Baviera de 1507 de este Libro de Horas aparecen todos los apóstoles, el oficio a la Virgen María, el oficio de la Pasión y la Cruz y el oficio a la Trinidad. Aunque hemos podido encontrar a casi todas las santas del retablo en el libro de oraciones, faltan tres: Cecilia, Lucía y Martina. Además, tampoco se encuentran todos los santos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esto podría deberse a la edición o, quizás, a los gustos e interés de quien encargó la obra, que pudo haber sentido más devoción por unas santas y santos que por otros. Cabría preguntarse si en alguna otra edición del Libro de Horas podemos encontrar una reproducción más completa del retablo. Sin embargo, y debido a la gran difusión que estos libros tuvieron en Europa entre las personas pudientes del momento y teniendo en cuenta la relevancia de este pueblo, es muy posible que, aunque no se reprodujera en su absoluta totalidad, sí que pudo servir como modelo para la elaboración de gran parte de las escenas del retablo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ TEJEDOR, A., *De Valpuesta a Silos. Las fuentes del castellano*, Burgos, 2013.

ÁNGEL ARROCA, L., "Iconografía Inmaculista: El abrazo ante la puerta Dorada", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, N.º. 124, 1993.

ANÓNIMO, *Valpuesta: Lengua, Historia, Arte y Naturaleza*, Federación "*Vallis-Pósita*" Asociaciones Culturales Amigos de Valpuesta y Valdegovía, s.f.

BARTOL HERNÁNDEZ, J. A., *Los cartularios de Valpuesta*, Estudios, Salamanca, 2014.

BUCCARO, A., RASCAGLIA, M., *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani: influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, Biblioteca Nacional, Nápoles, 2019-2020.

BOCH, B. (1852), *Prácticas de visitar los enfermos y ayudar a bien morir*, segunda edición, París.

CADIÑANOS BARDECI, I., "El cabildo de Valpuesta y sus ordenanzas de los siglos XVI y XVII", *Valpuesta (802-2000) Mil doscientos años de historia, Estudios mirandeses XX*, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, 2000.

CALVO MARTÍNEZ, J. L., *Los cuatro evangelios*, editorial Trotta, 2022.

CAMERON, A., *El Bajo Imperio romano (284-430 d. de C.)*, Ediciones encuentro, 2001.

CASTILLO BARRAGÁN, B., *Concepto de procedimiento pictórico en Sevilla en el siglo XVII*, Universidad de Sevilla, 1999.

CERKOVNIK, G., "Hortulus animae de 1516 y 1548 en la Biblioteca Nacional y Universitaria de Liubliana: un libro de oraciones anterior a la Reforma y su transformación luterana" en *Ars & humanitas*, vol. 5 (2), 2011.

CORTÍ BADÍA, P., "Un ejemplo simbólico de la iconografía medieval: Las Horas de la Virgen en el Libro de Horas de Catherine Cleves", *Revista Archivum*, año III, n.º 4, 2002.

CROISSET, J, *Año Cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año*, Barcelona, 1863.

DE LAURENTIS, E., "Natale nella Capella Sistina: il mesale della Natività del cardinale Antoniotto Pallavicini", *Alumina. Pagine miniate*, 2013.

DE LA VORÁGINE, S., *La leyenda dorada*, Alianza editorial, 2014.

DE RIBADENEIRA, P, *Flos Sanctorum*, Universidad Complutense de Madrid, 1716.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DEL RÍO DE LA HOZ, I., *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 2001.

DE SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2006.

DOMÍNGUEZ LEONÉS, J. M., "¿Cuál es la cuna del castellano?", *Ecos*, Alemania.

DULANTO SARRALDE, N., "El significado de Valpuesta", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, 2004.

DULANTO SARRADE, N., "Singularidad del cartulario de Valpuesta", *Valpuesta (802-2000) Mil doscientos años de historia, Estudios mirandeses XX*, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, 2000.

FERNÁNDEZ PEÑA, M. R., *La Concepción Inmaculada en el arte: El abrazo ante "La Puerta Dorada"*, Madrid, 2005.

FLÓREZ, H. (1771), *España Sagrada*, tomo XXVI, 1771.

FRANCO SILVA, A., *Entre los reinados de Enrique IV y Carlos V. Los condestables del linaje Velasco (1461-1559)*, Universidad de Jaén, 2006.

FUENTES REBOLLO, I., "Vigarny, Picardo y el retablo de la Colegiata de Valpuesta (Burgos)" en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 8, 2004.

GARCÍA GONZÁLEZ, J. J., "Valpuesta y su entorno en épocas tardoantigua y protomedievales", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, 2004.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1992-1996.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., "De la trinidad antropomorfa como sedes gratiae una fuente gráfica en talla y pintura: Santa María de Valpuesta y el Museo del Prado" en *Archivo español de arte*, vol. 88, Universidad del País Vasco, 2015.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Iconografía de la Cruz de Kurutziaga: pecado, castigo y redención*, Museo Arte e Historia Durango, 2010.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *La serie de apóstoles de la catedral de Lima. Sus fuentes gráficas*, Brocar, Universidad del País Vasco, Logroño (España), 2008.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., *La vida de la virgen: Durero*, C. M. Editores, 2018.

GONZÁLEZ-BLANCO, E. (2014), *El evangelio apócrifo*, vol. 56, Linkgua Ediciones S. L., pp. 171-172.

GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985.

GRAHAM-DIXON, A., *Caravaggio: una vida sagrada y profana*, Penguin Random House Grupo Editorial España, 2012.

HERIBERTO RIVAS, L, *Evangelios apócrifos*, editorial Claretiana, 2014.

JUNGMANN, J., *El sacrificio de la Misa*, Madrid, 1953.

LINAJE CONDE, A., "La repoblación diocesana de Juan de Valpuesta", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, 2004.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *Historia de Burgos*, vol. 2, 1986.

LÓPEZ MONTILLA, M. J., *El Libro de Horas. Un libro selecto de devoción privada*, Ediciones de La Ergástula, 2012.

MARIANA, J., *Historia General de España*, T.I., Ed. Madrid, 1848.

MARILLER, J., "Les origines possibles du sculpteur Felipe Bigarny" en *Annales de Bourgogne*, vol. 54, 1982.

MARTÍNEZ DÍEZ, G., "El obispado de Valpuesta: 881-1087", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, 2004.

MONTANER LÓPEZ, E., "Coloquios de iconografía", Cuadernos de Arte e Iconografía, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1990.

MORENO OLLERO, A., *Los dominios señoriales de la Casa de Velasco en la Baja Edad Media*, Sanlúcar de Barrameda, 2014.

MORENTE LUQUE, F., "El manierismo italiano en los relieves del banco del retablo mayor de la Colegiata de Valpuesta: la estampa como fuente gráfica y documental" en López de Gámiz XXXIV, Instituto Municipal de la Historia, 2000.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MORENTE LUQUE, F., "El retablo de Valpuesta. Las fuentes gráficas en la escultura", en *Las tierras de Valdegovía: geografía, historia y arte*, Actas de las jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía, 2003.

NIETO, B., *La Asunción de la Virgen en el arte: vida de un tema iconográfico*, Afrodisio Aguado S. A., Madrid, 1950.

PACHECO, F., *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas*, Sevilla, 1649.

PARROQUIA DE SAN PEDRO APÓSTOL, *Iglesia de San Pedro Apóstol: monumento nacional desde 1931*, Historia viva de Vitoria-Gasteiz, 2022.

PIKAZA, X., *Evangelio de Mateo: De Jesús a la Iglesia*, editorial Verbo Divino, 2017.

RAMOS REMEDIOS, E., "En torno a la importancia de los cartularios de Valpuesta", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, 2004.

RAMOS REMEDIOS, E., "La lengua romance a través de los cartularios de Valpuesta (804-1200), *Valpuesta (802-2000) Mil doscientos años de historia, Estudios mirandeses XX*, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, 2000.

RÉAU L., *Iconografía del arte cristiano: Introducción general*, Ediciones Serbal, Barcelona, 1996-2000.

RÉAU L., *Iconografía del arte* cristiano, tomo I, vol. I, Ediciones Serbal, Barcelona, 1996-2000.

RÉAU L., *Iconografía del arte* cristiano, tomo I, vol. II, Ediciones Serbal, Barcelona, 1996-2000.

RÉAU L., *Iconografía del arte* cristiano: Iconografía de los santos de la A a la F, Ediciones Serbal, Barcelona, 1996-2000.

RÉAU L., *Iconografía del arte* cristiano: Iconografía de los santos de la G a la O, Ediciones Serbal, Barcelona, 1996-2000.

RÉAU L., *Iconografía del arte* cristiano: Iconografía de los santos de la P a la Z, Ediciones Serbal, Barcelona, 1996-2000.

RUIZ ASENCIO, J. M., "Los cartularios de Valpuesta", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, 2004.

RUIZ DE LOIZAGA, S. (2001), *Los cartularios Gótico y Galicano de Santa María de Valpuesta*, 2008.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RUIZ DE LOIZAGA, S., "Obispos que regentaron la diócesis de Valpuesta", *MCC Aniversario del obispado de Valpuesta 804-2004* en Estudios Mirandeses XXIV, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, 2004.

RUIZ DE LOIZAGA, S., *Santa María de Valpuesta*, 1984.

RUIZ DE LOIZAGA, S., "Sobre la autenticidad del cartulario de Valpuesta", *Valpuesta (802-2000) Mil doscientos años de historia, Estudios mirandeses XX*, Fundación cultural Profesor Cantera Burgos, Miranda del Ebro, 2000.

SÁNCHEZ DOMINGO, R., *El régimen señorial en Castilla la Vieja: la Casa de los Velasco*, Universidad de Burgos, Burgos, 1999.

SAN MARTÍN, L., *La actividad artística en La Rioja durante el siglo XVI: índice de artistas y artesanos*, Instituto de estudios riojanos, Logroño, 2005.

SAN, J., *Evangelios*, "Santa Fe: El Cid Editor", Libro Cátedra España, 2004.

SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, Londres, 1872.

SICRE DÍAZ, J. L., *El evangelio de Lucas: Una imagen distinta de Jesús*, editorial Verbo Divino, 2021.

SIERRA, A., *Manual para la misa*, Barcelona, 1841.

SIMÓN, J., *Con Jesús en el Calvario, ediciones*, Rialp S. A., Madrid, 2011.

VASALLO TORANZO, L., "Felipe Bigarny a la luz de su testamento e inventarios de bienes" en *Archivo español de arte*, vol. 92 (366), Universidad de Valladolid, 2019.

VIVANCOS GÓMEZ, M., "A propósito de las glosas marginales de los manuscritos visigóticos de San Millán de la Cogolla", *Aemilianense*, Instituto Orígenes del Español, N.º 2, 2010.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS EN LÍNEA

ANÓNIMO, *Las vidrieras del siglo XV, el segundo tesoro de Valpuesta*, Valpuesta, 2009.

Recuperado de:

https://www.valpuesta.com/las-vidrieras-del-siglo-xv-el-segundo-tesoro-de-valpuesta/ (15/9/23)

D. G. L., "Romano, Giulio", *Museo del Prado*, Fundación de Amigos del Museo del Prado, s.f.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Recuperado de:

https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/romano-giulio-giovanni-francesco-penni/1c1c48d4-9c17-4744-8c66-05c776d9e32a (15/9/23)

GONZÁLEZ, C., *El origen del castellano está en Valpuesta*, s.f.

Recuperado de:

http://boj.pntic.mec.es/~tzufiaur/origen_del_castellano.htm (15/9/23)

GONZÁLEZ RAMOS, R., "León Picardo", *Real Academia de la Historia*, 2018.

Recuperado de:

https://dbe.rah.es/biografias/16932/leon-picardo (15/9/23)

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, *La población de Valpuesta,* 2023.

Recuperado de:

https://www.ine.es/intercensal/intercensal.do?search=1&cmbTipoBusq=0&textoMunicipio=Valpuesta&L=0 (15/9/23)

J. J. P. P., s.f., "Vos, Martín de", *Museo del Prado*, Fundación de amigos de Museo del Prado.

Recuperado de:

https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/vos-martin-de/aed8ff64-b96b-4723-b598-66277e6d3f5c (15/9/23)

LÓPEZ TORRIJOS, R., "Iconografía de san Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII", en *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo I y II, revista virtual de la Fundación Universitaria Española, 1988.

Recuperado de:

http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-5.pdf (15/9/23)

MORALEJO ORTEGA, M., "Diego de Sagredo", *Real Academia de la Historia*, 2018.

Recuperado de:

https://dbe.rah.es/biografias/5613/diego-de-sagredo (15/9/23)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PANINI, F. C., “Una superba decorazione”, *Lezionario Farnese: il messale della Cappella Sistina*, Modena, s.f.

Recuperado de:

https://grandiopere.fcp.it/facsimili/es/el-leccionario-farnese/ (15/9/23)

PÉREZ, SÁNCHEZ, A. E., 2018, “Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Real Academia de la Historia*, 2018.

Recuperado de:

https://dbe.rah.es/biografias/5114/diego-rodriguez-de-silva-y-velazquez (15/9/23)

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Presentación en la RAE de los “Becerros gótico y galicano de Valpuesta*, 2019.

Recuperado de:

https://www.rae.es/noticia/presentacion-en-la-rae-de-los-becerros-gotico-y-galicano-de-valpuesta (15/9/23)

SÁNCHEZ PASCUAL, RAQUEL, “Juan de Ayala”, *Real Academia de la Historia*, 2018.

Recuperado de:

https://dbe.rah.es/biografias/52583/juan-de-ayala (15/9/23)

VALDEVIESO GONZÁLEZ, E., “Francisco Pérez del Río”, *Real Academia de la Historia*, 2018.

Recuperado de:

https://dbe.rah.es/biografias/7705/francisco-perez-del-rio (15/9/23)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Iglesia de Santa María en Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández.

Fig. 2. Iglesia de Santa María en Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P.13.

Fig. 3. Fragmento texto *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 17.

Fig. 4. *Lezionario Farnese.* Fuente: Panini, F.C. P. 20.

Fig. 5. Portada *Hortulus Animae.* Edición de 1507, Baviera. P. 23.

Fig. 6. Portada *Hortulus Animae*. Edición de 1516, Maguncia. P. 24.

Fig. 7. Portada *Hortulus Animae.* Edición de 1518. P. 25.

Fig. 8. Portada *Hortulus Animae*. Edición de 1548, Nuremberg. P. 26.

Fig. 9. Portada *Hortulus Animae.* Edición de 1549, Biblioteca Estatal de Baviera. P. 27.

Fig. 10. Portada *Hortulus Animae.* Edición de 1558, Baviera. P. 28.

Fig. 11. Mapa localización de Valpuesta. Fuente: *Estudios Mirandeses XX Monográfico*. P 29.

Fig. 12. Paisaje próximo a Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 30.

Fig. 13. La casa del Arcediano de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 31.

Fig. 14. Torre de la familia Velasco en Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 32.

Fig. 15. Entrada de la torre de la familia Velasco sobre la que se encuentra el escudo. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 33.

Fig. 16. Casa del inquisidor (1590). Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 34.

Fig. 17. Diócesis de Valpuesta siglos IX y X. Fuente: Dulanto Sarralde, N. en Valpuesta la cuna del castellano escrito (2002). P. 38.

Fig. 18. Texto del año 939 localizado en la iglesia de Valpuesta. Se trata de uno de los testimonios más antiguos del castellano. En la cuarta línea, empezando por abajo, puede leerse *Potro castanio et pielle*. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 42.

Fig. 19. Cartulario de Valpuesta. Fuente: Archivo Municipal de Burgos. P. 44.

Fig. 20. Cartulario de Valpuesta. Fuente: Archivo Municipal de Burgos. P. 44.

Fig. 21. Cartulario de Valpuesta. Fuente: *Siloé, arte y bibliografía*. P. 45.

Fig. 22. Fachada principal Santa María. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 47.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 23. Representación de la Virgen bajo el arco ojival de la entrada de Santa María. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 48.
Fig. 24. Sillería y coro de Santa María. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 49.
Fig. 25. Interior del patio y cementerio. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 50.
Fig. 26. Retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 51.
Fig. 27. Retablo de la iglesia Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 63.
Fig. 28. Maestro de las Banderolas. *El credo formulado por los apóstoles*. Siglo XV. Fuente: González de Zárate: *La serie de los apóstoles en la Catedral de Lima: Sus fuentes gráficas*. P. 64.
Fig. 29 Hendrick Goltzius, san Pedro. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 65.
Fig. 30. Anónimo, san Pedro. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 65.
Fig. 31. Hendrick Goltzius, san Andrés. Fuente: *La serie de los apóstole*s. P. 65.
Fig. 32. Hendrick Goltzius, san Andrés. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 65.
Fig. 33. Hendrick Goltzius, Santiago el Mayor. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 66.
Fig. 34. Anónimo, Santiago el Mayor. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 66.
Fig. 35. Hendrick Goltzius, san Juan. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 66.
Fig. 36. Anónimo, san Juan. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 66.
Fig. 37. Hendrick Goltzius, san Felipe. Fuente: La serie de los apóstoles. P. 67.
Fig. 38. Anónimo, san Felipe. Fuente: La serie de los apóstoles. P. 67.
Fig. 39. Hendrick Goltzius, san Bartolomé. Fuente: La serie de los apóstoles. P. 67.
Fig. 40. Anónimo, san Bartolomé. Fuente: La serie de los apóstoles. P. 67.
Fig. 41. Hendrick Goltzius, San Mateo. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 68.
Fig. 42. Anónimo, San Mateo. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 68.
Fig. 43. Hendrick Goltzius, santo Tomás. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 68.
Fig. 44. Hendrick Goltzius, santo Tomás. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 68.
Fig. 45. Hendrick Goltzius, Santiago el Menor. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 69.
Fig. 46. Hendrick Goltzius, Santiago el Menor. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 69.
Fig. 47. Hendrick Goltzius, san Simón. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 69.
Fig. 48. Hendrick Goltzius, san Simón. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 69.
Fig. 49. Hendrick Goltzius, san Judas. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 70.
Fig. 50. Hendrick Goltzius, san Judas. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 70.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 51. Hendrick Goltzius, san Matías. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 70.
Fig. 52. Hendrick Goltzius, san Matías. Fuente: *La serie de los apóstoles*. P. 70.
Fig. 53. San Felipe en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee. P. 72.
Fig. 54. San Felipe, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 73.
Fig. 55. San Felipe, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 74.
Fig. 56. San Andrés en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee p. 75.
Fig. 57. San Andrés, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 77.
Fig. 58. San Andrés, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 78.
Fig. 59. San Pedro en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee. P. 80.
Fig. 60. San Pedro, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 81.
Fig. 61. San Pedro, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 82.
Fig. 62. San Pablo en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee. P. 84.
Fig. 63. San Pablo, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 85.
Fig. 64. San Pablo, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 86.
Fig. 65. Santiago el Mayor en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee. P. 87.
Fig. 66. Santiago el Mayor, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 89.
Fig. 67. Santiago el Mayor, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 90.
Fig. 68. Santo Tomás en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee. P. 91.
Fig. 69. Santo Tomás, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 93.
Fig. 70. Santo Tomás, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 94.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 71. San Juan en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee. P. 96.
Fig. 72. San Juan, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 97.
Fig. 73. San Juan, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 98.
Fig. 74. Santiago el Menor en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee. P. 99.
Fig. 75. Santiago el Menor, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 100.
Fig. 76. Santiago el Menor, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 101.
Fig. 77. Figura. San Bartolomé en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee. P. 102.
Fig. 78. San Bartolomé, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 103.
Fig. 79. San Bartolomé, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 104.
Fig. 80. San Matías en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee. P. 105.
Fig. 81. San Matías, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 98.
Fig. 82. San Matías, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 107.
Fig. 83. San Simón en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee. P. 108.
Fig. 84. San Simón, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 109.
Fig. 85. San Simón, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 110.
Fig. 86. San Mateo en la edición *Salus Animae* de Nuremberg, 1515. Representa similar iconografía a la estampa de Hans Springinklee. P. 111.
Fig. 87. San Mateo, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 112.
Fig. 88. San Mateo, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 113.
Fig. 89. La Virgen con el Niño, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 114.
Fig. 90. La Virgen con el Niño, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 116.
Fig. 91. La Virgen y santa Ana con el Niño, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 117.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 92. Monogramista MT*, Regreso hijo pródigo* (1545). El Libro de Horas de 1499 ofrece este argumento junto con el anuncio del ángel a Joaquín y Ana. P. 120.
Fig. 93. Alberto Durero, Vida de la Virgen (1511), El abrazo de Joaquín y Ana. P. 121.
Fig. 94. Altdorfer, Abrazo ante la puerta Dorada (1514). P. 121.
Fig. 95. Laudes, Libro de Horas, Joaquín y Ana (1499). P. 122.
Fig. 96. Libro de Horas, Joaquín y Ana, siglo XV. P. 122.
Fig. 97. El abrazo de Joaquín y Ana, retablo de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 123.
Fig. 98. Giulio Romano, *Nacimiento de María.* P. 125.
Fig. 99. Diana Scultori, *Nacimiento de María*. P. 126.
Fig. 100. Alberto Durero, vida de la Virgen. *Nacimiento de María*. P. 126.
Fig. 101. Giotto, *Nacimiento de María*. P. 128.
Fig. 102. *La Natividad de la Virgen*. Miniatura griega del siglo XII. P. 128.
Fig. 103. *Nacimiento de María* (1487), Ulm. P. 129.
Fig. 104. *Nacimiento de María*, Santa Croce, Giovanni Milano. P. 129.
Fig. 105. El nacimiento de la Virgen María, *predella* del relieve de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 130.
Fig. 106. Gil de Siloé. *Presentación de María*. Catedral de Burgos. P. 133.
Fig. 107. *Beate Maríae virginis* psalterium. Presentación de María, 1493. P. 133.
Fig. 108. *La presentación de la Virgen en el Templo*. Alberto Durero. Lámina abierta en el año 1503, editada en el 1511 a modo de libro en la serie Vida de la Virgen. P. 134.
Fig. 109. Hopfer, *Presentación de María*. P. 134.
Fig. 110. Tadeo Gaddi, Presentación de María en el Templo, Santa Croce. P. 134.
Fig. 111. Presentación de María en el Templo, *predella* del retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 136.
Fig. 112. Alberto Durero. Salutación angélica, Vida de María, 1511. P. 140.
Fig. 113. Giovanni Battista Cavalieri. *La Anunciación*, 1566. P. 140.
Fig. 114. Maestro de Flemalle*. La Salutación angélica*, Museo Metropolitano de Nueva York. Óleo hacia 1425. P. 141.
Fig. 115. Matthias Grünewald. *La Salutación angélica*. Museo d'Unterlinden, Colmar. P. 142.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 116. *La Salutación angélica*, junto a la caída de Eva y Gedeón, entalladura de la Biblia *Pauperum*, hacia 1460. P. 142.
Fig. 117. Fra Angélico. *La Salutación angélica*. Museo de Cortona. P. 143.
Fig. 118. Hans Wechtlin, Anunciación. 1508. P. 144.
Fig. 119. Anónimo francés. La Salutación angélica, 1529. P. 144.
Fig. 120. Maestro E.S. Anunciación. P. 144.
Fig. 121. La Anunciación o Salutación Angélica. Relieve de la predela del retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 145.
Fig. 122. Libro de Horas. La visitación. París, 1385. P. 148.
Fig. 123. Giulio Clovio. Lezionario Farnese. *La Visitación*. 1546. P. 148.
Fig. 124. Alberto Durero. La Visitación, Serie de la Vida de María. Estampa abierta en el año 1504 y editada en 1511. P. 149.
Fig. 125. Fra Angélico. Visitación del Museo de Cortona. P. 150.
Fig. 126. La Visitación. Relieve de la predela del retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 151.
Fig. 127. Alberto Durero. Nacimiento de Cristo en la serie *Vida de María*, 1511. P. 154.
Fig. 128. Martin Schongauer. Ca, 1500. *Nacimiento de Cristo y Adoración de los pastores*. P. 155.
Fig. 129. Taddeo Zuccaro. *Adoración Pastores.* P. 156.
Fig. 130. Giulio Clovio. Lezionario Farnese. *Adoración de los Pastores*. 1546. P. 156.
Fig. 131. Escuela de Rafael. *Adoración de los Pastores.* P. 156.
Fig. 132. Vida de Jesús y María, 1482. P. 156.
Fig. 133. *Speculum Humanae Salvationis*. Ca. 1500. *Nacimiento de Cristo*. P. 157.
Fig. 134. Relieve de la predela, Nacimiento de Cristo y Adoración de los Pastores. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 159.
Fig. 135. Nona. Libro de Horas 1499. *Circuncisión.* P. 161
Fig. 136. Antonio Lafreri. Santa Isabel de Hungría (detalle). Invención de Giulio Romano. *Nacimiento de María* (detalle). P. 161.
Fig. 137. Schiavone. *Circuncisión.* P. 162.
Fig. 138. Rembrandt. *Circuncisión*. P. 163.
Fig. 139. Alberto Durero. *Circuncisión para la serie de la Vida de María.* 1511. P. 164.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 140. Libro de Horas. *Circuncisión*. (The Hagge, RMMW, 10 E3, fol.95v). P. 164.

Fig. 141. Fra Angélico. *Circuncisión*. San Marcos (Florencia). P. 165.

Fig. 142. Hendrick Goltzius. *Circuncisión* (ca.1594). P. 165.

Fig. 143. Relieve de la predela de Valpuesta, La circuncisión. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 167.

Fig. 144. La Epifanía, Hortulus Animae, edición de Baviera (1507). P. 169.

Fig. 145. Vasco de la Zarza. *La Adoración de los Reyes*. Sepulcro de Alonso de Madrigal, el Tostado, catedral de Ávila. P. 172.

Fig. 146. Jean Mignon. *Adoración de los Reyes.* P. 173.

Fig. 147. Marco Antonio Raimondi, *La Adoración de los Reyes*, copia a buril de la estampa de Durero. P. 174.

Fig. 148. Hora Sexta. Libro de Horas 1499. *Adoración de los Magos.* P. 175.

Fig. 149. Giulio Clovio. *Lezionario Farnese*. *Adoración de los Magos*. P. 176.

Fig. 150. Cornelio Cort. *Adoración de los Magos.* P. 168.

Fig. 151. Belén de Arnolfo di Cambio para la Capilla Sistina en santa María la Mayor. P. 178.

Fig. 152. Giotto. Capilla Scrovegni. Padua. P. 178.

Fig. 153. Adoración de los Reyes Magos en la predela del retablo de Valpuesta. P. 180.

Fig. 154. Jacopo Caraglio. *Desposorios de María*. P. 182.

Fig. 155. Alberto Durero. *Desposorios de María*. P. 184.

Fig. 156. Alberto Durero. *Presentación en el Templo*, serie de la Vida de María1511. P. 184.

Fig. 157. Wolfgang Huber. *Presentación* en el Templo. P. 184

Fig. 158. Edición de Basilea, 1489. P. 184.

Fig. 159. Edición de Ulm, 1487. P. 185.

Fig. 160. Relieve de la Visitación de los Reyes en la predela de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 186.

Fig. 161. Alberto Durero. *La Huida a Egipto* (Gemäldegalerie de Dresde), óleo hacia 1496. P. 189.

Fig. 162. Alberto Durero. *Huida a Egipto*. Serie de la Vida de María 1511. P. 190.

Fig. 162. Martin Schongauer. *Huida a Egipto*. P. 191.

Fig. 163. Monogramista M. R. *Huida a Egipto*. P. 192.

Fig. 164. Edición de Basilea. *Huida a Egipto.* P. 193.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 165. Monogramista L, La Huida a Egipto, hacia 1525. P. 194.
Fig. 166. Libro de Horas al uso de París. *Huida a Egipto*. Siglo XVI. P. 195.
Fig. 167. Giulio Clovio. Lezionario Farnese. *Huida a Egipto*. P. 195.
Fig. 168. Jean Mignon. *Jasón sembrando los dientes de la serpiente.* P. 196.
Fig. 169. Vísperas e Horas 1499. *La Huida a Egipto.* P. 196.
Fig. 170. Anónimo. *La Huida a Egipto*, relieve capitel de san Lázaro de Autun. P. 197.
Fig. 171. Relieve de la Huida a Egipto en la predela de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 198.
Fig. 172. Cornelio Cort. *Cristo ante los doctores* (1567). P. 201.
Fig. 173. Alberto Durero. *Cristo ante los doctores*. Vida de María (1511). P. 203.
Fig. 174. *Pia Congregazione dei Banchieri. Cristo ante los doctores.* Turín. P. 203.
Fig. 175. Alberto Durero. *Cristo ante los doctores*. P. 203.
Fig. 176. Hans Brosamer. *Cristo ante los doctores*. Entalladura s. XVI. P. 204.
Fig. 177. Rothschild Canticles. *Alegoría de la lógica*. Siete artes liberales (siglo XIV). P. 205.
Fig. 178. Giulio Clovio. Lezionario Farnese. *Cristo ante los doctores*. P. 206.
Fig. 179. Relieve de Cristo ante los doctores en la predela de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 208.
Fig. 180. Cantigas. *Imposición de la casulla a san Ildefonso*. P. 210.
Fig. 181. Pereda. *Imposición de la casulla a san Ildefonso*. P. 212.
Fig. 182. Velázquez. *Imposición de la casulla a san Ildefonso*. P. 212.
Fig. 183. Rubens. *Imposición de la casulla a san Ildefonso.* P. 212.
Fig. 184. Witdoeck. *Imposición de la casulla a san Ildefonso.* P. 212.
Fig. 185. Relieve de la casulla de San Ildefonso en la predela de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 213.
Fig. 186. Urs Graf, *Libro de Horas de los Pecados Capitales* (1516). P. 215.
Fig. 187. Santa Catalina de Alejandría, retablo de Valpuesta. P. 216.
Fig. 188. Santa Catalina de Alejandría, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507). P. 217.
Fig. 189. Iglesia de San Pedro, Vitoria-Gasteiz. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 219.
Fig. 190. Retablo de los Reyes en la Iglesia de San Pedro, Vitoria-Gasteiz. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 221.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 191. Santa Catalina, retablo de los Reyes. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 222.

Fig. 192. Marcantonio siguiendo a Rafael. *Piccoli Santi*. *Santa Apolonia.* P. 223.

Fig. 193. Santa Apolonia de Alejandría, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 224.

Fig. 194. Santa Apolonia, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507). P. 225.

Fig. 195. Giulio Romano. *Santa Bárbara*. P. 226.

Fig. 196. Maestro S. *Santa Bárbara*. P. 226.

Fig. 197. Santa Bárbara, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 227.

Fig. 198. Santa Bárbara, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507). P. 229.

Fig. 199. Marcantonio siguiendo a Rafael. *Piccoli Santi.* Santa Margarita. P. 230.

Fig. 200. Santa Margarita, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 231.

Fig. 201. Battista Franco. Santa Margarita. P. 232.

Fig. 202. Santa Marina, retablo de los Reyes. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 233.

Fig. 203. Santa Margarita, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507). P. 234.

Fig. 204. Jacob Binck. María Magdalena. P. 235.

Fig. 205. Anónimo. María Magdalena. P. 235.

Fig. 206. Santa María Magdalena, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 236.

Fig. 207. Santa María Magdalena, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507). P. 238.

Fig. 208. María Magdalena, retablo de los Reyes. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 239.

Fig. 209. Johan Sadeler. Santa Úrsula. P. 240.

Fig. 210. Jacques Callot. Santa Úrsula. P. 240.

Fig. 211. Santa Úrsula, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 241.

Fig. 212. Relicario de la Legión tebana y las vírgenes compañeras de santa Úrsula de la iglesia de San Juan Evangelista de Mártioda, Museo de Bellas Artes de Álava (Vitoria). Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 242.

Fig. 213. Santa Úrsula, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507). P. 243.

Fig. 214. Cirro Ferri. Santa Martina. P. 244.

Fig. 215. Verdier. *Martirio de santa Martina.* P. 244.

Fig. 216. Santa Martina, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 237. Fig. 245. Santa Águeda, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 247.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 218. Santa Águeda, retablo de los Reyes. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 248.
Fig. 219. Giulio Romano. Santa Águeda. P. 249.
Fig. 220. Escuela de Zurbarán. Santa Águeda. P. 249.
Fig. 221. Santa Águeda, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507). P. 250.
Fig. 222. Marcantonio siguiendo a Rafael. *Piccoli Santi*, santa Cecilia. P. 252.
Fig. 223. Giovanni Sirani. Santa Cecilia. P. 252.
Fig. 224. Santa Cecilia, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 253.
Fig. 225. Santa Lucía, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 255.
Fig. 226. Marcantonio siguiendo a Rafael. Santa Lucía. P. 248.
Fig. 227. Anónimo. Santa Lucía. P. 248.
Fig. 228. Pedro Pablo Rubens. *La Asunción* (1620). P. 250.
Fig. 229. Cornelio Galle. *La Asunción* (1638). P. 250.
Fig. 230. Libro de Horas. *Asunción o coronación*. *ca.1500.* p. 250.
Fig. 231. Grabado Alberto Durero, *La Asunción de María* (1510). P. 151.
Fig. 232. Conjunto de la Asunción, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 252.
Fig. 233. El Calvario con los dolientes, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 253.
Fig. 234. Detalle del Calvario con los dolientes en el claustro. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 254.
Fig. 235. El Calvario con los dolientes, conjunto situado en el claustro y que se cree que pudo estar situado en el retablo. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 257.
Fig. 236. Grabado anónimo. *Calvario*. Cruz Kurutziaga. P. 258.
Fig. 237. Maestro de las Banderolas. *Calvario.* P. 258.
Fig. 238. Crucifixión, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507). P. 259.
Fig. 239. San Miguel (izquierda) y san Juan Bautista (derecha) coronando el relieve de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 268.
Fig. 240 *Hortulus Animae*, 1516, san Miguel. P. 269.
Fig. 241. Arcángel san Miguel, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 270.
Fig. 242. Arcángel san Miguel, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507). P. 271.
Fig. 243. Philippe Galle. *Juan Bautista.* P. 272.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 244. San juan Bautista, *Hortulus Animae*, edición de Baviera (1507). P. 273.

Fig. 245. San Juan Bautista, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 275.

Fig. 246. La Trinidad en el retablo secundario de Santa María de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 276.

Fig. 247. Trinidad de Miguel Ximénez. Museo del Prado, siglo V. P. 278.

Fig. 248. Trinidad. Entalladura historiada coloreada. Misal holandés, 1460-80. P. 278.

Fig. 249. Trinidad, *Hortulus Animae* edición de Baviera (1507). P. 279.

Fig. 250. San Pablo con la Fortaleza y la Justicia, relieve de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 280.

Fig. 251. Santo Tomás con la Caridad y la Templanza, relieve de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 280.

Fig. 252. *Tarot* atribuido a Mantegna. Fortaleza. P. 281.

Fig. 253. Jacob Gheyn, Fortaleza. P. 281.

Fig. 254. Tarot atribuido a Mantegna. Justicia. P. 282.

Fig. 255. Jacob Gheyn, Justicia. P. 282.

Fig. 256. Jacob Gheyn, Caridad. P. 283.

Fig. 257. Tarot atribuido a Mantegna. Templanza. P. 284.

Fig. 258. Jacob Gheyn, Templanza. P. 284.

Fig. 259. Retablo de Valpuesta: San Jerónimo (abajo) y San Agustín (arriba). Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 286.

Fig. 260. Retablo de Valpuesta: San Ambrosio (abajo) y San Gregorio el Magno (arriba). Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 286.

Fig. 261. San Jerónimo, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 291.

Fig. 262. San Jerónimo, *Hortulus Animae,* edición de Baviera (1507). P. 292.

Fig. 263. San Agustín, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 293.

Fig. 264. San Agustín, *Hortulus Animae,* edición de Baviera (1507). P. 294.

Fig. 265. San Ambrosio, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 295.

Fig. 266. San Gregorio el Magno, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 296.

Fig. 267. San Gregorio el Magno, *Hortulus Animae,* edición de Baviera (1507). P. 297.

Fig. 268. San Lucas, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 293. P. 301.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 269. San Mateo, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 302.
Fig. 270. San Marcos, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P.303.
Fig. 271. San Marcos, *Hortulus Animae,* edición de Baviera (1507). P. 304.
Fig. 272. San Juan, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 305.
Fig. 273. Vaticano. Gelasio papa. P. 312.
Fig. 274. Crónica Mundi. Schedel. *Gelasio papa*, 1493. P. 312.
Fig. 275. Crónica Mundi. Schedel. *San Buenaventura*, 1493. P. 313.
Fig. 276. San Jerónimo penitente, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 318.
Fig. 277. San Pedro pontífice, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 319.
Fig. 278. San Miguel Arcángel, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 320.
Fig. 279. San Francisco, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 321.
Fig. 280. San Norberto, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 322.
Fig. 281. Santo Domingo Guzmán, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 323.
Fig. 282. Gelasio papa, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 324.
Fig. 283. San Buenaventura, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 325.
Fig. 284. San Antonio de Padua, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 326.
Fig. 285. San Patusio de Meaux o San Bruno, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 327.
Fig. 286. San Antonio abad, retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 328.
Fig. 287. San Esteban (abajo) y el profeta Elías o Eliseo (arriba), retablo de Valpuesta. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 329.
Fig. 288. Santos decorando el lateral izquierdo de la hornacina de San Felipe. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 330.
Fig. 289. Santos decorando el lateral derecho de la hornacina de San Felipe. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 330.
Fig. 290. Santos situados entre san Felipe y san Andrés. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 331.
Fig. 291. Santos situados en el interior de la hornacina de san Andrés. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 331.
Fig. 292. Santos decorando el lateral izquierdo de la hornacina de San pedro. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 332.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 293. Santos decorando el lateral derecho de la hornacina de San pedro. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 332.
Fig. 294. Iglesia de Santa María de Valpuesta en obras, agosto 2023. Fuente: Noemí Cereijo Fernández. P. 333.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ALTDORFER, ALBRECHT (1480-1538)

Pintor, arquitecto y grabador que nació en Altdorf, Suiza, alrededor de 1480. Fue tan importante como Durero y posiblemente adquirió su destreza como artista trabajando con su padre en Albrecht, donde aprendió el arte de la miniatura. Sus primeras obras datan de los primeros años del siglo XVI, como la pintura para el coro de la iglesia de San Pedro, de 1508 o la de san Jorge arrastrando el dragón de 1510, una de sus obras más significativas[287].

ALBERTI, CHERUBINO (1553-1615)

Bénézit señala que nació en Roma en 1598[288]. Sin embargo, otros entendidos señalan la fecha de 1552 o 1552, en Borgo San Sepolcro, y murió en Roma en 1615 donde fue enterrado en Santa María del Popolo. Conocido como el Borgheggiano, fue un pintor y grabador en cobre que centró sus argumentos en temas religiosos, históricos y retratos. Pertenecía a una familia de artistas cuyos integrantes ocuparon gran renombre en su ciudad natal, lo equivalente a los Carraci en Bolonia, pero entre todos ellos fue Alberti el que alcanzó una mayor fama. Sus primeros pasos como artista los dio con su padre, Michel Alberti, pintor, arquitecto y escultor discípulo de Daniel Volterra.

Como grabador se formó bajo la influencia del boloñés Agostino Carraci, por lo que algunos lo consideran su alumno, y del holandés Cornelio Cort, quien se considera su verdadero maestro. Su manejo del buril es elegante y fluido y se caracteriza por complementar los espacios en base al elemento ornamental. Por lo general trabajó la talla dulce, pues tan solo se le conoce una obra siguiendo la técnica del aguafuerte, la *Madonna* de 1568. Fue a partir de este año cuando manifestó su labor de grabador de forma independiente y sus estampas censadas hasta la fecha alcanzan el número de ciento setenta y cinco originales o de propia invención, aunque se le considera un artista de reproducción que sigue los modelos de grandes maestros como Rafael[289].

ALBERTI, LEÓN BATTISTA (1404-1472)

Pintor, escultor, arquitecto y escritor, nació el 18 de febrero de 1404 en Florencia, en el seno de una familia noble. Entró en las órdenes para entregarse a las bellas artes con libertad y menos distracción. Destacan sus trabajos de arquitecto y teórico, llevando a cabo obras en lugares como Roma, Florencia, Mantua o Rimini[290].

BALDINI, BACCIO (BARTOLOMEO) (1436-1487)

Grabador y orfebre, trabajó en Italia durante el siglo XV. Según Sandro Botticelli, colaboró en la ilustración de los extractos del infierno de Dante, aunque no hay pruebas de ello. Entre sus

[287] BÉNÉZIT, E., 1976, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 1, p. 137.
[288] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 1, p.715.
[289] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *Artistas grabadores en la edad del humanismo*, Liber ediciones, pp. 281-282.
[290] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 1, p. 86.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ilustraciones destacan las tres ilustraciones del Monte Santo[291]. Fue uno de los primeros grabadores de talla dulce y discípulo de Maso Finiguerra. Algunas de sus láminas, como las del *Triunfo de la religión*, dejan constancia de que también recibió la influencia artística del Monogramista alemán E.S. y del llamado Maestro de la Pasión de Viena. Destaca su grupo de doce sibilas, y veinticuatro apóstoles, así como su *Serie alegórica sobre los siete planetas*, donde representó a los dioses en sus carros[292].

BALMASEDA, JUAN (SIGLO XVI)

Escultor y pintor nacido en Valladolid en 1520[293].

BATTISTA CAVALIERI, GIOVANNI (SIGLO XV)

Miniaturista de Bolonia (1450)[294].

BÉATRIZET, NICOLÁS (1515-1565)

Grabador nacido en Lunéville en 1515, alrededor de 1540 viajó a Roma y se estableció allí. Realizó el Retrato del Papa Pío V[295].

BEHAM, HANS (1500-1550)

Artista, grabador, dibujante y pintor miniaturista, nació en el 1500 en Nuremberg. Era hermano de Barthel y se orientó al estudio de las bellas formas clásicas, inspirándose, por lo general, en grabados de Marcantonio Raimondi. Aunque es conocido por diferentes nombres, como Hisbens o Hans Ben, en vida fue conocido por el nombre de Sebolt. Se formó en el arte de la pintura y el grabado en cobre y aguafuerte y se cree que fue alumno de su hermano y de Durero. Sus influencias vienen del Maestro del Calvario y los grabadores italianos de la escuela de Marcantonio y, por ello, supo combinar la sensualidad italiana con el realismo germano.

Su pintura es escasa y destaca su labor como miniaturista, así lo vemos en el devocionario para el cardenal Alberto de Brandemburgo que ilustró en 1531. Sus grabados en cobre presentan una concepción muy ingeniosa y una fina observación, tanto en escenas populares como *Meses del año*, como en las religiosas, muy conformes con la estética miniaturista.

Su capacidad desarrollada para el dibujo fue notable, lo que supuso que muchos de sus dibujos fueran grabados en madera. Realizó numerosos grabados en madera que se caracterizan por su gran

[291] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 1, p. 396.
[292] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op.cit.*, pp. 32-33.
[293] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 1, p. 409.
[294] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 1, p. 510
[295] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 1, p. 545.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tamaño, casi de tipo mural. Existen algunas ilustraciones en madera elaboradas para imprentas de Augsburgo hacia 1529 que parecen ser suyas y, junto a otros artistas como Durero, realizó los diseños para las ciento nueve planchas en madera del *Arco del Triunfo de Maximiliano*[296].

BEAUNEVEU, ANDRÉ (1335-1402)

Escultor nacido en Valenciennes alrededor de 1335 y muerto en Bourges entre 1403 y 1413. Luc Benoist dedicó una nota importante a este artista en el *Diccionario del Arte y los Artistas* alegando que "aunque fue tan grande como Sluter, su contemporáneo, no gozó del mismo prestigio". Sabemos que su talento fue superior a su reputación y fue el último de los artistas viajeros a la manera medieval. En 1360 trabajó para Yolande de Bar en Flandes, en su castillo de Nieppe y, al año siguiente, en Valenciennes. En 1364 llegó a París, donde el rey Carlos V le encargó las tumbas de Felipe VI de Valois, su abuelo, y la de Juan el Bueno, su padre. El rey, en vida, también le pidió que realizara su propio mausoleo, para lo que Beauneveu ejecutó su cara a partir de un molde tomado sobre el monarca, que entonces tenía veintisiete años. Los tres sepulcros continúan en la catedral de Saint Denis, junto a la tumba de la reina Juana de borgoña. Entre 1374 y 1377 trabajó para el conde de Flandes, Louis de Mâle[297].

BINCK, JACOB (1490/1504-1569)

Escultor, grabador en cobre y pintor generalmente de temas históricos y retratos. Nació en Nuremberg, donde desarrolló su vida artística, entre 1490 y 1504 y falleció en Königsberg en 1569. Sus primeros grabados fueron firmados en Colonia entre 1525 y 1526 y posteriormente acudió a Roma, donde estuvo en contacto con Raimondi. En 1540 se instaló en Copenhague e inició su labor como retratista de corte para el rey Christian de Dinamarca. Viajó por Europa y nueve años más tarde residió en los Países Bajos.

El estilo en sus estampas queda definido por la belleza y perfección de sus desnudos, de los ropajes y los ricos ornamentos. Sin embargo, no se documentación escrita sobre su formación, aunque por las facturas de sus cobres se puede deducir que siguió la escuela de Durero y, esencialmente, la huella de los hermanos Beham.

Binck se presenta muy diestro en el dibujo y la consecución de la belleza formal, al mismo tiempo que se distingue de la mayoría de sus contemporáneos alemanes por la corrección del dibujo. Como grabador tuvo una gran actividad, prueba de ello son doscientos cuarenta cobres entre buriles y aguafuertes, de los cuales una tercera parte son copias de artistas como Durero o los hermanos Beham. En sus aguafuertes de paisajes parece que siguió modelos de Altdorfer y sus entalladuras son escasas. Entre sus estampas podemos dar cuenta de su alegoría de la *Justicia* sobre el león[298].

[296] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 92-94.
[297] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 1, pp. 553-554.
[298] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 95-97.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BOLSWERT, SCHELTE (1581-1659)

Grabador nacido en Bolsward, Países Bajos, alrededor de 1581 y muerto el 22 de diciembre de 1659. Era hermano de Boetius Bolswert, con quien fue a trabajar en la Academia de la Espada, sobre la enseñanza de la esgrima, de Gérard Thibault. Fue amigo de Rubens e interpretó varias de sus obras con una inteligencia notable y durante mucho tiempo se creyó ver en sus grabados la participación del maestro flamenco. Desgraciadamente, las mejores interpretaciones llegaron cuando Rubens ya había muerto[299].

BONASONE, GIULIO (1498-1580)

Pintor y grabador en cobre nacido en Bolonia hacia 1498 y fallecido, muy posiblemente, en 1580 en Roma. Fue alumno de Lorenzo Sabbatini, residió en Bolonia y Venecia y en la década de 1540 estuvo activo en Roma, donde se convirtió en uno de los muchos discípulos de Raimondi. Se caracteriza por ser un artista preocupado por las figuras, despreocupándose de otras cuestiones como el paisaje o la atmósfera.

Tras muchos años grabando a la talla dulce, desarrolló su trabajo al aguafuerte siguiendo una manera similar a Giovanni Battista Franco, ya que confería una gran atención a los contornos en sus primeros planos y en diferentes detalles de la composición. Tomó sus modelos de la antigüedad clásica, lo que se convirtió en un argumento esencial de sus múltiples estampas. Poco a poco se separó de la escuela de Raimondi para tomar la técnica de Giovanni Battista Scultori y su círculo y sus aguafuertes son deudores de Parmigianino, de quien tomó el estilo estrecho para muchas de sus composiciones.

Conocedor del aguafuerte y la talla dulce, a partir de 1560 comenzó a mezclar estas técnicas y en general, en ambos procedimientos, se presenta como un artista descuidado que no trata independientemente las figuras. En su amplia producción representó temas sacros y profanos, retratos y arquitecturas, así como ilustraciones de libros[300].

BOUCHARDON, EDME (1698-1762)

Nació en Haute-Marne el 29 de mayo de 1689 y murió en París el 27 de julio de 1762. Su padre, que era arquitecto, le enseñó los primeros elementos del dibujo, aunque en un primer momento no estaba de acuerdo con que llevara a cabo estudios artísticos. Las extraordinarias disposiciones del joven artista triunfaron, por lo que fue confiado a Coustou el Joven en París y en el año 1722 obtuvo el premio en Roma.

Realizó varios trabajos para el papa Clemente XII y el cardenal Polignac, por lo que comenzó a ser más conocido, hasta que se convirtió en escultor del rey de París y le fueron confiados muchos trabajos en Versalles, Grosbois y otras residencias reales. Enamorado del arte griego, también fue nombrado profesor de la Real Academia y allí se convirtió en profesor. Falleció antes de terminar

[299] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 2, p. 138.
[300] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 126-127.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la estatua ecuestre de Luis XV (1748-1762), destruida durante la Revolución y cuyo caballo se consideraba una obra maestra. El Museo del Louvre tiene una notable colección de dibujos de este autor[301].

BROSAMER, HANS (1495-1554)

Artista alemán, nació en Fulda, hacia 1500 y murió en Erfurt en 1554. Pintor y grabador de agua fuerte y cincel, grabó en madera. Su estilo es libre e interesante. El museo de Viena posee de él el retrato de un hombre anciano[302].

CALLOT, JACQUES (1592-1635)

Pintor y grabador nacido en Nancy en 1592 y muerto en el mismo lugar en 1635. Fue perfeccionando herramientas y procesos que le sirvieron para hacer un arte especial que le sirvió para expresar con elocuencia sus ideas personales. La punta y el cobre cubierto de barniz duro se convirtieron para él en lo que el pincel, el lienzo, el panel de madera y la pared son para el pintor. Desde sus comienzos artísticos se apasionó por lo que la vida le ofrecía a su alrededor, en la corte, la ciudad, los campos, campamentos o la plaza pública, llevando a cabo obras fieles a la realidad[303].

CAMBIO, ARNOLFO DI (1245-1301)

Arquitecto y escultor nacido en Colle di Val D'elsa alrededor de 1245, murió en Florencia en 1301 o 1302. En 1266 fue asistente de Nicola Pisano en Siena y en 1277 estuvo al servicio de Carlos de Anjou en Roma. Ejecutó el monumento del cardenal Annibaldi en San Juan de Letrán, la tumba del papa Adriano V en Viterbo y el monumento al cardenal de Braye, en Orvieto[304].

CAMPAÑA, PEDRO (1503-1586)

Grabador nacido en Roma o en Soria en 1725 o 1727, murió en Roma alrededor de 1765. Aprendió su oficio de Rocco Pozzi, y trabajó en Roma y Nápoles[305].

CARAGLIO, JACOPO (1500/1512-1565/1570)

Orfebre, medallista, arquitecto y grabador en cobre, nació hacia 1500 en Verona, donde se sabe que vivió desde muy joven con su hermana Margarita. Sin embargo, Müller señaló que podría haber nacido hacia 1512 en Verona o Parma. Sus posesiones en Santi Busseti, localidad próxima a Parma, y las noticias de Vasari que decía que el artista había invertido dinero en esta localidad para terminar sus últimos días en su tierra natal, han albergado dudas sobre su posible origen. Además, Bénézit sostuvo que falleció en sus posesiones de Parma en 1570.

[301] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 2, p. 207.
[302] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 2, p. 332.
[303] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 2, p. 464.
[304] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 2, p. 273.
[305] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 2, p. 482.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se desconocen los datos sobre su formación, pero se sabe que hacia 1526 se encontraba en Roma, y se cree que pudo haber sido alumno de Raimondi, ya que su técnica se encuentra muy próxima a la de este artista. En este mismo año trabajó siguiendo a Parmigianino como vemos en su *Adoración de los pastores*. También debemos destacar las influencias de Tiziano, Rafael, Rosso y Perino del Vaga, por lo que debemos entender que su obra tiende al grabado de reproducción.

Sus mejores grabados lo presentan como un artista muy esmerado en el dibujo y con un gran conocimiento sobre la disposición de las luces y sombras. Fue uno de los grabadores más importantes de su época y obtuvo una gran reputación, tanto en su país como en el extranjero, especialmente en Polonia. De hecho, en 1539 el monarca Segismundo I le otorgó el título de *eques aureatus*, y le dispuso el blasón del león coronado en el campo rojo que el artista pudo utilizar, como se contempla en sus obras[306].

CARAVAGGIO (1571-1610)

Michelangelo Merisi nació en 1571 en Caravaggio, cerca de Milán, y murió en 160 en Porto Ercole, en la Toscana. En la historia de las relaciones ambiguas entre los artistas y la sociedad a la que pertenecen, es posible que el caso de Caravaggio sea el más complejo, ya que su vida fue una secuencia de escándalos que provocaban rechazo a la sociedad del momento[307]. El arte de Caravaggio se compone de oscuridad y de luz y sus pinturas presentan momentos decisivos de una experiencia humana extrema y con frecuencia dolorosa. Fue uno de los artistas más originales que han vivido nunca, sin embargo, poco se conoce sobre su vida y lo que se sabe sobre fue descubierto en los archivos judiciales de la época, ya que la mayoría de sus actos de los que se conserva un registro escrito, aparte de los relacionados con la pintura, son delictivos.

Hay tres biografías tempranas de Caravaggio, todas ellas fueron escritas después de su muerte y ninguna de ellas es del todo fiable. La primera data de la segunda década del siglo XVII y la escribió Giulio Mancini, un médico de Siena que lo conoció en Roma; la segunda la publicó en 1642 Giovani Baglione, un pintor rival durante los años en los que ambos trabajaron en Roma. La tercera la escribió tres décadas después un anticuario y teórico del arte llamado Giovanni Pietro Bellori, basándose en los escritos de los autores anteriormente mencionados[308].

Fue en 1597 cuando el artista recibió su primer encargo público, las escenas de la vida de san Mateo, destinadas a la capilla Contarelli de la iglesia de Saint Louis des Franchie, y que pintó entre 1507 y 1600. Las pinturas narraban la vocación de san Mateo, su martirio y el santo junto al ángel, cuya primera versión fue rechazada por los sacerdotes. Entre 1600 y 1601 pintó para la capilla Cerasi, en Santa María del Popolo, dos cuadros muy grandes: *La crucifixión de san Pedro* y *La conversión de san Pablo*. Ambas obras sufrieron el rechazo de sus contemporáneos. Su obra abarca numerosas creaciones artísticas y se sabe que su última pintura la realizó en Palermo, una

[306] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp.129-130.
[307] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 2, p. 514.
[308] GRAHAM-DIXON, A., 2012, *Caravaggio: una vida sagrada y profana*, Penguin Random House Grupo Editorial España, pp. 23-26.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Adoración de los pastores con san Lorenzo y san Francisco. Finalmente, falleció en 1610 en Porto Ercole[309].

CARDUCHO, VICENTE (1576/8-1638)

Pintor y grabador nacido en Florencia en 1576 o 1578 y muerto en Madrid en 1638. Dejó la ciudad italiana a los ocho años y vino a España con su hermano Bartolomé, quien le dio sus primeras instrucciones artísticas. A la muerte de éste, Vicente lo reemplazó como pintor de Felipe III y se comprometió a finalizar la decoración de la galería del palacio del Prado para la que su hermano había dejado preparados cartones que representaban escenas de la vida de Carlos V.

Tenía una gran facilidad de ejecución y como muchos pintores en la España de la época, estuvo bajo la influencia de los venecianos y, sobre todo, de Tintoretto. En 1632 ejecutó una serie de obras para la cartuja de Paular y dos años después realizó varios trabajos para el Salón de Reinos del Buen Retiro en 1634 que en la actualidad se encuentran en el Museo del Prado. En Madrid, varias iglesias poseen pinturas de este maestro, entre las que se pueden citar las decoraciones en la capilla del convento de La Encarnación donde se observa a un ángel con san José dormido[310].

CHAMPAIGNE, PHILLIPPE (1602-1674)

Procedía de una familia acomodada de Flandes que tenía orígenes lejanos en Reims. Primero habría trabajado con Jean Bouillon y Michel Bourdeaux y, más tarde, con el pintor de paisajes Jacques Fouquières, quien se considera que fue su principal maestro. Este último trabajó en las decoraciones del palacio de Luxemburgo y lo animó a viajar a París en 1621, a los diecinueve años.

Para completar su formación pasó por el taller de Georges Lallemand y, más tarde, trabajó con el pintor de la reina María de Médici, Duchesne, quien terminó a la sombra de su protegido. A la muerte de este, la monarca propuso a Champaigne que lo reemplazara en su cargo, por lo que el pintor renunció a Roma por París, tomó posesión de su puesto en 1628 y acabó casándose con la hija de Duchesne. Se le asignó alojamiento en Luxemburgo y una pensión de mil doscientas libras. Por orden de la reina madre, pintó decoraciones en muchas casas religiosas, sobre todo para las carmelitas de la calle Saint-Jacques, como La Natividad, La Circuncisión o La Adoración de los Reyes. Richelieu lo hizo trabajar para la Galería del Palacio Cardenal y Luis XIII, que tenía un gran juicio en materia de pintura, le pidió en 1635 que pintara La recepción del duque de Longueville[311].

CLOVIO, GIULIO (1498-1578)

Nació en Grizane, Croacia, en 1498 y murió en Roma en 1578. Siendo sus antepasados de Macedonia, el artista firmaba con frecuencia sus obras como Julius Macedo. A los 18 años llegó a Italia, donde Marino Grimani lo mantuvo a su servicio durante tres años. Solo se dedicó a trabajos

[309] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 2, p. 514-515.
[310] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 2, p. 521-522.
[311] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 2, p. 652.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de pequeñas dimensiones y para su primera obra tomó como modelo una estampa de Alberto Durero que representaba un tema de la Vida de la Virgen, una obra que lo dio a conocer en la corte de Hungría, la del rey Louis II.

En 1526, tras la muerte del rey y la caída del reino, regresó a Italia, donde encontró un refugio en Roma con el cardenal Campeggio, hasta que en 1527 Roma fue tomada y saqueada por Carlos V. Clovio, prisionero por los españoles, hizo el voto de entrar en la religión si conseguía huir, por lo que finalmente fue recibido en Mantua, en el monasterio de Saint-Ruffin, donde pronunció sus votos. Adornó misales y libros de coro durante tres años y, tras un accidente de pierna ocurrido en un viaje, fue trasladado al convento de Candiana, cerca de Padua, donde se reunió con el miniaturista Girolamo Libri, quien le dio algunas lecciones. Terminó colgando los hábitos y su último maestro fue el sobrino del papa Pablo III, para quien, en 1542, adornó con miniaturas el salterio que se encuentra en la Biblioteca Nacional de París.

El tratadista Giorgio Vasari situaba a Clovio por encima de todos los miniaturistas antiguos y modernos, debido a la gran amistad que unía a ambos artistas. También había recomendado a El Greco al cardenal Farnese y entabló amistad con Brueghel. Clovio era un gran admirador de Miguel Ángel, a quien buscaba imitar de pequeño y como imitación de la bóveda de la Capilla Sixtina, podemos destacar el primer domingo de Adviento del salterio de la Biblioteca Nacional de 1542[312].

COCK, HIERONYMUS (1507/1510-1570)

Pintor, editor y grabador, nació en Amberes entre 1507 y 1510, falleciendo en el mismo lugar en 1570. Se cree que fue hijo de Jean Wellens, de quien se cree que pudo haber recibido su primera formación, y hermano del también pintor de paisajes Mathys. Entre 1546 y 1548 estuvo en Roma, donde se encontró con Giorgio Vasari, a quien proporcionó noticias detalladas sobre los artistas flamencos que, posteriormente, el tratadista de Arezzo utilizó en sus *Vidas*.

No cabe duda de que fue el editor flamenco de grabados más importante entre los años 1550 y 1570. Antonio Perret, conocido como el cardenal Granvela (1517-1586), ayudó al artista en sus proyectos y le concedió varios privilegios de edición, como lo fue la serie sobre mapas. Cock se designa a sí mismo en múltiples grabados como artista pintor, aunque tan sólo conocemos una obra de su mano un paisaje con san Cristóbal que pertenece a su período temprano y que conocemos a partir de un grabado.

Si bien no puede probarse la existencia de láminas a buril de su mano, sí aparece como notable grabador al aguafuerte, técnica en la que su dibujo se demuestra audaz, ligero, seguro y vigoroso. Destacan sus argumentos sobre retratos, pinturas históricas y bíblicas, sus paisajes y el recuerdo de la antigüedad, el ruinismo que ya se manifestaba desde el siglo XV y principios del XVI. En cuanto a la huella de los artistas italianos en su obra, hay quien considera que sigue la influencia de artistas como Cornelio Cort o Brueghel, y como editor se ha de señalar que fueron muchas las estampas que divulgó a través de su taller. Sin embargo, el inventario no está elaborado, ya que no dejó

[312] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 2, pp. 78-79.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ningún catálogo y tan solo en 1601 su viuda menciona a los inventores o pintores que se dieron cita en su editorial.

Su producción artística fue amplia e importante y presenta modelos de su propia invención centrados en temas sacros donde, muy posiblemente, lo esencial es el planteamiento del paisaje. Es por ello por lo que tanto las escenas sacras como mitológicas se recrean como un aspecto secundario y anecdótico de su composición que centra la atención en la naturaleza[313].

COLLAERT, ADRIAEN (1560-1618)

Nacido en 1560 en Amberes, fue un grabador maestro del gremio de Amberes alrededor de 1580. Se casó con Julia Galle y, entre sus alumnos, destacan artistas como Elias Van den Bos, Jan Lemmens o Adriaen Boon[314].

COLOMBE, JEAN (1440-1493)

Pintor y miniaturista, nació en 1440 en Bourges y murió en 1493 en el mismo lugar. Probablemente era hermano de Michel Colombe y trabajó exclusivamente en Bourges para Carlota de Saboya, desde 1467 y después para Carlos I de Saboya. Era seguidor de Jean Fouquet, de quien tomó motivos compositivos, la decoración de estilo italiano y los tipos de personajes y siluetas de ciudades, reelaborándolos en sus primeras ilustraciones, como la de la Vida de Cristo y el Libro de Horas de Louis de Laval, pintadas entre 1480 y 1485[315].

CORT, CORNELIO (1533-1578)

Artista dibujante de paisajes, grabador por lo general de reproducción, orfebre y medallista, nació en la ciudad de Hoorn, una pequeña localidad del norte de Holanda, en 1533 y murió en Roma en 1578. Trabajó para Hieronymus Cock en Amberes y después residió en Italia, donde se tomó contacto con las obras de artistas como Clovio, Tiziano, Veronés o Correggio. Sus estampas se hicieron famosas entre 1567 y 1571, obteniendo un espectacular éxito con editores de gran prestigio como Lafreri y artistas pintores como los hermanos Zuccaro.

En 1585 Lomazzo dijo que Cort se encontraba a la cabeza de los grabadores de su época y dos años después, en 1587, el escritor italiano Borghini lo calificó como un brillante grabador de la obra de Muziano. Destacó como grabador de reproducción siguiendo la técnica a la talla dulce y tan solo algunas obras de juventud son originales y elaboradas al aguafuerte.

Su influencia en el grabado italiano de la segunda mitad del XVI no ha sido suficientemente estudiada, pero podemos afirmar que, hasta la llegada de Goltzius, Cort fue el grabador más innovador de Europa y entre los más notables de su técnica destacó Philippe Thomassin.

Su obra no escapa a la tradición y por esta razón observamos múltiples series sobre argumentos sacros, como las estampas siguiendo el modelo de Frans Floris sobre la *Historia de Jacob y Raquel*.

[313] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp.199-202.
[314] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 2, p. 108.
[315] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 3, p. 119.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En sus primeras obras se puede apreciar una cierta tendencia técnica muy similar a los temas de Coornhert, ya que ambos artistas estudiaron las artes del grabado en Amberes hasta el 1554 bajo las composiciones de Heemskerck. Se estima que sus estampas superan las cuatrocientas unidades y destacan argumentos como *La Trinidad*, *La Adoración de los Pastores* o *La Anunciación*[316].

DOETECUM, LUCAS (ACTIVO ENTRE 1554-1572)

Su padre y su hermano se llamaban Johannes Doetecum. Realizó junto a su hermano las estampas sobre los funerales de Carlos V y estuvo activo en 1559 en la ciudad de Deventer. A partir de este año trabajó con su hermano en Amberes en el taller editorial de *Aux Quatre Vents* grabando múltiples láminas en base a diseños de autores como Brueghel. En cuanto a sus obras, conocemos una serie de trece estampas más la portada sobre los Episodios del Nuevo Testamento, así como las cartelas que enmarcan la serie de los doce meses del año que grabó Pieter van der Borcht[317].

DURERO, ALBERTO (1471-1528)

Teórico, artista, grabador, pintor y en ocasiones poeta fue, muy posiblemente, uno de los artistas más polifacéticos de cuantos hayan existido. Su fama, debida en esencia a su obra gráfica y que ya se ganó en vida, le proporcionó reconocimiento internacional y fue calificado por Erasmo como un *nuevo Apeles*.

Nació en 1471 en Nuremberg y falleció en la misma ciudad el seis de abril de 1528, siendo enterrado en el cementerio de la iglesia de san Juan, en si ciudad natal. De origen húngaro, procedía de una familia dedicada a las labores agrícolas, aunque su abuelo ejerció la labor de orfebre y su padre, con el mismo nombre que nuestro grabador, también trabajó esta técnica artística en el taller de Hyeronimus Holper. Tras contraer matrimonio con la hija de su maestro, Bárbara, obtuvo la ciudadanía alemana y junto a su esposa tuvo dieciocho hijos, el tercero de ellos Alberto Durero.

Los primeros pasos de su formación los dio en el taller de su padre, donde demostró grandes cualidades para el dibujo. En 1486, a los quince años, pasó a formar parte del taller de Michael Wohlgemut, pintor y grabador, donde colaboró en las ilustraciones de la *Crónica* editada por Schedel y permaneció hasta 1490. Cuatro años después comenzó un viaje por otros países y se cree que estuvo en Alemania, Suiza y Colmar (Francia). Nuremberg en ese momento era un gran centro literario artístico y comercial de centro Europa donde confluían las provincias hanseáticas en su ruta hacia Venecia. Como centro comercial y artístico, la ciudad de los canales llamó la atención de nuestro artista, por lo que también realizó dos viajes a Italia y visitó este lugar entre los años 1494-1495 y 1505-1507.

En 1512 trabajó para el emperador Maximiliano para quien elaboró, junto a diferentes artistas, el arco del triunfo. Años después, como contó en su diario, sabemos que viajó a los Países Bajos entre 1520-1521, lo que trajo consecuencias artísticas notables. Sus composiciones, esencialmente

[316] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 273-280.
[317] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 261-262.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

grabados, influyeron a los artistas del momento, y no solo eso, sino que pasaron a formar parte de un repertorio técnico e iconográfico de vital importancia entre los afamados artistas del siglo XVII, como Rubens o Rembrandt. Fue en Venecia donde comenzó a asimilar la influencia de Mantegna, de quien copió algunas estampas, esencialmente en la grandiosidad del dibujo, el conocimiento de la proporcionalidad clásica, el volumen y el sentido de los blancos, sin olvidar sus diferentes argumentos pictóricos y grabados, como lo fueron los temas mitológicos.

Por lo que respecta a sus estampas en madera, por norma general actuaba como diseñador, ya que fueron grabadas por diferentes artesanos como Hieronymus. Su maestría en las artes del grabado alcanzó cotas importantes, puesto que el propio Marcantonio llegó a copiar sus temas. La serie de veinte láminas en entalladura que publicó en 1511 sobre *La vida de María* forman parte de los trabajos más notables realizados entre 1509 y 1510. El argumento de esta obra es la vida de la Virgen y, a pesar de lo aparatoso de los ropajes, consiguió darle a la protagonista un aire de sencillez y ternura que encanta.

Gracias a él, el arte del grabado en cobre tomó un auge completamente nuevo y perfeccionó su técnica, así como la propia entalladura en la expresión de su corrección y exactitud en el dibujo, en la configuración del manierismo en las líneas, en la fuerza y el efecto del claroscuro, en la ejecución fiel y la uniformidad de la representación, así como en los objetos accesorios, los fondos y la destreza y pericia de su ágil grabador. Su buril es fino, delicado y preciso al incidir en el cobre.

Cuando dibuja sobre madera se muestra sobrio y conciso y compone orientándose al efecto del conjunto, dejando ver un buril fino, dibujos perfectos, la calidad de las texturas, el sentido de la profundidad, la perspectiva y proporción de sus figuras o sus argumentos de carácter clásico con precisos significados. Panofsky matizó que Durero se sentía más seguro como artista gráfico que como pintor y resumió su producción en grabado dando cuenta de unas doscientas cincuenta entalladuras y un centenar de grabados en cobre, así como un millar de dibujos.

También se le considera un pionero en la técnica del aguafuerte, trabajando esencialmente con hierro. Este material impide retocar posteriormente la plancha con el buril, de ahí que imposibilitó al artista profundizar en las líneas marcadas por el ácido, por lo que el efecto era casi similar al de las entalladuras, con mordidas muy uniformes. Por lo tanto, sus trabajos al aguafuerte no tienen la ligereza y la variedad de sus composiciones a buril. No obstante, cabe destacar que también realizó dos aguafuertes en plancha de cobre, una *Sagrada Familia* y su *San Jerónimo*[318].

EL GRECO (THEOTOKÓPOULUS, DOMÉNIKOS) (1541-1614)

Arquitecto, pintor y escultor nacido en Creta, entre 1540 y 1550, probablemente en 1541, por lo que su apodo tiene origen helénico, murió en Toledo el 7 de abril de 1614. Provenía de una familia acomodada, por lo que debió recibir una educación poco común y que posteriormente dejaron ver su sutil intelecto, su ironía entristecida y contemplativa, su gusto por la meditación solitaria, su independencia y la orgullosa nobleza de su carácter.

[318] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 68-87.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Murió el 7de abril de 1614, a la edad de 77 años, a una edad que no coincide con las fechas indicadas para su nacimiento y muerte. Fue enterrado en la capilla de Santo Domingo qué el mismo había decorado[319].

FANTUZZI, ANTONIO

Nació en Bolonia hacia 1508 y estuvo activo en Fontainebleau entre 1537 y 1550, fecha en la que falleció. En los documentos de Fontainebleau, donde trabajó esencialmente como estuquista, pintor y grabador, aparece con diferentes denominaciones, entre las que se encontraban Antoine Fanton o Fantoze Boullogne. Se considera que fue alumno de Parmigianino a principios del siglo XVI y, por lo que respecta a su formación, no destacó en pintura, pero sí lo hizo en grabado. Destacó por la elaboración de estucos en Fontainebleau, lo que viene a señalar que confeccionó dibujos para los encuadramientos del palacio francés, donde pudo colaborar en la decoración de la Galería Ulises, destruida en el siglo XVIII.

En cuanto a sus composiciones, sobresalió en la técnica en la que emplea una aguja seca y delgada, en su primera época destacó en el trabajo del claroscuro y sus diferentes entalladuras en las que se cree que se inició, según Bénézit, de la mano de Ugo da Capri. En sus grabados el dibujo no siempre es puro y la mayor parte de su obra está provista de un monograma compuesto por las letras ANTF[320].

FERRI, CIRCO (SIGLO XVII)

Pintor y escultor nacido en Roma en 1634, fue el mejor alumno de Pietro da Cortona, con quien colaboró, a quien imitó e, incluso, finalizó obras. El duque Cosme de III lo invitó a acudir a Florencia, al palacio Pitti, para que finalizara los frescos empezados por su maestro[321].

FRANCO, GIOVANNI BATTISTA

Pintor y grabador nacido en Venecia entre 1498, 1500 o 1510, dependiendo del biógrafo, y falleció en la misma ciudad entre 1561, según Vasari, y 1580. Desde muy joven presentó grandes cualidades para el dibujo y dio a conocer sus primeros diseños en Roma con veinte años. Viajó mucho por Italia y repartió su vida entre Venecia, Florencia, Roma y Urbino. En 1541 acudió a Roma, donde pudo ver el *Juicio Final* de Miguel Ángel y que posteriormente fue copiado por Giovanni.

Aprendió las técnicas de grabado en Roma hacia el 1530 momento en el que, tras el saqueo de la ciudad, los estudios de los grabadores, así como los talleres de los artistas, están en malas condiciones. Los editores publicaban estampas de artistas anónimos y reproducciones de otros artistas ya muertos. Se cree que los grabados de este artista pudieron estar destinados, en estas

[319] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 5, pp. 182-183.
[320] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1994, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo del Escorial*, Ephialte, vol. 4, pp. 137-138.
[321] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 4, p. 34.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fechas, a las editoriales que, a partir de 1540, estaban dirigidas por hombres importantes como Lafreri.

Algunos entendidos consideran que pudo haber sido discípulo de Marcantonio Raimondi y entre sus cualidades artísticas destacó por ser un gran dibujante y gozó, ya en su época, de gran fama como diseñador. Sin embargo, por lo que respecta a los grabados, esta técnica no fue su principal ocupación[322].

GADDI, TADDEO (1300-1366)

Pintor Florenciano nacido en 1300 y muerto en la misma ciudad en 1366. Fue el asistente de su padrino, Giotto, durante veinticuatro años y realizó diferentes pinturas en la capilla Baroncelli, en Santa Croce. Taddeo fue un artista muy fecundo, pero algunas de sus obras han desaparecido, como sus frescos en San Spirito y en la iglesia de los Sirvientes, sus cuadros en el altar de San Stefano del Ponte Vecchio y las alegorías del tribunal de Mercanzia han desaparecido. Parte de la obra ejecutada por él en San Francisco de Pisa en 1342 todavía existe, así como un cuadro del altar en la sacristía de Pietro en Megognano. también destacó como arquitecto y fue miembro de la comisión para la construcción de la catedral de Florencia, entre 1359 y 1366[323].

GALLE, CORNELIO (11576-1560)

Dibujante, grabador y editor de estampas, nació en Amberes en 1576 y falleció en la misma ciudad en 1560. Perteneció a una larga e importante familia de grabadores y editores, fue el segundo hijo de Philippe Galle y hermano del también grabador y editor de estampas Theodor. El hijo de Cornelio, que tenía el mismo nombre, ejerció como grabador y editor, aunque su técnica era inferior y el hijo de éste también fue grabador y dibujante.

Su primera formación artística la recibió de su progenitor y en 1596 acudió a Roma acompañado de su hermano. Allí grabó un importante número de láminas siguiendo a artistas como Tiziano y permaneció hasta el 1610, cuando fue admitido en la Guilda de San Lucas. Fue en la ciudad eterna donde perfeccionó su estilo para convertirse finalmente en el grabador más sobresaliente de la dinastía, pues llegó a igualar a algunos de sus contemporáneos más destacados de su tiempo.

Ya de regreso a Amberes, en su propio taller editorial, divulgó múltiples láminas a la talla dulce tomando modelos propios y pertenecientes a otros artistas más afamados de finales del XVI y la primera mitad del XVII, como Rubens. Algunas de sus representaciones siguen los temas propios de la Contrarreforma, siendo el caso del diseño perteneciente a Erasmus Quellin, discípulo de Rubens, sobre la eucaristía que fue grabado por Cornelio en 1638 y, en 1641, por Theodor Matham. También tomó modelos de diseñadores que fueron esenciales para las composiciones de su padre Philippe, como Maarten van Heemskerck[324].

[322] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1994, *op. cit.,* vol. 4, p. 191.
[323] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 4, pp. 574-575.
[324] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 221-224.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GALLE, PHILIPPE (1537-1612)

Dibujante y grabador de cincel, nació en Haarlem en 1537 y murió en el mismo lugar en 1612. Grabó temas de historia, de género y, especialmente, obras de Brueghel. En 1570 se convirtió en miembro de la guilda de Amberes y en 1571 ciudadano de esta ciudad. Tuvo como alumno a Barbe y a Hendrick Goltzius[325].

Como erudito en el campo de la literatura y la historia, cabe destacar su importante relación profesional con Hieronymus Cock en su editorial *Aux Quatre Vents*, donde formó parte de los principales grabadores de la época debido a que colaboró con importantes artistas como Frans Huys. Su obra gráfica es muy notable en cantidad y variedad temática. Trabajó múltiples planchas en diferentes formatos y con diversidad de asuntos argumentales, como lo son los retratos, temas históricos y de género. En su obra se presentó como un singular dibujante y maestro aventajado en el trabajo del buril y el amplio conocimiento que demuestra en el claroscuro le convierte en uno de los artistas más notables del País Vasco en el siglo XVI.

Conservó hasta el final de su producción el seco trazado de su buril y rechazó la manera libre del tallado que comenzó a vislumbrarse en Cort y en su discípulo Goltzius. Gran parte de sus láminas proceden de sus propios diseños, aunque también siguió a otros maestros dibujantes y pintores de su tiempo. Destacan sus cuarenta y dos estampas para la *Prosopographia* que acompañaban los textos de Cornelio Kilianus[326].

GENTILE, FABRIANO DA (1370/80-1427)

Pintor al fresco nacido en Fabriano en 1370 o 1380 y murió en Roma. Es difícil determinar las diferentes etapas de su vida y carrera. Su primera obra parece haber sido una Virgen entre dos santos. Su acercamiento a las miniaturas lombardas hizo pensar que pudo haberse quedado en Lombardía alrededor de 1390. Se requirió su participación en la decoración de la sala del gran consejo del palacio ducal, aunque desafortunadamente estos frescos han desaparecido, al igual que todas sus obras decorativas. Fue en Florencia donde pintó y firmó, en 1423, su famosa Adoración de los Reyes Magos, una verdadera síntesis de todas las enseñanzas artísticas que adquirió en sus viajes. En Roma, donde falleció, trabajó en la decoración de San Juan de Letrán[327].

GHEYN II, JACOB (1565-1629)

En sus inicios pintó sobre vidrio y de 1585 a 1587 fue alumno de Hendrik Goltzius en Harlem. En 1592 trabajó en Amberes, en 1593 en Ámsterdam y en 1611 para la iglesia de los dominicos en Brujas. En 1627 vivió en La Haya y pintó cuadros de historia y mitología, pero es más conocido por sus naturalezas muertas y ramos de flores, ejecutados con un estilo manierista. Su obra grabada

[325] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 4, p. 592.
[326] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 210-218.
[327] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 4, pp. 671-672.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

es considerable e incluye varias láminas basadas en sus dibujos, en particular retratos. También copió obras de otros artistas como Goltzius[328].

GHIRLANDAIO, DOMENICO (1448-1494)

Pintor nacido en Florencia en 1449, murió en la misma ciudad el 14 de enero de 1494. A parte de su trabajo como pintor, si biografía no destacan más hechos notables. Provenía de una familia de artistas, como su hermano, Rement David, con quien colaboró para llevar a cabo varias obras, siendo muy complicado la distinción de las obras por parte de uno u de otro. Atrajo al público de forma rápida, convirtiéndose en uno de los pintores florentinos más afamados, por lo que su taller se hizo cada vez más famoso y recibía más encargos. Es por ello por lo que durante la segunda parte de su vida es complicado diferenciar si la ejecución de sus obras la llevó a cabo él o sus alumnos, ya que las obras firmadas de su taller son muy numerosas[329].

GOLTZIUS, HENDRICK (1558-1617)

Pintor y sobre todo grabador, nació en Mülbrecht y murió en Haarlem el 29 de diciembre de 1616. Pertenecía a un linaje de artistas, como su padre, Jan II Goltzius, quien se estableció en 1561 en Duisburg. Tuvo como maestro a Phillippe Galle con quien, desde muy joven, se inició tanto en dibujo como en la pintura de vidrieras[330]. Hacia 1574, tras el incendio de la ciudad de Haarlem, formó parte del taller de Leonhard y continuó su formación junto a Coornhert, de quien tomó una gran influencia en las técnicas de grabado.

En 1576 se casó con la viuda de Adriaen Matham, que tenía una gran fortuna y un hijo de ocho años de su anterior matrimonio, el futuro grabador Jacob Matham. Este matrimonio le permitió abrir en 1582 su primer taller editorial, en 1585 tenía sus propios alumnos a los que hacía reproducir modelos y en 1585 el manierismo italianizante de Barthel Spranger, Cornelio Cornelissen y Carel van Mander, comenzó a influir en Hendrick. Sus obras hechas con buril se caracterizaban por anchas líneas que se cruzan y que divergen o convergen creando una hermosa composición. Junto a las influencias italianas, también absorbió las técnicas minuciosas de Alberto Durero y Lucas de Leyden.

Hacia 1590 se desplazó a Italia, donde conoció Venecia, Bolonia, Nápoles y Roma, donde entró en contacto con la antigüedad clásica y estudió a grandes artistas como Caravaggio o los Carracci. En 1592 regresó a Haarlem y, entre sus obras más importantes, encontramos La vida de la Virgen. En 1595 recibió el privilegio imperial que prohibía la reproducción de sus grabados en todo el imperio por un período de seis años y Roma, París y Londres se convirtieron en importantes centros de venta de sus estampas. En 1600 abandonó el grabado por la pintura, aproximándose a

[328] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 4, p. 700.
[329] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 4, pp. 702-703.
[330] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 4, pp. 96-97.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

los estilos de Blockland y Bartholomeus Spranger. Por lo general, su producción se centró en talla dulce, aunque realizó algunas obras, no muy numerosas, en agua fuerte[331].

GRAF, URS (1485-1529)

Hijo de un orfebre, de quien aprendió esa profesión, también fue grabador de monedas y pintor de vidrio. Conoció las obras de Durero y Johann Wechtlin, de quienes se inspiró para sus propias obras. Entre 1503 y 1508 estuvo en Estrasburgo, donde hizo ilustraciones que fueron grabadas en madera y, en 1510, se alistó en las Milicias de Solothurn. Realizó varios viajes a Italia y, si bien a veces grabó sobre cobre y madera temas religiosos, la temática más frecuente en sus obras era el libertinaje y la muerte. Estas últimas estaban protagonizadas por chicas con soldados agujereados con los ojos picados por cuerpos, mientras que en las raras escenas religiosas que trató aparecen ermitaños presos de tentaciones diabólicas[332].

GRÜNEWALD, MATTÍAS (1470-1528)

Pintor nacido en Würzburg en 1455, según otros en 1470 o 1480 y fallecido en Halle alrededor de 1528. Su biografía no nos da mucha información y su nombre no figuraba en la lista de pintores famosos de su época como Martín Schongauer o Alberto Durero, aunque según Claude Gellée, "puede estar entre uno de los mejores primitivos alemanes"[333].

HERRERA (EL VIEJO), FRANCISCO (1576-1656)

Nacido en Sevilla alrededor de 1576, murió en Madrid en 1656. Tuvo una existencia particularmente tormentosa, dotado de un gran talento y una técnica eminentemente personal, disfrutó de una reputación mucho mayor durante su vida. En sus últimos años de su vida colaboró con Zurbarán en un ciclo de pinturas de la iglesia de San Buenaventura, ilustrando la vida de este santo. Fue el primer maestro de Velázquez, aunque lo fue por poco tiempo[334].

HOGARTH, WILLIAM (1697-1764)

Pintor, dibujante y grabador de pinturas de historia, retratos y escenas de género, nació en Londres en 1697, donde falleció en octubre de 1764. Su juventud se desarrolló en tiempos de la reina Ana y comenzó a trabajar en 1713 con el grabador Ellis Gamble, especialista en blasones. Tuvo un gran éxito representando temas satíricos, pudiendo mencionar obras como *El progreso del libertino*[335].

[331] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 297-302.
[332] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 5, p. 154.
[333] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 5, pp. 246-247.
[334] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 5, pp. 512-513.
[335] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 5, pp. 581-582

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

HOPFER, DANIEL (1470-1536)

Fue un grabador nacido en Kaufbeuren hacia 1470, hijo del pintor Bartho-lomaeus el viejo. Grabó temas religiosos, de historia, retratos y escenas de género. Falleció en Augsburgo en 1536[336].

HUBER, WOLFGANG (1485-1553)

Fue pintor de retratos y paisajes, así como grabador sobre madera. Nació en Feldkirch, alrededor de 1490 y murió en París en junio de 1553. Se creyó durante mucho tiempo que fue alumno de Altdorfer. Aunque no se sabe mucho de este pintor, que fue uno de los más grandes pintores primitivos alemanes, sabemos que llevó a cabo obras de temática religiosa, mitológica y de género. En 1509, en Passau, se convirtió en pintor de la Corte Episcopal y arquitecto de la ciudad. Entre 1515 y 1521 pintó para la Hermandad de Sainte-Anne y entre 1529 y 1531 realizó un viaje por al Danubio en dirección a Viena durante el cual dibujó los paisajes que iba contemplando, por lo que se convirtió en el maestro de la escuela del Danubio[337].

LAFRERI, ANTONIO (1512-1577)

Grabador al cincel y editor, nació en Salins en 1512 y murió en Roma en 1577. Se fue a Roma en el 1540, donde se especializó como grabador, y junto con su tío, Claude Duchet, inició un negoció de impresión[338]. En la ciudad italiana también colaboró con el afamado editor Antonio Salamanca hasta 1543, cuando empezó a editar estampas por su cuenta, ya que en 1544 aparecen las primeras láminas que llevan su firma. En el 1553 se volvió a asociar a Salamanca y tras su muerte, quedó otra vez solo hasta que falleció en 1577.

Sin duda alguna, este fue uno de los momentos más destacados de su carrera, ya que mantuvo relaciones comerciales con todo el continente. No solo editó y vendió estampas en Italia, sino que también importó libros y láminas de Francia, generalmente de París y Lyon. Por otro lado, también enviaba al país galo estampas y libros editados por las prensas italianas que fueron muy conocidos en los círculos artísticos como el de Fontainebleau.

Entre 1569 y 1572 publicó el catálogo de su obra, tanto láminas como planchas, que puso a la venta en su editorial. Este catálogo es muy difícil de localizar debido a que tan solo se conoce un ejemplar que se encuentra en la Marucellania de Florencia. Entre las láminas que publicó podemos destacar la portada de las Imagines *Veteris ac Novi Testamenti*[339].

LEYDEN, LUCAS (1494/89-1533)

Lucas nació en la localidad holandesa de Leyden en 1494, aunque otras fuentes apuntan al año 1489, y falleció en la misma ciudad en 1533. Era hijo de Hugo Jacobsz, pintor de vidrieras, con quien dio sus primeros pasos en el arte de la pintura hasta que en 1508 comenzó a formarse en el

[336] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 5, p. 614.
[337] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 5, p. 646.
[338] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 6, p. 376.
[339] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 151-152.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

taller de Cornelio Engelbrechtzs. Así, sus conocimientos de arte los adquirió en la ciudad donde nació y acabó casándose con Elisabeth van Boschuyzen, hija de una de las familias más nobles de la ciudad.

Desde muy joven tenía grandes habilidades en el mundo de las artes y a los nueve años grabó su primera plancha de sus ciento setenta y dos cobres atribuidos. A los doce años pintó un tema a la acuarela sobre la historia de san Humberto, lo que le dio gran reputación, y a los catorce grabó una plancha de gran calidad y de su propia invención que se conoce como el tema de Mahoma y el monje Sergio. Una estampa en la que manifestó su dominio sobre la composición y la luz gracias al perfecto uso de las luces y las sombras. El fondo de esta estampa fue copiado por Raimondi para sus *Trepadores*.

Su vida artística se puede dividir en cuatro grandes períodos, entre 1508 y 1530, divididos entre inicio, su etapa de mayor fecundidad artística, la de madurez cuando entró en contacto con Durero en los Países Bajos y, finalmente, la decadencia. Si bien ejerció su vida artística como pintor y grabador, fue en esta última técnica en la que destacó, siendo considerado el padre del grabado holandés y patriarca de su escuela.

La fama de este artista superó sus propias fronteras y muy pronto fue conocido en Italia sin haber visitado el país. Giorgio Vasari en sus *Vidas* lo denomina Lucas de Holanda y llega a calificarlo como superior al propio Durero al precisar que sus obras son tratadas con más atención y conformidad que las reglas de arte del maestro alemán. Su arte consiste en ofrecer los primeros planos con una gran fuerza en la línea que poco a poco va remitiendo en intensidad dando salida en los fondos a los blancos muy luminosos que inciden en los contornos del paisaje.

Desde fecha muy temprana definió la grandeza de su estilo basado en un perfecto estudio del dibujo, ligereza del trazo, bellas líneas y una captación del paisaje donde las lejanías se diluyen sabiamente en el aire gracias a su planteamiento de la luz. Este último aspecto supone un intento de aportar sentido de la perspectiva al área de las técnicas del grabado. consiguió este efecto al debilitar las tintas haciéndolas más ligeras y sobrias, apenas arañando la plancha con el buril en razón a la distancia y dando a las sombras más transparencia e intensidad y a las luces más vigor y delicadeza. Así, las formas dan la impresión de estar rodeadas por el aire y la luz, con el hombre como gran protagonista de su arte y, todo ello, presentando un naturalismo evidente inigualable hasta la llegada de Rembrandt, quien conoció profundamente los trabajos de este artista.

Entre 1511 y 1520 trabajó como iluminador de libros, elaborando una importante cantidad de entalladuras como su *Misal* de 1514, el *Hortulus Animae* de 1515, del que hemos dado cuenta a lo largo de este trabajo, o la *Biblia de Vostermann* de 1528, convirtiéndose en uno de los mayores grabadores de libros de Holanda, junto a Jacob Cornelis[340].

[340] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 103-109.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MAESTRO DE LAS BANDEROLAS (SIGLO XV)

Artista grabador que destacó a finales del siglo XV, su nombre proviene del gran número de filacterias que tiene en sus estampas junto a textos en latín y flamenco. Generalmente era un copista que seguía a otros artistas y entre sus láminas aparecen los primeros grabados de reproducción, ya que su *Descendimiento de la Cruz* sigue la composición pictórica de Roger van der Weyden para el monasterio de El Escorial. Su técnica no ofrece un gran desarrollo y se aprecian importantes deficiencias en la composición de sus figuras que destacan por las desproporciones anatómicas y la carencia de expresividad, como se observa en su *Fuente de la Juventud*[341].

MAESTRO E. S. (1420-1468)

Los inicios de la talla dulce en Alemania florecieron con anterioridad en Italia y, de manera contemporánea, en los Países Bajos. Uno de los grabadores "primitivos" fue este maestro, que en sus láminas define el estilo y anuncia las bases del grabado alemán con un estilo caracterizado por su destreza usando el buril y por la expresión de sus figuras, con cabezas grandes y desproporcionadas, se le conoció como el Van Eyck del grabado. Se le atribuyen unas trescientas estampas de las cuales dieciocho están firmadas con su monograma. Entre sus obras grabadas podemos citar algunas escenas del Antiguo Testamento como su Adán y Eva[342].

MAZZUOLA, GIROLAMO

Pintor, dibujante para entalladuras y grabador al aguafuerte, nació en Parma en 1503 y fue hijo del pintor Filippo Mazzola. En 1523 estuvo en Roma y tras el famoso Saco de 1527 las tropas le encanutaron todas sus posesiones. Murió joven, a la edad de treinta y siete años, pero desde una edad muy temprana se presentó como un genio creador, pues con tan solo catorce años representó su obra sobre el Bautismo de Cristo que le dio gran popularidad. Es posible que su primera formación la realizase con su padre, aunque es posible que su verdadero maestro fuera Antonio Corregio.

Sus obras destacan por el efecto y la rapidez que desprende de sus dibujos, donde los contornos se presentan con trazos interrumpidos, la subordinación de la línea de la mancha, la sensación de vida y luz que emanan o el efecto de delicadeza que entrañan sus figuras al romper el canon vitruviano por otro de carácter más alargado. Tras la llegada de algunos de sus diseños a Francia, su estética se siguió en Fontainebleau, aunque su influencia fue notable en toda Europa[343].

MECKENEM, ISRAHEL VAN (1445-1503/17)

Este joven artista flamenco debió nacer entre los años 1440-50, en Limbourg o en Malinas, adquiriendo la categoría de maestro en 1480[344]. Encontramos dos artistas con este nombre, padre

[341] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* p. 42.
[342] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* p. 64.
[343] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1994, *op. cit.,* vol. VII, p. 217.
[344] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* p. 39.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

e hijo, ambos vivieron en Bocholt y la multiplicidad de denominaciones por las que se designan no disipa la confusión existente entre sus obras. El padre era orfebre y grabador, nació en Merckenheim, cerca de Bonn, alrededor de 1440 y se estableció en Bocholt. Posiblemente es a él a quien se le atribuye la inscripción de una tumba que se ve en Bocholt con el nombre de Israel Meckenem y la fecha de 1503. El hijo, pintor, grabador y orfebre murió en Bocholt, Alemania, se cree que entre 1503 y 1517. Ambos reproducían a menudo obras de Schongauer, Holbein el Viejo y Durero. Su obra maestra está constituida por una serie de grabados que representan el martirio de San Esteban y la Pasión. Entre sus pinturas destacan algunas como la salida de santa Úrsula (Berna), Cristo en la cruz y los dos ladrones (Cluny) o cuatro escenas de la Leyenda de Trajano[345].

Bourcard, editor y literario italiano del XIX, precisó que tan solo debemos considerar como grabador a Meckenem "el joven". La actividad de padre e hijo debió ser importante, puesto que superan las doscientas cincuenta obras firmadas, dos de ellas con el nombre completo y las demás o bien con el nombre de Israhel o simplemente con las iniciales I, I.M., I.V.M., o el nombre seguido de V.M. Estos monogramas podrían ser el primer testimonio donde un grabador ofrece la inicial de su nombre antes de su patronímico.

Conocemos la figura de Israhel a través de un retrato que elaboró junto a su esposa Ida, lo que supuso el primer retrato de un artista junto a su mujer, de quien se dice que destacó como dibujante e, incluso, le atribuyen algunas composiciones grabadas. De hecho, la obra del artista presenta dos períodos muy concretos marcados por la fecha de su matrimonio, en 1475. Antes era un maestro sin originalidad y con una producción mediocre, pero a partir de este año, y hasta su muerte, su obra es más original y se basa en temas ornamentales propios de orfebres, escenas de interiores, religiosas, etc. También debemos reparar en sus argumentos profanos, ya que ofrecen un gran valor documental que nos permite conocer las costumbres de su época, los trabajos, el comportamiento social o las vestimentas, entre otras cuestiones[346].

MIGNON, JEAN (SIGLO XVI)

Pintor y grabador nacido en París, trabajó en Fontainebleau. Hay quien lo califica como un artista de segunda fila, aunque otros estudiosos consideran que el virtuosismo en su dibujo y la brillante ejecución de sus estampas lo presentan como el primer maestro francés al aguafuerte. Estuvo activo entre 1537 y 1540 y solo se conocen dos obras firmadas, lo que dificulta el estudio de su obra. Destacan sus paisajes, pues se presentan a modo de vegetación artificial que ofrece la sensación de un mundo irreal, petrificado, manifestando estéticamente una de las expresiones más originales del Manierismo que se acentúa en sus figuras, ya que hacen gala de una intensa vida a través de sus agitados movimientos[347].

[345] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 7, p. 299.
[346] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 39-42.
[347] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 176-177.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MOCHI, FRANCESCO (1580-1654)

Escultor nacido el 29 de julio de1580 en Montevarchi, cerca de Florencia, y falleció el 6 de febrero de 1654 en Roma. Hijo del escultor Orvieto Mochi, entre 1605 y 1608 trabajó para la catedral de Orvieto, donde realizó una Anunciación con estatuas barrocas. En 1610 fue por primera vez a Roma, donde esculpió un san Mateo para la iglesia de Santa María la Mayor. Realizó dos estatuas ecuestres de Ranunccio y Alejandro Farnesio, ambas localizadas en la Plaza de Cavalli en Plaisance. Para la primera de ellas se inspiró en Donatello y Verrochio y, para la segunda, en el movimiento de las obras de Bernini. En 1629 regresó a Roma para finalizar una santa Marta que había iniciado en 1610/12. También realizó una santa Verónica para un nicho ubicado en un pilar de la cúpula de san Pedro[348].

MUZIANO, GIROLAMO (1528-1592)

Pintor de historia y decorador, nació en Acquafredda, cerca de Brescia, en 1528 y murió en Roma el 27 de agosto de 1592. Comenzó sus estudios en su ciudad natal con Irolamo Romanino y Vasari Mosciano y presta atención a las obras de Giorgione y Tiziano en Venecia. En 1648 viajó a Roma en compañía de Federico Zuccaro donde realizó, para el papa Gregorio XIII, un san Pablo, san Basilio y un san Jerónimo.

El favor del pontífice le valió al artista el puesto de superintendente de obras del Vaticano. Además, el cardenal Farnesio le encargó decorar, junto a Zuccaro y Tempesta, una villa en Tívoli. La realización de su obra La resurrección de Lázaro, que fue colocada en una habitación del palacio Quirinal, valió al autor la aprobación de Miguel Ángel y su recomendación al cardenal Hipólito de Este, quien le encargó la decoración de su villa en Tívoli.

Muziano no fue solo un gran pintor de figuras, sino que también fue un excelente paisajista prácticamente a la altura de Tiziano. En Roma fundó la academia de Saint-Luc, dejando a este instituto parte de la fortuna que había adquirido[349].

PACHECO, FRANCISCO (1564-1644)

Nació en Sanlúcar de Barrameda, en Cádiz, y murió en Sevilla en 1644. Su aprendizaje artístico lo inició con el pintor Luis Fernández, de quien se poseen pocas noticias y en cuanto a su formación humanística debió tener como guía a su tío, Francisco Pacheco, canónigo de la Catedral de Sevilla. En 1594 contrajo matrimonio con María del Páramo y, a partir de entonces, con treinta años, se perfiló como uno de los mejores pintores de Sevilla junto a Alonso Vázquez. Desde los inicios de su carrera artística se preocupó con el modo y manera de interpretar de manera correcta la iconografía de sus pinturas, revelándose como un artista plegado a los mandatos de la Iglesia.

En 1559 comenzó la ejecución de su famoso *Libro de los retratos* y en 1610 emprendió un viaje a Madrid, El Escorial y Toledo, donde tomó contacto con numerosos artistas y obras

[348] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 7, p. 444.
[349] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 7, pp. 629-630.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pictóricas. Cuando regresó a Sevilla admitió en su taller a un joven Diego Velázquez, a quien potenció su talento e incorporó a su familia casándolo con su hija Juana. Fue "veedor de pinturas sagradas", al servicio del Tribunal de la Inquisición sevillano, por lo que controlaba la iconografía de las pinturas para evitar que no figurasen en ellas aspectos en contra de la moral o detalles indecorosos o lascivos.

Su actividad pictórica entró en decadencia cuando a partir de 1625 se fueron introduciendo en el contexto artístico pintores como Zurbarán o Herrera el Viejo. Su pintura, anclada en el pasado, no pudo competir con las nuevas generaciones que impusieron conceptos más modernos basados en principios naturalistas. Fue por ello por lo que orientó su experiencia y conocimiento hacia la recopilación de sus teorías que recogió a partir de 1630 en su libro sobre el *Arte de la pintura*.

Probablemente fue mejor dibujante que pintor, tenía un manejo del color puramente convencional y en sus obras imperaba la constante preocupación por no infligir la moral y el decoro. Su primera obra conocida data de 1589, el año en el que firmó *Cristo con la Cruz a cuestas*, que actualmente se encuentra en paradero desconocido y una de sus mejores pinturas es la *Inmaculada* conservada en la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, de 1624. Su último gran encargo fue *San Miguel Arcángel* para el retablo del a iglesia de san Alberto de Sevilla, cuya localización actual se desconoce[350].

PARMIGIANINO (GIROLAMO FRANCESCO MARÍA MAZZOLA) (1503-1540)

Pintor de historia y grabador, nació en Parma el 11 de enero de 1503 y murió en Casalmaggiore el 24 de agosto de 1540. Era hijo del pintor Filippo Mazzola, a quien perdió muy joven, por lo que fue criado por sus tíos Michele y Pier Itario, que también eran pintores, por lo que aprendió de ellos sus primeros conocimientos sobre arte. A los 14 años ejecutó un cuadro que, para sus contemporáneos, fue muy notable. Trabajó en Parma a partir de 1518 con Allegri, quien parece haber sido el verdadero maestro de este artista.

Copió las obras de Correggio, aunque de forma muy personal y en 1523 viajó a Roma, donde conoció las pinturas de Rafael y Miguel Ángel. El papa Clemente VII se encargó varios trabajos, entre ellos un san Jerónimo en el que se encontraba trabajando cuando los soldados de Carlos V asediaron y saquearon Roma en el 1527. Dejó la ciudad ese mismo año y se fue a Bolonia, donde realizó dibujos a Antonio de Trento.

En 1531 regresó a Parma, donde permaneció hasta 1540 y, entre otros trabajos, obtuvo un encargo de una serie de frescos para el coro de la iglesia de Santa María della Steccata. La obra debía completarse el 10 de noviembre de 1532 por 100 escudos de oro, y el artista llevó a cabo la ejecución de un fresco en particular: *Moisés rompiendo las tablas de la ley*, donde se siente la influencia de Miguel Ángel. Por incumplimiento del contrato, fue encarcelado y liberado bajo la

[350] VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., 2018, "Francisco Pérez del Río", *Real Academia de la Historia*. https://dbe.rah.es/biografias/7705/francisco-perez-del-rio (24/9/23).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

promesa de finalizar el trabajo, y huyó en 1540 a Casalmaggiore, hasta que murió en la más profunda miseria[351].

PENNI, GIOVANNI FRANCESCO (1488-1528)

Pintor de temas religiosos, mitológico y retratos, nació en 1488 en Florencia y murió en 1528 en Nápoles. Todavía era joven cuando fue a Roma y entró en el taller de Rafael, colaborando en numerosas ocasiones con su maestro. Cuando éste último murió, Penni, junto a Giulio Romano, se convirtió en albacea de su testamento y se le confió la finalización de los frescos de La *Historia de Constantino*[352].

PENZ, GEORGE (1500-1550)

Artista alemán nacido en Nuremberg hacia 1500, fue expulsado de su ciudad natal, a donde regresó en 1524, y falleció en Leipzig en 1550. Su producción en grabado no solo se centró en la talla dulce, sino que también realizó varios diseños para entalladuras y, muy posiblemente, sus inicios como grabador se iniciaron en 1535 con Alberto Durero. Tomó con claridad su influencia, así como la de los llamados "pequeños maestros", grupo en el que podemos incluirlo, al igual que a los hermanos Beham.

Por lo que respecta a su producción, sigue modelos de artistas pintores italianos como Giulio Romano, de quien adquirió una singular influencia que se manifestaron en los temas pintados por Pencz para la decoración de la sala Hirschvogel, en Nuremberg, donde representó el motivo de la Caída de Faetón. Destacan sus estampas en pequeño formato en los que reprodujo argumentos esencialmente religiosos del Antiguo y Nuevo Testamento. Se le considera como un claro artista de reproducción, pues de seguir modelos propios los resultados son muy pobres. Sin embargo, su producción es destacable y varias de sus estampas fueron el punto de mira esencial para el comienzo del grabado francés a la talla dulce[353].

PEREDA, ANTONIO (1599-1669)

Pintor nacido en Valladolid en 1599 y muerto en Madrid en 1669, fue hijo y alumno de Antonio Pereda el Viejo. También trabajó con Pedro de La Cuevas y mostró, desde muy joven, las pruebas de su talento. Cuando falleció su padre se fue a Madrid y tenía apenas dieciocho años cuando pintó una Inmaculada Concepción que le valió la protección del conde de Olivares, así como la asignación de trabajos en el Palacio del Buen Retiro. Trabajó todos los géneros con gran carisma, como *La liberación de Génova por el marqués de Santa Cruz*, hoy en el Museo del Prado. También pintó numerosos cuadros de altares y composiciones religiosas, como El matrimonio de la Virgen, localizado en la iglesia de Saint-Sulpice de París[354].

---

[351] BÉNÉZIT, E. (1976), *op. cit.*, vol. 8, p. 133.
[352] BÉNÉZIT, E. (1976), *op. cit.*, vol. 8, pp. 207-208.
[353] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1994, *op. cit.,* vol. VIII, p. 135.
[354] BÉNÉZIT, E. (1976), *op. cit.*, vol. 8, p. 215.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PRIMATICCIO, FRANCESCO (1504-1570)

Pintor, escultor y grabador de temas religiosos, mitológicos y retratos, nació en 1504 en Bolonia y murió en 1570 en París. Pasó los primeros años de su carrera en Bolonia, donde trabajó bajo la influencia de Rafael, aunque su primera influencia directa fue Giulio Romano, quien lo contrató para trabajar con él en el Palacio del Té, en Mantua[355].

RAIMONDI, MARCANTONIO (1480-1534)

Grabador italiano nacido cerca de Bolonia en 1480 falleció en esta ciudad en 1534, alumno de Raibolini, en 1505 ya había grabado su tabla Píramo y Tisbe. Viajó por Italia y fue en Venecia donde fue contratado en 1510 para realizar copias de las obras de Durero. Llevó a cabo diecisiete piezas de la Vida de la Virgen, treinta y siete de la Pequeña Pasión y una copia de la estampa de Adán. Estas copias, con la marca del Maestro de Nuremberg, fueron vendidas como originales. Esto dio lugar a un juicio por fraude y finalmente Marcantonio fue condenado por un tribunal veneciano.

Posteriormente, grabó en Florencia su famoso tablero de La guerra de los pisanos de Miguel Ángel y después se dirigió a Roma, donde, tras algunas imitaciones de Durero, encontró su verdadera senda artística bajo la dirección de Rafael, con quien pasó ocho o nueve años reproduciendo sus obras maestras. Después inició un taller donde se formaron sus mejores alumnos, como Marco Dente de Rávena[356].

Después de la muerte de Rafael en 1520, Marcantonio realizó grabados según Giulio Romano para la ilustración de Sonetos de Pietro Arentino. Una serie de obras que despertaron la ira del papa Clemente VII debido a la supuesta indecencia del artista, motivo por el que fue encarcelado. También tuvo problemas con Bandinelli debido a la obra que realizó según Baccio: *El mar-lyre de San Lorenzo* y, al haber tenido problemas con su trabajo sobre el asedio de Roma de 1527, acabó huyendo a Bolonia totalmente arruinado.

Por lo tanto, los críticos dividen su obra en cuatro categorías: las piezas ejecutadas bajo la influencia de Raibolini, las de Durero, las que realizó bajo la influencia y dirección de Rafael y sus últimas obras desde 1520 hasta su desaparición. En esta última etapa, el artista ya no aportaba su hermosa severidad en el dibujo ni tampoco su cuidado en la ejecución[357].

ROMANO, GIULIO (1499-1546)

Pintor y arquitecto romano, nació en Roma en 1499 y murió en Mantua en 1546. Vasari le señaló como el más genial colaborador de Rafael, en cuyo taller debió entrar siendo todavía un muchacho. Trabajó siguiendo los diseños de su maestro y colaboró con él en las *stanze* del Vaticano. Además, Vasari destacó su significativa participación en la decoración de la *Stanza dell'Indendio*

[355] BÉNÉZIT, E. (1976), *op. cit.*, vol. 8, pp. 492-493.

[356] Grabador muy notable en la talla dulce natural de Rávena, de la que toma su apelativo. Lo vemos en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* p. 134.

[357] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 8, p. 586.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

di Borgo. Su labor junto a Rafael se desarrolló no solo en las grandes decoraciones al fresco, sino que también tuvo lugar en obras al óleo, en las que el maestro se reservaba la dirección e invención, aunque eran los miembros de su taller, con Giulio en primera fila, los que se encargaban de llevarla a fin. En 1524 se dirigió a Mantua por mediación de Baldassare Castiglione para ponerse al servicio del duque Federico II Gonzaga y, aparte de sus trabajos en el Palacio Ducal y la elaboración en la ciudad de su propia mansión, su gran obra en Mantua fue la construcción y decoración del Palacio del Té[358].

RONDANI, FRANCESCO (1490-1548)

Pintor y dibujante de temas religiosos y retratos, nació en 1490 en Parma y murió allí en 1548. Fue uno de los mejores alumnos de Coreggio, con quien colaboró en algunas obras como la decoración de la catedral de San Giovanni. De hecho, sus obras conocidas, en ocasiones, fueron atribuidas a su maestro. Destaca su obra de la Virgen y el Niño Jesús en la iglesia de María Magdalena, en Parma[359].

ROSSELLI, FRANCESCO (1445-1510)

Miniaturista originario de Florencia, hijo del maestro Lorenzo Rosselli y hermano mayor del famoso pintor Cosimo Roselli. Trabajó con Liberale de Verona en los libros del coro de la catedral de Siena, donde se diferencia de su maestro en la nitidez del dibujo y la pose de las figuras[360]. Las líneas en zigzag lo representan próximo a la estética de Pollaiuolo y Mantegna, aunque por sus temas se presenta fiel a Baccio Baldini, de quien reelabora la serie de Sibilas y Profetas[361].

ROSEX, NICOLETTO (SIGLO XVI)

Orfebre nacido en Módena a principios del siglo XVI. Grabó temas mitológicos y realizó adornos arquitectónicos y grotescos con un estilo artístico que imitaba al de Mantegna, Durero, Martin Schongauer y Raimondi[362]. Son pocos los datos que nos han llegado de su vida, se cree que es natural de Módena y los teóricos consideran que nació entre los años 1454 y 1462. Sabemos que estivo activo entre 1500 y 1512 y que vivió en algunas ciudades italianas como Roma y Ferrara.

Su obra artística debe encuadrarse dentro del círculo de Andrea Mantegna, ya que fue uno de sus claros continuadores y, por ende, uno de los primeros grabadores en cobre. Sus temas, por lo general, representan motivos mitológicos, sacros, fantásticos, alegóricos y diferentes aspectos ornamentales de arquitectura en los que se puede observar la huella artística de Mantegna, Schongauer, Raimondi o Durero. De este último tomó varios paisajes que combinó con ricos fondos

[358] D. G. L., s.f., "Romano, Giulio", *Museo del Prado*, Fundación de Amigos del Museo del Prado. https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/romano-giulio/1c1c48d4-9c17-4744-8c66-05c776d9e32a (24/9/23).
[359] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, pp. 63-64.
[360] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, p. 100.
[361] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* p. 35.
[362] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, p. 94.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de arquitectura, especialmente de la antigüedad clásica, de los que parecen emerger sus personajes[363].

SADELER, JOHAN (1550-1600)

Conocido como el Viejo, perteneció a la Escuela Flamenca Mayor. Nació en 1550 en Bruselas y murió en agosto de 1600 en Venecia. Dibujante y grabador, estuvo activo en Alemania e Inglaterra. Su padre era metalúrgico, por lo que también recibió formación para esta profesión. Desde muy temprano se dedicó al estudio del a figura humana y cuando tenía veinte años comenzó a grabar sobre cobre, hasta que en 1572 se le reconoció como maestro[364].

SADELER, RAFAEL (1560/1-1628/32)

Hermano menor de Jan Sadeler I, nació en Amberes alrededor de 1560 y murió en Múnich en 1630. en 1604 fue llamado por Maximiliano para que acudiera como pintor a Múnich, recibiendo una pensión de 105 florines. Le Blanc catalogó ciento veinte y seis piezas de este artista, algunas de ellas de ejecución notable, destacando los retratos. En el Museo de Breslau se conserva una pintura suya: *La Visitación*[365].

Su primera formación artística la cultivó junto a su hermano en Colonia y posteriormente, durante veinte años, estuvo asociado a su hermano tanto en el grabado como en la edición de diferentes series como los *Eremitas*, donde resulta complicado diferenciar los trabajos de uno u otro debido a que la técnica de ambos era muy similar. Tras su estancia en Alemania, donde grabó varias planchas siguiendo los modelos de afamados maestros como Matthias Grünewald, entre otros, partió para Italia hacia 1593 donde, en Venecia y Verona, tomó varios argumentos visuales de manieristas italianos como Tintoretto o los Zuccaro[366].

SAGREDO, DIEGO DE (1490-1528)

La historiografía todavía no se ha puesto de acuerdo con su lugar de nacimiento, aunque algunos expertos señalan que posiblemente se produjo en Burgos hacia 1490, mientras que otros lo sitúan en Buclillos, en Toledo, en una fecha todavía por definir. En sus *Medidas del Romano* señaló que provenía de una familia modesta, de apellido rancio y perteneciente a una saga de cristianos viejos. Completó su formación en la Universidad de Alcalá de Henares, en la que ingresó en 1519 como camarista, por mediación del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros y de los consiliarios del Colegio de San Ildefonso.

Su formación quedó marcada por su viaje a la península italiana, donde pudo recoger información sobre el Baptisterio de Florencia, las ruinas de las termas romanas o las plantas de las

[363] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 50-51.
[364] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, p. 220.
[365] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, p. 220.
[366] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* p. 230.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

basílicas paleocristianas. Por otro lado, sus viajes a Castilla le permitieron recalar en Burgos, localidad en la que conoció al futuro protagonista de su tratado, León Picardo[367].

SCHÄUFELEIN, HANS (1515-1582)

Pintor y dibujante, nació en Nördlingen y murió en 1582 en Friburgo, Suiza, donde trabajó para el monasterio de Einsiedeln. Era hijo de Hans Léonard[368].

SCHIAVONE, ANDREA (1522-1563)

Pintor, grabador y dibujante nacido en 1522 y muerto en Venecia el 1 de diciembre de 1563. De origen dálmata, se unió a la escuela de Giorgione y Tiziano, quienes dejaron grandes influencias en sus obras. De hecho, Tiziano lo consideró lo suficientemente bueno como para confiarle la decoración de la biblioteca de San Marcos de Venecia. También adoptó las formas elegantes de Parmigiano, de quien, sin duda, fue alumno. Aunque la mayoría de sus obras tratan temas profanos, también destacó por la elaboración de composiciones religiosas, muchas de ellas atribuidas a los grandes artistas venecianos. Era de extrema modestia y apenas estimaba su talento y, como muchos artistas de su época, pintó una gran cantidad de frescos exteriores que acabaron desapareciendo[369].

SCHONGAUER, MARTÍN (1430-1491)

Pintor y grabador nacido en Colmar entre 1430 y 1450 y muerto en Brisach el 2 de febrero de 1491. Aparentemente, pertenecía a una familia importante de Augsburgo, donde Martín pasó la mayor parte de su vida[370], que destacaba por tener una gran cantidad de orfebres y grabadores, como lo fueron sus tres hermanos. En el taller de su padre, que era grabador, y fue en su taller donde Martín recibió sus primeros conocimientos artísticos. Aunque la mayoría de sus cuadros se han perdido en la actualidad, se sabe que cultivo este arte, en el que destaca su obra María en el rosal, uno de los lienzos más notables de la pintura alemana.

En sus pinturas sobresale el tratamiento del dibujo y la manifestación de un sentimiento expresivo y que parecen relacionarlo con Caspar Isenmann. No conoció el arte clásico, por lo que, entre sus temas, no vemos el desnudo o la mitología, usando como fuente de inspiración personajes de la vida diaria. Sus láminas, por lo general, son de naturaleza religiosa, pudiendo citar entre ellas *Cristo con la cruz a cuestas*, la *Coronación de María* o la *Huida a Egipto*[371].

SCULTORI, DIANA (1530-1587)

También llamada Mantovana, nació en Mantua alrededor de 1530 y murió en 1585[372]. Hija de Giovanni Battista y hermana de Adamo, dio sus primeros pasos artísticos junto a su hermano en el

[367] MORALEJO ORTEGA, M., 2018, "Diego de Sagredo", en *Real Academia de la Historia*. https://dbe.rah.es/biografias/5613/diego-de-sagredo (24/0/23).
[368] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, p. 349.
[369] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, p. 368.
[370] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, pp. 425-426.
[371] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* p. 67.
[372] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, p. 487.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

taller de su padre. Siguió la huella estética de Giulio Romano, de quien reprodujo de forma brillante alguno de sus temas mitológicos como, por ejemplo, las *Bodas de Psiqué*. Sus primeras estampas siguen la estética de Georges Ghisi hasta que, a partir de 1585, tras su viaje a Roma, se inclinó por la estética de Agostino Carracci, aplicando una talla más ancha a su buril. La composición de sus estampas toma como referencia las pinturas de Rafael, Giulio Romano, Taddeo Zuccaro o Marcantonio Raimondi, centrándose en la vida de Cristo y temas hagiográficos[373].

SILOÉ, DIEGO DE (1486-1501)

Es posible que su lugar de origen sea Amberes, pero toda su obra escultórica se centra en Burgos, donde trabajó entre los años 1486 y 1501. Realizó un retablo para la catedral de Burgos, el de la capilla de la Concepción y el de Santa Ana. En el museo de esta ciudad se conserva una tumba realizada por él para Juan de Padilla, pero el conjunto más importante se encuentra en el monasterio de La Cartuja de Santa María de Miraflores, en el retablo principal, donde encontramos una escultura realizada entre 1496 y 1499. También destacan las tumbas de Juan II de Castilla, la de su mujer Isabel de Portugal y la de su hijo Alfonso[374].

SIRANI, GIOVANNI ANDREA (1610-1670)

Pintor y grabador de agua fuerte nacido en Bolonia en septiembre de 1610 y muerto en la misma ciudad el 21 de mayo de 1670. Fue alumno de Guido Reni, cuyo estilo imitó al principio de su carrera. Después de la muerte de su maestro, Sirani fue elegido para completar varias de sus obras, incluido el cuadro de san Bruno en la Certosa. Grabó algunas de sus estampas y las firmaba como G.A. S. o I. A. S[375].

SOLIS, VIRGIL (1514-1562)

Hijo de Virgil S. el Viejo, trabajó en Praga para el emperador Rodolfo II y dibujó planos de cuatro tercios para esta ciudad[376]. Este grabador, editor e impresor nació en Nuremberg en 1514 y falleció en la misma ciudad en 1562. Los pocos datos que se conocen sobre su vida se deducen a través del texto que acompaña a su retrato grabado, obra del Maestro B. I., donde se nos informa de su nacimiento y muerte, así como de las diferentes manifestaciones artísticas. Su producción fue cuantiosa, pero no tiene la calidad artística de sus predecesores[377].

[373] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 143-144.
[374] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, p. 601.
[375] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, p. 618.
[376] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, p. 690.
[377] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* p. 99.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SOMMERAU, LUIS (1700-1786)

Pintor y grabador con cancel, nació en Wolfenbüllet el 19 de marzo de 1700 y murió en Brunswick en julio de 1786. Alumno de Ch. de Mechel, grabó temas religiosos, retratos y escenas de género, así como una serie de veinte planchas que eran copias de tapices de Rafael[378].

SPRINGINKLEE, HANS (1492-HACIA 1522)

Pintor, grabador y dibujante, murió en Núremberg en 1540. Estudió en esta ciudad con Alberto Durero y alcanzó niveles excepcionales de habilidad como dibujante y pintor. Fue responsable de parte de la decoración del *Hortulus Animae* de 1516 y completó un misal para el arzobispo de Maguncia en 1524[379].

TRAUT, WOLF (1478-1520)

Pintor, grabador y dibujante nacido en 1486, falleció en Nuremberg en 1520. Era hijo y probablemente alumno de Hans Traut, trabajó bajo la dirección de Durero. Sus maderas grabadas son numerosas e interesantes y rara vez están firmadas, aunque ponía la fecha a menudo. Se conservan dibujos y grabados de este artista en el Museo Germánico de Nuremberg[380].

UCCELLO, PAOLO (1397-1475)

Pintor de mosaicos y cartones de vidrieras, nació alrededor de 1397 en Pratovecchio, Italia, y murió en Florencia en 1475. El Louvre conserva una pintura que se le atribuye y en la que se representan los cinco fundadores del arte del Renacimiento, entre los que figura. Es uno de los creadores del sistema de perspectiva euclidiano que caracterizó la representación del espacio desde el Renacimiento hasta los albores del siglo XX. Entre sus obras encontramos la *Batalla de San Romano*, la *Virgen con el Niño*, o la *Anunciación*[381].

VELÁZQUEZ, DIEGO (1599-1660)

Nació en Sevilla en 1599, de familia paterna de origen portugués y materna sevillana, con apenas diez años, en 1609, pasó algunos meses en el obrador de Francisco Herrera el Viejo. En 1611 formalizó un contrato de aprendizaje con Francisco Pacheco y se comprometió a permanecer en casa de su nuevo maestro seis años. En 1617 se examinó ante los alcaldes veedores del arte de la pintura y obtuvo licencia para establecerse como pintor independiente, recibir aprendices y abrir una tienda pública. Al año siguiente contrajo matrimonio con Juana, hija de Pacheco y en los cuatro años siguientes pintó para los conventos de Sevilla. En 1621 falleció Felipe III y subió al Trono Felipe IV, asistido por Gaspar de Guzmán, conde de Olivares y, muy pronto, conde-duque.

---

[378] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, p. 697.
[379] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 9, p. 790.
[380] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 10, p. 260.
[381] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 10, p. 326.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Viajó a Italia y los cuadros que pintó en Roma como *La fragua de Vulcano* dieron cuenta de su asimilación de todo lo que había visto. Los cuadros que pintó en la última década de su vida llevaron al límite su ligereza con el pincel y la capacidad, casi mágica, de dar vida propia a los temas que representó en clave realista. Destacan *Las hilanderas* y *Las Meninas*[382].

VOS, MARTÍN DE (1532-1603)

Pintor y dibujante flamenco, hijo del pintor Pieter de Vos el Viejo, tuvo un temprano éxito y compartió, junto con los hermanos Ambrosius Francken I y Frans Francken II el protagonismo del a pintura contrarreformística antuerpiense de finales del siglo XVI. Realizó numerosos cuadros de altar para instituciones religiosas y cofradías y durante el periodo de dominio calvinista, su producción se volcó en dibujos de estampas para los mejores grabadores del momento. Realizó un viaje a Italia en los años centrales del siglo XVI y conoció las ciudades de Roma, Florencia y Venecia, donde, según algunas fuentes, estudió con Tintoretto.

En 1558 regresó a Amberes y entró en el Gremio de Pintores de San Lucas. A partir de entonces trabajó para numerosos patrones, entre ellos el duque Guillermo de Brunswick-Lüneburg, para quién pintó gran número de obras para la capilla de su castillo en Celle. Entre sus obras religiosas más conocidas destaca la *Duda de santo Tomás*, encargada por el Gremio de Peleteros en la década de 1570.

El Museo del Prado conserva varios de sus corpus de dibujos de diferentes temáticas. La gran mayoría fueron llevados a la estampa por Adriaen Collaert, Hendrick Goltzius, Pieter de Jode o Raphael Sadeler. Estos dibujos configuraron una de las principales fuentes artísticas de las que se nutrieron muchos pintores flamencos y europeos hasta bien entrado el siglo XVII[383].

WECHTLIN, HANS (1550-1606)

Dibujante y grabador de aguafuerte y cincel, nació en Nuremberg en 1550 y murió en Eichstätt, Alemania, en 1606[384].

WIERIX, HIERONYMUS (1553-1619)

Grabador nacido en Amberes en 1553 y muerto el 1 de noviembre de 1619. Era hermano de Anthonie y Johan, y se cree que fue alumno de este último, cuyo estilo artístico imitó, aunque debido a la poca diferencia de edad que había entre los dos, lo más probable es que fueran instruidos por un maestro al mismo tiempo. Su ejecución es tan similar que en ocasiones es difícil atribuir la

[382] PÉREZ, SÁNCHEZ, A. E., 2018, "Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Real Academia de la Historia*. https://dbe.rah.es/biografias/5114/diego-rodriguez-de-silva-y-velazquez (14/9/23).
[383] J. J. P. P., s.f., "Vos, Martín de", *Museo del Prado*, Fundación de amigos de Museo del Prado. https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/vos-martin-de/aed8ff64-b96b-4723-b598-66277e6d3f5c (14/9/23).
[384] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 10, p. 664.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

autoría de la obra a un hermano u otro. Grabó numerosos temas de devoción, alegorías, santos y padres de la iglesia[385].

La precisión que se encuentra entre los dibujos y las planchas elaboradas por los Wierix son una buena prueba del carácter de gran virtuosismo en su método de trabajo. Sin salir de Amberes sus estampas se difundieron por todo el continente e incluso llegaron a oriente y a América latina como medio evangelizador. Algunas de sus composiciones que acompañaron a los misioneros fueron regrabadas en madera y llevadas a la pintura, en tabla o acuarela. Entre sus patronos destacan los jesuitas debido a que le encargaron multitud de planchas como medio visual en su lucha contra la Reforma. Fueron fechadas millares de estampas en pequeño formato que salieron de las prensas flamencas y que recogen aspectos de la vida de Cristo, la Virgen o los Santos, así como otros modelos más complejos fundamentados en la alegoría y que tuvieron como especial misión propagar y defender el dogma de la religión católica[386].

ZUCCARO, FEDERICO (1540/42/43-1609)

Pintor, dibujante y escritor de pintura de historia, temas religiosos y retratos. Nació a principios de la década de los cuarenta del siglo XVI en San Angelo in Vado y falleció en 1609 en Ancona. Era hermano menor de Taddeo Zuccaro, con quién estudió en Roma. Con el consentimiento del papa Pío IV trabajó junto a Taddeo y Barocci en la decoración del Belvedere[387]

[385] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 10, p. 727.
[386] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1999, *op. cit.,* pp. 233-234.
[387] BÉNÉZIT, E., 1976, *op. cit.*, vol. 10, p. 924.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

LOS EVANGELIOS APÓCRIFOS

La palabra *apócrifo*, de origen griego, significa oculto o escondido, pero se usa con el sentido de apartado para designar los libros que quedaron fuera cuando se llevó a cabo la selección de aquellos libros que debían formar parte de la colección de libros sagrados en el judaísmo y el cristianismo. Centrándonos en el Antiguo Testamento, los judíos aceptaron como Sagrada Escritura aquellos libros conservados en hebreo y arameo en la Biblia Hebrea, dejando de lado aquellos que se encontraban escritos en otras lenguas. Los protestantes coincidieron con esta selección y llamaron pseudo-epígrafos a aquellos escritos que no fueron incluidos en la Biblia. Los católicos, al igual que los protestantes, coinciden en una lista de veintisiete libros que se reconocen como sagrados y canónicos, aunque existen un gran número de libros, entre los que encontramos evangelios, cartas de apóstoles o libros de hechos, entre otros, que no fueron reconocidos de esta forma y, por ello, fueron llamados apócrifos.

El surgimiento de estos escritos se produjo por diferentes razones entre las que encontramos el interés por reconocer hechos que no están consignados en los Evangelios reconocidos por la iglesia o las inquietudes apologéticas. Algunos de los apócrifos contaron con el apoyo de la Iglesia y fueron ampliamente difundidos y reproducidos por los artistas, pudiendo poner como ejemplo *El desposorio de María y José* de Rafael, e incluso dejaron su impronta en la liturgia, como las fiestas de san Joaquín y santa Ana. Sin embargo, cabe destacar que en muchos casos están llenos de anacronismos y errores históricos.

Otros apócrifos no tuvieron un origen tan piadoso y varios de ellos surgieron para sustentar doctrinas que no correspondían con las enseñanzas de Jesús que se transmitían tradicionalmente. Se crearon evangelios y cartas en los que se aseguraba que uno de los primeros discípulos, como un apóstol, por ejemplo, había recibido revelaciones secretas de Jesús que no habían sido compartidas con los demás. Estos textos fueron rechazados desde el principio por los Santos Padres y los fieles.

En resumen, lo que diferencia a los escritos canónigos de los apócrifos es que los primeros son reconocidos por la Iglesia, son sagrados, regla de fe y conducta para los fieles. Entre sus líneas encontramos aquello que los testigos de Jesús recibieron de él para posteriormente transmitirlo a los fieles una vez que conocieron su resurrección y recibieron la luz del Espíritu Santo. Por otro lado, los apócrifos no constituyen en sí mismos una norma de vida y fe. Cabe la posibilidad de que conserven algún elemento auténtico de la tradición de Jesús, pero es muy difícil de detectar y probar. La Iglesia nunca fundamenta su enseñanza en los contenidos de estos escritos y solo sirven para saber cómo pensaba o expresaba su fe un grupo de cristianos en los primeros siglos de la Iglesia[388].

[388] HERIBERTO RIVAS, L.,2014, *Evangelios apócrifos*, editorial Claretiana, pp. 3-6.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

APÓCRIFOS DE LA NATIVIDAD

Esta serie de apócrifos no han llegado a nosotros íntegros lo que se debe, principalmente, a su carácter ortodoxo. Comenzaron a aparecer en el siglo II y son una contrarréplica a los apócrifos heréticos de la anterior época. Su finalidad teológica busca defender el honor de María en lo que se refiere a su concepción y parto virginales y, además, buscan satisfacer la curiosidad acerca de datos de su vida como, por ejemplo, sobre la historia de sus padres o el nacimiento de Jesús. En cuanto a sus fuentes de información, posiblemente se debe a la tradición oral transmitida por las primeras generaciones cristianas para, posteriormente, ser retocada y ampliada por el autor final.

Protoevangelio de Santiago

El apócrifo ortodoxo más antiguo de los que se conversan íntegros es el Protoevangelio de Santiago que, además, es el que tuvo más influencia en las narraciones extracanónigas de la natividad de María y de Cristo. Su nombre se debe a Guillermo Postel, humanista francés que vivió durante el siglo XVI. Postel, al ver que se leía en las iglesias de Oriente, pensó erróneamente que allí era considerado un evangelio canónigo y él lo tomó como el prólogo del evangelio de san Marcos y lo difundió por occidente.

Se sabe que la obra, tal y como la conocemos, no es posterior al siglo IV y en cuanto al supuesto autor al que se le atribuye es Santiago el Menor. Sin embargo, el verdadero autor tenía un desconocimiento bastante grande de las tradiciones judías y algunos de los pasajes están inspirados en el Antiguo Testamento como, por ejemplo, la concepción de María basada en la de Samuel. Estas cuestiones llevan a la deducción de que el verdadero autor debió ser un cristiano helenista de Egipto o de Asia Menor que se propuso hacer una narración novelada de la vida de la Virgen, con una finalidad más apologética que histórica.

La verdadera idea dominante del texto es apologética, pretende defender ante todo el honor de María y, a este fin, se encaminan todos los episodios del relato que está dividido en tres partes bien diferenciadas: la vida de la Virgen hasta el nacimiento de Jesús, el nacimiento de éste y las maravillas que lo acompañan y, por último, la matanza de los Inocentes y martirio de Zacarías.

Comenzando por la concepción de María, se pretende que su concepción sea un hecho milagroso y extraordinario y, por ello, nace de padres estériles. Su educación fue encaminada a salvaguardar su pureza: tiene un oratorio a parte en su habitación, le dan vírgenes por compañeras en casa y en durante su estancia en el templo, donde recibía el alimento de manos de un ángel, fue encomendada a san José al llegar a la pubertad y emitió el voto de pureza para toda la vida. Todo ello no es más que una preparación para hacer la defensa de su virginidad y muchos de los detalles del Protoevangelio fueron incorporados con el tiempo a la doctrina teológica, por lo que tanto la iglesia griega, desde el siglo VI, como la latina, desde el XIII, los fueron tomando como históricos[389].

[389] DE SANTOS OTERO, A., 2006, op. cit., pp. 118-126.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El Evangelio del Pseudo-Mateo

Al interpretar los Evangelios canónicos como historias de Jesús se asumieron, erróneamente, diversas actitudes. Así, se llegó a hacer concordar las divergencias entre los distintos textos para presentar un solo evangelio más equilibrado o, también, a llenar las aparentes lagunas que los evangelistas habían desconocido u omitido. Las historias de la infancia de Jesús y la de su madre debían llenarse de datos o escenas y existían otros evangelios que con intenciones no ortodoxas decían cosas nuevas o distintas. Así, los autores tardíos de evangelios apócrifos, muchos de ellos escritos por personas piadosas, necesitaron alguna fórmula para darle autoridad a sus escritos como, por ejemplo, recurrir a los viejos apóstoles, muertos hacía siglos.

Varios Padres de la Iglesia, a partir del siglo V, informaron de que empezaron a circular diferentes relatos proto-evangélicos por Occidente. El autor de este proto-evangelio recurrió a una supuesta carta de san Jerónimo a los venerables obispos Cromacio y Heliodoro que, incitados por los santos varones, Parmenio y Virino, solicitaron la traducción al latín de un texto escrito, originalmente en hebreo, por san Mateo. El texto en latín parece responder a ideas del siglo VI o incluso más tardías y su influencia durante el medievo fue importante, ya que se usó como modelo de esculturas, pinturas, textos e, incluso, tradiciones populares.

En cuanto a sus fuentes, la primera parte se encuentra inspirada en el Protoevangelio de Santiago, la segunda, sobre la infancia de Jesús, bebe de las tradiciones populares, muchas desconocidas para nosotros y, la tercera, utiliza tradiciones, en su mayor parte, del Pseudo-Tomás. Por otro lado, el conflicto con el judaísmo que vivió el cristianismo de tiempos del autor hace que se encuentren reflejos de esta situación en el conflicto de Jesús con las autoridades judías y la gente del pueblo, de quienes Jesús y sus padres deben huir continuamente.

En este evangelio, el conocimiento del mundo hebreo parece muy pobre y recurre a viejas traducciones latinas para citar textos del Antiguo Testamento. La redacción del texto no es buena, el vocabulario es escaso y destaca por estar cargado de imágenes populares y legendarias, dedicando mucha importancia a todo lo extraordinario y fabuloso[390].

La parte primera se inicia con Joaquín, pastor de ovejas perteneciente a la tribu de Juda, a quien se le denegó la oportunidad de realizar una ofrenda a Dios. Avergonzado, se alejó de su esposa, Ana, con quien estaba casado desde hacía veinte años, pero no habían conseguido tener descendencia. Finalmente, un ángel se le apareció para decirle que su esposa había concebido una niña suya cuyo destino sería vivir en el templo del señor y que, además, el Espíritu Santo reposaría sobre ella. Ambos se encontraron bajo la Puerta Dorada y nueve meses después Ana dio a luz a la niña que era admirada por todo el pueblo. Después de su estancia en el templo, fue desposada son san José, quien se cuestionó si seguir con ella cuando se quedó embarazada por obra del Señor después de recibir la Anunciación del ángel. Después, el texto narra toda la secuencia desde el parto de la Virgen, la Adoración de los Reyes Magos y la Huida a Belén para evitar la matanza de los Inocentes de Herodes.

[390] HERIBERTO RIVAS, L.,2014, *op.cit.*, pp. 29-31.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La segunda parte se inicia cuando el ángel le dijo a José que debía regresar a la tierra de Judá, pues ya habían dejado de existir los que buscaban la muerte del niño. Las historias nos cuentan todos los milagros del Niño, como la palmera, a la que pidió que se inclinara para refrigerar a su madre con sus frutos, los juegos de Jesús, o sus muestras de sabiduría ante los doctores[391].

Libro sobre la Natividad de María

Se trata de una abreviación del Pseudo Mateo y durante la Edad Media fue atribuido a san Jerónimo en su *Historia Ioachim et Annae*, aunque el estilo es más delicado y elegante que el de su original. El autor debió ser un contemporáneo de Carlomagno y eliminó todo lo que podía chocar con la mentalidad de su tiempo: el primer matrimonio de José, la prueba de las aguas amargas o la constatación escabrosa de Salomé. En cuanto al vínculo que une a la Virgen y José, no dudó en calificarlo de verdadero matrimonio y lo distinguió de forma conceptual y temporal de los desposorios. Fue integrado completo en *La leyenda Áurea* de Jacobo de Vorágine y comienza explicando dónde nació la Virgen y quiénes eran sus padres y finaliza con la aparición del ángel a san José, que le explica que no debe tener dudas acerca de la pureza de su mujer pues "siendo ella la única virgen entre todas las madres, ha de dar a luz al Hijo de Dios"[392].

APÓCRIFOS DE LA INFANCIA

Así como el ciclo apócrifo en torno a la Natividad surgió para intentar satisfacer la curiosidad de los cristianos de los primeros siglos acerca de la familia terrenal de Jesús y los fenómenos ocurridos debido a su nacimiento, surgió de la misma manera, en época posterior, el ciclo apócrifo de la Infancia para llenar las lagunas sobre su adolescencia. Las obras más representativas son el Evangelio de la Infancia del Pseudo Tomás, el Evangelio árabe de la Infancia, el Evangelio armenio de la Infancia y la Historia de José el carpintero.

Al principio existió un libro original, posiblemente anterior al siglo V, donde se narraban de forma dramática algunos episodios de la infancia de Cristo, después de la vuelta de Egipto, en tono novelístico y legendario. Posiblemente, esta fue la fuente de las redacciones siríaca, griega, latina, georgiana y eslabona del Pseudo Tomás. Posteriormente, este texto, que se considera el inicial, se mezcló con el Protoevangelio para completar los primeros años de la infancia de Cristo y cayó en manos de un compilador siríaco que lo elaboró de nuevo y se introdujo en Armenia hacia el siglo VI.

De forma simultánea, la antigua Historia de la Infancia fue elaborada por otro compilador de Siria, que insertó en ella una serie de milagros de la Virgen. Esta elaboración fue traducida al árabe y se le añadió un ejemplar del Pseudo Tomás. Por lo tanto, existe una fuente común de origen sirio, de los siglos IV o V, de la que derivaron diversas narraciones que insertaron elementos protoevangélicos y legendarios. La parte original está integrada por elementos heterogéneos

[391] DE SANTOS OTERO, A., 2006, op. cit., pp. 237-252.
[392] DE SANTOS OTERO, A., 2006, op. cit., pp. 178-236.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mezclados con fantasía oriental y entretenimientos mágicos y milagrosos. Además, estos episodios no están exentos de cierta ingenuidad y se dibujó el carácter de Jesús como un niño caprichoso y vengativo que hace alarde de su potencia divina más para castigar que para curar.

El Evangelio del Pseudo Tomás

El presunto autor es Tomás y no fue identificado con el apóstol hasta después del siglo III, cuando su culto ya estaba extendido en Oriente[393]. Aunque el narrador se presenta como Tomás el israelita y en todas las versiones aparece como el filósofo, se desconoce con exactitud quien es su autor, pero se puede suponer que fue un cristiano de formación helenista que no conocía demasiado ni la lengua ni la literatura judaicas. También se desconocen el lugar y tiempo de composición, sin embargo, numerosos investigadores se inclinan hacia la idea de señalar a Siria como la patria de origen del texto y el siglo II como la época de su redacción original. Su propósito es demostrar a los cristianos la gentilidad, la infancia y las maravillas que Jesús realizó desde su más tierna infancia, pero también muestra la evolución desde el niño caprichoso y vengativo al joven obediente a sus padres que se preocupa responsablemente de las cosas de su Padre.

En su preámbulo se presenta al autor o narrador, Tomás el israelita, que presenta sus intenciones de dar a conocer la infancia y los prodigios realizados por Jesús. Después, el texto se encuentra dividido en siete partes, desde la proeza en la que da vida a los pajaritos del barro y castiga con la muerte al hijo de un escriba, Anás, que destruyó una obra hidráulica de Jesús, hasta el momento en el que los escribas y fariseos proclamaron ante la Virgen que "nunca habían visto tanta gloria, tanta virtud, tanta sabiduría" como la que habían visto en su hijo[394].

El Evangelio árabe de la Infancia

Cuando fue publicado por primera vez, en 1697, la única versión conocida era en árabe, de ahí su nombre. En la actualidad también se conoce un texto siríaco anterior, por lo que también podría llamarse *Evangelio siríaco-árabe de la infancia*. Para su composición se utilizaron fuentes escritas y orales y muchos relatos dependen de los evangelios canónicos de Lucas y Mateo, los dos evangelios que se encargan de la infancia de Jesús, aunque algunas afirmaciones evidencian que el autor también conocía el evangelio de Juan. Además, algunos estudiosos están de acuerdo en que también se cogió material del evangelio de la infancia atribuido a Tomás[395]. La parte más original está comprendida entre los capítulos 11-41, que contienen muchos episodios fantásticos fruto de la imaginación oriental[396].

El texto data de los siglos IV y V, sufrió numerosas variaciones hasta llegar a su redacción final y su propósito central es remarcar la divinidad de Jesús, dejando en un segundo plano su humanidad. La colección de milagros, entre los que destacan, por ejemplo, la curación de personas

[393] DE SANTOS OTERO, A., 2006, op. cit., pp. 275-276.
[394] HERIBERTO RIVAS, L.,2014, *op.cit.*, pp. 61-64.
[395] HERIBERTO RIVAS, L.,2014, *op.cit.*, p. 75.
[396] DE SANTOS OTERO, A., 2006, op. cit., p. 302.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que sufren enfermedades o están poseídos por demonio, la resurrección de un niño para demostrar su inocencia o la conversión de muñecos de barro para darles vida, muestran una imagen fantástica y poco creíble de Jesús.

Además, este evangelio muestra mucho interés por la Sagrada Familia y, especialmente, por la Virgen María, a quien por momentos se le muestra casi en el mismo nivel que su hijo. En ocasiones, ella también genera milagros y acciones fantásticas. Ella está por encima de todas las mujeres, al igual que Jesús está por encima de todos los hombres. La exagerada referencia a la Virgen, quedando en el mismo plano que Jesús, sumada a la imagen fantástica poco creíble de éste, fueron fundamentos suficientes como para no integrar este texto en la lista de los evangelios canónicos[397].

El Evangelio armenio de la Infancia

Consta de veintiocho capítulos de gran extensión en los que, de manera redundante y monótona, se parafrasea los datos contenidos en el texto siríaco que le sirvió de base. Se sabe que a finales del siglo VI los propagandistas nestorianos de Siria tradujeron del siríaco al armenio el *Libro de la Infancia* y es probable, como se ha especificado, que el texto actual sea un arreglo parafraseado de ese escrito primitivo. En él se narra la conversación entre el ángel y la Virgen antes de dar su consentimiento, una historia sobre María y Eva, en la que esta última fue a conocer a Jesús recién nacido; el viaje de los Magos a Jerusalén y su interrogatorio por Herodes, las travesuras de Jesús, los temores de María, o la conversación de Jesús con dos soldados junto a un pozo[398].

[397] HERIBERTO RIVAS, L.,2014, *op.cit.*, pp. 75-78.
[398] DE SANTOS OTERO, A., 2006, op. cit., pp. 353-359.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAMPUS VIDA
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

En las tierras montañosas de Valdegovía, en la provincia de Burgos, se encuentra un pequeño lugar llamado Valpuesta. Famoso por sus cartularios, este pueblo cuenta con una espléndida catedral gótica, Santa María de la Asunción, cuyo altar se encuentra coronando un maravilloso retablo del siglo XVI. Los artistas a los que se atribuye la obra llevaron a cabo una serie de figuras y relieves que parecen haber sido realizadas en base a una serie de grabados de artistas extranjeros, principalmente italianos.
La mayoría de los elementos que componen el retablo los encontramos en el Libro de Horas conocido como Hortulus Animae o Jardín del Alma. Es por ello por lo que se puede considerar que esta composición literaria pudo haber sido utilizada como guía para la elaboración de la obra que nos concierne.