



ABRIR SEGUNDO VOLUMEN

CARLOS MIRANDA GARCIA

ICONOGRAFIA DEL "BREVIARI D'AMOR".

ESCORIAL, MS. S. I. N° 3.

MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL, MS. RES. 203.

TERCER VOLUMEN

DIRECCION DE D^ª. ANA DOMINGUEZ RODRIGUEZ.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE ARTE MEDIEVAL

TERCERA PARTE: EXPOSICION DE LOS DOCE ARTICULOS DE LA FE.

En esta tercera parte, Ermengaud se limitó a mencionar el Símbolo de Nicea-Constantinopla (al que llama "Credo mayor") y el de S. Atanasio ("Quicumque vult salvus esse"). Se ha admitido generalmente que la explicación de los artículos del Credo quedó incompleta ya que el autor se detuvo en el octavo de los doce de que consta el símbolo de los Apóstoles (1), y que los dos primeros (los pronunciados por S. Pedro: "Credo in unum Deum...", y por S. Andrés: "Et in unum Dominum Jesum Christum...") los trató muy brevemente (2). No obstante, hay que tener en cuenta que toda la primera parte de este estudio, referente a la esencia divina y a la creación, alude suficientemente a estos dos primeros artículos, por lo que el autor del "Breviari d'Amor" debió considerar que no valía la pena insistir nuevamente en ellos. A su vez, los otros cuatro restantes, o bien ya han aparecido antes de forma implícita (como el noveno, enunciado por S. Mateo: "Et unam, sanctam, catholicam, et apostolicam Ecclesiam, que se ha visto en el diagrama de las Edades de la Iglesia y en la serie dedicada a Santa María) (3), o lo harán a lo largo de las miniaturas que restan (como el décimo, expuesto por S. Simón: "Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum"; el undécimo, manifestado por S. Judas Tadeo: "Et exspecto resurrectionem mortuorum", y el duodécimo: "Et vitam venturi saeculi", declarado por S. Matías) (4).

Por último, como ya habrá podido colegirse, Ermengaud acepta la tradición que cuenta que cada uno de los doce apóstoles pronunció uno de los artículos del Credo. En Roma, hacia el último cuarto del siglo IV, la Iglesia local poseía una fórmula en la que estaba condensada la enseñanza dada a los catecúmenos como preparación al bautismo. Este Credo romano fue inculcado a S. Jerónimo, bautizado en Roma, y que, en un escrito dirigido contra Juan de Jerusalén, lo designa como de origen apostólico ("Epist. ad Pammachium": 28; PL.: 23, col. 380) (5), siendo de la misma opinión el Papa S. León I ("Espist., XXXI, ad Pulcheriam": 4; PL.: 54, col. 794) y el autor del prefacio a la "Traditio Symboli" del sacramentario gelasiano (6). Ahora bien, Rufino, sacerdote de Aquilea, célebre por su relación y desavenencia con S. Jerónimo, puso en circulación la historieta siguiente de la que hay que dejarle la responsabilidad y que pudo llegar hasta el Papa Leon I: "Es una tradición de nuestros antepasados que, tras la Ascensión del Señor, cuando el Espíritu Santo reposó sobre cada uno de los Apóstoles bajo forma de lenguas de fuego, a fin de que pudieran hacerse oír en todas las lenguas, recibieron del Señor la orden de separarse y de ir a todas las naciones para predicar la palabra de Dios. Antes de marcharse, establecieron, en común, una regla de predicación que debían hacer, a fin de que, una vez separados, no estuviesen expuestos a enseñar una doctrina diferente. Estando, pues, todos reunidos y llenos del Espíritu Santo, compusieron este breve resumen de su futura predicación, poniendo en común lo que cada uno pensaba, y decidieron que tal debería ser la regla que dar a los creyentes. Por múltiples y muy justas razones, quisieron que esta regla se llamara Símbolo. En efecto, símbolo, en griego, puede significar a la vez "indicium" y "collatio", es decir, los

que muchos ponen en común, resumen. Y es lo que hicieron los Apóstoles poniendo en común lo que cada uno pensaba" ("Commentarius in symbolum apostolorum; PL.: 21, col. 337) (7). Una vez lanzada al público, la historieta adquirió vida propia. Se la encuentra en una "Explanatio symboli ad initiandos" que parece poder ser obra de S. Ambrosio o de S. Máximo de Turín, y cuyo origen es italiano; este último autor escribe: "Los santos Apóstoles se reunieron para componer el resumen de nuestra fe... hay doce artículos porque había doce Apóstoles. Este símbolo, compuesto y transmitido por los Apóstoles es el que tiene la Iglesia romana, donde ocupa su escaño S. Pedro, el príncipe de los Apóstoles que anunció la doctrina redactada en común" (PL.: 57, cols. 855-856). (8). En las "Constitutiones apostolicas", se menciona una profesión de fe bautismal atribuida a los apóstoles, y en un libro (l. 6, c. 14) de esta obra, se dice que todos los Apóstoles, incluido S. Pablo, se reunieron una enseñanza católica. Los pasajes de las "Constitutiones apostolicas" a los que se ha hecho alusión son reminiscencias de textos más antiguos que pueden remontarse al siglo III, como la "Didascalia" siria, donde se dice: "Temiendo que toda la Iglesia cayera en la herejía, los doce Apóstoles nos hemos reunido en Jerusalén, y hemos examinado lo que había que hacer, y nos ha parecido a todos bien escribir de común acuerdo esta "Didascalia" católica, para la confirmación de todos vosotros, y hemos establecido y decidido que rogaréis a Dios Todopoderoso y a Jesucristo y al Espíritu Santo, y que creeréis en la resurrección de los muertos" (9). Esta noticia conservó probablemente el eco más antiguo de la opinión favorable a un origen apostólico del Credo. Procede de un escrito manifiestamente apócrifo del siglo II o incluso de fines del I. Importaba, en esta fecha lejana, inculcar

la creencia que los Apóstoles habían elaborado una enseñanza distinta que la conservada en los Evangelios y en algunas de sus epístolas; además, esta enseñanza no era individual, sino común. Sin embargo, no podría decirse que la "Didascalia" haya tenido a la vista el Credo, pues, aunque trata del rito del bautismo, no contiene ninguna alusión a la "traditio symboli"; es la "Didascalia" la que ha tomado la iniciativa de la leyenda, de origen oriental.(?), recogida por las "Constitutiones ápostolicas" y propagada en Occidente por Rufino. Eterio, obispo de Osma, y Beato interpretaron así la leyenda: "Para dar a la Iglesia una fe firme, Cristo eligió a doce Apóstoles. Aunque su jefe fue S. Pedro, no se atrevió a componer solo el símbolo, que se redactó por los doce Apóstoles con el cuidado más grande y enviado a los creyentes. Doce eran los discípulos de Cristo y los doctores de las naciones: Como todos ellos formaban una unidad, compusieron también un solo símbolo; cada uno dijo su palabra, y estas palabras se acordaron en una sola fe, y sólo hubo doce palabras o artículos" ("Epist. ad Elipandum": l. 2, c. 99; PL.: 96, col. 1026) (10). En la Galia, la leyenda ultramontana encontró su desarrollo y se asignó a cada Apóstol su parte de colaboración en la composición del Credo, y no sólo en el texto primitivo transmitido por Rufino, sino en el texto amplificado que se convertirá en el "Textus receptus". Algunos manuscritos enumeran a los Apóstoles siguiendo el orden indicado por S. Mateo (10, 2-4), colocando a la vista de cada nombre un artículo determinado del Credo romano; estos manuscritos son, fundamentalmente, el Sangallensis 40, el Vatic. Palat. 220 y el Sessorianus 52 (B). S. Pedro proclama el primer artículo; S. Andrés el segundo; Santiago el Mayor, el tercero; S. Juan, el cuarto; S. Felipe, el quinto; S. Bartolomé, el sexto; Sto. Tomás,

el séptimo; S. Mateo, el octavo; Santiago, hijo de Alfeo, el noveno; S. Judas Tadeo, el décimo; Simón el Cananeo, el undécimo, S. Matías, el duodécimo. El "Sessorianus 52 A" introduce a S. Pablo en segundo rango y suprime a S. Matías (11).

3.a.- Tercer artículo de fe: Santiago: "Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine".

El comentario de este artículo de fe abarca los ciclos de la infancia y de la vida pública de Cristo: Manuscrito S.I. n.3 escurialense, ff. 166 r.-179 v.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ff. 124 v.-136 v.

3.a.I.- Ciclo de la infancia.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense, ff. 166 r.-172 r.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ff. 124 v.-129 r.

Este ciclo es uno de los que más ilustraciones poseen; no obstante, podrán apreciarse diferencias en uno y otro manuscrito por la adición o supresión de alguna escena; así, el S.I. n.3 escurialense se abre con el anuncio del ángel a Zacarías, momento que no recoge el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sino que toma otra perteneciente a la misma historia: La expulsión de Zacarías del Templo tras la pérdida de la voz, miniatura que no aparece, por su parte, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense. Tras la circuncisión, vuelven a divergir los dos manuscritos: El S.I. n.3 escurialense muestra el viaje de los Magos, mientras que el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la entrevista de éstos con Herodes. Después de la Epifanía, comienzan otra vez las diferencias:

La Presentación en el Templo, la Huida a Egipto y la Matanza de los inocentes aparecen únicamente en el manuscrito S.I. n.3 escurialense.

Antes de comenzar el análisis de las ilustraciones correspondientes al ciclo de la infancia, es conveniente señalar una serie de aspectos: Para este ciclo, se ha tomado como fuentes fundamentales los Evangelios de S. Lucas (anuncio del ángel a Zacarías, Anunciación, Visitación, Natividad, Anuncio a los pastores, Circuncisión, Presentación en el Templo, Jesús entre los doctores y el encuentro con sus padres) y de S. Mateo (Viaje de los Magos, los Magos ante Herodes, Epifanía, Huida a Egipto y Matanza de los inocentes); hay que añadir la existencia de una fuente apócrifa, rasgo no muy frecuente en Ermengaud, referida a la Expulsión de Zacarías del Templo (tema que, sin duda, ha recibido una contaminación del de la Expulsión de S. Joaquín). Otro aspecto se refiere a la perspectiva jerárquica, particularmente notable en el manuscrito S.I. n.3 escurialense; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, no se hace tan evidente, y sólo puede notarse con toda claridad en escenas como la Natividad y la Epifanía. Así, en ambos manuscritos, como podrá verse a lo largo de este análisis, podrá apreciarse una glorificación de Santa María y, por tanto, de la Iglesia. Por último, destaca algo que ya viene siendo frecuente en ambos manuscritos: Se trata de cierto arcaísmo en las representaciones, con la ausencia de cualquier tipo de sentimiento humano (patente en Chartres, en episodios evangélicos de las Cantigas y en la pintura trecentista italiana) en favor de un sentido dogmático acorde con las intenciones del autor según el contexto histórico en que se mueve.

1.- Anuncio a Zacarías del nacimiento de S. Juan Bautista.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("l'angels anuncia la naichensa de Sanh Ioan Babtista"), f. 166 r. (1).

La fuente de esta escena se encuentra en Lc. 1, 8-13. La escena que recoge la miniatura se desarrolla en dos espacios: Uno exterior, donde aparecen unos judíos con las vestiduras y la insignia ignominiosa que fueron obligados a llevar tras el Cuarto Concilio de Letrán, como ha podido verse anteriormente (2). A partir de ahora, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, será habitual que los judíos aparezcan con estas ropas restrictivas; no obstante, aquellos que realicen una función sacerdotal, como es el caso de Zacarías, del "mohel" de la escena de la Circuncisión y de Simeón, se mostrarán con vestiduras de corte classicista (túnica y manto similares a los de los Apóstoles) como no teniendo en cuenta su raza al considerarlos prefiguradas del sacerdocio, con lo que se hace, por tanto, una glorificación de este orden y de la Iglesia. El lugar donde se encuentra este grupo de tres judíos es el atrio del Templo, separado del "sancta sanctorum" por un elemento significativo arquitectónico, como es el muro con un vano de acceso de medio punto, rematado con almenas (3). Dentro ya de este espacio interior, Zacarías, con un incensario que coge su mano derecha, se dispone a realizar la oblación del incienso. Frente a él, el altar del Templo, cubierto con manteles, y, encima de éste, un ángel con una cartela desenrollada en la mano derecha donde se lee: "Obezitz y/est Zacari/as, desso/que tu tan/querias Eli/zabet·hau/ra efan./e tu nom/naras lo/Iohan" (4). El ángel extiende el índice de la izquierda en el gesto del portavoz que comuni

ca una idea (que aparece expuesta en la filacteria) (5); el rollo se muestra escrito, presentado o dirigido y no recibido, lo que le da el sentido complementario al gesto de la mano izquierda de exposición de un propósito (6); además, la filacteria aparece como un elemento de separación significativa, con lo cual, Zacarías aparece, separado de los demás personajes, como el protagonista de la historia que se representa (7).

Se ha representado sólo la primera parte del acontecimiento; falta la segunda, la prueba que Zacarías pide al ángel y que se manifiesta en su mudez (figurándola las miniaturas con el marido de Sta. Isabel llevándose el dedo a los labios); modelos similares a los de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense aparecen ya desde el siglo V en el mosaico del arco triunfal de Santa María la Mayor de Roma (8), en uno de los relieves de madera de la puerta de Santa Sabina (9), en el "Evangelionario de Rábula", del 586 (Firenze, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. I, 56) (10), en una miniatura de los "Evangelios de S. Agustín", de hacia el 600 (Cambridge, Corpus Christi College, ms. 286, f. 1296) (11), en una del "Evangelionario de Soissons" (12) y del "Salterio de Corbie" (13), en los capiteles del claustro de Moissac (14) y de Moutier Saint-Jean (Cote-d'Or) (15), en la imposta de la portada de S. Andrés de Pistoia (16) y en el mosaico de Monreale (17); en un relieve de S. Giovanni in Venere de Fossacesia (18), en el mosaico del Baptisterio de Florencia (19), en un plafón pintado de Jean le Français de la Catedral de Brunswick (20) y en uno de los cuatrilóbulos de la Catedral de S. Juan de Lyon (21).

Es lógico comenzar por S. Juan que es como un puente entre

los profetas y el Nuevo Testamento. Los Padres de la Iglesia le consideran precursor de Cristo en cuanto a su nacimiento y a su muerte (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. I, c. 38) (22). Todos los acontecimientos relativos a su vida antes de su natividad (anunciación y embarazo) servirán como prueba para demostrar la humanidad de Cristo, aspecto que negaban los cátaros. También hay que tener en cuenta, como se verá más adelante, que su figura aparece repetidas veces en el "Breviari d'Amor" (no es por otra cosa que se ha elegido el ciclo de S. Lucas) en razón de la escasa estima que los herejes profesaban hacia su figura, considerada como un claro antagonista de Cristo; es decir, un enviado del principio malo que se oponía al del bueno: Contra Jesús, el principio malo envía a su ángel Elías, que es el Juan Bautista del que habla el Evangelio (23).

En principio, al contrario que en el caso de Santa María, el Anuncio se hace al hombre, no a la mujer, ya que S. Juan, a diferencia de Cristo, iba a nacer de la unión entre el varón y la mujer: "Se acerca el ángel Gabriel a Zacarías, no a Isabel, su esposa, la madre de Juan... ¿Por qué?. Porque Juan iba a hallarse en el seno de Isabel por obra de Zacarías... Anunció el hijo futuro de amobs, pero lo anunció al padre. Juan, en efecto, había de nacer de la unión del varón y de la mujer" (S. Agustín: "Sermon 291": 3) (24). Zacarías, en principio, va a aparecer como prefigura del sacerdote cristiano y de las virtudes que debe tener: "¿Cómo anunció el ángel el hijo al sacerdote Zacarías, padre del mismo?. "No temas, Zacarías", le dijo, "pues ha sido escuchada tu oración". ¿Cómo? ¿Había entrado,..., aquel sacerdote y gran sacerdote en el santo de los santos para pedir hijos al Señor? De nino

gún modo... si él hubiese pedido un hijo, le hubiese dado fe cuando se le anunció. Le comunica el ángel que le va a nacer un hijo, y ¿no lo cree?... Supón que hubiera dicho Zacarías: ¿Cómo? ¿Acaso lo he pedido yo?: Ciertamente, el ángel ni estaría engañado ni engañaría el mismo cuando decía: "Ha sido escuchada tu oración; he aquí que tu mujer dará a luz". Mas ¿por qué dijo esto?. Porque Zacarías sacrificaba en nombre del pueblo; el sacerdote sacrifica en bien del pueblo, pueblo que espera a Cristo. Juan anunciaba a Cristo" (S. Agustín: "Sermón 291": 3) (25).

Según S. Ambrosio, el ángel se le apareció "a la derecha del altar del incienso (26) porque llevaba el sello de la misericordia divina; pues "el Señor está a mi derecha para que no sea perturbado"... ¡Y ojalá que cuando nosotros los sacerdotes incensemos los altares, cuando presentemos los sacrificios, seamos asistidos por los ángeles, o mejor, que él se nos haga visible! Pues no se puede dudar que el ángel está allí cuando Cristo es inmolado" ("Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. I, c. 28) (27). Esta última idea, que añade un sentido eucarístico a la imagen, es común entre los Padres de la Iglesia y los formularios litúrgicos de todos los tiempos: Ya S. Juan Crisóstomo afirma que, cuando el sacerdote se acerca al altar para ofrecer el sacrificio eucarístico, "los ángeles rodean al sacerdote; todo el santuario y el espacio en torno al altar está lleno de filas celestiales para honrar al que está sobre el altar" ("De sacerdocio": 6, 4) (28).

Como S. Juan Bautista nació de la unión entre el hombre y la mujer, el anuncio del arcángel S. Gabriel a Zacarías reviste

un carácter de defensa del matrimonio, sacramento denostado por los herejes en cuanto que su acto servía para perpetuar el encierro de los ángeles en los cuerpos, cometiéndose un pecado contra el Espíritu: "Asimismo en Lucas: "Siendo Herodes rey de Judea, hubo un sacerdote llamado Zacarías, de la familia sacerdotal de Abía, etc. Ambos eran justos a los ojos de Dios, guardando como guardaban todos los mandamientos y leyes del Señor irrepresiblemente". Por consiguiente se sigue: Porque éran justos, se salvarán. "Y no tenían hijos porque Isabel era estéril, y ambos de avanzada edad". Además hay que señalar que el que no tuviera un hijo no dependía del varón, sino de la mujer porque era estéril. "Y el ángel del Señor, apareciéndose a Zacarías en el templo, le dijo: No temas, Zacarías, porque tu oración ha sido escuchada favorablemente. Tu mujer Isabel te dará a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Juan, etc. Ha de ser grande en la presencia del Señor; y será lleno del Espíritu Santo ya desde el seno de su madre". Igualmente: "¿Por dónde podré yo certificarme de eso?. Porque soy yo viejo, y mi mujer de edad muy avanzada". Y observa, porque dijo esto, que no creía en las palabras del ángel a causa de la senectud de su esposa, porque ésta misma sobrepujaba la edad conceptiva. Asimismo: "Preguntaban por señas al padre del niño cómo quería que se le llamase". El Evangelista no le llamaría el padre de éste si no tuviera un hijo. En efecto, nadie puede ser padre natural si no tiene un hijo natural. Del mismo modo: "Zacarías su padre quedó lleno del Espíritu Santo". He aquí la afirmación de tres paternidades (antes se ha comentado la pregunta de los fariseos a Cristo sobre si es lícito repudiar a la mujer (Mt. 19) y que Dios, al principio, los creó hombre y mujer (Mc. 10)). Y el Evangelio no les quita, que ambos fueran justos ante Dios por la generación del hijo" (Ermengaudus: "Contra Haereticos": c.

5; PL.: 204, col. 1240).

El antagonismo que los cátaros establecieron entre Cristo y S. Juan hizo que los herejes pensaran que éste había sido anunciado por un espíritu maligno y no por un ángel bueno, con lo que todo lo que hiciera a lo largo de su vida tendría un carácter maléfico: "Del mismo modo Juan Bautista no fue anunciado por un ángel bueno, sino por uno diabólico. Ni creen que él fue bueno. Pero contra este error hay muchos testimonios en los Evangelios, como el bienaventurado Juan escribe en el Evangelio: "Hubo un hombre enviado de Dios, que se llamaba Juan. Este vino como testigo", etc. (Joan. I). Del mismo modo, éste, en otro lugar atestigua de Cristo: "He aquí el Cordero de Dios, he aquí el que quita los pecados del mundo" (ibid.). Igualmente, el testimonio de Juan sobre Cristo dice: "El que me envió a bautizar con agua, me dijo: Aquel sobre quien vieres que baja el Espíritu de Dios, y reposa sobre él, ese es el que bautiza con el Espíritu Santo", etc. (ibid.). Asimismo, en otra parte: "Quien tiene esposa, es esposo; mas el amigo del esposo, que está para asistirle, se llena de gozo con oír la voz del esposo. Mi gozo, pues, es completo" (Joan. III). Igualmente, en el Evangelio según Mateo, Cristo mismo hace valer a Juan Bautista diciendo: "En verdad os digo que no ha salido a la luz entre los hijos de mujeres alguno mayor que Juan Bautista" (Matth. XI). Del mismo modo: "¿Qué es lo que salistéis a ver en el desierto? ¿A un profeta?. Eso sí, yo os lo aseguro, y aun mucho más que profeta. Pues él es de quien está escrito: Mira que yo envío a mi Ángel ante tu presencia, el cual irá delante de ti disponiéndote el camino" (ibid.). Quien piensa mal de Juan, o perversamente, está contra Cristo, contra los apóstoles y contra la fe católica./

Tenemos en el Evangelio que el mismo Juan Bautista bautizó a Cristo en el río Jordán, y vio al Espíritu Santo, en forma de paloma, que descendía sobre Él, y los cielos abiertos, y la voz del Padre diciendo: "Este es mi Hijo predilecto, en quien tengo puesta toda mi complacencia" (Matth. III). Si el mismo (S. Juan) hubiera sido anunciado por un espíritu maligno, como dicen los herejes, Cristo nunca habría permitido ser bautizado por él, ni habría querido ser iniciado en tan gran sacramento por éste. Del mismo modo, en Mateo, el mismo Cristo le aprueba diciendo a los fariseos: "En verdad os digo que los publicanos y las prostitutas os precederán en el reino de Dios. Por cuanto vino Juan Baustista a vosotros, por las sendas de la justicia, y no le creísteis; al mismo tiempo que los publicanos y las protitutas le creyeron. Mas vosotros ni con ver esto os movisteis después a penitencia para creer en él" (Matth. XXI). He aquí a Cristo que atestigua de Juan Bautista diciendo que por las sendas de la justicia, en las que vamos al reino de Dios, el mismo Juan andaba por ellas, y las predicaba. Que no lo habría hecho si hubiera sido anunciado el maligno por un espíritu maligno. Asimismo, en el Evangelio según Juan sobre la recomendación de Juan Bautista: "Vosotros enviasteis a preguntar a Juan y él dio testimonio a la verdad. Aunque yo no tengo necesidad de testimonio de hombre, sino que digo esto para vuestra salvación: Juan era una antorcha que ardía y brillaba. Y vosotros, por un breve tiempo, quisisteis mostrar regocijo a la vista de su luz" (Joan. V)" (Ermengaudus: "Contra Haereticos": c. 6; PL.: 204, cols. 1242-1243).

2.- Expulsión de Zacarías del Templo.

Miniatura exclusiva del manuscrito Res. 203 de la Bibliote

ca Nacional ("Com los maestros gitaren Zacharies del temple per tal com era exorch"), f. 124 v. (1).

El tema de la expulsión de Zacarías del Templo no es en absoluto frecuente; puede tratarse, con toda seguridad, de una contaminación iconográfica del tema de la expulsión de S. Joaquín. Cronológicamente, sería el segundo momento de la historia, el posterior al anuncio del ángel, cuando el sacerdote perdió la voz. La escena tiene lugar en dos espacios: Uno interior, el "sancta sanctorum", donde está el altar con manteles y, encima, una lámpara con la luz encendida, con el sentido de la "antorcha ardiente" que fue S. Juan Bautista, también con el del fuego de la caridad cuya llama purifica los corazones y, por último, con el de la presencia real de Cristo, prefigurado por la del Eterno en el propiciatorio del tabernáculo presalomónico (2); debajo de una puerta de acceso al "sancta sanctorum", hay tres personajes, uno de los cuales pone una mano sobre la espalda de Zacarías (de forma muy similar a como lo hará Cristo con uno de los vendedores de la escena de la Expulsión de los mercaderes del Templo de este mismo manuscrito, f. 136 r.) para expulsarlo (3) a la vez que con el índice extendido en horizontal de su mano izquierda refuerza este acto indicándole que debe salir fuera. Zacarías se lleva la mano derecha a la mejilla, con el sentido tradicional de expresión del dolor (4), mientras vuelve la izquierda hacia el interior (pronación), indicando su abandono, lo que viene reforzado por el brazo cayendo vertical hacia abajo (5).

La contaminación de un tema iconográfico no es infrecuente; en este caso, las dos historias son paralelas. S. Joaquín y Sta.

Ana han pasado por un largo período de esterilidad; a causa de ello, él es expulsado del Templo, de la comunidad Judía; posteriormente, un ángel le anuncia su descendencia. No obstante, es mucho más probable que la historia de Zacarías y Sta. Isabel, narrada en los Evangelios canónicos, fuera la que influyera sobre la de los padres de la Virgen; sin embargo, en el hecho de la expulsión de Zacarías se produciría el efecto contrario. A la historia del padre del Bautista, se le añade el acontecimiento, tomado de la historia de S. Joaquín, de la expulsión del Templo. En la "Leyenda dorada" de Jacopo da Varazze, se hace referencia, aunque muy indirectamente, a la expulsión de Zacarías del Templo: "por su mudez, quedó privado del ejercicio del ministerio" (c. 86) (6).

La mudez de Zacarías puede tener dos interpretaciones; en principio, según S. Agustín, Zacarías enmudeció en castigo a la duda y desesperación que se desprendían de sus palabras ("Sermón 291": 4) (7); en este mismo sentido, y teniendo en cuenta la figura de Zacarías como tipo de los futuros sacerdotes, la falta de ellos en cualquier materia de fe (y hubo sacerdotes que simpatizaron e incluso siguieron la herejía) (8), ha de ser "castigada por el silencio, y la fe de los profetas es atestiguada por su palabra... pues es un mandato de autoridad no humana, sino divina, que nadie hable a Dios, si no cree en Cristo" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. I, c. 43) (9). Queda claro, pues, el sentido de expulsión de los herejes y la obligación de hacerles callar por parte de la Iglesia.

3.- Anunciación.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("l'angels anuncia l'encar

nacio de Iezu Crist"), f. 166 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("L'angel anuncia a la Verge Maria la encarnacio de Jhesuchrist"), f. 125 r. (2).

Los elementos esenciales de la escena (el ángel con la filacteria desenrollada haciendo el anuncio a Santa María y ella cumpliendo la palabra del Señor) aparecen en ambas miniaturas; no obstante, son numerosas las diferencias en cuanto a su concepción. La fuente literaria se encuentra en Lc. 1, 26-38.

En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, el ángel está de pie, en situación de igualdad respecto a la Virgen como mensajero de la voluntad divina, tal y como aparece en un fresco de la Catacumba de Priscila de principios del siglo IV (3), en un relieve de marfil de la Catedral del Arzobispo Maximiano de Rávena, del 545-556 (4), en otro de un díptico de principios del siglo IX de la Colección del Conde de Harrach (Colonia, Schnütgen Museum, loan) (5), en un dibujo a tinta del segundo o tercer cuarto del siglo X perteneciente, quizá, a los "Evangelios de Corbie" (Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Cod. Guelf. 16. I. Aug. 2º, f. 8 r.) (81), en la Anunciación de Conques (7), en los capiteles de Saint-Ours de Loches de Saint-Pierre de Chauvigny (8), en el retablo de esmalte de Klosterneuburg de Nicolas de Verdun (9), en el Pórtico Real de Chartres (10), en las estatuas de las portadas de las catedrales de Amiens (11) y de Reims (12); este modelo, en una época como mediados del siglo XIV resulta ya algo arcaico; a principios de este siglo (arco triunfal de la Capilla Scrovegni (13) de Giotto, de hacia 1305), ya empieza a hacerse en cierta medida frecuente la representación del ángel de rodillas, tal y como aparece en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional de fines

del siglo XIV, y cuyo modelo más antiguo en Occidente puede encontrarse en uno de los bajorrelieves de uno de los pilares de Santo Domingo de Silos (14), donde se aprecia la disminución de la importancia del ángel que saluda a la que ha de ser la Madre de Dios y su futura reina; en Francia, se encuentra en un vitral simbólico de S. Juan de Lyon (15), en un bajorrelieve de 1310 de la Catedral de Meaux (16) y en una de las miniaturas de las "Horas de Jeanne d'Evreux" de Jean Pucelle (17).

Los ángeles de ambos manuscritos llevan una filacteria desenrollada, dirigida o presentada y no recibida (con lo que se indica la exposición de un propósito) (18), donde se lee, en el manuscrito S.I. n. 3 escurialense: "Sans Maria gratia plena" (19), y en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional: "AVE MARIA" (20); la salutación del ángel significa que fue ella únicamente la que concibió y en quien habitó corporalmente Cristo, además de ser la única persona que tuvo la gracia de la virginidad unida a la gloria de la fecundidad (S. Bernardo: "Homilía sobre la Virgen Madre III": 2-3) (21). Ya desde el siglo XII, el ángel suele cambiar el bastón de mando o el cetro que antes llevaba por una filacteria donde aparece la salutación, como puede verse en el bajorrelieve de la anunciación de Sainte-Foy de Conques (22) y, posteriormente, en uno de los esmaltes del altar de Klosterneuburg de Nicolas de Verdun (23). A su vez, en ambos manuscritos, el ángel muestra el dedo índice de la derecha extendido, con el sentido de transmitir un mensaje o una idea (24); este gesto ya aparece desde las primeras representaciones de la Anunciación, como en el fresco de la Catacumba de Priscila (25).

En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, ambos personajes, el ángel y Santa María, se muestran casi de frente; a su vez, los mensajeros divinos de ambos códices del "Breviari d'Amor" aparecen a la izquierda de la composición, según el orden de lectura, aunque, por su parte, el del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional se muestra de perfil. Este último aspecto arranca de composiciones de los seis al ocho (26), no siendo demasiado frecuente volver a encontrar al ángel totalmente de perfil en composiciones posteriores, como sería el caso del ángel de la Anunciación de Santo Domingo de Silos. Por su parte, el que el ángel aparezca a la izquierda y ambos personajes casi de frente se debe al segundo tipo compositivo que aparece en el siglo VI, como en los "Evangelios de Rábula", del 586 (Firenze, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. I, 56, f. 4 a) (27) y en un relieve de plata, de hacia el 700, conocido como "Relicario Fieschi" (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Inv. nº 17.190.715) (28); desde esta época, el ángel ocupará, normalmente, el lugar izquierdo de la composición y la Virgen el derecho.

En ambos manuscritos, la Virgen aparece vestida con manto y túnica (con velo, además, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense). En ello, puede verse una continuidad (y cierta transformación de acuerdo con la moda) del "maphorion", símbolo de su continua virginidad, tomado del arte siríaco, y que aparece en el bizantino desde el siglo VI. Este tocado del Este, fue tomado por Occidente durante la Edad Media, pero fue reemplazado por un pesado manto que envolvía la cabeza y que proviene del primer arte cristiano de Roma y la Galia, pero que ya existía en el siglo V en el Imperio Romano de Oriente (29). En ambos manuscritos del

"Breviari", Santa María muestra en alto la palma de su mano derecha; hay que tener en cuenta el contexto de la imagen: Se trata de una relación de inferior (Santa María) a superior (el mensaje divino que porta el ángel), con lo que este gesto expresa la sumisión a las decisiones dadas (30), como puede verse en una letra historiada con la escena de la Anunciación de un Sacramentario del siglo XIII (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 102, f. 291 v.) (31); este gesto aparece en la Alta Edad Média (32). Además, en ambos manuscritos, ella inclina la cabeza, indicando su sumisión y humildad (33); esta posición ya aparece descrita por S. Agustín: "El mismo reclinar de la cabeza,..., es secuela de su humildad" ("Sermón 62": 2) (34); esta virtud fue la que propicio que la Virgen fuera digna de ser la Madre de Dios: "si María no fuera humilde, no reposara sobre ella el Espíritu Santo; y, si no reposara sobre ella, no concibiera por virtud de El... concibió por la humildad" (S. Bernardo: "Homilía sobre la Virgen Madre I": 5) (35). En el "De Laudibus Beatae Mariae"; se dice que la humildad de María fue la que hizo violencia a Dios, la que trajo al Señor del cielo a la tierra (36); otro tipo de humildad parejo se ve en el hecho de que Cristo, siendo Dios, descendió a la tierra en figura humana: "Se anonadó, es decir, se humilló. Siendo Dios, se manifestó como hombre. Caminando por la tierra fue despreciado quien hizo el cielo" (S. Agustín: "Sermón 92": 2) (37). Por último, ya desde los siglos IX y XI, la relación pictórica concierne, principalmente, a la llegada del ángel; a este respecto es importante el saludo que anuncia S. Gabriel a Sta. María y la primera reacción de esta. Gradualmente, el énfasis se desvía del saludo a la conversación. Cada vez es más normal mostrar a las dos figuras de pie cara a cara (como en el manuscrito S.I. n.3 escuria-

lense). La distancia entre ellas es pequeña, y sus posturas, gestos y miradas les lleva a menudo a una relación más intensa que en el caso del saludo. Así, se expresa el carácter del mensaje como un acontecimiento. En el siglo XIII ilustra los comienzos de un sentimiento religioso que se caracterizaba por un misticismo y por impulsos emocionales despiertos de este modo. La preminencia dada a la figura de Santa María está muy estrechamente conectada con este cambio en el sentimiento religioso. El pensamiento cristológico y mariológico (este último nuevo en Occidente en muchos aspectos) converge en la escena de la Anunciación (38).

En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece la Virgen con un libro; este atributo data de tiempos carolingios y ottonianos; en uno de los relieves de mediados del siglo once de las puertas de madera de Santa María im Kapitol de Colonia, hay uno que descansa cerrado sobre un pupitre (39); en una miniatura de los "Evangelios de la Coronación de Vyšehrad", de 1085-1086 (Praga, Bibl. Nacional y Universitaria, ms. XIV A 13) (40), María coge uno cerrado en su mano. Es el único atributo que se encuentra en las esculturas francesas de la Anunciación. El poema carolingio "Krist" de Otfried describe a Santa María leyendo el salterio en el momento de la llegada del ángel. Desde el siglo XI, se abandonó el huso, siendo reemplazado frecuentemente por el libro, o, desde fines del XII, por el rollo. Los libros bizantinos de homilías del siglo VIII al X adscriben a Santa María la sabiduría de Atenea. En el "Evangelio del Pseudo-Mateo", obra del siglo VIII, se lee: "ninguna... era más sabia que ella en la ley de Dios, ni más humilde, ni más hábil en entonar los cánticos de David" (41). Los teólogos medievales vieron a Santa María como la señora de

las Artes Liberales que llevan al conocimiento de Dios, e incluso desearon ponerle, como a la Madre de Dios, por encima de todas las demás criaturas, adscrita a los siete dones del Espíritu Santo. Sólo así, de acuerdo con las ideas de la época, estuvo Santa María cualificada para concebir a Cristo. En las "Meditaciones" del Pseudo-Buenaventura, María aparece leyendo el Libro de Isaias cuando el ángel llega (42).

Las tres lises enunjarrón, relativas a la virginidad perpetua de Santa María, del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional puede ser una derivación de la cesta de lana que, en el relicario Fieschi del siglo VII (43), aparece exactamente en el centro, entre el ángel y Santa María.

En la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, aparece el Espíritu Santo, bajo figura de paloma, junto a la cabeza de Santa María; como resultado de la interpretación de los teólogos medievales del Espíritu Santo cubriendo con su sombra a Santa María (Lc. 1, 35) y la consiguiente aquiescencia de la Virgen (Lc. 1, 38) como la "Conceptio Mariae" y la Encarnación de Dios, la paloma que simboliza al Espíritu Santo va ganando gradualmente importancia en la representación de la Anunciación. El mosaico de Santa Maria Maggiore (44) es el único modelo del primitivo arte cristiano que ha sobrevivido, mientras que en el Arte de la Alta Edad Media se encuentra primero en Salterios. En el "Salterio de Stuttgart", un manuscrito escrito probablemente en el Norte de Francia a principios del siglo IX (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. 23, f. 83) (45), en la ilustración al Salmo 72, 6, aparece una miniatura de la Anunciación. Santa María

entronizada y vestida con un traje imperial, tradicional en la tradición pictórica carolingia; encima de ella, a su lado, la paloma del Espíritu Santo. El versículo de este salmo se interpretó como referente al descenso del Espíritu Santo, siendo una de las lecturas de la fiesta de la Anunciación. Así, junto a Gabriel se escribió la siguiente explicación: "Este salmo habla del nacimiento del Señor. Desciende como lluvia en pequeñas nubes, que es Dios en el seno de Santa María". No se ha demostrado aún si el motivo de la paloma descendiendo (que no se encuentra con demasiada frecuencia hasta el siglo XI) se inventó por los ilustradores de salterios inspirados por la escucha del versículo antes aludido, o si deriva de una incipiente tradición pictórica oriental. Tal tradición pudo haber estado unida originalmente con el mosaico de Santa María Maggiore. Numerosos motivos en la ilustración apuntan a una influencia oriental. No se ha encontrado ilustraciones de la Anunciación con la paloma entre los siglos IX y XI, siendo imposible establecer una conexión entre el "Salterio de Stuttgart" y las representaciones más tardías, que se encuentran en las más variadas esferas, pero ninguna de las cuales, a juzgar por su modelo pictórico, deriva de la ilustración del Salterio. La pregunta sobre si en las imágenes de la Anunciación la paloma fue una creación original del siglo XI o si deriva de alguna tradición pictórica temprana es de escasa importancia; incluso ambas posibilidades pueden explicarse por el hecho de que durante la Alta Edad media el texto de Lucas 1, 35 para un entendimiento de la narración de la Anunciación y los artistas hicieron lo mejor para representar la inmersión de Santa María en la sombra del Espíritu Santo. Fue considerable, también, la insistencia sobre la "conceptio per aurem". La aquiescencia de Santa María, su obediente

solicitud para aceptar a Dios, está sugerida, como antes se indicó, por la inclinación de su cabeza, un motivo que vuelve de nuevo a las interpretaciones del Salterio (Salmo 45, 10). La miniatura de la Anunciación de los "Evangelios de la Coronación de Višegrad" muestra a la paloma descendiendo verticalmente sobre la cabeza de Santa María, al igual que en el relieve de la puerta de bronce de Santa Sofía de Novgorod, en Magdeburgo (46), que se fecha entre 1152-1154, y una miniatura suaba de los "Evangelios de Gengebach", de la segunda mitad del siglo XII (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. bibl., f. 28) (47); un fresco catalán del siglo XII de la iglesia de Sorpe (48), muestra a la paloma volando sobre la Virgen, a su izquierda, al igual que en una miniatura del "Misal de Hildesheim", de hacia 1160-1180 (Stammheim, Bibl. del Conde Fürstenberg) (49), donde María inclina su cabeza y escucha. En el arte occidental de los siglos XII Y XIII la paloma no es aún demasiado común. No suele encontrarse en las catedrales góticas francesas, aunque hay un ejemplo del período románico: El tímpano de la portada Sur del nártex de la iglesia de la abadía de la Magdalena de Vézelay (50). Un relieve de la Catedral de Bamberg (51), de hacia 1230-1240, muestra la paloma saliendo de entre nubes (52).

Por último, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, a diferencia de la miniatura del S.I. n.3 escurialense, la escena de la Anunciación se desarrolla bajo elementos arquitectónicos; sobre el ángel, una cubierta a dos aguas rematada, en su parte inferior, por arquillos; sobre la Virgen, un arco de medio punto sobre columnas. Como se sabe, en ambas ilustraciones de los dos manuscritos del "Breviari", la fuente ha sido el texto evan-

gético de S. Lucas, donde se precisa que "envió Dios al ángel Ga
briel a Nazaret, ciudad de Galilea" y que entró en casa de la Vir
gen. Así, la decoración arquitectónica de la ilustración del ma-
 nuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional será una referencia
 topográfica. La primera mención dada por los artistas concierne
 a la casa donde se produjo el acontecimiento. Esquematzada en un
 edículo con frontón triangular en el "Evangelionario de Rábula" (Fi
renze, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. I, 56) (53), estará figurada
 también abundantemente en documentos mucho más tardíos, y guarda
 rá frecuentemente la exclusividad de la decoración hasta el arte
 moderno. La única diferencia notable a primera vista (teniendo en
 cuenta la evolución de las formas) entre la Anunciación de Rábula
 y la de la miniatura del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Na-
 cional se encuentra en que en este último se sitúa la visita del
 ángel en el interior de la casa, mientras que el primero se con-
 tenta con situar a la Virgen a la entrada, ante una puerta abier-
 ta. Se trata de una convención análoga a la del teatro medieval,
 en la ilustración del manuscrito S.I. n.3 escurialense. Los fie-
 les comprendían, viendo su morada, que la Virgen estaba en su ca-
 sa cuando el ángel llegó. Hay que recordar la substitución precoz
 de un edificio religioso en lugar de la casa de la Virgen, refe-
 rencia a la iglesia de la Anunciación, construida hacia mediados
 del siglo IV encima de la humilde vivienda, atestiguada en el "Di
ario de viaje" de Eteria, que visitó los lugares santos hacia el
 380, después en un texto de Arculfo de hacia el 670. Se ve perfu-
 larse, detrás de los personajes santos (o bajo ellos) tanto una
 iglesia con cúpula, tanto una basílica (como en el caso del manus-
 crito Res. 203 de la Biblioteca Nacional). Pronto aparecerá, ya
 sea una segunda casa (de forma bastante tosca en este manuscrito),

ya sea una segunda iglesia, unida o no a la primera, para recordar la casa de S. José o la segunda basílica de Nazaret, construida sobre su emplazamiento y atestiguada, también, por los dos peregrinos antes citados. Por último, el sentido floral del nombre de Nazareth, inspiró a S. Bernardo su célebre aforismo, "flos nasci voluit in flore...", hizo aparecer, en las Anunciaciones occidentales desde fines del siglo XII, un detalle iconográfico (del que ya se vio su posible origen y significado) que no falta prácticamente nunca: El jarrón con flores o simplemente el lirio o azucena (54). También en este siglo el aposento de la Virgen, donde tiene lugar la escena de la Anunciación, tiene el sentido de destacar las virtudes virginales de Santa María y el motivo del misterio de la encarnación, sólo conocido por ella y por Dios: "No se debe, pues, sospechar que encontrase el ángel la puercecita de la Virgen, cuyo propósito era evitar la concurrencia de los hombres y huir de sus conversaciones; para que así, o no fuese perturbado el silencio de sus oraciones, o no fuese tentada su castidad, de que hacía profesión. Por tanto, había cerrado sobre sí su habitación en aquella hora la Virgen prudentísima, pero a los hombres, no a los ángeles: Por consiguiente, aunque pudo entrar el ángel donde estaba, pero a ninguno de los hombres era la entrada fácil" ("Sermones sobre la Virgen Madre III": 1) (55).

En la Virgen, a través del gesto de turbación y humildad que hace en las ilustraciones de ambos manuscritos, se encuentran dos de las virtudes principales de Santa María; este sentimiento es propio de las vírgenes, que temen cualquier conversación o contacto con los hombres (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 2, c. 8) (56); las dos virtudes de las que se ha hablado en el pudor virginal, la fortaleza (por no haberse pertur-

bado como Zacarías) y la prudencia (por haber callado y pensado) (S. Bernardo: "Homilía sobre la Virgen Madre III": 9) (57); por último, convenía que fuera el arcángel S. Gabriel el que hiciera el anuncio porque este nombre significa "Fortaleza de Dios"; esto es así, porque él anunciaba al que iba a vencer al diablo, y era necesario que fuera un ángel en virtud de que la mujer seducida por el diablo introdujo la muerte, frente a la mujer instruida por un ángel que produjo la salvación (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 144, col. 246).

En esta miniatura se profesa el dogma de la naturaleza humana de Cristo, que continuará viéndose a lo largo del ciclo de la infancia. En principio, los cátaros negaban la Encarnación; como se sabe, para ellos, Jesús era uno de los ángeles que rodeaban al principio bueno; por amor, aceptó venir a la tierra. Se apartó de su cuerpo espiritual y descendió entre los hombres, pasando, en una especie de nacimiento, a través de otro ángel (Santa María). Este es uno de los puntos sobre el que los cátaros eran absolutamente categóricos: El ángel enviado por el principio bueno no podía, de ninguna manera, tener contacto con el mundo de la materia que le habría contaminado. Así, sólo tuvo apariencia corporal; en esta apariencia tuvo necesidades materiales y conoció los sufrimientos humanos; aunque se habla de su nacimiento y de su muerte, permaneció siempre impasible. Esta es una de las formas más completas y coherentes del docetismo. El auto de una "Suma de autoridades" se indigna especialmente contra el docetismo cátaro: "Si el Hijo de Dios no tomó su cuerpo de la sustancia de la Bienaventurada Virgen; si sólo recibió un cuerpo imaginario, que equivocaba los ojos de los hombres por una visión totalmente

imaginaria (pues tal es el mensaje de ellos), ¿qué dicen sobre lo que María portaba en sus entrañas cuando estaba encinta, lo que dio a luz y vistió de pañales, lo que los pastores encontraron en la gruta cuando el ángel les hizo el anuncio?" (58). Para los cátaros, Santa María, al ser un ángel, tiene una realidad, lógicamente, igual a la de Cristo: Puramente espiritual; en el momento del nacimiento, según cuentan algunos apócrifos y creen los católicos, Jesús entró en ella por un oído para salir por el otro. De ahí que, para los albigenses, la Virgen sólo tuvo una función secundaria e instrumental. No obstante, en el pensamiento de los siglos XII y XIII va a descubrirse una nueva vía de unión divina, en particular en la espiritualidad bernardiana por la meditación amorosa de la humanidad de Jesús y de todo lo que se refiere a la Encarnación y a la Eucaristía, en total oposición a los postulados cátaros (59).

Los Padres de la Iglesia están de acuerdo en creer que Cristo, como ya se vio en el diagrama de las edades de la Iglesia (60), vino en la vejez del mundo, en la consumación de los tiempos (S. Agustín: "Sermón 81": 8) (61); según S. Buenaventura, "llegada la plenitud de los tiempos (Gal. 4, 4), así como el día sexto el hombre formado de la tierra por virtud y sabiduría de Dios, así en el comienzo de la edad sexta, enviado el arcángel Gabriel a la Virgen y dado por la Virgen el consentimiento, descendió sobre ella el Espíritu Santo, como fuego divino que inflamó su mente y santificó su carne con perfectísima pureza" ("El Arbol de la Vida": Fruto 1, 3) (62).

Ya desde tiempos de S. Agustín, se veía la Encarnación co-

mo obra de la Trinidad (S. Agustín: "Sermón 52": 21) (63), idea necesaria para los católicos en contra de posturas heréticas (S. Agustín: "Sermón 71": 27) (64), y que lleva a la creencia en la naturaleza divina y humana de Cristo, consecuentemente, según se desprende del comentario de la salutación angélica de una homilía de S. Bernardo: "Mas, aunque de esta suerte (el Señor) está con todos los santos, particularmente está con María, con la cual tuvo tanta concordia, que juntó a sí mismo no sólo su voluntad, sino su misma carne también; y de su sustancia y de la de la Virgen hizo un solo Cristo, diciendo mejor, se hizo un solo Cristo; el cual, aunque ni todo de la sustancia de Dios ni todo de la sustancia de la Virgen, todo es de Dios y todo de la Virgen; no siendo por eso dos hijos, sino sólo un hijo de uno y de otro. Dice (el ángel), pues: "Dios te salve, llena de gracia, el Señor está contigo". No solamente el Señor Hijo es contigo, al cual diste tu carne, sino también el Señor Espíritu Santo, de quien concibes; y el Señor Padre, que engendró al que tú concibes. El padre, repito, es contigo, que hace a su Hijo tuyo también. El Hijo es contigo, quien, para obrar en tí este admirable misterio, se reserva así con un modo maravilloso el arcano de la generación y a tí te guarda el sello virginal. El Espíritu Santo es contigo, pues con el Padre y con el Hijo santifica tu seno. El Señor, pues, es contigo" (S. Bernardo: "Homilía sobre la Virgen Madre III": 4) (65). De lo cual, queda la doble naturaleza de Cristo que se profesa en el Credo y que los cátaros negaban: "no solamente creemos que Nuestro Señor Jesucristo nació de Dios sempiterno, siendo coeterno al que le engendró antes de todos los tiempos, antes de cualquier criatura, El por quien fueron creadas todas las cosas, sino que nació también del Espíritu Santo y de la Virgen María, cosas

ambas que profesamos" (S. Agustín: "Sermón 51": 8) (66). La elección de una Virgen como Madre de Cristo viene en función, por una parte, de lo que se acaba de ver: Cristo es Hijo de Dios y debía tomar carne de un ser humano; Dios interviene en este ser humano para que se realice el misterio; por otra parte, como una contrapartida a la transmisión de la generación humana ocurrida tras la expulsión del Paraíso que se hace a través de la concupiscencia del pecado y por esto se transmite de forma natural la falta; así, Cristo debía nacer sin pecados: "Cristo, incluso en cuanto hombre, fue hecho de distinta manera: El nació de una Virgen; lo concibió una mujer, no mediante la concupiscencia, sino mediante la fe; El no arrastró la herencia del pecado de Adán. Todos nosotros hemos nacido teniendo como trámite el pecado; El, que limpió todo pecado, nació sin pecado... mediante la concupiscencia de la carne vinisteis con la prole del pecado... Cristo es distinto al respecto" (S. Agustín: "Sermón 246": 5) (67). Esto hace que Cristo naciera en semejanza, únicamente, de carne de pecado y que sea la única diferencia, en cuanto hombre, que le separa del resto: "Envió Dios a su Hijo en la semejanza de carne de pecado" (Rom. 8, 3): no en la carne de pecado... La carne de todos los demás hombres es carne de pecado; sólo la suya no lo es, porque no lo concibió como madre la concupiscencia, sino la gracia" (S. Agustín: "Sermón 152": 8) (68). Como ya se ha visto, a los cátaros no les es posible pensar en una realidad corporal y humana de Cristo; que naciera de una madre cuya realidad era también corporal (S. Agustín: "Sermón 75": 8) (69); por lo tanto, la maternidad de Santa María, cuya naturaleza es angélica, sólo lo es aparentemente. Todos los Padres de la Iglesia están de acuerdo en considerar este hecho como un misterio, como algo inaccesible

a la mente: El que en un momento determinado fuera formado el cuerpo, creada el alma, ambos unidos a la divinidad en la persona del Hijo, quedando asimilado Dios y hombre (S. Buenaventura: "El Arbol de la Vida": Fruto 1, 3) (70). S. Bernardo reconoce la existencia de este misterio, sólo sabido por Dios y por la Virgen, en las palabras del ángel al indicar cómo sucedera: "Y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra": Porque sin duda la cosa era misterio, y la Trinidad sola por sí misma, en sola y con sola la Virgen quiso obrar, sólo se concedió saberlo a quien sólo se concedió experimentarlo... aquel modo con que el Espíritu Santo concebirás, de tal suerte Cristo, virtud de Dios y sabiduría de Dios, haciendo sombra, lo encubrirá y ocultará en su secretísimo consejo, que sólo será conocido de El y de ti" ("Homilía sobre la Virgen Madre IV": 4) (71).

Según S. Bernardo, la aceptación de la Virgen es una declaración de la naturaleza humana de Cristo, en confrontación con los postulados cátaros: "Hágase en mí el Verbo según tu Palabra: el Verbo que, en el principio estaba en Dios, hágase carne de mi carne según tu palabra. Hágase en mí, suplico, la palabra, no pronunciada que pasa, sino concebida que permanezca, vestida ciertamente no de aire, sino de carne. Hágase en mí no sólo perceptible al oído, sino también visible a los ojos, palpable a las manos, fácil de llevar en mis hombros. Ni se haga en mí la palabra escrita y muda, sino encarnada y viva... impresa vitalmente en la forma humana en mis castas entrañas... por obra del Espíritu Santo... yo pido que para mí se haga en mi seno según tu palabra. No quiero que se haga para mí o predicada retóricamente, o significada figuradamente o soñada imaginariamente, sino inspirada silencio-

samente, encarnada personalmente, enseñada corporalmente" ("Homilía sobre la Virgen Madre IV": 11) (72). Frente a Eva, que se dejó seducir por la serpiente y no creyó las palabras de Dios, con lo que consiguió la caída del género humano, María, al dar crédito al ángel, tuvo fe en las palabras de Dios y es por lo que se dice que "con la fe concibió, con la fe dio a luz y, como dice Sta. Isabel: "Es bienaventurada por haber creído, porque se cumplieron en ella todas las cosas que de parte del Señor se le habían dicho" (Lc. 1, 45). Ni te admires que haya dicho que mediante su fe se unió el Verbo a la carne, supuesto que tomó la misma carne que la suya" (S. Bernardo: "El día de Navidad II": 5) (73). La necesidad de la Encarnación es causa de la naturaleza humana de Cristo; de no haberla tomado, habría sido imposible que se produjera la redención del hombre completo en virtud de su muerte: "El, siendo Hijo de Dios, nacido del Padre de forma invisible e innegable, coeterno e igual al Padre, y con el Padre único Dios, puesto que es la Palabra de Dios por la que fueron hechas todas las cosas y el Consejo del Padre por el que se rige la totalidad de las mismas, al tomar carne y aparecerse a los ojos de los hombres, deposita en la tierra toda su grandeza e incomprendible majestad y poder que no podían ser conocidos por los hombres... El, que había venido a nacer, había venido sin duda también a morir" (S. Agustín: "Sermón 113 A": 11) (74); sólo a través de este cuerpo mortal podía "dar muerte a la muerte" ("Sermón 88": 1) (75), y dado que la divinidad no puede morir, para hacerlo por nosotros, tuvo que hacerse carne ("Sermón 80": 5) (76).

Por otra parte, si a través de un hombre y una mujer, cada uno de los dos estados cayó en desgracia, por el nacimiento de

Cristo recuperarán su nobleza, ya que no se castigó a la carne, sino al libre albedrío, y este castigo afectó al hombre completo; así, ya desde su encarnación, la misión salvadora de Cristo es completa; su realidad humana lleva a esta idea de redención universal y total; si hubiera carecido de ella, como sostienen los cátaros, ninguno de los sexos, nadie, podría ser digno de la salvación: "Para lograr esto, Nuestro Señor Jesucristo se hizo hombre, naciendo ciertamente de una mujer. Y si no hubiera nacido de mujer, ¿lo sería menos?. Dirá alguien: "Quiso ser hombre, fuéralo, pero sin nacer de mujer". Mira cómo se responde a esto. Tú dices: "¿Por qué quiso nacer de mujer?". Se te responde: "¿Por qué iba a rehusar nacer de mujer?"... Como pudo nacer de mujer sin obra de varón, así habría podido nacer sin nacer de mujer. Con esto se nos manifestó que en ninguno de los dos sexos había de perder la esperanza la criatura humana...: Si, pues siendo él varón (como convenía que fuera) no hubiera nacido de mujer, perderían la esperanza las mujeres, acordándose de su primer pecado: por una mujer fue seducido el primer hombre. Pensarían que no había para ellas absolutamente ninguna esperanza en Cristo. Viviendo como varón eligió el sexo viril, y naciendo de mujer consoló al sexo femenino, como hablando y diciendo: "Para que sepais que la criatura de dios no es mala, sino que ha sido la mala voluntad la que pervirtió, cuando al principio hice al hombre, lo hice varón y mujer. No condeno, pues, la criatura que creé, sino los pecados que no hice yo./ Uno y otro sexo reconozca su dignidad; uno y otro confiese su maldad y ambos a dos esperen la salvación. La mujer propinó el veneno al hombre que había de ser engañado; propina también la mujer la salvación al hombre que ha de ser redimido. Compense la mujer el pecado del hombre al que se dijo, engendrando

a Cristo... Nadie, por tanto, recrimine a Cristo haber nacido de mujer, con cuyo sexo no pudo mancillarse el liberador y cuyo sexo debía honrar al Creador" (S. Agustín: "Sermón 51": 3) (77).

Una vez llegado al convencimiento de la naturaleza humana, corporal, de Cristo, misterio efectuado en las entrañas de la Virgen, tiene lugar el nacimiento del cuerpo, de la carne que se bendice en el altar, ya que la Hostia es el verdadero cuerpo de Cristo, en virtud de la transubstanciación, por lo que en la Anunciación puede verse igualmente un misterio Eucarístico, según S. Bernardo: "¡Dichosa mujer bendita entre todas las mujeres, en cuyas castas entrañas, viniendo sobre ella el fuego del Espíritu Santo, se coció este pan!. ¡Feliz mujer, repito, que en estas tres medidas introdujo la levadura de su fe!" (S. Bernardo: "El día de Navidad II": 1) (78). Visto todo lo anterior, la Anunciación puede verse como un trasunto de la Iglesia, en que María, como ya se ha dicho, es su figura (79), según S. Ambrosio: "Con razón se dice que (Santa María) estaba desposada y era Virgen, pues era figura de la Iglesia, que es inmaculada, pero desposada. Nos conció la Virgen espiritualmente, y nos ha dado a luz la Virgen sin gemido" ("Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 2, c. 7) (80).

4.- La Visitación.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Nostra Dona e Sancta Elizabet"), f. 166 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Com Madona Santa Maria ana veure çà cosina Santa Helisabet"), f. 125 r. (2).

Las dos miniaturas presentan los mismos personajes, Santa María y Sta. Isabel, en el momento de la salutación de ésta; no obstante, hay diferencias entre ambas ilustraciones. La del manuscrito S.I. n.3 escurialense presenta a las mujeres cogiéndose sólo de las manos y manteniendo una cierta distancia, mientras Sta. Isabel pronuncia la salutación. El hecho de cogerse las manos traduce las buenas disposiciones recíprocas de las personas que se encuentran. En principio, no para fácil reconocer a los personajes; pero será conveniente tener en cuenta dos factores: En primer lugar, el "titulus" de la miniatura, que no designa, como en otras ocasiones, el contenido de la escena, sino los personajes que aparecen: Debajo de "Nostra Dona", estaría la Virgen y debajo de "Sancta Elizabet", la prima de Santa María; en segundo lugar, el personaje situado a la derecha de la composición y al que se ha identificado con Santa Isabel muestra unos rasgos que rompen ligeramente la armonía del rostro (cejas en ángulo, comisuras de los labios inclinadas hacia abajo, doble barbilla), que no denotan en este contexto, en absoluto, una alteración psíquica o moral, sino más bien una caracterización fisionómica en virtud de la mayor edad de la prima de la Virgen. Ella, con su mano izquierda, hace el gesto de expresar un pensamiento personal (probablemente el recitado del "Magnificat"), mientras que Santa Isabel muestra la palma de la mano derecha, lo que dentro de una relación entre inferior (Sta. Isabel) y superior (Santa María), indica el reconocimiento por parte de aquélla de la persona y el valor de la Madre de Dios, de la adhesión total a su autoridad (3). Este modelo iconográfico de la Visitación queda ya atestiguado desde el siglo VI en el mosaico de Poreč (4). En una cruz esmaltada del siglo octavo (5), las dos mujeres hacen los mismos gestos de saludo. Este tipo iconográfico de la Visitación será

el más frecuente en el arte francés del siglo XII (vitral de Chartres (6), bajorrelieve del pórtico de Moissac (7), fresco procedente de Audignicourt (Aisne) (8) del Museo de Bostón) y del XIII; particularmente, en este último, en la escultura catedralicia, donde Sta. Isabel está descrita más obviamente como mujer anciana que en las composiciones primitivas. A veces, su expresión es la de una clarividente, como en Bamberg (9); modelos similares de esta época son la que aparece en la portada izquierda del crucero Norte del transepto de la Catedral de Chartres (10), el grupo de la Portada de la Madre de Dios de la Catedral de Amiens (11) de hacia 1230, el de la portada central de la Catedral de Reims de hacia 1235 (12).

Un aspecto común a ambas ilustraciones es que no se observa en ningún momento el estado de gravidez de las dos mujeres.

En la del manuscrito S.I. n.3 escurialense, la escena se desarrolla en el interior de una construcción almenada y con arcos que envuelve a las dos figuras; tal vez corresponda a la casa de Sta. Isabel (13). Las dos mujeres aparecen vestidas de forma prácticamente idéntica; la identificación, en este caso, se hace más fácil, ya que la Virgen, situada, como es normal en esta escena (14) en el extremo izquierdo de la composición, presenta unos rasgos mucho más finos que los de su prima, que son más toscos (nariz achatada, labios ligeramente prominentes), propios de una mujer de edad avanzada. Ambas nimbadas, y prácticamente igual de altas, aparecen abrazándose a la altura de los hombros, aunque a cierta distancia y sin llegar a tocarse el vientre. Este tipo iconográfico tiene la misma antigüedad que el anterior; sus

orígenes se remontan al arte sirio, como puede verse en una ampolla de Monza de fines del siglo VI (15), donde permanece cierta distancia entre ellas, y en algunos frescos de Capadocia (16). En uno de los frescos de la Capilla Scrovegni de Padua (17) Giotto distingue a la Virgen de la anciana Sta. Isabel. Modelos similares de este tipo iconográfico aparecen en los frescos de Santa Maria di Castelseprio (18) en Lombardía, en la escultura francesa del siglo XII, como en los capiteles de Die (Drome) (19), de Notre-Dame-du-Port en Clermont (20) y en Saint-Benoit-sur-Loire (21); se trata de la forma usual en la pintura románica catalan, tanto de tabla como al fresco (22). En esta iconografía, se forma una composición perfectamente simétrica, estable y tendente a la forma triangular, así como bastante pasiva y un tanto rígida, en contraposición con la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, donde la composición, pese a estar formada por los mismos personajes, es mucho más movida y disimétrica (23).

El motivo principal de este tema estriba en el carácter profético de S. Juan que es testigo de la divinidad, al igual que de la humanidad, ya que Cristo aún estaba en el seno de su Madre, del Señor; es, de entre todos los hombres, el primero en reconocerlo, aun antes de haber nacido: "Pues no la predicación, sino la inspiración enseñó a Juan, a quien llenó el Espíritu en el mismo seno de su madre. Verdaderamente ardiente y vivamente encendido estaba aquel a quien de tal modo previno la celestial llama, que ya sentía la venida de Cristo cuando aún no podía sentirse a sí mismo. Aquel nuevo fuego que, poco antes bajado del cielo, por la boca de Gabriel había entrado en el oído de la Virgen,

a. su vez por la boca de la Virgen y el oído de la madre de Juan, entró en el párvulo para llenar desde aquella hora el Espíritu Santo este vaso de su elección y preparara a Cristo Señor la an torcha... En aquel tiempo... sólo (podía) lucir para la madre por entonces, revelándole el grande sacramento de la piedad de Dios con el estremecimiento de su nuevo gozo" (S. Bernardo: "En la natividad de S. Juan Bautista": 4-5) (24). S. Juan Bautista, imbuido por el Espíritu Santo, es el primero en profetizar, ya desde el seno de su madre, la naturaleza divina de Cristo, lo que estaría en contra del docetismo cántaro, así como de la visión negativa que los herejes tenían del precursor.

5.- La imposición del nombre a S. Juan Bautista.

Miniatura exclusiva del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Ayssi se conta so quel doctor de la sancta escriptura e ilh Sang Payre an tractat sus l'article de l'encarnatio de filh de Dieu, declaran los evangelis"), f. 125 v. (1).

La ilustración aparece con la iconografía usual de este tema: El anciano Zacarías que aparece con limbo poligonal propio de los justos antes de la redención (2), escribe en una filacteria, que apoya sobre un atril (3), y en la que no aparece ninguna letra, el nombre que ha de tener S. Juan según lo anunció el ángel. Frente a él, aparecen tres hombres haciendo gestos en actitud de dialogar con Zacarías. Modelos similares aparecen desde el siglo XII en uno de los capiteles de Notre-Dame-du-Port en Clermont Ferrand (4), en una arquivolta de la portada de S. Juan de la Catedral de Sens (5), en una miniatura del "Hortus

Deliciarum" (6), en un fresco de la capilla de S. Gabriel de la Catedral de Canterbury (de hacia 1130) (7), en el bajorrelieve debajo del grupo de la Visitación de la Puerta de la Madre de Dios de la Catedral de Amiens (8), en la portada de la Catedral de Auxerre (9), en un vitral de la Catedral de Bourges (10) y en uno de los frescos de la Capilla Scrovegni de Padua de Giotto (11).

Los personajes que están cerca de Zacarías preguntándole cuál ha de ser el nombre del hijo "significan aquellos que intentan añadir la gracia de la fe al testimonio de la Ley" (Walafri do Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 248). El sentido de la escena es la recuperación de la fe (con lo cual, la imagen va dirigida a aquellas masas de población cuya fe oscilaba entre la herejía y el Catolicismo (como sacerdotes no demasiado cultos, laicos que habían convivido con el catarismo y, aun sin haberlo abrazado, sostenían algunos postulados heterodoxos); en el momento en que crean, podrán hablar rectamente de las cosas espirituales, al igual que Zacarías) y el atestiguar lo anunciado, así como la necesidad que tiene el cristiano de creer todo lo que se dice en las Escrituras: "Zacarías, a su vez, ha sido interrogado por signos, pues como su incredulidad le había privado de la palabra y del oído, no podía expresarse de viva voz, y lo hace con la mano y la escritura; pues "lo escribió en estos términos: Juan es su nombre"; por lo mismo, el nombre no es impuesto, sino atestiguado, y con razón su lengua se desató, porque, atada por la incredulidad, fue desatada por la fe. Creemos, pues, nosotros también para hablar, a fin de que nuestra lengua, encadenada por lazos de la incredulidad, sea desligada por voces espirituales.

Escribamos en espíritu los misterios si queremos hablar; escribamos al mensajero de Cristo "no sobre tablas de piedra, sino sobre tablas de nuestro corazón" (2 Cor. 3, 3). Pues hablar de Juan es profetizar a Cristo. Hablemos de Juan, hablemos también de Cristo, a fin de que nuestros labios, a su vez, se puedan abrir, estos labios que, en un sacerdote tan grande, como en un animal sin razón, están bridados por los frenos de una fe fluctuante" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. II, c. 32) (12).

6.- La Natividad.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus es natz e mes en la gripia"), f. 169 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesus es nat e posat en la gripia"), f. 127 v. (2).

Las dos miniaturas son prácticamente idénticas. En primer lugar, se aprecia una falta de indicación de espacio (lo que es excepcional, por lo que se lleva visto, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional). La Virgen aparece en primer plano recostada sobre un lecho, descansando su cabeza, que apoya en su mano en ambos manuscritos, en un travesal o cabecero en el S.I. n.3 escurialense; en este manuscrito, Santa María está cubierta hasta el seno por un cobertor (3); por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el ilustrador no ha sabido marcar la diferencia entre el manto que envuelve a la Virgen y el cobertor que debe cubrirla. En ambos manuscritos, vuelve su cabeza para mirar al Niño. Hay que destacar que, mientras en el S.I. n.3 escurialense, el cuerpo de Santa María descansa horizontalmente, lo que obliga, por razones de espacio, a ocultar parte del cuer

po de S. José; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, para que esto no ocurra, el cuerpo de la Virgen adopta una posición excesivamente forzada, y que puede considerarse innecesaria, ya que el papel de S. José en la representación no es relevante. A este respecto, el nacimiento de Cristo es comentado por los Padres de la Iglesia como algo milagroso: Quien nace es Dios, su Madre es virgen y el parto se produjo sin dolor (S. Bernardo: "El día de Navidad": 1) (4), con lo que, a diferencia de Eva, queda derogada la maldición hecha al hombre; no obstante, esta figura tiene un sentido más profundo que ya se verá. S. Agustín califica el parto de milagroso al permanecer Santa María perpetuamente virgen: "Fue virgen al concebir, virgen al parir, virgen durante el embarazo, virgen después del parto, virgen siempre" ("Sermón 186": 1) (5).

Detrás de Santa María, elevándose sobre una columna, está el pesebre donde descansa, fajado, el Niño en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, donde por olvido del ilustrador, aparece sin el nimbo crucífero; por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el que se eleve el pesebre sobre una columna está más indicado que realmente hecho, ya que el cuerpo de Santa María la tapa. El hecho de aparecer Cristo fajado (como una momia, según han señalado algunos historiadores del arte), tiene, para S. Bernardo, un sentido de mortalidad, siendo a la vez una prueba de su humanidad: "Por eso, resucitado se vistió de hermosura y no fue envuelto (como en su nacimiento) en las mantillas" ("El día de Navidad I": 4) (6). Se verá cómo el nacimiento y la Resurrección tienen paralelismos que prueban, por un lado, la naturaleza humana del Salvador y, por otro, la divina, en cuanto, en

el caso de la Natividad, se pone en relieve la inviolabilidad de la Madre de Dios: "La resurrección y el nacimiento de Cristo van a la par: Como en aquel sepulcro nuevo no fue puesto nadie ni antes ni después de él, así tampoco en aquel seno virginal no fue concebido ningún mortal ni antes ni después" (S. Agustín: "Sermon 223 D") (7). Hay que resaltar el aspecto similar del Cristo amortajado en la escena del Entierro del manuscrito S.I. n.3 escurialense (f. 187 r.) y el del Niño en el pesebre, donde la misma representación sugiere esta idea de mortalidad de Cristo, de su sacrificio posterior (8). A su vez, Jesús en el pesebre fue visto, como se comprobará más adelante, por los comentadores como figura del Sacramento del altar que sirve de alimento a los fieles: "Y como por el profeta se dice: "Toda carne es heno" (Is. 40, 6), hecho hombre, convirtió nuestro heno en grano el que dice de sí mismo: "Si el grano de trigo, después de echado en la tierra no muere, queda infecundo" (Jn. 12, 24). De ahí el que, nacido, es reclinado en el pesebre, para alimentar con el trigo de su carne a todos los fieles, esto es, a los santos animales, para que no permanezcamos ayunos del sustento de la sabiduría eterna" (S. Gregorio: "Cuarenta sermones sobre los Evangelios": 1. I, homilfa 8, 1) (9). Esta idea sacramental es consecuencia de la realidad humana y corporal de Cristo (negar una es negar la otra): "El Verbo, que estaba en el principio en Dios y era Dios; el alma, que fue criada de la nada y antes no era; la carne, segregada de la masa de la corrupción por un artificio divino y sin corrupción alguna, cual ninguna caren había, se juntan por un lazo indisoluble a una sola persona. En esto ves resplandecer de tres modos la potencia divina: Tienes criado lo que no era; reparado, lo que había sido perdido; hecho inferior a los ángeles

al que era sobre todas las cosas. Estas son aquellas tres medidas que se fermentan juntamente para que se haga el pan de los ángeles que pueda comer el hombre, el pan que fortalece su corazón" (S. Bernardo: "El día de Navidad II": 4) (10). En este sentido Eucarístico, hay que relacionar la etimología del nombre del lugar donde nació el Señor: "Belén significa casa del pan; y precisamente El mismo es quien dice (Jn. 6, 51): "Yo soy el pan vivo que ha descendido del cielo"... el lugar en que nace el Señor, ya antes fue llamado casa del pan, porque, en efecto, había de verificarse que quien saciaría interiormente a las almas aparecería allí en la sustancia de la carne" (S. Gregorio: "Cuarenta sermones sobre los Evangelios": l. I, homilía 8, 1) (11). Esta misma idea sería retomada por S. Bernardo, que aplica la misma etimología para Belén, pero al pertenecer este lugar a Judá hace una interpretación complementaria, ya que, según él, Judá significa "confesión", poniendo de relieve dos de los sacramentos principales (ya se vio la importancia que la Penitencia jugaba en el "Breviari") de la iglesia negados por los herejes; si el hombre cumple con estos dos sacramentos, Dios habitará en él, nacerá en él como en Belén: "Belén, pues, significa "casa del pan". Judá significa "confesión". Con que si llenas tu alma de la palabra divina, y fielmente, aunque no sea con toda la devoción debida, pero a lo mejor con cuanta puedes tener, recibes aquel pan que bajó del cielo y da la vida del mundo, esto es, el Cuerpo del Señor Jesús... te habrás hecho entonces Belén, digno ciertamente de recibir en ti al Señor, con tal que no falte la confesión" ("En la vigilia de la Navidad I": 6) (12).

En ambos manuscritos, detrás del pesebre, y sin que se vean

sus cuerpos, aparecen las cabezas del buey y la mula. Ambos animales ya aparecen en las primeras representaciones de la Natividad, que se fechan a principios del siglo IV. El buey y la mula están siempre presentes en las figuraciones de la Natividad cuando, incluso, Santa María y los pastores no aparecen, como en el frontón de la cubierta de un sarcófago de fines del siglo IV, que forma actualmente parte del púlpito de Sant' Ambrogio de Milán (13); también en la cubierta del "Sarcófago de gran friso", del 320-325 (Roma, Museo Nazionale, nº 455) (14), en un fragmento de la cubierta de un sarcófago, probablemente del "coemeterium" Vaticano, del primer tercio del siglo IV (Roma, Museo de Letrán, nº 199) (15) y en relieve de marfil del primer cuarto del siglo V de la Galia o del Norte de la Península Italiana (Nevers, Musée) (16). Desde el siglo III, los teólogos, comenzando por Orígenes en sus homilias sobre S. Lucas, relata las palabras de Isaías 1, 3, con las que el profeta comienza su lamento sobre la rebelión de Israel: "Conoce el buey a su dueño, y el asno el pesebre de su amo, pero Israel no entiende, mi pueblo no tiene conocimiento"; considera el exégeta al buey como bestia pura y al asno como impura. S. Ambrosio y S. Agustín precisan más en su interpretación y caracterizan al buey como símbolo del pueblo judío elegido y al asno como el de los gentiles: "He aquí el Señor, he aquí el pesebre por el que nos fue revelado este divino misterio: que los gentiles, viviendo a la manera de las bestias sin razón en los establos, serían alimentados por la abundancia del alimento sagrado. Entonces el asno, imagen y modelo de los gentiles, ha reconocido el pesebre de su Señor" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 2, c. 43) (17). Gregorio Nacianceno explica la idea así: Entre el buey, que está uncido a la

ley, y la mula, que está cargada con los pecados de la idolatría, yace el Hijo de Dios que trae la liberación de ambas cargas (PG.: 45, col. 1138) (18); esta idea ha de interpretarse como la adoración del mundo entero al Verbo Encarnado, y que la salvación llega a todos, pero sólo es aceptada por algunos, mientras que otros le cierran sus mentes. Al interpretar las bestias es frecuente la referencia que se hace a Habacuc 3, 2. El texto hebreo y el de los Setenta dice: "En medio de las dos bestias quieres ser conocido" o "en medio de las dos bestias quieres restablecer tu obra". S. Jerónimo traduce este pasaje en la Vulgata: "En medio de los años...", y la Versión Autorizada: "Oh Señor, renueva tu obra en medio de los años, en medio de los años date a conocer". Este pasaje mal comprendido lo admitió la Iglesia desde el principio. La liturgia consagró esta tradición mencionando a los animales en un responso de la fiesta de Navidad: "O magnum mysterium et admirabile sacramentum ut animalia viderunt Dominum jacentem in praesepe" (19). El "Evangelio del Pseudo-Mateo", cuya versión latina data del siglo VIII o IX, menciona ambos animales (14, 1-2), mientras que el "Protoevangelio de Santiago", al que debe mucho, no lo hace. El texto de la primera obra menciona como cuando Santa María puso al Niño en el pesebre el buey y la mula lo adoraron; así, se hace expresa referencia a la versión de Habacuc 3, 2, como aparece en los Setenta y al pasaje de Isafas ya citado. El "Evangelio del Pseudo-Mateo" muestra que a principios de la Edad Media estos dos pasajes del Antiguo Testamento se aducían para explicar los animales en la imagen de la Natividad. (20).

Encima de la Virgen, aparece la estrella de ocho puntas; la imagen occidental de la Natividad de los siglos VII y VIII in

cluye la estrella, que en esta época se encuentra en Oriente referida sólo a la Adoración de los Magos. Según G. Schiller, puede referirse a la luz maravillosa que, de acuerdo con los apócrifos (particularmente el "Protoevangelio de Santiago" 19, 2, el "Evangelio del Pseudo-Mateo" 13, 2, el "Evangelio árabe de la infancia" 3, 2, el "Evangelio armenio de la infancia" 8, 11 y 9, 2), brilló en la gruta en el momento del nacimiento de Cristo (21); no obstante, para A. Grabar, la gran estrella que aparece habitualmente encima del pesebre de la Natividad, o encima de una imagen de María con el Niño, cuando estos motivos representan la Encarnación futura anunciada por un profeta (como en la Catacumba de Priscila, y en otros casos) o también el reconocimiento de la Encarnación por los Magos y los pastores, como en las pinturas de catacumbas, en las crismeras de Palestina, etc., es el símbolo de la gracia que desciende sobre María, de la misma manera que en la iconografía pagana e imperial simboliza la existencia astral de aquellos personajes sobre quienes aparece colocada: Los dioscuros, o determinados hombres después de su muerte, héroes o emperadores; los imagineros cristianos han tomado, naturalmente, su estrella del texto evangélico que menciona la estrella de Belén (22). En este sentido de gracia que desciende sobre María de que habla el investigador francés, hay un texto de S. Agustín que parece corroborar su afirmación: "Este brillar la luz en medio de las tinieblas lo simbolizó el Señor naciendo de noche. La luz que surge de las tinieblas es Cristo nacido de los judíos de quienes se dijo: "Comparé vuestra madre con la noche" (Os. 4, 5). Por en medio de aquel pueblo cual si fuera en aquella noche, la Virgen María no fue noche, sino, en cierto modo, una estrella en la noche; por eso, su parto lo señaló una estrella que condujo a una larga noche, es

decir, a los Magos de Oriente, a adorar la luz, para que también en ellos se cumpliera lo dicho: "Brille la luz entre las tinieblas" " ("Sermón 223 D") (23).

En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, S. José aparece con la mano derecha sobre su mejilla; al estar abiertos sus ojos, este gesto ha de interpretarse como de dolor (24); por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, parece tener los ojos cerrados, con lo que puede decirse que está dormido (25), aun haciendo el mismo gesto; a su vez, en ambas ilustraciones, está sentado y se apoya en un bastón que coge con su mano izquierda; se muestra tocado con un gorro. Ya a partir del siglo V, el profeta y el pastor que aparecían en las Natividades del IV desaparecen para dejar lugar a S. José, como puede verse en un relieve de marfil del "Cofre Werden", de principios del siglo IX, pero que es una copia de un prototipo del V (Londres, Victoria and Albert Museum, 149 A-B 1866) (26) y en la hoja izquierda de un díptico de marfil de la segunda mitad del siglo V hecho en Rávena o en el Norte de la Península Italiana (Milán, Tesoro de la Catedral) (27). Ya en el arte otoniano, aparece S. José sujetando su cabeza con su mano, tipo que, posiblemente, deriva del arte oriental. Las Natividades de la segunda mitad del siglo XII y del XIII muestran a S. José a veces nimbado, a veces no; a menudo está tocado con el "pileus cornutus" judío de la Alta Edad Media; no obstante, en Francia, y en las zonas limítrofes a su influencia, este tocado, como en las dos ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari" parece más un gorro; asimismo, cuando es tratado como una figura secundaria aparece, como en las miniaturas que se están analizando, más pequeño que Santa María, y el antiguo gesto

de pesar (que es el que aparece en la miniatura del manuscrito S. I. n.3 escurialense) que se encontraba en el primer arte cristiano no ha sido modificado, con lo que ahora descansa su cabeza sobre su mano y parece dormir o estar indiferente (como en la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional); así, como se decía al principio, cuando S. José tiene un papel subsidiario, la Madre de Dios ocupa un lugar más importante en la composición, recayendo el énfasis sobre el hecho del nacimiento. El aspecto de S. José dormido puede derivar, sin embargo, de Mt. 1, 20 ss., significando este sueño aquel que tuvo y en el que el ángel le disipó su perplejidad y sus pesares; escena que ha sido interpolada a la imaginería de la Natividad, como puede verse en una miniatura de 1210-1232 del "Misal de Bertoldo" del Maestro de Weingarten (Stuttgart, Württembergische Landesbibl. HB II 46) (28).

En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el Niño aparece a poca distancia de la Virgen respecto al S.I. n.3 escurialense. En ambas ilustraciones hay que hablar de un marcado arcaísmo respecto a lo que se está haciendo en estos momentos (mediados y finales del siglo XIV respectivamente) que ilustran el cambio de relaciones entre María y el Niño; este cambio tiene lugar antes en el Norte que en Italia. Un vínculo natural entre la Virgen y el Niño se hace más reconocible cada vez en la ternura de la Madre y en las tentativas del Niño por estar más cerca de ella. Ciertos manuscritos de mediados del siglo XIII muestran al Niño en el lecho de la Madre, pero Giotto (a principios del XIV), en la Capilla Scrovegni de Padua (29), fue el primero en hacer esto en Italia: Una sirvienta lleva al Niño a su Madre. Una nueva actitud hacia la realidad tiene lugar: Se trata de mostrar

a la Madre alactando al Niño, como en la Natividad de una miniatura de hacia 1250 de los "Evangelios de Colonia" (Bruselas, Bibl. Royal, ms. 9222, f. 30 v.) (30) o en el "Misal de Chichester", que, por otra parte, muestra a la sirvienta llevando a María al Niño cincuenta años antes de que lo hiciera Giotto (31). Sólo el detalle de la Madre cuidando al Niño en la cuna de la cripta de la Catedral de Chartres, de 1240-1250 (32), es mucho más avanzado y más acorde con su tiempo que las dos ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari" (33). Esta ausencia de cualquier tipo de reacción sentimental de la Virgen hacia el Niño es debida a que se trata de una representación de carácter puramente dogmático, que conviene a las necesidades de lo que se pretende expresar a través de la imagen, según la zona y la época en que fue compuesto el "Breviari d'Amor".

En conjunto, la Natividad de las ilustraciones de ambos manuscritos tienen que ver con un nuevo tipo de imagen que surgió en el siglo VI en Palestina, que tomaba el diseño de la imagen de la Natividad canonizada en la Iglesia oriental ortodoxa desde el período bizantino medio. Los elementos pictóricos nuevos, comparados con las imágenes occidentales de los siglos IV y V son el lecho de la "Virgen", el "kline", en el que reposa exhausta tras el alumbramiento, y que reemplaza la piedra en la que aparecía sentada; una estructura similar a la de un altar en lugar del pedestal y el pensativo José que apoya su cabeza en su mano. De estos dos últimos elementos ya se ha hablado. La Natividad pintada en un estuche de madera, procedente de Palestina, de los siglos VII-VIII, que contenía reliquias de Tierra Santa (Vaticano, Museo Cristiano) (34) usa este tipo pictórico, al igual que una ampolla

procedente de Palestina (Monza, Tesoro de la Catedral, ampulla nº 2) (35) y un icono del siglo VII o IX, probablemente de Palestina (Sinaf, Monasterio de Sta. Catalina) (36). Por lo que respecta a Santa María, el "kline" se substituye, hacia el 1020 y 1045 en la escuela de Echternach, por una cama. En las Natividades de la segunda mitad del siglo XII y del XIII, se ve a María sobre esta cama con un cobertor con muchos pliegues, según puede percibirse en las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari"; la Madre de Dios está recostada y es más activa que la mujer exhausta de cierto grupo de imágenes con influencias orientales (37), mucho más acorde con la antigua idea del parto virginal sin dolor que, por otra parte, marca una antítesis entre Eva y María: "La concepción fue sin menoscabo del pudor, el alumbramiento sin dolor. Se mudó en nuestra Virgen la maldición de Eva, porque dio a luz a su Hijo sin dolor; mudóse, repito, la maldición en bendición, y como fue predicho por el ángel Gabriel, es "bendita entre las mujeres" " (S. Bernardo: "Homilía en la Vigilia de Navidad IV": 3) (38). Modelos similares aparecen en el ambón de esmalte de Klosterneuburg de Nicolas de Verdun (39), en la Natividad de la portada de la Catedral de Laon (40), en la portada de Santa Ana de la Catedral de París (41), en el dintel de la puerta derecha del Pórtico Real de Chartres (42), en una miniatura del "Salterio de Ingeborg" (43), en Etampes (44), en S. Zenón de Verona (45), en las portadas de Friburgo (46), Ulm (47) y S. Lorenzo de Nuremberg (48).

S. Ambrosio, uniendo las ideas anteriormente vistas, habla de salvación total que reviste en el hombre el nacimiento de Cristo, cada uno de los detalles de este hecho se pone en re-

lación con cada detalle de la salvación y dignificación de la persona: "El ha sido niño, para que tú puedas ser varón perfecto; El ha sido ligado con pañales, para que tú puedas ser desligado de los lazos de la muerte; El ha sido puesto en un pesebre, para que tú puedas ser colocado en los altares; El ha sido puesto en esta tierra, para que tú puedas estar entre las estrellas; El no tuvo lugar en el mesón, para que tú tengas muchas mansiones en los cielos" ("Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 2, c. 41) (49). Este hecho del nacimiento de Cristo en su naturaleza humana es lo que niegan los catáros, y, según S. Agustín, esta humildad, necesaria para la salvación, es sobre la que tropieza el hereje que la pone enduda; la herejía está vista como soberbia contrapuesta a la humildad de Dios hecho hombre y nacido en un lugar miserable ("Sermón 91": 1) (50). La condición para la redención, por tanto, fue este anonadamiento de Dios hecho hombre total, menos en el pecado; sin esta premisa, habría resultado imposible: "Por ti,..., Dios se hizo hombre. Estarías muerto para la eternidad si El no hubiera nacido en el tiempo. Nunca te podrías liberar de la carne de pecado si El no hubiese tomado la semejanza de carne de pecado... No hubieras revivido si El no se hubiese asociado a tu muerte" (S. Agustín: "Sermón 185": 1) (51). Se ve cómo se repite esta idea de la muerte en el momento del nacimiento: "El, que había venido a nacer, había venido sin duda a morir" (S. Agustín: "Sermón 113 A": 1) (52), idea necesaria porque, asumiendo la condición mortal, haciéndose "hijo del hombre el Hijo único de Dios, convierte en hijos de Dios a muchos hijos de los hombres" (S. Agustín: "Sermón 194": 3) (53), ya que no fue la "Palabra la que pasó a la carne, perdiendo en cuanto tal; al contrario, fue la carne la que se asoció a la Palabra para no perecer" (S. Agustín:

"Sermón 186": 1) (54). Ideas rechazadas por los cátaros en cuanto para ellos, como es sabido, nacimiento y muerte de Cristo son sólo apariencias, así como consideran increíble el parto real y virginal de Santa María. Los postulados contrarios a la herejía son los que han de profesar todos los que se consideren católicos (S. Agustín: "Sermón 140": 2) (55). El Nacimiento, a su vez, prefigura la instauración de la Iglesia en dos aspectos: Primero, por ser virgen y madre (al concebir y dar a luz por la fe a multitud de hijos) a semejanza, según la idea ambrosiana, de María; segundo, porque quien asume todas las creencias conforme a la ortodoxia concibe y da a luz interiormente a Cristo; así, Cristo nace en cada uno de sus miembros, que son los que, conjuntamente con El como cabeza, forman la Iglesia: "En El, ..., se dignó a unirse a la naturaleza humana el Hijo unigénito de Dios, para asociarse así, cabeza inmaculada, a la Iglesia, inmaculada también, a la que el Apóstol Pablo da el nombre de Virgen... por el deseo de que sean íntegras las mentes de todos. Así pues, la Iglesia, imitando a la Madre de su Señor, dado que en el cuerpo no pudo ser Virgen y Madre a la vez, lo es en la mente... Lo que admiráis en la carne de María, realizadlo en el interior de vuestra alma. Quien en su corazón cree con vistas a la justicia, concibe a Cristo; quien con su boca lo confiesa con la mirada puesta en la salvación, da a luz a Cristo. De esta misma manera, sea exuberante la fecundidad de vuestras mentes conservando siempre la virginidad" (S. Agustín: "Sermón 191": 3-4) (56). Es en este sentido que, según los comentadores, la meditación de la Virgen en el momento del nacimiento sobre las palabras de los profetas y del ángel, que acaban de realizarse tal y como fueron predichas, hace que ella se convierta en prototipo de todos los cristianos, por lo tanto de toda la

Iglesia (en el sentido señalado por S. Agustín), que cree en el misterio de la Encarnación, de la realidad humana de Cristo, ya tangible, que lleva a la redención, de ahí el aspecto abstraído con que aparece Santa María en las dos miniaturas de ambos manuscritos del "Breviari" (57).

7.- El Anuncio a los Pastores.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("L'angels anuncia la nativitat de Iezucrist als pastors"), f. 170 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("L'angel anuncia la nativitat de Jhesuchrist als pastors"), f. 127 v. (2). La fuente está tomada del Evangelio de S. Lucas 2, 8-15.

En líneas generales, las dos miniaturas son muy similares: Aparecen dos pastores, un solo ángel anunciador, un pequeño rebaño y un perro; no obstante, hay diferencias en cuanto a detalles secundarios. En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece el ángel anunciador casi en el centro de la composición, saliendo de entre nubes, desenrollando una filacteria en la que no hay nada escrito y con el índice de la dercha extendido en el sentido de exponer una idea (el Nacimiento de Cristo). La filacteria está en posición descendente: Dios, los ángeles, los profetas y, de una manera general, los hombres cuya naturaleza o función es la de hablar a otros con autoridad tienen la filacteria como atributo. A veces, como es el caso de esta miniatura, la llevan como una pancarta que cae verticalmente, indicando que su función es la de instruir, con lo que adquiere un significado de enseñanza, prescripción u orden (3). En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el ángel aparece en el extremo izquierdo, confor-

me al orden de lectura; no sale de entre nubes (algo raro en las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari d'Amor") y no lleva ninguna filacteria; su mano izquierda abierta indica el camino que han de seguir los pastores (4), la otra hace el característico gesto oratorio. En ambos manuscritos, uno de los pastores, deslumbrado, se lleva la mano a la altura de los ojos cegado por el resplandor (que no consta en ninguna de las dos ilustraciones) de la aparición angélica; el otro aparece tocando un instrumento de viento; en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, es una flauta; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, una cornamusa (instrumento que, a fines del siglo XIV, había perdido su papel en la música cortesana, siendo considerado rústico) (5). En ambas miniaturas, el perro ladar, y aparece (excepcionalmente por lo que corresponde al manuscrito S.I. n.3 escurialense) una representación de paisaje, más desarrollado en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, con dos árboles, flores, promontorios rocosos y estrellas para dar la impresión temporal de la noche; el del S.I. n.3 escurialense, se reduce a un promontorio rocoso, algunas hierbas y un árbol de copa hendida donde aparece una cabra rampante (al igual que en el folio 27 r. de este manuscrito y que en uno de los frescos del Panteón de Reyes de S. Isidoro de León) (6). Por último, el rebaño que aparece en el manuscrito S.I. n.3 escurialense es mucho más reducido que el del Res. 203 de la Biblioteca Nacional.

Aunque el Anuncio a los pastores estuvo combinado frecuentemente con la imagen de la Natividad, también llegó a formar una escena aislada. En el caso de las primeras representaciones conservadas que muestran un ángel y unos pocos pastores, no está cla

ro si se trata del Anuncio o si el ángel guía a los pastores al niño. Un relieve sirio del siglo V que forma parte del dintel de la portada Norte de S. Marcos de Venecia muestra al ángel señalando hacia arriba donde, en el área actualmente destruida, pudo haber estado una vez la estrella. Uno de los tres pastores mira también hacia arriba. Bajo el nivel en que están, se ven unas pocas ovejas. Hay que señalar que la figura del pastor (anciano en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional) que mira a lo alto y el flautista derivan de antiguos tipos de pastores. Coricio de Gaza describe la escena del Anuncio a los pastores de un mosaico perdido del siglo VI, y se refiere a un pastor apoyado en su cayado (como en las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari") y otro mirando. También menciona un perro vigilante que aparece ocasionalmente. La imagen del Anuncio a los pastores independiente de la historia de la Navidad aparece también en el arte bizantino. El "Hortus Deliciarum" de Herrad de Landsberg tiene una versión separada de este tema (7). También el arte carolingio presenta en ocasiones el Anuncio a los pastores separadamente, aunque como parte integrante del ciclo de la Natividad. El ángel anunciador volando continúa apareciendo en un relieve de mediados del siglo IX en las puertas de madera de St. Maria im Kapitol de Colonia (8) y en la tapadera de un cofre de marfil de S. Pablo Extramuros, ejecutado en 1071-1075 en el monasterio de Monte Cassino (9). En la Plena y Baja Edad Media la escena del Anuncio a los pastores como tema separado aparece sólo (y es el caso del "Breviari") en ciclos narrativos. El ángel suele aparecer saliendo de entre nubes (10). Modelos similares a los de ambas miniaturas del "Breviari" aparecen en la portada de la Charité-sur-Loire (11), en un capitel de la puerta de S. Miguel de la

Catedral de Poitiers (12), en Vézelay (13), Laon (14), Chartres (15) y Notre-Dame de Tréveris (16)/

El Anuncio a los pastores es la primera epifanía. La imagen de éstos es la del pueblo judío a quien se da primeramente la noticia del Nacimiento de Cristo: "Las primicias de los judíos, en orden a la fe y revelación de Cristo fueron aquellos pastores que, llegando de las cercanías lo vieron el mismo día que nació. Los pastores alabaron a Dios por haber visto a Cristo... En (ellos) ... aparece, ante todo, la gracia... Quizás aquellos pastores, ..., experimentaban más vivamente el gozo de la salvación" (S. Agustín: "Sermón 203": 1-2) (17). No obstante, este sentido, que, como se verá más adelante al completarlo con la historia de los Magos, viene a significar la universalidad del Nacimiento de Cristo a partir de una acción salvadora total (a toda la humanidad, es decir, a judíos y gentiles), hay un significado que ya viene dado por los Padres de la Iglesia y es el de ver en ellos un tipo de los futuros sacerdotes velando por los fieles contra los peligros del mundo: "Observa los orígenes de la Iglesia naciente: Cristo nace, y los pastores comienzan a velar; por ello, el rebaño de las naciones, que vivía hasta entonces la vida de los animales, va a ser congregado en el aprisco del Señor, para que no sea expuesto, en las oscuras tinieblas de la noche, a los ataques de las bestias espirituales. Y los pastores vigilan bien, habiendo sido formados por el Buen Pastor. De este modo, el rebaño es el pueblo; la noche el mundo; los pastores son los sacerdotes" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 2, c. 50) (18). El sentido de este texto es importante para una zona que fue castigada por la herejía como el Languedoc o las zonas limít-

trofes (Corona de Aragón, Noroeste de la Península Italiana), en la que la labor misionera de los sacerdotes, particularmente de los de las Órdenes mendicantes (19) tenía que ser importante en orden a impedir un rebrote de la herejía, enseñando los dogmas a aquellas masas de población que habían habitado en ella y a disputar contra las ideas sostenidas por los albigenses.

El resplandor que vieron los pastores es la gracia que se derrama sobre los sacerdotes que han cumplido bien con su cometido: "Los sacerdotes que cuando saben dirigir bien a sus fieles brilla sobre ellos la luz de la gracia divina" (S. Gregorio: "Cuarenta sermones sobre los Evangelios": l. I, homilía VIII": 1) (20).

Según S. Ambrosio, el anuncio del ángel viene a dar a entender la misericordia del Señor al hacerse hombre (S. Agustín, comentado el cántico angélico, dice: "¿A qué se debe que haya paz en la tierra sino a que "la verdad ha brotado de la tierra", es decir, a que Cristo ha nacido de la carne?" ("Sermón 186": 3)) (21) y su poder divino, es decir, dos de los dogmas que negaban los albigenses y de los cuales las Escrituras dan fe: "El Señor es alabado en lo alto de los cielos y se muestra sobre la tierra; de El ha dicho S. Marcos: "Estaba con las bestias y le servían los ángeles" (1, 13), para hacernos reconocer, de una parte, las señales de su misericordia, y de otra, las de su poder divino. En tu naturaleza soporta las bestias, y en la suya es alabado por los ángeles" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 2, c. 52) (22).

La aparición del ángel tendría el sentido de instrucción

en la fe, que posteriormente ha de ser propagada por los sacerdotes; son necesarias tres apariciones para creer en el verdadero nacimiento, bajo naturaleza humana, de Cristo; por eso hay tres apariciones antes y después de la Natividad del Mesías: "He aquí que un ángel del Señor se puso entre ellos. Mira qué cuidado tiene Dios para establecer la fe. un ángel instruye a María, un ángel a José, un ángel a los pastores. No es bastante que sea enviado una sola vez; "pues en dos y tres testigos reposa toda palabra" (Deut. 19, 5)" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 2, c. 50) (23).

8.- La Circuncisión.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Las circuncizios de Iezucrist"), f. 170 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("La circuncisió de Jhesuchrist"), f. 128 r. (2). La fuente está tomada de S. Lucas 2, 21.

Las miniaturas de cada manuscrito difieren en la forma de presentar esta ceremonia. En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, la Virgen, sentada en un banco, nimbada, y puesta de relieve su importancia en virtud de la perspectiva jerárquica, pone al Niño de pie, coge sus manos en alto para mantenerlo erguido y poder realizarse la operación, que es llevada a cabo por el sacerdote especializado llamado "mohel", que tiene la rodilla izquierda en tierra y con un cuchillo realiza la operación; detrás de éste, un ayudante sostiene una copa en alto para recoger la sangre que se derrame en la operación; en el extremo derecho, también caracterizado por su perspectiva jerárquica, aunque menor que la de la Virgen y sin nimbo, se encuentra S. José sentado en un ban

co, con el mismo gorro que en la miniatura del nacimiento. Los sacerdotes judíos, en el momento de realizar una ceremonia que puede ser figura de otra cristiana no aparecen con los atuendos restrictivos e infamantes ya analizados. El Niño, en estos momentos, así como en los de su manifestación a los hombres, aparece vestido con túnica y su aspecto es de mayor edad que el que le corresponde en la escena. También es frecuente que en este tipo de representaciones la estatura de la Virgen sea mayor en virtud de la perspectiva jerárquica.

Por su parte, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca nacional se identifica claramente al "mohel", sentado, cubierta su cabeza con un velo rojo, con un gran cuchillo en la mano derecha y con la izquierda procediendo al inicio de la operación. También, obviamente, es reconocible el Niño, con nimbo crucífero, pero en esta ocasión fajado; pese a su aspecto y edad, su tamaño es mayor de lo que le correspondería, sobre todo las extremidades inferiores (lo que crea una composición poco elegante comparada con la del manuscrito S.I. n.3 escurialense), probablemente para resaltar la escena y darle la importancia debida. El Niño es sujetado, en este caso, por un hombre barbado (3); detrás de él, aparecen una mujer de perfil, que en ningún momento debe pensarse que se trate de Santa María, y otro hombre con barba, probablemente asistentes a la ceremonia o familiares.

El manuscrito S.I. n.3 escurialense es el que sigue más fielmente la iconografía tradicional de este tema, que no tiene en cuenta el hecho histórico real al aparecer la Virgen. No se conoce ninguna representación que daté del período pre-íconoclasta;

pero el modelo más antiguo conocido, que determinó el desarrollo posterior del tema, es uno bizantino del siglo X, con lo que puede pensarse que la formulación más temprana de esta imagen procede de Oriente. Es probable que este tema apareciera tan tardíamente en el arte cristiano debido a que el rito judío había sido reemplazado por el del Bautismo. Los únicos ejemplos conocidos en el arte occidental de la Alta Edad Media son unas pocas miniaturas de manuscritos litúrgicos. Es posible que algún fresco carolingio describiera ya la escena. Las formulaciones más incipientes no muestran la operación en sí, sino su preparación. Santa María puede estar sentada sola o de pie con José llevando al Niño hacia el "mohel" que se aproxima con un cuchillo en la mano, como puede verse en una miniatura del "Menologio de Basilio II", del 979-984 (Vaticano, Bibl. Apostolica, Cod. Vat. gr. 1613, f. 287 r.) (4).

A partir del siglo XII, el episodio se encuentra principalmente en el arte occidental, no estando confinado ya a manuscritos litúrgicos, sino que aparece también en los ciclos de la infancia de Jesús. La circuncisión llegó a convertirse en un tema común en el siglo XIV. Santa María lleva al Niño hacia el altar o una jofaina y el "mohel" o un sacerdote llevan a cabo la circuncisión (5). Uno de los primeros ejemplos conocidos en Occidente data del siglo XII, se trata de una miniatura del "Antifonario de S. Pedro de Salzburgo" (6); vuelve a aparecer en el ambón de esmalte de Klosterneuburg de Nicolas de Verdun (7). La aparición de numerosos personajes en ambas miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari" revela que se está en una época avanzada (ya que en un principio estaba reducida a los tres protagonistas principales: La Virgen, el Niño y el "mohel"). Se encuentra esta escena en un capitel de la Catedral de Chartres (8), en una arquivolta de la de

Auxerre (9), en una letra ornada de un Misal de París (Lyon, Tesoro cat.) (10), en el tímpano de Thann (11) y en la Catedral de Toledo (12).

En la Edad Media, la circuncisión de Jesús se vio como la primera ocasión en que su sangre fluyó y como la primera estación de la Pasión; el cuchillo con el que se realizó esta operación se incluía entre los instrumentos de la Pasión y la circuncisión misma entre los Siete Dolores de la Virgen. Una miniatura del "Misal Warmund" del 1001-1002 describe la circuncisión inaugurada por Abraham como un paralelo del bautismo cristiano. La inscripción interpreta la circuncisión de Cristo a la luz de la Redención del hombre, descrita como una estación de la Pasión (13). Para S. Buenaventura, la circuncisión se trata de una prefigura de la Pasión y de la realidad de la Sangre de Cristo en el sacrificio de la misa: "se dice claramente cáliz y nuevo testamento, porque la sangre de Cristo, que hoy empezó a derramarse, fue el precio de nuestra redención, por lo tanto el testamento nuevo. También fue la bebida nueva en nuestra refección y por esto se dice cáliz" (14). Según Jacopo da Varazze, "con esta efusión dio comienzo su sacrificio redentor" ("Leyenda dorada": c. 13) (15).

S. Bernardo piensa que esta es una de las pruebas de la naturaleza humana: "la circuncisión prueba a la vez la verdad de la carne que ha tomado" ("En la Circuncisión del Señor I": 2) (16).

9.- El viaje de los Magos a Belén.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Li trei rei d'Orien l'es tela guidan veno azorar l'efan"), f. 170 v. (1).

Aparecen los tres reyes coronados, el primero de ellos con vestiduras reales, los otros dos con ropas de viaje (2); cada uno monta su propio caballo y lleva su regalo respectivo en un recipiente cilíndrico con tapadera cónica. Como es habitual en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, no hay ninguna referencia paisajística. La fuente del viaje de los tres reyes se encuentra en los Evangelios Apócrifos, particularmente en el "Evangelio árabe de la infancia" (7, 1) y en el "Evangelio armenio de la infancia" (11, 1), aunque más someramente en este último. Viene a decirse, en líneas generales, que tres reyes vieron una estrella que les comunicaba el nacimiento del rey de reyes y que fueron juntos a adorarlo; esta historia la recoge Jacopo da Varazze en su "Leyenda dorada" (c. 14) (3). En el manuscrito S.I. n.3 escurialense falta la estrella que guía a los reyes a su destino; no obstante, el Mago del centro señala a lo alto con el índice de su derecha, al igual que en el relieve del siglo XII de las puertas de bronce de la Catedral de Pisa (4), donde uno de los reyes mira hacia arriba, lo que puede interpretarse como que está viendo la estrella que, en realidad, no está representada en esta obra.

El viaje de los Magos a caballo se encuentra en manuscritos bizantinos del siglo IX y en el arte carolingio del mismo período. Una inicial del "Sacramentario del Obispo Drogo" (hacia el 830) de la escuela de Metz muestra su viaje a Belén al lado de la entrevista con Herodes y de la escena de la Adoración. La jornada a Belén y su reconocimiento de la estrella sobre la casa se encuentra en dos escenas separadas en el borde inferior izquierdo de la cubierta de marfil de un libro de la escuela de Metz, de hacia el 850 (Frankfurt am Main, Stadtbibl., Cod. Ausst. 68) (5).

Una cubierta de marfil de un libro (Lyon, Musée des Beaux-Arts) del siglo IX muestra la partida de los Magos, tras su sueño, hacia Belén (6). Se les puede distinguir aún en un fresco muy dañado de Mütstair (7). Una miniatura del siglo XI del "Salterio de la reina Melisenda" (Londres, British Museum, ms. Egerton 1139) (8) muestra la influencia de la iconografía oriental al representar un ángel guiando a los Magos a caballo. El "Salterio Albani", obra inglesa de la primera mitad del siglo XII, tiene cinco miniaturas con el relato de los Magos, entre ellas, el trayecto a Belén (9). El "Misal de Bertoldo", del segundo cuarto del siglo XIII, de la escuela de Regensburg (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 710), presenta la misma escena del viaje de los Magos (10). En el arte monumental de los siglos XII y XIII, se representa a los tres reyes a caballo independientemente, como puede verse en uno de los relieves de las puertas de bronce de la Catedral de monreale (11). Hay muchos ejemplos del viaje de los Magos en la pintura francesa mural del románico que sigue tradiciones carolingias, como en un fresco de Nohant-Vic (Indre) (12) y en Brinay (Cher) (13), así como en la pintura catalana, como puede verse en uno de los frescos del muro occidental exterior del coro de la iglesia de S. Martín de Vich (14). Otros modelos similares a los de la miniatura del "Breviari" son una arcada pintada del claustro de Saint-Aubin de Angers (15), uno de los relieves de las puertas de bronce de la Catedral de Benevento (16), un nudo del candelabro pascual de bronce de Nicolas de Verdun en la Catedral de Milán (17), una miniatura de un salterio inglés de hacia 1290 (Londres, British Museum, ms. Lansdowne 420. f. 8 r.) (18), una ilustración del "Salterio de S. Luis" (19), un capitel de la Puerta de S. Miguel de la Catedral de Poitiers (20), un antepedim de ha

cia 1300 (Munich, Bayerisches Nationalmuseum) (21) y el tímpano de la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo (22).

La procedencia de los Magos tiene un sentido simbólico relativo al nacimiento de Cristo, ya que "vienen de Oriente, pues nos anuncian el nuevo nacimiento del sol de justicia e iluminan con alegres noticias el mundo todo" (S. Bernardo: "En la Epifanía del Señor III": 3) (23). Aunque en esta miniatura no aparezca la estrella, se sabe, por el gesto de uno de los Magos, que está implícitamente presente. La estrella va a tener en todo momento un sentido de fe, ya que con la aparición de "Aquella luz dio comienzo la fe de los gentiles" (S. Agustín: "Sermón 201": 1) (24); en la "Glossa Ordinaria", se dice que "es la iluminación de la fe que conduce a Cristo"; no obstante, al buscar consejo entre los malos (los judíos), pierden esta verdadera iluminación (PL.: 114; col. 73). Así, por la fe recibida, ya que los Magos no esperaban ni conocían el nacimiento del Mesías, son principio de la Iglesia de los gentiles; desde el nacimiento del Señor, se manifiesta la unión de los pueblos en su persona (aspecto del que se hablará más adelante): "Estos reyes de Oriente fueron no sólo las primicias de los cristianos, sino también como el fundamento de la fe cristiana y los iniciadores de la religión cristiana entre los gentiles" (S. Buenaventura: "En la Epifanía del Señor": Discurso primero) (25).

10.- Los Magos ante Herodes.

Miniatura exclusiva del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (Los .iiij. reys d'Orient, la estela guiant aquells, venen adorar Jhesuchrist"), f. 128 r. (1).

La escena se desarrolla en el interior del palacio de Herodes, concebido como edificio almenado del que emergen dos construcciones a dos aguas (probable referencia a la ciudad); en el interior, se muestra una clara división entre el espacio dedicado a los reyes (el izquierdo) y a Herodes (el derecho) por una inclinación de la cubierta rematada en su vértice invertido por una forma trebolada. Los tres reyes aparecen coronados; dos de ellos visten ropas de corte clasicista (túnica y manto); el del medio, una garnacha (2); llevan regalos que, de forma semejante a lo que aparecía en el manuscrito S.I. n.3 escurialense en la escena del viaje de los Magos, se encuentran en recipientes cilíndricos, pero con tapadera semiesférica. Los tres reyes son de distinta edad, como es habitual en su iconografía y como tendrá ocasión de volver a verse: El más próximo a Herodes lleva una barba larga, con los trazos para representar los mechones separados, da la sensación de ser canosa; el del medio la lleva negra y el último es imberbe. El primero de ellos, el más cercano a Herodes, muestra en alto la palma de su mano derecha, en actitud de aceptación de una proposición, ya que el coloquio se mantiene entre iguales (ambos son monarcas) (3). Herodes aparece sentado en un trono decorado (este último aspecto no es muy visible a causa de una gran rotura en el extremo derecho del folio); este aspecto le da un cierto realce frente a los Magos, que se muestran de pie (4). Está coronado, con vestiduras de corte clasicista, totalmente de perfil el rostro (conociendo el contexto (se trata de un rey injusto), esta posición reviste un aspecto peyorativo) (5), en actitud de dialogar con los Magos: Su mano derecha muestra el índice extendido diagonalmente hacia lo alto, lo que traduce la vo-

luntad de un poder que ordena (en este caso, que los Magos vayan a Belén y le comuniquen donde se encuentra el Niño) (6); cruza la pierna derecha sobre la izquierda: A partir de la segunda mitad del siglo XII, los personajes que detentan una autoridad, temporal o espiritual, se representan cada vez más frecuentemente con las piernas cruzadas, en particular cuando dan una orden. El cruce de piernas tiene dos significaciones principales dependiendo del contexto: En correlación con una situación, una actitud y de más signos de superioridad, confirma el poder de un personaje, que lo ostenta en virtud de su valor o que se lo ha otorgado a sí mismo (7); no obstante, esta posición no tiene que aplicarse forzosamente a un rey justo (al igual que la corona, que puede aparecer sobre la cabeza del monarca incluso cuando está dormido o es ejecutado, se trata de un atributo de su poder sin ninguna significación moral) (8), se encuentra también en figuras de gobernantes malvados, como es el mismo caso de Herodes y de Faraón; también el de unos ejemplos primitivos procedentes de Moissac, como una ilustración de un manuscrito de Halitgarius sobre Vicios y Virtudes (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 2077, f. 162 v.) (9) y en un dibujo de principios del siglo XII del rey bíblico Sedecías (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 1822, f. 42 r.) (10). Esta postura es un atributo genérico del gobernante; le aparta de la humanidad corriente que, sentada o de pie, se sostiene sobre ambos pies: Lo importante es el contraste con la postura normal, no la expresividad intrínseca de las piernas cruzadas como tal. En este contraste, la postura da una idea de la obstinación del déspota y transmite mediante matices de las formas (a través de una tensión o impulso determinados) la espontaneidad y arbitrariedad del poder regios. Un sentido mundano general se evidencia en el hecho

de que algunos de los ancianos músicos coronados del tímpano de Moissac (figuras en las que se combina lo sacro y lo profano) (11) están sentadas con las piernas cruzadas como el Herodes del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional; es similar también el capitel de Nabucodonosor de la galería Sur del claustro de Moissac (12). A su vez, hay que resaltar la mayor altura del rey, incluso sentado, respecto a los Magos; este aspecto, al igual que los anteriores, y el hecho de que entre Herodes y el grupo de los tres reyes haya una separación que viene dada por la distancia, convierte a este último personaje en el que ostenta el papel determinante para la significación global de la imagen (13).

Sobre la construcción, en el lado izquierdo de la composición, aparece la estrella, esta vez de siete puntas.

La entrevista de los Magos con Herodes aparece ya en el paleocristiano, como muestra una pintura del Cementerio de Santa Inés (14); aparece también en la parte inferior derecha del arco triunfal de Santa Maria Maggiore (15), donde dos escribas están entre los Magos y Herodes en su trono, mostrando su dignidad real con la diadema y el nimbo azul. La conversación con Herodes se reanuda con los artistas carolingios, debido a su amor por los ciclos narrativos, que hace que se transforme en un tema independiente, como puede verse en una cubierta de marfil de un libro de la escuela de Metz, de hacia el 850 (Frankfurt am Main, Stadt bibl., Cod. Ausst. 68) (16), en un cofre de marfil del siglo X también de la escuela de Metz (Paris, Musée du Louvre, Cat. Moli nier 1896, nº 11) (17), donde se ha puesto el énfasis en la figura de Herodes. Una composición más simple aparece junto a la Ado

ración en el campo inferior de la cubierta de los "Evangelios de Lorsch", de hacia el 810 (Vaticano, Bibl. Apostolica, Cod. Pal. lat. 50) (18). Los Magos preguntando a Herodes aparecen también en el ciclo de los frescos de Müstair (19). El tema se encuentra raramente en el siglo XI, aunque puede hallarse en las puertas de madera, de mediados de esta centuria, de la iglesia de St. Maria im Kapitol de Colonia (20) y en los "Evangelios aureos" de la escuela de Echternach (1020-1023) en Nuremberg (y en miniaturas copiadas de éstos) (21). Modelos similares se ven en las puertas de bronce de Hildesheim, también del siglo XI (22); en el friso inferior del derrame derecho de la portada de S. Trófimo de Arlès (23), en el friso de la puerta septentrional, llamada de S. Miguel, de la Catedral de Poitiers (24), en S. Zenón de Verona (25), en una arquivolta de Saint-Loup de Naud (26), en un capitel de Saint-Lazare de Autun (27), en una de las arcadas pintadas del claustro de Saint-Aubin de Angers (28), en el vitral de la infancia de Cristo de la Catedral de Chartres (29), en un plafón pintado de Zillis en Suiza (30), en una miniatura del "Hortus Deliciarum" (31), en el tímpano de la Puerta de Sta. Ana de la Catedral de París (32), en uno de los capiteles de Chartres (33), en el tímpano derecho de la portada occidental de la Catedral de Estrasburgo (34), en una de las arquivoltas de la portada meridional de Le Mans (35), en una miniatura del "Salterio de S. Luis" (36), en el dintel de la iglesia de S. Andrés de Pistoia (37), en un medallón del rosetón del crucero norte del transepto de la Catedral de Soissons (38).

La escena de la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional recoge el momento en que Herodes trata de en

gãñar a los Magos diciéndoles que, a su vuelta, le revelen el lugar donde nació el Mesías. Todos los comentadores han visto un significado maligno en la figura de Herodes; S. Isidoro dice de él que es imagen del diablo, pero también de aquellos que preten den borrar el nombre de Cristo en el mundo ("Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": 143; PL.: 83, col. 118); no obstante, S. Gre gorio da la idea, también cogida por Walafrido Estrabón ("Glossa Ordinaria": PL.: 114, col. 74), de figura de los herejes: "¿Y quiénes están figurados en la persona de Herodes más que los hipócritas, los cuales jamás merecen hallar al Señor cuando fingidamente le buscan?" ("Cuarenta sermones sobre los Evangelios": l. I, homilía X, 3) (39). Puede suponerse que la escena representaría a los creyentes (en la figura de los Magos) tentados por los herejes (representados por Herodes).

11.- La Adoración de los Magos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("li trei rei d'Orien azo ro l'efan ofren de lurs thezaurs"), f. 170 v.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Los tres reys adoraren Jhesuchrist e cascu li offeri son do"), f. 128 v. (2).

Las tres miniaturas son casi idénticas en cuanto a sus personajes; la mayor diferencia reside en el entorno donde se desarrolla la acción: En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, como viene siendo habitual, el espacio es plano y no hay ninguna referencia al lugar en el que transcurre la acción; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ésta pasa en el interior de una construcción almenada con dos habitaciones; una de ellas, con un vano de acceso de medio punto (y trifolios en las enjutas) que lle

va a otra, posiblemente de planta cuadrada con dos vanos, uno de acceso por donde entrarían los reyes para realizar la adoración y otro que permite ver a la Virgen con el Niño sobre sus rodillas; podría decirse que este recinto vienen a ser una especie de capilla donde se encuentra la figura de Santa María de mayor tamaño que las demás en virtud de la perspectiva jerárquica; no obstante, a pesar de la sencillez de este trazado, se aprecia una gran complejidad visual debida a la mala utilización de la perspectiva (como viene siendo frecuente en este manuscrito, se ha preferido la inversa, con lo que las líneas de fuga no son convergentes, sino divergentes) y a la reducción de los elementos sustentantes que se encuentran cortados en su arranque para permitir observar a los protagonistas principales de la acción, recurso posiblemente tomado del teatro (3). Llega, pues, a percibirse dos espacios perfectamente definidos, como es habitual hasta ahora en las escenas de interior del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional; uno, por así decirlo, humano, donde se hallan los Magos (que, como es normal en su iconografía, aparecen sin nimbo), y otro divino, reservado a la Virgen con el Niño, a modo de capilla o "sancta sanctorum". Entre el lugar humano y el divino, hay un punto de unión que viene dado por la mano del rey del centro, que señala la estrella (y que puede entenderse como un reconocimiento de la divinidad), que lleva a la mano derecha de Cristo bendiciendo (sólo de Dios viene la bendición), a la izquierda que coge el presente del rey Mago (la recepción de la ofrenda), al recipiente del mismo presente (la ofrenda hecha a Dios), y a las manos y a la corona del primer rey Mago (ésta, puesta en la rodilla, significa el respeto y la honra debidos a Dios).

Santa María aparece sentada con el Niño, ambos de medio perfil; este tipo es uno de los más antiguos, data del siglo III, como puede verse en numerosos sarcófagos, así el de Adelfia (esposa de Comes Valerius), de hacia el 340-345 (Siracusa, Museo Nazionale) (4) y en uno probablemente del "coemeterium" Vaticano, del primer tercio del siglo IV (Roma, Museo de Letrán, n.º 199) (5). El que la Madre de Dios y el Niño tengan más consistencia que los Magos se encuentra esporádicamente a fines del siglo IV, desarrollándose en el VI en el Este. En una pintura de las Catacumbas de Domitila, aparece ya la composición en que la Madre se sienta con el Niño de medio perfil, cogiéndolo sobre su regazo con ambas manos (6). En ambos manuscritos del "Breviari", Santa María aparece, bien con un velo (S.I. n.º 3 escurialense), bien cubriendo su cabeza con el manto (Res. 203 de la Biblioteca Nacional), vestimenta con que ya aparece en los siglos IV y V: La Madre de Dios lleva la túnica con el "pallium" sobre su cabeza. Hay que añadir, además, que, como en las miniaturas de ambos manuscritos, Santa María no hace ningún gesto especial, ella no es más que el trono de su Hijo, como puede apreciarse en uno de los relieves de las puertas de madera de Sta. Sabina, de hacia el 430-432 (7). Por último, un inicio de corona puede verse en la miniatura al Salmo 72 del "Salterio de Stuttgart", ejecutado probablemente en el Norte de Francia a principios del siglo IX (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. 23, f. 84 r.) (8), donde Santa María lleva vestiduras púrpuras y una didema en su cabello. No obstante, no será hasta mediados del siglo XII, en el tipo composicional hierático de la escultura de portadas, cuando la corona sobre el velo de la Virgen, considerada así como reina de los cielos (9); comienza a generalizarse (10).

En ambos manuscritos, el Niño aparece con más edad de la que le corresponde (posiblemente debido al tópico del "puer senex") (11). En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, Jesús está sentado; su mano izquierda coge la esfera, que simboliza a Dios creador, todopoderoso, así como la Redención y el poder real del Señor (12); con la derecha, bendice, encontrándose la ofrenda del rey más próximo a Cristo a la altura de su mano; es decir, la donación está a la altura de la bendición, aquélla es causa inmediata de ésta. En la hoja derecha de un díptico de marfil, ejecutado en Rávena o en el Norte de Italia durante la segunda mitad del siglo V (Milán, Tesoro de la Catedral) (13), el Niño levanta su mano en un gesto, probablemente, de bendición que revela que es el Hijo de Dios, al igual que el nimbo que, desde el siglo V, rodea su cabeza (14). Por su parte, el Niño del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional que, frente al del S.I. n.3 escurialense, está de pie sobre las rodillas de la Madre que le sujeta por la espalda, pone su mano izquierda sobre el presente, a la vez que bendice con la derecha; en este caso, se han unido el motivo de la bendición ya visto y el de la aceptación de la ofrenda; este último aspecto puede verse en el "Sarcófago Dogmático", de hacia el 315 (Roma, Museo de Letrán, nº 104) (15), donde Cristo, en el regazo de su Madre, alarga el brazo hacia el presente que se le ofrece; con este gesto indica que acepta el ofrecimiento (16).

En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, no aparece la estrella; por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ésta, en lugar de situarse en el centro de la composición (como en el coro de París (17) y en el tímpano de la portada Norte de

Chartres (18)), se encuentra justo encima de la cabeza de la Virgen, como en un fresco del ábside de S. Patroclo de Soest de hacia 1200 (19); la estrella de ocho puntas que aparece en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional es la de Jacob, que indica que Cristo es el Mesías de la profecía, pero al mismo tiempo muestra una conexión con la iconografía del arte imperial: Demuestra el origen divino del Niño que, aunque fuera el heredero al trono, va a ser el futuro portador del poder divino divino de salvación sobre la tierra (20).

En ambos manuscritos, los gestos de los reyes son muy parecidos: El primero, el más próximo a Cristo (de tamaño mucho mayor que los otros dos en el S.I. n.3 escurialense), hinca la rodilla derecha en tierra, con la corona (cogida también en la mano, en el manuscrito escurialense) sobre la rodilla izquierda, como puede verse a fines del siglo XII y sobre todo en el XIV con el sentido de homenaje al Señor (21), según aparece en uno de los esmaltes del altar de Klosterneuburg de Nicolas de Verdun (22). El segundo Mago, el del centro, señala con el índice de la izquierda (el brazo extendido) hacia la estrella; este detalle ya apareció en el "Sarcófago Dogmático" (23), pero aplicado al primero de los reyes; aquí, como en el manuscrito S.I. n.3 escurialense (respecto al del centro) se vuelve a sus compañeros que también miran hacia arriba; esta posición se encontrará repetidas veces durante el arte de la Baja Edad Media (24). Por último, en ambos manuscritos del "Breviari", el último Mago se limita a mirar hacia donde le señala el del medio; sólo que, en el del S.I. n.3 escurialense, muestra la palma de su mano izquierda en actitud de asentir la indicación que le hace el segundo rey (25). Hacia fines del

siglo XII, se impuso esta fórmula artística que siguen las dos ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari": El primer rey está de rodillas, acaba de quitarse su corona que deja, generalmente, en su rodilla izquierda, y presenta su ofrenda a Jesús. El segundo, de pie, al lado del anterior: Lleva la corona sobre su cabeza y coge con su mano izquierda la ofrenda, mientras que con la derecha señala al otro Mago una estrella que está sobre el portal, dirigiéndole la mirada volviendo su cabeza. El último rey está también de pie y coronado, sujeta con la derecha el recipiente de su ofrenda y parece prestar atención a las palabras de su compañero. Esta fórmula, de la que no debe descartarse alguna influencia del drama litúrgico medieval, aparece en el tímpano de Saint-Gilles en una fecha no anterior a 1180 (26). Se encuentra en S. Trófimo de Arlès, aunque de forma no muy evidente (27); hará falta llegar a la portada septentrional de la Catedral de Chartres (28) para encontrar esta composición perfectamente establecida. A partir de entonces, ilustradores e imagineros, permanecieron fieles a este tipo durante mucho tiempo; aparece en bajorrelieves, vitrales, miniaturas, no sólo durante el siglo XIII, sino, como atestiguan las dos miniaturas de ambos manuscritos del "Breviari", durante gran parte del XIV. Esta fórmula irradió a toda Europa desde Francia (29). Los tres Magos aparecen con coronas. Hasta los siglos IX-X, los Magos aparecen con el gorro frigio; no obstante, a partir de esta última fecha llevan coronas o diademas, ya que son considerados como reyes. Así, dejan también de llevar las vestiduras persas. En las obras bizantinas, portan una corona muy pequeña, como en el "Menologio del emperador Basi

lido II Bulgaroktonos", ilustrado en Constantinopla entre 979-984 (Vaticano, Bibl. Apostolica, Cod. Vat. gr. 1613, f. 272 r.) (30). Por último, en ambos manuscritos del "Breviari" los Magos aparecen con edades diferentes: El primero (con barba más cerrada que los demás en el S.I. n.3 escurialense, y calvo y con barba larga en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional) es el mayor; el segundo (en el caso del S.I. n.3 escurialense, el tercero), con barba corta, el de edad madura; finalmente, el tercero (segundo en el manuscrito de El Escorial), imberbe, es el más joven. Esta diferenciación de edades aparece ya en los siglos V y VI en Bizancio (frente a Occidente, que los mostraba como hombres jóvenes): El primer Mago está barbado, indicando que es el mayor; el último, generalmente es el más joven (31). En el siglo XII, bajo la influencia del simbolismo, se les asocia a las tres edades de la vida y a las tres partes del mundo, cuando se diferencian y se individualizan (32).

El arte cristiano tomó este motivo, como tantos otros, del arte imperial romano y bizantino. En un principio, a pesar de estar narrado este acontecimiento en el Evangelio de S. Mateo (2, 11), narración que sin duda conocían los artistas y cuya descripción siguieron, se dejaron influir por la iconografía oficial y simbólica de la ofrenda de coronas y presentes por parte de los orientales y de los bárbaros vencidos por un emperador. Antes de que los cristianos se apoderaran de ella, las imágenes de este tipo tenían el valor de símbolo de la extensión del poder imperial sobre los adversarios vencidos. Esta imagen oficial se encuentra, entre otros monumentos, en el grupo de los partos llevando ofrendas bajo el arco triunfal de Galera en Salónica y en el de los

dos grupos de bárbaros vencidos ante los emperadores sentados en sus tronos en la base del obelisco egipcio erigido por Teodosio I en Constantinopla (33). Uno de los más antiguos monumentos que representan la Adoración de los Magos, el bajorrelieve del ambón de S. Jorge de Salónica (34), aporta la prueba de esta imitación; es una copia casi fidedigna del relieve de Galera ya mencionado (35).

En los monumentos más antiguos (medallas de oro encontradas en Adana del Museo de Estambul), la Virgen y el Niño están sentados a un lado para dejar lugar al desfile de los Magos que llegan procesionalmente uno detrás del otro. Los personajes, alineados sobre un mismo plano, se muestran de perfil, como en el mosaico de Rávena (36). La Virgen aparece sentada, por lo general, en un trono. El Niño hace frecuentemente un gesto de bendición, y, como en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, lleva su otra mano al presente que le ofrece el Mago (37).

En las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari", se ha dicho que el primero de los reyes aparece con la rodilla derecha hincada en tierra. Este gesto ya tiene antecedentes en el arte cristiano primitivo, como en algunos bajorrelieves de los siglos IV y V y en una ampolla de Monza del VI (38). Se trata de la "prosquinesis", cuyo significado literal es el de una simple y abstracta adoración, sin especificar de qué manera. En cuanto al origen de esta forma icónica hay que consultar, primeramente, los textos escritos. A mediados del siglo VI, el "Evangelio del Pseudo-Mateo" mantiene la actitud de los Magos del "Protoevangelio de Santiago", es decir, simplemente oferentes, que seguirá apa

reciendo en los comentaristas bíblicos, como en S. Efrén de Nisiba o en S. Epifanio ("Contra haereticos": l. I, t. 2; PG.: 41, col. 455) (39), y aún en los siglos XI y XII perviven estos términos: Prosternarse en adoración y ofrenda de los dones. Primero los exégetas y después la literatura más popular se preocuparon del término adorar. El siglo XI no es rico en variedad a textos referentes a este tema; sin embargo, se siguen manteniendo los principales hechos del texto mateano: Caen en tierra, adoración y entrega de regalos. Los textos dramáticos del siglo XII señalan nuevas actitudes de los Magos, que tal vez hayan tenido cierta trascendencia en la plástica. En el drama de Laon, se escribe: "accedunt magi et, genu flexo, primus dicit..."; en el de Beauvais algo similar: "flexis genibus offerunt magi munera...". El siglo XIII va a crear en el campo literario distintas variantes, algunas de ellas muy sofisticadas en cuanto a la aparatosidad de la actitud de los Magos: aunque no falten sobrias y casi literales versiones del versículo mateano, como los versos del libro de "Tres Reys d'Orient" (40).

En segundo lugar, respecto a la plástica, lo primero que salta a la vista es que el mundo literario corre por distintos caminos del de la escultura y la pintura. Desde el siglo II al VII, la actitud de los Magos es, sustancialmente, la misma, siempre de pie en actitud oferente, salvo dos excepciones: Una pintura de Santa María la Antigua (donde el primero de los Magos dobla las rodillas y tiende los brazos para presentar su ofrenda al Niño sentado sobre las rodillas de su Madre; aquí no ha variado el acto oferente, pero ya no está de pie el primer Mago) y en el relieve del ambón de Salónica (donde aparece de tres cuartos

y levantando las manos sin ofrenda alguna) (41). Hacia el año 600, en una de las ampollas de Monza, como ya se dijo, el primer Mago dobla una rodilla y muestra su don; es probable que la fuente de esta imagen descansa en el arte Sirio-palestino (42). A partir del siglo IX, lo que habían sido meras excepciones (pintura de Santa María la Antigua, ambón de Salónica y ampolla de Monza) se convierten en algo normal: Los Magos tienden a iniciar el doblar de sus piernas como para quedar hincados de rodillas, pero sin embargo no se ha abandonado el regalo que llevan en sus manos. En una inicial del "Evangelio Drogón", se ve al primer Mago con la pierna izquierda doblándose y ofreciendo su regalo, y los otros dos oferentes, tras él (43). Esto no quiere decir que la forma itinerante y oferente se haya olvidado. En el siglo X, la temática se ha enriquecido considerablemente. Los Magos inician un ademán de genuflexión, inclusive se aprecia como un escalonamiento de una mayor inclinación del primero al último. Durante el siglo XI, se sigue ampliando el número de actitudes de los Magos: El primero empieza a caer arrodillado y el segundo vuelto al tercero, como en el "Salterio bizantino de Bristol" (f. 115 r.) (45). El siglo XII representa una auténtica eclosión en este surgir nuevas formas de la Epifanía; entre los trece ejemplos sistematizados por I. G. Bango, el más similar al que aparece en ambas miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari" son el que muestra al primer Mago doblando la pierna derecha y oferente, el segundo vuelto y el tercero señalando hacia arriba, como puede verse en un capitel de S. Pedro de Tejada, en Burgos; es también similar el modelo que muestra al primer Mago arrodillado sobre la pierna derecha, su corona sobre la rodilla, entre sus manos el don que está abriendo; el segundo, de pie, empieza a quitarse la corona

y el tercero, también de pie, señala una estrella, como en el esmalte de Klosterneuburg (45). Como se ve, los textos aventajan a las artes plásticas en los siglos. En el primer texto literario que trata el tema, existe dos momentos: Ofrenda y adoración. En un principio, en el arte sólo se plasma la ofrenda, ejecutada en una actitud itinerante o estática de pie. Así, en el arte plástico son pocas las variantes: Los Magos comienzan a inclinarse o a caer de rodillas, pero siguen manteniéndose oferentes. En el siglo XII, el influjo de los dramas litúrgicos y el espíritu narrativo que se apodera del arte a fines de la centuria van a variar la fórmula de la Epifanía, tendiendo a desarrollar la escena en sus dos momentos, ofrenda y adoración; sin que se olvide la primera, comienza a darse importancia a la adoración y veneración que muestran los Magos ante el Niño: Así, son muy significativas las imágenes que muestran al primer Mago arrodillado y llevándose las manos a la corona, e inclusive la representación en que éste llega a besar el pie o la mano del Niño, como en el tímpano de la iglesia de Santiago de Agüero (46), en un capitel del pórtico de la iglesia de S. Pedro de Grado del Pico (47), en el tímpano de la portada meridional de la iglesia de S. Nicolás de El Frago (48), en el de la puerta occidental de la iglesia de S. Miguel de Biota (49), en una miniatura del "Salterio de Yolanda de Soissons" (1270-1280) (50), en el púlpito de la Catedral de Pisa (1302-1311) de Giovanni Pisano (51). Todo esto viene a mostrar el arcaísmo de las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari" para unas épocas tan avanzadas como mediados y fines del siglo XIV, cuando el beso en la mano o en el pie estaba suficientemente generalizado. Por último, sería conveniente añadir, a la vista de documentos plásticos y de las "ordines coronationis

imperialis", que la "prosquinesis" sola o unida al beso del pie es conocida y divulgada en el uso feudal del mundo occidental durante los siglos IX, X, XI y XII. La ceremonia de la coronación imperial era conocida en numerosos lugares del Occidente europeo; del ceremonial imperial, pasó al homenaje del súbdito a su soberano, triunfando el espíritu que intentaron inculcar en su pueblo los emperadores otonianos (52).

Desde el siglo III, la Iglesia interpretó el Salmo 72, 10 como una profecía de la Adoración de los Magos, y los hombre sabios se identificaron con los tres reyes. No obstante, esta ecuación no tuvo expresión en las artes visuales hasta el siglo X. Tertuliano fue uno de los primeros en asimilar a los Magos con reyes: "nam et Magos reges habuit fere Oriens" (53). En los Evangelios árabe y armenio de la infancia se habla de tres reyes; en el último, se dice su procedencia: Persia, India y Arabia (54); S. Cesáreo de Arlés continuó con esta opinión: "Illi Magi tres reges dicuntur", en el siglo XI, cuando la corona ya había substituido, como se ha visto, al gorro frigio (55).

El número de tres Magos prevalece por razones a la vez literarias (como se ha visto por los apócrifos), litúrgicas y simbólicas. Aunque S. Mateo no especifica su número, menciona que llevaron al Niño Jesús tres clases de ofrendas, de ahí debía deducirse un número correspondiente al de donantes. Esta cifra de tres se presta mejor que ninguna otra a las especulaciones del simbolismo teológico. Era, como declaran Rábano Mauro y Walafri-do Estrabón, la cifra sagrada de la Trinidad. Por otra parte, también convenía, como ya se ha señalado, transformar a los Magos en

representantes de las tres edades de la vida, y delegados de las tres partes del mundo (Europa, Africa y Asia) que venían a rendir homenaje a Cristo Encarnado. Como dice expresamente el Pseudo-Beda: "Los tres Magos significan las tres partes del mundo: Asia, Africa y Europa". Estos tres continentes corresponden a las tres razas en las que se dividió el género humano con los hijos de Noé, Sem, Cam y Jafet (56).

Los nombres de los Magos, Melchor, Gaspar y Baltasar, aparecieron primero en un escrito del siglo IX, versión de una obra alejandrina escrita hacia el 500. Algunos frescos con inscripciones coptas y griegas de una iglesia del siglo VI de la antigua ciudad de Pachoras (actualmente, Faras, cerca de Wadi Halfa) han podido ser descifradas, y muestran los nombres de los Magos: Melchor, Baly (?)tora y Thaddadia. Estas inscripciones y el texto alejandrino muestran que el nombre de los Magos puede derivar de la zona de Egipto y que su práctica era ya corriente hacia el 500. A su vez, los Evangelios Apócrifos, como el armenio de la infancia hablan de Gaspar (rey de la India), Baltasar (rey de Arabia) y Melkon (rey de Persia) (11, 1.17.19.21). Entre las representaciones medievales, las primeras en incluir inscripciones identificando a los Magos por sus nombres familiares, se encuentran en el "Codex Egberti" (de hacia el 980), en el Apocalipsis de Gerona (del 975) y en una pintura de una cueva de Capadocia, en la Capilla VIII de Göreme (57); hacia el 845, se encuentran en el "Liber Pontificalis" de Rávena los nombres de Gaspar, Melchior y Balthasar; también se recoge en los escritos del Pseudo-Beda y en la "Historia Scholastica" de Pedro Comestor. (58). Sobre sus regalos, hay ya testimonios desde el Evangelio según S. Mateo y los

apócrifos arabe (16, 1) y armenio (11, 17) de la infancia. Esta tradición, así como quien da cada presente y su significado, se encuentra en un pasaje atribuido a Beda que se encuentra en las "Collectanea" que acompañan sus obras: "El primero de los Magos fue Melchior, un anciano con largos cabellos blancos y larga barba... Es el que ofrece el oro, símbolo de la realeza divina. El segundo, llamado Caspar, joven, imberbe, el color subido... honra a Jesús presentándole el incienso, ofrenda que manifiesta su divinidad. El tercero, llamado Balthazar, de color moreno, barba do... testimonia, ofreciendo la mirra, que el hijo del hombre debía morir" (59). Hay que señalar que el calificativo de moreno ("fuscus") aplicado a Baltasar nunca fue seguido al pie de la letra en la iconografía cristiana hasta el final de la Edad Media.

Aparte de las obras citadas, modelos similares a los de las miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari" aparecen en el tímpano de la capilla del Palacio Arzobispal de Reims (60), en el de la iglesia de Pontaubert (Borgoña) (61), en el de la Puerta Dorada de Friburgo en Sajonia (hacia 1250) (62), en la tumba de la reina doña Berenguela del coro del Monasterio de las Huelgas Reales de Burgos (63), en las de Marin Fernandi (1288) (64) y Pedro Johannis (1291) (65), en el claustro de la Catedral de León (66), en el altorrelieve del cerramiento del coro de Notre-Dame de París (67), en el tímpano de Notre-Dame de Huy (68), en un altorrelieve de Jacques Perut del claustro de la Catedral de Pamplona (69) y en la miniatura de un códice conservado en París (Bibl. Nat., ms. lat. 17326) (70).

El momento de la llegada de los Magos a Belén se sitúa dos

años después del nacimiento de Cristo, aspecto que no recoge el manuscrito S.I. n.3 escurialense, ya que, tras esta miniatura, aparece la Presentación del Niño en el Templo, que habría tenido lugar cuarenta días después y, a continuación, la Huida a Egipto, que se produce casi inmediatamente después de la Adoración. En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se suprimen estas dos últimas escenas, con lo que queda mejor acordado, por lo menos a nivel plástico, en el tiempo el momento en que los Magos visitaron al Señor. El que la Adoración se hiciera a los dos años de edad, significa que en Cristo se hallan encerrados los preceptos divinos: "En sus dos años de edad significó también el número de preceptos de que penden toda la ley y los profetas" (S. Agustín: "Sermón 202": 2) (71); es decir, Cristo aparece como la figura misma de la caridad.

Los Magos adorando a Cristo fueron los primeros entre los gentiles que reconocieron su divinidad por la luz de la fe (S. Isidoro: "Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": 142; PL.: 114, col. 117). Sobre el simbolismo tradicional de los presentes, S. Ambrosio, haciendo alusión a los herejes que no reconocen ni la humanidad ni la divinidad de Cristo, dice: "A este Niño pequeño que la falta de gente hace encontrar despreciable, los Magos de Oriente lo han seguido durante un largo camino, se postran para adorarle, le llaman rey y reconocen que El resucitará, al frecerle de sus tesoros oro, incienso y mirra. ¿Qué son estos dones de una fe verdadera?. El oro por el rey, el incienso por Dios y la mirra por la muerte; uno es, en efecto, el signo de la realeza, otro el sacrificio ofrecido al poder divino, otro el honor de la sepultura que, lejos de descomponer el cuerpo del difunto, lo con

serva" ("Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 2, c. 44) (72).

Los Magos encuentran al Niño con su Madre, es decir, reconocen la naturaleza humana de Cristo: "los Magos en la casa encontraron al Niño con María, su madre. En el tierno cuerpo que fomentaba la Madre con su virginal regazo, ¿qué aparecía sino la verdad de la carne que había tomado?. ¿Qué se declara en haber encontrado al Niño con su Madre, sino que es verdadero Dios y verdadero hombre?" (S. Bernardo: "En la Epifanía del Señor III": 7) (73). Esta visión de la carne de Cristo es el camino para reconocer su divinidad, en contra de las tesis cátaras: "Así como, para los que piadosamente miraban a Cristo, la unión de la divinidad que se hallaba patente era camino para el conocimiento de la divinidad que estaba latente" (S. Buenaventura: "De la plantación del Paraíso": Introducción: 1) (74); es decir, el reconocimiento de la naturaleza humana de Cristo lleva al de su divinidad.

La Adoración de los Magos, juntamente con la de los pastores es preludeo de la función unificadora de Cristo, de la redención total hecha a todos los hombres: En consecuencia, es figura de la Iglesia: " "La salvación", en efecto, "viene de los judíos" (Jn. 4, 22); pero esta "salvación" llega "hasta los confines de la tierra" (Jn. 49, 6)... (Cristo en su nacimiento) comenzó a unir en sí mismo a las paredes que traían distinta dirección, guiando a los pastores de Judea y a los Magos de Oriente "para hacer en sí mismo, de los dos, un solo hombre nuevo, estableciendo la paz; paz a los de lejos y paz a los de cerca" (Ef. 2, 14.17)" (S. Agustín: "Sermón 125: 8) (75).

Por último, la estrella llega a convertirse en un trasunto de Cristo: "La estrella... muestra el camino. Luego esta estrella es camino, y el camino es Cristo (Jn. 16, 6), porque, según el misterio de la Encarnación, Cristo es la estrella: pues "saldrá una estrella de Jacob, y un hombre surgirá de Israel" (Nm. 24, 17) ... El mismo se indica, pues, con su propia luz" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 2, c. 45) (76).

12.- La presentación en el Templo.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus prezentatz el temple e re(ce)p los Sanhs Simeons"), f. 171 r. (1). La acción está narrada en Lc. 2, 22-35.

Cronológicamente, parece estar de acuerdo con lo que fueron los hechos, ya que después de los ocho días del Nacimiento, tuvo lugar la Circuncisión. después, posiblemente (ya se ha visto este problema), la Adoración de los Magos y, por último, pasados cuarenta días del Nacimiento del Niño, la Presentación; no obstante, S. Mateo no narra cuándo se produjo la Circuncisión ni la Presentación, y S. Lucas no deja constancia de la Adoración de los Magos; en los Apócrifos, el "Evangelio del Pseudo-Mateo" coloca la visita de los reyes, como ya se ha visto, dos años después del nacimiento (16, 1); en el "Evangelio árabe de la infancia", llegan los Magos antes de la Circuncisión y, por supuesto, de la Presentación en el Templo (7, 1); lo mismo ocurre, aunque nueve días después, en el "Evangelio armenio de la infancia" (11, 1); el "Evangelio de Taciano" sitúa la Adoración de los Magos después de la Circuncisión y de la Adoración (7-8); no obstante, en la "Leyenda dorada" de Jacopo da Varazze, la presentación en el Templo ocu

re inmediatamente después de la visita de los Magos (c. 37), aun que sin especificar en cuánto tiempo.

En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece S. José en el extremo izquierdo de la composición, por primera vez nimbado, con una cesta en la que se ven tres cabezas de palomas (lo normal en las representaciones es que sean dos; no obstante, en un fresco de la iglesia de Nereditsa en Novgorod (2), las palomas son también tres), indicando el sacrificio de la Purificación; seguidamente, la Virgen, de pie, velada y nimbada, con el Niño en sus brazos en actitud de presentarlo a Simeón; Cristo, con una pequeña túnica y un aspecto mayor de lo que le corresponde, bendice al sacerdote con la mano derecha; en la izquierda, como en todas las escenas de adoración, lleva una esfera que demuestra su divinidad; sin embargo, vuelve su cabeza hacia la Madre. En el centro, el altar, cubierto con el mantel, y, detrás, Simeón, nimbado, con las manos cubiertas con un paño en señal de reverencia. Se respeta la perspectiva jerárquica, donde María es de mayor tamaño que los demás personajes y S. José algo más alto que Simeón.

La única representación pictórica que ha sobrevivido del paleocristiano es un mosaico situado en el campo superior derecho del arco triunfal de Santa Maria Maggiore de Roma (432-440) (3), donde Simeón, lleno de respeto cubre sus manos con un paño. Aun que no se ha conservado ninguna representación pictórica anterior al siglo VIII, debió existir sin duda, como demuestra la descripción de Coricio de la iglesia de S. Sergio de Gaza en el siglo VI, que menciona una imagen que mostraba a Simeón cogiendo al Ni

ño de las manos de Santa María. El mosaico, actualmente destruido, del Oratorio de Juan VII y un fresco de Santa Maria Antiqua, de principios del siglo VIII, ambos en Roma, mostraban a la Virgen llevando al Niño en sus manos, seguida por S. José y Ana, mientras Simeón se aproximaba a ella desde el lado opuesto. Ambas obras se resienten de una influencia oriental. La pintura del carolingia del ciclo de la iglesia de S. Juan de Müstair debió ser probablemente similar. La imagen del tipo "Hypapante" (el encuentro de la Sagrada Familia y Simeón) sobrevive en un fresco de Santa Maria foris portas in Catelseprio, al Norte de Italia, una obra en la que es visible la influencia oriental (4). En una miniatura del "Menologio de Basilio II Bulgaroktonos" (Vaticano, Bibl. Apostolica, Cod. Vat. gr. 1613, f. 287 r.) (5), el Niño se vuelve hacia su Madre, como en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense; al igual que en ésta, en la "Pala d'Oro" de Milán, en una ilustración del "Sacramentario de Drogón" (6), ambas del siglo IX, y en una miniatura del 993-1011 de un Antifonario de Prüm (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 9948, f. 28 r.) (7) el Niño bendice a Simeón en el momento en que es recibido de las manos de su Madre. No hay una regla fija para el número y ordenación de las figuras, aunque Santa María, como en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, viene normalmente de la izquierda y Simeón avanza para recibirla desde la derecha; como se ha dicho, sus manos están usualmente cubiertas por una tela, una marca de reverencia procedente del ceremonial de corte. Simeón aparece en actitud de coger al Niño, ilustrando así su canto de gracias y el testimonio que hace de Cristo, según Lc. 2, 28 ss. Los pintores de iconos bizantinos y rusos continuaron usando este tipo primitivo, que se halla en placas de marfil y en iconos de las fiestas eclesiásti-

cas, entre la Natividad y el Bautismo.

Durante el siglo VIII, apareció otro tipo: La Presentación se muestra ante un altar, a través del cual Santa María tiende al Niño a Simeón. Así, el acento se ha desviado del cántico de alabanza de Simeón a la Presentación. El sacerdote del Templo, que por una costumbre religiosa presenta al Niño en el altar de Dios, se funde con Simeón en las representaciones pictóricas. Desde fines del siglo X está siempre nimbado. Los ejemplos más antiguos de este grupo difieren del tipo de "Hypapante" sólo por el altar, como en la Cruz esmaltada del Sancta Sanctorum, obra bizantina o palestina de los siglos VIII o IX (Vaticano, Museo Cristiano) (8), en la "Pala d'oro" de Sant'Ambrogio de Milán, en el "Sacramentario del obispo Drogón", en el salterio de Utrecht (9), todas obras del siglo IX, en el "Codex Egberti", de hacia el 980 (Trier, Stadt bibl., Cod. 24, f. 18 v.) (10) y en un marfil del siglo XI del antepedium de Salerno (11). Debido al altar, la imagen de la Presentación se convierte en una prefiguración alusiva de la muerte expiatoria de Cristo, simboliza la aceptación de Dios y la ofrenda (12). Modelos similares a los de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense se encuentran en el "paliotto" de Salerno del siglo X (13), en una miniatura del "Sacramentario de Reichenau" (14), en las puertas de bronce de Monreale (15), en el "Evangeliario de S. Pedro de Salzburgo" (16), en el tímpano de la Charité-sur-Loire (17), en una miniatura de un Evangeliario de la Biblioteca de Laon (18), en un plafon pintado de Zillis (Suiza) (19), en la Puerta de la Madre de Dios de la Catedral de Amiens (20), en la portada central de la de Reims (21) y en una miniatura de un manuscrito conservado en Londres (British Museum, cod.

Harley 1810, f. 146 v.) (22), así como en el "Misal de la Santa Capilla de París" (Lyon, Tesoro de la Catedral Primada de S. Juan, f. 17 r.) (23).

El sentido de la escena es, de nuevo, el reconocimiento de la naturaleza humana de Cristo que conduce al de la divina: "El justo Simeón lo vio tanto con el corazón, puesto que lo recogió cuando era un niño sin habla, como con los ojos, puesto que lo cogió en sus brazos. Viéndole de esta doble manera, es decir, reconociendo en él al Hijo de Dios y abrazando al engendrado por la Virgen, dijo: "Ahora, Señor, puedes dejar a tu siervo en paz, porque mis ojos han visto tu salvación". Ved lo que dijo. Se hallaba retenido aquí hasta que viera con los ojos a quien veía por la fe. Tomó en sus brazos un cuerpo pequeñito; un cuerpo fue lo que abrazó; y, viendo un cuerpo, es decir, contemplando al Señor en la carne, dijo: "Mis ojos han visto tu salvación" (S. Agustín: "Sermón 277": 17) (24). A su vez, para Ermengaudus, en esta escena hay un claro sentido expiatorio por parte del fiel y eucarístico: "Asimismo, en el Evangelio según Lucas: El mismo Cristo quiso ser ofrecido por sus padres en el Templo, según la ley del Señor, y ser ofrecidas víctimas a su favor en el altar que estaba en el Templo, es decir, "un par de tórtolas o dos pichones" (Luc. II). De esto se da a entender, ya que como Cristo quiso ser presentado en el altar y a su favor que se dieran víctimas, que todos los fieles que hay en todo el mundo tengan altares en los que por sus pecados presenten ofrendas y oblaciones a Dios" ("Contra haereticos": c. 9; PL.: 204, col. 1249).

13.- La huida a Egipto.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Maria e Ioseps s'en van ab l'efan en Egipte"), f. 171 r. (1). La acción está narrada en Mt. 2, 13-15.

En el extremo izquierdo de la composición, aparece la Virgen nimbada y con velo, llevando en sus brazos al Niño fajado (a diferencia de las miniaturas precedentes, aparece con la edad que le correspondería) y montada a caballera, casi frontalmente, sobre un asno blanco; detrás, un árbol, probable alusión a la palmera milagrosa del "Evangelio del Pseudo-Mateo" (20); delante, S. José, de nuevo nimbado, con un bastón que sujeta con su mano derecha y sostiene sobre un hombro, y del que cuelga un pequeño barril y un paño; su mano derecha coge un pliegue de sus vestiduras para caminar más rápidamente.

Un medallón de oro de los siglos VI-VII de Adana es notable por el mucho espacio que ocupa la Huida en el registro medio (Estambul, Museo Arqueológico, Inv. nº 82) (2). Aquí puede verse por primera vez el tipo original de la imagen de la Huida, aunque posiblemente no sea la obra más antigua que haya. El esquema compositivo proveyó la base de casi todas las representaciones posteriores y que sufrieron alteraciones pequeñas. Santa María se sienta en el asno de cara al espectador con el Niño en su seno en la misma posición frontal. S. José mira hacia atrás, hacia la Virgen y alarga su mano izquierda hacia un edificio con cúpula. Conduce al asno y va de izquierda a derecha. Este tipo compositivo se expandió rápidamente. El grupo principal del relieve de oro de la Virgen a caballo está flanqueado por dos árboles esti-

lizados, aunque no se sugiere el paisaje (como en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense) por ninguna parte del relieve. Su función es enmarcar a Cristo y a la Virgen e incrementar su importancia en la composición total. Es posible que hagan referencia al milagro de la palmera, como ya se ha apuntado, y que revelaba el poder del Hijo de Dios. Sin embargo, la presencia de motivos de los Apócrifos no puede establecerse definitivamente hasta la Edad Media en algunas representaciones occidentales, con lo que el significado de estos árboles, en el medallón de Adana, puede ser solamente formal. Una de las razones por las que la Huida a Egipto se convirtió en uno de los temas pictóricos del arte cristiano descansa en el hecho de haber sido vista como una revelación de Cristo a los paganos.

En las ilustraciones de esta escena, el asno es frecuentemente blanco, como el caballo de los emperadores bizantinos. G. Schiller ha señalado un paralelismo entre los asnos de la Huida y el de la Entrada de Cristo en Jerusalén (paralelismo que puede comprobarse en el f. 189 v. del manuscrito S.I. n.3 escurialense), así como una correspondencia en el sentido global de ambos temas (3). Los personajes principales (Santa María con el Niño cabalgando en el asno y S. José) son constantes en todas las representaciones de la Huida. A veces, como en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, el Niño está fajado envuelto en el manto de Santa María, al igual que en uno de los relieves de las puertas de madera de St. Maria im Kapitol de Colonia, del 1049 (4) y en un relieve de bronce de Bonanus de Pisa de la Puerta de S. Rainero de la Catedral de Pisa, de mediados del siglo XII (5).

Modelos similares, aparte de los ya aducidos, se encuentran en uno de los recuadros de la Cruz de Moone (6), en la Caja de Nuestra Señora de la Catedral de Tournay (7) de Nicolas de Verdun, en las puertas de bronce de S. Zenón de Verona (8) y Monregle (9), en un friso de la iglesia de la Madeleine de Montmorillon (10), en la fachada de S. Trófimo de Arlès (11), en un fresco de Brinay (12), en la portada Norte de Notre-Dame de París (13) y en el cerramiento de su coro (14), así como en un vitral de la Catedral de Lyon (15) y de la de Tours (16).

De nuevo, el sentido de la Huida a Egipto, en este caso, es el de poner de relieve la naturaleza humana del Salvador, ocultando su divinidad (Niño fajado, no el grande que exorciza a los demonios de los ídolos) y resaltando "la humana debilidad" (S. Agustín: "Sermón 133": 7) (17). En la Huida, se hace referencia a la protección de la naturaleza humana de Cristo, que aún no había de morir, ya que todavía no había llegado el momento: "llevado por sus padres huyó a Egipto debido a la hostilidad de Herodes; de esta manera hablaba, aunque no con la palabra sí con los hechos, y en silencio decía: "Si os persiguieran en una ciudad, híd a otra" (Mt. 10, 23). Llevaba carne humana, en la que nos prefiguraba y en la que había de morir por nosotros en el momento oportuno" (S. Agustín: "Sermón 202": 2) (18).

14.- La Matanza de los Inocentes.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Le reis Eros fai ausir los efans inocens"), f. 171 v. (1). La fuente se encuentra en Mt. 2, 16-18.

Herodes se encuentra sentado en su trono, coronado, con ropas de aspecto clasicista (túnica y manto) y con la pierna izquierda cruzada sobre la derecha con el significado ya visto. Su mano derecha apunta con el índice extendido a lo alto, gesto que traduce la voluntad de un poder que ordena; puede encontrarse como atributo de la dignidad y del poder real en una miniatura de 1275 de las "Grandes Crónicas de Francia" de Saint-Denis (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 782, f. 280 r.) (2), donde, de forma análoga a la figura de Herodes, el rey Felipe Augusto muestra su majestad de numerosas formas: Sentado en el trono, la cabeza de tres cuartos, lleva la corona, sujeta el cetro y el índice de su mano izquierda apunta a lo alto; también, en un capitel de principios del XII de la basílica de Vézelay que representa a David dando orden de matar al mensajero que le ha anunciado la muerte de Saúl (3); el rey de Israel señala con el índice extendido hacia arriba, al igual que en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, para que se cumpla su mandato; por último, este gesto, aplicado, como en el caso de Herodes, a un ser malvado, puede verse en un capitel, también de principios del XII y en la basílica de Vézelay (4), que representa al diablo afirmando su poder al señalar a lo alto con el índice de la derecha: Frente a Moisés que coge las Tablas de la Ley, opone a los Mandamientos de Dios los del infierno. Herodes, además, coge con su izquierda, apoyándolo en su brazo, un cetro rematado en una gran flor de lis; en este caso, el lis entra en la estructura de uno de los atributos, junto con la corona, del poder real: El cetro. El atributo sirve para designar la función del personaje. Lo sitúa en una jerarquía de poderes. En el caso de la realeza, la flor de lis recuerda que el poder real viene de Dios, de forma general. Lo sitúa en

un orden de derecho divino. Por tanto, no permite afirmar que un rey sea bueno o malo, cristiano o infiel. Desde el siglo XII, los ilustradores de la "Chanson de Roland" colocan una corona de flor de lis en las cabezas tanto de Marsilio como de Carlomagno. Todos los soberanos tienen el cetro en la mano. La apreciación de su calidad y de sus comportamientos viene dada por otros signos y relaciones: El contexto mismo (como en el caso de esta miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense), la situación, la posición y los gestos. Así, insignia de un poder del que recuerda sólo el origen, la flor de lis no justifica ninguna interpretación particular en términos de valores (5). Junto a Herodes, un soldado vestido con, posiblemente, un pellote sin mangas (6), bajo una loriga. Esta derivaría del armamento con el que los sármatas se enfrentaron a los romanos en el siglo I d. de JC. Parte muy característica de este armamento era la malla de anillas con que el guerrero cubría su cuerpo y aún el de su caballo. La novedad se adoptó pronto por los soldados de las legiones romanas, según muestra un soldado del sarcófago Ludovisi (Roma, Museo de las Termas). Las mallas occidentales se hallan formadas por anillos de acero dispuestos de forma que cada uno de ellos enlaza invariablemente con otros cuatro. Con esta malla se hacían las lorigas representadas en la miniatura y escultura de los siglos XIII y XIV. Sin embargo, el artificio caligráfico con que se representan en la miniatura de toda Europa llevó a pensar si hubo otro artificio distinto de anillar. En la miniatura del manuscrito S.I. n. 3 escurialense aparecen filas de arco de círculo separadas por líneas dobles paralelas, ofreciendo lo que algunos han llamado "banded-mail", como si se tratase de una malla especial; ha habido incluso quien ha interpretado este dibujo como una malla en

que, a filas alternas, se enhilaba una correa; tal artificio hubiera hecho perder su flexibilidad, y es más natural suponer que se trata de un mero recurso de expresión en el dibujo. Para confirmar esto, la escultura no recurre a tal artificio, sino que representa las hiladas de forma más naturalista, alternando filas de medias lunas crecientes con otras filas de lunas menguantes, como puede verse en los guerreros del tímpano de Santa María la Real, en el castillo de doña Blanca de Navarra en Olite (7). La loriga cubría el cuerpo hasta la rodilla, los brazos y la cabeza. Su manga terminaba en una manopla, también de malla; en el puño, y por un lado de la palma de la mano, había un corte por el cual podía sacarse la mano, dejando la manopla unida a la manga de la loriga por el dorso, aspecto que no coge la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, pese a mostrar al soldado más próximo a Herodes con la mano derecha desnuda; aunque sí puede verse en algunas de las miniaturas de la "Cantigas" (como en la 207) (8). Unido también a la loriga iba el almófar, que cubría el cuello, la cabeza y la frente. Como la loriga se vestía por la cabeza, el cuello del almófar tenía que dejar pasar la cabeza, cosa que se conseguía con un corte especial de la malla, que daba la holgura suficiente. Las piernas, desde la rodilla al pie, iban protegidas por las brafoneras, especie de calzas de malla que no llegaban a la cintura, pero que se sostenían por medio de correas al cinturón; en ocasiones, se ajustaban mucho a la pierna. Por último, se sabe que directamente sobre la piel del caballero se ponía un gambax, que le libraba del roce hiriente de la malla, y para librarse del del almófar y que las mallas se enredasen con el pelo, se cubría con la cofia de armar, muy semejante a la cofia que hombres y mujeres usaban civilmente, diferenciándose sólo en

que la de armar tenía un acolchamiento que no requería la civil (9). En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, el sol dado sujeta con su mano derecha una lanza en la que aparecen en-sartados, en su parte superior, dos niños. Finalmente, otro sol-dado, vestido de igual forma que el anterior, sólo que con un cas co en la cabeza, empuña en alto una espada con la derecha para partir en dos a un niño que tiene cogido boca abajo con la izquier da; frente a él, la madre del niño trata de detener el golpe co giéndole del brazo mientras toma, también del pie, a su hijo.

La imagen de la Matanza de los Inocentes es un buen ejem-plo de la figuración cronológica en el sentido causa-efecto con un matiz imperativo. Es decir: Primeramente, cuando un alto per-sonaje apunta con el dedo hacia lo alto o hacia una escena, y no hacia un objeto o una persona, da la orden a sus subordinados de cumplir una acción cuya naturaleza se conoce porque está en vía de realización: La imagen presenta simultáneamente dos momentos distintos: El de la decisión y la orden, y el de la ejecución. El jefe que ordena (Herodes) se sitúa a la izquierda de la imagen narrativa. Siguiendo el sentido de la lectura, su acción precede a la de sus agentes: La orden es anterior a su realización. Cuan-do el jefe ordena matar a alguien, está figurado sentado, muy fre cuentemente de frente, sobre todo en los siglos XI y XII. Apunta con el índice hacia lo alto o hacia la escena de la ejecución, mientras que el verdugo realiza el mandato. Las dos acciones yux tapuestas se sitúan ordinariamente en espacios diferentes (10). En segundo lugar, anterioridad y posterioridad indican sólo una sucesión de hechos o de estados. Esta relación temporal no indi-ca una conexión de causalidad. Las dos visiones sucesivas son ha

bitualmente completas y coherentes, o al menos verosímiles. Para expresar la causalidad, el imaginero representa simultáneamente en una unidad evidente de fases de una operación que sólo pueden sucesivas en la realidad. Este modo de figuración, aparentemente ilógico para un espíritu habituado a referirse en permanencia a los sentidos de la percepción para describir y explicar lo real, es, de hecho, un procedimiento convencional muy práctico para expresar una noción intelectual que el lenguaje de la imagen no puede expresar de otra manera. Los imagineros lo han utilizado durante siglos no por ingenuidad o impericia, sino para hacer inteligibles las escenas (11).

A partir del siglo V, la Matanza de los Inocentes fue representada frecuentemente en el arte. En sarcófagos galos y en placas de marfil está coordinada, a veces, a la Navidad. Los tres componentes de la imagen son: Herodes dando la orden de la matanza; los hombres del rey matando a los niños o presentándolos para la inspección del monarca, y las madres tratando de proteger a sus hijos o llorando por ellos si ya han sido asesinados. Como puede verse, estos tres elementos aparecen (salvo el llanto de las madres) en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense. Ya desde el mosaico del arco triunfal de Santa Maria Maggiore de Roma (12), Herodes aparece ataviado como monarca y sentado en su trono. En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, al igual que en la del "Evangelionario de Rábula", no hay paisaje (13). En la representación de la Matanza de los Inocentes, puede observarse, en los siglos V y VI, dos procedimientos de representación: Los niños pueden arrojados contra el suelo o matados a espada, como puede verse en el extremo derecho de la miniatura del manuscri

to S.I. n.3 escurialense. En el relieve de un díptico del siglo V, ejecutado en Rávena o en el Norte de Italia (Milán, Tesoro de la Catedral) (14), puede verse a Herodes sentado con un gran cetro en su mano izquierda y ordenando la masacre con su derecha. Una miniatura situado en las Tablas canónicas del "Evangelionario de Rábula", un soldado levanta su espada para matar al niño que tiene cogido por una pierna; la madre se arroja hacia él en un esfuerzo para impedir el golpe (Firenze, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. I, 56, f. 4 v.) (15), lo mismo puede verse en una miniatura de un manuscrito con las "Homilias" de S. Gregorio Nacianceno, obra bizantina de hacia el 880 (16). El antiguo tipo compositivo romano, que pudo haberse originado en Galia, pasó a las placas de marfil carolingias. El número de personajes no es fijo. Ya en el siglo XIII, en la portada del claustro de Notre-Dame de París (17), en lugar de encontrarse los habituales gestos de lamentación de las madres, éstas, como en la miniatura del manuscrito S.I. n. 3 escurialense, se enfrentan a sus ejecutores. No hay que olvidar que la composición general de este tema ha podido tomarse de sarcófagos romanos decorados con una escena de batalla, como el de la Colección Ludovisi (Roma, Museo de las Termas) (18). Además de las ya vistas, obras similares son un píxide de marfil de La Voute-Chilhac (Louvre) (19), una placa de un díptico del Museo de Berlín (20), la cubierta de un Evangelionario de la Catedral de Milán (21), en una miniatura del "Codex purpureus" de Munich (22), en una del "Codex Egberti" de Tréveris (23), en la Puerta Miégevillle, llamada también de los Inocentes, en S. Sernín de Toulouse (24), en la portada de Notre-Dame d'Etampes (25), en un capitel del Pórtico Real de la Catedral de Chartres (26), en una arquivolta de la portada con estatuas columnas de la Catedral de Le Mans

(27), en un capitel de la Puerta de S. Miguel de la de Poitiers (28), en una arquivolta de la portada occidental de Notre-Dame de Saintes (29), en un friso de S. Tróximo de Arlès (30), en las puertas de bronce de la Catedral de Pisa, obra de Bonanus de Pisa (31), en el tímpano de Santa María la Real de Olite (Navarra) (32), en el friso de Norrey (Calvados) (33), en un vitral de la Catedral de Lyon (34).

Los inocentes fueron considerados como los primeros mártires cristianos; su bautismo por la sangre fue considerado como equivalente a su bautismo por el agua (35). Los exégetas vieron en su martirio un prototipo del que deberían recibir los cristianos: "En los niños a los que Herodes dio muerte manifestó cómo habían de ser quienes murieran por él, cuán inocentes y cuán humildes" (S. Agustín: "Sermón 202: 2") (36). Además, los Inocentes son vistos como una prefigura de los hombres a los que el Señor congrega en la Iglesia a partir de su propio sacrificio: "Duda que los infantes despedazados por Cristo sean coronados entre los mártires el que no cree que los reengendrados en Cristo son contados entre los hijos de la adopción" (S. Bernardo: "En el día de los Inocentes": 2) (37). Esta misión redentora y universal de Cristo era puesta en duda por los cátaros, como se verá más adelante, ya que pensaban que su Pasión fue tan sólo una justificación personal ante el Padre, sin ningún efecto para los hombres (38).

15.- Jesús entre los doctores.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus en lo temple declara las escripturas als doctors"), f. 172 r. (1); manuscrito Res.

203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesus en lo temple declara les Scriptures"), f. 129 r. (2). La fuente es Lc. 2, 41-47.

Las miniaturas de ambos manuscritos son muy distintas; sólo tienen en común el tema. En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, Cristo aparece sentado en una cátedra o banco de gran altura que se eleva sobre tres escalones; aparece en perspectiva jerárquica: Es considerablemente mayor que el resto de los personajes; lleva un libro, el de las Escrituras, entre las manos. Flanqueándolo, dos grupos de seis personajes cada uno, tres de rodillas, con vestiduras anodinas, con el índice de la derecha extendido; es, como se sabe, el gesto utilizado para la comunicación de ideas; significa la afirmación de la opinión de un personaje sobre un plano determinado, en este caso teológico, ya que se trata de la discusión sobre las Escrituras (3); tras estos personajes, tres judíos con las vestiduras y la insignia infamantes impuestas tras el Cuarto Concilio de Letrán. Si el milagro de las Bodas de Caná fue el primero de los realizados por Cristo, la predicación entre los doctores del Templo es la primera hecha por el Señor. En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, se toma como modelo el retrato de grupo de la Antigüedad clásica desde el período helenístico, que obedece a una misma fórmula: Personajes reunidos, y presididos, por su maestro o su jefe, como puede verse en el grupo de sabios y poetas encontrados en las excavaciones de un templo de Serapis en Menfis (Egipto) (4), en el grupo de filósofos que rodea Sócrates en el mosaico del pavimento descubierto en Apamea (Siria) (5) y en una pintura de la Catacumba bajo la Vía Latina en la que un grupo de sabios contempla un cadáver desnudo que su jefe toca con un bastón (7). Este tipo de

iconografía pudo dar lugar a la representación de Cristo como fi
lósofo, tal como se encuentra en numerosos sarcófagos cristianos
 arcaicos, donde aparece sentado bajo el aspecto de un pensador en
 un taburete, leyendo un libro, como poseedor de la verdadera fi
losofía, y que, en imágenes de Cristo con los Apóstoles, todos
 los personajes aparecen como adolescentes. No hay que olvidar tamo
 poco las representaciones en que Cristo se encuentra con toga y
 manto, imberbe, en figuraciones exentas. Es posible que el modeo
 lo del manuscrito S.I. n.3 escurialense derive de estas imágenes
 de Cristo filósofo adolescente, con el rollo (en este caso, un có
dice), para mostrar que El es el autor de la verdadera sabiduría,
 que anunciaban y enseñaban los profetas. Este aspecto, unido al
 de la reunión de los Apóstoles, pasaría, posteriormente, a la re
presentación del Señor predicando entre los doctores, igualmente
 asamblea de sabios; pero cambiando el sentido religioso y venerao
oble de los Apóstoles, por el de los sacerdotes del Templo. Resuo
omiendo, la escena se mantiene dentro de una composición de origen
 clásico, siguiendo la norma señalada por A. Grabar al hablar de
 las mutaciones de un mismo signo en épocas y mentalidades distino
otas: "al pasar de una lengua técnica a otra, o de una generación
 de usuarios a otra generación de usuarios, un término, cuando so
obrevive, cambia de forma y de valor semántico. En iconografía,
 como en la expresión verbal, se producen también mutaciones de
 una misma forma y de la significación de los mismos signos" (7)
 (de un hecho intemporal, Cristo efebo, helenístico, con el rollo,
 a un acontecimiento histórico, Cristo adolescente entre los doco
otores; de un hecho intemporal, grupo de Apóstoles, a una mutación
 de forma y significado, grupo de doctores de la Ley; de un hecho
 histórico y atemporal, retrato de filósofos presididos por su maeso

tro, a un hecho histórico y temporal, Cristo adolescente enseñando a los doctores del templo). Este tema no es muy frecuente en el arte cristiano primitivo; se cuenta con tres representaciones que han sobrevivido. Uno de los relieves de una de las hojas de un díptico de la segunda mitad del siglo V, ejecutado probablemente en Rávena o en el Norte de Italia (Milán, Tesoro de la Catedral) (8), que muestra a Cristo sentado en un alto trono discutiendo con los doctores, mientras dos de los judíos están de pie y un tercero sentado en un taburete. El Niño Jesús está concebido aquí como un maestro; el otro modelo es un marfil del Museo Británico que también se limita a mostrar la disputa (9); el tercero se encuentra en una miniatura que forma parte del marco que encuadra el retrato de S. Lucas en los "Evangelios de S. Agustín", de hacia el año 600 (Cambridge, Corpus Christi College, ms. 286, f. 1296 r.) (10). Una miniatura del "Libro de Pericopas de St. Erentrud", de hacia 1140 y de la escuela de Salzburgo (Munich, Bayerische Staatsbibl., Cod. lat. 15903) (11), presenta un ordenamiento de las figuras que tiene como primitiva base un círculo; no obstante, el prototipo oriental se ha traspuesto a una representación bidimensional (se trata de un proceso similar al sufrido por la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense), dando lugar a la formación de dos grupos, uno encima del otro. Como en las "Homilías" de Gregorio Nacianceno. La figura de Cristo, al igual que en el manuscrito escurialense, adquiere importancia por su posición frontal. La combinación del tipo compositivo del profesor celeste y la imagen del Niño Jesús resalta la conciencia de Cristo acerca de su misión (un motivo que sólo está sugerido en la narración). Los doctores disputan vigorosamente y se identifican como judíos por el sombrero tradicional de la Alta Edad Media.

Este tipo compositivo se hizo común desde el siglo XII: Cristo aparece como un niño o como un joven sentado en un alto trono, mientras los doctores se sientan a su alrededor en un círculo cerrado o en un semicírculo abierto en el frente (12). Modelos similares se encuentran en un fresco de Sant'Angelo in Formis (13), en una miniatura del "Codex Egberti" de Tréveris (14) y, sobre todo, debido a su gran parecido, en uno de los capiteles de la Catedral de Chartres (15), donde Cristo aparece sentado en un banco o cátedra muy elevado en medio de los ancianos doctores, así como en uno de los cuatrifolios del Portal de la Madre de Dios de la Catedral de Amiens (16) y en uno de los frescos de Giotto de la Capilla Scrovegni de Padua (17).

Aunque, en sustancia, permanece la misma fuente iconográfica, la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional es totalmente distinta: Se pierde el tipo compositivo clásico en favor de una representación de carácter popular en la que Cristo se convierte en un predicador hablando desde un púlpito (18), en el interior de una iglesia gótica con seis tramos de bóveda sexpartita, ante los doctores, sentados, dos de ellos con sombrero judío, que en lugar de flanquear a Cristo, le escuchan atentamente en el lado izquierdo de la composición. Cristo, predicando, extiende el índice de la mano izquierda y muestra la palma de la derecha. Se trata del gesto tradicional de la discusión, en la que, una de las partes, trata de comprender las tesis de su adversario para retener los elementos aceptables y, por otra, desarrolla y sostiene sus propias opiniones. En razón de su forma contradictoria, esta relación sólo se encuentra en escenas donde figuran dos o más personajes. Es imposible conocer el con-

tenido de la discusión sin recurrir al texto (19); un modelo similar puede verse en una miniatura del siglo XIII que presenta al Papa Inocencio III discutiendo con el emperador Federico II en un códice del "Miroir historial" de Vincent de Beauvais (Boulougne-sur-Mer, Bibl. mun., ms. 130, t. II, f. 319 v.) (20). En el lado izquierdo, colgando de la bóveda, dos lámparas con llamas. El primer doctor, el más próximo a Cristo, es de las pocas figuras de judíos del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional en las que se pretende describir un tipo racial (nariz ligeramente prominente, labios algo abultados, todo ello sin llegar a la caricatura). Un modelo similar al de esta ilustración se encuentra en una miniatura del siglo XIV del "Salterio de la reina Mary" (21), donde el Niño, encaramado a un capitel de una columna, argumenta a los doctores.

La predicación de Cristo entre los doctores (lo que se complementará con el encuentro por la Virgen y S. José) viene a remarcar, en este caso, la naturaleza divina del Señor como segunda Persona de la Santísima Trinidad y como Hijo del Padre, frente a los postulados cátaros referidos a su naturaleza angélico y de mero enviado del principio bueno, con el que tiene una relación de ser creado por él; se trata, en definitiva, del docetismo ya visto: "le hallaremos en el Templo discutiendo con los ancianos. Todo ello cuando tenía sólo doce años... ¿Por qué extrañarse de ello?. El Verbo de Dios nunca calla, aunque no siempre se le escuche... como Hijo de Dios, estaba en el Templo de Dios... Aunque era hijo de ellos (de Santa María, y de S. José por adopción), no quería serlo en forma que excluyese el ser Hijo de Dios. Hijo de Dios, en efecto; Hijo de Dios, desde siempre, el que los

creó a ellos" (S. Agustín: "Sermón 51": 17) (22).

El hecho de que su primera predicación tuviera lugar a los doce años hay que ponerlo como figura del número de Apóstoles (también en este sentido, téngase en cuenta el número de personajes que rodean a Cristo en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense) que predicaron el Evangelio; igualmente, el hecho de ser encontrado a los tres días se relaciona con la Resurrección (negada por los cátaros): "A los doce años, según leemos, es cuando comenzó la enseñanza del Señor (23); pues un mismo número de mensajeros se había reservado a una predicación de la fe. No sin motivo, olvidándose de sus padres según la carne, el que, aun en su carne mortal, estaba lleno de la sabiduría de Dios y de su gracia, al cabo de tres días fue encontrado en el Templo, como signo de que a los tres días de su Pasión triunfante, resucitando, debía presentarse a nuestra fe sobre el trono del cielo y entre los doctores divinos el que era creído muerto" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 2, c. 63) (24).

16.- Cristo encontrado en el Templo por sus padres.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("María e Iozeps trazo Iezucrist del temple"), f. 172 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Maria e Joseph trahen Jhesuchrist del temple"), f. 129 r. (2).

Como en el caso precedente, las dos ilustraciones son muy distintas, teniendo sólo en común el tema y los personajes principales. En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, la escena tiene lugar fuera del Templo, del que tan sólo se ve un muro almenado

con un vano de acceso en su extremo izquierdo; a continuación, aparecen el Niño, con túnica y nimbado, sosteniendo un libro (es decir, posee y es el autor de la verdad) (3), al que la Virgen coge con la mano izquierda mientras le muestra el índice de su derecha (gesto que, como se sabe, indica la exposición de una idea personal), indicando que le reprende. Por último, S. José, nimbado, con un vestido clasicista (túnica y manto), sin apariencia de anciano, encabeza a la familia, aunque parece estar ausente de lo que ocurre. Una de las diferencias mayores respecto a la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional radica en el protagonismo que en éste adquiere el esposo de la Virgen; no sólo encabeza a la familia, sino que es él quien lleva de la mano al Niño (sin ningún atributo específico salvo el nimbo crucífero), agachando y volviendo ligeramente la cabeza como para hablar con El; en este caso, no lleva nimbo, pero sí el gorro conel que aparecía en la escena de la Natividad; en esta ilustración, al igual que en la anterior del mismo manuscrito, la escena se desarrolla en el interior del Templo, en el que se ven tres tramos de bóveda sexpartita de los que cuelgan, en el primero y en el tercero, dos lámparas con llama. En el extremo izquierdo de la composición, hay dos judíos: Uno de ellos, tocado con un gorro semiesférico, muestra las palmas de las manos en alto en señal de sorpresa (4). Hay otra diferencia en cuanto al orden de lectura; en el manuscrito S.I. n.3 escurialense los personajes se dirigen hacia la izquierda, indicándose que salen de un lugar al que previamente habían entrado (es el camino inverso al anteriormente seguido); en la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, van, por su parte, hacia la derecha.

- Modelos similares aparecen en un capitel del transepto de Santa Cruz de Burdeos (5) y en uno de los cuatrifolios de la Puerta de la Madre de Dios de la Catedral de Amiens (6)

Esta escena, como primera predicación de Cristo es una bisagra entre el ciclo de la infancia y el de la vida pública (7). Se pone de manifiesto, en este acontecimiento, la humildad de Cristo, es decir, la realidad de su naturaleza humana, según la cual estuvo sometido a sus padres durante su infancia: "¡Cristo, a quien el mundo está sometido, está sometido a sus padres!" (S. Agustín: "Sermón 51 ": 19) (8).

Hay un hecho a destacar en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, y es el protagonismo que asume la figura de S. José que, aunque la perspectiva jerárquica lo sitúa como inferior a Santa María, es el quien coge de la mano al Niño, quien lo habla (no como en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, donde cumple la función de pasivo guardián de la familia) y quien antecede, junto con Jesús, a la Virgen; la idea puede estar tomada de S. Agustín (por otra parte, este protagonismo de S. José puede proceder de la descendencia humana de Cristo que se contaba por la línea paterna, aunque S. José fuera su padre adoptivo; este hecho es el que lo hace ser descendiente de David y de Abraham, según la promesa divina; así, S. José, en este sentido, llega a ver su figura realzada y, en cierta medida, se complementa con la de Santa María): (9): "(María) Aunque había merecido alumbrar al Hijo del Altísimo, era muy humilde; ni siquiera se antepuso al marido en el modo de hablar. No dice: "Yo y tu padre", sino: "Tu padre y yo". No tuvo en cuenta la dignidad de

su seno, sino la jerarquía conyugal. Nunca Cristo humilde hubiese enseñado a su madre a ensoberbecerse... "Tu padre", dijo, "y yo", porque la cabeza de la mujer es el varón... La respuesta del Señor Jesucristo no indica que la paternidad de Dios excluya la de José. ¿Cómo lo probamos? Por el testimonio de la Escritura... No dijo: "Estaba sometido a su madre", o: "Le estaba sometido", sino: "Les estaba sometido" ¿A quiénes estaba sometido? ¿No era a los padres?. Uno y otro eran padres, a los cuales él estaba sometido, del mismo modo que se había dignado a ser Hijo del hombre" (S. Agustín: "Sermón 51 ": 18) (10).

Todo el ciclo de la infancia es un prólogo a la actitud salvadora y redentora de Cristo, en la que se ven involucrados todos los hombres, en todos sus estados, sexos, condiciones, con independencia de épocas y lugares; e incluso los seres sobrenaturales, como los ángeles, según explica S. Ambrosio: "No sólo los ángeles y los profetas, los pastores y los parientes, sino también los ancianos y los justos aportan su testimonio en el nacimiento del Señor. Toda edad, uno y otro sexo, los acontecimientos milagrosos dan fe; una Virgen engendró, una estéril da a luz, un mudo habla, Isabel profetiza, el Mago adora, el Niño encerrado en el seno materno salta de gozo... y un justo espera" ("Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 2, c. 58) (11). Todo esto con el sentido de destacar en el ciclo de la infancia la realidad humana de Cristo que lleva a prefigurar la Eucaristía fundamentalmente, aunque haya otras figuras que presagien a la Iglesia.

3.a.II.- Ciclo de la vida pública.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense, ff. 172 v.-179 v.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ff. 129 v.-136 v.

En líneas generales, el sentido de las ilustraciones de la vida pública en el "Breviari d'Amor" es el de figura de la misión pastoral y salvadora de la Iglesia a través de Cristo que cura, fundamentalmente, deficiencias o desgracias, lo que ha de entenderse tanto en el orden físico (con lo que se manifiesta su poder divino, en contra de las teorías cátaras que sólo ven en los milagros un sentido simbólico (1), al igual que en otros acontecimientos como en el Bautismo, la Tempestad calmada y la Transfiguración) como espiritual: Necesidad de conversión, principalmente en los herejes.

1.- La predicación del Bautista en el desierto.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Sanhs Iohans Babtista prezica la fe de Dieu"), f. 172 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Sent Johan Babtista preyca la fe de Jhesu-christ"), f. 129 v. (2). La fuente está tomada de Mt. 3, 1-12.

Las dos escenas están concebidas de manera muy distinta; sólo tienen en común el atuendo de S. Juan Bautista y la aparición de una serie de personajes que le escuchan; ambas tienen lugar en un exterior (recalcado en el manuscrito Res. 203 de la Nacional) la aparición de dos masas rocosas (la de la derecha con un árbol) que encuadran a los personajes; e indicado en el manuscrito S.I. n.3 escurialense por la masa de agua que separa al precursor de sus discípulos). En las dos ilustraciones, el Bautista aparece

alejado del grupo de sus fieles, lo que le convierte en el personaje determinante para la significación global del tema, por un elemento significativo, que en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense pertenece al mundo de la naturaleza (como las aguas del Jordán) y en la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, por una pila bautismal (ambos elementos, pese a su distinta configuración, tienen el mismo significado, el de bautismo, representado de manera más naturalista e histórica (ateniéndose a las Escrituras) en el S.I. n.3 escurialense, y de forma simbólica y abstracta en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional. En líneas generales, puede decirse que es claro el sentido bautismal de toda esta serie del inicio de la vida pública de Cristo. El atuendo del precursor es el tradicional con que aparecía en el arte bizantino del siglo XI y que llega a Occidente en el XII; consiste en una túnica de piel de camello (concebida en las ilustraciones de ambos manuscritos como un largo vestido en el que destacan mechones de pelo de forma bastante ordenada; los primeros modelos se encuentran ya en el gran vitral de la fachada occidental de la Catedral de Chartres, que data de hacia 1150 (4)). Hay que notar que este modelo de procedencia oriental suele acompañarse de un manto, aspecto que no recoge el manuscrito S.I. n.3 escurialense, aunque sí el Res. 203 de la Biblioteca Nacional en la escena del Bautismo (f. 130 r.), siguiendo modelos afines a los que aparecen en la portada Norte de la Catedral de Chartres (5), en la puerta derecha de la portada occidental de Reims (6), en Senlis (7) y en la serie que se encontraba en la colegiata de S. Nicolás de Amiens (actualmente perdida, pero reproducida por Millin en el tomo V de "Antiquités Nationales") (8). Es destaca-

ble, en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el parecido del atuendo del Bautista con determinados trajes de la época utilizados por peregrinos y caminantes como el tabardo (9) y la capa aguadera, que algunas veces eran de piel por fuera (como se ve en las "Cantigas 49, 171, 175 y 307) (10), lo que queda corroborado por el atuendo de los peregrinos de Emaús (f. 148 v.), que llevan idéntica ropa, aunque con el añadido del sombrero y del zurrón. Por otra parte, el aspecto del rostro del Precursor varía en ambos manuscritos: Mientras en el S.I. n.3 es curialense se continúa con el tipo propio de la belleza ideal del siglo XIII de cara juvenil y barba corta, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional muestra una larga barba que, dividida en mechass, como en el arte bizantino, toman la forma de tirabuzones, algo propio del arte de la segunda mitad del XIV, y que puede verse en una estatua de S. Juan Bautista de hacia 1375 del muro exterior de una de las capillas de la Catedral de Amiens (11), percibiéndose el paso del tiempo, en cuanto al aspecto de su cara, en la evolución de su fisonomía (12).

En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, frente al Bautista, aparecen siete discípulos de rodillas, con las manos en alto, y en perspectiva escalonada para dar idea de su número; se trata de un modelo tradicional de representación de una multitud. La que presenta la imagen medieval, en líneas generales, tiene unas características muy precisas: Es una, homogénea, determinada por una coyuntura (en este caso, la predicación del Precursor), dependiendo sus comportamientos, muy frecuentemente, de un hombre que la conduce (el personaje arrodillado más próximo a S. Juan). Las personas que forman la multitud pertenecen al mismo orden y

sólo se distinguen por trazos secundarios (como, en esta ilustración, los distintos colores de las vestiduras de cada uno de ellos). La representación tradicional de una multitud en la iconografía medieval es simple: Un personaje situado en primer plano y visible enteramente, de pies a cabeza. Su posición y sus gestos indican la naturaleza y el comportamiento del grupo. Es como la etiqueta significativa de una multitud homogénea. La cantidad está sugerida por las cabezas que se perfilan detrás de él. La unidad de esta masa es tal que se le puede dar un nombre: En este caso, el de los discípulos del Bautista. No hay intrusos ni curiosos en estos grupos porque la representación medieval subraya las ideas principales y no se complace en digresiones anecdóticas. La multitud no aparece figurada sola. Su naturaleza y su comportamiento se definen y establecen en relación a una personalidad (S. Juan que les instruye y les da órdenes) (13). Entre este grupo de gente, la masa de agua antes mencionada que puede asimilarse al río Jordán y, en el extremo izquierdo, el precursor, de mayores dimensiones que los demás en función de la perspectiva jerárquica, lo que confirma su importancia jerárquica respecto al resto (14). El Bautista hace un gesto con sus manos que puede considerarse el de la argumentación: Los gestos que expresan esta idea traducen de forma sensible la enumeración de consideraciones y de pruebas. El índice de la mano izquierda de S. Juan señala el meñique de la de su derecha, donde los otros están extendidos, dando a entender que la demostración está llegando a su fin; en este caso se darían las pruebas de por qué son necesarios el bautismo y la penitencia (16). Encima de la masa de agua, entre el grupo de discípulos y el precursor, una cartela donde se lee el discurso que pronuncia el bautista: "Aparelhatz vos pec/cador a recebre lo/re

demptor e vul/hatz esser bate/iazt en redemp/tio dels peccatz"
(16).

Por su parte, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca nacional, aparece S. Juan Bautista con el índice de la derecha ex tendido y mostrando a sus fieles la palma de la izquierda, en el gesto tradicional de la discusión (17); uno de los discípulos le muestra la palma de la derecha en señal de acatamiento (18), mientras que los que le flanquean ponen su mano en sus hombros, indicando que comparten las ideas de aquel a quien han tomado (iconográficamente) como portavoz (19). Se trata, asimismo, de la multitud cuyas características ya se han visto. Por su parte, en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, a través del gesto del Precursor y de la pila bautismal que hay entre él y sus seguidores, se llama la atención sobre lo que expresa el Bautista sin usar la cartela: La necesidad del bautismo para el perdón de los pecados. Por último, sería conveniente añadir que el vestido de S. Juan fue visto por los exégetas como un anuncio de lo que iba a ser la venida del Mesías: "El precursor de Cristo... por el signo de su propio vestido, presagiaba la venida de Cristo, que, tomando sobre sí la monstruosidad, impregnada de las manchas de nuestras acciones innobles, de los pecados de la gentilidad inmunda, se despojaría sobre el trofeo de la cruz del vestido de nuestra carne" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 2, c. 70) (20).

El principio malo intentará, según los cátaros, impedir la acción de Cristo, enviado por el bueno, mandando al mundo una entidad totalmente antitética al Señor, Juan Bautista. Este tratará

de atraer hacia sí a los espíritus y se servirá para ello de un rito en el cual y con el cual se resume la materialidad del mal, el bautismo del agua, que no sólo no tiene ninguna eficacia salvífica, sino que está unido a una realidad malvada, la del agua, verdadera y simple antítesis del bautismo cátaro, que no es de agua, sino de fuego, que no es material, sino espiritual. De hecho, Juan Bautista, pese a la ayuda del principio del mal, no podrá hacer nada verdaderamente eficaz contra Jesucristo (21).

No obstante, S. Juan aparecerá como el Precursor de Cristo en cuanto cumple sus mandatos, al contrario que los herejes, que se colocan delante del Salvador: "Juan se adelantó a Cristo en el nacimiento y en la predicación; pero se adelantó obedeciendo, no anteponiéndose" (S. Agustín: "Sermón 65": 1) (22). En uno y en otro, en Cristo y en S. Juan, se señala la importancia de la penitencia para la salvación (penitencia que empieza en el bautismo, que, como se verá más en detalle, niegan los cátaros), encontrándose un paralelismo entre los dos personajes: "El mismo Jesucristo, Nuestro Señor, comenzó la predicación de su Evangelio así: "Haced penitencia, pues se acerca el reino de los cielos" (Mt. 6, 17). Con idénticas palabras, comenzó su precursor Juan el Bautista: "Haced penitencia, porque se acerca el reino de los cielos" (Mt. 3, 2)" (S. Agustín: "Sermón 109": 1) (23). Es precisamente contra los que niegan la validez sacramental del bautismo, así como la realidad humana de Cristo, a quienes van dirigidas las palabras del comienzo de la predicación de S. Juan (S. Agustín: "Sermón 71": 20) (24). El Bautista aparece como un precursor de la Iglesia y, en este sentido, también de sus beneficios, ya que, tomándolo como figura de la Ley (negada en gran parte por los cá

taños) que advierte de los pecados, pero no los perdona, también puede verse en él la imagen de la penitencia que antecede a la gracia; es decir, la penitencia que antecede al perdón de los pecados: "Antes de congregar a su Iglesia, el Hijo de Dios obra en su servidor. Bien ha hecho S. Lucas al mostrar que la palabra de Dios vino sobre Juan, el hijo de Zacarías en el desierto; pues la Iglesia comenzó no por un hombre, sino por el Verbo (25)./Vino, pues, la Palabra, para que S. Juan Bautista predicase la penitencia. Y de este hecho, muchos aplican a S. Juan la figura de la Ley, porque la Ley ha podido denunciar el pecado, pero no perdonarlo; pues la Ley, a los que van por los caminos de los gentiles, los aparta del error, los preserva del crimen, los aconseja la penitencia, para que consigan la gracia. Luego "la Ley y los profetas han durado hasta Juan" (Lc. 16, 16), y Juan es el precursor de Cristo. Así la Ley anuncia a la Iglesia, como la penitencia a la gracia" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 2, cc. 67-68) (26), ya que, como señala Walafrido Estrabón comentando este pasaje de la predicación del Bautista, quien no sale del mal no es purificado; las gentes que bajaban al Jordán para ser bautizadas se interpretan como el descenso de la soberbia de los hombres viejos a la humildad de la confesión y de la enmienda ("Glossa Ordinaria"; PL.: 114, cols. 79-80). Por el beneficio del bautismo, gracias a la misericordia divina, como inicio de toda vida espiritual, son perdonados los pecados, ya que con él se rompe la unión de las culpas: "El primer beneficio de los creyentes, debido a la benignidad de Dios, es la remisión de los pecados mediante el Espíritu Santo... Pero ante todo está lo que atañe al perdón de los pecados; por este beneficio somos sacados del poder de las tinieblas, y el príncipe de este mundo

es arrojado fuera de nuestra fe, pues no obra en los hijos de la infidelidad con ninguna otra fuerza sino por la unión y la ligadura del pecado" (S. Agustín: "Sermón 71": 19) (27). Se señala, entonces, la importancia del bautismo para el inicio de la vida espiritual en orden al perdón de los pecados; aspecto que, como se verá más adelante, niegan los cátaros.

2.- S. Juan Bautista presenta a Cristo.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Sanhs Iohans Babtista mostra lo salvaire del mon"), f. 172 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Sent Johan Babtista mostra los salvador del mon ab lo dit"), f. 129 v. (2). La fuente se encuentra en Jn. 1, 29.

Las dos miniaturas siguen la escena de manera muy diferente, quedando como elementos comunes el aspecto de S. Juan, ya visto, y la aparición de sus discípulos en el extremo izquierdo de la miniatura (seis en el manuscrito S.I. n.3 escurialense y tres en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional). En el S.I. n.3 escurialense, el Bautista coge el extremo de una filacteria donde se lee: "veus/l'angel/l'anhell/de Dieu,/net e mon/que deli/gs los peccatz/del mon" (3). Se trata de un caso de filacteria escrita, presentada o dirigida, pero no recibida, con el significado de la exposición de un propósito (4). A su vez, señala al Salvador con el índice de la izquierda, gesto que indica una invitación a la atención, una incitación a mirar a Cristo (5). El Señor, con un libro entre la izquierda, levanta la derecha mostrando la palma para afirmar las palabras del Precursor (6). Frente al Prodomo, la multitud de sus discípulos, uno de los cuales, el más próximo, levanta

ta sus brazos con las manos juntas, significando reconocimiento hacia el Mesías (7).

La ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ofrece un modelo más abstracto: Los discípulos del Bautista, a la izquierda de la composición, escuchan sus palabras: Uno de ellos muestra la palma de su derecha, mostrando con ello que acepta totalmente su doctrina (8). El Precursor, de proporciones considerablemente mayores que las de su auditorio, mostrando así su importancia jerárquica (9), tiene un disco en su mano izquierda donde aparece el "Agnus Dei" con nimbo crucífero y un estandarte donde aparece inscrita una cruz; el índice de su derecha lo señala (por este motivo, S. Juan, de manera similar al arcángel S. Gabriel, expresa su misión de anunciador) (10). La figura del Bautista llevando el cordero envuelto en un disco (o aureola) es de procedencia oriental y aparece ya en la Catedral de Maximiano de Rávena (11). El disco es una aureola, una irradiación luminosa, empleada en la iconografía para designar a personajes divinos. No obstante, aunque la imagen gozara de una enorme popularidad en la Edad Media occidental, en Oriente desaparece a fines del siglo VII, como consecuencia de una de las decisiones del Concilio "in Trullo" (reunido en Constantinopla en el 690), debido a la mala interpretación, casi idólatra, que para los no cristianos podía revestir esta imagen. El "Agnus" interiorizado, y quizás entronizado en el tondo que lleva S. Juan en sus manos, se superpone en la ilustración de este manuscrito como pintura dentro de la pintura (12), como imagen que reproduce una imagen preexistente y de su misma naturaleza. Se trata de la versión contraria a la que finge la existencia de un cordero real puesto en manos del

Bautista y concebido como figura viviente del animal simbólico. El cordero, acompañado por el estandarte crucífero, que advierte sobre su parentesco evidente no sólo con el Cristo sacrificado, sino también con el Dios vencedor de la muerte, cordero de resurrección enmarcado en un disco en las manos del Prodrómo, es una de las manifestaciones teofánicas más comunes en la pintura románica, como demuestra, sin salir del ámbito catalán el S. Juan que sostiene el disco con el cordero de la pintura románica de S. Pere del Burgal (13), donde aparece con la cruz entre sus patas como símbolo del triunfo escatológico de Cristo (14). No obstante, las primeras representaciones del Bautista con el cordero no muestran a éste con el estandarte rematado por la banderola blanca. Este elemento, que, en ocasiones, es una cruz con la banderola mencionada que ostenta de forma redundante la misma señal (15) es una convención que los artistas del siglo XIII dan a Cristo en el momento de su resurrección (como puede verse, precisamente, en el folio 148 del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional); así es como aparece S. Juan en Chartres (16) y Reims (17), con el sentido, al igual que en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Cristo sacrificado y resucitado (resumen de las ideas cristianas). Esta imagen conocerá un enorme éxito durante los siglos XIII y XIV, debido a la significación eucarística del "Agnus" en la tradición cristiana y, en la misma dirección, su valor emblemático en cualquier celebración dirigida a exaltar la presencia de Cristo en el sacramento del altar. La fiesta del "Corpus Christi" surge entonces como momento ideal que favorecerá la utilización de la figura que alude a Cristo como víctima triunfante. La implantación del Corpus en Cataluña se produce al iniciarse la tercera década del siglo XIV. En Barcelona,

concretamente, se fecha en 1320, año en que se inauguran las procesiones que acompañarán a la festividad introduciendo un amplio juego parateatral (18). La difusión de esta iconografía hará que la imagen llegue a encontrarse en sellos y monedas de tiempos de Felipe el Bello (19).

Modelos similares a los del manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparecen en un Evangelario bizantino de la Biblioteca Nacional de París del siglo XI (20), en un mosaico del baptisterio de Florencia (21) y en uno de los relieves de Andrea Pisano de las puertas de bronce del monumento antes mencionado (22).

El anuncio del Cordero de Dios es el anuncio del Mesías a las gentes y el cumplimiento de las profecías; por ello, frente al carácter antitético ya visto que los cátaros dieron a la persona del Bautista, éste, para los católicos, se muestra como el más grande de los profetas, pues no sólo anunció al Mesías, sino que lo vio: "Porque los profetas anunciaron al Señor, a quien deseaban ver y no vieron, y a éste se concedió lo que ellos codiciaron. Juan vino al Señor; lo vio. Tendió el índice hacia El y dijo: "He aquí el Cordero de Dios, he aquí quien quita los pecados del mundo". He lo aquí. Ya había venido y no lo reconocían; por eso se engañaban con el mismo Juan. Y ahí está aquel a quien desearon ver los patriarcas, a quien anticipó la Ley" (S. Agustín: "Sermón 62": 2) (23).

Son varias las razones por las que Cristo aparece designado (y figurado en la ilustración del manuscrito S.I. n.3 escurialense) como cordero; primero, por su inocencia: "El es siempre se

mejante a un cordero, puesto que siempre carece de pecado... Nació inocente, inocente vivió e inocente murió" (S. Agustín: "Sermón 229 P": 4) (24); segundo, como anuncio de la Iglesia que se congregaría en El: "Para que las ovejas (los hombres) se convirtiesen en miembros suyos, El mismo se dignó hacerse oveja; para que las ovejas fuesen miembros suyos, "fue conducido al sacrificio como una oveja"; para que las ovejas se hiciesen miembros suyos, se dijo de El : "He aquí el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo" " (S. Agustín: "Sermón 229 N": 1) (25); por último, para significar que en su linaje había justos y pecadores, todos llamados a la redención: "Fue llamado, ..., un cordero nacido de macho cabrío y de oveja, puesto que Nuestro Señor Jesucristo nació, según la carne, del linaje de David, habiendo en su origen justos y pecadores" (S. Agustín: "Sermón 272 B": 2) (26).

3.- El Bautismo de Cristo.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Sanhs Iohans Babtista bateia Iezu Crist"), f. 173 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Sent Johan Babtista bateia Jhesuchrist"), f. 130 r. (2). La fuente está tomada de Mt. 3, 13-17.

Las dos escenas, en este caso, son similares, ambas representan el Bautismo de Cristo por efusión; El Señor aparece desnudo dentro del río Jordán. En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece, tal vez por razones de espacio, con la rodilla izquierda hincada en tierra y con las manos cruzadas sobre la cintura. El Bautista, colocado en el extremo izquierdo de la composición vierte el agua lustral sobre su cabeza con una jarra; el hecho de que

la escena se desarrolle en un espacio exterior viene dado, además de por la superficie del agua, por un árbol situado detrás de S. Juan, de donde cuelga la túnica del Señor (variante del ángel que asistía al Prodrómo en estas representaciones). En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, si no fuera porque el Precursor derrama el agua lustral sobre la cabeza de Cristo y porque en la parte izquierda de la composición se halla un ángel sosteniendo las ropas del Señor, parecería una representación oriental del tema: Cristo, al igual que en la miniatura del manuscrito S.I. n. 3 escurialense, aparece desnudo en la cuenca del Jordán, ocupada por una masa semitransparente de agua que llega hasta la cintura del Señor en una serie de líneas sinuosas paralelas; Cristo, totalmente frontal y de mayor altura, debido a su rango jerárquico, que S. Juan, hace la "benedictio latina": Las manos se encuentran delante del pecho a la altura de los hombros, sugiriendo serenidad y sosiego en su sentido primario. Este gesto proviene de la sacralización del gesto oratorio primitivo: Los tres primeros dedos (pulgar, índice y corazón) están extendidos, mientras que los otros dos (anular y meñique) permanecen doblados sobre la palma de la mano. La descripción de las posibilidades del dedo que formula Quintiliano en su "Institutio Oratoria" (XIX.3.92) presenta casi todas las variates posibles y el orador podía elegir el gesto de acuerdo con el tema y la intención de su discurso. En el "Códice Romanensis", del siglo VI, profetas y reyes del Antiguo Testamento subrayan sus palabras haciendo indistintamente los gestos (actualmente se llamaría bendición, aunque entonces no era su sentido) oratorios latino o griego. La evolución posterior produjo la separación de ellos y así la forma griega se encuentra solamente en el rito bizantino y la latina en el cristianismo oriental.

No hay que olvidar que las bendiciones son un gesto de habla, ya que llevan implícitas las palabras que transmite el que la realiza: "Yo te bendigo en el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo". La mayor liberalidad posibilitó la evolución de los gestos rituales romanos hacia una progresiva depuración de los gestos sagrados, e influenció una liturgia que actualmente mantiene sus tradiciones. Pulgar, índice y corazón representan a la trinidad divina (3); a la derecha, es decir, en el lugar opuesto en el que se encontraba en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece S. Juan, con la vestidura propia con que se hallaba en Oriente en el siglo XI y que, como se vio, se adaptó en el XII en Occidente, lleva encima un manto, como en las representaciones de Chartres (4) y Amiens (5); la presencia del ángel se explica por la liturgia, donde un diacono asistía al obispo cogiendo el capillo de cristianar y revistiendo, tras la inmersión, a los catecúmenos con una ropa blanca. Siguiendo el uso oriental, llevaba las manos veladas en signo de respeto. Es probable que los imagineros e ilustradores occidentales, poco familiarizados con el ceremonial bizantino, no comprendieran el significado de estas telas y las interpretaran como las vestiduras del Señor que los ángeles sostenían hasta su salida del agua. Sobre la cabeza de Cristo, el Espíritu Santo en forma de paloma. Por otra parte, como viene siendo normal, la escena de exterior está mejor representada que en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, con la inclusión de superficies rocosas, hierbas y flores de tres pétalos.

Hay que tener en cuenta varios aspectos generales: El primero es la representación de Cristo adulto en la escena del bautismo, que ya aparece así, aunque imberbe, en la cúpula del Bap-

tisterio de los Arrianos de Teodorico (de hacia el 500) (6), donde también, por primera vez, aparece nimbado como en un relieve de marfil de principios del siglo V, ejecutado probablemente en el Norte de Italia (Berlín, Staatliche Museen, Inv. n° 2719) (7); ya comienza a aparecer barbado en un fresco del siglo VI de las Catacumbas de Ponciano en Roma (que pudo haberse utilizado también como baptisterio) (8), así como en una de las miniaturas del "Evangeliario de Rábula" (9). El Espíritu Santo bajo figura de paloma aparece ya en relieves de sarcófagos del siglo IV, volando oblicuamente; no obstante, en el siglo V la paloma se cierne con las alas extendidas sobre la cabeza del Señor (10). En una miniatura del "Sacramentario de Limoges", de hacia 1100 (París, Bibl. Nat., ms. lat. 9438, f. 24 r.) (11), S. Juan vierte aceite sobre la cabeza de Cristo de una gran jarra muy próxima, como en la miniatura del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, a Cristo, con lo que se expresa de forma contundente la virtud del sacramento. En este sentido, hay que tener en cuenta que hasta fines del siglo XIII (12) la inmersión fue la forma universal de bautismo y que sólo excepcionalmente este rito se limitó a verter agua sobre la cabeza del catecumeno. Más tarde, sin embargo, la infusión se convirtió en el procedimiento normal. De acuerdo a esto, cambia el método del bautismo en las representaciones del Bautismo de Cristo. En lugar de la imposición de una mano, que aún se encuentra en uno de los frescos de Giotto de la capilla Scrovegni, de hacia 1305 (13), el bautismo se realiza derramando agua con un platillo, una concha o, como en el caso de ambas ilustraciones del "Breviari", que siguen los modelos del recipiente que contenía aceite (esmalte del altar de Klosterneuburg) (14), una jarra (15). En el Bautismo por efusión es normal que Cristo aparezca

ya con un paño de pureza; no obstante, la fórmula de representar lo totalmente desnudo persiste aún en el siglo XV, como puede verse en una miniatura del "Breviari del Duque de Bedford" (de hacia 1430) de la Biblioteca Nacional de París (16); así, y al igual que en uno de los relieves de bronce de las puertas del Baptisterio de Florencia (1330-1336) de Andrea Pisano, puede hablarse de una combinación, en ambas miniaturas del "Breviari d'Amor", del bautismo por inmersión y por efusión. Los ángeles, uno de ellos en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, aparecen por primera vez, según ya se apuntó, en las imágenes orientales. El fresco de la Catacumba de Ponciano ya aludido muestra un ángel, con lo que puede pensarse en una influencia del Este, ya que en esta época en Occidente no aparecen. A veces llevan las ropas de Cristo y la ejecución de este servicio indica que Cristo bautizado ascenderá del agua y será vestido con sus ropas. En una pintura de un relicario palestino de madera, del Sancta Sanctorum de Roma, ejecutado durante los siglos VII-VIII (Vaticano, Museo Cristiano) (17), la vestidura es un manto real de púrpura. Por último, elementos paisajísticos, como en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, no aparecen hasta el siglo XII (18), lo que muestra el arcaísmo de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, que muestra el árbol que ya había aparecido en representaciones del siglo III, como el sarcófago de Via Lungara (Roma, Museo Nazionale) (19).

Modelos similares se encuentran en el dintel de Notre-Dame-du-Port en Clermont Ferrand (20), en un capitel del claustro de Eschau (Estrasburgo, Museo Lapidario) (21), en un retablo de piedra de Corrière-sur-Seine (Louvre) (22), en un fresco de la igle

sia de Lavardin (Loire-et-Cher) (23), en una miniatura del "Salterio de Ingeborg" (Chantilly) (24), en el tímpano esculpido en 1221 en la iglesia de Santa Maria della Pieve en Arezzo (25) y en el claustro de la Catedral de Burgos (26).

Uno de los sacramentos negados por los cátaros era el Bautismo, particularmente el de los niños (27). Ya se ha visto repetidas veces el sentido negativo con el que era mirado S. Juan Bautista por los cátaros. Este no era el precursor, sino el antagonista de Cristo, que se esforzó por hacer que prevaleciera otro bautismo, inoperante, para retardar la economía de la salvación. Esto no le impidió confesar: "Yo a la verdad os bautizo con agua para moveros a la penitencia; pero el que ha de venir después de mí es más poderoso que yo...; él es quien ha de bautizaros en el Espíritu Santo y en el fuego" (Mt. 3, 11). El bautismo de Juan, continuado por la Iglesia Católica, es uno de los supuestos con los que el principio malo trata de engañar a los espíritus, ya que se niega el bautismo espiritual de Cristo, con lo que se continúa la obra diabólica de Juan. La efectividad del Espíritu se opera por la imposición de las manos, que otorga, lo que no hace el bautismo del agua, la gracia; según los Hechos de los Apóstoles: "Porque aún no había descendido (el Espíritu Santo) sobre ninguno de ellos, sino que solamente estaban bautizados en Nombre del Señor Jesús. Entonces (los Apóstoles) les imponían las manos, y luego recibían al Espíritu Santo" (Hech. 8, 16-17). Cristo mismo había dicho a los Apóstoles: "Y es que Juan bautizó con el agua, mas vosotros habéis de ser bautizados en el Espíritu Santo dentro de pocos días" (Hech. 1, 5). Desde Pentecostes este bautismo que hace a los hombres cristianos e Hijos de Dios, fue transmitido por

sucesión apostólica ininterrumpida hasta época contemporánea, como dice el ritual occitano: "Este santo bautismo por el cual es dado el Espíritu Santo, lo ha tenido en sí la iglesia de Dios de los apóstoles, y ha pasado de hombres buenos a hombres buenos hasta ahora, y lo hará hasta el fin de los siglos" (29). El bautizado recibe el poder de los Apóstoles, que les prometió Cristo, y sobre todo el de transmitir a su vez el Espíritu Santo a condición de respetar la regla: "Si queréis recibir este poder y esta potencia, tenéis que cumplir todos los mandamientos de Cristo y del Nuevo Testamento según vuestro poder. Y sabed que él ha mandado que el hombre no cometa adulterio, ni homicidio, ni mentira, que no preste ningún juramento, que no coja ni robe, ni haga a otros lo que no quiera que se le haga, y que se perdone a quien os haga mal, que se ame a sus enemigos, que se rece por sus acusadores y sus adversarios y que se les bendiga, que a quien os golpee en una mejilla se le muestre la otra, que a quien os quite la camisa se le deje el manto, que no se juzgue ni condene" (29). Antes del bautismo, el espíritu de cada hombre "entra y sale" en él, inclinándolo al bien cuando está presente, alejándolo cuando el hombre se libra a las malas inclinaciones terrestres. Tras el bautismo, el Espíritu Santo se une firmemente al alma por el matrimonio místico: "En la imposición de las manos, el alma recibe para su conducta su propio espíritu que dejó en el cielo consintiendo al diablo y siendo equivocada por él. Es este espíritu, que llaman espíritu santo o "firme", porque permanece firme en este engaño, y porque no puede, en esta vida presente, ser engañado por el diablo mientras guarde y gobierne el alma" (30). Volver a caer en la materia es, pues, imposible para este alma. Si el bautizado, antes de su muerte, se separa del buen camino

violando los preceptos esenciales de la regla apostólica, la iglesia cátara podrá bautizarlo de nuevo y soldar otra vez la unión. Pero si se trata de una verdadera apostasía, si el antiguo perfecto se hace perseguidor, sobre todo, es la señal de que él no había recibido el Espíritu Santo, y que ya había desfallecido por parte del que le había bautizado (31). El rito purificador cátaro, el "consolamentum", que permitía liberarse de las ligaduras del cuerpo y unirse a Dios, sólo se le daba a quien estaba en plena posesión de sus facultades mentales, con lo que se negaba el bautismo de los niños aplicado por la Iglesia católica; "el consolamentum" sólo podían recibirlo los adultos, nunca los niños y se evitaba que fuera dado a los moribundos que hubiesen perdido la consciencia (32).

Antes de ver la posición de la Iglesia respecto a estas ideas, uno de los temas fundamentales de las dos miniaturas de ambos manuscritos del "Breviari", hay que revisar el aspecto teofánico que lleva implícito las estas ilustraciones. En este sentido, hay que recordar que exégetas y liturgistas sitúan el Bautismo del Salvador como ocurrido treinta años después de la Epifanía o demostración de Cristo a la humanidad; en el Bautismo, se incide en el aspecto de Hijo de Dios, de igual a El (no de mero enviado de un principio bueno, según el docetismo cátaro, restándose por ello su carácter divino), según el testimonio del Padre (S. Bernardo: "En la Epifanía del Señor I": 6.8) (33). Por otra parte, en los relatos evangélicos, y también en la representación de las dos ilustraciones de ambos manuscritos, principalmente en la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se puede hablar de una separación, dentro de la unidad divina, de las tres

Personas, en contra de las tesis dualistas: "Si ponemos atención a los lugares,..., tenemos la separabilidad en cierto modo de las personas. Cuando Jesús viene al río, va de un lugar a otro; la paloma desciende del cielo a la tierra, es decir de un lugar a otro; la misma voz del Padre no salió de la tierra ni del agua, sino del cielo. Hay, pues, aquí como una separación de lugares, de funciones y de obras" (S. Agustín: "Sermón 52": 2) (34). Se ve que, por esta manifestación teofánica, el bautismo cristiano es válido, y aunque Cristo no tenía por qué ser bautizado (aspecto que recoge la mayoría de los exegetas que tratan este tema, como se verá más adelante), lo hizo precisamente para mostrar su necesidad: "Ello no quiere decir que el Señor tuviese algo que se le perdonara en el bautismo, sino con su humildad nos encareció que era útil para nosotros. Se trataba ciertamente del Bautismo de Juan; no obstante, en él se manifestó sensiblemente la Trinidad del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, que santificó el bautismo del mismo Cristo, con el que habían de ser bautizados los cristianos. El Padre aparece en la voz venida del cielo; el Hijo en el mismo hombre Mediador; el Espíritu Santo, en la paloma" (S. Agustín: "Sermón 51": 33) (35). Es en el Jordán donde se recomienda lo que será el futuro bautismo cristiano, ya que en él demostró el Señor lo que reciben (es decir, el perdón de los pecados y la gracia) quienes son bautizados en nombre de la Santísima Trinidad (S. Agustín: "Sermón 288": 2) (36). Así, puede decirse que Cristo instituyó plena y claramente el bautismo "recibiéndolo personalmente y luego dándole forma y promulgándolo para los demás" (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte VI, c. 4, 4) (37), siendo El el primero en recibirlo para dar ejemplo a las generaciones futuras (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte VI, c. 4, 1) (38).

Los cátaros hablaban, según se ha visto, de un bautismo material, el de S. Juan, realizado con agua y que, por tanto, liga ba más a los hombres al principio malo. No obstante, si se siguen las premisas del "Breviari" (ya vistas en toda la primera parte, cuando, implícitamente, se expuso el primer artículo del Credo), Dios es el Creador de la naturaleza espiritual y material, con lo que el bautismo del agua es válido; esto, a su vez, viene avalado, según los exegetas, por el mismo hecho de ser Cristo quien lo recibe, purificando con su presencia las aguas para los futuros cristianos: "El Señor ha sido, pues, bautizado: No quería El ser purificado, sino purificar las aguas, a fin de que, limpias, por la carne de Cristo, que jamás conoció el pecado, tuviesen el poder de bautizar. Así el que viene al bautismo de Cristo deja allí sus pecados" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 2, c. 83) (39). El agua ha de interpretarse como signo sensible de la recepción del sacramento del Bautismo, ya que, según la definición de S. Isidoro en "Etimologías" (c. 19, 10) (40), recogida por S. Buenaventura: "Los sacramentos son signos sensibles, instituidos por Dios como remedios medicinales, en los que "bajo la cubierta de cosas sensibles opera latente una fuerza divina" ("Breviloquio": Parte VI, c. 1, 2) (41). La necesidad de un aspecto o signo sensible en el sacramento radica en que el pecado es ocasionado, bajo el consentimiento de la voluntad, por los sentidos corporales; se trata de un remedio para el hombre entero, alma y cuerpo, estableciéndose una relación, aunque lejana, de la misión que cumplen en el espíritu: "El hombre enfermo no lo constituye el espíritu ni la carne sola, sino el espíritu animado por la carne mortal. Y la enfermedad es el pecado de origen, el cual, por la ignorancia, inficiona la razón, y por la concupisis

cencia, atosiga la carne. Y el origen de esta culpa, aunque principalmente radicó en el consentimiento de la voluntad, con todo fue ocasionado por los sentidos del cuerpo. Así, pues, a fin de que la medicina se adaptara a todo lo ya dicho, menester fue que no sólo fuera espiritual (42), sino que se manifestara también en señales sensibles, con objeto de que, ya que lo sensible fue la causa de la ruina del alma, sirviérale asimismo para levantarse... no teniendo los signos sensibles por sí mismos eficaz ordenación a la gracia, si bien nos ofrecen por sumisma naturleza una lejana representación suya, de ahí es que fue necesario que el autor de la gracia los instituyera para significar y los bendijera para santificar (43), con el fin de que por su natural semejanza fueran representativos, por la institución aneja fueran significativos y por la bendición sobreañadida fueran santificativos que nos preparan para la gracia, por la cual nuestra alma se cura y sana" (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte VI, c. 1, 3) (44). Es mediante estos signos sensibles instituidos por Dios como el hombre halla la gracia del Espíritu Santo (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte VI, c. 1, 5) (45), lo que viene a explicar el pasaje de S. Agustín referido a que el hombre en el bautismo, al igual que Cristo, recibe al Espíritu Santo, y también la imagen de la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional. Esto por lo que se refiere al signo sensible en general; pero el agua en particular tiene, como cada simbolismo sacramental, un signo sensible propio, relacionado con el poder purificador que le es anejo, análogo al que implica el sacramento: "puesto que nuestra salud exigía que su primer acto comenzase por la regeneración o renovación en el ser de la gracia, que nos confiere el ser espiritual limpiándonos de nuestra inmundicia, haciendo desaparecer las

tinieblas y refrigerando la concupiscencia, que caer universalmente a todos los hombres que descienden de Adán por generación, de ahí que convenía que el primer sacramento regenerador constase de algún elemento que tuviera alguna semejanza natural con el triple efecto predicho que produce la gracia del bautismo. Y como el agua limpia por su pureza, por su transparencia es portadora de luz y por su frescor refrigera, y es también el líquido más común de todos, de ahí la conveniencia de que el sacramento de nuestra regeneración se realizara con el elemento del agua indiferenciadamente, porque "toda agua es siempre la misma especie" (Aristóteles: "I Topic.": c. 6 (c. 5)) y además para que nadie pueda poner en peligro su salvación por carecer de este sacramento" (S. Buena-ventura: "Breviloquio": Parte VI, c. 7, 4) (46).

El motivo del bautismo viene para borrar el pecado original, contraído por generación: "mediante la gracia del bautismo y el baño de la regeneración quedaron librados de la culpa con que habían nacido... todo (pecado) se destruye en aquella fuente a la que entraste siendo siervo y de la que saliste en libertad" (S. Agustín: "Sermón 152": 3) (47); sin el bautismo el hombre no puede conseguir la salvación, ya que lleva en él el pecado adquirido por generación (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 4, 13) (48).

Volviendo de nuevo a la imagen del Bautismo de Cristo, se aprecia que El es quien lo instituyó para los cristianos: "a Cristo lo bautizó Juan, aun confesándose inferior a El; al cristiano, encambio, lo bautiza Cristo, que demostró ser superior incluso a Juan" (S. Agustín: "Sermón 210": 3) (49). Por este motivo, el Se

ñor se dejó bautizar por el Precursor "porque, recibiendo el Señor el bautismo del siervo, no desdeñasen otros siervos el bautismo del Señor. Tal fue la misión de Juan" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 4, 14) (50). Por otra parte, el bautismo está incluido en el décimo de los artículos de fe, que ha de creer todo católico y que niegan los cátaros; el otro, ya tratado, es el de la Penitencia, según explica S. Agustín: "Sabéis vosotros que esto (la remisión de los pecados) está contenido en el Símbolo, que habéis recitado de memoria, pues entre otras cosas mencionasteis el perdón de los pecados. Remisión de los pecados hay dos: Una que se nos concede una sola vez; otra que se nos da cada día. La primera es la que se nos da en el santo bautismo una única vez; la segunda, la que se nos da, mientras vivimos aquí, en la oración dominical" (S. Agustín: "Sermón 58": 6) (51).

Aunque la representación del Bautismo de Cristo sea la más característica del sacramento, se recordará que ya ha aparecido enunciado tres veces más: La primera, en una de las ilustraciones de la serie de la ceguera de los judíos relativa a la interpretación del pasaje de Ezequiel 36, 25 ss. (52); la segunda, con motivo de la Circuncisión, prefigura de este sacramento; la tercera, por último, en la Matanza de los Inocentes, que puede verse también como un alegato al bautismo de los niños: "A los cuales (a los niños),..., les aprovecha la fe de quienes los presentan, en orden a su consagración y remisión del pecado original. De esta forma, cualquier mancha delictiva que hayan contraído por medio de sus padres es lavada mediante las preguntas y respuestas de otros" (S. Agustín: "Sermón 351": 2) (53). La Iglesia orien-

tal y la latina vieron en los Inocentes, ya desde época antigua, a los primeros mártires; habían sido bautizados con sangre (54); y ya se ha visto que martirio, bautismo y penitencia borran los pecados (55). En las ilustraciones referidas al Bautismo de Cristo de ambos manuscritos del "Breviari d'Amor", se encuentra la forma latente del sacramento, clara y perfecta, instituida bajo la gracia y la única válida, aunque las anteriormente citadas (profe^{ca} y Circuncisión) cumplieron su función preparatoria: "Y así, "al principio mediante la ofrenda, luego por la circuncisión y finalmente en virtud de la ablución bautismal se estableció el sacramento de la expiación y justificación; pues es de saber que ya en la ofrenda hállase latente la forma y semejanza de la purificación, luego en la circuncisión aparece más clara y, por fin, en el bautismo se nos muestra más patente" (Hugo de S. Víctor: "I De Sacram.": P. XI, c. 6)" (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte VI, c. 2, 2) (56). La negación de un sacramento que es considerado como puerta de todos los demás, que borra la culpa original, cuya administración dispone para la fe, que fortifica al cristiano que entra en la contienda de la vida (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte VI, c. 3, 1-4) (57), implica el rechazo a todos los demás, impide que el cristiano forme parte de la Iglesia y hace que quede preso en la condenación, de ahí la insistencia del "Breviari d'Amor" (tanto en imágenes como en texto) de la necesidad de este sacramento, necesidad que aparece reforzada en los artículos de fe (de los que forma parte, aunque sea implícitamente, esta miniatura) y que se ha de consolidar, ante la postura de los herejes, en un auditorio laico que debía tener aún reminiscencias de las creencias heréticas debido a los años de convivencia.

Como ya se ha apuntado, uno de los aspectos negados por los herejes era la falta de eficacia del bautismo en los niños; no obstante, para la Iglesia, es en la fe ajena donde radica la eficacia de este sacramento para los niños: "Por lo que toca a los niños, como por defecto de su edad no pueden tener esta fe, quiero decir, esta conversión del corazón a Dios, se sigue necesariamente que no pueden ser salvados cuando mueren sin la actual recepción del sacramento. Ni quiero decir con todo esto que estén destituidos enteramente de la fe, sin la cual no podrían jamás ser agradables a Dios. Son salvados por la fe de otros y no por la fe propia... tienen necesidad de la fe de otro, puesto que no nacen sin el crimen de otro, a fin de que estos mismos indigentes no sean excluidos de lo que ha dicho generalmente de todos los demás: "Purificando sus corazones por la fe" (Act. 15, 9). Y no conviene de ningún modo dudar que el pecado contraído por una vía extraña no pueda o no deba ser extinguido por la fe de otros" (S. Bernardo: "Sobre algunas cuestiones propuestas por Hugo de S. Víctor": c. 2, 9) (58). Sin la fe es imposible la salvación, los que no acceden al bautismo no reciben la fe, con lo cual su salvación se hace particularmente difícil, lo mismo para los niños que para los adultos: "Así las cosas, no les afectará en nada a los renegados estas palabras: "Sin fe es imposible complacer a Dios" (Hebr. 11, 6), pues no carecen de fe los que recibieron la gracia del bautismo en testimonio de la fe. Ni tampoco aquellas otras: "Pero los que no crean se condenarán" (Mc. 16, 16). ¿Y qué es creer sino tener fe?. Así... los niños se verán asistidos por el baño regenerador" (S. Bernardo: "Sobre el Cantar de los Cantares": Ser m^{ón} 66, 10) (59).

Otra objeción que los herejes ponen contra la eficacia del bautismo es la de la deficiente vida moral que tienen algunos de los ministros para que el sacramento tenga algún valor (S. Bernardo: "Sobre el Cantar de los Cantares": Sermón 66, 11) (60); sin embargo, los exegetas vieron que la gracia no viene de quien administra el sacramento, sino de Dios: "el Señor no haría jamás transferencia del poder de bautizar a nadie, sino solamente haría transferencia ministerial: El derecho, a nadie; el ministerio, sí, a buenos y a malos. No se horrorice la paloma del ministerio de los malos; mire más bien el derecho del Señor. ¿Qué te puede hacer un mal ministro si es bueno el Señor? ¿Qué te dañará el heraldo malicioso, cuando es bueno el juez?. Juan aprendió esto por la paloma. ¿Qué es lo que aprendió?. Que lo repita él mismo: "Me dijo El: Sobre el que vieras que desciende el Espíritu en forma de paloma y que se posa sobre El, es el que bautiza en el Espíritu Santo". No te engañen, pues, ¡oh paloma! (Iglesia), los seductores que dicen: Somos nosotros los que bautizamos. Aprende, ¡oh paloma! (Iglesia), la enseñanza de la paloma (del Espíritu Santo). "Este es el que bautiza en el Espíritu Santo". Se sabe por la paloma que es El, ¿y crees tú que eres bautizado en virtud del poder de aquel que ministerialmente te bautiza?. Si esto crees, no eres miembro del cuerpo de la paloma. Y si no eres miembro suyo, no es de extrañar que no tengas simplicidad. La paloma es principalmente símbolo de sencillez" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 5, 11) (61). Por su parte, S. Bernardo, en este sentido, aduce la autoridad de las Escrituras alegando ejemplos de malos ministros del Señor, pero de buenas instituciones (la Sinagoga como prefigura de la Iglesia, y ésta misma en el caso de Judas), para dar testimonio de la eficacia del

bautismo aun a manos de malos ministros ("Sobre el Cantar de los Cantares": Sermón 66, 11) (62).

Volviendo al caso del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se ha visto que aparece la representación del Espíritu Santo que, ya en opinión de los exegetas, desde S. Agustín, se ha mirado como una figura que, además de avalar la divinidad de Cristo, además de formar parte de la visión teofánica, tiene el sentido de unidad de la Iglesia, es decir, del poder exclusivo de Cristo en el bautismo, poder que no confiere a ningún ministro ya que de lo contrario habría múltiples bautismos en nombre de cada uno de los ministros que hay en la Iglesia (lo que llegaría a formar multitud de Iglesias); en este sentido, y como ya se apuntó anteriormente, la paloma aparece con el aspecto de unión de la Iglesia, frente al "bautismo" de la Iglesia cátara, en la que sus ministros, como ocurría con los maniqueos, piensan que ellos únicamente detentan el poder de la administración de los sacramentos (63); pero para los exegetas, este poder es exclusivo de Cristo y es lo que da unidad a la Iglesia: "No ignoraba (S. Juan) que era Jesús el Hijo de Dios, que era el Señor, el Cristo, el que había de bautizar en el agua y en el Espíritu Santo. Todo esto ya lo sabía. Pero lo que le enseña la paloma es que Cristo se reserva este poder, que no transmite a ninguno de sus ministros. Este poder que Cristo se reserva exclusivamente, sin transferirlo a ninguno de sus ministros, aunque se sirva de ellos para bautizar, es el fundamento de la unidad de la Iglesia, de la que se dice: "Mi paloma es única, mi madre es única". Si... el Señor comunicase este poder al ministro, se destruiría la idea de bautismo./Lo que vio en Cristo fue una propiedad peculiar suya futura, a saber, que

aunque fuesen muchos los ministros santos o pecadores que bautizaran, la santidad del bautismo no sería atribuida sino a Aquel sobre el que la paloma descendió, y de quien se dijo: "Este es el que bautiza en el Espíritu Santo". Que bautice Pedro, o Pablo, o Judas, siempre es El el que bautiza" (S. Agustín: Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 5, 6-7) (64). Así, la representación del Bautismo de Cristo con la paloma del Espíritu Santo da a entender el poder divino del Señor, negado por los cátaros, para bautizar en su nombre como único bautismo válido (65). De esta forma, por intermedio de sus ministros, es el Señor el que bautiza siempre: "Juan recibió un bautismo que se denomina así: bautismo de Juan. Nuestro Señor Jesucristo no quiso dar a nadie su bautismo, no con el fin de que nadie se bautizara con él, sino para que fuera siempre el Señor quien bautizase. Esto se hizo con el fin de bautizar el Señor por sus ministros; esto es, los que son bautizados por sus ministros, son bautizados por el Señor, no por ellos" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 5, 6) (66).

En cuanto a los polemistas, vienen a resumir todas las ideas expuestas anteriormente. Alanus de Insulis prueba la necesidad del bautismo apoyándose en las Escrituras y en el ejemplo dado por el mismo Cristo: "Pero que todos están sujetos a la recepción del bautismo se prueba por muchas autoridades. En efecto, dice Cristo: "Quien no renaciere por el agua y el Espíritu Santo, no puede entrar en el reino de Dios" (Joan. III); y en otra parte: "Id, predicad el Evangelio a toda criatura, bautizadlos", etc. (Marc. XVI). Asimismo, Pedro dice: "Haced penitencia, y sea bautizado cada uno de vosotros" (Act. II). Del mismo modo: "El que creyere y se bau-

tizare, se salvará" (Marc. XVI). Asimismo, ¿por qué fue bautizado Cristo con tan gran solemnidad, sino para que se signifique la gran virtud del bautismo?. En efecto, en el Bautismo de Cristo los cielos se abrieron, se oyó la voz del Padre, el Espíritu Santo apareció en forma de paloma (Matth. III). Pero dirán fuertemente que Cristo fue bautizado, como los que quieren añadir esto: Cristo no tenía necesidad de ser bautizado, estando libre de pecado; ¿luego, a qué ser bautizado?. Además, ¿cuán gran presunción habría si Juan bautizara a Cristo?./A esto decimos que Cristo no fue bautizado por esto, porque necesitara el bautismo, sino para conferir la fuerza regenerativa a las aguas, dando ejemplo a los demás al ser bautizado./Y así como fue circuncidado para satisfacer el precepto de la Ley, aceptó el sacramento del bautismo para cumplir el supremo grado de la humildad, recibiendo el bautismo por un inferior. En Juan tampoco hubo presunción, si bautizó a Cristo, fue porque a Cristo así le plugo. De donde se lee en Mateo: "Por este tiempo vino Jesús de Galilea al Jordán en busca de Juan para ser de él bautizado. Juan, empero, se resistía a ello, diciendo: ¡Yo debo ser bautizado de ti, y tú vienes a mí!. A lo cual respondió Jesús, diciendo: Déjame hacer ahora, que así es como conviene que nosotros cumplamos toda justicia. Bautizado, pues Jesús, al instante que salió del agua" (Matth. III). Aquí se dice que Jesús fue bautizado. Y en Marcos se lee: "Vino Jesús desde Nazaret de Galilea y Juan le bautizó en el Jordán" (Marc. I). Luego Jesucristo quiso ser bautizado, para afirmar el bautismo y para dar ejemplo a los demás, y especialmente con el bautismo de Juan, en el que los pecados no eran perdonados, para declarar que el estaba exento de pecado, y que no tenía necesidad de perdón original o actual, como no tuvo ni uno ni otro. Efectivamente, en

el bautismo de Juan sólo se lavaban exteriormente los cuerpos, pero no perdonaba los pecados; que después se extiende, porque a los que Juan había bautizado, luego los bautizó Cristo. De donde el mismo Juan: "Yo os bautizo con agua, pero aquél os bautizará con Espíritu Santo" (Matth.III; Marc. I)." (Alanus de Insulis: "Contra haereticos": l. I, c. 44; PL.: 210, cols. 350-351).

Ermengaudus recoge prácticamente las mismas ideas: "Tenemos en el Evangelio que Juan Bautista, siendo precursor y verdadero heraldo de Cristo, fue enviado por Dios omnipotente a bautizar en el agua, como atestigua el mismo Bautista diciendo, (y) Juan declara en el Evangelio: "No puede recibir el hombre nada si no se le hubiera dado del cielo" (Joan. III). Y: "El que me envió a bautizar con agua, me dijo: Aquel sobre quien vieres que baja el Espíritu Santo, y reposa sobre él, ese es el que bautiza con el Espíritu Santo" (Joan. I)./Asimismo, en el Bautismo de Cristo se abrieron los cielos, se oyó la voz del Padre y apareció el Espíritu Santo. Ve cuán grande y divino sacramento de piedad. En efecto, toda la Trinidad trabajó en el Bautismo de Cristo, y se dignó a estar presente. El Padre es oído, el Espíritu Santo aparece en figura de paloma. Bautizado el Hijo de Dios, los cielos se abrieron. Y porque el sacramento del bautismo es institución de tan gran dignidad, por esto el Señor dijo a Nicodemo en el Evangelio: "Pues en verdad, en verdad te digo que quien no naciere de nuevo, no puede ver el reino de Dios" (Joan. III). Asimismo: "En verdad, en verdad te digo que quien no renaciere del agua y del Espíritu Santo, no puede ver el reino de Dios. Lo que ha nacido de la carne, carne es; mas lo que ha nacido del espíritu, es espíritu" (Joan. III)./Oid, herejes, os es necesario tener dos nacimientos, el car

nal, por supuesto, y el espiritual: Y atestiguan de la divina elocuencia, quien carece del nacimiento espiritual, no puede ver el reino de Dios, ni entrar en él; pero no puede tenerse el nacimiento espiritual, sino se tiene el carnal. ¿Luego, de qué modo dices que es malo el nacimiento carnal, al que se sigue el nacimiento espiritual, que confiere ver el reino de Dios, y entrar en él, no pudiendo tener el espiritual sin el carnal?. En efecto, jamás puede renacer quien nunca nació. Así es necesario que primero nazca y que después renazca./Tenemos en los Evangelios que Juan Bautista inspirado por el Espíritu Santo salió al desierto y predicó y suministró la penitencia y el bautismo del agua a los que llegaban a él. De donde Cristo, queriendo santificar y afirmar el bautismo del agua de Juan, yendo hacia él, se dignó a recibir en sí el bautismo por éste, dando ejemplo a todos los fieles, a recibir el sacramento del bautismo del agua para la salvación de las almas, deber recibir, en el que, de todos los pecados, tanto originales como actuales, se limpian; y sin el cual, es la fe de la Iglesia universal que todo el que menosprecie este sacramento y no quiera recibirlo, de ningún modo sea merecedor de la vida eterna, ni puede conseguirla, ya que Nuestro Salvador Jesucristo atestigua en el Evangelio del Bienaventurado Juan diciendo: "Quien no renaciere del agua y del Espíritu Santo, no puede entrar en el reino de Dios"./.../Pero ha de saberse que Juan Bautista en nombre del Señor, que le había enviado, bautizaba. Pero Nuestro Señor Jesucristo, ya que fue enviado por el Padre de los cielos, trayendo consigo la salvación eterna al género humano, recomendó la práctica del sacramento del bautismo a sus discípulos, enviándolos por todo el mundo, mando que predicaran el reino de Dios y bautizaran, añadiendo, "en el nombre del Padre, y del Hijo, y del

Espíritu Santo" (Matth. XXVIII) etc, que al final del Bienaventurado evangelista Mateo, apareciéndose a sus discípulos en el monte, les dijo: "Id, enseñad a las gentes, bautizándolos" ("ibid.") etc. Y añadió: "Quien creyere y fuere bautizado se salvará; pero quien no creyere, se condenará" (Mar. XVI)" (Ermengaudus: "Contra Haereticos": c. 12; PL.: 204, cols. 1255-1257).

4.- Las tentaciones de Cristo.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Le diables temta Iezu Crist en lo desert"), f. 173 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (sin "titulus" genérico), f. 130 r.

Se desarrolla a continuación el tema de las Tentaciones. Aunque las Escrituras hablan de tres, las miniaturas, de forma más resumida, y como suele ser normal cuando se hace esta reducción, cogen la primera y la última de S. Mateo (es decir, la primera y la segunda de S. Lucas) en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, y la primera de S. Mateo en el S.I. n.3 escurialense. La razón por la que las tentaciones aparecen tras el Bautismo se debe a que, como antes se vio, este sacramento ha de ser previo a la lucha que ha de sostener el cristiano, ya que es principio de salvación, y el que no lo recibe, al no haber lavado sus pecados, está al margen de ella, y lo que haga para conseguirla, sin haber recibido el sacramento del bautismo, será inútil, según ha podido comprobarse: "Notemos que el Evangelista, no sin razón, nos muestra tres instituciones principales del Señor: pues hay tres cosas provechosas para la salvación del hombre: el sacramento, el desierto y el ayuno: "Nadie es coronado sino lucha conforme a la Ley" (2, Tim. 2, 5), y nadie es admitido al combate de la virtud

si antes no ha sido lavado de todas las manchas de sus hábitos y consagrado por el don de la gracia celeste" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 4, c. 4) (2).

Las tentaciones de Cristo son un tema tardío. No se conoce ninguna representación del primer arte cristiano; probablemente no fue ejecutada ninguna porque no fue uno de los temas del arte sepulcral ni de las festividades cristianas. La narración se leía como una pericopa al comienzo de los cuarenta días de ayuno antes de la Pascua. Aparece en el "Libro de Kells", escrito en la isla de Iona hacia el 800 y, poco después, en el arte carolingio del continente. Las tentaciones no constituyeron un tema particularmente prominente; de hecho, fue extraordinariamente raro, incluso entre los ciclos del Nuevo Testamento. Empezando en el siglo IX, pudo aparecer en alguna era sucesiva, en la forma de una representación continua de las tres tentaciones en imágenes separadas, con o sin una escena cercana, combinadas en una única composición o simplemente como tentaciones individuales entre las que la primera, como demuestra la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, fue la preferida, sobre todo durante la Baja Edad Media (3).

Antes de comenzar a analizar las Tentaciones, habría que hacer algunas puntualizaciones sobre el hecho del ayuno del Señor; en primer lugar, su duración de cuarenta días viene a significar las penalidades de la vida terrena: "Significa (el número 40) la vida fatigosa de esta tierra, mientras dura nuestra peregrinación lejos del Señor, en la cual es necesaria temporalmente la predicación de la verdad. El número 10, en efecto, que significa la

plenitud de la felicidad, multiplicado por 4,..., da el número 40. Por esto mismo ayunaron durante cuarenta días Moisés, Elías y el mismo mediador, Nuestro Señor Jesucristo, es decir, porque durante este período de tiempo es necesario abstenerse de los placeres corporales (S. Agustín: "Sermón 51": 32) (4); este número viene a significar igualmente el llevar una conducta de sacrificio mientras dura el ciclo vital: "Los cuarenta días engloban la ordenación de todo este mundo... El número diez simboliza toda la sabiduría. Esta sabiduría se ha dispuesto por las cuatro partes del mundo, por todo el orbe de la tierra. También el tiempo se divide en cuatro partes; en efecto, el año tiene cuatro estaciones, y el mundo entero cuatro puntos cardinales. Así, pues, 10 multiplicado por 4 da 40. Por eso el Señor ayunó cuarenta días, mostrándonos que los fieles deben abstenerse de toda corrupción mientras vivan en este mundo" (S. Agustín: "Sermón 264": 5) (5). Un sentido complementario y como resultado de lo anteriormente expuesto es el de la necesidad del ayuno como auxilio contra los pecados: "Su ayuno de cuarenta días antes de la muerte equivalía, en cierto modo, a clamar: "Absteneos de los deseos mundanos"... El ayuno, en efecto, tiene lugar en la tribulación del combate, porque "quien compite en la lucha se abstiene de todo" (1 Cor. 9, 25)" (S. Agustín: "Sermón 263 A": 4) (6). Por otro lado, las tentaciones, en orden a lo que se está tratando de afirmar, prueban la realidad humana de Cristo, que, en este caso, ha de valer como modelo para enseñar qué ha de hacer el hombre en el momento de la tentación: "He aquí el motivo por el que Cristo, que se dignó a nacer como hombre, no rechazó el ser tentado como hombre: para que el cristiano, amaestrado con su ejemplo, pueda vencer al tentador" (S. Agustín: "Sermón 210": 3) (7).

4.I.- Primera tentación: Convertir las piedras en panes.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense, f. 173 v.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Lo diable temta Jhesuchrist en lo desert com li dix: si tu est Fill de Déu fe tornar d'aquestes pedres pa"), f. 130 r. (8).

Las dos miniaturas son prácticamente iguales; sólo pueden consignarse diferencias de matiz; en ambas, un gran diablo situado a la izquierda de la composición interpela a Cristo: En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, adopta una postura reverente e hinca su rodilla derecha ante el Señor (9); extiende el índice de la derecha para llamar la atención de su interlocutor (10), mientras sostiene tres piedras redondas en la izquierda. Por su parte, el demonio de la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional aparece de pie, aunque ligeramente inclinado para no sobrepasar la altura del Señor por una razón de decoro; el índice de su derecha señala dos piedras en el suelo, mientras señala a Cristo con el de la izquierda, expresando así su petición (11). Ya se ha hablado del aspecto general de los demonios de ambos manuscritos, por lo que no se insistirá más sobre este tema (12). Cristo, a su vez, está sentado, con un libro en sus manos, en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense; según señala G. Schiller, cuando se describe la tentación sin ninguna referencia verbal al texto evangélico, es decir, cuando está tomada en un sentido general, como en un capitel del siglo XII borgoñón de la nave Norte de la Catedral de Saint-Lazare de Autun (13) y en la miniatura de un manuscrito de hacia 1220-1230 de un Salterio perteneciente a la escuela de Bamberg (Bamberg, Staatliche Bibl., Cod. 48, f. 61 r.) (14), Cristo aparece sentado. (15): En la minia

tura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, el Señor, al responder al diablo, extiende el índice de su derecha en diagonal, indicando la afirmación de su idea (en este caso, su negativa). (16). Otros modelos con Cristo sentado durante la tentación se encuentran en dos capiteles, igualmente borgoñones, del siglo XII en Saulieu (17) y en Plainfied (Cher) (18).

Por su parte, en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, Cristo se halla de pie y muestra la palma de su mano derecha indicando su negativa a la proposición diabólica; al igual que en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense y que en los dos capiteles borgoñones antes mencionados, su jeta un libro con su derecha.

Hay que tener en cuenta un aspecto común a ambos manuscritos, como es el de la aparición del paisaje, muy esquemático y decorativo en la miniatura del S.I. n.3 escurialense (con una prominencia rocosa donde está sentado el Señor y dos árboles a su izquierda entrelazados), más naturalista en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional (la escena queda encuadrada por prominencias montañosas, con piedras y flores, la de la derecha, con un arbusto en su parte superior; además, entre Cristo y el diablo hay un árbol cuyo primer sentido es el de servir de elemento de separación significativo tomado de la naturaleza, que sirve junto con los demás elementos positivos de Cristo frente al diablo, para realzar jerárquicamente la figura del Señor). La tentación, en una placa de marfil de la escuela de Metz, ejecutada hacia el 850 (Frankfurt am Main, Stadtbibl., Cod. Ausst. 68) (19), tiene lugar bajo un gran árbol. Los árboles destacan en estas escenas tan sobresalientes

temente que no puede tratarse de una pura decoración. Aparece de nuevo en la primera y segunda tentaciones de un manuscrito inglés conocido como "Salterio Albani", ejecutado hacia 1119-1146 (Hil-desheim, St. Godehard) (20). Ambos pueden ser aquí, al igual que en la placa de marfil y que en las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari", una alusión al árbol del Paraíso, que podría introducir una sugerencia a la Caída como una antítesis de la Tentación de Cristo (21).

La primera tentación está dirigida a la gula, la primera de las argucias que empleó el diablo para perder al hombre (lo que justificaría, de nuevo, la aparición del árbol en ambas miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari", según se ha explicado); "Conocemos que existen tres dardos principales con los cuales el diablo acostumbra a armarse para herir al alma humana: uno, la gula, otro la vanidad y el tercero la ambición. Por eso él comienza por donde ya venció... Aprendamos, pues, nosotros a guardarnos de la gula, de la sensualidad, pues un dardo del diablo" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 4, c. 17) (22). Si el demonio emplea argumentos de las Escrituras para tentar al Señor, El también los emplea para rebatirle; a su vez, Cristo vencerá sobre las tentaciones sin hacer uso de su naturalidad divina, sino hablando como hombre para enseñar al cristiano, siendo también el hombre tentado, no la divinidad, en orden a la redención; la respuesta a esta tentación tiene un velado sentido eucarístico: Al hombre no le es tan necesario el pan corporal como el alimento espiritual de la Palabra de Dios una vez confortado con el pan consagrado: "Ves qué clase de armas emplea para defender al hombre contra los asaltos del espíritu per

verso fortificándole y guardándole contra las tentaciones de la gula. No usa, como Dios, de su poder -¿para qué me aprovecharía?-, mas, como hombre, se busca una ayuda común, para que, ocupado de alimentarse en corporal, adquiriera el alimento de la palabra celestial... Pues no es posible a quien sigue al Verbo desear el pan de la tierra, cuando ha recibido la sustancia del pan del cielo ...; por eso, el que desea la vida verdadera espera este pan, que, por su sustancia invisible, "robustece el corazón de los hombres" (Ps. 103, 15). Al mismo tiempo, cuando dice: "El hombre no vive solamente de pan"; muestra que es el hombre el que ha sido tentado, es decir, el que ha pagado por nosotros, y no su divinidad" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 4, c. 20) (23).

4.II.- Segunda tentación: Arrojar desde el Templo.

Ilustración exclusiva del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Com lo diable pres Jhesuchist e posà'l sobre la volta del temple"), f. 130 r.

Esta ilustración está unida a la anterior del mismo manuscrito, inmediatamente debajo. En el extremo izquierdo de la composición, se ve una construcción con cubierta de tejas inclinada; todo el primer plano aparece ocupado por una edificación curiosa: Se trata del corte longitudinal de una iglesia en la que se ven tres tramos de bóveda sexpartita; carece de cubierta, y sobre la clave de dos de las bóvedas se hallan Cristo (a la izquierda) con un libro en su mano derecha mientras extiende el índice de la izquierda, en dirección oblicua y ligeramente curvado, que, como se sabe, es el gesto de la predicación, donde se juntan el de la or

den y el de la enseñanza (24); por su parte, el diablo, también de pie, vuelve su cara al Señor y con el índice de su izquierda hace un gesto de designación, con el sentido de llamar la atención a alguien (a Cristo). Esta tentación puede verse en una miniatura de los "Evangelios de la Coronación de Vyšehrad del rey Vratislav" (Praga, Bibl. Nacional y Universitaria, ms. XIV A 13, f. 24 v.) (25), en una de las miniaturas del "Salterio Albani" (Hildesheim, St. Godehard) (26), en uno de los relieves del tímpano de la puerta derecha de la Portada de Platerías de la Catedral de Santiago (27), en una miniatura del siglo XIII de la escuela de Colonia, influida por la obra de Nicolas de Verdun, en los "Evangelios de S. Martín Grueso" (Bruselas, Bibl. Royale, ms. 9222, f. 44) (28).

También esta tentación es una prueba de la naturaleza humana de Cristo (S. Agustín: "Sermón 313 E": 4) (29), que, en este caso, ataca a la vanidad; a su vez, dado que este es el defecto principal de los herejes, y teniendo en cuenta que el diablo, como antes se dijo, utiliza para su tentación pasajes de la Escritura, es éste el que aparece como imagen de los herejes tentadores a los que el cristiano, como seguidamente se verá, ha de dar una respuesta precisa: "Viene enseguida la flecha de la vanidad, en la cual se lee fácilmente, porque, deseando los hombres hacer alardes de su virtud, abandonan su puesto, el lugar de los méritos. "Y le condujo", se dice, "a Jerusalén, y lo colocó sobre el pináculo del Templo"./Tal es el efecto de la vanidad: Cuando cree uno elevarse más alto, el deseo de hacer acciones brillantes lo precipita a los abismos... Aprended aquí también que Satanás se transfigura en ángel de luz (2 Cor. 11, 14) y con frecuencia se

sirve de las Escrituras divinas para tender lazos a los fieles.
De este modo, él hace los herejes, debilita la fe y ataca los derechos de la piedad. No seas seducido por el hereje, porque pueda tomar algunos argumentos de la Escritura; y que no se vanaglorie de que parece docto. También el diablo usa testimonios de las Escrituras, no para enseñar, sino para envolver y engañar" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 4, cc. 21, 22 y 26) (30). En la respuesta de Cristo, se ve su declaración como Hijo del Padre, igual al Padre, y no un mero enviado, como pensaban los herejes, en un ataque contra el docetismo cántaro; puede apreciarse así cómo, en conjunto, en las Tentaciones, se pone de manifiesto, a la vez, la naturaleza humana y divina de Cristo: "mas el Señor le responde: "No tentarás al Señor tu Dios". Por donde puedes conocer que Cristo es Señor y Dios, y que el Padre y el Hijo no son sino un solo poder, según está escrito: "El Padre y yo somos uno" (Jn. 10, 30)" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 4, c. 27) (31).

El hecho de que Cristo permitiera ser tentado fue para mostrar lo que ha de hacer el cristiano en momentos análogos y cuál ha de ser su respuesta a los distintos tipos de tentaciones graves: "¿Por qué permitió ser tentado, sino para enseñarnos a resistir al tentador?. Si el mundo te promete el placer carnal, respóndele: "Más deleitable es Dios". Si te promete honores y dignidades seculares, respóndele: "El reino de Dios es más excelso que todo". Si te promete curiosidades superfluas y condenables, respóndele: "Sólo la verdad de Dios no se equivoca"... puesto que en todos los halagos del mundo aparecen estas tres cosas: o el placer, o la curiosidad o la soberbia" (S. Agustín: "Sermón 284": 5)

(32).

En resumen, se ve, por un lado, la afirmación de las dos na turalezas, humana y divina, de Cristo, frente a lo que pensaban los cátaros. Por otro lado, en la primera de las tentaciones, no hay que ver tanto una figura de la tentación por la gula como de la hecha a todo tipo de sensualidad; en este sentido, puede ponerse en relación con un aspecto que se tratará más en profundidad en la última parte de este estudio, como es el culto a la mujer según las normas de "fin'amors" nacidas en la sociedad occitana, y en las que se permitían ciertas licencias en el orden afectivo (como el adulterio, siempre conforme a las reglas de "fin'amors"; la excesiva admiración por la mujer, que podría llevar a aspectos moralmente condenables que la Iglesia no podía tolerar); además, en líneas generales, la sociedad occitana fue considerada como excesivamente dada a la sensualidad (33); por otra parte, no sólo existe esta reprobación a la moral occitana, sino también a su religión dominante, al margen de la católica, y cuyos miembros principales están representados en el diablo (segunda tentación tratada). Así, sensualidad y soberbia (es decir, herejía) son dos aspectos que se atacan en virtud del profundo descontrol que pueden causar a la sociedad: Debilitamiento de los órdenes morales e instituciones (matrimonio) establecidos y marginación religiosa, que ponen en peligro una sociedad perfectamente jerarquizada idealmente (34), a la que todo gobierno ha de aspirar, una sociedad reflejo de la celeste y que corre el riesgo de caer debido a una in versión de valores y a un alejamiento de la ortodoxia; además, en esta caída, lo que es peor según el pensamiento medieval (35), puede arrastrar al resto de los gobiernos. De hecho, se sabe que,

tras la cruzada contra los albigeneses (36), la sociedad languedociana sufrió un duro golpe que supuso el fin de su cultura y el asentamiento de otra, la de L'Ile de France, de corte aristocrático y, religiosamente, dentro de la ortodoxia. No obstante, era necesario recordar todas estas ideas debido a los rebrotes, no muy mayoritarios, pero sí efectivos y significativos de la herejía y, lo que es aún más importante, ante el peligro de un nuevo florecimiento, esta vez generalizado, llevado a cabo por esta sociedad, aún burguesa, que convivió durante tantos años con la herejía.

5.- Vocación de los primeros Apóstoles.

La escena se ha ilustrado siguiendo como fuente a Mt. 4, 18-22 o a Mc. 1, 16-20 (lo que parece menos probable, ya que en el "Breviari d'Amor" no parece que se siga en exceso a este último evangelista tanto a nivel de texto como de ilustraciones).

5.I.- Vocación de S. Pedro y S. Andrés.

Manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (sin "titulus"), f. 130 v.

En el extremo izquierdo de la composición aparecen, en una barca, con la red echada en el mar, S. Andrés y, delante, Simón, el futuro Pedro, reconocible, como lo será desde ahora, por la tonsura en su cabeza. Ambos, nimbados, con las manos juntas hacia delante. Simón saca una pierna que aparece en el agua. Frente a ellos, Cristo, con un libro en su mano izquierda, alarga los brazos, mostrando la palma de la derecha, que en una relación como

ésta, entre superior (Cristo) e inferior (los Apóstoles), indica la buena acogida reservada por áquel a aquéllos que se presentan ante él (1). El agua del mar está concebida de forma similar a la que se vio en la representación del Jordán, a base de líneas sinuosas curvas (con algunas otras más gruesas de tono oscuro) paralelas.

La vocación de S. Pedro y S. Andrés aparece representada en el ciclo del mosaico de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena tan bien ejecutada que muy probablemente fue el primer modelo (2). Los dos pescadores están en la barca: Simón está ocupado con la red; Andrés coge el remo. Cristo, de pie en la orilla, extiende sus manos hacia ellos y les habla. Aunque la escena fue representada en el arte oriental, se encuentra muy raramente en el occidental y casi siempre siguiendo el mismo tipo compositivo (3). Modelos similares a los de la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional se encuentran en la Columna del obispo Bernard de Hildesheim (Catedral) de entre 1015-1022 (4), en un antepedium del siglo XI de Salerno (5), en una miniatura del "Evangelario de Enrique III" de El Escorial (6) y en un panel que perteneció a la "Maestà" de Siena de Duccio en la Colección S. H. Kress (Washington, National Gallery) (7), así como en un fresco de la vida de Jesús de Barna da Siena (1350-1355) en la Colegiata de San Gimignano (8).

La razón por la que Cristo elige, de entre los hombres, a pescadores para ser sus discípulos estriban en que, de haber escogido a otros pertenecientes a estamentos superiores, se habría pensado que fue por su dignidad y no por la gracia de Dios; se

trata una vez más de otra lección de humildad y, en este sentido, se hace necesario recordar la relación entre soberbia y herejía. A partir de estos niveles inferiores de la sociedad, todos los hombres de cualquier estamento y orden son llamados a la Iglesia, a la salvación: "Jesús, el Señor, que eligió a los débiles del mundo para confundir a los fuertes y congregó su Iglesia de todo el orbe de la tierra, no comenzó por los emperadores o por los se na droes, sino por unos pescadores. Si hubiese elegido en primer lugar a hombres revestidos de dignidad, de cualquier clase que ella fuese, se hubiesen atrevido a asignarlo a sus méritos, no a la gracia de Dios... En consecuencia, hoy acceden juntos a la gra cia del Señor, nobles y plebeyos, el sabio y el ignorante, el po bre y el rico. Para recibir esta gracia, la soberbia no lleva la delantera a la humildad del que nada sabe, del que nada tiene y nada puede... Si no nos hubiesen precedido estos pescadores, ¿quién nos hubiese capturado a nosotros?" (S. Agustín: "Sermón 250": 1) (9).

Hay que resaltar que, en esta primera escena de la elección de los dos primeros Apóstoles, se remarca la primacía de S. Pedro (tema que, en el "Breviari", contara con más ilustraciones, como la Donación de las llaves, la Pesca milagrosa, etc.) sobre los demás Apóstoles y, por tanto, la primacía del Papado y la sumisión de los pueblos a su dirección espiritual; no hace falta recordar que, si los cátaros atacaban a la Iglesia como institución, también lo hacían al Papa como su cabeza visible, en el que no reco nocían la dirección espiritual encomendada por Cristo (10); el reforzamiento del poder y prestigio papales redundará en los de la Iglesia: "S. Lucas ha elegido la barca desde la que Pedro había de pescar... teniendo como piloto a aquél sobre el cual está

fundada la Iglesia... Aunque a los demás se les manda echar sus redes, sin embargo, sólo a Pedro se le dice: "Boga mar adentro", es decir, en el alta mar de las controversias... La Iglesia es conducida por Pedro a lo largo de las controversias" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 4, c. 70) (11).

5.II.- Vocación de S. Juan y Santiago.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus apela los peccadors a dicipols") (12), f. 173 v. (13); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesus apella los pescadors a discipols"), f. 130 v. (14).

Las miniaturas de ambos manuscritos sólo coinciden en el personaje de Cristo. En la del manuscrito S.I. n.3 escurialense, el Señor, situado en el extremo izquierdo de la composición, con un libro en su derecha, hace el gesto de acogida con la palma de la mano abierta a sus futuros discípulos, sólo que, por falta de espacio, el brazo no aparece extendido, sino ligeramente flexionado; los Zebedeos, sentados en la parte posterior de la nave, se disponen, extendiendo sus brazos que muestran las palmas de sus manos, a seguirle; dentro, siguiendo el relato evangélico, su padre arregla una red; el agua está concebida como tres franjas sinuosas, sin el carácter translúcido que presenta en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional. En éste, se ha seguido, básicamente el mismo esquema que aparecía en la ilustración anterior: En el extremo izquierdo de la composición, dentro de una barca, hay dos personajes (cuyas únicas diferencias estriban en que ninguno de ellos, lógicamente, aparece con tonsura y en que no se identifica a S. Juan, ya que ambos presentan cabellos y bar

ba largos; por lo general, en las ilustraciones de ambos manuscritos de Cristo, el discípulo amado se mostrará con un aspecto juvenil, ya sea imberbe, ya sea con una barba corta) nimbados, con las manos juntas en alto y el más próximo a Cristo saliendo de la barca (una de sus piernas está dentro del agua); la red, como en el caso anterior aparece con peces (en esta ilustración, con dos; en la primera, con tres). Cristo aparece junto a la orilla; su gesto varía ligeramente, no extiende los dos brazos, sino que se limita a mostrar la palma de su mano derecha en señal de acogida; detrás de El, los discípulos de la miniatura anterior, sólo que su aspecto varía: No puede distinguirse a S. Pedro; uno de ellos, el más próximo al Señor, lleva un libro y presenta una barba incipiente, lo que sería más apropiado para la representación de S. Juan; el otro, con cabellos y barba largos, pone su mano izquierda sobre el hombro del primero.

La vocación de los hijos de Zebedeo aparece aun más raramente que la anterior, y probablemente no se encuentra antes del siglo IX (16). Modelos similares pueden verse en el citado "Evangelario de Enrique III" de El Escorial, ejecutado en el siglo XI (16) y en la tabla ya mencionada de Duccio de la National Gallery de Washington (17).

Las redes de las barcas vienen a significar lo persuasivo de la futura predicación de los Apóstoles, por medio de la cual son retenidas numerosas personas desde la incredulidad hasta la luz de la fe; pero teniendo en cuenta que no es por obra de la elocuencia humana, sino por don de Dios. La barca de Pedro es la de la Iglesia de los gentiles y la de los Zebedeos la procedente de

la Sinagoga que, juntas, engrosarán la Iglesia: "Más ¿cuáles son las redes de los apóstoles que (Cristo) manda echar? ¿No es el atractivo de las palabras, las insinuaciones del discurso, la profundidad de los razonamientos lo que no deja escapar los que ellas han captado?. Con razón los instrumentos de la pesca apostólica son las redes, que impiden que perezcan los que han cogido sino que los conservan y los atraen desde los abismos a la luz, que transporta a los que flotan en el seno de los mares hacia las alturas... a la voz del Señor cogieron una gran multitud de peces. Esto no es obra de la elocuencia humana, sino don de la llamada celestial. Pasan las discusiones humanas, sólo por su fe cree el pueblo./Las redes se rompen, y los peces no se caen. Llaman para que les ayuden a los otros compañeros que estaban en la otra barca. ¿Cuál es esta barca? ¿Tal vez la de Judea, en la cual Juan y Santiago han sido escogidos?; pues "la Judea ha venido a ser santuario" (Ps. 113, 3). Luego aquéllos vienen de la Sinagoga a la nave de Pedro, es decir, a la Iglesia, a fin de llenar ambas naves. Todos judíos o griegos: "Cristo está con todos" (Col. 3, 11). Mas a mí este amontonamiento me hace temer que las barcas tan llenas se hundan; pues es necesario que existan las herejías para prueba de los buenos" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 4, cc. 70, 71, 72, 76 y 77) (18). Así, esta imagen viene a ser una figura de la universalidad de la Iglesia a la que todos están llamados (de forma análoga a como se vio en la Adoración de los pastores y en la de los Magos); universalidad en contra del carácter local y restrictivo que tiene en sí la herejía, lo que constituye un argumento en su contra.

Esta primera pesca es una imagen de la Iglesia actual, a la

que están llamados todos los hombres y en la que hay buenos y malos, y, como se apuntaba en la cita precedente, existen herejías capaces de arriesgar su unidad: "Recordad, pues, la primera pesca, para ver en ella cómo es la Iglesia del tiempo presente... Recibieron de El las redes de la palabra de Dios, las echaron al mundo cual a un mar profundo, y capturaron la muchedumbre de cristianos que vemos y nos causa admiración. Aquellas dos barcas simbolizaban a dos pueblos, el de los judíos y el de los gentiles, el de la Sinagoga y el de la Iglesia, el de la circuncisión y el del prepucio... las barcas amenazaban hundirse por la muchedumbre de los peces. Lo mismo sucede ahora: Los muchos cristianos que ven mal oprimen a la Iglesia. Y esto es poco: También rompen las redes. Pues, si no se hubieran roto las redes, no hubiesen existido los cismas" (S. Agustín: "Sermón 248": 2) (19). Resumiendo, en palabras del obispo de Hipona: "Esta pesca contiene en símbolo estas tres cosas: La mezcla de buenos y malos, la opresión de la muchedumbre y las escisiones de los herejes. La mezcla de buenos y malos, en que no se dijo que echaran las redes a derecha o izquierda; la opresión de la muchedumbre, en el hecho de que fue tanta la cantidad de capturas que las naves estaban sobrecargadas; las escisiones de los herejes, en que eran tantos que se rompieron las redes" ("Sermón 251": 1) (20).

6.- Las bodas de Caná.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Las nubcias on Iezus fetz de l'aiga vi"), f. 174 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Les noces on Jhesuchrist féu tornar de l'aygua vi"), f. 131 r. (2).

Se trata del primer milagro obrado por Jesús en el ciclo de su vida pública y del primero, también, que inicia la serie de los del "Breviari"; salvo unas pocas ilustraciones, todas las demás están dedicadas a milagros; no obstante, estas pocas (Envío de los Apóstoles a predicar y a hacer milagros, Degollación del bautista, Donación de las llaves a S. Pedro, Transfiguración, entrada en Jerusalén y Expulsión de los mercaderes del Templo) tienen alguna relación con milagros, aunque sea de manera indirecta, ya que, por ejemplo, en el primer caso se trata de enviar a los discípulos a realizar milagros en su nombre, y en la Transfiguración el Señor adquiere, ante un grupo escogido de ellos, una apariencia que no era la habitual en Él. Pudo haberse escogido, sin duda, o bien toda la vida de Cristo con sus milagros, pero también con sus predicaciones, o éstas últimas únicamente, cuyo contenido es igualmente importante; o incluso pudo haberse recurrido a la ilustración de parábolas, de gran contenido docente, moral y espiritual. Al no ocurrir esto así, hay que pensar, en principio, en la posibilidad de contraponer los milagros a las teorías cátaras que no admitían el contenido de curación física, material, que, realmente, tuvieron; les parecía extraño conciliar que el enviado del principio bueno curase los males físicos de los demás, ya que el aspecto material del hombre era un obstáculo para la redención de su alma; parece ser que los cátaros, al igual que los católicos, hicieron una lectura alegórica de los milagros; no obstante, a diferencia de los herejes, la Iglesia nunca negó la realidad histórica y efectiva de los milagros llevados a cabo por Jesús (4).

Las ilustraciones de ambos manuscritos ofrecen caracterís-

ticas bastantes similares, y sus variaciones radican en detalles o en la adición de personajes; no obstante, la diferencia más importante se encuentra en que, mientras en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense aparecen los tres momentos del milagro (llenar las tinajas, bendición y degustación, en este caso, llevada a cabo por el novio), en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sólo se ha escogido el llenado y la bendición. En el S.I. n.3 escurialense, dos sirvientes flanquean la mesa de esponsales y llenan las pequeñas tinajas (cinco, tres a la izquierda y dos a la derecha) con jarras de agua. A la mesa (cubierta con manteles donde hay fuentes con carne, una copa, panes y un cuchillo), en el extremo izquierdo, están sentados dos discípulos; a continuación la Virgen y Cristo (nimbados) que bendice mirando al novio; éste, coronado, siguiendo el rito nupcial de la Iglesia griega (5), levanta la copa para probar su contenido. Por su parte, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, hay más variedad de personajes: Los invitados (una mujer seguida de dos hombres (presumiblemente, los discípulos, aunque no aparecen, como suele ser frecuente en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, con nimbos)), la novia, coronada, que levanta las palmas de las manos separadas en señal de sorpresa (6), como si el milagro ya hubiera tenido lugar; Santa María, con la palma de la derecha en alto, que en el contexto de Cristo taumaturgo, es decir, mostrando su valor, indica un reconocimiento y una adhesión total a su autoridad (7); y Cristo bendiciendo el agua que un copero derrama sobre tres tinajas dispuestas en un pedestal cúbico recubierto por un paño. La mesa, cubierta con un mantel con decoración a franjas ajedrezada a derecha e izquierda, según uso frecuente en telas musulmanas (8), muestra

panes, dos fuentes con carne, una copa y dos jarritas. La tradición señala que Cristo asiste a las bodas de S. Juan con la Magdalena (probablemente, por ser el único evangelista que narra este milagro) (9); no obstante, Ermengaud habla de las bodas de un tal Archicicle (10).

En el siglo IV, el milagro ocurrido durante las bodas de Caná formaba parte en muchas liturgias de las lecturas para la fiesta de la Epifanía. Como el milagro de los panes y los peces, se consideró como una alusión a la Última Cena. Esto explicaría por qué apareció este tema tan pronto en el arte. En principio, en las representaciones, el punto más importante no es el matrimonio, sino el milagro de la transformación del agua en vino. La fórmula pictórica ideada para el episodio muestra, simplemente, en las primeras representaciones, a Cristo ante unas pocas tinajas a sus pies a las que señala con una vara. El número de tinajas varía (como ha podido comprobarse en ambas miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari") de acuerdo con el espacio disponible. Un relieve romano de principios del siglo V en un díptico de marfil (Berlín, Staatliche Museen, Inv. nº 2719) (11) representa una versión de la fórmula oriental más antigua: Cristo, de pie entre las tinajas, no lleva la vara, sino que levanta su mano en un gesto autoritario y mira al criado que, obedeciendo a su mandato, las llena con agua. Una miniatura de uno de los márgenes del "Evangelario de Rábula" (Firenze, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. I, 56, f. 5 r.) (12), incluye a María, pero de pie con Cristo. En uno de los relieves de la Cátedra de Maximiano de Rávena, entre el 545-556 (Ravenna, Museo Arcivescovile) (13), se alude a la degustación del vino. Uno de los relieves de bronce de la columna de Hildes-

heim, de 1015-1022 (14), Cristo aparece sentado en el extremo de la mesa, donde manda y bendice. Por último, ya en la Plena Edad Media, el Señor está en el centro de la mesa, como en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, según muestra una ilustración, de hacia 1140, del "Libro de Pericopas de St. Erentrud", de la escuela de Salzburgo (Munich, Bayerische Staatsbibl., Cod. lat. 15903) (15), que depende de las imágenes de la Última Cena del período. Esta imagen continuó en uso en la Baja Edad Media, y cuando aparece en altares, su similitud con la imagen de la Última Cena y la prominencia de la copa en la mesa sugieren un paralelo entre la transformación del agua en vino en las bodas y el vino en la Sangre de Cristo en la Última Cena (16). Por último, Giotto, en uno de los frescos de la Capilla Scrovegni de Padua (17), sitúa, como en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional y al igual que en la columna de Hildesheim, a Cristo en un extremo de la mesa.

En principio, en las Bodas, hay que resaltar la presencia de Santa María que da fe de ser madre de Cristo y, por tanto, de la naturaleza humana del Señor: "Para dar fe que ella es la madre de Cristo y que, a través de ella, el Señor adquirió la verdadera naturaleza humana" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 8, 5-6) (18). Además, en el hecho de hacer el milagro a la vez que está en presencia de su Madre refuerza su naturaleza humana a la vez que muestra la divina: "¿Por qué dice el Hijo a su madre: "Mujer, ¿qué nos va a ti y a mí?. Todavía no ha llegado mi hora"?. Nuestro Señor Jesucristo es Dios y hombre: No tiene madre como Dios, más sí como hombre. Es madre, pues, de la carne, madre de la humildad, madre de la flaqueza que tomó por nosotros. El milagro que iba a realizar es obra de su divinidad,

no-de su flaqueza. Es obra de Dios, no de la flaqueza con que na
cio... Su madre le pide un milagro, pero El hace como que desco-
noce las humanas entrañas cuando va a obrar cosas divinas, como
si dijera: Lo que en mi ser obra los milagros no lo engendraste
tú; tú no engendraste mi divinidad; pero como engendraste mi de-
bilidad, te reconoceré entonces precisamente cuando mi debilidad
esté pendiente de la cruz" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evan-
gelio de S. Juan": Tratado 8, 9) (19).

En este mismo sentido, ante la tercera teofanía de Jesús
que la Iglesia celebra junto a la Adoración de los Magos y el Bau-
tismo (20), S. Bernardo dice en qué se manifestó cada una de ellas:
"Pues convidado el Señor a unas bodas y faltando el vino, se com
padeció del sonrojo de los que le habían convidado y convirtió el
agua envino. "Y este fue", dice el Evangelista, "el primero de
los milagros de Jesús" (Jn. 2, 11). Así, en la primera aparición
se dejó conocer hombre verdadero, manifestándose entre los bra-
zos de su Madre; en la segunda, el testimonio del Padre le decla-
ró verdadero Hijo de Dios; en la tercera, se nos mostró Dios ver
dadero, a cuyo imperio muda la naturaleza" ("En la Epifanía del
Señor I": 8) (21).

Habrá que notar en esta escena dos aspectos contrarios a
los postulados cátaros: El primero es la afirmación del matrimo-
nio, negado como sacramento y visto como acción diabólica, según
se ha visto. Cristo, al asistir a unas bodas, ratifica la validez
de este sacramento, cuyo autor es El mismo (como podrá verse en
el f. 213 r. del manuscrito S.I. n.3 escurialense) (22): "El Se-
ñor, que, invitado, asiste a las bodas, ..., quiere dar confirma-

ción a la verdad de que El hizo las bodas. Surgirían hombres, de quienes habla el Apóstol, que prohibirían el matrimonio, diciendo que las nupcias son una mala cosa y una invención del diablo... Los bien informados en la fe católica saben que el autor de las nupcias es Dios, y como la unión es de Dios, así la división es del diablo" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 9, 2) (23). El segundo aspecto se refiere a la afirmación del Sacramento de la Eucaristía, en virtud de la transubstanciación que se produce de las especies en el momento de la Consagración, aspecto negado frontalmente por los cátaros que sólo ven la materialidad de las especies con lo que la efectividad del sacramento es nula (24); contra ellos responde Alanus de Insulis a propósito de la transubstanciación: "La alteración es aquella forma de mutación, en la que, mientras permanece la misma materia, no se conservan los sustanciales: Esta mutación se llevó a cabo en Caná de Galilea (Joan. II). En efecto, ahí persistió la materia, la misma materia de agua y de vino, pero fueron cambiados ciertos sustanciales; en efecto, aquel sustancial que era agua dejó de ser agua y aquel que es vino comenzó a ser vino. Casi se dice de este cambio que del agua se hizo el vino y que el agua se convirtió en vino. Pero el agua no fue vino, ni comenzó a ser vino, ni existió para ser vino. La transubstanciación es aquella forma de mutación según la cual se transforma la materia y la constitución sustancial, pero subsisten los accidentes. De ahí que se llame transubstanciación, porque no permanece nada de la sustancia ya sea en cuanto a la materia, ya sea en cuanto a la naturaleza sustancial" ("De Fide Catholica": 1. I, c. 58; PL.: 210, col. 360). La misma idea se encuentra en S. Buenaventura: "El prodigio nuevo lo realizó cuando Dios convirtió el agua en vino;...;

maravilla renovada, cuando Cristo convirtió el vino en Sangre" ("En la Cena del Señor": 23) (25). Según señala H. Kraus, el sacramento que el milagro de Caná simbolizaba frecuentemente (la Eucaristía), fue durante el siglo XIII sometido a un aguado y continuo ataque contra la herejía cátara ahí donde hubiera florecido, como, por supuesto, en el Languedoc y en la Champaña, donde, a lo largo del primer tercio de la centuria hubo procesos y quema de herejes en sus ciudades, lo que culminó con la matanza de Saint-Aimé en 1239, donde 183 personas fueron condenadas a la hoguera. Hay que tener en cuenta que la tradición de ver en las Bodas de Caná un símbolo de la Eucaristía data de los primeros siglos del Cristianismo. Pero no fue hasta el XIII, con el apogeo de la herejía cátara, cuando esta asociación se hizo insistente. Cuando tiene este sentido, el milagro adquiere generalmente algunas características de referencia directa que hacen que su significado simbólico sea inequívoco. Así, de primera importancia es el acto de la consagración, que aparece ilustrado en las miniaturas de ambos manuscritos del "Breviari" por el gesto de bendición de Cristo. A todo esto hay que añadir que, asimismo, fue en el Cuarto Concilio de Letrán (1215) cuando se proclamó el dogma de la transubstanciación, a lo que siguió inmediatamente una explosión de manifestaciones eclesiásticas que enfatizaban la presencia real de Cristo en el Sacramento, de las que son buenos testigos la multitud de procesiones, cofradías, misas especiales y la práctica de la elevación de la Hostia, todo ello con manifestaciones artísticas (26)

7.- Cristo curando toda clase de enfermedades.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Dels diverses miracles de Iezucrist"), f. 174 r-v. (1); Res. 203 de la Biblioteca Nacional (sin "titulus"), f. 131 r. La fuente puede estar tomada de Mt. 4, 24-25; 12, 15-51, Mc. 1, 39, 3, 7-12 o Lc. 4, 44; 6, 17-19.

Por lo que respecta al manuscrito S.I. n.3 escurialense, salvo en cinco casos en los que se puede identificar el milagro, el resto tiene características tan generales que no es fácil encontrar la fuente escrituaria que ha servido de base a la imagen. En ocasiones, como se verá más adelante, se ha llegado a unir atributos y personajes que no pertenecan a una misma curación, aunque sí tengan en común la dolencia que se va a sanar. En líneas generales, aparece siempre Cristo de pie bendiciendo al afectado, en compañía de un apóstol o de un testigo. Según L. Réau, este tema aparece en Bizancio en el siglo XIV y no llega a Occidente hasta el siglo XVII (2); no obstante, esta serie de miniaturas del S.I. n.3 escurialense viene a contradecir su suposición y a demostrar que, por lo menos, ya era conocida en el Este a fines del XIII. Compositivamente, la unión de varios milagros en un folio era ya conocida desde antiguo: Los ilustradores agrupaban todas las miniaturas de un mismo ciclo en una unidad independiente y la colocaban al principio del todo el texto en uno o varios grupos para que la historia representada por las imágenes pudiera ser leída como una consecuencia sin que el texto la interrumpiera o hubiera que consultarlo. El lector, en lugar de hallar el texto aclaratorio en la página opuesta a la de la imagen, debía buscarla en la anterior o en la siguiente para encontrar los párrafos con los que las imágenes estaban conectadas físicamente

en el arquetipo. Así, en principio, los milagros de Cristo que se ilustran en esta serie de miniaturas del manuscrito S.I. n.3 escurialense, tiene como fuente iconográfica milagros aislados de Cristo que aparecían a lo largo del Evangelio (curación de la suegra de Pedro, de paralíticos, endemoniados, etc.), pero que, para conformar la unidad de diversos milagros (de forma genérica, sin especificar claramente las personas afectadas por la curación), fueron unidos en una sola unidad temática siguiendo este proceso que se conocía ya desde las primeras ilustraciones de libros y que, entonces, delataba la progresiva emancipación de las imágenes respecto al texto escrito. La separación que se dio de las pinturas respecto al texto ofrecía muchas ventajas para el proceso de producción de los manuscritos ya que escriba e iluminador podían trabajar independientemente, y al mismo tiempo, sobre diferentes partes del códice; en el caso de la unión de varias escenas en una sola unidad pudo dar lugar a la consecución de una mayor economía. Un ejemplo de esto es la miniatura que adorna la paráfrasis del "Ornithiaca" de Dionisio de Filadelfia, tratado que forma parte del manuscrito de Dioscórides (Viena, Österreichische Nationalbibl., cod. med. gr. 1, f. 483 v.) (3). Mientras en los libros I y II el dibujo de cada ave está situado en el texto en su lugar correspondiente según la tradición ilustradora del rollo clásico, en el libro III se han sacado las veinticuatro ilustraciones de aves y se han colocado juntas en una sola página, en la que, para mayor claridad, se ha trazado un cuadrícula-do, que enmarca y separa cada ave de las demás. En este tipo de ilustración que ocupa toda una página, resultado de la unión de antiguas miniaturas de columna, se llegó a veces a condensarse en una pocas páginas consecutivas ciclos enteros de escenas narrati

vas (4). En el caso del "Breviari", se trató de unir varias escenas narrativas para conformar una unidad con significado autónomo dentro del contexto de la vida pública de Cristo y, más concretamente, de los milagros; es decir, la base se encuentra en representaciones de los milagros del Señor que, sacadas de su contexto y ligadas en un solo folio, daría lugar a una nueva escena de su labor en la tierra compuesta, a su vez, por otras varias, con lo que aparece un nuevo tema iconográfico que lleva el título general de "Cristo curando toda suerte de enfermedades".

Por otra parte, como ya se ha apuntado, según los cátaros, los milagros de Cristo nunca fueron materiales; El sólo hizo curaciones espirituales (5); estas doce ilustraciones del manuscrito S.I. n.3 escurialense parecen contradecir tal afirmación; además, para Walafrido Estrabón, esta multitud de milagros del Señor muestran, contra los que profesan cualquier tipo de docetismo, que El es el verdadero Hijo de Dios, igual al Padre ("Glossa Ordinaria": PL.: 214, col. 190).

7.a.- Cristo cura a los que tienen fiebre.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Jesucristz sana lo febrós"), f. 174 r. Según K. Laske-Fix es probable que se trate de la curación de la suegra de S. Pedro (6), hecho narrado en Mt. 8, 14-15, Mc. 1, 29-31 y Lc. 4, 38-39.

En un lecho, aparece una mujer desnuda hasta el busto, cubierta con un manto o cobertor y extendiendo hacia Cristo, sus brazos; detrás de la cama, un personaje extiende también sus brazos. Frente a ellos, el Señor, con un libro en la izquierda, la

cara inclinada hacia la enferma, bendice con la derecha; detrás de El, un discípulo nimbado con un libro en sus manos y, a continuación, una mujer con la cabeza cubierta con un manto (¿la mujer de S. Pedro, su hija Petronila, según los hagiografos?) (8). Sobre la enferma un recuadro en blanco que debía llevar el nombre de su dolencia.

Algunas representaciones pictóricas siguen la versión de S. Lucas, en la que Cristo manda a la Fiebre que deje a la enferma; otras, las de S. Mateo y S. Marcos, donde Cristo coge a la paciente por la mano. Parece ser que en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense se ha escogido la primera versión. El tipo compositivo básico aparece en el arte bizantino, armenio y copto, y consiste en mostrar a la enferma en un colchón inclinado ("kline") que puede estar en el suelo o ligeramente elevado como una cama. Cristo se sitúa en los pies, S. Pedro en la cabecera, a veces hay unos pocos discípulos detrás del Señor (8). Una miniatura del "Codex Egberti", de hacia el 980 (Trier, Stadtbibl., Cod. 24) (9) depende de este esquema. S. Pedro toca ansiosamente la cabeza de la enferma y mira a Cristo haciendo un gesto de súplica (extiende su brazo derecho), el Señor hace el gesto de bendición y ordena a la fiebre que se retire. Los pintores de la escuela de Echternach también muestran la curación que tiene lugar por una plabra y un gesto, aunque los discípulos están agrupados de forma diferente a la cabecera del lecho de la enferma (10). Como se ve, en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, el personaje que debería ocupar el lugar de S. Pedro, aparece sin nimbo y uno de los discípulos asistentes se ha cambiado por una mujer, todo ello para dar, posiblemente, un aspecto más generali

zado a la composición. L. Réau, señala que esta narración ha podido tener su origen, quizá, en un juego de palabras, ya que la acepción "hamatha" significa en hebreo tanto fiebre como suegra (11). Modelos similares aparecen en las "Homilías" de Gregorio Nacianceno de la Biblioteca Nacional de París (12), en el Evangelionario otoniano de Echternach (13), en un salterio latino conservado en París (Bibl. Nat., ms. lat. 8846) (14) y en un fresco de Detchani (Serbia) (15).

Según S. Isidoro de Sevilla: "La suegra de Pedro que tenía fiebre (Matth. VIII) significa la Sinagoga, encendida por el ardor de los deseos carnales, cuya hija es aquella parte de los creyentes que se le dio a Pedro para gobernarla" ("Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": c. 155; PL.: 83, col. 118).

7.b.- Cristo cura a los leprosos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucristz monda los lepros"), f. 174 r. (1). La fuente de esta escena puede estar tomada de Mt. 8, 1-4, Mc. 1, 40-42 y Lc. 5, 12-14.

En el extremo izquierdo de la composición, aparece un hombre con una cabeza desproporcionadamente cuya cara, que presenta algunas anomalías (nariz excesivamente grande, labios abultados), aparece cubierta de manchas para dar idea de la lepra; a sus espaldas, lleva sujeta al cuello una bolsa de esparto; presenta los brazos cruzados y, con su mano derecha, sujeta un instrumento sonoro, similar al crótalo, para advertir a los demás de su presencia; encima, una inscripción con la palabra "lepros"; frente a él, Cristo, nimbado y con un libro en la izquierda, extiende su brazo

y le toca con la derecha en la frente haciendo el gesto de bendición; detrás del Señor, tres discípulos suyos nimbados y con libros.

Los ilustradores han sacado dos escenas de este relato: La curación y la ofrenda del exvoto; en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, se ha tomado la primera. En líneas generales, puede decirse que en ésta el leproso está caracterizado por sus pústulas y por el cuerno con el que tenía que advertir a las gentes de su proximidad; Cristo le impone la mano sobre el rostro de donde caen las escamas (17). El esquema compositivo ya era conocido en el arte paleocristiano; aparece, sin rasgos característicos, pero identificado por una inscripción en el reverso de un medallón de oro procedente del tesoro de Assiut encontrado en Adana (Turquía), de fines del siglo VI (Estambul, Museo Arqueológico, Inv. nº 82) (18). Un relieve del siglo IX, copia probable de un original del V (Londres, Victoria and Albert Museum) (19), muestra al enfermo sentado en una roca frente a un edificio; se apoya con una mano en un bastón y extiende la otra hacia Cristo, que, en este relieve, como en el mosaico de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena, aparece con un solo discípulo. El edificio es una referencia a Lc. 5, 12 (20). Un dibujo a pluma de un fragmento de un fragmento de los "Evangelios de Saint-Flurin de Coblenza", del segundo tercio del siglo IX, ejecutado, según el estilo del "Salterio de Utrecht" en Hautvillers o en Reims (Düsseldorf, Landes und Stadtbibl., Cod. B.113, f. 5 r) (21), muestra al leproso entrando en la ciudad y haciendo un gesto de pleitesía ante Cristo; lleva un faldellín y un cuerno suspendido por una banda sobre su espalda, un motivo que reaparecerá continuamente y del que, proba-

blemente derive, aunque de forma completamente degenerada, el gesto que cuelga a la espalda del leproso de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense. Cristo toca al enfermo. No obstante, un relieve en oro repujado, de hacia el 870, de una de las cubiertas del "Codex Aureus" de Saint-Emmeran de Regensburg (Munich, Bayerische Staatsbibl., Cod. lat. 14000) (22), muestra al enfermo vestido, con un bastón pero sin el cuerno, de pie, recto, con los brazos extendidos y caminando hacia Cristo al que le pide que le cure. No hay ninguna apariencia de ciudad. Cristo, seguido por dos discípulos, sana por la palabra y el gesto. A juzgar por lo visto, es probable que en el arte carolingio hubiera dos tipos compositivos para esta curación (23). Modelos similares a los del manuscrito S.I. n.3 escurialense se encuentran en un capitel de la capilla de los reyes de S. Isidoro de León (24), en un mosaico de Monreale (25).

En líneas generales, "el leproso al que Cristo, descendiendo del monte, curó primero (Matth. VIII) indica al género humano sucio por el contagio del delito" (S. Isidoro: "Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": c. 150; PL.: 83, col. 118).

7.c.- Cristo cura al loco.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucristz sana lo lunatic"), f. 174 r. (1). No es en absoluto clara la fuente de este milagor; puede referirse, por el calificativo que se le da al enfermo, a la curación del niño endemoniado, al que las Escrituras llaman lunático (Mt. 17, 14); no obstante, en la miniatura el afectado tiene barba y aparece solo; además, la curación del niño epiléptico fue representada raramente (27). En la miniatura del ma-

manuscrito S.I. n.3 escurialense, el lunático tiene, más bien, el aspecto del loco o del necio según las representaciones medievales (28). Aparece de perfil (que, dentro de su contexto, implica una noción peyorativa, con la nariz prominente y la boca demasiado grande, lo que refleja sus desequilibrios psicológicos y morales; está figurado descalzo; el elemento más significativo es la clava (rematada en este caso por una cabeza humana), como puede verse en la inicial al Salmo "Dixit insipiens" de una Biblia del siglo XIII (Arras, Bibl. mun., ms. 561, f. 131 r.) (29). Cristo está frente al lunático, al que bendice con la derecha; tras el Señor, un discípulo con un libro.

Desde el siglo V, en el arte Paleocristiano, se representaba la curación de un endemoniado sin marcas identificativas. El tema era desconocido en el arte sepulcral; por lo general, y aunque, como se verá, el "Breviari" sea una excepción, el tema de la curación a endemoniados no fue muy común.

7.d.- Curación del paralítico.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucristz sana la paralitic"), f. 174 r. (30). Se trata de otro de los temas que no aparecen definitivamente representados en el "Breviari"; en las Escrituras, se habla de la curación de dos paralíticos: La del criado del centurión y la del paralítico de Cafarnaum; sin embargo, ninguna de ellas se adapta totalmente a la representación de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, donde, entre otras cosas, no es fácil distinguir si se trata de un hombre o de una mujer; en este último caso, y pensando que no haya habido error en el "titulus" en cuanto al género del artículo, podría tratar-

se de la curación de la mujer curvada, aunque no es frecuente en absoluto verla de rodillas y con las manos separadas (en esta miniatura, sobre ella, la inscripción "paraliticz"). Cristo, como viene siendo frecuente, levanta su brazo derecho y la bendice con la mano; junto al Señor, un discípulo nimbado con un libro (31).

Según S. Isidoro de Sevilla: "La mujer que, teniendo una enfermedad hacía dieciocho años, fue curada por el Señor (Luc. XIII), es figura de la Iglesia, que al fin de los tiempos logró la salvación de la fe. En efecto, ésta se completa en las seis edades del mundo, cuyo tiempo, no obstante, está dividido en tres partes: Una, antes de la Ley; otra, durante la Ley; la tercera, bajo la gracia. Por consiguiente, seis veces tres dan dieciocho; por este número se insinúa este tiempo de nuestra salvación, cuando, desatados de los vínculos de Satanás, por los que estábamos encorvados, recibimos el don de la salvación y la esperanza de la suprema contemplación" ("Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": c. 214; PL.: 83, col. 126.

7.e.- Cristo cura al mudo.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucristz al mut ren lo parlar"), f. 174 v. (32). Posiblemente, esta miniatura tenga alguna relación con la curación del sordomudo narrada en Mc. 7, 31-37.

En el extremo izquierdo de la composición aparece el discipulo nimbado y con el libro; seguidamente, Cristo que extiende el índice de su derecha a la lengua del mudo (cuya boca está abierta) que se encuentra de rodillas, con las manos juntas, frente al Señor. Este aspecto de ir a tocar su lengua es el que hace que se

relacione con lo narrado por S. Marcos.

No se trata de un tema muy frecuente. La miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense presenta cierta similitud, en sus personajes principales, con un fresco de la iglesia de S. Juan de Müstair, de hacia el 800 (33), donde Cristo, más grande que las demás figuras, está frente a un fondo arquitectónico de tres arcos; toca la boca del enfermo a la que apunta con su dedo a su lengua. La gente, asombrada, se agolpa tras el sordomudo. Un altar portatil de los siglos XI-XII que muestra numerosas escenas de milagros incluye un panel que describe esta curación aunque sin la multitud (34).

En líneas generales, "los mudos en el Evangelio significan a aquéllos que no confiesan la fe de Cristo" (S. Isidoro: "Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": c. 144; PL.: 83, col. 118); Walafrido Estrabón complementa esta idea haciendo referencia directa al milagro: "Puso los dedos en los oídos de su corazón y abrió su boca en la confesión de la fe" ("Expositio in quator Evangelia"; PL.: 114, col. 890).

7.f.- Cristo cura a los cojos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucristz sana los rancz despoderatz"), f. 174 v. (35). No es seguro tampoco segura la fuente de este milagro, ya que la iconografía de la curación del criado del centurión y la del paralítico de Cafarnaúm no se adaptan a lo que aparece en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense que, en cierta medida, podría tener cierta relación con la curación de la mujer encorvada (36); no obstante, se trata de un

hombre vestido con garnacha, aunque aparece doblado, apoyándose sobre sus muletas; presenta los pies cruzados para dar idea de su dolencia; a continuación, el mismo hombre, enderezado, coge sus muletas con la mano derecha; se trata de una situación de causa-efecto, ya vista (37). Como suele ser habitual, Cristo frente al enfermo le bendice con la derecha; sin embargo, en este caso, no aparece el discípulo que ha podido verse en escenas anteriores. (su lugar está ocupado por el cojo curado).

S. Isidoro, "los cojos designan a aquéllos que no se preocupan de cumplir los preceptos salvadores" ("Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": c. 147; PL.: 83, col. 118).

7.g.- Cristo cura a los mancos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucristz sana los mancz"), f. 174 v. (38). Sin duda, esta miniatura hace referencia a la curación del hombre de la mano seca, narrada en Mt. 12, 9-13, Mc. 3, 1-5 y Lc. 6, 6-10.

En el extremo izquierdo de la composición, aparece Cristo de pie bendiciendo a un hombre de rodillas que muestra los brazos y las manos torcidas; detrás, siguiendo la situación causa-efecto, el mismo hombre de pie viendo sus manos ya enderezadas.

Las representaciones visuales de esta curación datan del siglo VI y es conocida en las iglesias paleocristianas del Imperio de Oriente; también está representada en el trono de Maximiano de Rávena. Hay varios modelos que se fechan a partir del siglo IX en el segundo período bizantino; en las ilustraciones occi

dentales hay muy pocos. Sin embargo, la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, no sigue ninguno de los modelos iconográficos tradicionales (39); como se ha dicho, este milagro ha podido servir únicamente de base para la representación que se está analizando.

S. Isidoro de Sevilla dice que "el hombre que tenía la mano seca (Matth. XII) significa la Sinagoga, o el alma infructuosa para las obras de misericordia; cuando le dice: "Extiende tu mano", incita a que siempre se ha de ofrecer limosna a los pobres" (*Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae*: c. 163; PL.: 83, col. 120).

7.h.- Cristo cura a los sordos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucristz als sortz ren l'auzir"), f. 174 v. (40).

Cristo aparece en el extremo izquierdo de la composición y, como es habitual, hace el gesto de bendición; frente a él, de rodillas, un hombre señala con el índice de su derecha a su oído; a continuación, otro, de pie, junta las manos implorando al Señor la gracia de la curación. Nuevamente es difícil asignar una fuente precisa para este milagro, ya que la curación del sordomudo, en este caso, no se adapta totalmente a lo que aparece en la miniatura.

Para S. Isidoro de Sevilla, "los sordos figuran a aquéllos que no muestran obediencia a los preceptos" (*Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae*: c. 146; PL.: 83, col. 118).

El milagro de devolver el oído al sordo puede interpretarse como la infusión de la fe en el hombre de corazón duro: "No se abren ahora los oídos sordos del cuerpo, pero ¡cuántos son los que tienen cerrados los oídos del corazón, que, sin embargo, se abren al penetrar la palabra de Dios, de forma que creen quienes no creían y viven quienes vivían mal y obedecen a quienes no obedecían!" (S. Agustín: "Sermón 88": 3) (41).

7.i.- Cristo cura a los locos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucristz sana los forsenatz"), f. 174 v. (42). De nuevo, se trata de una escena difícil de localizar al reunir elementos, en este caso, de otras, como, por ejemplo, el presentar al enfermo con las manos aprisionadas en un cepo, que puede relacionarse con el endemoniado de Gerasa, al que muchas veces habían "aherrojado con grillos y con cadenas" (Mc. 5, 4 y Lc. 8, 29); el que aparezca presentado por un hombre de rodillas, podría estimarse que se refiere al niño epiléptico al que Cristo cura tras la Transfiguración; sin embargo, la iconografía tradicional de ambos temas no se adapta a lo que aparece en la imagen (43), donde el Señor se sitúa en el extremo izquierdo de la composición haciendo el gesto habitual de bendecir; tras el grupo del loco con el hombre que lo presenta, hay una mujer, también de rodillas, que suplica a Cristo con las manos juntas por el enfermo.

El instrumento que aprisiona las manos del poseso se señala el freno impuesto al pecado por el bien de la sociedad, según señala Walafrido Estrabón tomando como autoridad a Beda el Venerable: "Por las cadenas y los grillos se señalan las dos graves

leyes de las gentes, por las que se impiden los pecados en su estado ("Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 197).

7.j.- Cristo curando a los endemoniados.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus gita los mals esperitz dels corses endemoniatz"), f. 174 v. (44). Posiblemente esta miniatura tenga alguna relación con la curación del niño epiléptico que tiene lugar tras la transfiguración, ya que éste es presentado al Señor por un hombre, su padre, según las Escrituras, que se arrodilla para pedirle la gracia (Mt. 17, 14). Cristo aparece a la izquierda de la composición con el gesto habitual de bendición; en el centro, el poseso, figura de grandes dimensiones, sentada en el suelo y con las manos juntas; aparece de perfil, de su boca abierta, como será frecuente desde ahora en ambos manuscritos, sale un diablo; detrás del muchacho, un hombre de rodillas que lo presenta. Esta escena aparece en unos Evangelios de Otón II (973-983) u Otón III (983-1002) de la escuela de Reichenau (Aachen, Tesoro de la Catedral) (45).

Para Walafrido Estrabón, el padre del niño que pide de rodillas que el Señor lo cure significa la sucesión de los profetas, el que rogara por su hijo, es similar a la acción de la Iglesia. El muchacho lunático, siguiendo la opinión de S. Isidoro de Sevilla ("Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": c. 171; PL.: 83, col. 121), es figura de los gentiles que adoran a los ídolos; el hecho de caer en el fuego, es sucumbir a la pasión; hacerlo en el agua, a la lujuria ("Expositio in quatuor Evangelia"; PL.: 114; col. 882).

7.k.- Cristo resucita a los muertos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucristz suscita los mortz"); en opinión de K. Laske-Fix, puede tratarse de la resurrección de la hija de Jairo o del hijo de la viuda de Nafn. No obstante, el personaje que se sitúa en el extremo derecho de la composición es desconcertante: Se trata de una mujer nimbada que sujeta un libro con su mano izquierda; esta misma autora ha apuntado la posibilidad de que se trate de Santa María (46); sin embargo, ella no aparece consignada en ninguna de estas dos resurrecciones. La miniatura representaría, pues, otra escena indeterminada referida tan sólo a una resurrección anónima, donde Cristo aparece a la izquierda de la composición haciendo el gesto usual de bendición; en el suelo, un cadaver amortajado y, detrás, junto a él, el muerto que revive a la orden del Señor según la sucesión causa-efecto.

Por regla general, se ha interpretado a los difuntos como pecadores que, gracias a la acción de Dios, se arrepienten y llevan una vida de penitencia (47): "El joven hijo de la viuda al que el Señor resucitó fuera de las puertas de la ciudad (Lc. VII) significa a ése que comete ostensiblemente, en cualquier lugar, un delito mortal, y que, oída alguna vez la palabra de Dios, resurge de la muerte del pecado, y empieza a vivir por la penitencia de Cristo; y es restituido a su madre viuda, esto es, a la Iglesia" (S. Isidoro: "Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": c. 203; PL.: 83, col. 124); la misma idea aparece en Walafrido Estrabón ("Glossa Ordinaria"; PL.: 114, ccl. 269).

7.1.- Cristo cura a dos ciegos y a la mujer con flujo de sangre.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus sana los cecz e la fena tocan so vestimen es sanada"), f. 174 v. (48); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Com Jhesuchrist enlomina los cechs"), f. 131 r. (49). La fuente de ambos milagros está tomada de Mt. 9, 27-30, Mc. 10, 46-52 y Lc. 18, 35-43 para los ciegos; y de Mt. 9, 20-22, Mc. 5, 25-29 y Lc. 8, 43-44 para la hemorroísa.

En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, el extremo izquierdo de la composición está ocupado por un Apóstol nimbado con un libro; a continuación, de rodillas, la hemorroísa toca con su mano derecha el manto de Cristo que, en esta ocasión, extiende su brazo derecho y pone su mano sobre los ojos de uno de los ciegos que están frente a él, ambos de rodillas y con las manos juntas. Por su parte, en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (la única de este códice que hace referencia a la serie de doce miniaturas vistas en el manuscrito de El Esco-rial), los dos ciegos, de rodillas y con las manos juntas, se ubi-can a la izquierda del recuadro, a cierta distancia de Cristo, que aparece con un libro en la izquierda y les bendice con la derecha; son, pues, curados por el gesto y por la palabra a diferencia de lo visto en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense.

Respecto al primer milagro, la curación de la hemorroísa, aunque aquéllos relativos a sanar a las mujeres no han sido muy abundantes en el arte, éste constituye una excepción, ya que fue un tema común en el Paleocristiano, encontrándose también a lo largo de la Alta Edad Media. La simple fórmula compositiva utilizada en los sarcófagos y en las pinturas del siglo IV sigue la na

ración de Mt. 9, 20-22, y muestra a la mujer arrodillada o agachada detrás de Cristo, alargando su mano y tocando la túnica del Señor, según puede verse en el sarcófago de Adelfia (viuda de Comes Valerius), de hacia el 340-345 (Siracusa, Museo Nazionale) (50), en uno del 350-360, procedente de la Galia (Arlès, Musée Lapidaire d'Art Chrétien) (51), en uno romano (Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. n° Pb 35) (52), en un relieve de la "Lipsanoteca de Brescia", de hacia el 360-370 (Brescia, Museo Cívico) (53), en una miniatura del "Evangelionario de Rábula", del 586 (Firenze, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. I, 56) (54) y en uno de los relieves de la columna de bronce del obispo Berward, de 1015-1022 (Hildesheim, Catedral) (55); no obstante, en todos estos modelos, y a diferencia de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, donde Cristo está curando a uno de los dos ciegos, o bien el Señor se vuelve hacia la mujer y pone su mano sobre su cabeza, o bien (de acuerdo con lo narrado por S. Marcos y por S. Lucas), mira hacia atrás mientras camina, sin volverse directamente hacia la enferma, conversando con los Apóstoles para decirles que ha sentido salir de El cierta virtud. Este tema ya no fue muy frecuente durante los siglos XIII-XV (56).

La hemorroísa es una imagen de la Iglesia, atacada por toda suerte de males antes de la llegada de Cristo, pero sanada por su fe en el Señor al que reconoce inmediatamente (frente a ciertos herejes, como los cátaros): "La Sinagoga es, pues, más antigua que la Iglesia, no en el tiempo, sino desde el punto de vista de la salvación; pues mientras la primera ha creído, ésta no creía y languidecía, presa de diversas enfermedades del alma y del cuerpo sin remedio que la pudiera curar. Oyó que el pueblo

de los judíos estaba enfermo y se puso a esperar el remedio que la salvaría; reconoció que había llegado la hora en que se presentaba el médico del cielo; se ha levantado para salir al encuentro del Verbo; ha visto que estaba oprimido por la multitud; no creen quienes oprimen, sino quienes tocan. Es la fe la que toca a Cristo, la fe la que lo ve; el cuerpo no lo toca, los ojos no lo perciben; pues no ve quien mirando nada percibe; ni oye el que no entiende lo que oye; ni toca el que no toca con fe./Para manifestar la fe de la que le había tocado, dijo: "Alguien me ha tocado, pues he sentido que ha salido una energía de mí". Prueba evidente de que la sabiduría no está encerrada, la divinidad coartada en las capacidades de la naturaleza humana, en el claustro del cuerpo... ni es un socorro humano el que libera al pueblo de los gentiles, sino un beneficio divino que esta reunión de las naciones, aun con una fe de poco tiempo, incline la misericordia eterna. Si ahora consideramos la talla de nuestra fe y si comprendemos la grandeza del Hijo de Dios, vemos que en comparación a El sólo tocamos la fimbria de su vestido, no llegamos a la parte más alta del mismo. Si queremos ser sanados, toquemos por la fe la fimbria de Cristo" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 6, cc. 57-58) (57). S. Agustín también ve en la hemorroísa una imagen de la Iglesia salvada por la fe: "Esta como ausencia corporal y presencia de su poder en todos los pueblos, la significó también en aquella mujer que había tocado la orla de su vestido cuando le dijo preguntando: "¿Quién me ha tocado?". Pregunta como si estuviera ausente; en cuanto presente, sana. "La muchedumbre te oprime", le dicen los discípulos, "y tú preguntas: ¿Quién me ha tocado?" (Lc. 8, 43-48)... Es como si dijera el Señor: "Busca al que toca, no al que oprime". Así es en el tiempo

presente su cuerpo, es decir, la Iglesia. La toca la fe de unos pocos y la oprime la turba de muchos. Como hijos suyos, habéis oído que la Iglesia es el Cuerpo de Cristo y, si queréis, lo sois vosotros mismos... Si, pues, somos su cuerpo, lo que entonces sufriría su cuerpo por obra de la muchedumbre, eso mismo padece su Iglesia. Es oprimida por la muchedumbre y es tocada por pocos. La carne la oprime, la fe la toca... Levantad los ojos de la fe, tocad el extremo de la orla del vestido y os bastará para la salvación... Tenéis la orla del vestido para tocarla y sanar la hemorragia de sangre, es decir, el flujo de los placeres carnales" (S. Agustín: "Sermón 72": 5.7) (58). La misma idea es recogida por Walafrido Estrabón ("Expositio in quatuor Evangelia"; PL.: 114, col. 899).

En cuanto al segundo milagro, Mt. 9, 27-30 habla de dos ciegos que seguían a Jesús y de otros dos que estaban sentados mientras el Señor iba a Jericó; Cristo tocó sus ojos y les devolvió la vista; parece ser que la miniatura del manuscrito S.I. n. 3 escurialense toma como fuente el primer relato; por su parte, Mc. 10, 46-52 y Lc. 18, 35-43 hablan de un invidente sentado y suplicante en el camino de Jericó al que Cristo cura con la voz; sólo en este último aspecto, la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional se relaciona con estos Evangelistas: Viene a ser como una unión de lo narrado por los tres sinópticos. La curación del ciego fue uno de los milagros más frecuentemente representados; hay sólo en la escultura de sarcófagos del siglo IV cerca de cuarenta ejemplos. Este tema de los dos ciegos sanados por el Señor data por lo menos del siglo III, donde Cristo les toca los ojos con su mano, muy raramente con una vara. El

Señor aparece a veces solo o acompañado por uno o dos apóstoles, como en un sarcófago procedente de Roma, ejecutado hacia el 390 (Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, Inv. n° Pb. 35) (59), en uno del siglo IV (Roma, Museo de Letrán, n° 125) (60), en una miniatura, del primer cuarto del VI, del "Evangelio Sinope" (Paris, Bibl. Nat., ms. Suppl. grec. 1286, f. 29 r.) (61), en uno de los mosaicos, del 520-526, del muro Norte de la nave de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena (62) y en el fresco de Müstair, de hacia el 800 (63); en todos estos ejemplos, los ciegos aparecen de pie o camianando junto a Cristo (64); no obstante, en ocasiones, y tal es el caso de las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari", pueden mostrarse de rodillas (65). El motivo de Cristo tocando los ojos del ciego permaneció constante durante los primeros momentos, pero fue decayendo en la Edad Media a favor de la representación de la curación del ciego de nacimiento que se narra en Jn. 9, 1-12.

También hay que ver en la curación de los dos ciegos una figura de la Iglesia a la que Cristo infunde la fe, "que recuperó la luz de la vista perdida gracias a los misterios del Señor" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 8, c. 80) (66); o, como dice S. Agustín, tomando la misma idea, pero realzando la universalidad de la institución eclesiástica: "Si hemos comprendido ya quién está enfermo interiormente, quién ciego, quién muerto, busquemos también allí al ciego interior. Están cerrados los ojos del corazón; Jesús pasa para que gritemos. ¿Qué significa el que pasa Jesús?. Que obra acciones temporales. ¿Qué significa el pasar de Jesús?. Su obrar acciones transitorias... ¿Qué son aquellos dos ciegos junto al camino sino los dos pueblos que

vino a sanar Jesús?... ¿Cuáles son, pues, estos dos pueblos?. Uno el judío y otro el gentil. Así, pues, ya antes de su Pasión y glorificación señalaba el Señor los dos pueblos; a uno había venido para mantener las promesas hechas a los patriarcas y al otro porque en su misericordia no lo rechazaba... El Señor pasaba, los ciegos gritaban. ¿Qué significa pasar?. Hacer obras transitorias, como ya dijimos... al obrar obras transitorias, es decir, al humillarse, haciéndose obediente hasta la muerte y muerte de Cruz gritaron los dos ciegos: "Ten compasión de nosotros, hijo de David"./¿Qué es,..., gritar a Cristo sino adecuarse a la gracia de Cristo con las buenas obras?... ¿Quién es el que gritaba a Cristo, para que expulsase su ceguera interior al pasar él, es decir, al dispensarnos los sacramentos temporales con los que se nos invita a adquirir los eternos?... Quien desprecia los placeres del mundo clama a Cristo... Grita a Cristo el que reparte y da a los pobres para que su justicia permanezca por los siglos de los siglos...Su voz sean sus hechos.../Una vez que ha comenzado a hacer esto sus familiares, parientes y amigos se alborotan. Quienes aman el mundo se lo ponen en contra... La turba reprendía a los que clamaban, pero no tapaba sus clamores. Comprendan lo que han de hacer quienes desean ser curados. También ahora pasa Jesús; los que se hallan a la vera del camino griten. Tales son los que le honran con los labios, pero su corazón está alejado de Dios.../ Pues quienes perseveren en hacer lo que ordenó Cristo, sin hacer caso de la muchedumbre que lo prohíbe, y no se sobrevaloran por el hecho de que parecen seguir a Jesús, es decir, por llamarse cristianos, sino que tienen mayor amor a la luz que Cristo les ha de restituir que temor al estrépito de los que lo prohíben, en modo alguno se verán separados; Cristo se detendrá y los sanará.

¿De qué forma serán sanados nuestros ojos?. Del mismo modo que por la fe experimentamos a Cristo que pasa en el tiempo de esta dispensación temporal, así hemos de comprender a Cristo que se detiene en la eternidad inmutable. El ojo recibe su curación cuando comprende que Cristo es Dios" (S. Agustín: "Sermón 88": 9-13) (67).

8.- La curación del paralítico de Cafarnaúm.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Le pareliticz sanatz en porta la bera en que fo aportatz"), f. 175 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Com Jhesuchrist guari los desperat e dix que portàs la civira"), f. 131 v. (2).

Las dos ilustraciones son muy diferentes entre sí; en líneas generales, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense se coge el momento en que el paralítico, bendecido por Cristo y ya curado, coge su camilla a cuestas; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se toma el instante en que el paralítico, aun enfermo, pide a Cristo la curación y El le bendice, y el que, una vez curado, transporta por sí mismo su camilla. En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, en el extremo izquierdo de la composición, aparecen, de muy pequeño tamaño, en función de la perspectiva jerárquica, los posibles acompañantes del enfermo y testigos del milagro; todos ellos de rodillas, con las manos juntas dando gracias a Dios por lo que el Señor ha hecho y por lo que han visto, según se narra en los Evangelios sinópticos; Cristo, en el centro, bendice con la mano derecha; frente a El, el paralítico, inclinado (probablemente, además de la razón del posible peso de la camilla, por una motivación de decoro, para no aparecer más alto o

igual a Cristo), lleva sobre sus hombros la camilla en forma de andas; frente a él, otra figura de rodillas y con las manos juntas. Por su parte, el tratamiento que se da a esta escena en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional es, como ya se apuntó, muy distinto: Puede hablarse de dos episodios; en el primero, dedicado a la curación del paralítico propiamente dicha, aparecen, a la izquierda, un hombre barbado con las palmas de las manos en alto mostrando asombro (3) y un muchacho de rodillas con las manos juntas dando gracias a Dios por lo que está ocurriendo. Cristo, al igual que en el manuscrito S.I. n.3 escorialense, se muestra de tres cuartos y bendiciendo con la mano derecha; junto a El, el paralítico acostado en una carretilla, de la que habla Gonzalo de Berceo en su "Vida de S. Millán" (4), gira el torso para dirigirse al Señor con las manos juntas en alto, gesto de súplica para pedirle la gracia de remediarle su dolencia; la carretilla se encuentra elevada en una prominencia del terreno; detrás del enfermo, un hombre que lo presenta y, a los pies de la carretilla, otro que coge los pies del inválido. Detrás de este grupo, dos torres con almenas unidas por un arco. El segundo episodio tiene lugar a la derecha de la composición, donde el paralítico, completamente restablecido va caminando, con la carretilla (en este caso, demasiado reducida) sobre sus espaldas, hacia las puertas de una ciudad, delante de la cual hay un personaje que mira las piernas del inválido y levanta las palmas de sus manos manifestando su sorpresa. Tras él, una construcción torreada, un vano de acceso a la ciudad y una construcción con cubierta de tejas.

El tema del paralítico cargando con la camilla es el más

antiguo de los tres momentos en que se divide la historia (5), en contrándose ya en monumentos paleocristianos. El hecho de llevar el lecho boca abajo, como muestra la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, lo relaciona con modelos orientales (6). Por lo general, esta escena tiene lugar en un interior, pero en ambos códices no se hace mención de ello: Ya sea el caso de la miniatura del S.I. n.3 escurialense, que, como suele ser frecuente, y concretamente en este caso, siguiendo la tendencia aparecida durante el siglo XII hacia una mayor abstracción de los elementos arquitectónicos, éstos no aparecen; a ello hay que añadir siguiendo esta corriente, que se omite muy frecuentemente al enfermo cuando es bajado por el techo; así, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece el inválido ya curado. Ya sea el caso de la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, donde el hecho de encontrarse la camilla sobre una protuberancia rocosa puede hacer pensar que la escena tienen lugar en exterior. No obstante, teniendo en cuenta la aludida tendencia a la simplificación de elementos arquitectónicos que comienza a partir del XII, cuando se pretende representar la bajada del paralítico a través del techo de la casa, la arquitectura está meramente aludida, como en el caso del manuscrito de la Biblioteca Nacional, que, en este sentido, cuenta con un antecedente en una miniatura de hacia 1140 del "Libro de Pericopas de S. Erentrud", de la escuela de Salzburgo (Munich, Bayerische Staatsbibl., Cod. lat. 15903, f. 68 r.) (7), que, para sugerir un interior, hace uso de una lámpara y de cortinas colgantes. Una miniatura del Evangelio según S. Marcos del "Evangelionario de Echternach", de 1045-1046 (Escorial, Cod. Vit. 170) (8), muestra el momento de la curación del enfermo y a éste andando con su camilla, como en el ma-

nuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (9). Otros modelos si milares aparecen en un capitel con tres caras de la Catedral de S. Mauricio de Vienne (Isnère) (10), en un mosaico de la Catedral de Monreale (11) y en un salterio del siglo XIII conservado en París (Bibl. Nat., ms. lat. 8846) (12).

La curación del parálitico de Cafarnaúm es una imagen del perdón de los pecados (viéndose en el lecho en el que yacía una imagen del alma enferma por los vicios) y, por consiguiente, del sacramento de la Penitencia, negado, como se ha visto, por los cátaros, y puesta de relieve su eficacia y validez por Ermengaud en las dos miniaturas relativas al perdón de los pecados (13): "Y aunque nunca debemos descuidar la realidad histórica y creer que el cuerpo del parálitico ha sido curado verdaderamente, reconoce, sin embargo, la curación del hombre interior, a quien han sido perdonados sus pecados. Afirmando que sólo el Señor puede perdonarlos, los judíos confesaron vigorosamente su divinidad, y su juicio traiciona su mala fe, puesto que exaltan la obra y ciegan la persona... En cuanto al Señor, que quiere salvar a los pecadores, El demuestra su divinidad por su conocimiento de las cosas ocultas y por sus acciones prodigiosas; añadió: "¿Qué es más fácil: Decir que tus pecados han sido perdonados, o decir levántate y anda?"/... sanando las heridas del alma y del cuerpo, perdona los pecados del alma y ahuyenta la enfermedad del cuerpo, lo cual quiere decir que todo el hombre ha sido curado. Aunque es grande perdonar los pecados a los hombres -"¿quién puede perdonar los pecados sino sólo Dios?", el cual los perdona también por aquellos a los que ha dado la potestad de perdonarlos-, sin embargo, es mucho más divino resucitar los cuerpos, siendo el mis

mo Señor la resurrección./Este lecho que se manda transportar, ¿qué otra cosa significa sino que se manda levantar el cuerpo humano?... Este es el lecho del sufrimiento donde yacía nuestra alma, víctima de los graves tormentos de su conciencia. Mas cuando se conduce según los preceptos de Cristo, no es un lecho de sufrimiento, sino de reposo. La misericordia del Señor ha cambiado en reposo lo que era muerte: es El quien ha cambiado el sueño de la muerte en gracia de delicias./Y no sólo ha recibido la orden de transportar su lecho, sino también de llevarlo a su casa, es decir, de retornar al Paraíso" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 5, cc. 12-14) (14).

9.- La tempestad calmada.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Li dicipol desperto Iezucrist persso que fassa cessar lo mal tems"), f. 175 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Com Jhesuchrist era en la mar ab sos dexebles e ell dormia e los dexebles despertavano per por de mal temps"), f. 132 r. (2). La fuente está tomada de Mt. 8, 23-27.

En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, se recoge el momento en que uno de los discípulos va a despertar, tocando su hombro con su mano derecha, a Cristo dormido en el extremo izquierdo de la barca, como muestra el hecho de apoyar su cabeza sobre su mano, pero con los ojos cerrados, lo que lo diferencia del gesto tradicional de dolor, como puede verse en una miniatura que representa el Sueño de Jacob en el Génesis de la "Bible historiale" de Pedro Comestor, del siglo XIV (Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 20, f. 30 r.) (3), en el Sueño de José de un vitral del siglo XIII de la Catedral de Bourges (4) y en el Sueño de Faraón de una "Histo

ria universal", del tercer cuarto del XIII (Dijon, Bibl. mun., ms. 562, f. 49 v.) (5); detrás del discípulo que va a despertar a Cristo, aparece en la embarcación con una vela, otros cuatro más. El efecto de tempestad se lleva a cabo inclinando el casco de la barca de derecha a izquierda, creando, junto con el mástil que sigue una dirección contraria a la del cuerpo de la nave, una composición movida en aspa; las olas siguen concibiéndose como las tradicionales franjas onduladas, pero más gruesas. Por su parte, en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la barca, por el contrario, aparece recta y el mar calmado, probablemente por haber cogido los dos elementos de la narración (Jesús dormido y el Señor ordenando a los vientos); no obstante, el orden de lectura es inverso al de los acontecimientos, es decir, en el extremo izquierdo de la composición, Cristo, de pie, con un libro en la izquierda, bendice con la derecha para aplacar la tempestad, tras él, los apóstoles, nimbados (entre los que se distingue por su tonsura a S. Pedro), cogen los remos; delante de ellos, en el extremo derecho de la composición (donde tradicionalmente se sitúa la conclusión de una historia), se halla Cristo dormido con la cabeza apoyada en los brazos, como en una representación del sueño de Constantino VI de Constantinopla en una vidriera del siglo XIII de la Catedral de Chartres (6); esta inversión en el orden de la historia prueba que la ilustración es el resultado de un calco realizado sobre la copia que se tomó de base (7).

Aunque no ha sobrevivido ningún ejemplo, es muy probable que se hubiera representado esta escena en el arte paleocristiano, como demuestra una de las cubiertas de marfil que sigue un proto

tipo antiguo del siglo V, aunque date de principios del IX (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 176) (8), donde aparece la primera parte del relato en el que Cristo duerme y la nave está a punto de zozobrar. Hay dos formas tradicionales de representar la barca: Bien como un barco de vela, tal y como aparece en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, que seguriría, en este sentido una ilustración de unos Evangelios de Otón II u Otón III (Aachen, Tesoro de la Catedral) (8) y otra del "Evangelionario de la abadesa Hitda de Meschede", del primer tercio del siglo XI (Darmstadt, Hessische Landesbibl., Cod. 1640) (9); la otra, como un esquife sin vela, al igual que la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, que en este sentido es similar a una miniatura de un Salterio bizantino del siglo XI (Paris, Bibl. Nat., ms. grec. 54) (10) y, sobre todo, ya que toma los dos momentos de la narración a la de los "Tetraevangelios", de 1178-1180 (Paris, Bibl. Nat., ms. copte 13) (11). A veces, como en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, sólo se ha representado la primera parte de la historia, en la que la tormenta está a punto de hacer naufragar la nave, Cristo duerme y es despertado por S. Pedro (12), como en la citada miniatura del "Evangelionario de la abadesa Hitda de Meschede" y en el "Libro de Oraciones" de Hildegard von Bingen, de hacia 1190 (13); en otras ocasiones, como es el caso de la escuela de Reichenau, se combinan las dos historias: S. Pedro despierta al Señor situado en la popa de la nave; Cristo, de pie, ordena a las olas con un gesto imperioso de su mano en alto; la escena puede verse en los "Evangelios de Otón III", en Munich (14), de fines del siglo X, en el "Codex Egberti", de hacia el 930 (Trier, Stadtbibl., Cod. 24) (15) y en una pintura mural de hacia el año 1000 en la iglesia de S.

Jorge de Oberzell en la isla de Reichenau (16). El motivo de Cristo calmando la tempestad se encuentra frecuentemente hasta el siglo XII, cuando (salvando algunos ejemplos como una arquivolta de la portada de Notre-Dame de Vermenton (Borgoña) (17), y, en el XIV, en el mosaico de la Navicella, obra de Giotto, de hacia 1300 (18)) desaparece casi enteramente, siendo reemplazado por la imagen de Cristo caminando en las aguas y salvando a S. Pedro que se hunde (19).

S. Ambrosio interpreta esta escena como la de las tentaciones a las que está sometido todo hombre que, en ese momento, ha de buscar la ayuda del Señor que reafirmará su fe; además, ve también un alegato contra aquellos que pretenden negar la naturaleza divina (en virtud del docestismo) y humana de Cristo (como, posteriormente, sería el caso de los cátaros): "El deja a sus parientes y sube a una barca. Pues nadie puede hacer la travesía de este mundo sin Cristo, ya que, incluso los mismos que están con Cristo, con frecuencia son asaltados por las tempestad de las tentaciones del mundo. Y si así sucede a los Apóstoles, es para hacerse mostrar que nadie puede dejar la carrera de esta vida sin tentación; pues la tentación ejercita la fe./Nosotros estamos sometidos a las tempestades del espíritu del mal; pero como los marineros vigilantes, despertemos al piloto. Ciertamente ellos de ordinario están en peligro; ¿a qué piloto nos dirigiremos? A aquél ciertamente que no es esclavo de los vientos, sino que los domina; a Aquél de quien está escrito: "Y levantándose, apostrofó al viento"./¿Qué quiere decir: "Levantándose"? Es que El descansaba; mas El descansaba por su cuerpo dormido, todo ocupado en el misterio de la divinidad; pues donde está la Sabiduría, donde está la

Palabra, nada se hace sin palabra, nada sin prudencia./Has leído antes que El pasaba la noche en oración. ¿Cómo se había quedado dormido durante la tempestad?. Pero esto revela la seguridad de su poder; pues temiendo todos, sólo El estaba sosegado. No lleva (únicamente) nuestra naturaleza quien no lleva nuestro peligro. Aunque duerme su cuerpo, su divinidad actúa, actúa la fe... Merecieron el reproche por haber temido en presencia de Cristo, siendo así que el que se adhiere a El no puede perecer./Luego reafirmo la fe, trajo la calma, ordenó que cesara el viento ("Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 6, cc. 39-43) (20). S. Agustín complementa la interpretación de S. Ambrosio especificando cuáles son estas tentaciones: "por tu fe en Cristo, Cristo está en tu corazón. A esto hace referencia el hecho de que estaba dormido en la nave, y, cuando los discípulos se vieron en peligro de naufragio, se acercaron a El y le despertaron. Cristo se levantó, impetró a los vientos y a las olas, y se siguió una grande tranquilidad. Así sucede dentro de ti; mientras navegas, mientras atraviesas el mar proceloso y lleno de peligros de esta vida, los vientos penetran en tu corazón, levantan las olas y agitan la nave. ¿Qué vientos son estos?. Recibiste una injuria, y te irritas: la injuria es el viento, la ira es las olas; estás en peligro, te dispones a responder, a devolver una maldición por otra, ya la nave se acerca al naufragio; despierta a Cristo, que duerme; pues porque Cristo duerme en la nave por eso fluctúas y te dispones a devolver mal por mal. El sueño de Cristo en tu corazón es el olvido de la fe. Si despiertas a Cristo, esto es, haces revivir la fe, ¿qué es lo que Cristo como un centinela en tu corazón te dice?. Yo oí decir: "Tienes el demonio" (Io. 7, 20), y rogué por ellos. Oye al Señor, y calla; oye al siervo, y se indigna. Pero

tú-quieres vengarte. ¿Acaso me he vengado yo?. Cuando tu fe te dice estas cosas, es como si imperase a los vientos y a las olas y volviese a reinar la calma" ("Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 49, 19) (21). Por su parte, Walafrido Estrabón que retoma todas estas ideas, principalmente las de S. Ambrosio, identifica la nave con la Iglesia: " "La nave": esto es, la Iglesia; "movimiento y oleaje": esto es, la tentación; "dormido": esto es, encarnado o crucificado; "el viento": esto es, la tentación súbita" ("Expositio in quatuor Evangelia"; PL.: 114, col. 878).

10.- Curación de un endemoniado y agradecimiento posterior.

Ilustración exclusiva del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, f. 132 r.

Se trata de dos miniaturas, una que presenta la escena de exorcismo y otra que muestra una acción de gracias. K. Laske-Fix las considera pertenecientes a la narración de la curación del endemoniado de Gerasa (1), y posiblemente tenga razón: En primer lugar porque, siguiendo el orden cronológico de los Evangelios sinópticos, tras la tempestad calmada se sigue el episodio de la curación del endemoniado de Gadara; en segundo lugar, porque el texto de la versión catalana del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, narra este milagro tras el de aquél en el que el Señor increpa a los vientos (2). No obstante, esta escena no puede ponerse junto a la curación del endemoniado y al ahogo de la pira de cerdos, ya que tras ella se sigue la acción de gracias de los enfermos y, a continuación, la del poseso y los diablos que se introducen en el cuerpo de los animales. Pensamos que el ilus

trador del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional se valió de distintas fuentes para el mismo milagro: En este caso, de Mt. 8, 28-30, donde se habla de dos endemoniados, y, en el siguiente, bien de Mc. 5, 1-20, bien de Lc. 8, 26-39, donde se dice que había uno solo. Esto crea una enorme confusión en el espectador que puede llegar a pensar que se trata de dos milagros distintos; más aún si se tiene en cuenta el carácter, en cierta medida de exorcismo anónimo, por así decirlo, que reviste las dos ilustraciones del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ya que falta uno de los elementos identificadores del tema y en el que están de acuerdo los textos de los tres Evangelios sinópticos, como es el del ahogamiento de los cerdos. Así pues, estas dos ilustraciones son confusas y manifiestan, por lo menos en lo que respecta al manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la ausencia de un supervisor de la obra y la ineficacia de un ilustrador que, o bien repitió el mismo milagro sin saber lo que copiaba, basándose en dos copias distintas del "Breviari d'Amor", o bien, y es lo más probable, copió de un manuscrito en el que ya aparecía este error.

10.I.- Cristo expulsa los diablos.

Manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Com Jhesu-christ gitava los diables del cors del hom"), f. 132 r. (3).

En el extremo izquierdo de la composición, aparece un discípulo detrás de Cristo, que tiene un libro en la izquierda y con el índice de la derecha extendido manda (4) que el diablo salga del cuerpo del endemoniado, situado en el centro, mucho más bajo que el Señor y su discípulo, en virtud de la perspectiva jerár

quica, totalmente de perfil, con nariz prominente y labios abultados, deformaciones que denuncian sus desequilibrio psíquico y moral; camina hacia Cristo con las manos juntas. Detrás de él, saliendo de unas rocas, el otro poseso, barbado, pero con un rostro sin desfigurar, y con las manos juntas. Arriba, en medio de ambos, un demonio alado que acaba de abandonar el cuerpo que habitaba.

En un díptico de marfil, de hacia el 500 y procedente de Murano (Rávena, Museo Nazionale) (6), representa, de forma similar a la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la expulsión del diablo situándolo encima de la cabeza del poseso; por último, análogamente al mosaico de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena, las rocas que aparecen en la ilustración de este manuscrito sugieren aquéllas donde habitaban los dos posesos (7).

10.II.- Los posesos agradecen a Cristo su curación.

Manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Com Jhesu-christ guarí lo endemoniats e puys feyen-li gràcies del bè que fet los avia"), f. 132 r. (8).

En el extremo izquierdo de la composición, dos personajes de pie muestran las palmas de sus manos en alto para designar su sorpresa ante lo ocurrido (9); a continuación, de rodillas, los dos enfermos; pero ahora uno de ellos es una mujer, y el más próximo a Cristo presenta los ojos cerrados (y las comisuras de los labios hacia abajo, como si aún estuviera aquejado de algún mal); ambos tienen las manos juntas hacia el Señor que, de pie,

y mucho mayor que el resto de los personajes en función de la perspectiva jerárquica, bendice a los enfermos con la derecha mientras parece llevar el índice de su izquierda hacia la cara (concretamente hacia los ojos) del hombre más próximo a él.

Más que de una escena de acción de gracias por la salud recuperada, parece que el miniaturista ha tomado como fuente la curación de un ciego, presentado por una mujer. Esta miniatura, con tigua a la anterior, no parece tener mucha relación con ella ni, tampoco, ser su consecuencia, su resultado, a no ser leyendo el "titulus" que está encima. Parece tratarse, de nuevo, de otro fallo del ilustrador del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional.

11.- Curación del endemoniado de Gerasa.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus gieta los demonis li qual intro en los porcz ques van negar"), f. 175 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist gita los demonis del cors del hom, los qual demonis sen entraren en lo porchs que sen anaran negar en la mar"), f. 132 v. (2). La fuente se encuentra en Mc. 5, 1-20 o en Lc. 8, 26-33.

Las dos ilustraciones son bastante diferentes entre sí. La del manuscrito S.I. n.3 escurialense presenta a Cristo, de pie, a la izquierda de la composición, con la mano derecha en alto bendiciendo al poseso, que aparece totalmente desnudo, tal y como se lee en S. Marcos y en S. Lucas, con la rodilla derecha hincada en el suelo y las manos en alto; está de perfil, y de su boca, desmesuradamente abierta, han salido tres demonios: Dos de ellos per

manecen aún en ella; el más próximo a Cristo, con las manos juntas (posiblemente pidiéndole la gracia de no enviarles de nuevo al abismo), el segundo, a punto de arrojarse de la boca y, finalmente, el tercero, entrando en los cerdos, que se arrojan a las aguas que hay justo debajo de ellos; en resumen: Se coge el momento de la expulsión de los diablos y de su entrada en los cerdos. En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, por su parte, Cristo, de pie, con un libro en la mano, y haciendo un gesto imperativo con la derecha, cuyo índice aparece extendido, aparece acompañado de cuatro de sus discípulos, dos de ellos con la cabeza cubierta por el manto y otros dos con el libro en la mano. A cierta distancia de ellos, sale a recibirlos el poseso, vestido únicamente con la ropa interior masculina que se conocía con el nombre de bragas (3), junta sus manos e inclina ligeramente su cuerpo; tras él, tres cerdos que parecen trotar en las aguas y, sobre ellas, una elevación rocosa con tres árboles (probable referencia al lugar que habitaba el endemoniado). Parece que en esta ilustración, a diferencia de la miniatura del manuscrito S. I. n.3 escurialense, se han tomado los tres momentos de la narración: Cuando, una vez desembarcado, Cristo es recibido por el poseso, momento que reconoce en él al Hijo de Dios y le pide que no le atormente: "Este, pues, así que vió a Jesús, se arrojó a sus pies y le dijo a grandes gritos: "¿Qué tengo yo que ver contigo, Jesús, hijo del Dios Altísimo?. Suégote que no me atormentes" (Lc. 8, 28). Por su gesto imprecatorio, Cristo está exorcizando al enfermo (segundo momento de la narración); por último, los cerdos se precipitan a las aguas, lo que indica que el exorcismo ya ha tenido lugar; no obstante, y a diferencia de lo visto en la miniatura del S.I. n.3 escurialense, no hay ningún indi

cio de los diablos.

Como ya se dijo, pese a nosser muy frecuente, la curación de posesos cuenta con antecedentes desde el siglo V. Un marfil romano de principios de la centuria, conservado en París, representa al endemoniado frente a Cristo, pero con las manos dirigidas en dirección opuesta; los tres cerdos nadan frente a él (5). En el mosaico de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena, cerca de las rocas que indican el lugar donde vivía el poseso, hay un lago donde se ahogan los suicidos (6). Frecuentemente, éstos aparecen como meros atributos, según puede verse en el antepedium de Magdeburgo del tercer cuarto del siglo X (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. n° Kg 52: 101) (7), donde el demonio sale de la boca del enfermo al mandato de Cristo. En la ilustración de manuscritos, como demuestra la miniatura del S.I. n.3 escurialense, la escena se reduce a veces a Cristo y al poseso. (8). Modelos similares aparecen en el "Codex Egberti" (9), en una miniatura del "Evangelario de Otón III" en Munich (10), en una pintura mural de S. Jorge de Oberzell, en la isla de Reichenau (11) y en una ilustración de un manuscrito conservado en París (Bibl. Nat, ms. lat. 8846) (12).

La desnudez del poseído se explica en cuanto imagen del hombre que ha perdido "el vestido de su naturaleza y de su virtud" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 6, c. 44) (13).

En líneas generales, la imagen del milagro es explicada por el arzobispo de Milán como la salvación del pueblo gentil, y de

todo hombre en pecado; el habitar en tumbas es imagen de su alma muerta; el estar en el desierto, de la esterilidad de sus virtudes espirituales, excluido de toda gracia: "Este hombre poseído del demonio es figura del pueblo gentil, cubierto de vicios, está desnudo para el error, descubierto para el crimen." "Era agitado desde hacía mucho tiempo". Evidentemente, puesto que ~~era atormentado~~ desde el Diluvio hasta la venida del Señor, rompiendo en su demencia furiosa los lazos de la naturaleza. Y no sin motivo nos dice S. Mateo que ellos habitaban en los sepulcros; pues tales almas parecen habitar como en tumbas y en sepulcros: ¿qué son, en efecto, los cuerpos de los no creyentes, sino especie de sepulcros para los muertos, donde no habitan las palabras de Dios? Era empujado hacia los lugares desiertos, es decir, estériles de virtudes espirituales, fugitivo de la ley, separado desde los profetas, excluido de la gracia" ("Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 6, cc. 44 y 47) (14).

12.- Curación de un endemoniado.

Ilustración exclusiva del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (sin "titulus"), f. 133 r.

En opinión de K. Laske-Fix, esta escena formaría parte de la curación del endemoniado de Gerasa;(1); no obstante, no hay ningún elemento que permita suponerlo, ya que ni aparecen dos endemoniados, ni el que está representado en la miniatura se encuentra desnudo, y no hay constancia de la manada de cerdos ni de las aguas donde se ahogaron. Ahora bien, el texto de Ermengaud tampoco habla, en este caso, de ninguna otra realización de exorcismo. Podría tratarse, bien de la curación de un poseso anónimo, o bien,

dada la aparición de judíos en el extremo derecho de la composición, del momento en que Cristo expulsa a un demonio del cuerpo de un hombre que se encontraba un Sábado en el sinagoga (Mc. 1, 23-27), aunque hay que tener en cuenta dos aspectos: El primero de ellos es la ruptura cronológica de los hechos de la vida de Jesús; el segundo, que no se ha insinuado el interior de la sinagoga, como suele ser frecuente en las ilustraciones de este tipo en este manuscrito que se han visto hasta ahora; esta escena aparece en un mosaico, de hacia 1182-1190, de la Catedral de Monreale (2). Sin embargo, también podría tratarse de la curación del mudo endemoniado, que es la escena de exorcismo más próxima a la de la curación del poseso de Gerasa, según se narra en Mt. 9, 32-34; esta escena reúne las ventajas de no aparecer una localización estricta del acontecimiento (en un interior solamente) y del hecho de maravillarse los presentes. No obstante, no parece haber sido muy representada (3). Pero lo que sí es seguro es que no se trata de la acción de gracias del endemoniado de Gerasa, ya que se asiste a la expulsión de un diablo.

En el extremo izquierdo de la miniatura, aparece un discípulo con un libro, pero sin nimbo; seguidamente, Cristo, con un códice en su izquierda, hace con la derecha un gesto de bendición y de mandato a la vez; frente a él, de rodillas y con las manos juntas, totalmente de perfil, el poseso, cuyos rasgos deformes en sus facciones denuncian sus desequilibrios psicológicos y morales; encima, un diablo, con los brazos separados mostrando las palmas de las manos, como asustado; por último, tres judíos (dos de ellos, tocados con gorro) abren las palmas de sus manos expresando así su sorpresa y admiración.

Según S. Isidoro: "El que, mudo..., tenía un demonio que, está escrito, fue curado por el Salvador (Matth. IX), indica a éstos que se convierten de la idolatría de los gentiles a la fe del Señor, a los cuales, con todo, expulsado del corazón el culto al demonio,... se desata su lengua para alabar a Dios, para confesar al que antes negaron" ("Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": c. 162; PL.: 83, cols. 119-120).

13.- Cristo envía a los Apóstoles a predicar.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucristz tramet los .xij. apostols prezicar e sanar"), f. 176 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist tramet los apostols a preycar. Los apostols s'en van preycan per les terres"), f. 133 r. (2). La fuente está en Mt. 10, 1 ss.

Las dos ilustraciones difieren en cuanto la del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional viene a ser como una versión más resumida del S.I. n.3 escurialense; en éste, Cristo, de mayores proporciones, en virtud de la perspectiva jerárquica, que los discípulos, se encuentra en el extremo izquierdo de la composición; extiende el dedo índice de su derecha en un gesto de orden o de consejo (3), con su derecha coge una filacteria escrita presentada o dirigida, pero no recibida, con lo que se indica la exposición del propósito, del discurso del Señor, y cuyo texto dice: "anatz vos en/de dos en dos/e per ciutatz/e per maizos,/sai e lai, pre/zican la gen/lo regne del/cel prometen/e totz los ma/lautes sanan,/mortz suscitan,/lebrs mondan/e'ls malvatz/esperit gitatz" (4); En el extremo derecho, se encuentran los discípulos en perspectiva escalonada y nimbados; los de la primera fila son

cinco y los de la segunda, de los que sólo se ven las cabezas, seis (parece ser que no se ha querido consignar a Judas, pese a que las Escrituras lo hacen). Por su parte, en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, Cristo, igualmente en el extremo izquierdo de la composición, hace con sus manos el gesto de la enumeración de conceptos (5), con la palma de la izquierda abierta y señalando con el índice de su derecha uno de los dedos de la otra mano; se trata de representar los consejos que el Señor dio a sus discípulos cuando los envió a predicar y a curar a las gentes, sin tener que utilizar una filacteria donde tales recomendaciones aparezcan consignadas por escrito. A su vez, los Apóstoles, en número de seis (de entre los que se distingue a S. Juan, imberbe y con cabellos cortos), aparecen divididos igualmente en dos filas; los de la primera llevan libros (la posesión de la verdad transmitida por Cristo) (6); uno de ellos muestra la palma de su derecha, lo que, en una relación entre superior (Cristo) e inferior (Apóstoles), indica la adhesión total a las ideas del maestro; el propósito de cumplirlas, pues. Este pasaje comenzó a aparecer a partir de la Baja Edad Media, según G. Schiller, y entonces muy ocasionalmente (7).

La Escritura habla de doce Apóstoles; este número simbólico tiene el sentido de la salvación del mundo entero: "De esta forma, el orbe entero (simbolizado en el número cuatro), por la gracia de la Trinidad, es llamado a la fe desde sus cuatro partes. Número que multiplicado por tres, da doce, el sagrado número de los Apóstoles, como prefiguración de la Salvación del mundo entero, que consta de cuatro partes, y su llamada a la fe en la Trinidad" (S. Agustín: "Sermón 203": 3) (8).

Los Apóstoles fueron enviados a anunciar el reino de Dios (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 6, c. 69) (9), y, en este sentido, puede verse en ellos una imagen de los predicadores tratando de ganarse a los herejes, empezando, en principio, por mostrar una vida más sobria, ya que los cátaros reprochaban al clero católico su lujo: "Los preceptos del Evangelio indican qué debe hacer el que anuncia el reino de Dios: Sin báculo, sin alforja, sin calzado, sin pan, sin dinero, es decir, no buscando la ayuda de los auxilios mundanos, abandonado a la fe y pensando que, mientras menos anhelan los bienes temporales, más podrán conseguirlos" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 6, c. 65) (10); este fue el cometido (primeramente llevado a cabo por S. Bernardo) (11) que siguieron las comunidades dominicas para la predicación de la fe en tierras de Occitania y de los franciscanos, cuyos papeles fueron fundamentales para, tras la cruzada contra los albigenses, extirpar definitivamente la herejía (12). Tras la conversión de herejes (que, en ocasiones, puede asimilarse a la curación de los endemoniados. en cuanto implica una extirpación de las ideas erróneas y una infusión de la verdadera fe), el predicador ha de comenzar su adoctrinamiento, que deberá hacerse poco a poco, de manera sistemática, para ir evitando los errores de la fe anterior; S. Ambrosio emplea este método para los gentiles, pero puede ser igualmente válido, en cuanto a sus argumentos, para la enseñanza, como fue el caso de los habitantes del Languedoc, de aquellos que habían convivido con la herejía y cuyas ideas podían estar aún impregnadas de error (13): "No se ve en esta ordenación (la dada por Cristo al inicio del magisterio de los Apóstoles) que predicasen a Cristo Hijo de Dios./Hay, pues, un orden para la discusión y un orden para la ex

posición; también nosotros, cuando los gentiles son llamados a la Iglesia, debemos establecer un orden en nuestra actuación: primero enseñar que sólo hay un Dios (14), autor del mundo y de todas las cosas, en quien vivimos, existimos y nos movemos, y de la raza del cual somos nosotros (Act. 17-28)... Habiéndoles convencido de la existencia de un solo Dios, tú podrás gracias a El, mostrar que la salvación nos ha sido dada por Jesucristo, comenzando por lo que El ha realizado en su cuerpo y mostrando el carácter divino... Efectivamente, poco a poco es como aumenta la fe" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 6, cc. 103-104) (15).

En ambas miniaturas, sobre todo en la del manuscrito S.I. n.3 escurialense, que representan lo que recomienda Cristo que han de hacer los Apóstoles en su magisterio, puede verse una figura del sacramento de la Extremaunción, negado por los cátaros (16), según S. Buenaventura: "Cristo... inició e insinuó (algunos sacramentos) conviene a saber:... la extremaunción, enviando a sus discípulos a curar, los cuales "ungían con óleo a los enfermos", como se dice en S. Marcos (6, 13)" ("Breviloquio": Parte VI, c. 4, 4) (17).

Por último, la recomendación de abandonar el lugar que no los reciba tiene que ver con aquellos herejes que se niegan, pese a los esfuerzos del predicador, a la conversión (recuérdese, en este sentido, el fracaso de S. Bernardo) (18); además, tiene primacía el grupo de fieles que, o bien nunca han seguido la herejía, a pesar de haber convivido con ella, o bien que se han arrepentido de su error y han vuelto a la fe: "Ante todo, pres-

cribe que se enriquezca la fe de una Iglesia: Si Cristo habita en ella, sin duda alguna hay que elegir ésa; pero si un pueblo de mala fe o un doctor desfigura la morada, se le ordena evitar la comunión con los herejes y huir de esta sinagoga. Es necesario sacudir el polvo de los pies, no sea que la sequedad agrietada de una fe mala y estéril manche, como una tierra árida y arenosa, la señal de tu espíritu. Pues, si el predicador del Evangelio ha de tomar sobre sí las debilidades corporales del pueblo fiel, arrancar y hacer desaparecer de sus pies las acciones vanas, comparables a la basura... igualmente él debe abandonar toda Iglesia que rehuye la fe y no posee los fundamentos de la predicación apostólica, no sea que sea salpicado y manchado con una fe errónea. El Apóstol, a su vez, lo afirma claramente: "Evita", dice, "al hereje después de una sola corrección" (Tit. 3, 10)" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 6, c. 67) (19).

En resumen, hay algunos aspectos complementarios a esta miniatura: En primer lugar, la imagen de los Apóstoles como figura de los predicadores; en segundo lugar, cómo han de comportarse éstos (con austeridad y realizando una conversión gradual); seguidamente, se prefigura un sacramento en la curación que han de realizar los Apóstoles en este primer magisterio (la Extremaunción); por último, el predicador ha de huir de aquellos lugares donde la herejía es recalcitrante para evitar el peligro a inficionarse con ella.

14.- Salomé presenta la cabeza del Bautista a Herodes.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("La decollacios de Sanh Iohan Babtista"), f. 176 v. (1). La fuen

te está tomada de Mt. 14, 3-11.

Es la última de las miniaturas dedicadas a S. Juan Bautista. En el extremo izquierdo de la composición, aparecen los comensales (dos cortesanos seguidos de Herodías y de Herodes, estos últimos coronados y en actitud de conversar), ante una mesa con un mantel, donde están dispuestos tres copas, una fuente con carne, una jarra, tres panes, dos grupos de varitas largas que bien pudieran ser apios, puerros o cebolletas, que es algo que abunda en casi todas las representaciones donde aparece una escena de comida (salvo en mesas de austeros monjes y en pocas más) y un cuchillo (2); en el extremo derecho, se encuentra Salomé, vestida probablemente con una garnacha con mangas (3) y tocada con una garlanda, tocado que consistía en una banda de tela o en una coronita dorada que se colocaba sobre la cabellera suelta; la coronilla quedaba siempre al descubierto. Era propio de niñas y doncellas. Durante muchos siglos el cabello suelto y la cabeza descubierta fueron signo de doncellez. "Mancebas en cabellos" se llama en las Cortes de Sevilla de 1252 a las mujeres solteras (4). En sus manos, lleva un cesto con la cabeza del Bautista que aparece nimbada. En todo este tipo de escenas, Salomé suele presentar la cabeza de S. Juan a Herodes antes de dársela a su madre. Hay modelos similares ya desde el siglo VI, como en una ilustración del "Codex Sinopensis" de la Biblioteca Nacional de París (5), en uno de los relieves de las puertas de bronce de S. Zenón de Verona (6), en el tímpano de la Portada de S. Juan Bautista de la Catedral de Sens (7), y en la portada del mismo nombre de la de Rouen (8).

En principio, la degollación del Bautista indica el cumplimiento de las palabras del Precursor; "conviene que yo mengüe para que El crezca", y el fin de los profetas que en él están representados; por otra parte, los exegetas hicieron un paralelo entre la Pasión de Cristo y el martirio del Bautista: "Por lo que respecta a sus pasiones, Juan es degollado con la espada, Cristo levantado en el madero; éste es elevado, aquél abatido; a uno se le corta la cabeza para que mengüe, al otro se le extiende para que crezca. Conviene que uno crezca y que el otro mengüe" (9) (S. Agustín: "Sermón 293 B": 3) (10).

No obstante, en conexión con la miniatura anterior, es probable que la degollación de S. Juan Bautista presente, en el contexto en que fue compuesto el manuscrito, un aspecto más relacionado con la predicación de la verdad, con el compromiso que implica y con las consecuencias que puede traer para el cristiano: El martirio, no tanto físico como espiritual; así, el Precursor se convierte en modelo de lo que han de hacer y hasta dónde deben llegar los predicadores (11): "¿De dónde le viene, pues, la condición de mártir?... Por decir la verdad al rey convertido en marido de ella (Herodías), es decir, que no le era lícito tener la mujer de su hermano. La verdad se conquistó el odio y a consecuencia de ello llegó la pasión y obtuvo la corona./Que nadie diga: "No puedo ser mártir porque se acabó la persecución de los cristianos". Acabas de escuchar que Juan sufrió el martirio; y si lo consideras atentamente murió por Cristo... Escucha a Cristo mismo que dice: "Yo soy el camino, la verdad y la vida" (Io. 14, 6). Si Cristo es la verdad, por Cristo sufre y es legítimamente coronado quien es condenado por defender la verdad... No es posible

vaciar de contenido la sentencia del Apóstol Pablo... Dice así: "Todos los que deseen vivir piadosamente en Cristo padecerán persecución" (2 Tim. 3, 12)... Verás cuán verdad es. ¿Acaso porque cesó la persecución por parte de los reyes terrenos, ya no ataca el diablo?. Aquel antiguo enemigo siempre está alerta contra nosotros... Sugiere placeres; mete en asechanzas, malos pensamientos; para incitar a una caída más dañina, pone delante ganancias, amenaza con daños. Se llega al momento presente y resulta difícil rechazar la mala sugestión y aceptar de buen grado la muerte presente... no otra cosa sino "niega a Cristo" es lo que te dice ese perseguidor. Si, como ya dijimos, Cristo es la verdad, efectivamente niega a Cristo quien niega la verdad. Niega la verdad todo el que dice mentira... ¿No sufren persecución todos los cristianos que luchan por la verdad?. Actualmente todos están sometidos a prueba y cada uno sufre la tentación en su vida concreta... solamente serán verdaderos mártires y serán coronados con toda justicia los que luchan por la verdad, que es Cristo? (S. Agustín: "Sermón 94 A": 2-4) (12).

15.- La multiplicación de los panes y de los peces.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus sadola de .v. pas e de .ii. peichos .v. milia homes"), f. 177 r. (1). La fuente está tomada de Mt. 14, 13-19, Mc. 6, 35-41, la única de Lc. 9, 12-16 y de Jn. 6, 5-12.

Cristo aparece, como ya viene siendo habitual, situado en el extremo izquierdo de la composición, bendiciendo con la derecha; frente a El, un apóstol nimbado con cinco panes (uno encima del otro), y, a su lado, otro, también con nimbo, que lleva una

fuelle con dos pescados. En el extremo derecho aparecen diecisiete personajes agrupados en seis filas (los tres primeros de busto; el resto con las cabezas en perspectiva escalonada); se trata de la típica representación de una multitud, que, como ya se ha visto, es una, homogénea y determinada por una coyuntura. Su homogeneidad viene dada porque las personas que la forman pertenecen a un mismo orden, a un mismo estamento y, en este caso, apenas existe la más mínima diferencia entre sus componentes. La cantidad está sugerida por el número de cabezas. La unidad de esta masa es tal que se le puede dar un nombre: Se trata de los cinco mil que comieron en el momento de la multiplicación de los panes y de los peces. Un modelo similar, aunque perteneciente a otro contexto, se encuentra en una Biblia historiada de fines del siglo XII (Amiens, Bibl. mun., ms. 108, f. 255 r.) (2), donde las cabezas están superpuestas en filas de a siete, significando "muchos hombres" y nada más (3). En la ilustración de la Epístola a los Romanos de la "Biblia de Manerius", de la segunda mitad del XII (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 10, f. 247 v.) (4), puede verse una torre con siete cabezas que representan a las gentes del pueblo.

Los panes y los peces ya habían sido en época antigua símbolos de la celebración ritual y a veces se representaban solos. La escultura de sarcófagos romanos y de la Galia presentan una simple fórmula pictórica que muestra a Cristo bendiciendo la comida. El tipo más común fue un grupo de tres figuras. Cristo aparece frontalmente entre dos apóstoles, que se vuelven ligeramente hacia él con los panes y los peces en sus manos que el Señor bendice poniendo sus manos sobre ellos. Este grupo proporcionó la

pauta para el desarrollo posterior; incluso cuando se añadieron después dos o más apóstoles, este grupo constituyó el centro. Esta composición fue utilizada más tarde en el arte monumental. Cuando se omiten las cestas con los restos que sobraron, la representación se aleja de la representación directa del acontecimiento evangélico y, con Cristo bendiciendo los alimentos, viene a figurar la Eucaristía, como puede verse en el mosaico de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena, de hacia el 500 (5). Desde el siglo IX, tanto en Bizancio como en Occidente, la bendición de los panes y de los peces se representó en conjunción con la multitud en una composición simétrica. No se olvidó la referencia a la Eucaristía, incluso la bendición aún tenía lugar en el ceremonial solemne. Durante los siglos XII y XIII, la representación de este acontecimiento fue cada vez más rara (6).

La multitud de los cinco mil que comieron en aquella ocasión son imagen de los santos según los exégetas: "Luego estos que son alimentados con los panes habían perseverado tres días y tal vez consiguieron la constancia y la fe íntegras de la futura corrección. Finalmente, éstos son los santos que dicen: "Caminaremos durante tres días y banquetearemos con nuestro Dios" " (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 6, c. 80) (7).

Los comentaristas, generalmente, han querido ver en este acontecimiento una figura de la Eucaristía. En el contexto del "Breviari", hay que tener en cuenta el esquema trazado y que consistía en el perdón de los pecados del hereje, en su conversión por medio de la predicación, que implicaba afirmar a Cristo y dar

verdadero testimonio de El; el paso siguiente, tras esta purificación del hereje, es la admisión del sacramento de la Eucaristía que, como se sabe, los cátaros negaban su eficacia: "Estaba en el plan que que, habiéndolos curado de los dolores de sus heridas, los liberaría también del hambre con alimentos espirituales. De este modo, nadie reciba el alimento de Cristo si antes no ha sido curado, y los que lo invitan al banquete son antes curados por la misma invitación./En todas partes se observa un orden misterioso: En primer lugar, el perdón de los pecados trae el remedio a las heridas; luego el alimento de la masa celestial se multiplica" (S. Ambrosio: "Tratados sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 6, c. 71) (8); la multitud está hambrienta del alimento de Cristo ("Ibid.": l. 6; c. 72) (9); todo el que permanece con Cristo recibe su Cuerpo: "El Señor Jesús distribuyó los víveres. Y El ciertamente quiso dar a todos, a nadie rehusó, pues El parte el pan y lo da a los discípulos, si no tiendes la mano para recibir tu comida desfallecerás en el camino. Y no podrás inculparle... El distribuye a los que permanecen con El, aun en el desierto, que no se apartan el primer día, ni el segundo, ni el tercero" ("Ibidem": l. 6, c. 76) (10). En el hecho de los apóstoles repartiendo la comida se ve una imagen de los sacerdotes distribuyendo la Eucaristía y saciando así el hambre espiritual de los fieles: "Hay también algún misterio en que el pueblo coma y se sacie y que sirvan los apóstoles; pues el saciarse indica que el hambre ha desaparecido para siempre, porque no habrá más hambre una vez recibida la comida de Cristo; y el servicio de los apóstoles hace prever la distribución del cuerpo y de la sangre del Señor" ("Ibidem": l. 6, c. 84) (11). En cuanto a los dos peces, hay "que ver en ellos una figura de los dos Testamentos" ("Ibidem": l. 6,

c. 98) (12).

Para los cátaros, en su negación de la Eucaristía, "Hostia sacrata non est corpus Christi" u "Hostia super altare" sólo es pan. Los perfectos daban como prueba que, si el cuerpo de Cristo hubiera tenido las dimensiones incluso de una montaña, hacía tiempo que se habría consumido, luego la Eucaristía carecía de eficacia (13). Los polemistas refutaron tal creencia aduciendo el milagro de la multiplicación de los panes y de los peces; así, Egberto de Schönau pregunta a los herejes si no creen que Cristo sació a cinco mil hombres con cinco panes y que, una vez satisfechos, sobraron doce cestos con restos. Los cátaros, conocedores de los Evangelios, no pueden negar este acontecimiento sino quieren contradecir las Escrituras, donde se lee manifestamente este milagro. A su vez, con la misma virtud con la que hizo este prodigio pudo haber saciado con esos panes a muchos más de cinco mil. No cabe duda de ello, ya que había más pan en los doce cestos de restos que el que hubo primero en los cinco panes antes de que se comenzara a distribuir a las turbas. En uno o dos cestos hubieran podido haberse contenido aquellos panes. Pero el Señor quiso que sobrara más, no tanto para distribuirlo como para que se comprendiera su poder. El, que hizo este milagro con cinco panes, pudo haberlo hecho con uno, y no entero, sino con un trocito. Así pues, descartada toda duda, ha de creerse que con la virtud con la que pudo hacer todas las cosas de la nada, hubiera podido multiplicar igualmente una miga de pan, para satisfacer a infinitos miles de hombres. Por lo tanto, no hay que desconfiar que por esta virtud lograra hacer este milagro con su cuerpo para que sea comido por muchos diariamente en su Iglesia en el sacramento del altar.

Y con todo, comiéndolo, nunca se consume. Así como durante la Ultima Cena Cristo, con su cuerpo eterno e íntegro, estaba sentado en presencia de sus discípulos en la hora en la que comían su cuerpo, mientras El mismo decía: "Tomad y comed: Este es mi cuerpo, que por vosotros será entregado" (I Cor. XI), ahora, en este instante, en el que por todo el mundo se come su cuerpo en las iglesias, está sentado en el cielo con su cuerpo íntegro a la derecha del Padre (Egberto de Schönau: "Sermones contra catharos": Sermo XI, 14; PL.: 195, cols. 92-93). Alanus de Insulis recoge estas mismas ideas, y añade además: "Negamos que del pan se haga el cuerpo de Cristo, porque denota materia, y no es pan ni será materia del cuerpo de Cristo. Decimos también que, aunque el cuerpo de Cristo sea consumido, permanece siempre, no obstante, incorruptible e indivisible. Cuando se dice que el cuerpo de Cristo se divide o se parte, se refiere más a la forma del pan que al cuerpo de Cristo; en efecto, aquella fracción o división no existe en el cuerpo de Cristo sino en la forma del pan. Tampoco es asombroso que si aquél que hizo todas las cosas de la nada, haga que los accidentes sean sin sujeto material" ("De Fide Catholica": l. I, c. 58; PL.: 210, col. 361).

16.- Cristo entrega las llaves a S. Pedro.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense (Iezucristz baila las claus a Sanh Peire"), f. 177 r. (1). La fuente está tomada de Mt. 16, 13-20.

Sobre el texto de este evangelista se funda la primacía de S. Pedro y, consecuentemente, de la Iglesia de Roma, su heredera; es decir, la autoridad del Papa, figura no reconocida por los ca

taros que niegan que Cristo hubiera conferido a S. Pedro tal poder; el Sumo Pontífice será, para ellos, una prolongación de la potestad del principio malo (2). S. Agustín, comentando este pasaje, refuta las ideas de aquellos herejes que ya habían tenido la misma idea: "Por estas palabras da Jesucristo a la Iglesia el poder de perdonar o retener los pecados, y las dice a S. Pedro, porque él figuraba la unidad de la Iglesia, la representaba y era su cabeza" ("Sermón 295": 2) (3).

En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece Cristo de pie, bendiciendo con la mano derecha y cogiendo con la izquierda dos llaves que entrega a S. Pedro. La llave superior tiene una ranura de forma claramente cruciforme; forma que, a su vez, se repite en la unión de las dos llaves; en la inferior, esta forma de las ranuras es menos evidente. El príncipe de los Apóstoles se encuentra de rodillas, nimbado y con tonsura, en perspectiva jerárquica (pese a su posición, es casi tan alto como Cristo); con su mano derecha coge las llaves que el Señor le entrega mientras sostiene un libro con la izquierda. Tras él, un apóstol presencia la escena; está nimbado y sujeta un libro.

En el arte Paleocristiano, que deriva del imperial romano, la entrega de las llaves a S. Pedro se combinó a veces con la donación de la Nueva Ley ("traditio legis"), una escena que sigue el mismo complejo de ideas que la del Cristo exaltado o "Christus Imperator" (4). Modelos similares aparecen ya desde el siglo V, como en el sarcófago de la Cripta de S. Maximino (Var) (5); asimismo, en numerosas miniaturas, como en el "Libro de Pericopas de Enrique II", de la escuela de Reichenau, y en el "Evange-

liario de Enrique III", de la escuela de Echternach, en el Escorial (6), en un tímpano del Museo Arqueológico de Nevers procedente de la antigua iglesia de S. Salvador (7), en una placa de una encuadernación de plata repujada del Museo de Cluny (8), en un capitel de la Iglesia de Catus (Lot) (9), en otro de la de S. Pedro de Bommiers (Indre) (10), en uno de Saint-Pons de Thomières (Louvre) (11), en el del oratorio cluniacense de Levies (Sussex) (12) y en la portada de hacia 1270 de la Catedral de Bazas (13).

En el apartado dedicado a la remisión de los pecados, ya se habló del sentido de las llaves (14), que significaban la potestad del perdón de los pecados conferida por Cristo a sus ministros, según se lee en S. Agustín: "¿O no son estas llaves por las que en la Iglesia se perdonan a diario los pecados?. Puesto que Pedro significa a la Iglesia, lo que se le concedió a él solamente se le concedió a la Iglesia" ("Sermón 149": 7) (15). El obispo de Hipona en "Las herejías" (38) dice: "Llenos de soberbia y haciéndose odiosos en extremo, los cátaros que se dan a sí mismos este nombre en atención a su pureza no admiten las segundas nupcias y niegan la penitencia. Siguen al hereje Novato, de quien reciben el nombre de novacianos". En "El combate cristiano" (31, 33), expone: "No escuchamos a los que niegan que la Iglesia de Dios puede perdonar los pecados. Esos míseros, por no entender en Pedro la piedra y por negarse a creer que han sido dadas a la Iglesia las llaves del reino de los cielos, las han perdido ellos entre sus manos... Si esos cátaros quisieran reconocer su nombre, se llamarían mundanos. Si pecan, no admiten el arrepentimiento; por ende, no han elegido otra cosa que ser condenados con el mundo. Niegan al pecador el perdón de su pecado no para conservarlo

en salud, sino para sustraer al enfermo la medicina" (16).

Ha de tenerse en cuenta que la "respuesta de S. Pedro da a entender su primacía sobre los demás Apóstoles" (17) (S. Agustín: "Sermón 76": 3) (18). Por otra parte, la confesión de S. Pedro antes de serle entregadas las llaves es válida contra el docetismo cántaro: El, habiendo visto lo inferior, es decir, la naturaleza humana de Cristo, no piensa que el Señor sea únicamente un mero enviado del principio bueno, sino que afirma que es el Hijo de Dios, Dios verdadero (S. Agustín: "Sermón 263 A": 3) (19); a su vez, esta confesión trae implícito el hecho de que Cristo vino en la carne, con lo que el Hijo de Dios se hizo verdadero hombre para realizar su labor salvífica de manera completa (S. Agustín: "Sermón 183": 4) (20). Cuando el Señor pregunta a sus discípulos sobre quién creen ellos que es El, es Pedro, según los exégetas, quien contesta en nombre de los demás, es decir, en nombre de la Iglesia, de ahí su primacía sobre los demás Apóstoles y en la Iglesia (S. Agustín: "Sermón 76": 1) (21), a la que representa en su unidad y universalidad; por esto es la Iglesia la única en de tentar el poder del perdón de los pecados; es decir, las llaves del reino de los cielos: "Entre ellos (los discípulos) sólo Pedro ha merecido personificar a toda la Iglesia casi por doquier. En atención a esa personificación de toda la Iglesia que sólo él re presentaba, mereció escuchar: "Te daré las llaves del reino de los cielos". Estas llaves no las recibió un solo hombre, sino la unidad de la Iglesia. Por este motivo se proclama la excelencia de Pedro, porque era figura de la universalidad y unidad de la misma Iglesia. Cuando se le dijo: "Te daré", lo que en realidad se daba a todos. Para que es la Iglesia la que recibió las lla-

ves del reino de los cielos, escuchad lo que en otro lugar dice el Señor a todos sus Apóstoles: "Recibid el Espíritu Santo". Y a continuación: "A quien perdonéis los pecados les quedarán perdonados, y a quienes se los retengáis les serán retenidos" (Io. 20, 22-23). Esto se refiere al poder de las llaves, del que se dijo: "Lo que desatéis en la tierra quedará desatado en el cielo, y lo que atéis en la tierra será atado en el cielo" (Mt. 16, 19). Pero lo de antes se dijo sólo a Pedro. Para ver que Pedro personificaba entonces a toda la Iglesia... Fuera de la Iglesia nada se puede desatar" (S. Agustín: "Sermón 295": 2) (22).

17.- La Transfiguración.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("La tranfiguracios de Ie zucrist"), f. 177 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("La transfiguracio de Jhesuchrist"), f. 134 r. (2). La fuente está tomada de Mt. 17, 1-13, Mc. 9, 1-12 y Lc. 9, 28-36.

Ninguna de las dos ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari" se adapta a la iconografía tradicional de la Transfiguración (3). Sin embargo, hay elementos sueltos que pueden ponerse en relación con ellas. Por otra parte, ambas miniaturas son muy diferentes entre sí.

En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparecen, en el extremo derecho de la composición, Cristo, Moisés y Elías, los tres de pie, nimbados, con libros en sus manos; sólo el gesto de bendecir del Señor lo distingue de los personajes veterotestamentarios. La colocación de los profetas a la izquierda de Cristo y no flanqueándolo puede relacionarse con una de las

claves de Charlieu y con un capitel del claustro de la Daurade. (donde, además, el Señor aparece sin mandorla), pero es probable que, en este caso, tal disposición se deba a una adaptación al espacio disponible por los escultores (4); por su parte, esta colocación en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense puede tener relación con el hecho de querer resaltar a Cristo, cuya importancia, como Dios, no tienen ni Moisés ni Elías, según señala S. Ambrosio: "Este es mi Hijo muy amado, oídle", que es lo mismo decir: El Hijo no es Elías ni Moisés, sino solamente este que veis; pues aquellos se retiraron atrás cuando el Señor comenzó a señalar" ("Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 7, c. 20) (5). Por otra parte, el aspecto similar que presentan los tres personajes tiene que ver, según podrá comprobarse más adelante, con Cristo inspirador, voz de la Ley y de los Profetas, como su verdadero autor, y los otros, como meros receptores, según se dice (y ya se ha visto al demostrar la preexistencia de Cristo sobre todo lo creado) al llamársele "voz de la Ley y lengua de los Profetas" (S. Agustín: "Sermón 79") (6). A los pies del Señor, los tres Apóstoles prosternados (identificable, posiblemente, S. Juan en primer plano debido a sus rasgos juveniles), nimbados y uno detrás del otro; este hecho puede relacionarse, en primer lugar, con el mosaico del tímpano de la puerta imperial de Santa Sofía de Constantinopla que representa a León VI prosternado a los pies de Cristo; la "proskinesis" del emperador es un eco de la de los tres Apóstoles en el Tabor (7). Esta actitud deriva, quizá, de un modelo desconocido del que se encuentra su rastro en Capadocia, en las capillas decoradas con pinturas de estilo arcaico; los tres discípulos prosternados tienen las manos veladas como en el arco triunfal de la iglesia de los SS. Nereo e

Achilleo de Roma, de hacia el 800 (8) y en el tímpano de la Charité-sur-Loire (9); esta actitud los liga a Mt. 17, 6, ya que S. Marcos sólo habla del pasmo sufrido ante esta visión. Por último, en el ángulo superior derecho, la representación del Espíritu Santo bajo la figura de paloma con nimbo crucífero saliendo de entre nubes, en lugar de la habitual "Dextera Domini", debido a que la voz que se escuchó se interpretó como procedente de la tercera Persona de la Santísima Trinidad (10).

Muy distinta es, por su parte, la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: En el extremo izquierdo aparecen los tres discípulos escogidos (de los que sólo es perfectamente reconocible S. Juan por su rostro imberbe y sus cabellos cortos) en la actitud tradicional del sueño, es decir, con la mano apoyada en la mejilla y los ojos cerrados (11); el que los apóstoles se muestren dormidos se debe a la cesación de los sentidos corporales ante una manifestación divina, para que sólo el espíritu del hombre pueda acceder a lo sagrado: "Pedro contempló este espectáculo, como también lo vieron los que con El estaban, aunque estuvieron dominados por el sueño; y es que, el esplendor incomprendible de la divinidad hace callar por completo los sentidos de nuestro cuerpo. En efecto, si la pupila de los ojos de la carne no puede aguantar la incidencia de un rayo de sol de frente, ¿cómo la corrupción, propia de los miembros humanos, podrá soportar la gloria de Dios?. Y por eso el cuerpo, una vez desligado de las torpezas de los vicios, adquiere una forma más puramente sutil" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 7, c. 17) (12). Más adelante se verá el sentido profundo de este hecho, que viene a conectar directamente con la ac

titud de los Apóstoles del manuscrito S.I. n.3 escurialense. Por último, hay que añadir que el que aparecen dormidos se pone en relación con Lc. 9, 32, el único que habla de esta particularidad. Por encima de los tres discípulos, subido en una elevación de la montaña (no en la cúspide), Cristo se muestra en actitud de dialogar (el índice de la derecha extendido, lleva un libro en la izquierda) con una cabeza inidentificable que sale de entre las nubes en el ángulo superior derecho del recuadro; lo curioso de esta representación, frente a las que tratan el mismo tema, es la ausencia de los dos personajes veterotestamentarios y la aparición de uno solo de ellos. Encima de Cristo, hay otra nube de la que escapan cuatro haces de luz, significando aquélla radiante de la que, de acuerdo con el texto bíblico, salió la voz de Dios; no sólo es, por otra parte, un atributo del cielo que acompaña al símbolo de Dios, sino también una forma independiente que desciende con la luz sobre la cabeza de Cristo (13). Por último, el hecho de tratarse de un episodio histórico viene evocado, al igual que en el capitel del claustro de la Daurade, por los arbutos y rocas donde tiene lugar la escena (14). Esto no quiere decir que la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense ofrezca un carácter atemporal, ya que el contexto en el que se encuentra inserta (el de la vida de Cristo) no lo permite.

La Transfiguración, una imagen donde se transparenta la gloria y la divinidad de Cristo, es, sin embargo, un tema bastante raro del que no existen más que unos pocos ejemplos en la pintura y escultura monumentales. Ninguna ampolla de Palestina hace alusión a este importante episodio que sólo figura bastante tarde entre las grandes fiestas litúrgicas. No existe ninguna imagen an

terior a la época de Justiniano. Este acontecimiento estaba considerado como una teofanía-visión, ya que figura, en compañía de una Ascensión de tipo palestino, en una pequeña cruz de orfebrería del siglo VI. La escena apenas está esbozada, pero está completa y es de un tipo bastante próximo al del ábside del Sinaí. Desde su aparición en el arte monumental (Rávena, Parenzo y Sinaí), la Transfiguración se concibió como una revelación teofánica, semejante a la de la Ascensión. A su vez, tampoco jugó un gran papel en la iconografía románica. Subsisten pocos ejemplos, de los que tres solamente están inscritos en la composición de una portada. Si los modelos son bastante escasos, no hay que olvidar que la Transfiguración sólo fue celebrada solemnemente en los monasterios que pertenecían a Cluny donde Pedro el Venerable había ejercido su influencia componiendo el oficio (15).

El hecho de que este acontecimiento tenga lugar en lo alto de un monte al que previamente hay que subir, convierte a este accidente geológico en símbolo de la prudencia, es decir, en la creencia en las dos naturalezas del Señor por las que se puede alcanzar la comprensión de los misterios de Cristo, de la Sabiduría: "si no subes a lo más alto de la prudencia, no se te aparecerá la Sabiduría ni entenderás los misterios, ni cuánta gloria y hermosura se encuentra escondida en el Verbo de Dios. Pero, por el contrario, si mientras contemplas al hombre, crees firmemente que ese cuerpo fue engendrado por la Virgen, y, poco a poco, la fe va penetrando en su procedencia del Espíritu de Dios, entonces es cuando comienzas a subir al monte" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 7, c. 11) (16). En los tres apóstoles escogidos, se simboliza el género humano, ya que todo hombre

desciende de los tres hijos de Noé, y concretamente los elegidos, los que hayan confesado a Cristo en su verdad (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas"; 1. 7, c. 9) (17); aunque más concretamente aquellos que, frente a las herejías dominantes en la Edad Media que, como punto en común, negaban algún aspecto del dogma de la Santísima Trinidad, la han confesado sinceramente, recibiendo, por tanto, el privilegio de la resurrección; de lo contrario, nadie será digno de verla: "Tres, pues, son elegidos para subir al monte, y se escoge a dos para aparecer junto al Señor. Ambos números parecen sagrados. Y la razón es porque, seguramente, ninguno puede contemplar la gloria de la resurrección, sin que haya creído perfectamente el misterio de la Trinidad con una fe pura y sincera. Así pues, subieron Pedro, que fue quien recibió las llaves del reino de los cielos; Juan, a quien encomendó su Madre, y Santiago, que fue el primero en tomar posesión del trono sacerdotal" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 7, c. 9) (18); se ve así representada a toda la Iglesia: La jerarquía, es decir, el Papado; los cristianos, que admiten y protegen a la Iglesia de la que forman parte, y los sacerdotes.

El aspecto que toma Cristo en la Transfiguración está relacionado con el resplandor de su Palabra y con el perdón de los pecados: "Su rostro resplandeció como el sol" significa el resplandor del Evangelio. "Sus vestidos se volvieron blancos como la nieve" significa la purificación de la Iglesia, a la que se referían estas palabras del Profeta: "Y aunque vuestros pecados fueran como escarlata, los haré blancos como la nieve" (Is. 1, 18)" (S. Agustín: "Sermón 79") (19). El resplandor de Cristo se debe

a. que El "es la luz que ilumina a todo hombre que viene a este mundo"; los vestidos son la Iglesia, que tiene como fundamento a Cristo, ya que los "vestidos, si no tienen dentro a quienes lo llevan, caen" (S. Agustín: "Sermón 78": 2) (20). Ya se vio que Moisés y Elías representan a la Ley y a los Profetas; el hecho de dialogar con Cristo (aspecto que recoge con más evidencia el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional), se debe a que "la gracia del Evangelio tiene el testimonio de la Ley y de los profetas" (S. Agustín: "Sermón 79") (21). Para los exégetas, este acontecimiento no pierde actualidad, repitiéndose actualmente, universalizándose en los cristianos, de los que los apóstoles, como se vio, son figura, siempre que se admita el Antiguo Testamento como fundamento del Nuevo: "pero también nosotros vemos diariamente a Moisés con el Hijo de Dios, ya que, al leer "amarás al Señor tu Dios", contemplamos la Ley en el Evangelio; como también vemos a Elías con el Verbo cuando leemos: "He aquí que una virgen concebirá en su seno" (Is. 7, 14)" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 7, c. 10) (22). El significado de la nube es, como ya se indicó, el del Espíritu Santo: "Y mientras decía esto, apareció una nube que los cubrió". Esta sombra procede del Espíritu Divino, y es una sombra que no oscurece los corazones de los hombres, sino que les revela las cosas ocultas. Es la misma que aquella de la que se hace mención en otro lugar cuando dice el ángel: "y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra" (Lc. 1, 35)" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 7, c. 19) (23). Esta nube que revela los misterios de la fe y que cubre a los tres personajes principales (Cristo, Moisés y Elías) es figura de la unión de las Sagradas Escrituras, del Antiguo y del Nuevo Testamento, en oposición a los que, como

los cátaros, pretenden disociar uno de otro: "El (S. Pedro) buscaba tres tiendas. La respuesta del cielo manifestó que para nosotros es una sola cosa lo que el sentido humano quería dividir. Cristo es Verbo de Dios en la Ley, Verbo de Dios en las Profecías. ¿Por qué quieres dividir, Pedro?. Más te conviene unir. Busca tres, pero comprende también la unidad" (S. Agustín: "Sermón 78": 2) (24). Esto es así porque es Cristo quien da unidad a las Escrituras, ya que, como se ha comprobado, quien habla en la Ley y en los Profetas es el Verbo, de ahí que la nube hiciera una sola tienda para expresar esta cohesión (S. Agustín: "Sermón 79") (25). En virtud de este aserto, la voz que sale de la nube viene a confirmar la naturaleza divina de Cristo (no la espiritual de un simple enviado del principio bueno), que preexiste a todo lo creado y es la voz de las Escrituras; todo esto se manifiesta en la Iglesia, que admite los libros vetero y neotestamentarios y que ve una profunda unidad entre ellos; distinguiendo, no obstante, los libros del Antiguo Testamento en los que ve una figura de los Evangelios, donde alcanza el culmen y de forma clara la palabra de Dios: "Al cubrirlos a todos la nube y hacer en cierto modo una sola tienda, sonó desde ella una voz que decía: "Este es mi Hijo amado". Ahí estaba Moisés, allí Elías. No se dijo: "Estos son mis hijos amados". Una cosa es, en efecto, el Unico, y otra los adoptados. Se recomendaba a aquél de donde procedía la gloria a la ley y los profetas... puesto que en los profetas a él escuchadéis y lo mismo en la ley... Oído esto, cayeron a tierra. Ya se nos manifiesta en la Iglesia el reino de Dios. En ella está el Señor, la ley y los profetas; pero el Señor como Señor; la ley en Moisés; la profecía en Elías, en condición de servidores, de ministros" (S. Agustín: "Sermón 78": 4) (26). En este sentido de

cohesión, puede entenderse, igualmente, la unidad de la Iglesia, ya que si los tres personajes, que forman las tres partes principales de las Escrituras, se funden en uno solo, Cristo, su verdadero autor, y los cristianos, en virtud de su fe en la unidad y veracidad de las Escrituras (constituidas por estas tres partes) son una sola unidad en la que se funda la Iglesia: "Y apenas se había escuchado la voz, encontraron a Jesús solo" Este fue el hecho que, siendo tres los que estaban presentes, no se vio más que a uno. Al principio se contempla a los tres, al final sólo a uno; y es que, en efecto, por la fe perfecta, los tres se hacen uno solo. Es el mismo Señor quien, al final de su vida, pide a su Padre que todos sean uno (Io. 17, 2). Y no sólo Moisés y Elías son uno en Cristo, sino que también nosotros somos el mismo cuerpo de Cristo (Rom. 12, 5). Y de la misma manera que ellos fueron incorporados a Cristo, nosotros también lo seremos en Cristo Jesús" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 7, c. 21) (27).

El caer a tierra es figura de la mortalidad, y el levantarlos el Señor, de la Resurrección: "En el caer a tierra simbolizaron la mortalidad, puesto que se dijo a la carne: "Eres tierra y a la tierra irás". Y cuando el Señor los levantó, indicaba la resurrección" (S. Agustín: "Sermón 78": 5) (28). Lo mismo puede decirse del gesto de los Apóstoles del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, donde aparecen dormidos, figurando la muerte: "Y quizás era por esto por lo que se dejaron dominar por el sueño, con el fin de contemplar la imagen de la resurrección después del descenso. Y así, al despertar, pudieron ver su majestad; pues para poder ver la gloria de Cristo hay que estar vigiliando" (S.

Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 7,c. 17) (29).

Hay otro aspecto interesante, y es el hecho de la Transfiguración misma; en ella, Cristo aparece con un cuerpo glorioso, como el que tendrá tras la Resurrección, lo que constituye un testimonio de la resurrección de la carne, idea que negaban los cátaros y que se afirma en el undécimo artículo de fe: "Al fin de los tiempos resplandeceremos todos con el fulgor que el Señor mostró en sí mismo. Resplandecerán los miembros como resplandeció la cabeza, pues está escrito: "Transformará nuestro cuerpo humilde a imagen de su cuerpo glorioso" (Phil. 3, 21). Ved que él "resplandeció como el sol" en la montaña, aun antes de resucitar. To davía no había probado la muerte, pero era Dios encarnado y con su divino poder hacía lo que quería de su carne aún no resucitada. Así pues, para que veáis que no tiene nada de soberbio el es perar lo mismo para nosotros, escuchadle y no dudéis" (S. Agustín: "Sermón 79 A") (30). Igualmente, como se ha visto, en el gesto de los Apóstoles se expresa el destino futuro del hombre tras la muerte, cuando tenga lugar la resurrección de la carne; primero, tal y como se expresa en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, por el gesto de echarse a tierra: "Observa al Señor con Moisés y con Elías, recibiendo el testimonio de la ley y de los profetas, pero cuando hayamos resucitado, ¿qué necesidad habrá de ley y los pro fetas?. No buscaremos testimonios, porque le veremos a El mismo. Pero ¿cuándo será esto?. Después de la resurrección. Esta es la razón por la que aquellos cayeron, se levantaron y sólo vieron al Señor" (S. Agustín: "Sermón 79 A") (31). En segundo lugar, y como ha tenido ocasión de comprobarse, por el adormecimiento de los

tres discípulos elegidos, que viene a significar lo mismo.

En resumen, aparece una serie de ideas contra los postulados cátaros: La representación de una teofanía (la unidad indivisible de la Santísima Trinidad), la doble naturaleza de Cristo; el testimonio de la Ley y de los Profetas en Cristo, que constituye una unidad junto con el Evangelio que cree la Iglesia y en cuya fe se fundamenta, asimismo, la unidad de ésta; el hecho mismo de la Transfiguración y de la actitud de los apóstoles: La fe de la Iglesia en la resurrección de la carne que será a semejanza del cuerpo de Cristo transfigurado.

18.- La curación del niño endemoniado.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus sana l'efan caziu et endemoniat"), f. 178 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist sana l'infant endemoniat"), f. 134 v. (2). La fuente está tomada de Mt. 17, 14-18.

Las ilustraciones de ambos manuscritos tienen en común la escena de exorcismo. No obstante, hay una diferencia en cuanto a la coherencia que presenta el manuscrito S.I. n.3 escurialense frente al Res. 203 de la Biblioteca Nacional. En el primero, Cristo, situado en el extremo izquierdo de la composición hace el gesto de bendecir con la derecha; en el centro, el niño de pie, con las manos juntas, abre la boca de la que sale un diablo; detrás del muchacho, su padre, vestido con garnacha y tocado con capirote; como se ve, se trata de una escena de exorcismo que no difiere apenas de las ya vistas en este manuscrito. Por su parte, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, en el extremo

izquierdo de la composición, se encuentra el niño endemoniado de rodillas y con las manos juntas, de una gran altura (pese a su posición es sólo algo más bajo que Cristo), de su boca sale un diablo con los antebrazos separados y mostrando las palmas, como si tuviera miedo del poder de Cristo. En el centro, el padre del muchacho, también de rodillas y con las manos juntas, barbado y con una estatura considerablemente más reducida que la del resto de los personajes; frente a él, inclinado, como dirigiéndose a este hombre, Cristo, con un libro en la izquierda y bendiciendo con la derecha; tras el Señor, tres de sus discípulos, nimbados, el más próximo a El coge su mano izquierda con la derecha, traduciendo su incapacidad de actuar debida a que se encuentra ante un problema que le concierne directamente e impuesto por las circunstancias, de las que algunas no dependen de su voluntad; sufre una situación debida a fuerzas que no controla; es decir, en el contexto que se está tratando, se trata de los Apóstoles a los que se les pidió que expulsaran un diablo y no pudieron hacerlo, siendo increpados posteriormente por Cristo (3). La ilustración de este manuscrito es una prueba de la ineficacia compositiva del encargado de realizar los dibujos; es claro que la figura que aparece como el niño endemoniado es en realidad el padre que implora al Señor, sólo que, por razones de espacio, al ser éste muy exiguo entre Cristo y la pequeña figura que representa al padre para haber podido representar al diablo saliendo del cuerpo del niño, se invirtió el papel de los personajes, con lo que la escena pierde coherencia, y resulta absurdo ver que Cristo se dirige al padre, a quien parece curar, más pequeño que su hijo; esta figura intermedia, que debería ser la del muchacho, se adaptó como la de padre añadiendo los trazos de la barba a su mentón.

La escena de la curación del niño epiléptico tras la Transfiguración aparece en los Evangelios de Otón II u Otón III, de fines del siglo X (Aachen, Tesoro de la Catedral) (4) y en una miniatura del "Evangelionario de Otón III" en Munich (5).

El niño endemoniado es una figura de los pecadores que no confiesan la fe ni quieren oír nada referido a ella (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 282), lo que podría valer como una actitud de los herejes (en el contexto del "Breviari", de los cátaros) frente a la Iglesia; así, la misión de todo sacerdote es denunciar su acción, no al hombre, sino la idea o los actos erróneos; es decir, denunciar el pecado y después llevar al hombre a la Iglesia una vez reconciliado con Dios o sanado su espíritu (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114; col. 282). Así pues, se trata de una escena de remisión de los pecados, ya que la expulsión del diablo que dejó al niño como muerto, significa la muerte del pecado y la vida en la Gracia, según S. Pablo (Col. 3, 3); de donde se deduce que la enfermedad del cristiano no es como muerte, sino a semejanza de muerte, es decir, se trata de la muerte del alma (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 214) (6). Por su parte, en la miniatura del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, aparecen detrás de Cristo los apóstoles que no han podido expulsar al diablo, no siendo la culpa de este fracaso del que lo ha solicitado, sino de ellos, ya que el ayuno y la oración son el mejor medio para superara las cosas más graves, y es como se le da satisfacción a Dios (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 214). Por el ayuno, se sanan las enfermedades morales del cuerpo, y por la oración las espirituales (PL.: 114, cols. 214-215); estos son

los dos remedios para sanar los vicios que afectan más directamente al cuerpo y al alma (7).

19.- La resurrección de Lázaro.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucristz resuscita lo Lazer"), f. 178 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist ressucita Lazer"), f. 135 r. (2). La fuente está tomada de Jn. 11, 17-44.

En este caso, las dos escenas son muy similares; las diferencias se limitan a aspectos secundarios. En ambas, Lázaro (envuelto en un sudario de fajas salvo la cabeza en el manuscrito S. I. n.3 escurialense; nimbado, con las manos juntas hacia delante y con un sudario similar a una túnica rematada en gorro puntiaguado en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional) aparece incorporándose del sepulcro cuya losa está levantada (sujeta por un hombre en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense; echada a un lado en la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional) al mandato de Cristo (que en el S.I. n.3 escurialense hace, como es habitual, el gesto de bendición, mientras que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional lo señala con el índice de la derecha en un gesto exhortativo, mientras sostiene un libro con la izquierda); en ambas miniaturas, aparece María, la hermana de Lázaro, (en la del S.I. n. 3 escurialense, haciendo el gesto tradicional de dolor, es decir, con una mano cerrada sobre la mejilla y los ojos abiertos (3), se advierte su pena por sus cejas en ángulo y por las comisuras de sus labios levemente caídas (4); señala a su hermano con el índice de su izquierda; en la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, está nimbada y presenta las manos juntas).

Un hombre asiste a la escena de la resurrección, posiblemente un apóstol (se trata, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, del que retira la losa; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, es tá nimbado, con las manos juntas y mira a Lázaro). Por último, los sepulcros de ambas ilustraciones son diferentes: En la del ma nuscrito escurialense, presenta tres oquedades en el frente, y es tá sostenido por dos columnillas; en la del de la Biblioteca Nacional, se trata de un paralelepípedo con arquillos bordeando la parte superior.

Más que ningún otro milagro de resurrección, la de Lázaro se ha representado en todos los períodos desde principios del si glo III y nunca ha perdido su importante posición en el arte. En algunos ciclos cristológicos, el conjunto de sus milagros se con centra en este acontecimiento solamente. En la Iglesia griega, la resurrección de Lázaro forma parte de una de las doce fiestas prin cipales, y se celebra el día anterior al Domingo de Ramos. Esta fiesta, que revela el poder de Cristo sobre la muerte, se combina con la entrada de Cristo en Jerusalen en la víspera de Semana San ta. La Transfiguración, la resurrección de Lázaro y la entrada de Cristo en Jerusalén, que a menudo aparecen una junto a otra en los ciclos de la vida de Cristo, también en los ciclos occidentales, apunta de alguna manera a los sufrimientos de Cristo, al sacri ficio de su muerte y a su Resurrección y gloria.

Durante la época paleocristiana, la resurrección de Lázaro se interpretó como una prefiguración de la Resurrección de Cristo y de la de los muertos en el Juicio Final. Para los primeros cristianos, fue la encarnación de sus esperanzas de resurrección

y de vida eterna. Esta es la razón por la que se representa tan frecuentemente en las catacumbas (donde cerca de cuarenta pinturas han sobrevivido actualmente) y en los sarcófagos de los siglos III y IV.

El tipo compositivo más antiguo, presenta a Cristo, a Lázaro, a una o a sus dos hermanas y a un apóstol. Los primeros ejemplos de este milagro se encuentran en cuencos de cristal paleocristianos y en los frescos de hacia el 240-250 de las capillas de la Catacumba de S. Calixto en Roma (5). Al principio del período constantiniano, la figura viva de Lázaro se substituyó por un cadáver envuelto en un sudario o cubierto con bandas funerarias (como era costumbre en los enterramientos de la Antigüedad); frecuentemente, el cadáver tiene el aspecto de una pequeña momia, y está de pie a la entrada de un pequeño sepulcro ("aedicula"); no obstante, en el siglo XI, la columna de bronce, de 1015-1022, de Hildesheim (6), muestra el tipo que se desarrolló al Norte de los Alpes, en el que Lázaro está sentado en el sepulcro. Esta imagen no representa a Lázaro, ya resucitado, con sus bandas funerarias quitadas, sino que muestra en cambio el momento de la resurrección. Lázaro, desnudo, se levanta del sepulcro, mira a Cristo y contesta a la llamada que venció a la muerte con el gesto de sus manos en oración. Esta nueva formulación pictórica, se encuentra también en un relieve de una cubierta del siglo XI (Lieja, Tesoro de la Catedral) (7) y en capiteles de esta centuria y de la siguiente, siendo un factor determinante para la imagen del período gótico. La apertura del sarcófago y los esfuerzos hechos por el resucitado para incorporarse en la tumba tienen su paralelo iconográfico en la resurrección de los muertos de la imagen del Juicio Final

(8). Un capitel de Vézelay y otro de Vienne, cerca de Lyon (9) muestra a Lázaro sentado en el sepulcro con la losa descorrida, al igual que en el friso de la portada de Saint-Gilles (10), en los capiteles de S. Isidoro de León (11) y de Saint-Ours (12). El hecho de señalar a Lázaro por parte de una de sus hermanas ya aparece en un relieve de marfil de un píxide sirio del siglo V (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. n° Kg. 54: 214) (13).

El sepulcro tiene el sentido del hombre que yace en el pecado y cuya alma está muerta: "A todo aquel que se halla oprimido por un hábito perverso, se le dice: "Vino al sepulcro, que era una gruta cerrada con una piedra"... ¿Qué se entiende por "Retirad la piedra?". Anunciad la gracia del indulto" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 49, 22) (14). Se trata, pues, de una referencia al perdón de los pecados, dentro del contexto del "Breviari" en que tanta importancia se da al sacramento de la Penitencia (15). El tiempo que llevaba muerto Lázaro son los distintos estadios del pecado a los que puede estar sometido el hombre: "De Lázaro se dijo que llevaba cuatro días muerto. En efecto, el alma llega a esta costumbre de la que estoy hablando como en cuatro etapas. La primera consiste en la seducción del placer en el corazón. La segunda en el arrepentimiento. La tercera es la realización y la cuarta la costumbre" (S. Agustín: "Sermón 98": 6) (16). El estremecimiento del Señor ante la muerte de Lázaro significa el arrepentimiento que el hombre ha de tener por sus malas acciones, arrepentimiento que Cristo mismo enseña, aunque es libre de todo pecado (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan: Tratado 49, 20) (17). A su vez, se dice que el Señor era amigo de Lázaro, ya que el vino a redimir a los

pecadores, lo que es una muestra, contra las teorías cátaras, de su misión redentora: "¿Por qué Lázaro representa al pecador y era tan amado por el Señor?. Escúchele decir: "No vine a llamar a los justos, sino a los pecadores" (Mt. 9, 13). Si Dios no tuviese amor a los pecadores, no hubiese bajado del cielo a la tierra" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 49, 5) (18). Lázaro es imagen del último y mayor de los pecadores, el réprobo, que tiene como costumbre el pecado, simbolizado en la losa: "Hay un género de muerte detestable que se llama hábito perverso. Pero una cosa es pecar, y otra tener el hábito del pecado. Quien peca y al punto se enmienda, pronto vuelve a la vida, porque aún no está amarrado por el hábito; aún no está sepultado. Pero quien tiene el hábito del pecado está ya sepultado, y bien puede decirse que ya "hiede", pues empieza a tener mala fama como si fuera un hedor insoportable. Tales son los dados al vicio y de perversas costumbres. Les dice: No hagas esto. ¿Cuándo has sido escuchado por quien está bajo tierra, y se deshace en la corrupción, y está bajo la gruesa losa de la costumbre?. Pues ni para resucitar a éste fue menor el poder de Cristo. Lo sabemos, lo hemos visto y diariamente vemos a hombres que, cambiadas sus pésimas costumbres, viven mejor que quienes los reprendían" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Lucas": Tratado 49, 3) (19). La voz de Cristo exhortando a Lázaro es la de Dios llamando al reprobado al arrepentimiento y a la confesión de sus pecados para obtener el perdón (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 49, 24) (20); ésta ha de ser también una acción del sacerdote: El llamar la atención sobre los pecados para conseguir la penitencia; una vez arrepentido, el pecador sale de su mala vida, su alma resucita, pero no puede obtener la gra-

cia hasta no haber recibido el sacramento de la Penitencia otorgado a los Apóstoles, como imagen de los ministros de Dios, de los sacerdotes que tienen esta facultad; el perdón completo no basta con el arrepentimiento, sino con la recepción del sacramento: "Quitad", dice, "la piedra", pues ¿cómo puede resucitar el consuetudinario si no se le quita el peso de la costumbre?. Clamad, ligadle, acusadle, removed la piedra; donde veáis a uno de éstos, no queráis daros tregua; es cosa trabajosa, mas el trabajo ese remueve la piedra. Aquel cuya voz traspasan los corazones sea el que grite: "Lázaro, sal fuera"; entonces, vive, sal del sepulcro, muda la vida, da fin a la muerte. Y el muerto salió atado con las vendas porque, si bien el consuetudinario cesa de pecar, todavía es reo de lo pasado, y necesario es que ruegue y haga penitencia por lo que ha hecho, no por lo que hace, pues ya no lo hace; está vivo, no lo hace, pero aún está ligado por las cosas que hizo. Luego es a los ministros de la Iglesia, por medio de los cuales se impone las manos a los penitentes, a los que dice Cristo: "Desatadle y dejadle ir" (Io. 11, 39). Dejadle, desatadle: "Lo que desatéis en la tierra, desatado quedará en el cielo" (Mt. 18, 18)" (S. Agustín: "Sermón 139 A") (21).

Es la Iglesia Católica la que ha de perdonar los pecados en nombre del Señor; de lo contrario, permanecen, bien porque se niegue la eficacia de la confesión, bien porque se pertenezca a otro cuerpo distinto al de la Iglesia; Cristo ha delegado en sus ministros (como se veía en las ilustraciones del envío de los Apóstoles y, más concretamente, de la entrega de las llaves a S. Pedro) el poder del perdón de los pecados: Estos ministros están representados en aquéllos que desatan a Lázaro. En las ilustraciones

de ambos manuscritos del "Breviari", aunque no realicen específicamente esta misión, es la que se les recomienda apenas resucitado Lázaro. Es la Iglesia la que detenta este poder, fuera de la cual es imposible la remisión de los pecados (S. Agustín: "Sermón 295": 2) (22). Si el arrepentimiento es el principio del perdón, su culminación viene por el sacramento de la Penitencia; como ya se vio, no basta sólo el arrepentimiento, sino la reconciliación que otorga la Iglesia; el hombre no es suficiente para autojustificarse: "Dirá alguno: ¿De qué sirve la Iglesia si ya sale el confesor resucitado por la voz del Señor? ¿Qué aprovecha al que se confiesa la Iglesia, a la que dijo el Señor: Lo que desatares en la tierra, será desatado en el cielo?. Observad al mismo Lázaro cuando sale con sus ataduras. Ya vivía confesando, pero aún no caminaba libre, constreñido por las mismas ataduras. ¿Qué hace, pues, la Iglesia, a la que se dijo: Lo que desatares, será desatado, sino lo que a continuación dijo el Señor a los discípulos: "Desatadlo y dejadlo marchar"?" (S. Agustín: "Sermón 67": 3) (23).

20.- La entrada triunfal de Cristo en Jerusalén.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus s'en intra en Ierusalem ab gran processio"), f. 179 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist s'en entra en Jherusalem ab gran prosessio"), f. 135 v. (2). La fuente está tomada de Mt. 21, 1-11.

En líneas generales, las dos miniaturas son muy similares, siendo las diferencias únicamente de matiz. En ambas, aparece Cristo bendiciendo montado sobre una mula, a la que le sigue su peque

ño asno (en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, el Señor coge las bridas con la mano izquierda; en el catalán sostiene un libro, pero con la derecha, mientras bendice con la izquierda, tal vez por error del ilustrador que efectuó la copia y en la que no tuvo en cuenta la inversión que se llevaba a cabo debido al calco); la aparición de estos dos animales aparece registrada en Mt. 21,7, que interpreta así una profecía de Zacarías (9, 9), lo que concuerda con el ánimo de Ermengaud al querer poner de relieve en el "Breviari" la relación entre las profecías y la vida de Cristo. Este detalle no aparece en S. Marcos ni en S. Lucas. (3). Los Evangelios de S. Mateo y S. Marcos hablan de la muchedumbre que cortaba ramos y que dejaba sus vestiduras al paso del Señor para honrarlo, aspecto que también toma el "Evangelio de Nicodemo" (1, 16). Además se añade que fueron los niños de los hebreos ("pueri hebraorum") los que hicieron estos honores a Cristo. En las ilustraciones de ambos manuscritos, son niños los que están subidos a lo alto y llevan ramos; pero los que extienden las vestiduras no lo son. En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, el asno es blanco, color simbólico de triunfo. Por otra parte, en ambas ilustraciones, Cristo sigue la manera helenística, propia de Occidente, de aparecer sobre el asno, es decir, montado a horcajadas (4). En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, detrás de Cristo aparece la multitud (tres personajes, uno con una rama de flores, otro con una de hojas y el último con una palma) de los que aclaman al Señor; es probable que este detalle provenga de Lc. 19, 37. No obstante, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, son los discípulos (nimbados, vistos en perspectiva escalonada, dos de ellos con un libro) los que siguen a Cristo. En la ilustración de este manuscrito, se advierte una mayor amplitud de escena respecto al

S.I. n.3 escurialense; en este último, sólo aparece un hombre o un niño subido a un árbol con una rama en su mano derecha, y otro que se ha quitado una de sus vestiduras que extiende al paso de Jesús; en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, aparecen los mismos personajes, sólo que el que se ha quitado las vestiduras está de pie, inclinado, y no de rodillas; a la vez que se queda vestido sólo con la ropa interior masculina propia de la época; tras éste, la ciudad de Jerusalén representada como una fortaleza, en una de cuyas torres, hay un niño con un ramo en ca da mano; un hombre en la puerta de acceso a la ciudad y una mujer asomada a la ventana de una de las casas observan la escena.

La escena de la entrada de Cristo en Jerusalén obedece, en sus inicios, a una asimilación, por parte del arte cristiano, de la iconografía imperial derivada del ritual helenístico y romano del soberano visitando una plaza de su Imperio o una ciudad conquistada. Antes de su adopción por parte de los cristianos, esta imagen tenía el valor simbólico de la plaza honrada por la presen cia de su gobernante (5); en este sentido, dentro del arte oficial, puede mencionarse una escena del "adventus" de Constancio Cloro en un medallón de oro conservado en Londres (British Museum) (7) y en un plato grabado encontrado en Kertch que representa a Cons tancio II (337-371) (7).

De acuerdo con lo narrado por la monja Egeria, que peregrinó a Tierra Santa, la entrada de Cristo en Jerusalén se celebraba ya litúrgicamente con grandes procesiones el Domingo de Ramos en Jerusalén durante el siglo IV, después en el Este cristiano, y, desde el VII, tanto en Oriente como en Occidente. A veces, el ce

remonial se copiaba de la entrada de un emperador romano. Como símbolo de Cristo, se usaba un libro de Evangelios o, como en la Francia y la Inglaterra medievales, la Hostia consagrada. Los fieles llevaban ramas de palma bendecidas y echaban sus vestido al suelo (8).

Las representaciones más antiguas de la Entrada de Cristo en Jerusalén datan del siglo IV y están influidas no sólo por la liturgia del Domingo de Ramos, sino también por el significado simbólico de la ciudad de Jerusalén. Esta no es sólo la capital ideal y política de los judíos o el escenario de la Pasión de Cristo, sino también la ciudad eterna, la Jerusalén celeste de la Cristiandad. En las representaciones más antiguas del mundo helenístico, se incide en este significado simbólico: La entrada de Cristo a la ciudad del cielo representa su triunfo sobre la muerte (9).

La Entrada de Cristo en Jerusalén aparece en el registro inferior del Sarcófago de Adelfia, del 340-345 (Siracusa, Museo Nazionale) (10), donde se encuentran ya todos los elementos que se desarrollarán a lo largo de la Edad Media: Como se ha dicho, el esquema pictórico de esta escena está tomado de la imagen del "adventus" imperial. Un discípulo camina delante volviéndose para mirar hacia atrás, otro continúa en la parte posterior de la escena. Cristo cabalga a horcajadas sobre el caballo, según la costumbre romana. Levanta su mano derecha en un gesto principesco y coge las riendas con su izquierda. La multitud que le ovaciona está representada por dos hombres, uno arroja su manto al suelo y otro, en un árbol, coge una rama. Lo mismo aparece en el Sarcófago de Junius Bassus, del 359 (Roma, Grutas Vaticanas) (11). En ambos re

lieves, al igual que en las dos ilustraciones de los manuscritos del "Breviari d'Amor", se ha representado un árbol anodino, en lugar de la palmera, que es propia del arte oriental (12), pudiéndose encontrar en el occidental por influencia de aquél en obras como el altar de Klosterneuburg (13). Los marfiles carolingios tardíos, como uno de los siglos IX-X de la escuela de Metz (Londres, Victoria and Albert Museum) (14), siguen las formulaciones pictóricas de la procesión triunfal. El número de discípulos se ha incrementado. El gesto imperial de Cristo, como se encontraba en los primeros relieves, ha variado ligeramente y se convierte en un claro gesto de discurso. Lo mismo puede verse en el relieve final de la columna de Hildesheim, ejecutada entre 1015 y 1022 (15).

En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, aparece un personaje a las puertas de la ciudad y otro asomado a una ventana; los Apóstoles siguen al Señor que entra en Jerusalén; este tipo compositivo procede de la imagen oriental, pero ya era familiar en el arte occidental de la Alta Edad Media (16). Una inicial del "Sacramentario del obispo Drogón", escrito hacia el 830 en Metz (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 9428, f. 45 r.) (17) proporciona un buen ejemplo: Entre dos fragmentos arquitectónicos, hay una colina sobremontada con formas arbóreas frondosas, lo que sirve de encuadre para la figura de Cristo. El Señor sigue la tradición occidental y cabalga a horcajadas. El antepedimentum ottoniano de la Catedral de Aachen, de hacia el 1020 (18) ilustra la Entrada de Cristo en Jerusalén; no hay sugestión de paisaje, pero se ha representado la ciudad junto con un gran grupo de figuras, incluyendo a todos los discípulos; siguiendo los modelos helenísticos tardíos, Cristo cabalga a horcajadas.

Varios motivos de las tradiciones representativas se mezclaron, pero el esquema principal nunca se alteró fundamentalmente (19). Modelos similares a los de las miniaturas de ambos manuscritos del "Breviari" se encuentran en una de las miniaturas del "Evangelario dorado de Echternach", de 1020-1030 (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Cod. Aur. Ept., f. 110 v.) (20), en el cancel de la iglesia de Saint-Martin de Vicq-sur-Chartrier (Indre) (21), en uno de los relieves del tímpano de la iglesia de Pompierres (Vosgos) (22), en los capiteles del Pórtico Real de la Catedral de Chartres (23), de Saint-Benoit-sur-Loire (24), de l'Ile Bouchard (Turena) (25), de la Catedral de S. Mauricio de Vienne (26) y del claustro de S. Trófimo de Arlés (26); en un fragmento del dintel de la portada de Saint-Gilles (27), en un grupo esculpido procedente de Notre-Dame de la Couldre, en Parthenay (Museo de Boston) (28), en una miniatura del "Sacramentario de Limoges" de la Biblioteca Nacional de París (29), en los frescos de Brinay (Cher) (30), de Lutz-en-Dunois (31) y de Gurk (Carintia) (32), en el tímpano de la Catedral de Salamanca (33), en un vitral suebo de hacia 1330 del Castillo de Lichtenstein (Württemberg) (34).

En la montura del Señor hay que ver una unión de la Iglesia completa a la que son llamadas las gentes, es decir, los gentiles y los que proceden de la Sinagoga: "El asnillo, en el que nadie se había sentado, como dicen los otros evangelistas, representa al pueblo de los gentiles, que no conocía aún la ley del Señor. Y el asna (pues ambos habían sido llevados al Señor) representa a su grey, procedente del pueblo de Israel, no la enteramente indómita, sino la que conoció el pesebre del Señor" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 51, 5) (35)

En el hecho de recibir y entonar himnos al Señor, hay que ver una declaración de la naturaleza humana y divina de Cristo: "Con toda intención anotó Lucas que las turbas que alababan a Dios fueron a su encuentro al pie de la montaña, para significar que el que obraba el misterio espiritual venía, por su propio poder, desde el cielo. Y por eso las muchedumbres le reconocen como a Dios, le aclaman como a su rey y repiten el dicho profético de: "Hosanna al Hijo de David", es decir, declaran que al que esperaba la casa de David ya ha venido, afirmando asimismo que es también Hijo de David según la carne" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 9, c. 15) (36).

El sentido de la entrada de Jesús en Jerusalén tiene un aspecto claramente eclesial, en alusión a una ponderación de la Iglesia que negaban los cátaros (37). En principio, las palmas (sólo aparece una en el manuscrito S.I. n.3 escurialense) son símbolo de alabanza y signo de victoria, "porque muriendo había de vencer el Señor a la muerte, y con el trofeo de la cruz había de triunfar del demonio, príncipe de la muerte" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 51, 2) (38); es decir, en ellas se figura el triunfo de Cristo a través de su muerte en la cruz (39). No obstante, en la muchedumbre que porta los ramos, puede verse una figura de cómo han de ser los predicadores que actúen en la Iglesia: "Los preladados también cortan ramos de los árboles cuando de la fe de Abraham, por ejemplo, y de su obediencia, de la castidad de José, de la mansedumbre de Moisés y de las virtudes de los demás santos forman útiles y edificantes discursos. Pero aquéllos dan sus abundantes despensas; y a éstos lo que recibieron de balde se les manda que lo distribuyan también de bal

de" (S. Bernardo: "En el Domingo de Ramos I": 4) (40). Por su parte, los que alfombran el suelo con sus vestidos pueden ser, por un lado, figura de los mártires que, con su testimonio, han facilitado la vida de los cristianos en la Iglesia: "Ya que todos los que sirvieron de precursores de Jesús, cubrieron todo el camino hasta el Templo de Dios con sus vestidos, con el fin de preparar una marcha más segura a los pueblos que habían de venir después. Y para que tú pudieras caminar sin dificultad, los discípulos del Señor, despojándose del vestido de su propio cuerpo y por medio de su martirio, te han trazado un camino por entre medio de tumbas hostiles" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 11) (41); no obstante, si en la época actual no es posible el martirio del cuerpo a causa de la desaparición de las persecuciones, puede llevarse a cabo de modo similar si el hombre se libera de todo lo que es necesario al cuerpo y lo entrega en limosna: "Porque los del siglo expenden en obsequio del Señor, no ciertamente sus cuerpos, sino lo que está próximo y es necesario para el cuerpo, dando limosna de los haberes terrenos" (S. Bernardo: "En el Domingo de Ramos I": 4) (42). La unión de ambos grupos, es decir, el de los que llevan los ramos con el de los que cubren el suelo con sus ropas, forma el de los oradores y el de los mártires: "Como El (Cristo), siendo único, entregó su vida por nosotros, así le imitaron los mártires y entregaron sus vidas por los hermanos, y con su sangre regaron la tierra para que brotase la abundantísima fertilidad de los pueblos cual si fueran semillas... Ellos extendieron sus cuerpos en el suelo, como si fueran vestidos, cuando pasaba el pollino que llevaba al Señor a Jerusalén; nosotros sepamos de las Sagradas Escrituras, al menos, himnos y alabanzas, a modo de ramos desgajados de los

árboles, y presentémoslas para gozo común" (S. Agustín: "Sermón 280": 6) (43).

Por otra parte, los Apóstoles, que aparecen en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, son figura de los monjes: "Estaban también los discípulos allegados al Señor como familiares suyos. Estos son los que han escogido la mejor parte, que en el claustro viven siempre para Dios, siempre adheridos a Dios, considerando lo que más agrada a la divina majestad... son los contemplativos" (S. Bernardo: "En el Domingo de Ramos II": 5.7) (44). Se aprecia, pues, la existencia de tres órdenes dentro de la Iglesia: Los mártires (o los caritativos), los adoradores del Señor y los monjes. Todos los que forman parte de esta comitiva son imagen de la Iglesia: "Pues de ella (de la Sinagoga) fue llamado el pueblo de Dios, el que con toda verdad y sinceridad esperaba en los profetas a Jesucristo, la salvación de Dios. Y porque lo esperaba con fe, mereció reconocerle cuando estaba presente. De ella proceden los Apóstoles, de ella la multitud entera de los que precedían al jumento en que iba el Señor y decían: "Hosanna al Hijo de David; bendito el que viene en nombre del Señor". Grande era la muchedumbre de los judíos; grande era la muchedumbre de los creyentes en Cristo antes de que derramase su sangre por ellos. No en vano el mismo Señor había venido solamente a las ovejas... de la casa de Israel... De ella procedían aquellos cuatro mil judíos que creyeron después que los discípulos fueron llenos del Espíritu Santo... Creyeron entonces; ellos eran las ovejas que habían perecido de la casa de Israel, pero como el Hijo del hombre había venido a buscar y a salvar lo que estaba perdido, también los encontró a ellos" (S. Agustín: "Sermón 89": 1) (45).

21.- La expulsión de los mercaderes del Templo.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus gieta foras del temple los vendedors els compradors"), f. 179 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist gita del temple los compradors e.ls vendedors"), f. 136 r. (2). La fuente está tomada de Mt. 21, 12-13.

Como en el caso anterior, ambas ilustraciones son muy similares, reduciéndose las diferencias a detalles. En principio, hay que decir que, a diferencia de lo narrado en el Evangelio según San Juan, y de acuerdo con los sinópticos, Cristo no realiza la expulsión con un látigo, sino que simplemente empuja por la espalda a los mercaderes (en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense con las dos manos; en la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, con la izquierda, mientras que con la derecha, el índice extendido en un gesto imperativo, les obliga a salir); este gesto es muy similar al que aparece en representaciones que muestran la expulsión de un indigno durante la celebración de la misa (3), como muestra una miniatura de 1289 de la "Summa de titulis decretalium" de Enrique de Susa (Paris, Bibl. Sainte-Genève, ms. 329, f. 154 v.) (4) y una del siglo XIII que ilustra la Causa XVI del "Decreto" de Graciano (Dijon, Bibl. mun., ms. 341, f. 197 v.) (5). En ambos manuscritos del "Breviari d'Amor", los mercaderes han franqueado el umbral del Templo (representado en el S.I. n.3 escurialense por una simple construcción almenada, muy similar a la vista a la aparecida en la Expulsión del Paraíso (f. 70 v.) (6) y en la de Cristo encontrado en el Templo por sus padres (f. 172 r.); y en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional por una más propiamente gótica: Un pequeño oratorio (o el Sancta Sanc

torum), con pináculos, un fragmento de tejado y un vano de acceso, y, en el interior, bajo un gablete, un altar sobre el que pende una lámpara encendida (elemento usual en este manuscrito siempre que se trate de un lugar de verdadero culto a Dios). En la miniatura del S.I. n.3 escurialense, hay tres personajes que son expulsados: El que empuja Cristo, un cambista vestido con garnacha que coge una gran bolsa de dinero, seguido de otro hombre al que acompaña, delante, otro vestido únicamente con la ropa interior masculina de la época y que carga sobre sus espaldas un fardo. Por su parte, en la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, son dos vendedores de palomas (con sendas cestas donde se aprecian las cabezas de los animales) los expulsados.

Esta escena es la única que parece presentar una crítica a ciertos órdenes eclesiásticos. S. Ambrosio ve en ella, por un lado, una expulsión de los herejes, de quienes son figura los cambistas por haber tratado de adulterar la palabra de Dios: "El expulsó a los cambistas. Pero, ¿de quién son figuras estos tratan-tes sino de los que porcuran enriquecerse con los tesoros del Señor, no trantando de distinguir lo que es un bien de lo que es un mal?. El gran tesoro del Señor es la divina Escritura, ya que, en el momento de partir El, distribuyó los denarios entre sus servi-dores y les repartió los talentos (Mt. 25, 14; Lc. 19, 13) así como dejó dos piezas de dinero al mesonero, con miras a la cura-ción del hombre que fue herido por los ladrones (Lc. 10, 35), rea-lidad que nos quiere indicar que, en verdad, nuestras heridas son curadas gracias a la medicina de los dos Testamentos. Pero tú, como un buen cambista, pon en caja "las palabras del Señor, que son palabras castas, y que son como plata acrisolada por el fuego"

(Ps. 11, 7) y purificada por el Septiforme Espíritu, y no aceptes la imagen adulterada del Rey, haciendo un cambio impío" ("Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 18) (7). No obstante, el mismo autor (y será tradición que prevalezca a lo largo de la Edad Media), ve en los mercaderes una figura de los simoníacos y de aquellos que ponen precio a la recepción de los sacramentos (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, cc. 17 y 19) (8), como se puede leer en S. Gregorio Magno: "A la manera que el Templo de Dios está en medio de la ciudad, así también está en medio del pueblo fiel la vida de los religiosos. Y con frecuencia algunos toman el hábito religioso, y, cuando llegan a recibir los sagrados órdenes, convierten el misterio de la santa religión en comercio de granjería terrena./En efecto, son vendedores en el templo los que administran por precio lo que a algunos se les debe por obligación; pues vender la justicia es administrarla por el precio recibido; y son compradores en el templo los que no quieren pagar al prójimo lo que es justo, y los que, no haciendo caso de cumplir lo que tienen, compran su pecado con dar premio a quien debía obligarlos. A los cuales se dice con razón: "Mi casa es casa de oración, mas vosotros la tenéis hecha una cueva de ladrones"; porque, como a veces ocupan un puesto en la religión hombres perversos, en ese puesto en que debían vivificar a los prójimos interponiendo sus oraciones, en ese mismo puesto les da la muerte con los filos de su maldad" ("Homilías sobre los Evangelios": l. 2, homilía 19 (39), 6-7) (9). Una de las lacras que afectó a la Iglesia desde el siglo XI fue la simonía, el comercio de objetos sagrados, es decir, el propio hecho de que un sacerdote, incluso un obispo, compara su función a un príncipe o señor laico (10). Esto constituiría uno de los argu-

mentos por el que los herejes no aceptaban la validez de los sacramentos administrados por hombres indignos (11). No obstante, oficialmente, la Iglesia reaccionaría contra este tráfico de manera similar a como reaccionó contra los herejes, es decir, expulsándolos (12). En resumen, podría decirse que, en el contexto del "Breviari d'Amor", la Expulsión de los mercaderes del Templo representa el castigo que la Iglesia prevee para los herejes (representados en los cambistas) y para los simoníacos (figurados en los mercaderes).

22.- La maldición de la higuera.

Ilustración exclusiva del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Com Jhesuchrist maley la figuera on no troba figues"), f. 136 v. (1). La fuente está tomada de Mt. 21, 18-19.

Cristo, que aparece acompañado por tres apóstoles nimbados y con un libro en sus manos, señala con el índice de la derecha, en un gesto imperativo, la higuera situada en el extremo derecho de la composición; se trata de la única representación arbórea del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional que se separa del modelo establecido y que presenta características que la aproximan a la especie a la que hace referencia.

En la higuera están figurados aquéllos cuyas palabras no van acompañadas con los hechos, y que no reconocen a Cristo como Dios; al faltarles la caridad, no tienen a Cristo y, por tanto, se desgajan de la unidad de la Iglesia (como es el caso de los cátaros; aunque el ejemplo que a continuación se propone esté más referido a los judíos, es igualmente válido para los herejes, cu

yas negaciones a los dogmas y a la misma Iglesia, les hace, como ya se ha visto (2) comparables a los judíos); además, el rechazo por parte de los cátaros de la eficacia de la limosna (3) es un dato a tener en cuenta: "evitemos el tener hojas sin frutos. En pocas palabras, esto es lo que indica: evitar que haya palabras y falten hechos... Que el terror cause corrección y la corrección produzca frutos... Te acercas ahora a ellos y los encuentras en posesión de todos los dichos proféticos. Pero no son más que hojarasca. Cristo tiene hambre y busca el fruto, pero no lo encuentra en ellos porque no se encuentra en ellos. No tiene furto porque no tiene a Cristo. No tiene a Cristo quien no mantiene la unidad de Cristo, quien no tiene caridad. El resultado de este silogismo es que no tiene fruto quien no tiene caridad" (S. Agustín: "Sermón 89": 1) (4).

23.- Predicación de Cristo en el Templo.

Ilustración exclusiva del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (sin "titulus"), f. 136 v. La fuente está tomada de Mt. 21, 23 ss.

Esta ilustración está inmediatamente debajo de la anterior. La escena es muy similar a la que aparecía en el f. 129 r. del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, es decir, a la de Jesús entre los doctores. En la que ahora se está analizando, se ha suprimido el decorado que daba idea de un interior templario (bóvedas), pero se mantiene prácticamente la misma estructura: Cristo, con apariencia infantil, imberbe y con cabellos cortos, adoctrina desde un púlpito (se repite el carácter popular de la composición), indicando sus ideas con el índice de la derecha extensi

dido a un grupo formado por seis judíos, todos ellos con bonete picudo y que, a diferencia de la miniatura de Cristo entre los doctores, se hallan disputando con el Señor, como puede verse por el gesto de las manos de dos de ellos. Probablemente, se ha tratado, bien de un error del dibujante, bien que, para ilustrar este pasaje, no contaba con otro modelo que el de Jesús entre los doctores como prototipo de escena donde el Señor aparece predicando; de ahí el aspecto sorprendente de que Cristo se muestre en la ilustración precedente como adulto y aquí como niño.

Esta escena puede interpretarse como una refutación contra las ideas cátaras sobre la malignidad del Bautista y la naturaleza meramente espiritual, no divina, de Cristo, en que Dios envía a S. Juan a los fieles y para confundir los corazones de los perversos: "¿Cómo han sido confundidos sus enemigos mediante esta lámpara (S. Juan Bautista)?". Examinemos el Evangelio. Los judíos dijeron al Señor con ánimo de calumniar: ¿Con qué poder haces eso?. Si tú eres el Cristo, dínoslo claramente. Buscaban no el creer en él, sino el poder acusarle; cómo tenderle asechanzas, no cómo verse liberados. Considerad lo que les respondió el que estaba viendo sus corazones, sirviéndose de la lámpara para confundirlos. "También yo", les dijo, "quiero haceros una pregunta. Decidme: el bautismo de Juan, ¿de dónde procede? ¿Del cielo o de los hombres?". Ellos, heridos repentinamente, y obligados a ir a tientas, porque, aunque el día resplandecía sólo tenuemente, no podían contemplar con tal claridad, se refugiaron en las tinieblas de su corazón, y ahí comenzaron a turbarse unos a otros, chocando y rodando. "Si decimos", pensaban ellos para sí allí donde él podía ver; "si decimos que es del cielo, nos dirá: "¿Por qué no lo creistéis en-

tonces?". El, en efecto, había dado testimonio en favor de Cristo el Señor. "Si, por el contrario, decimos que viene de los hombres, el pueblo nos lapidará", puesto que Juan era tenido por un gran profeta. Le respondieron: "Lo desconocemos". Si lo desconocéis, estáis en las tinieblas, habéis perdido la luz. Si por casualidad las tinieblas se hallasen presentes en el corazón humano, ¡cuánto mejor sería dar acceso a la luz antes que perderla!. Cuando respondieron: "Lo desconocemos", les dijo el Señor: "Tampoco yo os digo con qué poder hago esto". Pues sé con qué razón habéis dicho: "Lo desconocemos"; no por deseos de ser instruidos, sino por temor a la confesión" (S. Agustín: "Sermón 294": 4) (¶).

3.b.- Cuarto artículo de fe: S. Juan: "Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est".

El comentario de este artículo de fe abarca el ciclo de la Pasión de Cristo: Manuscrito S.I. n.3 escurialense, ff. 180 v.-187 r.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ff. 137 r.-141 r.

El ciclo de la Pasión es uno de los más amplios del "Breviari d'Amor" referidos a la vida de Cristo. A partir de este punto, es necesario ver cuál era el papel de Cristo en la Pasión. Esta consistió, no en un sufrimiento físico (sólo habría padecido en apariencia y en un cuerpo ilusorio) (1), sino en el oprobio de su contacto con lo que la realidad de este mundo tiene de más abyecto. En el Registro de la Inquisición de Jacques Fournier, obispo de Pamiers, se dice: "Cuando El fue abucheado por un leproso, burlado y convertido en objeto de irrisión, dijo: "Padre, reconozco

ahora que soy tu Hijo, pues es lo que me habías prometido cuando me enviaste, que sería objeto de repulsión para los que son abyectos entre los hombres. Ya que cuando le hubieron burlado y amezado, le pusieron sobre la cruz, le hirieron y le infligieron múltiples suplicios. Hecho esto, subió a su padre sin haber muerto mientras tanto, pues el Hijo de Dios no podía morir" (2). La muerte de Cristo en la cruz se habría producido como expiación personal. Tras su muerte, subiendo al cielo, habría dejado de lado su cuerpo que en ningún caso podría participar de la gloria celeste (3). Todos los actos habidos durante la Pasión carecen de efectividad futura y los sacramentos que, en la Iglesia Católica, han derivado de ellos no son más que recuerdo, pero en ellos nunca está presente Cristo. Las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari d'Amor" referidas a la Pasión (principalmente las del S. I. n.3 escurialense, debido a la pérdida de varios folios del Res. 203 de la Biblioteca Nacional) irán desmenuzando este acontecimiento hasta en sus más mínimos detalles, siendo cada uno de ellos una afirmación de la posición de la Iglesia contra las tesis heréticas; se recalcará, principalmente, los sacramentos de Bautismo (de nuevo se trata del perdón de los pecados como paso previo para la recepción del Cuerpo y de la Sangre de Cristo) y Eucaristía. En esta serie de ilustraciones, la idea de este sacramento será la más repetida, y todo girará en torno a la idoneidad exigida al creyente para su recepción. Por otra parte, afirmar estos sacramentos equivale a admitir la naturaleza humana de Cristo, la realidad de su carne y de su sangre, presentes actualmente en el altar. Tal afirmación, hace que se ponga en relación con el ciclo de la Infancia, premisa necesaria para poder llevar a cabo la labor redentora y la institución del Sacramento; es,

podría decirse, la consumación y el motivo de la naturaleza humana de Cristo. Así, el ciclo de la Vida Pública adquiere el sentido de preparación que ha de tener el cristiano (sus pecados han debido ser perdonados (y borrados, por tanto) previamente) antes de la recepción del sacramento; es decir, nadie con pecado, que no haya recibido la Penitencia (idea de la Vida Pública) puede recibir la Eucaristía (idea sacramental fundamental del ciclo de la Pasión).

1.- Cristo lava los pies a sus discípulos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucristz lava los pess a sos dicipols"), f. 180 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist lava los peus als apostols"), f. 137 r. (2). La fuente está tomada de Jn. 13, 3-15.

Las dos ilustraciones sólo tienen en común el hecho de recoger el momento en que Cristo se dispone, de rodillas, a lavar los pies a S. Pedro. En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, once apóstoles (todos ellos con nimbo; falta, pues, Judas) están sentados en un banco corrido. El aspecto de todos ellos es muy similar, salvo el de S. Pedro, que aparece en el centro, tonsurado. Cristo, de rodillas, con un mandil a la cintura, lava en un balde el pie derecho de S. Pedro. En el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la escena se divide en dos partes; En el extremo izquierdo, se hallan once Apóstoles (ha debido de consignarse a Judas) nimbados, dispuestos en dos filas; la de delante, en la que hay gestos de sorpresa por parte de dos de los Apóstoles, todos, menos uno, llevan libros, siendo claramente reconocible S. Juan por su rostro imberbe y sus cabellos cortos; en la de

detrás, vistas en perspectiva escalonada, sólo se distinguen frentes nimbadas. En el centro de la ilustración, en una fuerte perspectiva jerárquica (ya que, pese a estar de rodillas, es sólo algo más bajo que el resto de los Apóstoles), Cristo, con un paño atado a la cintura sobre la túnica, lava con sus dos manos el pie derecho, dentro de un balde con agua, de S. Pedro, distinguible perfectamente por su tonsura; el príncipe de los Apóstoles aparece sentado, subiéndose la túnica a la altura de las rodillas; su mano derecha señala el pie que lava Cristo (quizá, como se lee en el Evangelio de S. Juan, negándose a que el Señor lo haga).

La imagen del lavatorio de los pies, puede tener un antecedente formal en el arte pagano, en el grupo de Euriclea, nodriza de Odiseo, lavando los pies a éste, inclinándose y cogiendo un pie del héroe con ambas manos (3). Hacia mediados del siglo XI, surgió un nuevo modelo iconográfico referido a esta escena (4), que se desarrolló por los iluminadores de la escuela de Reichenau, y que depende totalmente del lavado litúrgico de los pies. Cristo se arrodilla, tanto sobre una como sobre las dos rodillas. Esta última postura se encuentra principalmente en el arte inglés, como en una miniatura del "Salterio de Winchester", de hacia 1050 (Londres, British Museum, Cotton ms. Tib. C. vi, f. 11 v.) (5). Este motivo fue desconocido en el arte bizantino. En ambas ilustraciones, el movimiento de la imagen es de izquierda a derecha, como puede verse en una miniatura del "Codex Purpureus Rossanensis", del tercer cuarto del siglo VI, ejecutado en Constantinopla o Antioquía (Rossano, Museo del Arcivescovado, ms. 50, f. 3 r) (6) tipos de Siria o Asia Menor, en contraste con el helenístico. Como en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca

Nacional, S. Pedro, sentado en un taburete, dirige su mano hacia abajo en un intento de impedir que Cristo continúe, pero el Señor se inclina profundamente, y hecha agua sobre sus pies con sus dos manos; el mismo gesto del príncipe de los Apóstoles puede verse en los "Evangelios de S. Agustín", de hacia el 600 (Cambridge, Corpus Christi College, ms. 286, f. 125 v.) (7). En una ilustración del "Salterio Chludov", de la segunda mitad del siglo IX (Moscú, Museo Histórico, Cod. gr. 129, f. 50 v.) (8), S. Pedro, con la mano que le queda libre se sube su túnica hasta las rodillas. La aparición de los doce discípulos en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional puede deberse a una influencia de la Segunda Edad de Oro del arte bizantino, donde S. Pablo substituye a Judas (9); no obstante, no se especifica en la ilustración la aparición del Apóstol de los gentiles claramente. Modelos similares a los de ambas ilustraciones pueden encontrarse en un capitel de la antigua iglesia de S. Pedro en Clermont-Ferrand (10), en uno del claustro de Moissac (11), en el tímpano de S. Julián de Jonzy (12), en una miniatura del "Salterio de Ingeborg" (Chantilly) (13) y en un vitral de Chartres (14).

Lavar "los pies de los santos" es una de las buenas obras que aparecen en I Tim. 5, 10. El lavado de los pies estaba ya firmemente establecido en los escritos monásticos más antiguos (como en la regla de S. Pacomio (346) para el monacato egipcio y en la de S. Benito (547) para el occidental) como una práctica habitual obedeciendo al mandato de Cristo. Primeramente, fue un acto amor fraterno y de humildad. Los hermanos no sólo lavaban los pies de los visitantes y unos a otros, sino que la costumbre de lavar los de los pobres apareció en fecha antigua en los monasterios

occidentales. Las lecturas bíblicas y los himnos dieron gradualmente a tal práctica un carácter litúrgico. Los prebendados y los príncipes seculares adoptaron también el hábito de lavar los pies de los pobres. Desde el siglo XII, el ritual de lavar los pies de doce hombres fue ganando lentamente un lugar en la liturgia del Jueves Santo. En muchos monasterios, el abad ejecutaba aún el rito, como el obispo en las catedrales.

El lavatorio litúrgico de los pies se entendió no sólo como una expresión de amor y de humildad, sino también como un lavado religioso, como una purificación de los pecados. Orígenes (185-254), por ejemplo, se refiere a Moisés y a Josué en un comentario de Jn. 13, y ve el descalzarse y el lavar los pies como el perdón de los pecados. El Salmo 51, en el que David ruega por la remisión de sus pecados, se utilizó pronto en los monasterios como salmo de arrepentimiento para acompañar el lavado de los pies. Aún se usaba en la liturgia del Jueves Santo como oración para la abolición del pecado antes de la comunión. En los salterios más antiguos conservados, que datan del siglo IX, este salmo aparece ilustrado con una miniatura de Cristo lavando los pies a sus discípulos. En el siglo IV, en la Iglesia siria (como muestran los escritos de Afrahat (después del 345), el lavatorio de los pies se interpretó como la institutución del Bautismo (El Bautismo de los Aóstoles) por parte de Cristo la noche de Pascua. De acuerdo con estos escritos, el Señor mismo, lavando los pies a sus discipulos, los bautizó antes de la Última Cena para que pudieran recibir el sacramento en un estado de pureza y santidad. En algunos centros de la Cristiandad (Milán, Africa, Galia; pero no Siria), el lavatorio de los pies formó parte de la ceremonia del

Bautismo durante poco tiempo (15).

El primer sentido que tiene el hecho de lavar Cristo los pies a sus discípulos es el del perdón de los pecados, que, por un lado, viene dado por el sacramento de la Penitencia (idea que, como se ha visto, se repetía muy frecuentemente a lo largo del ciclo de la Vida Pública) como pasó previo para la recepción de la Eucaristía; no se puede descartar, sin embargo, la relación que tiene con otro sacramento análogo al anterior y previo a éste: El Bautismo. También puede verse en esta escena un prelude de la Pasión y un ejemplo de humildad por parte de Cristo; así, el hecho de ceñirse con una toalla se relaciona con su naturaleza humana en la que, aun siendo Dios, tomó la apariencia de siervo; el agua que lavó los pies sería como una figura de su Sangre salvadora y que limpió los pecados; y el secarlos con la toalla, el ejemplo de que con su carne confirmó a sus discípulos; la rememoración de la Pasión se convierte en un hecho penitencial, en el que se recomienda, muy especialmente, la humildad, como contrapartida al pecado de soberbia del primer hombre: "¿Qué admiración puede causar que se levantase de la cena y se pusiese sus vestidos Aquel que, estando en la forma de Dios, se anonadó a sí mismo? ¿Qué admiración puede causar que ciñese una toalla quien, tomando la forma de siervo, fue hallado en la condición de un hombre? ¿Qué admiración puede causar que pusiese agua en un lebrillo quien derramó su sangre para lavar las inmundicias del pecado, que con la toalla que tenía enjugase los pies de los discípulos quien con la carne de que estaba revestido confirmó los pasos de los evangelistas? Y para ceñirse la toalla puso antes sus vestidos, porque para tomar la forma de siervo, cuando se anonadó a sí

mismo, tomó lo que no tenía sin dejar lo que tenía. Para ser crucificado, fue despojado de sus vestidos, y después de la muerte fue envuelto en unos lienzos; toda su pasión es nuestra purgación ... Tan grande es la utilidad que reporta al hombre la humildad, que no dudó en recomendarla con su ejemplo la divina Majestad. Para siempre hubiese perecido el hombre por su soberbia sino le hubiese hallado Dios con su humildad" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 55, 7) (16).

No obstante, el significado más general, como se ha visto, que se ha querido dar a este hecho es el de perdón de los pecados; en primer lugar, a través de la confesión, porque, aunque la Iglesia sea perfecta, sus miembros pueden cometer faltas de las que necesitan el perdón: "Pero en todos los que aquí (en el mundo) moran, aunque esté limpia (la Iglesia), porque viven en la justicia, tienen, no obstante, necesidad de lavar los pies, porque no están exentos de pecado" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 56, 5) (17). El Bautismo, aunque por sí mismo lava todas las iniquidades de la vida pasada, es decir, las adquiridas por generación, el pecado original, no basta para limpiar las de la vida presente y futura, por ello se hace necesaria la confesión: "Quien está lavado debe lavarse los pies. ¿Qué pensáis, hermanos, que es sino que el hombre en el santo bautismo se lave todo entero, no con excepción de los pies; todo entero, pero enredado después en los asuntos humanos, pisa la tierra? Los mismos afectos humanos, sin los que no se puede estar en esta vida mortal, son como los pies de las cosas humanas que nos afectan y de tal modo nos afectan, que, si dijésemos que no tenemos pecado, nos engañamos y no está la verdad con nosotros. Diariamente nos

lava los pies aquel que interpone su valimiento en favor nuestro, y nos es necesario lavar diariamente los pies, esto es, enderezar los caminos de los pasos espirituales, como lo confesamos en la oración dominical: "Perdónanos nuestras deudas, así como nosotros perdonamos a nuestros deudores". "Si", como está escrito, "confesamos nosotros nuestros pecados", ciertamente aquel que lavó los pies de sus discípulos, "será justo y fiel en perdonar nuestros pecados y lavarnos de toda iniquidad" (I Io. 1, 9), hasta los pies con que andamos por la tierra" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 56, 4) (18). La Iglesia, por tanto, tiene este derecho de perdonar los pecados, pero no sólo por parte de los ministros, sino también de los fieles, por medio de la reconciliación mutua y de la oración (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 58, 5) (19). El perdón de los pecados se erige como sacramento instituido por Cristo en el momento de lavar los pies a los Apóstoles, y se ordena que se realice entre unos y otros; no obstante, pese a que los afectos terrenales producen pecados leves, no mortales, es necesaria su confesión, sin la cual no se puede entrar en la vida eterna; y esta remisión de las faltas sólo puede producirse dentro de la Iglesia: "Para que no dudemos de la remisión de los cotidianos defectos, tenemos su sacramento, que es la ablución de los pies. Preguntarás acaso: ¿De dónde sé yo que es sacramento para esta remisión, especialmente porque el mismo Señor que la prometió a S. Pedro diciendo: "Lo que hago yo, tú no lo sabes ahora, mas lo sabrás después" (Io. 13, 7), nada habló de sacramentos, sino que sólo dijo: "Ejemplo os he dado para que vosotros también lo hagáis así" (Io. 13, 15)?... ¿quieres saber que aquello fue hecho no sólo como ejemplo, sino también como sacramento? Atiende lo

que le dijo a S. Pedro: "Si yo no te lavo, no tendrás parte conmigo". Algo, pues, que sea necesario para la salvación está aquí encerrado, cuando sin ello ni el mismo S. Pedro tendría parte en el reino de Cristo y de Dios. Mira como Pedro se llenó de pavor a la terrible palabra de tan grande amenaza, mira cómo reconoció que era un misterio saludable cuando respondió: "Señor, no sólo mis pies, sino mis manos y mi cabeza" (Io. 13, 9). ¿Y de dónde sabemos que esta ablución es para lavar los pecados que no son mortales, y de los que ciertamente no podemos guardarnos antes de la muerte? De lo que se respondió al que ofreció manos y cabeza juntamente para que fuesen lavadas: "El que está lavado no necesita más que lavarse los pies". Lavado está el que no tiene pecados graves; aquel en cuya cabeza, en que significa su intención, y cuyas manos, esto es, sus operaciones y conducta, están limpias, pero no los pies, que son los afectos del alma, mientras que andamos en este polvo no pueden estar limpios tan del todo, que no ceda el ánimo unas veces a la curiosidad, otras al deleite, otras a la vanidad más de lo que convendría, aunque no sea más que por un poco de tiempo: "Puesto que todos caemos en muchas faltas" (Iac. 3, 2)/ Sin embargo, ninguno desprecie estas culpas ni las tenga en poco. Porque imposible es ir al cielo con ellas; imposible es que se laven sino en Cristo y por Cristo" (S. Bernardo: "En la Cena del Señor": 4) (20).

2.- La traición de Judas.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Judas ven Jezucrist als iuzieus"), f. 181 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Judes ven Jhe(suchrist) als juheus"), f. 137 v. (2).

La fuente está tomada de Mt. 26, 14-16.

Ambas ilustraciones son sumamente similares, reduciéndose las diferencias a detalles: En el extremo izquierdo de la composición, aparecen tres judíos (en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, el primero y el tercero con las vestiduras infamantes de las que ya se ha hablado; el segundo con, probablemente, un pello te, y cabellos cortos. Por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, con bonetes picudos, ropas largas (el segundo con garnacha), y espesa barba; el primero de ellos, uno de los príncipes de los sacerdotes, presenta un bonete con visera de tres picos; este personaje es uno de los escasos ejemplos en los que el ilustrador de este manuscrito ha intentado hacer una diferenciación racial según muestra el arte medieval, sobre todo el de la zona inglesa (3), con la nariz ganchuda, el labio inferior grueso (esta característica, en correlación con la posición de perfil o con otros símbolos peyorativos, era un signo importante que permitía la identificación temática de una categoría de personajes que tienen como elemento común el de situarse fuera de la fe cristiana. Los labios espesos son, en primer lugar, una característica del infiel. En este caso, permiten la identificación de una etnia o de una religión. A su vez, caracterizan igualmente al hereje (4), como puede verse en una miniatura de hacia 1300 del Libro I del "Digesto" de Justiniano (Reims, Bibl. mun., ms. 811, f. 24 r.) (5) que representa a un rey haciendo quemar los libros hereéticos; en dos miniaturas de la "Bible moralisée", una en Londres (f. 103 r.) que presenta al obispo expulsando a los herejes de una iglesia (6), y otra en París (f. 88 r.) que muestra una confrontación entre sabios teólogos y herejes (7)) y la barba muy

poblada, así como los ojos rasgados (8)); el primero de estos ju
díos entrega una gran bolsa de dinero a Judas, visto en ambos ma
nuscritos en perspectiva jerárquica (en el manuscrito S.I. n.3 es
curialense, va a coger la bolsa con la derecha, mientras extiende
 el índice de la izquierda hacia el lado opuesto, indicando así
 cuál va a ser su obra y dónde tendrá lugar; por su parte, en el
 Res. 203 de la Biblioteca Nacional, tona la bolsa con las dos ma
nos, recordando la escena de la tentación por avaricia que ya se
 vio en la historia de los oficios diabólicos (f. 23 v.) (9); ade
más, siguiendo este sentido, como se verá, Judas aparece en nume
rosas ocasiones como prototipo de este pecado capital, al igual que
 los judíos que apresaron a Cristo como el de la envidia; por úl-
 timo, en la representación de este manuscrito vuelve a apreciarse
 uno de los muchos errores de su ilustrador, ya que el discípulo
 traidor aparece con la cabeza nimbada).

La escena de Judas recibiendo las treinta monedas fue re-
 presentada muy raramente; aparece ya, no obstante, en el siglo V,
 como se ve en una de las columnas del ciborium de S. Marcos de
 Venecia (10); aparece en una miniatura del "Evangelionario del
 obispo Bernward de Hildesheim", de 1011-1014 (Hildesheim, Tesoro
 Catedralicio, Cod. 18) (11). Hay sólo unos pocos ejemplos del si
glo XII en ciclos narrativos, como el friso de la Pasión en la
 fachada occidental de Saint-Gilles-du-Gard (12), en un bajorrelié
ve a la entrada de la cripta de la Catedral de Módena (13) y en
 un relieve de la puerta de bronce de la Catedral de Benevento (14),
 en la hoja de un díptico de marfil francés del primer tercio del
 siglo XIV, perteneciente a la antigua Colección Goutterau (15),

en una "Biblia Pauperum" austriaca del siglo XIV (Munich, Staatsbibl., ms. lat. 19414, f. 162 r.) (16) y en otra de mediados de la centuria (Munich, Staatsbibl., Cod. Germ. 20, f. 11 v.) (17).

Judas aparecerá, frecuentemente, como un prototipo de los herejes a los que Cristo anuncia con angustia en el momento en que partió el traidor durante la Última Cena: "Anunciando en cierta manera esta perturbación de sus elegidos, que había de ser originado por los cismáticos y herejes, le dio figura en sí mismo, turbándose, no en su carne, sino en su espíritu, cuando se marchaba Judas, hombre perverso, y, con manifiesta deserción, abandonando la convivencia con el trigo" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 61, 1) (18). Según señala el mismo obispo de Hipona, no es la Iglesia la que separa al hereje de sí, sino que es éste quien voluntariamente se desgaja de su cuerpo, como es el caso de Judas, al que Cristo no separó, pese a saber lo que iba a hacer, del Colegio Apostólico como una norma de mantener siempre en la Iglesia la unidad de sus miembros aunque el comportamiento de ellos no sea satisfactorio; la Iglesia ha de mantener en todo momento la unidad de los fieles hasta que sean los mismos herejes los que decidan separarse voluntariamente de ella; además, la escisión provocada por los herejes, hace que se separen, a la vez, de Cristo, cabeza de la Iglesia, por lo que jamás pueden llamarse discípulos del Señor: "No es discípulo de Cristo... el hereje; no es discípulo de Cristo el enemigo de la paz... Soportó (Cristo) entre sus discípulos al diablo de Judas, no lo alejó; fue admitido a la cena del Señor después de haber recibido ya el precio por el Señor. Quiso vender a Cristo, pero no quiso ser redimido por El. De esta manera, Jesucristo, nuestro

Señor y Salvador, nos enseñó que hay que precaver la separación, dirimir la escisión, ganar la paz y la unidad... Fue Judas mismo quien se separó del Señor. Fue tolerado hasta el final; quien no poseía la paz dio y recibió el beso de la paz... El haber tolerado hasta el final es una ardiente recomendación de Jesucristo el Señor de que no han de causarse separaciones, sino que se ha de amar la unidad y mantener la paz./Lo dicho sobre mantener la paz ha sido en atención a los herejes que se separaron de la Iglesia católica, se siguen separando a diario y se llaman falsamente católicos. Así pues, si he mencionado el precepto del Señor sobre la paz, ha sido por los herejes" (S. Agustín: "Sermón 313 E": 3-4) (20).

3.- La Última Cena (Institución del Sacramento de la Eucaristía y comunión sacrílega).

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus en la sena establigs lo sanch sagramen"), f. 181 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist en la çena establex lo sant sagrament"), f. 138 r. (2). Fuente tomada de Mt. 26, 20-90.

Las dos miniaturas son muy distintas; hay que advertir que en la del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional se recogen dos acciones a diferencia de la única del S.I. n.3 escurialense. En éste, de manera similar al lavatorio de los pies, los Apóstoles se alinean, sin que pueda percibirse en ellos casi ninguna diferencia (salvo en los casos de S. Pedro, con la tonsura y, posiblemente, de S. Pablo (que substituiría a Judas), calvo; ambos flanqueando a Cristo y de mayor tamaño que los demás discípulos, pero menores que el Señor, que, debido a la perspectiva jerárqui

ca, muestra unas dimensiones mayores que el resto de los personajes) a lo largo de una mesa con mantel, en la que aparecen tres panes, dos copas, una jarra, dos cuchillos, y tres grupos de varitas claras que pueden ser apios, puerros o cebolletas; en el centro, una fuente con un gran pez. Todos los Apóstoles están nimbados. Cristo se sitúa en el centro, como eje de la acción; su mano derecha bendice; su mano izquierda coge un gran pan redondo: Se trata del momento de la fracción del pan, de su consagración; en definitiva, de la institución de la Eucaristía. Las miradas de los Apóstoles se dirigen al Señor, reforzándose así su carácter de centro de la composición. La escena presenta gran serenidad y contención, a base del predominio de horizontales frente a verticales. Muy distintos son la composición y el significado de la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional: En primer lugar, se desarrolla dentro de un marco cuadrado (en lugar del rectangular del manuscrito S.I. n.3 escurialense, que permitía el despliegue, con cierta holgura, de todos los asistentes a la Cena), lo que crea un espacio exiguo que ha tenido que solucionarse colocando a los Apóstoles (once en total contando incluso a Judas) en diferentes niveles: Dos grupos, en fila de a dos (la segunda en perspectiva escalonada), flanquean al Señor; casi todos tienen el mismo aspecto, sólo que, como en el caso de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, puede distinguirse perfectamente a dos, a S. Pedro, situado a la derecha de Cristo y tonsurado, que, dormido, apoya su cabeza (de cabellos cortos y rostro imberbe) sobre sus brazos en la mesa. Hay que advertir un gesto que presentan tres de los Apóstoles de la primera fila, y es el puño cerrado a la altura del pecho, que puede interpretarse como el rechazo o la negación (3), en este contexto, del

anuncio de la traición. Sobre la mesa, con un mantel con franjas ajedrezadas a derecha e izquierda (similar al de las Bodas de Cana; f. 174 r.) según uso frecuente en telas musulmanas, hay dos cuencos con comida, un catino (4), una fuente con carne (posiblemente, un cordero), un pan y un jarro. Cristo bendice con la derecha y da un trozo de pan a Judas (sin nimbo esta vez; de perfil, arrodillado y de muy baja estatura), que tiene una bolsa en su mano izquierda y tiende la derecha (aspecto, en principio, inusual, sin ningún motivo práctico) hacia la fuente donde está el cordero en el momento en que Cristo le da a comer el trozo de pan. Es probable que se trate de una pervivencia, cuyo sentido a olvidado el ilustrador, del tema de Judas robando el pez, y del que hay numerosos ejemplos (como la "Biblia de Avila" de la Biblioteca Nacional de Madrid y el "Arca de S. Felices", procedente de S. Millán de la Cogolla, en el Museo Arqueológico Nacional (5), así como en uno de los frescos del Panteón de Reyes de S. Isidoro de León (6), en uno de los capiteles del claustro de S. Juan de la Peña (7) y en una de las miniaturas de la catalana "Biblia de Farfa" del Museo Vaticano (8)); en todas estas obras, y en cierta medida en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se acentúa más la traición que la propia institución eucarística: En el momento en que Cristo le da el pan a Judas, éste coge un pez, símbolo de Jesús; este acto significa robar el cuerpo de Cristo, traicionarlo. El pez, como símbolo de Cristo, es de sobra conocido desde las primeras representaciones artísticas cristianas como para insistir sobre ello; baste sólo citar a S. Agustín, que dice sobre este símbolo: "Si de las cinco palabras griegas que significan Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador tomamos las primeras letras, podremos formar la palabra griega que significa Pez,

nombre místico de Jesucristo que ha podido permanecer vivo en el abismo de nuestra mortalidad, como en las profundidades del mar, o sea, exento de pecado" ("De Civitate Dei": l. 18, c. 25) (9). No obstante, de existir, este significado ya se ha perdido en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, donde Judas no llega a coger nada con su mano derecha, donde, al igual que en el púlpito de la Catedral de Volterra, del siglo XII (10) Judas levanta su mano vacía. No obstante, para G. Schiller, el pez no debe entenderse como un símbolo de Cristo ni como uno eucarístico en el sentido antiguo, sino como la comida de la Última Cena; así, por ejemplo, en el dintel de la iglesia de Saint-Julien-de-Jonzy, de mediados del XII (11), la mayoría de los discípulos tienen un pez en sus manos que están cortando. La intención sería la de marcar a Judas como un ladrón, particularmente cuando lleva la bolsa, como en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ya que él era el tesoro de la comunidad. Este motivo subsidiario del robo del pez continuará apareciendo hasta el siglo XV. (12); así pues, es probable que el gesto de la mano derecha de Judas no tenga, al igual que en relieve del púlpito de Volterra, ningún carácter especial.

En la ilustración del manuscrito S.I. n.3 escurialense se ha escogido únicamente el tema de la institución de la Eucaristía, que forma un pequeño grupo entre las representaciones de la Última Cena. El modelo más antiguo conservado es una pequeña miniatura del ciclo de la Pasión del "Evangelionario de S. Agustín", escrito bajo S. Gregorio Magno hacia el 600, quizá en Monte Cassino (Cambridge, Corpus Christi College, ms. 286, f. 125 r.) (13). En este grupo de imágenes, Judas no está usualmente identificado, pue

de estar incluso ausente (14), como en un dibujo a pluma de un antifonario, de hacia el año 1000 (Saint-Gall, Stiftsbibl., Cod. 390-1, f. 183 r.) (15). En el modelo más antiguo de la Última Cena de Occidente, en un mosaico del ciclo de la Pasión de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena (16), los alimentos que aparecen sobre la mesa son los que habitualmente se ven en las fiestas religiosas de los paganos: Peces y pan, como en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense. La adaptación del banquete del pez de la Antigüedad a la imagen de la Última Cena no presentaba ningún problema para los cristianos, ya que conocían el milagro de la alimentación a las multitudes como para mirar el pan y el pez como símbolos eucarísticos. Para los judíos, el pez fue también una comida religiosa consagrada. Como la única criatura que había sobrevivido al Diluvio fuera del arca de Noé, el pez se reservaba a los sacerdotes en los banquetes religiosos, mientras que otros comían cordero. En las imágenes de la Antigüedad tardía y en las bizantinas la comida de la Última Cena no era el Cordero sacrificial, sino pan y pez (17):

La imagen de la Última Cena es algo posterior que la de la Crucifixión, a juzgar por los ejemplos conservados. La representación del siglo VI tiene dos formas diferentes: Una figura la Última Cena como uno de los episodios de la Pasión, tal y como se describe en los Evangelios; la otra muestra la Comunión de los Apóstoles, en el sentido de rito litúrgico, con Cristo asumiendo el papel de sacerdote y diácono. El "Codex Purpureus Rossanensis", del tercer cuarto del siglo VI (Rossano, Museo del Arcivescovado, ff. 3 r.-4 r.), presenta ambas imágenes. La que interesa, por su mayor desarrollo posterior en Occidente, es la primera, la de la

Ultima Cena propiamente dicha. En la imagen de este acontecimiento, puede ponerse el acento en el anuncio de la traición, en la identificación del traidor o en la institución de la Eucaristía, lo que se vincula a la interpretación de la muerte de Cristo. En la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se recogen los tres momentos contiguos: Primero, la bendición de las especies (por el gesto de la mano derecha de Cristo); el anuncio de la traición que será llevada a cabo por uno de los suyos (por el distinto juego de los discípulos: Bien con el puño cerrado sobre el pecho, en clara negación; bien señalándose a sí mismos, bien mostrando, en signo de sorpresa, la palma de la mano; o bien haciendo un juego de miradas, como puede percibirse por la posición de las cabezas de los Apóstoles de la segunda fila); por último, el instante inmediato en que se descubre al traidor a través del trozo de pan que, con su izquierda, Cristo pone en la boca de Judas. La composición, a diferencia de la de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, es mucho más dramática y dinámica.

Por regla general, la escena en la que Cristo apunta al traidor es la más común. Los Padres de la Iglesia describieron la traición como uno de los más agudos sufrimientos del Señor (18). La imagen de la indicación de Judas casi siempre tiene como fuente el texto del Evangelio de S. Juan, que fue el preferido en la liturgia medieval. No describe la institución del Sacramento, sino que indica cómo identificó el Señor al traidor. En la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (así como en la del S.I. n.3 escurialense), hay algunos elementos que vienen de las primeras representaciones de la Ultima Cena, así, el hecho de

aparecer sentados los componentes de la escena, principalmente en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, ya que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional parecen estar más bien de pie, tiene su precedente más antiguo en una miniatura del "Salterio Chludov", del siglo IX (Moscú, Museo Histórico, Cod. gr. 129) (19), aunque, no obstante, permanece aún la mesa semicircular. La rectangular, como muestran ambas miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari" aparece a principios del siglo X (probablemente siguiendo los usos litúrgicos, es decir, en relación con el altar) (20), haciéndose ya común desde el XIII. Cristo puede sentarse, de acuerdo con la tradición bizantina, a un lado, o, como aparece más tarde, en el centro, detrás de la mesa, como en el dintel de Saint-Julien-de-Jonzy (21), en la portada de la iglesia de Vandeins (Ain) (22) y en la iglesia de la abadía benedictina de Charlieu (23), donde tales composiciones presentan un cierto hieratismo (24). Por lo que respecta específicamente al manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la substitución del pez por un cordero se encuentra ya en un fresco de Sant'Angelo in Formis, de hacia el 1100 (25), marcándose así claramente una conexión con la cena de la Pascua judía. En cuanto a la postura de S. Juan, hay en el "Salterio Chludov" un intento de seguir la narración del Evangelista; en la imagen, la posición indeterminada del discípulo preferido viene del hecho de que el texto de Jn. 13, 25 se ha tomado literalmente, a pesar de que la miniatura no ilustre la antigua costumbre de reclinarse y que Cristo y sus discípulos se sienten ante la mesa. En períodos posteriores, cuando se represente a S. Juan sentado cerca de Cristo siempre se inclinará hacia o sobre él; a veces descansa su cabeza sobre la mesa. Por último, la identificación del traidor ya contaba con antecedentes desde la minia

tura del "Codex Purpureus Rossanensis", donde Cristo dirige su mano hacia la fuente, mientras el traidor se inclina hacia la mesa y pone su mano cerca de la del Señor; a su vez, en cuanto a ir aislando la figura de Judas, en las composiciones más antiguas, como la del mosaico de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena o la de una pequeña placa de marfil de un díptico conservado en Milán, pero ejecutado probablemente en Rávena o en el Norte de la Península italiana, aparece en una esquina de la composición (26); aun en Oriente, en una miniatura de un Leccionario procedente de Trebisonda (S. Petersburgo, Bibl. Pública, ms. gr. 21, f. 9 v.) (27), de fines del siglo X, Judas está frente a la mesa, quedando así más aislado.

Las características que distinguen el anuncio del traidor durante la Última Cena son la posición de S. Juan y Cristo dando el pan a Judas. Incluso cuando se utilizaron modelos bizantinos, el motivo de Judas poniendo su mano en la fuente, fue reemplazado por el de Cristo dándole el pan. La imagen se hizo importante durante el siglo IX en relación con las controversias eucarísticas (28), como puede verse en una miniatura del "Sacramentario del obispo Drogón", de hacia el 830 (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 9428, f. 44 v.) (29) y en un relieve de marfil procedente de una cubierta (Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Departamento de Escultura) (30), de hacia el 850. En esta centuria, el motivo de Cristo señalando al traidor se hizo tan importante que apareció independientemente de las imágenes de la Última Cena, como muestra una miniatura del "Salterio de Stuttgart", de hacia el 820-830 (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. 23, f. 43 r.) (31); no obstante, esta comunión inde-

pendiente de Judas aparece raramente; aunque, por su parte, el tema de Cristo señalándolo continuó representándose frecuentemente hasta el siglo XVI. (32).

Judas estuvo cada vez más separado del resto de los otros discípulos en la imagen de la Última Cena. Puede estar de pie, sentado o, como en el caso de la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, arrodillado, frente a la mesa; recibe el pan de la mano de Cristo, como muestra una miniatura del "Libro de Pericopas de St. Erentrud", de hacia 1140 (Munich, Bayerische Staatsbibl., Clm. 15903, f. 13 r.) (32) y en el altar de Klosterneuburg, completado en 1181 (33).

Ya desde antiguo, los exégetas vieron en la Última Cena la institución del Sacramento de la Eucaristía: "Acerca del Sacramento de su cuerpo y de su sangre, nadie hay que ignore que este tan grande y tan singular alimento fue presentado este día a los hombres por la primera vez y que en este día se les encomendó que le frecuentasen en adelante" (S. Bernardo: "En el Domingo de Ramos III": 4) (34). Los cátaros, que negaban la eficacia de este sacramento, fueron refutados, en este sentido, por todos los polemistas (35). Por otra parte, en este sacramento se expresa el grado más alto del amor, el último de todos, según el Señor recomendó a sus discípulos y cumplió El mismo; para ello, se exige, primeramente, creer en la naturaleza humana de Cristo, sin la cual, como se verá más adelante, es imposible la efectividad de la Eucaristía; a su vez, este amor, esta caridad, es el vínculo de unión de la Iglesia, ya que en virtud de la manducación del cuerpo y de la sangre de Cristo, el fiel se hace uno con El: "La gran

deza del Señor se manifiesta en esto, que el dador de todos los bienes se dé a sí mismo en este sacramento, dé su cuerpo en alimento y su sangre en bebida: "Tomad y comed, éste es mi cuerpo", decía Cristo. Advierte que éste es el último grado de la liberalidad divina; el primer grado es aquel por el cual nos da todas sus cosas...; el segundo, aquel por el cual nos da a los suyos, o sea a los ángeles; el tercero es aquel por el cual se da a sí mismo. En efecto, Cristo se dio liberalmente de muchas maneras: Como hermano, por su semejanza con nosotros en la Encarnación; como compañero, por su familiaridad con nosotros en el trato; como maestro, por su doctrina en la predicación y enseñanza; como luz, por el ejemplo de sus obras; como holocausto, por la deuda que se debía satisfacer cumplida la Pasión. El último grado del amor es aquel por el cual Cristo se nos dio como alimento. Y en verdad, como el que se da en alimento se entrega para una unión en todo punto perfecta, ya que el que se alimenta se hace uno con el manjar, de ahí que el efecto del amor se exprese con vehemencia cuando dijo: Yo te daré mi carne para comer. Advierte que Cristo se manifestó en forma de hombre en su Encarnación, en el sacramento de la Eucaristía se nos da como hombre deiforme" (S. Buenaventura. "En la Cena del Señor": 28) (36). Esta idea parece estar tomada de S. Agustín, que señala a Cristo como príncipe de los sacerdotes al hacer El mismo por primera vez la ofrenda eucarística en la Última Cena y al llevarla a cabo en el sacrificio de la cruz, donde ha de verse las especies consagradas, en virtud de su realidad humana, que es uno de los medios por los que se llevó a cabo la redención; además, este sacramento de unión en el que Cristo se ofrece a los miembros para formar parte de su cuerpo, esto es, la Iglesia, rebate las doctrinas heréticas por dos

frentes: Primero, porque no se trata, tal y como ellos pensaban, de un mero acto simbólico en el que el pan continúa siendo tal, y, debido a su calidad matérica, insuficiente en sus aspectos espirituales; segundo, porque quien no cree en la efectividad de la Eucaristía se separa del Cuerpo de Cristo, como es el caso de los herejes escindidos de la Iglesia; esto se rebate con la conmemoración real en el sacrificio de la misa de la Pasión de Cristo, con lo que se prueba la efectividad del sacramento (convertido en dogma durante el Cuarto Concilio de Letrán) (37), con lo que, como expuso S. Buenaventura, los cristianos, al comer el cuerpo, forman parte del mismo cuerpo, es decir, de la Iglesia; el aspecto de desunión vendría representado por Judas, prototipo de los herejes: "el sacrificio de nuestro tiempo es el cuerpo y la sangre del sacerdote mismo... Así, pues, Cristo nuestro Señor, que en su Pasión ofreció por nosotros lo que había tomado de nosotros en su nacimiento, constituido príncipe de los sacerdotes para siempre, ordenó que se ofreciera el sacrificio que estáis viendo, el de su cuerpo y su sangre... Reconoced en el pan lo que colgó del madero, y en el cáliz lo que manó del costado... Recibid, pues, y comed el cuerpo de Cristo, transformados ya vosotros mismos en miembros de Cristo, en el cuerpo de Cristo; recibid y bebed la sangre de Cristo. No os desvinculéis, comed el vínculo que os une ... A la manera como se transforma en vosotros cualquier cosa que coméis o bebéis, transformaos también vosotros en el cuerpo de Cristo viviendo en actitud obediente y piadosa. Cuando se acercaba ya el momento de su Pasión y estaba celebrando la Pascua con sus discípulos, él bendijo el pan que tenía en sus manos y dijo: "Esto es mi cuerpo, que será entregado por vosotros". Igualmente, les dio el cáliz bendecido, diciendo: "Esta es mi sangre del Nue

vo Testamento, que será derramada por muchos para el perdón de los pecados"... en él, seréis una carne con él. En efecto, este sacramento no ofrece el cuerpo de Cristo en forma que conlleve estar separados de El... Comenzáis, pues, a recibir lo que ya habéis empezado a ser si no lo recibís indignamente para no comer y beber vuestra condenación... Lo recibís dignamente si os guardáis del fermento de las doctrinas perversas, de forma que seáis panes ácimos de sinceridad y de verdad" (S. Agustín: "Sermón 228 B") (38). Otro aspecto importante en la recepción de este sacramento es la creencia, según se ha leído, en que ahí se encuentra Cristo verdaderamente presente y que realmente se toma su cuerpo y su sangre, frente a las doctrinas heréticas; todo el que piensa conforme a ellas, según se desprende del texto de S. Agustín, si recibe el sacramento, lo hace de forma indigna y se convierte en motivo de perdición, en virtud de su propia desconfianza y de su desunión de la fe sostenida por la Iglesia.

Se tiene la evidencia de que no existió ningún sacramento eucarístico, o similar, entre los cátaros; no obstante, la ceremonia que practicaban de la "fractio panis", fue frecuentemente confundida con la Eucaristía y considerada como un sustituto; esta "fractio panis" no tiene nada que ver con la Eucaristía, con la Última Cena ni con los Sacramentos. Consistía en dar el pan al más antiguo de los perfectos, que lo recogía en una servilleta blanca. En presencia de los fieles, recitaba una o varias veces el "Pater" (en este sentido, es interesante ver que para ellos la comunión de los fieles está asegurada, por encima de todo, por la recitación de esta oración, que es la misma carne y la sangre del Señor); después, rompía el pan y lo distribuía entre los creyen-

tes, que lo conservaban con un cuidado religioso y lo consumían poco a poco, sobre todo cuando, tras la presión inquisitorial, la ceremonia se celebraba raramente, mientras que, en los primeros tiempos de la herejía, cuando la vida era más tranquila para ellos, la "fractio panis" podía celebrarse cada día, antes de sentarse a la mesa, a fin de santificar la comida del día. No obstante, excluida toda relación con la Eucaristía, cabe preguntarse qué sentido tenía esta ceremonia. Esta cuestión fue debatida por los mismos cátaros de varias formas. Uno de los sentidos es el siguiente: En el Catarismo, es constante el uso de la forma "panem nostrum supersubstantialem da nobis hodie", que se interpreta, como antes se ha dicho, como una designación de la palabra de Dios por lo general; se pide que la palabra les sea dada a los fieles para nutrirles espiritualmente, para ayudarles y sostenerles. Además, si se piensa que el perfecto, antes de romper el pan, repetía muchas veces el "Pater", es probable que esta ceremonia signifique la donación y distribución de la palabra de Dios, simbolizada por el pan (39).

Los cátaros trataban de la forma accidental de las especies, en las que veían, tras la consagración, puro pan: además, pensaban que, como ya se vio, aunque el cuerpo de Cristo hubiera tenido las dimensiones de una montaña, hacía tiempo que habría sido consumido; así, la Eucaristía carecía de eficacia, según arguyen los postulados ya conocidos de "Hostia sacrata non est Corpus Christi" e, incluso, "hostia super altare" sólo es pan (40). Frente a esto, la Iglesia respondió que al igual que son muchos los fieles y forman una sola Iglesia, sean los que sean los panes que haya sobre el altar, el Pan, el Cuerpo de Cristo, es único; este

Cuerpo, como viene viéndose, lo forma la unidad de todos los creyentes, en calidad de miembros, al estar unidos por la misma fe y el mismo alimento que los convierte en parte integrante suya: "Escuchad, pues, brevemente lo que dice el Apóstol, o mejor, Cristo, por boca del Apóstol, sobre el sacramento de la mesa del Señor: "Somos muchos, pero somos un solo pan, un solo cuerpo"... Fueran muchos o fueran pocos los panes allí puestos, eran un único pan; sean los que sean los panes que se colocan hoy en los altares de Cristo en todo el orbe de la tierra, es un único pan. ¿Pero qué es este único pan?. Lo expuso con la máxima brevedad: "siendo muchos, somos un único cuerpo". Este pan es el cuerpo de Cristo, del que dice el Apóstol dirigiéndose a la Iglesia: "Vosotros sois el cuerpo y los miembros de Cristo" (I Col. 12, 24). Lo que recibís, eso sois por la gracia que os ha redimido" (S. Agustín: "Sermón 229 A": 1) (41).

Hay tres razones que motivan la ocultación de Cristo en este sacramento: "por el mérito de la fe en cuanto a los buenos, por el tratamiento indigno en cuanto a los malos y por la flaqueza en cuanto a todos" (S. Buenaventura: "En la Cena del Señor": 16) (42); es decir, en él se premia la creencia de la Iglesia en que allí se contiene Cristo verdaderamente; se castiga a los que lo reciben indignamente o a los que niegan su validez; se hace necesario a todos los cristianos como alimento para continuar su vida espiritual, sin el cual el alma está muerta. En cuanto a los accidentes de las especies propiamente dichos, convenía que estuvieran bajo la forma de alimento, ya que fue debido a un alimento que el pecado entró en el mundo: "Exigía la corrupción de la naturaleza humana que Cristo nos diera su cuerpo en forma de comi-

da por haber comenzado la corrupción y la muerte en la comida, o sea en el manjar de la muerte del árbol de la ciencia del bien y del mal, de donde la conservación de la vida y de la justicia debió cifrarse en la comida del árbol de la vida, o sea la Sabiduría increada, el Hijo de Dios hecho carne... El antiguo enemigo había corrompido al género humano mediante la comida; por este mismo medio fue reparado el hombre por Cristo: "El orden de nuestra salud pacta esta obra, para que el arte multiforme de Dios burlase el arte del traidor, y fuera aplicada la medicina allí donde el enemigo había causado la herida" (del "Hymnus Pange Lingua") (S. Buenaventura: "En la Cena del Señor": 12) (43). A su vez, la forma de las especies hace que sólo pueda ser visto Cristo por el velo de la fe y no por los sentidos; no obstante, las materias con las que están fabricadas convienen al símbolo que representan, es decir, la unidad, la comunión, de los creyentes; en el momento de realizarse la consagración, las especies sufren un cambio, convirtiéndose en el verdadero cuerpo y en la verdadera sangre de Cristo, aunque quedan únicamente los accidentes: "Además, como al estado de viador no corresponde ver a Cristo abiertamente por el velo del enigma y por el mérito de la fe... por lo mismo fue necesario que el cuerpo y la sangre de Cristo se nos dieran velados en símbolos sacratísimos y en semejanzas adecuadas y expresas. Y como nada se adapta mejor a la refección que el manjar del pan y la bebida del vino, y nada puede tampoco simbolizar mejor la unidad del cuerpo verdadero y místico de Cristo como el pan fabricado de granos limpiísimos y el vino exprimido de granos purísimos que hacen unidad, por eso se escogieron estos símbolos preferentemente en el sacramento de la Eucaristía. Y porque Cristo debía permanecer oculto bajo aquellas especies no en virtud del

cambio obrado en El, sino en virtud del cambio operado en aquellas, por eso, al pronunciar la doble fórmula sobredicha, en que se in sinúa la existencia de Cristo bajo las dos especies, se realiza la conversión de ambas en su cuerpo y en su sangre, quedando tan sólo los accidentes como señales que contienen y figuran su mismo cuerpo" (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte VI, c. 9, 4) (44). Hay que tener presente que, aunque se trate de dos especies, tras la consagración no hay dos sacramentos, sino uno solo, donde se contiene Cristo entero totalmente, no localmente, sino sacramentalmente; además, todo esto, según se viene diciendo, sólo puede realizarse una vez que el sacerdote ha pronunciado las mismas pa labras que pronunció Cristo en la Cena, con el fin de confeccionar el sacramento: "conviene tener presente que en este sacramento no solamente se significa el verdadero cuerpo y la verdadera san gre de Cristo, sino que bajo las dos especies de pan y vino se contiene verdaderamente formado no dos, sino un solo sacramento. Mas esto sucede después de la consagración del sacerdote, que tie ne lugar al pronunciar la forma vocal instituida por el Señor, la cual para el pan es "Este es mi cuerpo" y para el vino "Este es el cáliz de mi sangre". Después de pronunciar el sacerdote estas palabras con intención de confeccionar el sacramento se verifica la transubstanciación de ambos elementos en cuerpo y sangre de Je sucristo, permaneciendo las especies sensibles en cada una de las cuales se contiene Cristo entero totalmente, no circunscriptiblemente, sino sacramentalmente" (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte VI, c. 9, 1) (45). Así, la Eucaristía fue instituida por Cristo como "un sacramento que nutriera a los engendrados y crecidos" en la fe (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte VI, c. 9, 2) (46).

Esto lleva a los efectos de este sacramento en quienes lo reciben. El más inmediato de todos es el de la incorporación al cuerpo místico de Cristo, consiguiendo en la Eucaristía su alimento espiritual y su purificación: "Bajo esas especies se nos da (Cristo) como manjar, el que lo recibe dignamente, comiéndolo no sólo sacramentalmente, sino también espiritualmente por la fe y la caridad, se incorpora al cuerpo místico de Cristo y asimismo se alimenta y se purifica" (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte VI, c. 9, 1) (47). Para recibir dignamente el sacramento, es necesario que el creyente reflexione y crea que recibe a Cristo por amor; no obstante, aquellos que en pecado (de ahí la insistencia en el "Breviari" sobre el sacramento de la Penitencia) o sin creer en su eficacia son apartados del Cuerpo de Cristo, como ya se dijo: "para acercarse a recibir dignamente este manjar es necesario comerlo espiritualmente, masticándolo por la reflexión de la fe y recibiéndolo por la devoción del amor, de suerte que no sea Cristo el que se incorpore a su cuerpo místico. De donde se deduce claramente que quien se acerca a recibirlo con tibieza, sin devoción y sin reflexión, "se come y bebe su propia condenación" por la injuria que se infiere a tan gran sacramento. Por eso a los tales que se sienten menos limpios de alma o de cuerpo o están faitos de devoción se les debe aconsejar que difieran su recepción hasta tanto se hallen limpios, devotos y conscientes para la manducación del Cordero verdadero" (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte VI, c. 9, 6) (48).

Esto conduce a la miniatura del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional que difiere de la del S.I. n.3 escurialense por la aparición de Judas. En el manuscrito escurialense, se ha-

ce referencia al misterio eucarístico, a su necesidad y a sus efectos en sí. Por su parte, en la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se pretende una reprobación de aquellos que se acercan indignamente a recibirlo, lo que lleva implícito, igualmente, la creencia en que ahí se encuentra verdaderamente Cristo completo; no obstante, frente a la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, el sentido se completa, insistiendo, además de en el aspecto de misterio eucarístico (Cristo bendiciendo las especies), en el peligro que implica pensar y actuar ligeramente sobre este sacramento. No significa que, debido a aquél que lo recibe indignamente y por eso mismo le causa la perdición, sea malo, sino que "el que era malo recibió con malas disposiciones lo que era bueno" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 61, 6) (49). Así, si, como ya se vio, Judas aparece como figura de herejes, y la "fractio panis" fue considerada, en ocasiones, por pensadores ortodoxos como un remedo de la Eucaristía, se está cometiendo no sólo un sacrilegio, sino también una contradicción, ya que la Eucaristía, según se ha visto, significa unidad, mientras que los otros expresan escisión: "Cuando los herejes reciben este sacramento, reciben un testimonio en contra suyo, puesto que ellos buscan la división, mientras que este pan les está indicando la unidad" (S. Agustín: "Sermón 229": 2) (50). Quien recibe el sacramento con mala disposición espiritual, se acerca, al igual que Judas, al altar como enemigo y traidor, siendo la Eucaristía una demostración de gracia a la que es ingrato, y, en consecuencia, come y bebe su condenación (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 10) (51). Se ha dicho que Judas es prototipo de la avaricia; ello es así en virtud de dos razones: La primera, porque este pecado fue el que le

movió a vender a Cristo; la segunda, porque, como se narra en las Escrituras (Jn. 12, 6) robaba de lo que tenían en común los Apóstoles (52). En este sentido, son comparables quienes no aportan el dinero necesario reservado a la Iglesia, es decir, quienes no entregan el diezmo que corresponde a las parroquias (53), por haberse apartado de la Iglesia y por seguir la herejía a la que, directa o indirectamente, sufragan y socorren: "Judas, que es un ladrón, y no un ladrón cualquiera, sino ladrón y sacrilego, ladrón de los cofres del Señor, de los cofres sagrados... ¿cuánto más se veramente será juzgado el ladrón sacrilego, que se haya atrevido a robar no de un lugar cualquiera, sino de la misma Iglesia?. Quien hurta algo de la Iglesia es comparable al perverso Judas" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 50, 10) (54).

4.- La oración en el Huerto de los Olivos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus ora e suza de gotas de sanc"), f. 182 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesus ahora e gita suor a manera de sanch"), f. 138 v. (2).

Las dos miniaturas son muy distintas entre sí, y sólo coinciden en el número de personajes y en el hecho de aparecer Cristo orando (aunque su postura es muy diferente en cada manuscrito). En la del S.I. n.3 escurialense, en el extremo izquierdo de la composición, aparecen tres discípulos (probablemente, aunque son tan similares que parecen idénticos, S. Pedro, S. Juan y Santiago, los mismos testigos de la Transfiguración), de pie, con libros y haciendo el gesto habitual de dolor, es decir, llevándose la ma-

no a la mejilla y con los ojos abiertos (3). Dos Apóstoles de pie aparecen (junto con otros dormidos) en la "Lipsanoteca de Brescia", de hacia el 360-370 (Brescia, Museo Cristiano) (4); similar es, en cuanto que no presenta a los discípulos dormidos como suele ser habitual, un mosaico del primer cuarto del siglo VI en Sant' Apollinare Nuovo de Rávena (5), cuyos gestos expresan perplejidad y asombro; en la Biblia catalana de la Abadía de Farfa, del siglo XI, los discípulos están de pie y gesticulan o manifiestan expresiones de horror (6). Junto a los tres apóstoles, en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, Cristo se muestra en oración, de rodillas, muy inclinado, casi prosternado y con las manos juntas; en virtud de la perspectiva jerárquica, sus dimensiones son mayores que las del resto de los personajes, pese a estar arrodillado; sobre su rostro, aparecen puntos rojos muy marcados, señalando el sudor de sangre (según indica el "titulus" de la miniatura y según se lee en Lc. 22, 44) a consecuencia de su angustia. La posición de Cristo, en esta miniatura, es intermedia entre la genuflexión y la prosternación, traduciendo así un verdadero arrebató en su oración (7); en este caso, se ha seguido la fuente de Mt. 26, 39 y de Mc. 14, 35, que hablan de una prosternación. Esta posición, en la escena de la Oración en el Huerto de los Olivos, aparece ya en el siglo VI en el "Codex Purpureus Rossanensis" (Rossano, Museo del Arcivescovado, ms. 50, f. 4 v.) (8), en el "Evangelionario de S. Agustín", de hacia el 600 (Cambridge, Corpus Christi College, ms. 286, f. 125 r.) (9), en un relieve de marfil, posiblemente de fines del siglo X (Londres, Lady Julius Wernher) (10), donde, como en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, no hay árboles ni indicación de paisaje; la prosternación también aparece en el arte bizantino, como

muestra el "Evangelionario de Parma", de fines del siglo XI (Parma, Bibl. Palatina, ms. 5, f. 90 r.) (11).

Menos patética es la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, donde no aparecen las gotas de sudor de sangre de Cristo y El está simplemente arrodillado con las manos juntas, siguiendo a Lc. 14 , 35, como muestra una miniatura del "Salterio de Stuttgart", del 820-830 (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. 23, f. 37 r.) (12), una miniatura del "Salterio de Ingeborg", de hacia 1210 (Chantilly, Musée Condé, ms. 9(1695), f. 24 v.) (13) y en el altar de Hofgeismar, de hacia 1320 (Hofgeismar, Liebfrauenkirche) (14). Detrás del Señor, en la ilustración del manuscrito Res.203 de la Biblioteca Nacional, están los tres apóstoles, nimbados, el primero y el tercero de ellos con un libro, sentados y en la actitud del sueño, es decir, con una mano sobre la mejilla y los ojos cerrados (15). Esta será la fórmula más habitual de representarlos, como muestra el "Codex Purpureus Rossanensis", en el "Salterio de Stuttgart", en el relieve de marfil de hacia el 900 conservado en Londres, en el "Salterio de Ingeborg" y en altar de Hofgeismar. En la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, al igual que en la del S.I. n.3 escurialense, las dimensiones de Cristo, aun arrodillado, y en función de la perspectiva jerárquica, son mayores que las de sus discípulos. Por último, en el manuscrito de la Biblioteca Nacional, a diferencia del escurialense, aparece una representación del lugar donde ocurre la escena: Una pendiente rocosa con un árbol y, detrás de los discípulos, otro. De las tres escenas en las que, en los ciclos narrativos, suele dividirse este acontecimiento, se ha elegido la primera, la oración de Jesús, en

ambos manuscritos del "Breviari" (16).

Los exégetas han interpretado esta escena como una prueba de la naturaleza humana de Cristo unida a la divina (17), ya que "como hombre El rehusa morir, pero, en cuanto Dios, El mantiene su sentencia" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 10, c. 59) (18). En cuanto hombre, Cristo experimentó angustia al saberse inocente y que tenía que expiar una culpa no cometida por El; en cuanto a su naturaleza humana, es propio de ella alarmarse ante el peligro de la muerte y, por tanto, evitarlo; sin embargo, estos padecimientos fueron voluntarios en virtud de su bienaventuranza y de su naturaleza divina, así como de la justicia natural, en la que al inocente no se le permite padecer forzosamente. Así, en la oración de Jesús, se expresa la voluntad humana; no obstante, El la une a la divina, anteponiendo ésta sobre aquella, cuando dice al Padre que se cumpla su voluntad, con lo que se demuestra la unión perfecta de las dos naturalezas al estar acordes las dos voluntades, ya que por la divina quiso lo justo, según la racional lo aprobó y, según la carne, aunque rehusó la pena, admitió la justicia: "puesto que un inocente no puede ser obligado a sufrir por fuerza castigo alguno, por ser esto contrario al orden de la divina justicia, y puesto que un mortal no quiere padecer ni morir, siguiendo el natural apetito, que naturalmente rehusa la muerte, de aquí que Cristo debió experimentar estas penalidades; pero de tal manera que nada pudiese padecer por fuerza según su voluntad racional, no sólo por razón de su bienaventuranza y unión con la divinidad todopoderosa, por quien érale dado rechazar todo lo adverso, sino también por razón de su perfectísima inocencia, a la cual, conforme al orden de

la justicia natural, no se le permite padecer por fuerza, y por otra padeciese de suerte que el sufrir fuera contra la inclinación y el apetito de la naturaleza, que reside en la parte sensitiva y en la carnal. Y de ahí resulta que Cristo, orando según la voluntad racional, expresaba la voluntad de la carne, que le hacía rehusar la Pasión cuando decía: "Pase de mí este cáliz". Y así y todo, conformaba la voluntad racional con la voluntad del Padre, anteponiéndola a la voluntad de la carne, al decir: "No se haga mi voluntad, sino la tuya". Por donde en Cristo no había discrepancia de voluntades, ya que "según la voluntad divina quiso lo que era justo; según la voluntad reacional, aprobó la justicia, y según la voluntad de la carne, rehusó la pena, pero sin reprobar la justicia" (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte IV, c. 8, 5) (19). Su llanto tiene un setido penitencial, purificador; es decir, a través de sus lágrimas, con las que impregna todo su cuerpo, que es la Iglesia, ésta queda limpia de todo pecado; con la penitencia de cada uno de sus miembros se purifica la Iglesia, y es Cristo mismo, como inocente, quien limpia los pecados de todos los miembros de la Iglesia: "No mucho después se siguió la oración, y puesto en la agonía oraba más largamente. En donde parece también haber llorado, no sólo con los ojos, sino también con todos sus miembros, para que todo su cuerpo, que es la Iglesia, fuese lavado con las lágrimas de todo su cuerpo" (S. Bernardo: "En el Domingo de Ramos III": 4) (20).

Esta sería la última tentación que, como hombre, recibe Cristo, y de la que sale triunfante. Su sangre se derrama para confirmar la fe aún débil de los discípulos como un anuncio de la redención a través de ella (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordi-

naria": Evang. Luc., vers. 44; PL.: 114, col. 341).

5.- La traición y el prendimiento de Cristo.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus trahitz, pres e liatz, dels dicipols dizamparatz"), f. 182 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist trahit e pres e ligat e de(sa)mp(a)rat de sos dexeables"), f. 138 v. (2). La fuente está tomada de Mt. 26, 45-49.53-56 y de Jn. 18, 4-10.

Las dos ilustraciones son similares. En la del manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparecen, en el extremo izquierdo, tres sol dados con el atuendo característico de la época; el primero, con un hacha en la mano derecha y una linterna que sostiene en alto con la izquierda; el segundo, con una maza y el tercero con una espada en alto; a sus pies, con las ropas infamantes que les obli garon a llevar, dos judíos caídos en el suelo (se trata de los personajes que cayeron cuando escucharon a Cristo identificarse, según se narra en Jn. 18, 6; en el centro, Judas abraza a Cristo, de menor tamaño que éste (que lleva un libro en su mano), en vir tud de la perspectiva jerárquica; en el extremo derecho, dos após toles huyendo, uno de ellos volviendo la cara sin hacer el menor gesto de defensa o de ataque, significando, pues, la huida de un enemigo(3). Como es habitual, en el manuscrito Res. 203 de la Bi blioteca Nacional, la escena cuenta con una localización espacial: Detrás del grupo de soldados, a lo largo de la miniatura, hay tres árboles, para dar idea de que se trata del Huerto de los Olivos, y que, por su parte, como elementos significativos de la natura- leza, sirven para separar (y también para encuadrar) los grupos de personajes (principalmente, se destaca el de Cristo con Judas

siendo atado por un soldado), En el extremo izquierdo, un soldado pone su mano derecha sobre el hombro de Judas y, con la izquierda levanta una linterna para iluminar el rostro de Cristo; en el centro, Judas abraza y besa a Cristo (de mayor tamaño que el resto de los personajes en función de la perspectiva jerárquica) que lleva las manos cruzadas y atadas; a la izquierda, un soldado apresa al Señor y otro mira la escena armado con lanza y escudo. En resumen, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, se han cogido cuatro fases de este acontecimiento: El prendimiento de Cristo, la caída de los acompañantes de Judas, la traición y la huida de los apóstoles; por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sólo la traición y el prendimiento.

La traición es una de las primeras escenas de la Pasión que han sido representadas. Aparece en el siglo IV y prácticamente nunca desapareció de los ciclos medievales. Incluso en el arte bizantino, que utilizaba pocas escenas de la Pasión, aparece el beso de Judas como la única escena anterior a la Crucifixión. (4). Uno de los primeros ejemplos conservados es la "Lipsanoteca de Brescia", del 360-370 (Brescia, Museo Cristiano) (5). El beso de Judas hizo su aparición algo más tarde en la escultura de sarcófagos, como en un relieve de hacia el siglo IV conservado en Verona (6). La fórmula es de lo más simple: Cristo se aproxima desde la izquierda y Judas desde la derecha, ambos están vistos de perfil mientras uno camina hacia el otro. El traidor, con su cara cerca de la de Cristo, apoya su brazo en su hombro (7). Más tarde, fueron añadiéndose pequeñas variaciones a este simple arquetipo de la traición; así, en una miniatura del "Evangelionario de S. Agustín", de hacia el 600, (Cambridge, Corpus Christi Colle

ge, ms. 286, f. 125 r.) (8), aparece la guardia con sus antorchas encendidas. En una miniatura del "Evangelionario de Rábula", del 586 (Firenze, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. I, 56, f. 12 r.) (9), aparece la más antigua formulación que combina la traición y el prendimiento de Cristo con pocas figuras. Lo mismo aparece en el "Salterio de Stuttgart", del 820-830 (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. 23, f. 8 r.) (10), donde el abrazo, que se convirtió en un elemento importante para el futuro desarrollo, ha evolucionado: Cristo, como en ambas miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari" ya no se muestra de perfil, sino de frente, su cabeza ligeramente vuelta hacia Judas, que se aproxima más bien desde el frente que desde un lado; se trata de un motivo que apunta a otra tradición pictórica antigua. El mosaico de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena, de principios del siglo VI, es el ejemplo más antiguo conservado de esta segunda tradición, donde Cristo está de frente en el centro de un grupo de discípulos y de perseguidores. Judas, vestido como el resto de los apóstoles, se aproxima desde el lado de la cohorte y levanta su cara hacia Cristo, que casi imperceptiblemente vuelve su rostro hacia el traidor; el prendimiento se indica por el gesto de uno de los perseguidores (11). El prendimiento de Cristo, en una composición con el Señor de pie frontalmente entre miembros de la guardia, como en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se encuentra en el "Salterio Chludov", de la segunda mitad del siglo IX (Moscú, Museo Histórico, Cod. gr. 129, f. 54 v.) (12). El incidente en que los perseguidores de Cristo caen a tierra, tomado del Evangelio de S. Juan, aparece, de hecho, en miniaturas de salterios del siglo IX; pero por lo general cerca del beso de Judas; como en un relieve carolingio tardío, de hacia el 900 (Londres, British Museum) (13) y en la puerta de bronce de la Catedral de Be-

nevento, de fines del siglo XII (14). Por último, la huida de los Apóstoles, se representó en una de las tablas para el altar de Siena de Duccio (15).

El hecho de aparecer los soldados con linternas es una figura de aquéllos que no creen en la divinidad de Cristo, oculta bajo su aspecto humano: "Dios estaba oculto bajo aquella carne; y el día sempiterno tanto se escondía de sus miembros humanos, que con ayuda de teas y linternas era buscado por las tinieblas para sacrificarlo" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 112, 3) (16). La caída de la cohorte es una manifestación de la naturaleza divina de Cristo y una figura del castigo de los malvados el día del Juicio Final, en los que se ve a los que no quieren creer en Cristo: "Sólo una voz de quien dice: "Yo soy", sin dardos hirió, rechazó y postró a una numerosa turba, feroz en su odio y terrible por sus armas... "Yo soy", dice, y derriba a los impíos. ¿Qué hará cuando venga a juzgar, si esto hizo cuando iba a ser juzgado? ¿Cuál no será el poder del que ha de reinar, si tal fue el del que iba a morir?. También ahora en todas partes, por medio del Evangelio, dice Cristo: "Yo soy", mientras los judíos esperan al anticristo para echarse atrás y caer por tierra, por desear lo terreno despreciando lo celestial. Para prender a Jesús vinieron con el traidor los perseguidores, encontraron al que buscaban, le oyeron decir: "Yo soy"; ¿por qué no le prendieron, antes retrocedieron y cayeron, sino porque así lo quiso quien pudo hacer lo que quiso?. Y si jamás les permitiese prenderle, nunca ellos pudieran realizar el intento que allí les había llevado; ni tampoco El ejecutaría la obra para cuya realización había venido. Ellos buscaban con odio al que querían ma

tar; El nos busca a nosotros con su muerte. Y así, porque manifestó su poder a quienes querían y no podían prenderle, préndanle ya, para que El haga su voluntad por medio de quienes la ignoraban" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 112, 3) (17). El beso de Judas es comparado a las ofrendas engañosas de Caín o al vino mezclado con vinagre en la cruz. No obstante este engaño, el Señor admite el ósculo para enseñar a no faltar a las obligaciones del amor (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria": Evang. Luc., vers. 47; PL.: 114, col. 233). La huida de los Apóstoles, según Walafrido Estrabón, que se apoya en Beda, ha de interpretarse como una retractación de la fe en Dios ("Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 233); es decir, dentro del contexto del "Breviari", se trata de un fenómeno que fue frecuente entre los cátaros: El de las falsas conversiones en las que, una vez aminorado el poder inquisitorial, los falsos conversos volvían a recibir el "consolamentum" o a profesar como creyentes (18); también podría interpretarse como una invectiva contra aquellos católicos que, en tierras cátaras, se adhirieron a la herejía.

6.- Los ultrajes.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus embendelatz gautelatz et escopitz"), f. 183 r. (1). La fuente está tomada de Mc. 14, 65.

La escena tiene lugar en un interior. En el centro, Cristo, sentado en el suelo, con los ojos vendados y las manos atadas a la espalda, es abofeteado por un ministril que está detrás y le sujeta la venda; frente al Señor, otro ministril con la rodilla

izquierda doblada, hace ademán de escupirlo. A su vez, los tres personajes están debajo, cada uno de ellos, de tres arcos que, idealmente, separa a cada uno de ellos.

Este primer ultraje no hay que confundirlo con la Coronación de espinas; tiene lugar inmediatamente después de la comparecencia de Cristo ante Caifás. Para distinguirla de la segunda tortura, si se compara con la miniatura del f. 185 v., se verá que, aquí, Cristo aparece con los ojos vendados, mientras que en la otra su cara está descubierta; y que, aunque no presenta ninguna corona sobre su cabeza, lleva una caña a guisa de cetro.

El primero de los ultrajes aparece muy raramente, aunque puede atestigüarse su presencia en una de las ilustraciones del "Evangelario de S. Agustín", de hacia el 600 (Cambridge, Corpus Christi College, ms. 286, f. 125 r.) (2), entre la escena con Caifás y la que aparece ante Pilato. Esta imagen evolucionó pronto en el Este; no aparece en Occidente hasta la primera mitad del siglo XI en las miniaturas de la escuela de Echternach, más precisamente en el "Evangelario aureo de Enrique III", de 1043-1046 (Escorial, Cod. Vitrina 17, f. 82 r.) (3); aunque aquí Cristo no está cegado, la mano levantada del criado y sus bofetadas son característicos de este episodio; asimismo, en la portada central de Estrasburgo, de 1280, es suficiente el puño levantado del sayón para evocar los ultrajes (4). Otros modelos similares aparecen en un candelabro pascual de S. Pablo Extranuros (5), en las puertas de bronce de la Catedral de Benevento (6) y en una serie de dip-ticos parisinos de marfil del siglo XIV (7).

Para Walafrido Estrabón, los bofetones son las blasfemias proferidas por los malos cristianos (los herejes); el velarle los ojos significa la errónea interpretación de sus hechos y palabras para que las gentes se equivoquen; es decir, ocultar su gracia; no obstante, para aquéllos que creen en la muerte de Cristo, este velo, al igual que el del Templo, se rompe: "Pero quien entonces era golpeado por los bofetones de los judíos, ahora es herido por las blasfemias de los falsos cristianos. Velaron su faz, no para que no viera sus crímenes, sino para esconder la gracia de su conocimiento. "Si ellos creyeran a Moisés creerían al Señor" (Joan. VIII). Este velo permanece hasta hoy sobre el corazón de éstos, pero es arrancado por los creyentes; Cuando el velo del Templo se rasgó por aquél que moría" ("Glossa Ordinaria"; PL. 114, col. 343). Los que se burlan de su calidad de profeta son los herejes y judíos (nótese la igualdad de ambos términos, ya estudiada) (8) que piensan que Dios no ve sus obras: "Los herejes y judíos que hasta ahora niegan a Cristo, y los malos cristianos que irritan con actitudes réprobas, aún no creen que sus pensamientos y obras de las tinieblas serán vistas por Aquél; casi insultando, dicen: "Profetiza, ¿quién te ha golpeado?" (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 343). El escupirle es equivalente a las acciones indignas de los falsos creyentes, esto es, de los herejes: "Quien estuvo extenuado por los salivazos de los infieles, ahora es deshonrado por los oprobios de las locuras de los fieles" (Walafrido Estrabón; PL.: 114, col. 235) (9).

7.- La negación y el arrepentimiento de S. Pedro.

Esta escena aparece en una sola miniatura en el manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Sanhs Peires se plora quant au cantar lo

gal, quar ha renegat Iezucrist a la paraula de la sirventa), f. 183 v. (1); por su parte, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la escena se desglosa en dos ilustraciones, la de la negación ("Com lo gal canta e Sent Pere l'ach renegat tres vegades") y la del arrepentimiento ("Como Sent Pere plora con hoy lo gal cantar cor ha renegat .iiij. vegades Jhesuchrist per la paraula de la serventa"), ambas en el f. 139 r. (2). La fuente está tomada de Mc. 14, 66-72 y de Lc. 22, 55-62.

Las ilustraciones de ambos manuscritos presentan características comunes, pero la diferencia más sobresaliente reside en que, como se ha dicho, mientras en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la escena de la negación y el arrepentimiento de S. Pedro se desarrolla en dos ilustraciones, una para cada momento, en el S.I. n.3 escurialense ambas están unidas en una sola. En ésta, en el centro de la composición aparece una mujer con delantal a la cintura, que vuelve su cara hacia un hombre (vestido con las prendas infamantes judías) con la mano en alto, al que pone su mano izquierda sobre el hombro mientras señala a S. Pedro con el índice extendido de la derecha; el príncipe de los Apóstoles, que lleva un libro en su mano izquierda, está sentado en un banco y hace el gesto habitual de dolor apoyando su mano en su mejilla con los ojos abiertos; encaramado al asiento un gallo canta. El gesto de la criada tiene el sentido de llamar la atención del judío que está frente a ella sobre S. Pedro (3); el gesto de aquél indica la aceptación de las proposiciones de la sirvienta (4). El príncipe de los Apóstoles aparece sin el atributo con que se le suele distinguir en las ilustraciones de ambos manuscritos del Breviari, es decir, la tonsura; no obstante, su tamaño, en función

de la perspectiva jerárquica es mucho mayor que el del resto de los personajes de la escena.

Por su parte, en la ilustración de la negación del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se hallan los mismos personajes, sólo que, ahora, hay una especificación del lugar: Por la construcción que se ve detrás de los personajes, puede co legirse que se trata del atrio de la casa de Caifás; esta construcción compartimenta el espacio en tres parte, debajo de cada una de las cuales se encuentra uno de los protagonistas de la es cena. La criada, de perfil, se sitúa en el extremo derecho de la composición y señala a S. Pedro con el índice extendido de la de recha; este misgo gesto hace un hombre de cabellos y barba largos; S. Pedro, en el centro, nimbado y tonsurado, muestra las pal mas de las manos, mientras vuelve la cabeza a la mujer, para mos trar su rechazo (5). El gallo se sitúa encima de la construcción, sobre el hombre que acusa a S. Pedro. Posiblemente, la construcción, debido al calco efectuado sobre la copia (6), esté invertida, ya que, siguiendo el orden habitual de lectura, la criada debería estar a la izquierda, por ser la primera que efectuó la delación, y el hombre a la derecha, por ser quien la confirmó.

Por último, la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional que muestra el arrepentimiento, sitúa a Cris to, flanqueado, con las manos atadas y flanqueado por dos soldados que le cogen por los hombros, a la izquierda, mientras que S. Pedro, sentado, tonsurado, nimbado y con un libro en la mano, de espaldas al Señor, hace el gesto de dolor; posiblemente esta ilustración haya cogido como fuente a Lc. 22, 55-62, ya que es

el único Evangelista que dice que, tras el canto del gallo y las negaciones de Pedro, el Señor le miró, con lo que aquél, recordando su advertencia, sintió un profundo dolor de contrición.

La negación de Cristo por uno de sus discípulos fue un acontecimiento tan importante en su Pasión que los diferentes episodios de la narración se representaron en el arte bizantino y occidental desde el siglo IX. El tema dominante, como muestran las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari", fue la conversación de S. Pedro con la criada. Pero no se fijó ningún tipo que permaneciera en uso durante un período considerable de tiempo (7). En la "Lipsanoteca de Brescia", del 360-370 (Brescia, Museo Cristiano) (8), S. Pedro está ante la criada detrás de una columna con el gallo. En el mosaico de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena, de principios del siglo VI (9), las dos figuras frente a frente están detrás del muro de una edificación; asimismo, al igual que en la ilustración del manuscrito de la negación del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, utiliza las dos manos, mostrando sus palmas, para expresar que no conoce a Cristo. El diálogo del príncipe de los Apóstoles con la mujer aparece en la placa de un relieve de marfil de la escuela de Metz, de hacia el 850 (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 9388) (10). En el "Evangelionario de Enrique III", de 1043-1046 (Escorial, Cod. Vitrina 17, f. 82 r.) (11), aparece en el mismo folio, y de forma contigua, la negación y el arrepentimiento, donde S. Pedro se halla sentado apoyando su cabeza en una mano, según el gesto habitual de dolor, y descansando la otra sobre una rodilla; el gallo está representado encima, sobre su cabeza. Una miniatura del "Evangelionario de Parma", de fines del siglo XI (Parma, Bibl. Palatina, ms. 5, f. 90 r.) (12),

combina, al igual que en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 es curialense la negación con el arrepentimiento en la misma escena. De todas formas, la negación y el arrepentimiento de S. Pedro son más frecuentes en el arte bizantino que en el occidental (13).

Se analizarán los dos temas juntos: En primer lugar, el frío nocturno es figura de la negación de Cristo (falta de caridad); el fuego en el que se calienta S. Pedro, de la incredulidad, ya que no proyecta luz (que es Cristo) y esparce cenizas, que son los errores de los infieles (judíos, herejes) que ciegan los ojos de los creyentes e impiden reconocer y afirmar al Señor: "Hemos de considerar en qué estado de ánimo renegó (S. Pedro). "El tenía frío". Si atendemos a la estación, debemos reconocer que no hacía mucho frío, pero lo cierto es que allí donde no se reconoce a Jesús, hace frío, como lo hace también allí donde no había nadie que viera la luz y donde se negaba el fuego que consume. Se trataba, pues, de un frío del alma, no del cuerpo. Y así Pedro se había arrimado a los carbones, porque tenía el corazón frío. Pero la lumbre de los judíos no es buena; abrasa, pero no calienta. Malo, en verdad, es ese fuego que esparce una especie de cenizas de error, aun sobre las almas de los santos, por causa de la cual se cegaron también los ojos interiores de Pedro, es decir, no sus ojos corporales, sino los de su alma, que era con la que había visto a Cristo" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 76) (14). Es decir, sería la figura del creyente que es seducido o equivocado por la convivencia con los que no creen, esto es, con los herejes. No obstante, hay que tener en cuenta la tibieza del alma cuando el Señor no está presente en el fiel, a causa de la cual se niega a Cristo: "Ya había comenza

do a arder el fuego en la casa del príncipe de los sacerdotes, y Pedro se acercó para calentarse, puesto que, una vez preso el Señor, se había enfriado también el calor de su alma" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 10, c. 72) (15).

El hecho de que sea una mujer la que le delata da un protagonismo a las mujeres también en la Pasión que, por eso mismo, fueron redimidas por ella: "Y por el hecho de que quien primero lo denuncia sea una esclava, cuando los que mejor lo podían conocer eran los hombres, ¿qué nos quiso dar a entender, sino que también el sexo femenino había tomado parte pecaminosamente en la muerte del Señor y que sería, por lo mismo, también redimido por la Pasión del Señor?" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 10, c. 73) (16).

En la primera negación, al rehusar su carácter de discípulo de Cristo, es decir, al negar que es cristiano, niega al Señor: "en esta ya comenzada negación del Apóstol Pedro debemos advertir que no solamente niega a Cristo, quien dice que no conoce a Cristo, sino también quien niega ser cristiano" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 113, 2) (17). A su vez, dentro del contexto del "Breviari", la negación de S. Pedro es aplicable a aquellos que niegan la naturaleza humana de Cristo (caso, como se sabe, de los cátaros): "¿Acaso el Apóstol Pedro, como algunos, por una piedad perversa, pretenden excusarlo, no negó a Cristo porque, preguntado por una doncella, respondió que no conocía a ese hombre, según el testimonio expreso de los otros evangelistas?. Como sí no negase a Cristo quien niega que Cristo es hombre, negando en El lo que por nosotros se hizo

para que no pereciese lo que El había hecho. Así pues, quien confiesa que Cristo es Dios y niega que es hombre, por ese tal no ha muerto Cristo, que murió según la naturaleza humana. Quien niega la humanidad de Cristo, no tiene mediador que le reconcilie con Dios. Porque uno solo es Dios y uno solo el Mediador entre Dios y los hombres, Cristo Jesús. Quien niega niega la humanidad de Cristo no es justificado. Porque, así como por la desobediencia de un hombre muchos cargaron con el pecado, así también por la obediencia de un hombre muchos se justificarán. Quien niega que Cristo es hombre, no resucitará a la resurrección de la vida: Porque así como por un hombre entró la muerte, así por un hombre vendrá también la resurrección de los muertos, pues, como todos mueren por Adán, todos volverán a la vida por Cristo. ¿Por qué Cristo es cabeza de la Iglesia, sino por la naturaleza humana, que tomó el Verbo?... ¿Cómo, pues, ha de estar en el cuerpo de Cristo quien niega que Cristo es hombre?. Quien niega la cabeza, ¿cómo ha de ser miembro?... dice: "Hasta que me niegues tres veces" ¿Qué significa "una" sino lo que El era; y qué era sino Cristo?. Luego, quien negó algo suyo, negó a El mismo, nego a Cristo, negó a su Dios y Señor... Si, pues, Pedro negó lo que éste (Sto. Tomás) palpó, Pedro ofendió a quien éste confesó" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 66, 2) (18).

En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece la escena del arrepentimiento, así como en una de las ilustraciones del Res. 203 de la Biblioteca Nacional. Los exégetas compararon la negación de Pedro a la muerte y su arrepentimiento, a la resurrección, en virtud de la misericordia de Cristo cuando le vio en el atrio de la casa de Caifás: "Reconoció su pecado la

debilidad de Pedro, lo reconoció sin reparos, y con sus lágrimas manifestó cuán grande mal había cometido negando a Cristo... antes de la muerte y resurrección del Señor murió (Pedro) negándole, y revivió llorando su culpa; porque él presumió con arrogancia, y revivió porque El le miró con benignidad" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 66, 2) (19). La negación de S. Pedro tiene el sentido de confiar en las propias fuerzas; el recaer sobre el príncipe de los Apóstoles esta culpa, con su arrepentimiento, se pone de manifiesto la eficacia (negada por los cátaros) del sacramento de la Penitencia; si el alma se vuelve hacia Dios, con esta reflexión, viene el paso a la contrición, necesario para la validez de la Penitencia: "Hesitación permitida, parece, para que el jefe de la Iglesia fuese fundado en el remedio de la Penitencia y para que ninguno se atreviese a fiarse de su virtud, cuando el mismo S. Pedro no había podido escapar del peligro de la inconstancia. Mas el Señor, cuyo solo cuerpo estaba en medio de la congregación de los pontífices, vio fuera con su mirada divina la turbación de su discípulo. Después que la miró, se levantó el corazón del que temblaba y lo incitó a las lágrimas del arrepentimiento" (S. León Magno: "Sobre la Pasión del Señor": Homilía 10ª, 4) (20). Antes de recibir la confesión, es necesario el arrepentimiento, la reprobación personal de la obra cometida, que puede manifestarse, y es así como lo recomienda Ermengaud, a través del llanto como manifestación del dolor por el agravio. Este pesar por la acción reprobada, que es movido por el mismo Cristo, hace que el fiel se vuelva a El meditando en su amor manifestado en su Pasión, lo que excita el sentimiento de culpa y el arrepentimiento; esto es suficiente, como ya se vio al tratar del tema de la Penitencia (21), para el perdón de los pecado

dos, siempre que exista la intención de confesarse ante algún sa cerdote. Así, la historia de la negación de S. Pedro es provechos a en cuanto enseña la posibilidad de la caída, incluso entre los más santos (recuérdese que los cátaros atacaban a la Iglesia al decir que en ella había ministros indignos), y también, lo que es lo más importante, del valor del arrepentimiento y de la eficacia de la Penitencia, por la que los mayores delitos obtienen perdón: "ya que, cuando (S. Pedro) después lo recordó, comenzó a llorar. Y así prefirió confesar él mismo su pecado, para que, por la con fesión, le fuese perdonado el pecado que había contraído por la negación -pues "el justo empieza por acusarse a sí mismo" (Prov. 18, 17)- y después lloró./¿Por qué lloró? Porque el pecado le co gió de sorpresa... Pedro se arrepintió y lloró porque se había equivocado como hombre. No atiende tanto a lo que dijo, fija más mi intención en que lloró. Veo sus lágrimas, no encuentro un afán de excusarse; y aunque no puede defenderse, puede empero lavarse ... Los llantos conducen al perdón y a la honradez. Las lágrimas confiesan las culpas sin temor, las lágrimas reconocen el crimen sin el tormento de la vergüenza, las lágrimas no piden el perdón, pero lo obtienen. Ya he encontrado el por qué Pedro guardó silenci o, era para que una demanda de perdón tan pronta no hiciera más grande su pecado. Es necesario llorar antes, y ya después se pued e pedir./¿Qué buenas lágrimas son las que lavan la culpa!. Por eso todos aquellos a los que Jesús mira, lloran. La primera vez, Pedro renegó y no lloró, era porque el Señor no le había mirado. Le negó una segunda vez y tampoco lloró, pues aún no le había mi rado el Señor; pero al negarlo por tercera vez, Jesús clavó en él su mirada, y comenzó a llorar con incontenible amargura, Míranos, Señor Jesús, para que sepamos llorar nuestro pecado. Con esto se

nos enseña que aun la caída de los santos es provechosa.../Pedro lloró y con una amargura profunda, lloró con el fin de que sus lágrimas pudieran lavar su pecado. También tú debes llorar tu culpa con lágrimas si quieres conseguir el perdón en el mismo momento e instante en que te mire Cristo. Si te acontece caer en algún pecado, el que está como testigo en lo más íntimo de tu ser, te mira para hacerte recordar y confesar tu error" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, cc. 87-90) (22).

8.- Cristo ante Pilato.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucrist liat prezento a Pons Pilat"), f. 183 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist ab les mans ligades presentet a Ponç Pilat"), f. 139 r. (2). La fuente está tomada de Mt. 27, 1-2.

Ambas miniaturas son sumamente similares, tal vez por lo sencillo de la composición; las únicas diferencias aceptan a los detalles. En ambos manuscritos, Cristo con las manos atadas y vestido con la túnica, es conducido por dos soldados (que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, llevan las espadas en alto, mientras que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, uno parece abrazar un escudo y el otro, con su mano sobre el brazo del Señor, parece presentarlo ante Pilato); éste, sentado, en las ilustraciones de ambos manuscritos, lleva cetro (acabado en una gran forma trebolada y sujeto con la derecha en el S.I. n.3 escurialense; rematado en flor de lis y cogido con la izquierda en el Res. 203 de la biblioteca Nacional); este atributo significa que todo poder viene de Dios; sólo sirve para designar la función de un personaje, al que sitúa en una jerarquía de poderes, situándose en un

orden de derecho divino, con lo que no puede afirmar que un rey sea bueno o malo, infiel o cristiano; es decir, no justifica en ningún momento una interpretación particular en término de valores (3). En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense,(4), lleva un capiello redondo; en la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, una tiara cónica (que volverá a verse aplicada a Herodes). En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, cruza la pierna derecha sobre la izquierda con el sentido de poder y administración de justicia ya visto (5); en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sólo cruza los pies; por último, y a diferencia de la miniatura del manuscrito de El Escorial, Pilato extiende el índice de la de recha para interrogar a Cristo.

El "Codex Purpureus Rossanensis", escrito en el tercer cuarto del siglo VI probablemente en Antioquia o en Constantinpla, contiene una ilustración del proceso según Mt. 27, 2-14. La miniatura muestra por primera vez a Cristo guiado hasta Pilato y la acuadación de los judíos (Rossano, Museo del Arcivescovado, Ms. 50, f. 8 r.) (6). Pilato, de manera análoga a las dos ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari", coge un bastón de juez y mira inquisitivamente al Señor. Modelos similares se encuentran en el "Evangelionario de Otón III" (Munich, Bayerische Staatsbibl., Cod. lat. 4453, f. 247 r.) (7), en un bajorrelieve de la portada de Saint_Gilles (Gard).(8), en un fresco románico de Vic (Indre) (9).y en un salterio del tercer cuarto del siglo XIII (Donaueschingen, Fürstenbergische Hofbibl., Cod. 186) (10).

A Pilato se le consideró como una figura del juez inicuo: "También me parece ver en él (en Pilato) una figura anticipada de

todos aquellos jueces que habrían podido condenar a aquéllos que juzgaron inocentes" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 101) (11). Walafrido Estrabón habla de su falta de temor a la Ley de los judíos, que quieren matar a Cristo, y el hecho de consentir la muerte del Hijo de Dios, ya que se ve amenazado cuando se invoca la autoridad del César ("Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 421). A título de mera hipótesis, podría establecerse un paralelo entre la actitud de Pilato, amedrentado por una dignidad secular mayor que la suya, y aquellos monarcas de Occitania que, haciendo caso omiso de la Iglesia, protegieron a los cátaros (ya que muchos de ellos eran sus súbitos), dejando que la herejía se propagara en sus tierras; en la mayoría de los casos, se trataba de gobernantes católicos, pero que, bajo la presión popular y de ciertos sectores de la nobleza, no pusieron ningún impedimento en la difusión de la herejía, si bien no la favorecieron abiertamente (12).

9.- Desesperación y suicidio de Judas.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Judas ren los deniers. Judas s'es penclutz)", f. 183 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Judes se va peniar"), f. 139 v. (2). La fuente está tomada de Mt. 27, 3-5.

En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece, junto a la ilustración de la devolución de las treinta monedas a los principes de los sacerdotes, su suicidio, sólo que éste se encuentra separado de la escena anterior por formas no significantes, como la línea que forma el marco de ambos acontecimientos (que individualiza los dos eventos, pese a ser contiguos, tal

y. como se narra en el Evangelio) y el distinto color de los fondos para cada una de las escenas; estos dos elementos aislan dos momentos distintos (3). Por su parte, en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sólo se ha representado el suicidio del traidor.

En la miniatura correspondiente a la devolución del dinero del manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparece, en el extremo izquierdo de la composición, dos de los príncipes de los sacerdotes caracterizados con las ropas infamantes que los judíos fueron obligados a llevar tras el Cuarto Concilio de Letrán; uno de ellos, el primero, extiende el índice de su mano derecha, expresando su opinión personal (en este caso, su indiferencia ante la acción de Judas); en el centro, tirada al suelo, una gran bolsa para guardar dinero, a la que señala el traidor (de mayor tamaño que el resto de los perjes, en virtud de la perspectiva jerárquica, ya que él es el principal protagonista) con el índice de su diestra (desmesurada, para que no quepan dudas sobre la escena) extendido. En el sector donde aparece el suicidio, Judas, simplemente vestido con una túnica rasgada en el medio de arriba a abajo, aparece ahorcado; la soga, cuyo grosor es exagerado, cuelga de la cenefa superior que sirve de marco a la miniatura. Más prolija en detalles es la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional; en primer lugar, porque la escena no se desarrolla en un espacio abstracto, como en la miniatura del S.I. n.3 escurialense, donde el traidor cuelga de un árbol cuya copa se inclina debido al peso del cuerpo muerto; también hay que contar con la prominencia rocosa donde se yergue el árbol y una ladera abrupta; a todo ello hay que añadir, y es lo más característico de es

ta ilustración frente a la anterior, que Judas lleva una vestidura corta que le deja desnudas las piernas (aspecto humillante), tie ne el vientre abierto de donde salen sus vísceras y, lo que es más importante, su alma, que parece haber salido de su boca, es apresada por un diablo alado situado junto al ángulo superior de la ilustración.

El tema de la devolución del dinero es bastante raro; no obstante, aparece ya en un mosaico de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena, de principios del siglo VI (4); donde, con la bolsa en la mano, Judas se aproxima al Templo, ante cuya puerta el sumo sacerdote aparece con algunos judíos. Conceptualmente, una minia tura del "Codex Purpureus Rossanensis", de mediados del VI (Rossano, Museo del Arcivescovado, ms. 50, f. 8 r.) (5). es similar a la del S.I. n.3 escurialense, ya que el sacerdote declina las mo nedas de plata que Judas le ha tirado.

Una placa carolingia de hacia el 870, probable copia de un prototipo cristiano antiguo (Milán, Tesoro catedralicio) (6), si túa, de manera análoga al manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la muerte de Judas tras la sentencia de Pilato lavándo se las manos. Este tema de la devolución del dinero aparece también en uno de los relieves de la puerta de Benevento (7) y en una columna del ciborium de S. Marcos de Venecia (8), relieve bas tante similar a la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense.

El suicidio de Judas, fue, en muchas ocasiones, representa do independientemente de la escena en la que devuelve el dinero, como muestra la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Bibliog

teca Nacional. Se encuentra en la "Lipsanoteca de Brescia" como una escena independiente desconectada del ciclo de la Pasión (9), en una placa de marfil de un cofre con escenas de la Pasión, de hacia el 420-430 (Londres, British Museum) (10), junto a la crucifixión en el "Evangelionario de Rábula", del 586 (Firenze, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. I, 56) y en el "Salterio de Stuttgart", del 820-830 (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. 23, f. 8 r.) (11) junto a la Traición. En el tímpano de la portada central de Estrasburgo Minster (12), la muerte de Judas se ha separado del ciclo de la Pasión y se ha ubicado en la parte superior, cerca del infierno (referido al Descendimiento de Cristo al Limbo). Durante la Edad Media, como muestra la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se ha incluido a veces el diablo. En las puertas del siglo XII de Benevento está alado y abraza el cuerpo muerto para tomar así posesión de su alma (13). En un capitel de la iglesia de Saint-Andoche de Saulieu, de 1115-1120 (14), se ha representado un híbrido demoníaco con la boca abierta. En el tímpano de Friburgo, de hacia 1290-1310, dos diablos se alegran de la pequeña alma acongojada por la que habían venido (15).

En los Hechos de los Apóstoles 1, 18, Pedro dice que Judas que "habiéndose ahorcado reventó por medio: quedando esparcidas por tierra todas sus entrañas". Este pasaje se interpretó en la Edad Media como sigue: Como Judas había besado a Cristo, su boca era santa y su alma perversa no podía salir por ella. El diablo, por lo tanto, abre el cuerpo del muerto para coger su alma. Los artistas no representaron este procedimiento literalmente; en su lugar, mostraron al demonio dirigiéndose por el alma de Judas, cu

yas vísceras aparecen fuera de su cuerpo, lo que simboliza la muerte miserable del traidor (16), como puede verse en uno de los relieves de las puertas de bronce de la Catedral de Benevento, de fines del siglo XII (17), muy similar a la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional. Otros modelos similares aparecen en una miniatura de la "Biblia de Avila" de la Biblioteca Nacional de Madrid (18), en un capitel de Saint-Lazare de Autun (19), donde el alma de Judas ahorcado es atrapada por dos diablos, en uno de la Magdalena de Vézelay (20), en un fresco de la tribuna de Saint-Savin (Poitou) (21) en un relieve del tímpano de la catedral de Rouen (22), en un díptico de marfil procedente del Tesoro de la de Soissons (Victoria and Albert Museum) (23) y en una miniatura del "Breviario de Belleville", donde Judas ahorcado aparece como símbolo de la Desesperación, en oposición a la alegoría de la Esperanza, figurada por un moribundo que recibe la Extremaunción de manos de un sacerdote (24).

El suicidio de Judas es una contraposición al arrepentimiento de S. Pedro; mientras que en éste, el llanto y el dolor por el pecado cometido adquieren, a través de la contrición y confesión, perdón; el suicidio del traidor, la incredulidad en la misericordia de Dios y, por tanto, en el sacramento de la Penitencia, conducen a la condenación; esta incredulidad viene dada también por la falta de fe en Cristo como Hijo de Dios (visto como mero enviado del principio bueno, según el docetismo cátaro); precisamente, si Cristo perdonó a los judíos en la cruz, habría perdonado a Judas si el no hubiera desesperado y hubiera confiado en su clemencia; habiéndole pedido perdón se habría encomendado a la redención obrada por su sangre (aspecto negado por los herejes): "Tal remedio (el perdón del Señor en la cruz) no hubiera sido rehusa-

do ni a ti mismo, ¡oh Judas!, si hubieras buscado refugio en una penitencia que te hubiera llevado a Cristo y no te impulsase al suicidio. Pues cuando decías: "He pecado entregando una sangre inocente" (Mt. 27, 4), persistías en tu impía perfidia, pues en el momento del peligro supremo de tu muerte, no creías que Jesús era Dios, Hijo de Dios... De El hubieras obtenido clemencia si no hubieras negado su omnipotencia" (S. León Magno: "Sobre la Pa sión del Señor": Homilía 1ª; 5) (25). Por otra parte, no es la pe nitencia lo que movió a Judas a ver lo reprobable de su acto, si no la desesperación, lo que es una forma de ira contra uno mismo: "tú, Judas, te has mostrado más violento que los demás y mucho más desgraciado; no te ha llevado la penitencia al Señor, sino que la desesperación te ha conducido a colgarte... has seguido la ira de tu corazón y, "teniendo al diablo a tu derecha" (Salmo 108, 6) (26) has vuelto contra tu propia cabeza la iniquidad que habías tramado contra el jefe de los santos" (S. León Magno: "Sobre la Pa sión del Señor": Homilía 3ª, 3) (27). Así, al igual que Judas, los herejes se separaron de Cristo (de su Cuerpo, es decir, de la Iglesia), y desconfían de la eficacia del sacramento de la Penitencia por lo que al poder obtener el perdón su final es la condenación, todo lo cual es visto como un impulso diabólico: "Se arrepintió (Judas) de haber entregado la sangre de un justo, pero su penitencia fue sin esperanza; se arrepintió, pero perdió la esperanza, no pensó que podía recibir el perdón. No se acercó al que había entregado; no le pidió perdón, no imploró su liberación, no se encomendó a la redención obrada por su sangre. El Señor que fue misericordioso con los judíos, no se hubiera mostrado cruel con Judas... ¿Quieres tener la certeza de que hubiese perdonado al que lo vendió?. Rogó por quienes lo compraron; colgan-

do de la cruz, dijo: "Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen. De los que crucificaron a Cristo, perecieron los que quisieron permanecer en el pecado, puesto que no quisieron hacer penitencia; al perder la esperanza en el perdón, no se hicieron acreedores de él./El diablo, pues, que persuadió a los herejes a la separación... fue quien persuadió a Judas la entrega de Jesús, la desesperación y la soga" (S. Agustín: "Sermón 313 E": 4-5) (28).

S. Ambrosio interpreta el sentido del precio, devuelto por Judas, a los príncipes de los sacerdotes como la futura Iglesia, ya que el campo es figura del mundo; el alfarero, de Dios Creador; el precio de la sangre, el de la Pasión, con el que Cristo compra el mundo, obra y pertenencia suya por derecho y con el que salva, por el bautismo, a los que han muerto y están sepultados con El: "Cuando este precio de sangre es colocado en lugar aparte en el tesoro sagrado de los judíos y con el dinero que fue vendido Cristo se compra el campo del alfarero; cuando este lugar es destinado para que sirva de cementerio a los extranjeros, el oráculo profético se cumple claramente y se revela el misterio de la Iglesia naciente. El campo éste figura, según la palabra divina, a todo el mundo (Mt. 13, 38): el alfarero representa a Aquél que nos formó del barro y del que lees en el Antiguo Testamento: "Dios hizo al hombre del barro de la tierra" (Gen. 2, 7)... Además, el precio de la sangre es el precio de la Pasión del Señor. Y así, con el precio de su sangre, compró Cristo al mundo, ya que vino "para que el mundo fuese salvado por El" (Is. 53, 12), el cual es no sólo obra suya, sino también es algo que le corresponde por derecho. En otras palabras, vino para conservar para la gracia de la eternidad a todos los que, por el bautismo, están consepultados y muertos con Cristo (Rom. 6, 4.8; Col. 2, 12)" ("Tratado so

bre el Evangelio de S. Lucas": 1. 10, cc. 95-96) (29).

10.- Cristo ante Herodes.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Pilatz ha trames Iezucrist al rei Ero"), f. 184 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Pilatz ha trames Jhesuchrist al Rey Herodes"), f. 140 r. (2). La fuente está tomada de Lc. 23, 8-12.

La miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense es prácticamente idéntica a la de Cristo ante Pilato (3), sólo que Herodes aparece con corona (con tres flores de lis; atributo específico del rey, sin que exista en él ningún juicio de valores) (4) y cetro rematado en una bola (que tiene idéntico significado, en la iconografía regia, que la flor de lis, como puede verse en la miniatura de la "Distinctio I" de un manuscrito del siglo XII del "Decreto" de Graciano (Troyes, Bibl. mun., ms. 60, f. 7 r.) (5), donde el rey lleva una corona con tres flores de lis y un cetro rematado en una bola) (6); se halla hablando a Cristo, según muestra el índice extendido de su mano derecha, y presenta las piernas cruzadas. Por su parte, Cristo, con un libro en la izquierda, muestra la palma de su diestra, como rehusando a contestar a las preguntas del tetrarca (7). Tras el Señor, dos soldados con sus espadas en alto. Bastante diferente es la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, donde Cristo, con las manos atadas y vestido sólo con una túnica, aparece escoltado por dos soldados, uno que lo presenta a Herodes y otro con una lanza. El tetrarca, de enorme estatura (casi el único caso en que un personaje no santo, y además malvado, aparece de mayor tamaño que Cristo), está de pie, lleva una sobre su cabeza una tiara cónica

y. sujeta una espada con la izquierda, emblema de su poder ejecutivo; muestra la palma de su mano derecha en lo que tal vez pudiera ser un gesto de sorpresa (bien ante la presencia de Cristo, bien ante la negativa del Señor a contestar sus preguntas).

El diálogo entre Cristo y Herodes aparece en los ciclos de la Pasión de la Baja Edad Media; no obstante, se encuentra sólo muy ocasionalmente en miniaturas de manuscritos del siglo XI, como, por ejemplo, en la Biblia catalana de la abadía de Farfa, en la Biblioteca Vaticana (8), y en algún relieve, como en uno de las puertas de bronce de Hildesheim (9), en uno de las de madera esculpida de la Catedral de Spoleto (1214) (10), y en una de las tablas de la Maestà de Siena de Duccio (aunque, aquí, el tema está mucho más desarrollado en cuanto al añadido de personajes y expresiones) (11).

En este caso, Herodes, al igual que Judas, aparece como prototipo de los herejes, en cuanto que los cátaros rehusan (aunque los conocen perfectamente) como sagrados varios de los libros del Antiguo Testamento (sobre todo los de Moisés), donde Cristo, como ya se vio (12), está continuamente figurado, y, por tanto, no pueden creer en El (en su naturaleza divina, es decir, en cuanto verdadero Hijo de Dios, y no mero enviado angélico) ni en sus obras: "Ante Herodes, que deseaba ver de El algún portento, calló y no dijo nada, y fue porque su crueldad no merecía ver las cosas divinas, y así el Señor confundía su vanidad. Tal vez Herodes sea prototipo de todos los impíos, los cuales si no creen en la Ley y en los Profetas, no pueden, ciertamente, ver las obras de Cristo que se encuentran narradas en el Evangelio" (S. Ambrosio: "Tra

tado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 99) (13).

Por otra parte, tanto en Pilato como en Herodes puede verse una figura de la Iglesia futura formada por los gentiles (Pilato) y los judíos (Herodes), unidos por la Pasión de Cristo; primero, los gentiles serán los que acogerán la palabra del Señor, que transmitirán a los judíos para su salvación y para que, juntos, conformen el Cuerpo de Cristo, la Iglesia: También en Herodes y Pilato, los cuales, por medio de Jesús, se hicieron amigos de enemigos que eran, se puede ver una figura del pueblo isrelita y del pueblo gentil, ya que, por medio de la Pasión del Señor, ambos llegarían a una concordia, aunque en el siguiente orden: primero el pueblo gentil recibiría la palabra de Dios, y después, por medio de la entrega devota a esa fe, la transmitiría al pueblo judío, para que también éstos tengan la posibilidad de revestir, con la gloria de su majestad, el cuerpo de ese mismo Cristo al que antes despreciaron" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 103) (14).

11.- Pilato se lava las manos.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Pilatz lava sas mas per mostrar sa innocentia"), f. 185 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist ab les mans ligades presenten a Ponç Pilat"), f. 139 v. (2). La fuente está tomada de Mt. 27, 19-25.

Las ilustraciones de los dos manuscritos del "Breviari d'Amor" son muy distintas. En la miniatura del S.I. n.3 escurialense, aparecen, en el extremo izquierdo de la composición, dos

judíos, caracterizados con las ropas infamantes que tuvieron que llevar en Occitania tras el Cuarto Concilio de Letrán, de cuyas bocas salen unas inscripciones donde se lee "crucifica", y que señalan a Cristo (nótese el fuerte carácter antisemita del manuscrito S.I. n.3 escurialense), situado frente a ellos con un gran libro en su mano izquierda; detrás del Señor, Pilato, con los brazos extendidos y las manos cruzadas en actitud de lavárselas, vuelve su cara hacia el grupo de judíos (para llamar la atención en ellos sobre su autoexculpación del asunto); frente a Pilato, un sirviente, con una larga toalla sobre los hombros, vierte el contenido de una jarra sobre las manos de su señor. Por su parte, en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, Cristo, vestido con túnica, y con las manos atadas, se halla custodiado por dos soldados, uno de los cuales le pone la mano sobre el hombro; delante, un muchacho, también con la toalla sobre sus hombros, derrama el agua de un jarro sobre las manos extendidas de Pilato, que aparece sentado, con los pies cruzados y una tiara cónica sobre su cabeza.

El lavado de las manos no era un gesto romano, sino hebraico. Tras una muerte, los judíos que presumiblemente tenían algo que ver con ella, acostumbraban a lavarse las manos para afirmar su inocencia (Deut. 21, 6-8) (3). Con muy pocas excepciones, la decisión del pueblo de condenar a Cristo no ha tenido lugar en el arte. No obstante, el episodio de Pilato lavándose las manos aparece ya desde el siglo IV (4). En una miniatura del "Codex Purpureus Rossanensis", del tercer cuarto del siglo VI (Rossano, Museo del Arcivescovado, ms. 50, f. 8 v.) (5), aparecen los acusadores. En uno de los mosaicos de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena, de prin

cipios del siglo VI, los sacerdotes que acusan a Cristo se combinan con la escena de Pilato lavándose las manos (6). El lavatorio de manos fue un tema típico del arte romano occidental. Hacia el 400, Cristo aparece en esta escena en un sarcófago (Arles, Musée Lapidaire d'Art Chretien) (7), donde los minúsculos utensilios en manos del criado aún no son más que atributos de este acontecimiento; el gesto de Pilato denota condenación, que pronuncia sin mirar a Cristo. En una de las tablas de la Maestà de Siena de Duccio (8), al igual que en la ilustración del manuscrito S.I. n.3 escurialense, Pilato no está sentado, sino de pie, mientras un criado derrama agua sobre sus manos. Es probable que la posición de Cristo, en el manuscrito de El Escorial, tenga alguna relación con su partida del tribunal, escena frecuente (que venía a substituir definitivamente a partir del siglo XIII a aquélla en la que el Señor era conducido al suplicio, bien portando El mismo la cruz, bien llevándola Simón Cireneo) (9). La escena del lavatorio de las manos no aparece en el Norte de los Alpes con cierta frecuencia hasta el período gótico; los escasos ejemplos de placas de marfil no sugieren ninguna tradición firme (10).

Pilato fue considerado, en este evento, como figura del pueblo gentil que no sería responsable de la muerte de Cristo (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 174).

12.- La Flagelación.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus condempnatz a plagar e flagelat crucificar"), f. 185 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist fo condempnat a mort e fonçotat e Baraban fo liurat als juheus"), f. 140 v. (2). La fuente

está tomada de Mt. 27, 26.

Las dos ilustraciones son muy similares; sólo hay diferencias en detalles. En ambas, Cristo, en el centro de la composición, está atado a una columna de fino fuste, referencia a la reliquia de la columna de la Flagelación que se veneraba en la capilla de los franciscanos del Santo Sepulcro de Jerusalén, familiar a los peregrinos de Tierra Santa y a los cruzados, y que se suponía alta porque el fragmento expuesto medía setenta centímetros; su autenticidad quedaba asegurada por las manchas rojizas que, según se decía, procedían de la sangre del Salvador y por las huellas de las manos impresas en la piedra (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 345). Modelos de este tipo de columna aparecen durante casi toda la Edad Media, como en marfiles parisinos que representan esta escena (3) y en el "Paramento de Narbona" (4). A su vez, en ambos manuscritos, Cristo está de pie, con las manos atadas por delante de la columna, la cabeza inclinada y un gran paño de pureza (prenda que reemplaza el enorme ropaje con que aparece en las Flagelaciones anteriores al siglo XII); no obstante, mientras en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, Cristo presenta el torso y los brazos llenos de heridas, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, aparece limpio de ellas. La forma usual de la flagelación romana era de pie. En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, el cuerpo de Cristo se retuerce, mientras que el torso queda detrás de la columna, su pierna izquierda aparece delante debido a un movimiento de su cadera; en esta miniatura, los pies se posan en el suelo casi perfectamente; no obstante, en la ilustración del Res. 203 escurialense, si bien todo el cuerpo está tras la columna, aparece como

de puntillas, en un intento fallido de hacer que los pose sobre la basa de la columna, demasiado pequeña para recibirlos. El Señor se halla flanqueado por dos sayones con un látigo de tres lenguas cada uno (el del manuscrito S.I. n.3 escurialense muestra en el extremo de cada lengua una bola, es el llamado "flagrum"; éstas no aparecen en el del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, donde se ha representado el simple "flagellum") (5). Hay diferencias en la posición de los sayones de cada manuscrito: En el S.I. n.3 escurialense, el del extremo izquierdo, se vuelve ligeramente hacia su derecha, cogiendo impulso para golpear a Cristo en el pecho; la misma postura, aunque menos dinámica, aparece en el mismo sayón del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional; por su parte, el de la derecha del S.I. n.3 escurialense lleva los dos brazos por detrás de la cabeza para coger impulso y golpear la espalda; el del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, presenta el látigo hacia abajo y sus brazos hacia su izquierda para, asimismo, coger impulso, aunque resulta una figura más serena, menos dramática que la del sayón del manuscrito de El Escorial, cuya posición deformaba su cuerpo. Las diferencias entre los verdugos no consisten sólo en sus posturas, sino también en su aspecto: En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, ambos están tocados con gorros, sólo que el de la derecha es de plumas (idéntico al ya visto en la escena de los ultrajes del apartado de la penitencia en el f. 127 r.); como se recordará, los personajes que llevan un ala de pájaro en su cabellera, pertenecen al mundo del mal y de los malvados. En una recopilación de "Vidas de santos" del siglo XIII, hay una calidad de representación de este tipo de tocado que llama la atención. Siempre los llevan los verdugos perseguidores, y suele tratarse de un ala roja o verde. No se tra

ta de de un elemento de vestimenta utilitario o decorativo, ligado a una forma de suplicio. (6). Por su parte, los sayones del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional presentan barba y uno de ellos, el de la derecha, es calvo.

La imagen de la Flagelación de Cristo es común en Occidente, pero probablemente no surgió hasta el siglo IX. Aparece hacia el año 1000 entre las pinturas monumentales de Italia (que en esta época seguían una tradición rígida), como, por ejemplo, en S. Urbano alla Caffarella de Roma (1001) (7). La imagen occidental de la Flagelación de Cristo proviene de las ilustraciones de Salterios. En el "Salterio de Stuttgart", una miniatura de la Flagelación al Salmo 35, 15-16 (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. 23, f. 43 v.) (8), presenta las tres figuras principales que llegarán a ser las usuales en un período posterior; una pequeña columna con un capitel se yergue sobre una loma baja; Cristo, desnudo y chorreando sangre, está atado mirando a la columna y de espaldas al espectador. Los sayones le golpean con grandes látigos rematados con bolas de metal. Uno de ellos le señala, denotando así un gesto de burla. La Flagelación del "Salterio de Utrecht" (f. 85 v.) difiere sólo de la del "Salterio de Stuttgart" en que Cristo está vestido y los sayones se limitan a golpearle (9). El Cristo de la Flagelación del arte otoniano lleva una larga vestidura, abraza la columna con ambos brazos, y sus manos pueden estar cogidas tanto por un criado como atadas; sus pies no están ligados con cuerdas. La columna presenta basa y capitel y es más alta que Cristo, incluso en imágenes donde no aparecen detalles espaciales (10); puede aparecer o no, como en el caso de las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari", Pilato, al igual

que en el antepedium de oro de Aachen, de hacia 1020 (11) y en una miniatura del "Evangelionario de Echternach", de 1020-1030 en Nüremberg (12). La imagen del antepedium dorado de Aachen sigue la tradición de las miniaturas de Salterios; presenta una composición simétrica de tres figuras. Desde el siglo XII, Cristo aparece vestido con el paño de pureza y está de frente al observador, tanto delante como detrás de la columna, como en ciertas cruces pintadas, siguiéndose la composición ya tradicional de las tres figuras, como muestra una "Croce dipinta" de la segunda mitad de la centuria (Firenze, Uffizi) (13); en esta época sólo aparece ocasionalmente en la escultura de capiteles, en las puertas de bronce de S. Zenón de Verona y en la Catedral de Benevento, llegando a ser más frecuente en el XIII, donde puede hallarse en virtrales, pintura mural y, sobre todo, en altares de la Pasión (14). La clásica composición de la Flagelación con tres figuras sin testigos podía verse sobre un altar de la Baja Sajonia de hacia 1250 (destruido en 1945 en Berlín, Staatliche Museen) (15). Desde el siglo XIII es normal, como muestra la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense frente a la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, que el cuerpo de Cristo estuviera cubierto por heridas sangrantes, que no sólo denota un mayor énfasis en el dolor físico, que fue incrementado posteriormente con el paso del tiempo, sino que también está relacionado con la veneración de la Santa Sangre. (cuya eficacia negaban los cátaros) (16).

En virtud de su naturaleza humana, que sufrió en su carne el los latigazos, y en virtud de la divina, logró liberarnos del los latigazos de los pecados" (Walafrido Estrabón: "Expositio in

quatuor Evangelia"; PL.: 114, cols. 887-888).

13.- La coronación de espinas.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus d'espinas coronatz, ab canavera colbeiatz e de ginolhos escarnitz, e sus en la fass escopitz"), f. 185 v. (1). Desde la ilustración anterior hasta la de la Deposición, no hay ninguna más relativa a la Pasión en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional debido a la pérdida de varios folios. La escena que se va a analizar tiene como fuente Mt. 27, 27-30.

En el extremo izquierdo de la composición, aparece un sayón que sujeta con la derecha una larguísima caña con la que golpea a Cristo mientras le señala con el índice de la derecha extendido. En el centro, otros dos torturadores, de perfil, con las facciones deformadas (mostrándose así sus malas inclinaciones morales y psicológicas, así como su brutalidad) (2); uno de ellos, está de rodillas y saca su lengua, gesto de burla propio de los malvados que tratan con irrisión las cosas sagradas, a los santos y, como en el caso de esta miniatura, a Dios mismo (3). En el extremo izquierdo, Cristo, sin corona de espinas, de pie, mira a los que se burlan de él; sujeta una caña, a guisa de cetro, con su derecha y un libro con su izquierda; viste túnica roja y manto ocre con forro rojo.

Como en esta miniatura, parece que los artistas carolingios no adoptaron el episodio de la coronación de Cristo con espinas; siguiendo, sin embargo, el Salmo 62, 4-5, (representan, más bien, las burlas. En una miniatura del "Salterio de Stuttgart", del 820-

830 (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. 23, f. 73 r.). (4), no aparece ninguna indicación espacial. Cristo y un hombre tras El parecen caminar; otro agarra el hombro del prisionero como para forzarle a andar. Un hombre abofetea su rostro; otros dos caen de rodillas en su camino. El artista ha exagerado, como en la ilustración del manuscrito S.I. n.º escurialense, la longitud de la caña con la que uno de los soldados golpea la cabeza de Cristo. Los artistas otonianos también representaron las burlas y no la coronación propiamente dicha. El "Codex Egberti", de hacia el 980 (Trier, Stadbibl., Cod. 24, f. 81 v.) (5) tiene una miniatura que combina los dos episodios de Pilato mostrando a Cristo al pueblo y de los soldados burlándose de El. Cristo no lleva ni el manto púrpura ni la corona de espinas; tres hombres se arrodillan ante él con sus manos extendidas. Es evidente, pues, el arcaísmo de esta ilustración si se compara con otras algo anteriores y de su época (6).

En el manto púrpura está significada la sangre que el Señor habría de derramar por la salvación de los hombres así como su naturaleza humana, negada por los cátaros: "Después, los soldados le pusieron un manto rojo y una túnica púrpura, la primera como símbolo de victoria de los mártires, y la otra como una in-signia de su majestad regia, y todo porque su carne había de recoger, para nuestro bien, la sangre derramada por toda la tierra y su pasión debía hacer nacer en nosotros a su reino" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 104) (7); también se significa que El es primicia de los mártires, quedando así revestido con la gloria de éstos según Walafrido Estrabón que cita a Beda: "es vestido con púrpura o escarlata, es glorifi

cado con el triunfo glorioso de los mártires" ("Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 236).

En el contexto del "Breviari", interesa ver el significado de los que le golpean, los que le escupen y los que se arrodillan ante él para hacer escarnio de su condición de rey; en los dos primeros se figuraba a los herejes, especialmente, en los que escupen están reflejados los que dudan de su naturaleza humana, como es el caso de los cátaros; los que se mofan son aquéllos que, aun creyendo en Dios de forma ortodoxa, sus actos son muy distintos a su fe, y dudan, por así decirlo, de la promesa de salvación que dio Cristo a los que cumplieran su palabra: "Dios es la cabeza de Cristo. Luego golpean la cabeza de Cristo quienes niegan que El es Dios. Y los que afirman su error contra la autoridad de la Escritura (porque la escritura suele realizarse con la caña), casi golpean su cabeza con la caña. Escupen en su rostro quienes rechazan la presencia de su gracia al maldecir con palabras, desde el furor interno de la mente ciega, sobre las concepciones, y niegan que El vino en la carne. "Le adoraban". Casi se dijera Dios sin razón. Pero hoy (lo que es más grave locura) algunos le adoran como a Dios verdadero con fe cierta, pero luego casi desdeñan con actos perversos sus palabras..., hacen menos caso a las promesas de su reino que a las tentaciones temporales" (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, cols. 236-237).

14.- Cristo conducido al Calvario.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucrist meno al turmen e .ij. lairos nutz eichamen"), f. 185 v. (1). La fuente está tomada de Mt. 27, 31-33 y de Lc. 23, 27-30.

En el extremo izquierdo de la miniatura, aparecen dos de las mujeres de Israel (vista, una de ellas, en perspectiva escalonada); a continuación, un judío (bonete puntiagudo) con las ropas recogidas (signo de baja condición) (2) que empuja a los dos ladrones, que aparecen con las manos atadas a la espalda y vestidos únicamente con la ropa interior masculina de la época; seguidamente, otro judío, de pequeño tamaño, coge a Cristo del brazo derecho; el Señor, visto frontalmente, de mayores dimensiones que los demás personajes, en virtud de la perspectiva jerárquica, aparece de frente, inclinando su rostro hacia el judío que le agarra y con las manos atadas hacia delante; por último, el Cireneo llevando una cruz de tamaño reducido.

Los artistas paleocristianos representaron de tres maneras la escea de Cristo conducido al Gólgota; la que hace más referencia a la miniaura del manuscrito S.f. n.3 escurialense es, la segunda (3), donde la escena aparecía conuinada con el lavatorio de manos; Cristo abandona el tribunal para ir al Calvario. La mayoría de las imágenes más antiguas muestran a Simón llevando la cruz; este tipo se desarrollo presumiblemente en Roma y contiúdo en uso en la pintura mural italiana de la Alta Edad Media (4). En el mosaico de principios del siglo VI de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena, Cristo es conducido por dos hombres vestidos con tónicas cortas; el movimiento de la procesión es ya de izquierda a derecha. En uno de los relieves de las puertas da madera de Santa Sabina de Roma, del 432, Cristo aparece atado (5). La posición de las manos de Cristo en la miniatura del "Codex Egberti", de hacia el 980 (Trier, Stadbibl., Cod. 24, f. 82 r.) (6) y del "Libro de Pericopas de Enrique III", de 1039-1043 (Bremen, Staatsbibl.,

ms. b 21, f. 53 r.) (7) derivan claramente de un prototipo que mostraba a Cristo atado. Simón de Cirene, con la cruz a cuestas, camina delante. En una cruz pintada por el maestro toscano Guglielmo en Sarzana, de 1138, el Señor está seguido por las mujeres y se vuelve para mirarlas (tal vez sea el gesto de Cristo en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense); éste puede ser uno de los primeros ejemplos de tal motivo en el arte occidental. (8). En la ilustración del manuscrito S.I. n.3 escurialense la cruz, por su tamaño, es más emblemática que real, como en uno de los relieves de bronce de S. Zenón de Verona (9). Dentro del ciclo narrativo se ha escogido, de las tres escenas que conforman el tema (Simón de Cirene cargando con la Cruz, el Pasma de la Virgen y el Velo de Santa Verónica), se ha escogido la primera únicamente (10). Otros modelos similares se hallan en un capitel del deambulatorio de la iglesia de Cunault (Anjou) (11), y parecida en cuanto a la posición de Cristo, del judío que le coge del brazo, del Cireneo que va delante y de las mujeres de Israel (en este caso con la aparición de Santa María) es una de las tablas de la Maestà de Siena de Duccio (12).

La aparición de las mujeres de Israel y, más concretamente, las palabras que Cristo les dirige, han de interpretarse en el sentido de cómo ha de ser la reprensión del pecador: "Y al salir el Señor... llorando sobre El no ciertamente todas las tribus de la tierra, sino unas pocas mujeres, vuelto a ellas les dice: "Hijas de Jerusalén, no queráis llorar sobre mí, sino llorad sobre vosotras mismas y sobre vuestros hijos" (Lc. 23, 22). Atiende con cuidado al orden. Primero dice: "sobre vosotras"; después "sobre vuestros hijos". Haz reflexión sobre t.1 mismo para que aprendas

a compadecerse de otros, para que les reprendas con espíritu de blandura" (S. Bernardo: "En el Santo día de Pascua II": 4) (13). Para Pedro Comestor, el llanto de las mujeres significa las peticiones que se ofrecen al Señor para librar al hombre de los peligros: "Representamos esta procesión de las que lloran tras el Señor cuando hacemos letanías por los peligros inminentes, y juntamente con el mandato del Señor, lloramos por nosotros y por nuestros hijos" ("Historia Scholastica": In Evangelia: c. 170, Add. 1; PL.: 198, cols. 1629-1630). Ya para S. Isidoro de Sevilla ("Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": c. 246; PL.: 83, col. 129), aspecto que recogen Walafrido Estrabón ("Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 174) y S. Gregorio Magno, el sentido de llevar la Cruz Simón de Cirene (en quien hay que ver una figura del pueblo gentil) significa la expansión de la fe por todas las naciones: "Como la multitud iba con Jesús hacia el lugar del suplicio, se encontró a un cierto Simón de Cirene, y se le hizo pasar el madero de la cruz de las espaldas de Jesús a las suyas. Por ese gesto se prefiguraba la fe de las naciones, para las cuales la cruz de Cristo había de ser una gloria y no un oprobio. Pues no fue eso un hecho fortuito, sino un signo místico... No fue ningún hebreo, ningún israelita, sino un hombre de otra raza, el que se sometió a la Santísima ignominia del Salvador" (S. Gregorio Magno: "Sobre la Pasión del Señor": Homilía 8ª, 5) (14). El hecho de llevar la cruz el Cireneo significa también que Cristo murió como víctima inocente para satisfacer un agravio que correspondía al hombre y que no era capaz de hacerlo; por eso se hizo necesaria la Encarnación y su naturaleza humana: "Cristo no subió a su cruz, sino a la nuestra. El no murió según su divinidad, sino según su humanidad. Por eso El mismo dijo: ¡Dios mío, Dios mío, mírame! ¿Por qué me

has abandonado?" " (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 107) (15).

15.- Cristo recibe como bebida vino mezclado con hiel.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus pren bevratge cruzel de vinagre mesclat ab fel"), f. 185 v. (1). La fuente está tomada de Mt. 27, 34:000.

En el extremo de la composición, un hombre, con una jarra en su mano izquierda, da a Jesús un cuenco con la derecha, que lo toma con ambas manos, inclinando la cabeza como para rechazar el contenido del recipiente; en función de la perspectiva jerárquica, las dimensiones del Señor son mayores que las del hombre. Tras El, sobre una protuberancia rocosa (hecha a base de líneas sinuosas) se yergue la cruz. Esta escena se ha representado en escasísimas ocasiones. Siguiendo el uso judío, se ofrecía a los condenados un vino muy aromatizado para aturdirlos o adormecerlos (2).

Según se dice en el Evangelio de S. Mateo, una vez que probó el vino mezclado con hiel, no quiso beber, lo que significa que, por el hombre, probó la muerte, pero que al tercer día resucitó, es decir, venció a la muerte, no la tuvo en sí más que para destruirla (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 237).

Se ha visto que la cruz se eleva sobre un promontorio, la cima del Gólgota, traducido por los judíos como Calvario, no para significar la calavera de Adán, sino la degollación de los condenados (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col.

174); según los exégetas, como Beda el Venerable, estaba localizado pasadas las puertas de Jerusalén, siendo decapitados los condenados en este lugar; aquí es erigida la cruz como insignia de los mártires; por eso, "porque a favor nuestro se hizo ultraje de la cruz, y fue flagelado y crucificado por la salvación de todos, quiso ser crucificado como culpable entre los culpables" (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 237; también cols. 174 y 347). Aunque el simbolismo de la cruz se tratará más adelante, se aprecia el carácter de salvación universal que tal signo impone, cuya forma es comparada a la del mundo, a la de las aves (en virtud de su simbolismo de almas de los elegidos), a la del hombre y a la de los barcos (simbolismo salvífico), que adoptan su forma, según explica S. Jerónimo y es recogido por Walafrido Estrabón: "¿Esta forma de cruz qué es sino la forma cuadrada del mundo?. Oriente brilla de virtud, el Norte tiene la derecha, el Sur constituye la izquierda, Occidente se afirma bajo las plantas. De donde el Apóstol: "Para que sepamos cual sea la anchura y longura, y la alteza y profundidad" (Ef. III). Las aves vuelan hacia el cielo en forma de cruz; el hombre adora y nada en forma de cruz; las naves son inflamadas a través del mar por la antena asimilada a la cruz. La letra "tau" demuestra el signo de la salvación y de la cruz" ("Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 237). El hecho de que aparezca en la cima del monte, es decir, en el lugar más visible puede tener relación con que ha de mostrarse a la vista de todas las gentes para su salvación: "y la cruz es candelero de la lámpara que no debía ser colocada bajo el modio" (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 421).

16.- Cristo crucificado entre los dos ladrones.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialnense ("Iezus es totz nutz en la cros clavelatz entre .ij. lairos"), f. 186 r. (1). La fuente está tomada de Lc. 23, 33 s.

En el centro de la composición, Cristo aparece clavado en la cruz con tres clavos, el cuerpo ligeramente flexionado, la cabeza inclinada a su derecha, los brazos abiertos por encima de la cabeza, los pulgares de las manos en alto; viste únicamente un paño de pureza muy ceñido, distinto al que aparecerá en las siguientes miniaturas y del mismo color de la piel, lo que, a primera vista, da la sensación de aparecer totalmente desnudo. En virtud de la perspectiva jerárquica, es de mayores dimensiones que los dos ladrones, de los que aparece algo separado por la distancia para resaltar su carácter de protagonista fundamental de la escena (2). La cruz se eleva sobre una pequeña protuberancia rocosa. Los ladrones son idénticos y simétricos, vueltos ambos hacia el Señor; no están, al igual que Cristo, clavados en la cruz, sino que presentan las manos atadas por delante y los pies ligados con una cuerda, sujeto el cuerpo a un poste vertical que cruza un travesaño horizontal que pasa por sus espaldas y bajo sus axilas. Visten, al igual que el Señor, un "perizoma" muy ceñido y del mismo color de la piel, provocando idéntico aspecto a primera vista de desudez total, que será como se muestran en la miniatura referida a la lanzada.

En cuanto a la figura de Cristo, se substituye la llamada crucifixión simbólica por la que representa al Señor en la cruz bajo forma humana una vez que el suplicio de la cruz ha perdido

su carácter infamante; no obstante, el motivo más importante de esta substitución radicó en las controversias teológicas y en la lucha contra las herejías. El trabajo de análisis al que se libran los teólogos no tarda en convencerles que el dogma de los sufrimientos reales y la muerte de Cristo en su humanidad formaba la base de la redención. Si Cristo no hubiera sufrido realmente para expiar el pecado de Adán, todo el edificio de la religión se habría hundido, y es este aspecto el que explica el ardor con que los teólogos persiguen el docetismo. Sin embargo, los principios mismos del arte triunfal eran desfavorables a la representación de los sufrimientos de Cristo, y el docetismo reina visiblemente en la Pasión, por ejemplo, de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena, donde en los episodios más luctuosos Cristo no parece sufrir ningún dolor. Al final, no obstante, triunfó la doctrina teológica y el crucificado se convertirá en el símbolo cristiano por excelencia (2).

Así pues, puede decirse que el tema de la crucifixión aparece tardíamente en el arte cristiano. Primero surgió la cruz como signo distintivo del fiel y luego como imagen triunfante. El signo de la Cruz trazado sobre la frente fue, según S. Basilio, un rito usado desde tiempo de los Apóstoles. Puede designar el bautismo en la Iglesia siria. Se suponía que alejaba los demonios y es posible que se utilizara como tatuaje. Pese a que los cristianos tenían clara conciencia de que en la Cruz se había consumado el sacrificio de Jesús, su uso, en los primeros tiempos, puede desligarse de este contexto. Está en relación con el "Tau", signo de Ezequiel, utilizado por los esenios. El signo de la Cruz, como el "Tau", indica que el cristiano lleva sobre su frente la

señal de Dios. En la "Epístola a Bernabé", se busca sentido al número 318, que es el de los que siguen a Abraham: "El 18 se compone de la letra "Iota", que vale 10, y la "Eta", que vale 8". Son las primeras letras de la palabra Jesús. "La "Tau" se expresa por 300 y es signo de la Cruz". En los primeros siglos, el signo de la Cruz no sólo lo es de Pasión, sino una manera de designar la gloria divina. Por otro lado, desde tiempos apostólicos, la literatura cristiana relacionó la Cruz con el martirio de Cristo. Así, S. Pablo (Col. 2, 14-55) y S. Pedro (I, 2, 24). Más tarde, S. Ireneo pone en paralelo el árbol del Paraíso, por cuya madera se perdió la humanidad, con el de la cruz que la ha salvado. La misma idea de caída y redención es vista a través del madero en el siglo V por S. León Magno: "El que cayó por el árbol es levantado también por el árbol" ("Homilía sexta de Pasión": 57) (3). Fue un signo triunfal desde tiempos de Constantino, a raíz de la batalla de Puente Mulvio, aunque no lo fuera el crucificado. Después de la invención de la cruz por Sta. Elena, se levantó en el Gólgota la cruz adornada con extraordinaria riqueza. Eteria, en su peregrinación a Tierra Santa, cuenta cómo parte de la liturgia del Viernes Santo se hacía junto a la cruz; después que el obispo manifestara su confianza en que sirviera para la salvación de todos los presentes, los fieles pasaban ante ella (4).

Hay muchos fundamentos para creer que las imágenes de la Crucifixión se originaron en Palestina y puede pensarse que en los relieves de ciertas ampollas de fines del siglo VI hay reflejos de una imagen monumental absidial de la iglesia del Santo Sepulcro de Constantino, aunque aún no hay nada probado. Es presumible que el motivo pictórico de las ampollas derive de un proto

tipo más antiguo. No obstante, es inverosímil que exista alguna conexión entre la imagen de la Crucifixión de los siglos V y VI y la de ciertas gemas de origen gnóstico, como prueban las inscripciones con que están cubiertas, que datan del siglo III, y que se usaban como amuletos. Es en este momento, cuando el dogma está siendo amenazado por el docetismo de la herejía monofisita cuando los teólogos han concebido la escena de la Crucifixión (5). Cambiando de época, pero haciendo un paralelismo con la anterior, tal vez sea la oposición a una herejía, como la de los cátaros, que tenía algún punto en común con la ya mencionada, por lo que a lo largo de los siglos XII-XIII se multipliquen, frente a otros aspectos de la vida de Cristo, como los ciclos de la infancia y de la vida pública, las escenas relativas a la Pasión, detallando, como en las series de imágenes de los manuscritos del "Breviari d'Amor", cada uno de sus episodios, aunque alguno de ellos parezcan revestir un carácter más anecdótico que otros (6). Así, el "Breviari" atacaba frontalmente el docetismo cátaro, que negaba la realidad de la naturaleza humana de Cristo y, por tanto, de sus sufrimientos en la cruz, que tendrían un carácter aparente o simbólico. Incluso para los cátaros moderados, el Señor, de haber tenido un cuerpo real y, con éste, sus limitaciones, habría, en todo caso, predicado contra el diablo mostrando la vía de salvación para todos los hombres y habría muerto en la cruz en expiación únicamente personal. Tras su muerte, al ascender al cielo, habría dejado de lado su cuerpo, que en ningún caso podría participar de la gloria celeste (7). A su vez, para los cátaros absolutos o radicales, debido a que el cuerpo de Cristo era pura apariencia, su crucifixión nunca pudo ser real, sino aparente, ya que, de lo contrario, nunca hubiera podido ascender a los cielos. Así,

como ya se ha apuntado antes, al igual que en los comienzos de esta iconografía, para refutar la herejía, la Iglesia insiste en el dogma de la Encarnación, con lo que se recuerda a los seguidores del docetismo que los sufrimientos del Salvador no fueron una apariencia vana, que Él fue clavado realmente en la cruz en carne y hueso, bajo la forma humana en que se encarnó. Todo ello parece seguir la norma del Concilio in Trullo o Quinisexto celebrado en Constantinopla en el año 692 (cuyas conclusiones no fueron ratificadas por el Papa y, por tanto, sin efecto en Occidente), que recomienda a los artistas representar a Cristo no bajo el símbolo del Cordero, sino "bajo su forma humana". Así, sólo se confirmaba una transformación de la iconografía que se operaba desde hacía un siglo, y de la que los ejemplos más antiguos que se conservan son uno de los relieves de la puerta de Santa Sabina de Roma, concluida en el 432 (8) (que muestra a Cristo de pie en la actitud del orante con grandes ojos abiertos entre los dos ladrones ante la muralla de Jerusalén. Cada mano está clavada a una pequeña tabla que representa la cruz. Este Cristo es el del tipo oriental, con barba y cabellos largos, presentado frontalmente. Sólo lleva un faldellín estrecho, como los dos ladrones, considerablemente más pequeños que el Señor) y un relieve de marfil de un cofre con imágenes de la Pasión, ejecutado en el Norte de la Península Italiana hacia el 420-430 (Londres, British Museum) (9), que es la Crucifixión más antigua conservada que muestra a Cristo clavado en la Cruz. Lleva el mismo faldellín que en la puerta de Santa Sabina. La cruz pudo haber sido copiada de un monumento de la cruz del Gólgota, se yergue del suelo, pero no está clavada en él. Sólo las manos de Cristo están clavadas en ella; no hay soporte ("suppedaneum") para los pies. Este tipo persistirá en

las ilustraciones carolingias, donde la desnudez de un Cristo imberbe y juvenil, se cubre sólo por un paño; el detalle de los brazos abiertos y de la desnudez pasará a la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense. Por otra parte, en una ilustración del Evangelio siríaco de Rábula, del 586 (Firenze, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. I, 56, f. 13 r.) (10) (donde Cristo aparece vestido con un "colobium" sin mangas), se ve por primera vez reunidos todos los elementos simbólicos y narrativos de las crucifixiones posteriores (y que, salvo los simbólicos, individualizados, aparecen en las miniaturas del manuscrito S.I. n.3 escurialense), como el Sol, la Luna, Longinos, Estefatón, los soldados que echan a suertes la túnica sin costuras, Santa María, S. Juan, las santas mujeres y los dos ladrones. De este modelo, se guía la pintura mural de la iglesia de Santa Maria Antica de Roma (11), que estaba servida en el siglo VIII por monjes sirios. El tipo de Cristo, y que recogerá la iconografía románica y gótica mayoritariamente, es barbado, donde aparecerá, sobre todo en este último período, un Cristo dolorido cuya cabeza se inclina hacia su derecha (algo que ya viene dado desde el "Evangelionario de Rábula" como una alusión a las palabras que dirige a la Madre y al discípulo) (12), que, en el caso de la miniatura que se está analizando presenta los ojos abiertos, para indicar que aún está vivo; con los pulgares hacia arriba (igual que en el "Evangelionario de Rábula"), y cuyo cuerpo se incurva y se abate, como suele ser normal en el siglo XIII. Su cuerpo desnudo alude a su muerte como hombre (13). La transformación de la imagen del Crucificado que había ido preparándose lentamente se completó hacia mediados del siglo XIII. Se pierde la expresión de majestad. Sus piernas, sobre todo como se verá en las miniaturas siguientes de este manuscrito, están cruzadas, y

sus pies sujetos a la cruz con un clavo. Los tres clavos tendrán desde ahora un importante papel en las devociones relativas a la Pasión, siendo uno de los elementos más importantes de las "Arma Christi". Durante el período gótico, la aparición frecuente en muchas regiones del crucificado con tres clavos constituye una expresión del cambio general del punto de vista de la Pasión en las mentes de los religiosos que visualizaron la muerte verdadera según su naturaleza humana de Cristo en sus meditaciones. Así, en opinión de G. Schiller, los valdenses estaban convencidos que Cristo fue crucificado con tres clavos y que la cruz tenía la figura de una "T". Previamente, y como muestra la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, la cruz con forma de "T" se había aplicado sólo a los ladrones (14). En opinión de B. Palacios Martín, Lucas de Tuy atribuye a los cátaros las primeras representaciones de un Cristo de tres clavos y de una cruz de tres brazos (15).

Con esto, se llega a otro aspecto como es el de la cruz en sí misma, que frente a la de otras representaciones, aparece sin el letrero y el "suppedaneum"; ya se ha dicho que, según Walafrido Estrabón que cita a S. Jerónimo, la cruz puede ser la representación emblemática de un orante estilizado. Dentro del esquema de la cruz, hay muchos tipos; según la terminología aportada por L. Réau (16), la del manuscrito S.I. n.3 escurialense es la llamada cruz de carpintería (en las miniaturas de este manuscrito, las cruces que vayan apareciendo alternan, en cada ilustración, el color verde y el ocre), que es el tipo más común, constituido por la unión de dos maderas labradas a escuadra; sus ramas, al ser desiguales, corresponden al tipo de cruz latina, en que el asta es

mucho más larga que el travesaño.

En estas miniaturas del manuscrito S.I. n.3 escurialense referidas a los últimos momentos de Cristo, se encuentra lo que L. Réau llama figuración histórica, donde el Mesías está rodeado de los personajes que jugaron un papel más o menos activo en los acontecimientos. Hay que destacar la aparición de parejas antitéticas: que formarán la armadura de cada composición, como el buen y el mal ladrón; Santa María y San Juan, Longinos y Estefatón (aunque se hallen, frente a la miniatura del f. 127 r., dedicada a la contrición (17)), en ilustraciones separadas, conforme a la narración de los hechos), José de Arimatea y Nicodemo (en el Descendimiento y en la Sepultura).

En cuanto a los dos ladrones, que son los que ocupan esta primera escena de Cristo en la cruz, se diferencian del Señor, como se ha visto, por la forma de su cruz, por la manera de estar ligados a ella y por su menor tamaño. Frente a las obras de las zonas bizantinas y de las de su influencia (como las de la Península italiana), donde las cruces de todos los personajes son iguales, las meridionales adoptan otra fórmula: En lugar de estar clavados como Cristo en una cruz "immissa", están sujetos por cuerdas a una cruz "comissa" en forma de "tau"; así, los brazos de Cristo aparecen extendidos, mientras que los de los ladrones pasan por detrás del travesaño. Como suele ser normal en el simbolismo de tradición judeocristiana, el buen ladrón aparece a la derecha de Cristo y el malo, a su izquierda (18); aunque, en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense sean prácticamente idénticos. En los Evangelios canónicos, no se les identifica por

sus nombres; sí, no obstante, en los Apócrifos, como el "Evangelio de Nicodemo", donde se les llama Dimas y Gestas (9, 12), en general; se dice donde estaban situados en el momento de la crucifixión: Dimas a la derecha del Señor y Gestas a su izquierda (10, 1), y, finalmente, se identifica al primero de ellos como al buen ladrón (10, 7). La "Declaración de José de Arimatea" es otro apócrifo que tuvo gran éxito en la Edad Media. El manuscrito más antiguo que se conserva es del siglo XII, lo cual no quiere decir que el texto no pueda ser anterior. Describe con detalle la vida de Dimas antes de la crucifixión. Era galileo y tenía una posada. Robaba a los ricos y ayudaba a los pobres. El antisemitismo de la obra se manifiesta en las fechorías que se le atribuyen, cometidas todas contra los judíos, en las que se pretende ridiculizarlos. Ya sobre la cruz, pide ayuda a Cristo. Se arrepiente de sus faltas. Tiene una visión del Señor rodeado de las miríadas de sus ángeles. Pide que no le lance contra él la luna y el sol. Jesús le promete la gloria y la separación del mundo de los judíos. Le envía a los serafines y los querubines. A su vez, la vida de Gestas está contada también en los Apócrifos. La "Declaración de José de Arimatea" describe con auténtica truculencia sus actividades (19). La iconografía de Cristo entre los ladrones se encuentra en las primeras obras Paleocristianas, como el relieve de la puerta de Santa Sabina de Roma, la miniatura del "Evangelionario de Rábula" (donde se hallan más personajes), en un palio del siglo VI descubierto en Akim-Panopolis (20), en un plato de plata de estilo persa hallado en el gobierno de Perm y cubierto con inscripciones sirias (21) y en una ilustración de una Biblia historiada de fines del siglo XII procedente de Pamplona (Amiens, Bibl. mun., .ms. lat. 108, f. 188 r.) (22), muy si

milar a la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense.

La representación de Cristo desnudo ha de ponerse en contraposición con Adán, que al buscar la ayuda del mundo fue vencido; mientras que Cristo, al rechazarla, triunfó. A su vez, es una declaración de su humanidad: Sube a la cruz tal y como Dios había formado al hombre; así vivió el primer hombre en el Paraíso y así entró el segundo, con lo que se afirma el origen divino de la creación de la materia, no diabólico, como pensaban los cátaros, según se ha visto (23). Por último, en la forma de los brazos ha de entenderse, frente a lo que pensaban los herejes, el carácter de redención universal: "Yo lo veo desnudo (a Cristo en la cruz); así tiene que subir el que se dispone a vencer al mundo, de modo que no se debe preocupar en buscar los auxilios del siglo. Adán, que fue a buscar el vestido (Gen. 3, 7), fue vencido, mientras que el vencedor es Aquél que se despojó de sus vestidos. El subió con la misma realidad con que la naturaleza nos había formado bajo la acción de Dios. Así había vivido el primer hombre en el paraíso, y así también entró el segundo hombre al paraíso. Y con el fin de que el triunfo no fuera para El solo, sino para todos, extendió sus manos para atraer todas las cosas hacia sí (Io. 12, 32), con propósito de romper las ligaduras de la muerte, atarnos con el yugo de la fe y unir al cielo todo aquello que antes estaba ligado a la tierra" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 110) (24).

En la cruz de Cristo, por su forma, están simbolizadas una serie de virtudes relacionadas con la misión salvadora (negada por los cátaros) de la Pasión; a su vez, esta cruz es señal de

los cristianos y se aplica para el ritual sacramental, y sin la cual, ningún sacramento está completo, ya que, según se viene viendo, todos proceden de Cristo, y han de ser marcados con su señal: "La anchura, en el palo transversal, sobre la cual se extienden los brazos del crucificado; y significa las obras buenas en la anchura de la caridad. La largura, desde el palo transversal hasta la tierra, en la cual se fijan los pies y la espalda; significa la perseverancia a lo largo del tiempo hasta el fin. La altura, en el vértice, desde el palo transversal hasta arriba, significa el fin sobrenatural al que todas las obras deben dirigirse, porque todo cuanto a lo largo y a lo ancho se hace con perseverancia, debe hacerse por la altura de los premios divinos. La profundidad es la parte que está metida en la tierra: allí se oculta y no puede ser vista, pero de allí salen todas las partes que se ven y sobresalen, así como todos nuestros bienes proceden de la gracia de Dios, que no puede ser comprendida ni discernida... ¿Cuál es la señal de Cristo sino la cruz de Cristo?. Sin el uso de esta señal, ya en la frente de los fieles, ya en el agua que los regenera, ya en el crisma con que son ungidos, ya en el sacrificio con que son alimentados, ninguna de estas cosas queda totalmente terminada" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 118, 5) (25).

Dentro del sistema de parejas contrapuestas que se ha señalado, aparece en la Crucifixión el buen ladrón, que significa el pueblo de los gentiles, y el malo, el de los judíos, "de los que el uno incrédulo blasfema contra Cristo clavado en la cruz, el otro fiel increpa a los judíos blasfemos" (S. Isidoro: "Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": c. 247; PL.: 83, col. 130) (26). Así,

dentro de la antítesis creyente-incrédulo, el buen ladrón es el que confiesa a Cristo con los actos de su vida; mientras que el malo es el que sigue los dictámenes del mundo, según se lee en Walafrido Estrabón que se apoya en Beda: "Los ladrones que con el Señor fueron crucificados señalan a los que soportan con la fe y la confesión de Cristo, o con la agonía de su martirio... Y quienes, para la gloria eterna, llevan esto en sí, son señalados con el mérito y la fe del ladrón de la derecha. Pero el que para la gloria humana o para cualquier otra intención menos digna, imita y se comporta como el ladrón de la izquierda"; a su vez, S. Jerónimo, en el mismo comentario de Walafrido Estrabón, dice que Cristo abandona al que amputa la verdad, como es el caso del ladrón a su izquierda, mientras que recibe al de su derecha, que precede por su acción a Pedro en el Paraíso, y aquél, el mal ladrón, a Judas en el infierno, ya que confesar brevemente a Cristo procura la vida, mientras que la blasfemia, esto es, negarle de alguna forma, se castiga con la pena eterna ("Glossa Ordianria"; PL.: cols. 238-239). De esta forma, el negar a Cristo en el momento de la cruz, significa negar su acción redentora; como los ladrones son compañeros de suplicio de Cristo, en ellos se significa a los cristianos, entre los que habrá división pareceres sobre la efectividad de la Pasión de Cristo y las consecuencias que de ella derivaron, como sería el caso de los cátaros, ante su negativa a aceptar la Pasión como un hecho real del que se sigue la redención del hombre y la validez de los sacramentos; esta idea de la división que provocará la cruz entre los cristianos y que los dividirá en ortodoxos y herejes aparece en S. Ambrosio: "También en este sentido místico, los dos ladrones son una figura de los pueblos pecadores, que fueron crucificados con Cristo por el Bautis

mo, enseñándonos igualmente su desacuerdo que los creyentes serían de diversas condiciones. A continuación dice que uno estaba a la izquierda y otro a la derecha. Y los réprobos nos revelan que el escándalo de la cruz seguirá existiendo aún entre los creyentes" ("Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 10, c. 123) (27). El buen ladrón aparece como ejemplo de creyente, primero por la fe (cree de corazón y confiesa por la boca); segundo, por la esperanza (porque pidió ser escuchado); finalmente, por la caridad (se acusó indigno), todo ello en un momento en que los Apóstoles, aun habiéndole visto hacer milagros, le negaban; con lo cual, por haber creído y confesado, su premio es el perdón (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 348). En resumen, el ladrón de la derecha representa a los que creen y confiesan a Cristo, aun sabiéndose ellos indignos y pecadores, es decir, a los miembros de la Iglesia cuyo premio será la gloria; el de la izquierda, a los herejes, para los que la cruz no pasa de ser un oprobio (28) y no creen en la eficacia y realidad efectiva de la Pasión de Cristo al negar su naturaleza humana, como es el caso de los cátaros; ambos, en opinión de los teólogos de la época, son cristianos, pero sus actitudes totalmente diferentes; ambos están clavados en la cruz, es decir, que durante la vida han de padecer (S. Agustín: "Sermón 218": 4) (29); sólo que unos, por su confesión, obtendrán la salvación, y los otros, por su incredulidad, la condenación. La cruz se convierte, para ambos, en materia de disputa: "Cristo crucificado es, para los infieles, escándalo y necesidad; para nosotros, en cambio, el poder y la sabiduría de Dios, que es más fuerte que los hombres, y la necesidad de Dios, más sabia que los hombres" (S. Agustín: "Sermón 218 B": 1) (30). El ladrón conoció que Cristo era Dios a través de su naturaleza huma-

na, sin que en ese momento se hiciera manifiesta la divina; este conocimiento de Cristo es el camino, pues, para reconocer su divinidad: "Así como, para los que piadosamente miraban a Cristo, la visión de la humanidad que se hallaba patente era camino para el conocimiento de la divinidad que estaba latente" (S. Buenaventura: "De la Plantación del Paraíso": l.) (31); con lo cual, el buen ladrón se convierte en ejemplo a seguir: A través de la humanidad, se conoce la divinidad; de lo que se sigue que, a través de los accidentes, puede llegarse a la visión de la divinidad, esto es, a la confesión de que Dios está realmente presente en la Eucaristía. Este último aspecto se analizará posteriormente; baste saber la comparación que se hizo entre la Hostia consagrada y Cristo en la Cruz, ambos una misma cosa y encaminados a la salvación del hombre: "La cruz de Cristo encierra el misterio del verdadero altar anunciado de antemano, sobre el cual, por medio de una Hostia salutífera, sería celebrada la oblación de la naturaleza humana" (S. León Magno: "Sobre la Pasión del Señor": Homilía 4ª, 3) (32).

17.- Los soldados se reparten las vestiduras de Cristo.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Aquist parto lo vestimen del filh de Dieu qu'en la crotz pen"), f. 186 v. (1). La fuente está tomada de Jn. 19, 23-24.

Aparecen dos soldados de mediados del siglo XIV a cada extremo de la composición, sosteniendo por las mangas y en alto la túnica de Cristo, que uno de ellos, el de la izquierda, trata de dividir con su espada (que ha comenzado a rasgar la tela); el otro se limita a coger una de las mangas del vestido; ambos, salvo por

el hecho de que uno tiene la espada en alto, son perfectamente si métricos e inidentificables. Este tema ha sido escasamente repre sentado. En la Edad Media, se eligió tanto uno como el otro de los dos episodios indicados en el Evangelio de S. Juan. Aunque a veces los soldados están representados, como aquí, cortando con un cuchillo las vestiduras de Cristo ("partiantur vestimenta"), como en una pintura mural de la escuela Cassiniense, de hacia 1100, en Sant'Angelo in Formis, a la derecha de la Crucifixión (2), en una de las ilustraciones del "Salterio de Stuttgart, de hacia el 820-830 (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. 23, f. 27 r.) (3) y en un manuscrito de la segunda mitad del siglo IX (Angers, Bibl. Mun., ms. 24) (4), donde aparece la inscripción "par tiuntur vestimenta"; lo más frecuente es que aparezca jugándose la túnica sin costura (como en la miniatura del "Evangelionario de Rábula").

El sentido de los cuatro lotes de vestiduras que hicieron los soldados significa la extensión de los sacramentos y de la Iglesia por todo el mundo, ya que éste consta de cuatro partes (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 118, 4 (5); S. Isidoro: "Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae": c. 248; PL.: 83, col. 130; Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 421): "Los soldados se quedaron con sus vestiduras después de haberlas dividido en cuatro lotes. Con ello se simbolizó a los sacramentos que iban a extenderse por las cuatro partes del orbe" (S. Agustín: "Sermón 218": 8) (6). Por la túnica que no dividieron, ya que estaba hecha de una sola pieza, se sig nifica la unidad y la caridad en la fe en Cristo, lo que liga a todos los creyentes y lo que da cohesión a la Iglesia, pero que

sólo Dios puede dar a quienes quiera, a diferencia de los sacramentos que pueden recibirlos y administrarlos tanto los buenos como los malos (aspecto que los cátaros criticaban a la Iglesia): "El hecho de que, en vez de partirla, echaron a suertes la túnica inconsútil, demuestra con suficiencia que los sacramentos visibles, aunque también ellos son vestimenta de Cristo, puede tenerlos quienquiera, independientemente de que sea bueno o malo; en cambio la fe pura, que obra la perfección de la unidad mediante la caridad, dado que la caridad de Dios se ha difundido en nuestros corazones por el Espíritu Santo que se nos ha otorgado, no pertenece a quienquiera, sino a quien le sea donada como en suerte por una misteriosa gracia de Dios. Por eso dijo Pedro a Simón, que estaba en posesión del bautismo, pero no de la fe: "No tienes lote ni parte en esta fe" (Act. 8, 21)" (S. Agustín: "Sermón 218": 9) (7). Por esto mismo, la túnica no puede dividirse, ya que es la caridad de Cristo que mantiene la unidad de la Iglesia; los herejes pueden hacerse con los sacramentos (o con remedos de ellos) que no les serán válidos al carecer de la caridad, esto es, de la unidad; pero al separarse voluntariamente de la Iglesia, no pueden ser partícipes de la caridad que une a Cristo con su cuerpo; por otra parte, en el texto que a continuación se propone, se ve la ya tradicional equiparación entre herejes y judíos, saliendo aquéllos peor beneficiados ya que éstos atacan a quien no ven y los herejes a quien ven, es decir, a la Iglesia: "Peores que los judíos son, en cambio, los herejes, pues aquéllos niegan a Cristo a quien no ven, mientras que éstos atacan a la Iglesia, que ven. Más miserable es la locura de los herejes que la de los judíos; no sólo la de quienes niegan actualmente a Cristo, sino incluso la de quienes le dieron muerte. Pues éstos no destruyeron el ró-

tulo puesto sobre el madero, mientras que aquéllos exorcizan el bautismo de quien está sentado en el cielo. Con las palabras del presente salmo responde a ambos adversarios: a quienes niegan la cabeza y a quienes niegan el cuerpo, pues la cabeza es Cristo y el cuerpo la Iglesia. Contra los judíos leemos: "Taladraron mis manos y mis pies, contaron todos mis huesos", etc. Contra los herejes: "Se recordarán y se volverán al Señor todos los confines de la tierra, y le adorarán en su presencia todas las patrias de los gentiles, porque del Señor es el reino y él dominará sobre los gentiles" (Ps. 21, 28-29). Pero retengamos lo que significa aquel vestido cosido de arriba a abajo que no dividieron ni siquiera quienes dieron muerte a Cristo y que obtuvieron por sorteo quienes lo consiguieron. La multitud de los herejes puede dividir, por tanto, los sacramentos de Cristo, pero ningún fiel rasga o divide la caridad de Cristo. Quienes pertenecen al lote que ha tocado en suerte a los santos en la luz, retienen como cosa propia la unidad, porque la aman con amor espiritual" (S. Agustín: "Sermon 218 B": 2) (8).

18.- Cristo en la cruz, entre Santa María y S. Juan, recibe vinagre en una esponja para aliviar su sed.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus ret a Dieu lo paire l'esperit laichan sa maire"), f. 186 v. (1). La fuente está tomada de Mt. 27, 45-50 y de Jn. 19, 25-30.

En el extremo izquierdo de la composición, aparece Santa María, un poco más baja que Cristo en la cruz, lo que da idea de la pequeña altura de ésta, retorciéndose las manos (se coge fueru

temente el puño de la izquierda con la mano derecha); este gesto denota una impotencia producto de una situación difícil o dramática cuyo carácter irremediable de prueba sufrida se encuentra, entre otras coyunturas, ante la muerte, origen de una aflicción profunda y duradera (2); es el gesto que se hace en el momento de la muerte de un pariente carnal o espiritual junto al lecho del difunto, según puede apreciarse en una miniatura de un manuscrito de fines del siglo XI de la "Vida de Saint Omer" (Saint-Omer, Bibl. mun., ms. 268, f. 26 r.) (3), en el cortejo fúnebre de la tumba de Gautier de Sully, de mediados del XIII (Chateau de Sully) (4) y en una escultura del tercer cuarto del XIV que representa a un "pleurant" (Colección de Charles Sterling) (5). A continuación, se ve a Estefatón tocado con un gorro puntiagudo y con las ropas recogidas (en señal de su deplorable condición); lleva un cubo en su mano izquierda y una pértiga en cuyo extremo hay una esponja que acerca a la boca de Cristo, que aparece figurado de forma muy similar a como se le vio en la miniatura en que estaba representado con los dos ladrones, sólo que con un gran paño de pureza, perfectamente visible, y una de las piernas más doblada que la otra, lo que aumenta la incurvación de su cuerpo. Por último, S. Juan, nimbado, con un libro en la izquierda y llevándose la derecha a la mejilla con la cabeza inclinada y los ojos abiertos en el gesto tradicional de dolor: El personaje inclina la cabeza cuando pesa sobre él un peso físico o moral. El significado de esta posición se precisa por el gesto de la mano, que, colocada bajo la mejilla, soporta la cabeza, al menos de forma simbólica. Esta actitud traduce el sufrimiento, diferenciando, de otras figuraciones del dolor, en que corresponde a un sentimiento, a una afección duradera más que a una reacción emocional viva y efíme-

ra. Frecuente en la imaginería medieval, esta posición expresa todas las formas del dolor, siendo el contexto el que precisa el origen y la naturaleza del mal resistido; en este caso, la muerte. Tanto la Virgen como S. Juan al pie de la cruz, en una posición estable y digna, expresan su dolor; en el caso del discípulo predilecto, por este gesto que denota la intensa tristeza que invade su alma, como muestra una miniatura de un manuscrito de la segunda mitad del siglo XII del "Sacramentario de S. Amando" (Valenciennes, Bibl. mun., ms. 108, f. 58 v.) (7).

En la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, se toma dos temas que están recogidos de Jn. 19, 25-30 que hace referencia a la Madre de Dios y al discípulo amado, y de los sinópticos (Mt. 27, 48; Mc. 15, 36; y Lc. 23, 36-37) relativo a la sed de Cristo en la cruz.

En gran parte de las crucifixiones del siglo XIII es normal ver a la Virgen y a S. Juan flanqueando la cruz (con relación al sistema de parejas ya señalado). La aparición de ambos personajes ya está documentada con anterioridad en una de las miniaturas del "Evangelionario de Rábula", del 586 (Firenze, Bibl. Laurenziana, ms. Cod. Plut. I, 56, f. 13 r.) (7); en las ampollas de Monza nº 6 y 10, ambos personajes están a cada lado de la cruz (8); la Madre de Dios no mira directamente a la cruz, pero se retuerce las manos con dolor; S. Juan ya suele aparecer con un libro. Un modelo similar donde aparecen la Virgen y el Evangelista flanqueando a Cristo con Estefatón ofreciendo la esponja se encuentra en una miniatura del "Codex Egberti", de hacia el 980 (Trier. Stadbibl., Cod. 24, f. 83 v.) (9).

El aspecto de Santa María, aunque presenta una iconografía arcaica para mediados del siglo XIV (10), demuestra, por el retorcimiento, el ambiente sentimental que había en la época, según se desprende de un texto de S. Buenaventura: que describe esta situación: "Dolorosísima fue su pasión de cruz; mas, sin ella, ¿imaginas tú cuán atormentado fue de la confesión de su Madre Santísima, sabiendo perfectamente que espada de dolor atravesaba su corazón ternísimo de Madre?. La compasión de la Madre acrecentó la pasión de las llagas. Véale con el corazón traspasado, las manos entrelazadas" ("La Vid mística": c. 9, 1) (11).

Por un lado, a semejanza de lo ocurrido en las Bodas de Caná, Santa María está presente para dar testimonio de la naturaleza humana de Cristo, que los cátaros negaban en función de su docetismo: "El que tenía que hacer las cosas divinas, como si rechazara a la Madre como a una desconocida; declara que habiendo llegado ya la hora, que entonces predijo, en la que reconoció de quién había nacido de condición mortal. Enseñó que los hijos píos se consagren con cuidado a los parientes" (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 422). A su vez, esta misma idea la recoge Alanus de Insulis para refutar la teoría de los cátaros según la cual Cristo asumió un cuerpo celeste y "Santa María fue creada en el cielo, con lo cual no tuvo padre ni madre: "en Juan se lee: "Sin embargo, estaba junto a la cruz la Madre de Jesús, y María, hermana de su Madre, y María Cleofás" (Joan. XIX). Por esta misma razón, por la cual tenía hermana, es cierto que había tenido un padre y una madre" ("De Fide Catholica": l. I, c. 34; PL.: 210, col. 336; véase también: l. I, c. 33; PL.: 210, col. 335).

Por otra parte, Santa María aparece como figura de la Iglesia: Primero, porque es la única, frente a la mayoría de los discípulos, que permanece al pie de la cruz; segundo, porque, aun sintiendo dolor por la muerte de su Hijo, sabe que con ello ha de cumplirse la Redención, de la que ella, como Madre de Cristo, es también partícipe; por último, porque pasa del pueblo antiguo a otro más joven, representado en la persona de S. Juan: "María no aparecía indigna de ser Madre de Cristo, ya que, cuando los Apóstoles huyeron, Ella permaneció al pie de la cruz, contemplando con sus piadosos ojos las heridas de su Hijo, aunque no atendía tanto a la muerte de su Hijo cuanto a la salvación del mundo. Tal vez porque sabía que de la muerte de su Hijo brotaba la redención del mundo. Ella, que "era la morada del Rey", pensaba que con su propia muerte podría ayudar en algo a la gracia que se derramba sobre todos... aquí se trata del misterio de la Iglesia, la cual antes estaba unida al pueblo antiguo, aunque en apariencia, no en realidad, después dio al Verbo y lo sembró en los cuerpos y en las almas de los hombres por medio de la fe en la cruz y en la sepultura del cuerpo del Señor, eligiendo, por precepto divino, la unión con otro pueblo más joven" (representado en S. Juan) (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, cc. 132 y 134) (12). Por otra parte, se sabe que, dentro de este juego de parejas contrapuestas que adoptó la mayoría de las representaciones medievales, la Santa Virgen figura a la Iglesia o, por lo menos, está junto a ella como su imagen; así, ella ocupa el lugar de la derecha de Cristo, ya que es la nueva Eva, digna de figurar al lado del nuevo Adán. No obstante, aunque S. Juan figure a la sinagoga, es probable que éste no sea el caso, ya que se está representando el diálogo que Cristo sostiene con su Madre y

con el discípulo amado que, como acaba de verse, es la imagen del nuevo pueblo que acoge a la Iglesia. Además, la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense no presenta una crucifixión simbólica del tipo de la del "Hortus Deliciarum" de Herrade de Landsberg (Olim Strasbourg, Bibl. de la Ville, Hortus, f. 150) (13) (a ello habría que añadir la ausencia de Longinos y el hecho de que Estefatón esté del lado de Santa María, no del de S. Juan); por todo ello, en este caso, el Evangelista es más bien prototipo del pueblo gentil al que Cristo encomienda su Iglesia. Así pues, esta escena representaría el traspaso de la Iglesia al pueblo gentil, el mensaje de redención que ha recaído sobre este pueblo a despecho del judío (14).

Sobre Estefatón, ya se ha hablado al comentar la miniatura de la Pasión relativa a la Contrición (f. 127 r.) (15); simplemente se añadirá el sentido que tiene en este caso: Si, por un lado, se ha visto a la Iglesia confiada al pueblo gentil, ahora se verá cómo pelagra a causa de la vanidad y de los sofismas de los herejes, representados en la esponja empapada en vinagre; a su vez, la caña de hisopo sobre la que está prendida reviste un aspecto penitencial. Aunque el texto que se propone es una invectiva dirigida contra los judíos, ya se ha visto la equiparación que durante la Plena y Baja Edad Media se hizo entre este pueblo y los herejes: "Con las palabras "Tengo sed" reclama la fe de los suyos; pero como "vino a su propia casa, y los suyos no le recibieron" (Io. 1, 11), en lugar de la suavidad de la fe, le dieron el vinagre de la infidelidad, precisamente en una esponja, pues no son macizos, sino hinchados; en vez de estar abiertos con libre acceso a la profesión de la fe, están llenos de negrondrijos, de dodesc

tortuosos recodos de las insidias. Además, aquella bebida tenía consigo también el hisopo (Io. 19, 28-29), hierba humilde de la que se dice que, mediante su poderosísima raíz, se adhiere a las piedras. Había gentes en aquel pueblo para quienes tal crimen servía de humillación del alma arrepintiéndose después de haberlo desechado. Bien los conocía quien recibía el hisopo junto con el vinagre. También por ellos oró, según testimonio de otro evangelista, cuando dijo desde la cruz: "Padre, perdónales, porque no saben lo que hacen" (Lc. 23, 24)" (S. Agustín: "Sermón 218": 11) (16).

19.- La lanzada. Los soldados rompen las piernas a los ladrones.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus mortz feritz el costat e ilh lairo viven escueichat", f. 187 r. (1).

En la miniatura ya no aparecen Santa María y S. Juan; se vuelven a encontrar a los ladrones que flanquean a Cristo, de forma similar a como se mostraban en el f. 186 r., sólo que, en lugar de guardar una posición simétrica el uno respecto del otro, mirando ambos al Señor, en esta miniatura miran a la derecha, dando el mal ladrón la espalda a Cristo y el bueno con su rostro dirigido hacia El, como si ya se hubiera dirimido el destino futuro de uno y otro. El hecho de mostrarse con distintas actitudes los ladrones aparece ya en la miniatura de la Crucifixión del "Evangelionario de Rábula", del 586 (Firenze, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. I, 56, f. 13 r.) (2), continuándose a fines del siglo XII en una Biblia historiada procedente de Pamplona (Amiens, Bibl. mun., ms. lat. 108, f. 188) (3); Junto a los ladrones, en la mi-

niatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, los soldados les parten las piernas con una espada; aunque este hecho está documentado desde antiguo, el detalle naturalista se presenta tardíamente en el arte. El primer ejemplo es el de un Evangelionario supuestamente bretón de la segunda mitad del siglo IX (Angers, Bibl. mun., cod. 24) (4), siguiéndole una miniatura del "Beato de Geroná", del 975 (5). Este motivo procede probablemente de un prototipo oriental desconocido (6). También se halla en el "Codex Egberti", de hacia el 980 (Trier, Stadbibl. Cod. 24, f. 84 v.) (7), en el "Evangelionario de Otón III", de hacia el 990 (Aachen, Tesoro Catedralicio, f. 234 v.) (8), en un Evangelionario de Echternach de 1020-1030 en Nüremberg, donde los soldados están atados a cruces en "tau", como en miniaturas de las escuelas de Reichenau y catalana (9), en la Biblia de la Abadía de Farfa, o mejor, de Ripoll de la primera mitad del siglo XI (Roma, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5729, f. 369 v.) (10) y, por último, en un ciclo de la Pasión en un folio de un Salterio o un Evangelionario probablemente de la escuela de Bury St. Edmunds, del primer cuarto del XII, (Londres, Victoria and Albert Museum), donde, de forma análoga al ciclo del manuscrito S.I. n.3 escurialense, aparecen en sucesión tres miniaturas de la Crucifixión; en la primera, Cristo está aún vivo mientras Estefatón le ofrece la esponja; en la segunda, muerto, y Longinos y los hombres con palos hacen su trabajo; por último, en la tercera, Santa María y S. Juan están bajo la cruz (11). Un ordenamiento similar había aparecido con anterioridad en las dos miniaturas de la Crucifixión del "Codex Egberti" de Tréveris, que mostraban a Cristo recibiendo la esponja de Estefatón, entre la Virgen y S. Juan, y a Longinos clavando la lanza mientras los soldados rompían las piernas de los ladrones.

Por último, tanto las miniaturas de este manuscrito, como la del "Evangelionario de Otón III" en Aachen son muy similares a la del S.I. n.3 escurialense, cuyo grupo central está formado por Longinos traspasando el costado del Señor con su lanza mientras señala su ojo con el índice de su izquierda, y por Cristo con los ojos cerrados, es decir, ya muerto. Sobre el soldado romano, ya se habló en la miniatura de la Crucifixión dedicada a la Contrición (12). A propósito del nuevo detalle que aparece en el Señor, es decir, representado ya muerto, las investigaciones más recientes sobre la representación de Cristo muerto han movido la atención a los comentarios de Anastasio Sinaíta sobre sus argumentos que se encuentran en un manuscrito redactado tras el 641 en conexión con su ataque a la herejía monofisita que repudiaba la naturaleza humana de Cristo y, por consiguiente, su Pasión y muerte. Defendió la naturaleza dual de Cristo con elocuentes razonamientos del sufrimiento y muerte del cuerpo físico de Cristo, en el que su divinidad no pudo tener parte; en el curso de la disputa, dibujó un diagrama de la cruz con una descripción para acompañarlo. Refiriéndose a Isaías 53, describió la agonía de la Crucifixión e interpretó la sangre y el agua que manaron de la herida del costado del Señor, así como sus ojos cerrados, como signos de su muerte humana. Así, el monje del Sinaí, en el siglo VII, esforzándose por establecer la naturaleza humana de Cristo y diferenciarla de la divina, trazó un dibujo de Cristo muerto en la cruz que contradice la imagen del siglo VI que mostraba al Cristo vivo y triunfante en el instrumento de su suplicio. Es posible, sin embargo, que hubiera antecesores en el VII al icono del Monte Sinaí que representa a Cristo con los ojos cerrados (13). Ya en el siglo XI la imagen del Señor muerto en la cruz era común en

tre los bizantinos. En Occidente, hacia el 830, independientemente de influencias extranjeras, y tomando como base la doctrina del Sacramento del período carolingio tardío, la escuela de Reims formuló un nuevo tipo de Cristo, frente al vivo y triunfante. Ahora surge una figura colgando de la Cruz, su cuerpo curvado hacia la izquierda o hacia la derecha, su cabeza inclinada a un lado u otro del pecho, sus brazos doblados angularmente o combados; los ojos frecuentemente cerrados. Este tipo representa la muerte física de Cristo, en cuya presencia real, de acuerdo con Paschasio Radberto, descansa la virtud redentora del Sacramento. Su "De corpore et sanguine Domini" (del 831-833), se escribió en los años de aparición del ejemplo conocido más antiguo de este nuevo tipo de Crucifixión. Es inverosímil que sea el resultado de una influencia bizantina, ya que las imágenes más tempranas de la muerte de Cristo en el Este no se conocieron en un área considerable hasta antes del final de la Controversia Iconoclasta en el 843. El modelo más antiguo de este nuevo ejemplo se encuentra en el "Salterio de Utrecht", de hacia el 830 (Utrecht, Bibl. der Rijksuniversiteit, ms. 38, ff. 51 v. y 67 r.) (14), cuyo estilo apunta a la Antigüedad tardía y no a Bizancio. Su importancia en la Edad Media fue tan importante que hay gran cantidad de copias en diversas épocas, hasta los alrededores del 1200 (15). Desde fines del siglo IX, las imágenes de la Crucifixión de los Sacramentarios representan, casi sin excepción, a Cristo muerto en la cruz; su ilustración en el Canon de la misa se refiere directamente a su muerte expiatoria que ahora se proclamaba en cada celebración (16). Este nuevo motivo irá haciéndose cada vez más frecuente desde el siglo XI, como muestra una miniatura del "Sacramentario de S. Gereón" (17); en el XII, un vitral de Chartres (18) y los Misales de la Abadía

de Auchin (Dourai, Bibl. mun.) (19) y de Saint-Corneille de Compiègne (Paris, Bibl. Nat.) (20). A lo largo de esta época, las representaciones de Cristo muerto en la cruz irán acentuando sus detalles, ya que los teólogos enseñaban, por un lado, que su muerte no se debió a un proceso orgánico, sino a un acto de su divina voluntad y, por otro, muy posiblemente, a contradecir el doce tismo cátaro, a lo que hay que añadir el misticismo sentimental que se desarrollará a partir del XIII, bajo la influencia de S. Francisco de Asís (compartido por las órdenes mendicantes), que trata de glorificar ménos al Cristo que permanece vivo tras la muerte que de emocionar a los fieles por el espectáculo de sus sufrimientos (21).

El hecho de que a los ladrones se les rompan las piernas y a Cristo no se debe a una profecía del propio Señor relativa a su Pasión; profecía que le es revelada a Moisés y consignada por éste autor al que los cátaros, pese a conocer bien su obra, reprobaban (Alanus de Insulis: "De Fide Catholica": l. I, c. 35; PL.: 210, col. 337). Así, es el mismo Cristo quien profetiza sobre algo que habría de cumplirse en El mismo: "El mismo Evangelio indicó por qué a aquellos dos se les quebraron las piernas, y a él, en cambio, no, dado que había muerto. Convenía, en efecto, manifestar también, mediante este hecho, que la pascua de los judíos se había establecido como profecía suya; estaba mandado que en ella no se rompiese ningún hueso del cordero" (S. Agustín: "Sermón 218": 13) (22).

El representar a Cristo muerto, aparte de las implicaciones contra las teorías cátaras que se verán posteriormente, tiene el

sentido de mostrar, como ya antes se dijo, que su muerte es un acto voluntario, y, como tal, realizado con humildad (que puede venir representado, desde la primera miniatura de esta serie, en la inclinación de la cabeza) cuyo fruto está en el triunfo de la resurrección; a su vez, en el Antiguo Testamento la inclinación de su cabeza y su muerte fueron ya predichas: "Con las palabras: "Todo está consumado, e, inclinada la cabeza, entregó su espíritu" (Io. 19, 30), mostró que su muerte no era fruto de necesidad, si no de libertad, al esperar a morir cuando estaba cumplido todo lo que habían profetizado sobre él... Todo lo hizo como quien tiene poder para entregar su vida, según él mismo había afirmado. Y entregó el Espíritu por humildad; es lo que significa el hacerlo con la cabeza inclinada; Espíritu que volvería a recibir después de la resurrección con la cabeza erguida. Aquel patriarca Jacob ya había anticipado, al bendecir a Judá, que esta muerte e inclinación de cabeza era consecuencia de su gran poder, con estas palabras: "Te levantaste estando tumbado; dormiste como un león" (Gen. 49, 9). Este levantarse hace alusión a la muerte, y el león a su poder" (S. Agustín: "Sermón 218": 12) (23):

El hecho de la lanzada ha de verse con un sentido sacramental, relativo al Bautismo y a la Eucaristía que, como viene diciéndose, son dos de los sacramentos de cuya eficacia dudan los herejes: "De su costado traspasado por la lanza brotó sangre y agua hasta llegar a la tierra. En ello, sin duda alguna, hay que ver los sacramentos que constituyen la Iglesia, semejante a Eva, que fue formada del costado de Adán, figura del Adán futuro, mientras él dormía" (S. Agustín: "Sermón 218": 14) (24). El orden con que en las Escrituras se dice que salió agua y sangre indica el

de los sacramentos; Primero, aquél que limpia; después, el que alim
enta: "Yo me pregunto por qué no leemos que fuera traspasado an
tes de su muerte y sí después de ella, y no veo otra razón que la
de que, tal vez, nos quisiera enseñar que su muerte ha sido volun
taria y no obligada, y también que conociéramos el orden de los
misterios, puesto que los sacramentos del altar no preceden al bau
tismo, sino que éste está antes, al que le sigue la bebida... de
ese cuerpo incorrupto, aunque muerto, nanaba la vida para todos;
en efecto, salió agua y sangre, la primera para lavar, y para re
dimir la segunda. Bebamos, pues, este nuestro remedio, para que,
bebiéndolo, nos veamos libres" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el
Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 135) (25). S. Agustín recoge es
ta misma idea, y la completa al decir que, en este momento, tiene
lugar el nacimiento de la Iglesia que, a semejanza de Eva salién
do del costado de Adán, surgió del de Cristo en el momento de la
lanzada: "De una palabra muy estudiada hizo uso el evangelista
(S. Juan), al no decir que hirió, golpeó u otra cosa parecida,
sino "abrió", para dar a entender que allí se abría la puerta de
la vida, de donde manaron los sacramentos de la Iglesia, sin los
cuales no se entra a la vida que es verdadera vida. Aquella san-
gre fue derramada para la remisión de los pecados; aquella agua
templa el cáliz de la salvación; el agua sirve para lavar y para
beber. Esto es lo que anunció el mandato dado a Noé de abrir una
puerta en el arca, por la que debían entrar los animales que no
debían percer en el diluvio, la cual era figura de la Iglesia.
Por eso la primera mujer fue formada del costado del varón dormi
do, y fue llamada vida y madre de los vivientes. En lo cual dejó
la señal de un grande bien antes del grande mal de la prevarica-
ción. Este segundo Adán se durmió en la cruz para que de allí fue

sele formada una esposa por haber salido del costado del que dormía" ("Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 120, 2) (26).

El centurión, al que la tradición asimila con Longinos, confiesa en cuanto ve que la muerte del Señor ha sido algo voluntario en lo que El mismo tenía poder. Este personaje es figura de la Iglesia, que considera a Cristo justo e Hijo de Dios, mientras que otros elementos de la sociedad (judíos o herejes, según la equiparación ya conocida; particularmente estos últimos que niegan su calidad de Hijo de Dios y para los que sólo es un mero enviado del principio bueno) callan o le niegan; todo esto es lo que, siguiendo a S. Jerónimo, viene a decir Walafrido Estrabón: "Viendo que de este modo tenía potestad de dejar salir su espíritu, que no la posee sino el Creador de las almas, el mismo que había crucificado en este escándalo de la Pasión confesó al Hijo de Dios, al que los judíos rehusaron creer después de tantos milagros. De donde por el centurión se designa la fe de la Iglesia, la cual, abierto el velo de los misterios celestes a causa de la muerte del Señor, enseguida confirma como justo e Hijo de Dios ante la Sinagoga que calla" ("Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 349).

Por último, el quebrar las piernas de los ladrones y no las del Señor es una referencia al cumplimiento de la profecía, con lo que, implícitamente, se está señalando la preexistencia de Cristo: "Con dos testimonios de la Escritura refuerza (S. Juan) los hechos que ha narrado. A lo que había dicho: "Mas al acercarse a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron sus piernas", se refiere al testimonio: "No le quebrantaréis hueso algu-

no"; lo cual fue ordenado a quienes en la ley antigua se mandó celebrar la Pascua inmolando una oveja que era sombra adelantada de la Pasión del Señor. Y así "nuestra Pascua es Cristo inmolado" (I Cor. 5, 7), de quien había predicho el profeta Isaias: "Fue conducido como una oveja al sacrificio" (Is. 53, 7). Y a lo que dijo: "Mas uno de los soldados abrió su costado con una lanza", se refiere al testimonio: "Verán al que traspasaron", que es una promesa de que Cristo ha de venir con la carne que fue crucificada" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 120, 3) (27).

20.- El Descendimiento.

Miniatura exclusiva del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucrist" diciendo de la crotz"), f. 187 r. (1). La fuente está tomada de Jn. 19, 38-39.

En la escena, desaparecen los dos ladrones y vuelve a encontrarse Santa María y S. Juan. Cristo está en la cruz con los ojos cerrados, muerto, sólo desclavada su mano derecha que coge la Virgen; entre ella y el Señor, un personaje identificado como José de Arimtea sostiene su cuerpo (más grande que el del resto de las figuras en virtud de la perspectiva jerárquica), mientras que Nicodemo, de rodillas, le quita un clavo de los pies con unas tengzas; detrás, S. Juan con un libro en la mano y la derecha sobre la mejilla de su cara inclinada con los ojos abiertos, en el gesto tradicional de dolor.

Este motivo aparece muy frecuentemente y de formas muy distintas en el arte. En una miniatura de un Evangelionario presumi-

blemente bretón del siglo IX (Angers, Bibl. mun., ms. 24) (2), aparecen los tres personajes principales (Cristo, José de Arimatea y Nicodemo). Es probable el origen sirio de esta escena (3), donde Nicodemo está de rodillas quitando uno de los clavos de los pies de Cristo y José de Arimatea sujeta su cuerpo en sus brazos. La cruz, como en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, es tan baja que José de Arimatea y Nicodemo están en el suelo. Una de las imágenes más antiguas del Descendimiento en el arte bizantino, independientemente de la imagen de la Crucifixión, es una miniatura de las "Homilías" de Gregorio Nacianceno, del 867-886 (Paris, Bibl. Nat., ms. grec. 510, f. 30 v.) (4), muestra a S. Juan y a Santa María, pero sin cumplir ninguno de ellos un papel activo; como en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, el cuerpo del Señor es más alto que el de los otros personajes; José de Arimatea se aproxima desde la izquierda para coger el cuerpo, cuya mano izquierda ya ha sido desclavada de la cruz. El papel de los dos personajes que descienden al Señor de la cruz, José de Arimatea y Nicodemo, se había fijado según las indicaciones de los Evangelistas S. Marcos y S. Lucas, que calificaban a José como hombre rico, miembro considerado del Sanedrín; es por ello por lo que siempre tiene el privilegio de recibir el cuerpo de Cristo entre sus brazos, según se lee también en Walafrido Estrabón, a lo que hay que añadir sus virtudes morales: "De nombre José". José fue digno de recibir el cuerpo gracias a la nobleza del poder secular, de enterrar gracias a la justicia de sus méritos" (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 349); por su parte, su compañero, más humilde, le desclava la mano o los pies. Esta presencia está bien marcada en el teatro litúrgico referido a la Pasión. En un misterio del siglo XIII, Nico

demo habla modestamente a José de Arimatea, al que parece considerar superior: "Mi señor José", le dice, "sois el primero; coged la cabeza, yo voy a los pies". Ya en el siglo XII, se representa a José de Arimatea ricamente vestido (en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, lleva una capa, signo de cierto prestigio, frente a Nicodemo). En muchos monumentos de la Edad Media, puede hacerse una división cronológica del acontecimiento: En primer lugar, José de Arimatea y Nicodemo aplican una escalera a la cruz para subir y arrancar los clavos de las manos; en segundo lugar, y parece ser el momento escogido en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, mientras José sostiene el torso, Nicodemo desclava los pies; así, puede distinguirse dos operaciones en el Descendimiento: El "desclavado" y el "descenso de la cruz propiamente dicho". Generalmente, José de Arimatea suele estar a la derecha de Cristo, mientras que Nicodemo, a la izquierda (5).

En una miniatura de un Evangelionario bizantino del siglo X (Firenze, Bibl. Laurenziana, Conv. soppr. 160, f. 114 b.) (6), José de Arimatea sostiene con sus brazos el cuerpo de Cristo. Santa María levanta sus manos veladas y aprieta contra su pecho la mano de su Hijo. Este motivo de ternura se repite continuamente desde el siglo XI, particularmente en el arte italiano del XIII y del XIV (7). Respecto a antecedentes literarios, la imagen bizantina de los siglos IX y X estuvo influida probablemente por un texto apócrifo del IX basado en el hecho de que tras la muerte de Cristo, Santa María permaneció junto a la cruz hasta la llegada de José de Arimatea y de Nicodemo. El texto remarca claramente que la Virgen habría preferido quitar el cuerpo por sí misma, pero

como no pudo hacerlo, ayudó a los hombres. También es probable que esta innovación se inspire en sermones místicos del siglo X, como el de Jorge de Nicomedia. En una miniatura de un Evangelionario del siglo XI (Firenze, Bibl. Laurenziana, Cod. VI, 23, f. 58 v.) (8), la Madre de Dios está a la derecha de Cristo y coge una de sus manos; en un fresco de Toqalé (Capadocia) (9), son los dos brazos del Señor los que recibe y aprieta estrechamente entre sus manos. En Occidente, la única diferencia respecto a las obras bizantinas, es que Santa María no tiene las manos veladas. En este estado de evolución, S. Juan, por lo general, y salvo excepciones (10), se muestra como el único personaje pasivo; se limita a lamentarse con su mano sobre su mejilla. Más adelante, se le confiará uno de los brazos desclavados de Cristo (11). Los motivos y funciones de las figuras que se hicieron típicos de la imagen del Descendimiento en su evolución posterior están presentes en las representaciones de los siglos IX y X; desde el XI, variaron y se vivificaron con expresiones de emoción diferenciadas. Desde mediados de esta centuria, tuvieron una existencia que, como la imagen bizantina, derivaba de la Crucifixión de la que tomaba sus figuras; este es el caso de un pequeño altar portátil de mediados del XI (Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Departamento de escultura), muy similar a la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense (12), Nicodemo, con unas tenazas para quitar uno de los clavos de los pies del Señor, se arrodilla junto a la cruz. Sólo una mano del cuerpo está libre y Santa María la coge entre sus manos, lo que produce una línea diagonal de movimiento que contrasta con la curva del cuerpo de Cristo que se extiende hacia el lado contrario. Modelos similares (donde, en todo caso, cambia la posición de Nicodemo, de pie, tratando de desclavar una

de las manos del Señor), se encuentran en un bajorrelieve de la iglesia de Foussais (Poitou) (13), en un capitel del claustro de la Daurade del Museo de Toulouse (14), en las pinturas murales de Vic (Indre) (15), Liget (Cher-et-Loire) (16) y de Saint-Savin (17), en un relieve rupestre de Externsteine, de hacia 1150 (Westfalis) (18), en uno de los pilares de Santo Domingo de Silos (19), en uno de los capiteles del claustro de la Catedral de Pamplona (20), en un fresco de la cripta de la basílica de Aquilea (21), en el "Salterio de Ingeborg" (Chantilly) (22) y en el "Salterio de S. Luis" (23). Por último, la imagen del Descendimiento se amplió desde fines del siglo XIII con la inclusión de numerosas figuras, aumentando su calidad dramática con según su implicación en el acontecimiento (24), lo que demuestra el arcaísmo de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense respecto al momento en que fue ilustrado.

Probablemente, el Descendimiento de la cruz tenga aquí el sentido feaciente de la muerte real de Cristo, aspecto que negaban los cátaros, para quienes era mera apariencia; al tomar la naturaleza humana, se hizo reo de muerte, como algo propio del hombre (S. Agustín: "Sermón 218 A") (25). Sin su carne mortal, la redención habría sido imposible, ya que se necesitaba un mediador que fuera, a la vez, integramente justo (cualidad divina), pero también mortal (cualidad humana) para poder satisfacer convenientemente la falta cometida: "como Dios sea justo y bienaventurado, impassible e inmortal, y el hombre caído, en cambio, sea pecador y miserable, pasible y mortal, menester fue que para reducir el hombre a Dios "el mediador entre Dios y los hombres" tuviera en común con Dios la justicia y la bienaventuranza y con el hombre

el ser pasible y mortal, a fin de que de esta manera "poseyendo transitoriamente la mortalidad y permanentemente la bienaventuranza", trasladara al hombre de la miseria presente a la vida bienaventurada... Así que como Cristo mediador debió tener no sólo la inocencia y la bienaventuranza frutiva, sino también la condición de pasible y mortal, de ahí que hubo de ser, asimismo viador y comprensor a un tiempo" (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte IV, c. 8, 3) (26). En este sentido, todos los padecimientos y dolores que se han visto hasta ahora los sufrió Cristo para redimir la naturaleza humana en su totalidad; de ahí que sus padecimientos afectaran a todas las partes de su cuerpo y a todas las potencias de su alma; así han de curarse los pecados derivados del orgullo y de la sensualidad: "Y así, porque la generalidad de la corrupción había inficionado en nosotros no sólo el cuerpo y el alma, sino todas las partes del cuerpo y todas las potencias del alma; de ahí que Cristo padeció en todas las partes del cuerpo y en todas las potencias del alma. /Además, porque la sensualidad impetuosamente había inficionado en nosotros el alma y la carne, tanto con pecados carnales como con pecados espirituales; de ahí que Cristo padeciese no sólo acerbísimos dolores en la carne, sino también dolores amarguísimos, por la compasión, en el alma. / Además, porque la hinchazón de la soberbia se levanta interiormente por la presunción y a veces exteriormente por la ostentación y alabanzas ajenas; por eso, para remediar y curar toda soberbia, Cristo padeció ambos géneros de ignominia, sufriendo ya en su persona, ya en la compañía que tuvo en la Pasión" (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte IV, c. 9, 5.6.7) (27). Así, todo aquello que fue causa de la caída del hombre, Cristo lo opuso para que fuera causa de su redención (es la teoría de los contrarios por la que

se lleva a cabo el plan de la salvación): Si fue debido a la desobediencia causada al probar el fruto del árbol por lo que el hombre cayó, Cristo lo asciende al morir obedeciendo a Dios en el árbol de la cruz: "convenientísimo es que los males contrarios queden curados con sus remedios contrarios... puesto que el hombre codicioso del saber como Dios, pecó queriendo deleitarse en el fruto del árbol prohibido, de manera que quedase inclinado para la sensualidad y erguido para la presunción, y, por lo mismo, el humano linaje vino a inficionarse, perdiendo la inmortalidad e incurriendo en merecida muerte; de ahí es que, a fin de ser reparado el hombre por un remedio conveniente, Dios hecho hombre quiso humillarse y sufrir en el árbol de la cruz; quiso sufrir, en efecto, contra la corrupción universal, pasión generalísima; contra la sensualidad, pasión acerbísima; contra la presunción, pasión ignominiosísima y contra la muerte merecida y forzada, una muerte inmerecida, pero voluntaria" (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte IV, c. 9, 4) (28).

Todo esto son pruebas para demostrar, en contra de la opinión de los cátaros, que Cristo en su Pasión no se justificó a sí mismo, sino que redimió a toda la humanidad. Por otra parte, la reparación de ésta debía ser tal que dejara a salvo el libre albedrío; así, hubo de hacerlo a través del ejemplo de su propia vida, entregándola por la justicia y obediencia a Dios, como ejemplo máximo de virtud: "de tal manera debe reparlo (al humano linaje) que deje a salvo la libertad del albedrío... Porque hubo de reparar, pues, el humano linaje salvando la libertad del albedrío, lo reparó mediante un ejemplo efficacísimo, a saber: No sólo incitando, sino también enseñando a subir a la cima de las virtudes.

Nada enseña tanto al hombre la práctica de la virtud como el ejemplo del que sufre la muerte por la justicia y obediencia a Dios, y no una muerte cualquiera, sino extremadamente penosa... Todo esto nos mueve a amar y, amando, a imitar al altísimo linaje" (S. Buenaventura: "Breviloquio": Parte IV, c. 9, 2) (29).

Si los cátaros encontraban absurdo que un puro espíritu pudiera morir, la ortodoxia católica contesta que Cristo, en virtud de su naturaleza humana, murió efectivamente (los cátaros tratan de salvar este escollo registrado en las Escrituras con la teoría del docetismo, de la mera apariencia); pero no en cuanto a Dios; al igual que sus padecimientos sólo fueron recibidos en su naturaleza humana, no en la divina; de ahí, probablemente, el sentido del Descendimiento, mostrar a Cristo verdaderamente muerto en cuanto hombre: "Pero quienes nos insultan porque adoramos al Señor crucificado, cuanto más piensan que saben, tanto más irremediablemente han perdido la razón, pues no entienden en absoluto lo que creemos o decimos. En efecto, nosotros no decimos que murió en Cristo su ser divino, sino su ser humano. Si, por ejemplo, cuando muere un hombre cualquiera no sufre la muerte, en compañía del cuerpo, aquello que ante todo le constituye como hombre, es decir, lo que le distingue de las bestias, lo que faculta el entender, lo que discierne entre lo divino y lo humano, lo temporal y eterno, lo falso y lo verdadero, en definitiva, el alma racional, sino que, muerto el cuerpo, ella se separa con vida y, no obstante, se dice: "Ha muerto un hombre", ¿por qué no decir también: "Murió Dios", sin entender por ello que pudo morir el ser divino, sino la parte mortal que había recibido en favor de los mortales?. Cuando muere un hombre, no muere su alma que mora en la carne; de

idéntica manera, cuando murió Cristo, no murió su divinidad presente en la carne. "Pero", dicen, "Dios no pudo mezclarse con el hombre y hacerse, juntamente con él, el único Cristo". Según esta opinión carnal y vana y cualesquiera otras opiniones humanas, más difícil debería sernos el creer en la posibilidad de la mezcla entre el espíritu y la carne que entre Dios y el hombre, y, a pesar de todo, ningún hombre sería hombre si el espíritu del hombre no estuviese mezclado a un cuerpo humano. ¡Cuánto más difícil y extraña no será la mezcla entre espíritu y cuerpo que entre espíritu y espíritu!. Si, pues, para constituir un hombre se han mezclado el espíritu del hombre, que no es cuerpo, y el cuerpo del hombre que no es espíritu, Dios, que es espíritu, ¿no pudo, con mucha más razón, mezclarse, gracias a una participación espiritual, no ya a un cuerpo desvinculado del espíritu, sino a un hombre poseedor de espíritu para constituir ambos un único Cristo?" (S. Agustín: "Sermón 218 C": 3) (30).

Los cátaros, aduciendo la autoridad de Hilario (con lo que demuestran su conocimiento de los exégetas, como ya tuvo oportunidad de verse), piensan que no hubo ninguna Pasión en Cristo ya que en El no hubo ningún dolor; que fue Dios, y no como Dios; pero que fue hombre y no hombre; así, Cristo no fue crucificado verdaderamente ni resucitó de entre los muertos. No obstante, a estas alegaciones contesta Alanus de Insulis que, aunque Cristo no tuvo merecimientos, es decir, castigo que soportar, de recibir la Pasión, asumió la naturaleza humana con todos sus defectos, excepto la ignorancia y el pecado, para librar al hombre de sus propias faltas ("De Fide Catholica": l. I, cc. 19-20; cols. 521-522). Además, puesto que un hombre pecó, convenía que fuese

un hombre el que satisficiera este error; pero la pura naturaleza human le habríá contaminado, luego convenía que se uniera a Dios, que no puede pecar, para llevar a cabo el plan de la redención; y si, como los cátaros piensan, Cristo no hubiera tenido cuerpo, habríá carecido también de alma y raciocinio: "Al aparecer Cristo en naturaleza humana, redimió a la naturaleza humana: Luego si redimió verdaderamente a la naturaleza humana, asumió verdaderamente la naturaleza human. En efecto, fue necesario que, así como se originó la perdición del género humano a causa del hombre, gracias al hombre se consiguiera su redención. Luego a través del hombre se produjo la liberación del hombre; sin embargo, el puro hombre no pudo redimir; si en verdad fuera puro hombre, estaría infectado por la putrefacción de la naturaleza humana. Luego convenía que fuese Dios y fuera puro en razón de la divinidad, y no pudiera pecar./Luego de este modo fue conveniente que Dios se hiciera hombre, para redimir de esta forma al hombre. Pero si Cristo no tuvo cuerpo, careció de esta inteligencia y alma" (Alanus de Insulis: "De Fide Catholica": l. I, c. 21; PL.: 210, col. 323).

21.- El Enterramiento.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezucrist pauzo en lo monumen"), f. 187 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist posen en lo monjment"), f. 141 r. (2). La fuente está tomada de Jn. 19, 40-42.

Ambas miniaturas son similares en lo esencial (entierro de Cristo llevado a cabo por José de Arimatea y Nicodemo); no obstante, en la ilustración del manuscrito S.I. n.3 escurialense (una de las más bellas del códice), aparecen más personajes, y, lo que

es más importante, un aspecto patético propio de la época y ausente de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense (lo que denota, aún más, su arcaísmo). En éste, Cristo, amortajado con telas y fajado, la cara descubierta con los ojos cerrados, es enterrado en un sepulcro cuyo frente presenta tres oquedades, y otros tantos pequeños pilares sujetándolo; José de Arimatea sujeta la cabeza y un hombro del Señor; Nicodemo, los pies; tras ellos, un árbol fuertemente decorativo, aspecto poco usual en el manuscrito S.I. n.3 escurialense de ambientación de una escena, para dar a entender que ésta tiene lugar en un espacio abierto. La imagen del Enterramiento se originó ya durante el primer tercio del siglo IX, como muestra una miniatura del "Salterio de Stuttgart", del 820-830 (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Cod. 23) (3), en el arte occidental. En los ciclos pictóricos de las miniaturas de los Evangelios otonianos y en los altares de la Pasión de la Baja Edad Media sigue al Descendimiento. El tipo original muestra a José de Arimatea y a Nicodemo colocándolo cuidadosamente el cuerpo (amortajado, no fajado, en un manto o en un lienzo) dentro de un sarcófago (que había sido utilizado como enterramiento en Occidente desde la Antigüedad, constituyendo un escalón para la creación de la imagen que representaba no el traslado del cuerpo a la cueva, sino el Enterramiento). Sólo la cabeza de Cristo muerto está descubierta. Si en el Descendimiento aparece raramente nimbado (que no es el caso del manuscrito S.I. n.3 escurialense), en el Entierro lo suele estar (lo que no coincide con la miniatura de este manuscrito, aunque sí con la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional); muy similar, compositivamente, a la miniatura del manuscrito escurialense es una del "Codex Egberti", de hacia el 980 (Trier, Stadbibl., Cod. 24, f. 84 r.) (4),

donde aparecen árboles (al igual que en las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari") para indicar el jardín; no obstante, en el S.I. n.3 escurialense, José de Arimatea y Nicodemo, siguiendo una tradición que viene de Bizancio, están barbados, mientras que en las miniaturas de la escuela de Reichenau aparecen sin barba; a su vez, frente al códice de El Escorial, en el "Codex Egberti", se muestran invertidas las posiciones de ambos personajes: Nicodemo sujeta la cabeza del Señor (según la inscripción) y José los pies. Salvo en esta miniatura de Reichenau, los dos protagonistas suelen llevar barba para distinguirlo del joven S. Juan. Este tipo simple se utilizó comunmente en la escultura de capiteles del siglo XII, como en un relieve del claustro de la Catedral de Pamplona, de hacia 1145 (5); el sarcófago (de manera análoga a los que aparecen en ambas ilustraciones del "Breviari"), se yergue sobre cuatro columnas, probable derivación del túmulo donde el Señor algunas veces es embalsamado. Asimismo, un modelo similar se encuentra en un relieve del claustro de Santo Domingo de Silos (6).

Por su parte, en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, hay elementos comunes con el manuscrito S.I. n.3 escurialense, como el que José de Arimatea y Nicodemo (tocados, en este caso, con cofias), perfectamente simétricos, depositen el cuerpo del Señor (sumamente alargado en virtud de la perspectiva jerárquica) en un sepulcro sostenido por columnillas (cuyo borde está decorado con arquillos); a su vez, dos árboles encuadran la escena. No obstante, hay diferencias, algunas significativas, respecto al manuscrito de El Escorial. En el de la Biblioteca Nacional, Cristo aparece amortajado con un lienzo, nimado, con la cabeza al descubierto y las manos cruzadas a la cintura. La Virgen, con expresión de dolor (muy evidente por la for-

ma en ángulo de sus cejas) se inclina sobre su Hijo, casi horizontalmente, al que abraza con su brazo izquierdo. Tras ella, las tres santas mujeres, sumamente parecidas, inidentificadas y nimbadas se retuercen las manos por el procedimiento ya visto de apretarse fuertemente la una con la otra, lo que traduce un gesto de profundo y perdurable dolor (7), a la vez que inclinan sus cabezas y fruncen sus cejas para hacer en su rostro más expresiva esta tristeza (8); no obstante, ninguna de las figuras pierde en ningún momento su equilibrio y serenidad (9). Como en el Descendimiento y en el traspaso del cuerpo de Cristo (10), primero Santa María y S. Juan, y después también las santas mujeres, se incluyen en imágenes del Entierro por influencia del arte bizantino (11). En un fresco de Sant'Angelo in Formis, de hacia 1100, del Sur de Italia (12), la Madre de Dios se inclina hacia la cabeza de su Hijo a la vez que la coge. El altar de esmalte de Klosterneubourg, acabado en 1181 (13) muestra claramente que Santa María ha sido interpolada en el tipo más temprano de la imagen. Los árboles se refieren al jardín donde se encuentra la tumba. La despedida y la lamentación por Cristo muerto en la escena del Entierro se hace cada vez más importante desde el siglo XIII. La influencia bizantina en la imagen de la Lamentación llega a establecerse en el arte italiano en particular. José de Arimatea y Nicodemo van perdiendo cada vez más importancia. Santa María se inclina hacia su Hijo, le abraza y puede llegar a unir su mejilla contra la suya (14). A veces no es posible distinguir entre el Enterramiento y la Lamentación de Cristo.

El contenido emocional de las imágenes del Descendimiento y del Entierro van más allá de la representación de la narración

bíblica y las lleva cerca de las imágenes devocionales, cuya raíces se encuentran en la piedad meditativa y en la liturgia. La imagen bizantina de la Lamentación puede rastrearse desde el siglo XI y deriva obviamente del motivo de las figuras del traslado de Cristo y de su embalsamamiento. El tema de la Lamentación puede derivar de los usos funerales de Occidente y de Oriente que consuman una de las necesidades espirituales de los asistentes al funeral y tienen lugar espontáneamente en aquellas meditaciones sobre la Pasión que surgían de una intensa piedad. Gradualmente, la piedra donde fue embalsamado el Señor tomó la forma de un sarcófago y, como se ha dicho, en el arte italiano la Lamentación se une al Enterramiento. En el mismo período, en la contemplación literaria de la Pasión, la piedra del embalsamamiento se convirtió en un sarcófago. Las "Meditationes vitae Christi" no hacen referencia a esta piedra, pero Sta. Brígida de Suecia, que estuvo en Jerusalén, la menciona. En su relieve del púlpito de Pistoia (acabado en 1270) (15), Fra Guglielmo toma ya el Enterramiento como punto de partida. La Lamentación se describió frecuentemente en escritos religiosos. La versión latina del "Evangelio de Nicodemo", que fue bien conocida durante la Edad Media, tiene una descripción de cómo, en la Lamentación, Santa María, María Magdalena y José de Arimatea dan rienda suelta a su dolor. En su lamentación, la Virgen se refiere a la profecía que Simeón le hizo cuando la Presentación en el Templo, y continúa: "Ahora esta espada atraviesa mi alma. Oh mi dulce niño, ¿quién acallará mis lágrimas?. Sólo si resucitas dentro de tres días, como tú mismo dijiste que lo harías". Jorge de Nicomedia, en el siglo IX, hace decir a Santa María, tras haberse echado a llorar sobre su Hijo que descansaba en el suelo: "Señor, el misterio que fue profetizado se ha consumado. Vuestra encarnación ha acabado. Beso vues-

tra boca callada, los labios inmóviles del que creó toda la naturaleza visible. Beso los ojos cerrados de quien de quien devolvió la vista al ciego" ("Sermo VIII"; PG.: 100, col. 1480). El "Liber de Passione", atribuido a S. Bernardo, compuesto en el siglo XIII, influyó en los escritos occidentales hasta el fin de la Edad Media. La "Vita Jesu Christi" de Ludolfo de Sajonia procede de la meditación franciscana y se hizo familiar al Norte de los Alpes desde mediados del XIV (17).

Las manos cruzadas del Señor en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional pueden tener como fuente una imagen de la Angustia de Cristo (17), aunque sólo aparecen ocasionalmente a partir del siglo XII en la escena del Entierro, como puede verse en el altar de Klosterneuburg (18). Las tres mujeres pueden derivar de los dramas de la Pasión y del teatro litúrgico medieval occidental. Ellas no tienen nada que ver con la imagen oriental de las dos mujeres sentadas ante la tumba (19). Otro modelo similar se encuentra en la predella del altar de Santa Croce de Florencia de Ugolino da Siena, de hacia 1320-1330 (Berlín, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen) (20).

Por el nombre de los dos personajes que enterraron a Cristo ha de entenderse la expansión de la Iglesia tras su muerte y la victoria de su resurrección: "José y Nicodemo le dieron sepultura (Io. 19, 31-42). Según algunos que han averiguado la etimología del nombre, José significa "aumentado"; en cambio, por tratarse de un nombre griego, son muchos los que saben que Nicodemo está compuesto de los términos "victoria" y "pueblo", puesto que

"nikos" significa victoria, y "déemos", pueblo. ¿Quién fue aumentado al morir sino quien dijo: "Si el grano de trigo no muere, se queda él solo; si, en cambio, muere, se multiplica"? (Io. 12, 24-25) ¿Y quién al morir veció al pueblo que lo perseguía sino quien después de resucitar será su juez?" (S. Agustín: "Sermón 218": 15) (21). El lienzo en que es enterrado el Señor significa la mente pura del hombre, y ha de verse en esta tela un sentido litúrgico: "Pone a Jesús en una sábana limpia quien le admite con mente pura. De ahí la costumbre que la Iglesia tiene aún, que el sacrificio del altar sea celebrado no sobre un paño de seda ni teñido, sino sobre uno puro de lino ("Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 176). El hecho de que estos dos hombres lo enterraran, y no los Apóstoles, significa la justicia y la verdad, que confirmarían, posteriormente, la Resurrección; a su vez, el Cuerpo de Cristo, que es la Iglesia, es vestido por la justicia y suministrado con las gracias por la inocencia, aspectos representados en el amortajamiento del Señor con un sudario y ungiólo con perfumes: "¿Cuál era el significado del hecho de que no fueran los Apóstoles quienes sepultaron a Cristo, sino José y Nicodemo?. El primero, un hombre justo y constante; el otro una persona en quien no había dolo; estas son las características que posee la sepultura; no tener fraude ni iniquidad... Si lo hubieran sepultado los Apóstoles, aquéllos (los judíos) (22) podrían haber dicho que no habían sepultado al mismo del que dijeron que después habían robado./El justo cubre el cuerpo de Cristo con un sudario, y el inocente lo unge con un perfume;... ya la justicia se encarga de vestir a la Iglesia, mientras el inocente tiene como oficio suministrar las gracias" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 14. 10, cc. 136-137) (23). Que el se-

pulcro fuera nuevo, como se lee en las Escrituras, y no hubiera sido ocupado antes por otro ha de entenderse para que no quepa sospecha que la Resurrección ha tenido lugar (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, cols. 176-177), siendo además figura de la concepción virginal de Cristo, así como una prueba de su naturaleza humana y divina (ambas negadas por los cátaros, según se ha visto): "Así como en el seno de María Virgen, ni antes ni después de El, ninguno fue concebido, así en este sepulcro nadie, ni antes ni después de El, fue sepultado" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Lucas": Tratado 120, 5) (24). El que el sepulcro estuviera abierto en la roca es figura de la firmeza de la fe, ya que nadie puede creer en Cristo si antes no cree en su humanidad; así, José de Arimatea y Nicodemo se convierten en imagen de los cristianos que obran con justicia dando fe de la naturaleza humana del Señor y, por tanto, de que El es Dios: "Muy bien dice el texto que la tumba se abrió en la roca, es decir, en la firmeza de la fe... Así pues, Cristo fue sepultado por el justo y por aquél que vio a Dios; y es que no pueden sepultar a Cristo más que aquellos que creen en Dios" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 143) (25). En cuanto a las bandas que cierran el sudario son imagen de la fe, como el huerto donde fue enterrado el Señor es figura de la Iglesia, que recibe su humanidad al creer en ella: "A continuación, según las costumbres espirituales de los judíos, envolvieron el cuerpo de Jesús, aunque no ciertamente con los nudos de la incredulidad, sino con las ligaduras de la fe, y lo colocaron en un huerto, al cual es frecuetemente comparada la Iglesia, puesto que ella tiene en su seno los frutos de los diversos méritos y las flores de las virtudes" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l.

10, c. 139) (26). Así, el entierro de Cristo es un alegato a favor de su naturaleza humana en contra de las teorías cátaras.

Los Evangelios sinópticos (Mt. 27, 61; Mc. 15, 47 y Lc. 23, 55) hablan de las santas mujeres que asistieron al sepelio; concretamente, en los dos primeros se nombra a María Magdalena y a María madre de José, mientras que S. Lucas, más vagamente, se refiere a las "mujeres que habían seguido a Jesús desde Galilea"; todas ellas, dado que ayudaron a Cristo en vida y le asistieron en su muerte, frente a los Apóstoles, tendrán la dicha de ser las primeras en comprobar su resurrección ("Glossa Ordinaria"; PL.: 114, cols. 177 y 350).

3.c.- Quinto artículo de fe: Sto. Tomás: "Descendit ad inferna. Et resurrexit tertia die".

El comentario de este artículo de fe, abarca el ciclo de la vida gloriosa de Cristo: Manuscrito S.I. n.3 escurialense, ff. 195 v.-198 v.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, ff. 147 v.-150 v.

El sentido profundo de esta serie de miniaturas es, a grandes trazos, la glorificación de la Iglesia (desde la Anástasis hasta la declaración de S. Pedro como guía de los Apóstoles); como línea general, se verá una contraposición entre la incredulidad y la fe, es decir, que Cristo, tras su Resurrección, muestra que es verdadero hombre y verdadero Dios, frente a las dudas de los Apóstoles (que pueden ser las mismas de la Iglesia en un momento dado o las de los herejes en la actualidad); de esta ten-

sión, parte la glorificación de la Iglesia, de la que Cristo es cabeza, con lo que sus miembros experimentarán lo mismo que El en un futuro. En todo este ciclo de imágenes, como ya se ha dicho en otras ocasiones, además de la realidad histórica evidente e indiscutible, hay un sentido más profundo, como indica el propio S. Agustín: "Nunca hubiera dado el Señor esa orden si no hubiera querido significarnos algo que nos conviene conocer" ("Sermón 284": 1) (1).

1.- La Anástasis y las cuatro clases de infiernos.

Miniaturas exclusivas del manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Estorias de las .iiij. manieiras d'ifern"), f. 195 v. (1)

La primera parte del quinto artículo de fe le proporciona a Ermengaud la posibilidad de hablar no sólo de la Anástasis, si no también de hacer una digresión sobre las partes en que se divide el infierno: Primero, el infierno inferior, donde se encuentran los pecadores condenados a los tormentos eternos; segundo, un lugar destinado a los niños muertos sin bautismo; tercero, el purgatorio; por último, el infierno donde los justos muertos antes de la venida de Cristo esperaban que el Señor llegara a librarlos. Se verá por separado cada una de estas clases de infierno para, posteriormente, comentarlas en su globalidad.

1.a.- La Anástasis.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iferns loqual expoliet Iezucristz de sos amiccz"), f. 195 v. (2).

Este tema es apócrifo; como se ha venido viendo, una de las

características del "Breviari" es la escasa frecuencia de tales temas; no obstante, éste aparece en virtud de ser el quinto artículo de fe, enunciado por Sto. Tomás y admitido por la Iglesia como un acontecimiento auténtico.

La miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense muestra a Cristo vestido con un manto que le cubre el abdomen, enseñando las cinco llagas de la Pasión y armado con una larga cruz de resurrección de gran travesaño rematada por una banderola en la que hay inscrita otra cruz, forma redundante de la misma señal (3), que coge con su mano izquierda y la clava en las fauces de Leviatán, dentro de las cuales aparecen cuatro personajes masculinos desnudos y barbados, tres de ellos con las manos en alto, y el primero, posiblemente Adán, es cogido por Cristo con la derecha. Hay que destacar la variación en los fondos de la miniatura: En el lado correspondiente al Señor, es de color bermellón; en el que ocupan los santos del Antiguo Testamento, azul profundo; como ya se ha visto en otras ocasiones, este cambio de color se trata de una separación materializada por un elemento decorativo: La inclusión de un elemento figurado en un fondo diferente al del resto de la imagen materializa el alejamiento que separa al ser así circunscrito de otros elementos de la representación. Un fondo se distingue por su naturaleza, por su color o por su dibujo. En este caso, se resalta la pertenencia de Cristo a una condición distinta, a un orden de valor diferente del de los elegidos del Antiguo Testamento; en este caso, el fondo puede tener, además de su valor decorativo, otro simbólico, la oposición entre la luz, referida a Cristo, y las tinieblas del infierno (4). Por último, el gesto del Señor de coger a Adán por la muñeca indica la toma

de posesión que ejerce Cristo sobre el protoplasta (5). Un texto de S. Buenaventura, que toma como base los libros de Ezequiel, Isaias y Job, ofrece una traducción literaria, casi idéntica, de esta representación plástica; se indica, además, el carácter de redención total que implica la muerte y Resurrección del Señor, que no sólo afecta a los vivos, sino también a los muertos: "Entonces Cristo "sacó fuera al Leviatán y le horadó la quijada" (Job 40, 20-21); que pues había acometido a la cabeza, sin tener derecho a ella, debía perder aún el que tenía sobre los miembros. Entonces el verdadero Sansón, muriendo, dejó tendido en el campo al ejército enemigo. Entonces el Cordero sin mancha, "con la sangre de su testamento, sacó los prisioneros del lago vacío de agua" (Zac. 9, 11). Entonces "a los que habitaban en la región tenebrosa de la muerte" (Isai. 9, 2) alborearon los clarísimos rayos de la nueva luz, tanto tiempo deseada ("El Arbol de la Vida": Fruto 9, 33) (6).

La escena del descenso de Jesús a los infiernos no ocupa el mismo lugar en Occidente que en Bizancio, cuya fórmula fue adoptada en la Península Italiana. En un capitel de S. Nectario (Puy-de-Dome), Cristo coge la cruz terminada en un hierro de lanza, y hace saltar en pedazos las puertas del infierno (7); en el dintel de la Catedral de Lincoln (8), el infierno, al igual que en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense, está figurado por las fauces de un dragón colosal de donde Cristo acaba de coger a los justos (9); este motivo de las fauces de Leviatán, como ya se vio, es de origen inglés (10). Por infiernos, en este caso, habría que entender el llamado Limbo de los justos, el borde del infierno, un lugar indeterminado entre éste y el Parái

so, donde esperaban los justos no bautizados. Aunque no expresamente mencionado, se puede encontrar rastros de este episodio en los libros canónicos Mt. 27, 52 ss; Lc. 23, 43; Primera Epístola de S. Pedro 3, 18; Ef. 4, 8, y principalmente la exégesis que se hizo del Salmo 106, 10-16 y 67; no obstante, la narración más completa aparece en la segunda parte del "Evangelio de Nicodemo", en que se presenta el testimonio de dos resucitados, Carino y Leucio, que habían sido librados del infierno por Cristo; y en el posterior Evangelio de Bartolomé, donde el hecho es narrado por el propio Señor. La dificultad aparece cuando los teólogos tratan de discernir si el Descenso a los infiernos había precedido o seguido a la Resurrección: Si tuvo lugar antes, como el cuerpo de Cristo permanecía en la tumba, es su espíritu solo el que descendió a los infiernos (posición adoptada por Ermengaud) (11); por el contrario, si se admite que Cristo había ya resucitado cuando descendió a los infiernos, lo hizo corporalmente. Según el "Evangelio de Nicodemo", este momento se sitúa antes de la Resurrección; ésta es también la posición de la mayoría de los teólogos, y que, fijándose en el orden de las miniaturas del "Breviari", sigue Ermengaud. Se profesa, entonces, que sólo el cuerpo de Cristo permaneció en el sepulcro, pero que su alma se evadió durante este tiempo para librar a las almas de los otros justos (S. Atanasio: "Epistola ad Epictetum": 1; PG.: 26, col. 1060). Esta misma doctrina es la que profesa Hugo de S. Víctor: "Cuando Cristo murió, su alma se separa de su cuerpo. Ella no descendió hasta el infierno de los condenados, ni al Purgatorio de los niños muertos sin bautismo, sino sólo al Limbo de los Padres donde se encontraban las almas de los Patriarcas de la Antigua Ley" (12).

Este tema debió de representarse desde fecha muy temprana en el arte cristiano. Los modelos conocidos más antiguos se encuentran en un relieve de una de las columnas del ciborium de S. Marcos de Venecia del siglo VI (13), así como el Oratorio del Papa Juan VII (705-707) en el Vaticano, conocido a través de un dibujo de Grimaldi (14) y un fresco de Santa María la Antigua de Roma, algo posterior (15). El gesto de Cristo cogiendo a Adán, sería una aplicación del arte imperial en el arte cristiano del emperador acogiendo al vencido sometido, teniendo en cuenta la multitud de variantes que aparecen (Cristo únicamente con Adán, aparición de Eva, etc.) (16). La significación del mismo tema fue diferente para Occidente y para Bizancio; aquí, la Anástasis reemplaza a la Resurrección; por el contrario, en el Oeste, el Descenso a los infiernos y la Resurrección coexisten y constituyen dos motivos paralelos independientes uno del otro. En esta zona, Jesús está armado con la cruz de la Resurrección. Tiene a sus pies las puertas del infierno que, caídas, aplastan al diablo (aspectos que no aparecen en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense que restringe el tema a lo básico) e hince el extremo de su cruz en las fauces de Leviatán; habiendo vencido toda resistencia, toma a Adán por el brazo y conduce detrás de él a los patriarcas y a los justos de la Antigua Ley. Contrariamente al arte oriental, es habitual que los protoplastas aparezcan desnudos en el occidental (17). Modelos similares (teniendo en cuenta la restricción de elementos en la miniatura del manuscrito S.I. n. 3 escurialense) aparecen en una pintura mural del siglo X de la iglesia subterránea de S. Clemente de Roma (18), en un capitel del XII de Souvigny (Bourbonnais) (19), en un fresco románico de Tavant (Turena) (20) donde Cristo tira con su mano derecha de

Adán a la vez que con la cruz que coge con su izquierda traspasa al diablo que está frente a El; en el "Salterio de St. Swithin" (Winchester) (21); en un fragmento del antiguo jubé de la Catedral de Bourges (22), en el tímpano de Saint-Yves-de-Braine, del Museo de Soissons (23), en el tímpano de la Portada de la Calenda de la Catedral de Rouen (24), en un vitral de Semur-au-Auxois (25), en el candelabro pascual de la Catedral de Gaète (26), en una miniatura del siglo XIV del "Salterio de Salisbury" (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 765, f. 15 r.) (27), en el pedestal de la Virgen y el Niño donado por Jeanne d'Evreux a Saint-Denis en 1339 (Louvre) (28) y en el retablo del altar mayor de la Catedral de Gerona (29).

Conviene advertir que, por lo que se refiere al Descenso de Cristo a los infiernos, no se haya mencionado en las diversas formas del símbolo usuales en las iglesias hasta fines del siglo IV, apareciendo por primera vez en el de Aquileya. A partir de esta fecha, se va introduciendo poco a poco, hasta que en el siglo IX lo hace la Iglesia romana, al adotar la forma simbólica de la galicana. Pero, aunque la inserción de este artículo de fe en el símbolo sea tardío, el artículo mismo no fue desconocido por la Iglesia en ninguna ocasión. La doctrina del Descenso de Cristo a los infiernos haya eco desde los primeros siglos en la enseñanza de los Padres, de los concilios y de los Papas, como se ve en S. Justino ("Diál. con Trifón": 72; PG.: 7, col. 645); S. Ireneo refiere la tradición recogida por boca de un anciano, que había oido a los Apóstoles que el Señor había descendido a la zona subterránea y anunciado a los que allí moraban su venida y la remisión de los pecados para los que en El creyeran ("Adv. haer": 1. 4, c.

27, 1-2; PG.: 6, cols. 1056-1058). Tertuliano dice que Jesucristo, antes de subir a los cielos, bajó a los infiernos para anunciar a los patriarcas y profetas la buena nueva de su venida ("De anima": 55; PL.: 2, col. 7421). El Cuarto Concilio de Toledo, del 633, en su profesión de fe, reconoce que Jesucristo "descendió a los infiernos para librar a los santos que allí estaban detenidos y, quebrantando el poder de la muerte, resucitó". Ya antes, S. León Magno había escrito a Toribio de Astorga maravillándose de la corta inteligencia que algunos tenían de la fe, pues ignoraban que Jesucristo descendió a los infiernos, mientras su carne descansaba en el sepulcro para luego resucitar al tercer día (PL.: 54, col. 690). En el Antiguo Testamento, el "sheol" es la morada de los muertos (30). Pero el progreso de la revelación obligó a distinguir cuatro estados de almas y, según éstos, otros tantos infiernos, como se verá más adelante; no obstante, para la comprensión del llamado Limbo de los justos, se dará un adelanto: Primero, el de los condenados, o sea, el de las almas totalmente separadas de Dios por el pecado mortal. Segundo, el Limbo de los niños; es decir, de aquéllos que están separados de Dios por el pecado original. Tercero, el de las almas que están separadas de Dios por el resto de sus pecados personales: El Purgatorio. Por último, el Limbo de los justos, ya purificados, pero separados de la divinidad por el reato del pecado original, llamado también Seno de Abraham. Sólo a este último lugar llegó la nueva de la venida de Jesucristo, sólo sus habitantes recibieron el fruto de la redención, que para ellos era la glorificación. No a los condenados, porque no se hallaban ya en estado de convertirse a Dios. Tampoco a los niños, por idéntica razón, ni a las almas del Purgatorio (31).

Así pues, el Descenso de Cristo al Limbo de los justos, como ya se apuntó, tiene un sentido redentor: Liberar a los muertos, como ya lo hiciera con los vivos, del pecado original (S. Agustín: "Sermón 160") (32) y de toda causa de dolor (S. Agustín: "Epístola a Evodio") (33). Además, el Descenso del Señor a los infiernos es una muestra de su amor y humildad infinitos: "Luego que murió (el Señor), descendió a los infiernos, donde estaban los Santos Padres, y permaneció allí con ellos. Entonces ellos estaban en la gloria, porque la visita del Señor es una gloria perfecta. Considera aquí y atiende cuánta fue su benignidad en descender a los infiernos, cuántas su caridad y humildad. Podía El ciertamente enviar un ángel a aquellos lugares y dar libertad a todos sus siervos, haciéndolos presentar en donde quisiera; pero esto no lo permitía su amor infinito y su grande humildad. Descendió, pues, el Señor de todo lo criado por sí mismo para visitarlos, y no como a siervos, sino como a amigos, permaneciendo allí con ellos hasta el domingo, poco antes de la aurora" (S. Buenaventura: "Meditaciones de la Pasión": c. 13) (34).

Los cátaros pensaban que las almas de los justos no ascendieron a los cielos con Cristo, y que El nunca descendió a los infiernos; basándose, para lo primero, en que esto no aparece en los Evangelios, y "declaran que las almas de todos los que antes de la venida de Cristo murieron estaban condenadas eternamente" (Alanus de Insulis: "De Fide Catholica": l. I, c. 15; PL.: 210, col. 319). En el hecho de enviar S. Juan Bautista dos de sus discípulos a Cristo cuando estaba en la cárcel para preguntarle si era El el que debía venir o si había que esperar a otro, se ve una figura del Señor, al que esperan los justos, que descenderá

a los infiernos; y si Cristo, que asumió la naturaleza humana y en ella murió, descendió a los infiernos, fue para rescatar a las almas de los justos que allí moraban y llevarlas a la gloria en virtud del carácter salvífico y total que tuvo la redención que, como se vio, afecta no sólo a los vivos, sino también a los muertos: "Dice Juan contra esta opinión (la expuesta anteriormente por los cátaros): "He aquí el Cordero de Dios, he aquí el que quita los pecados del mundo" (Joan. I). Y en otra parte: "El que viene detrás de mí fue hecho antes que yo" (Joan. I). Pero quienes dicen que Juan era un condenado van delante de las palabras de Cristo que dijo de Juan: "Entre los nacidos de mujer ninguno es mayor que Juan Bautista" (Luc. VII). Y en otra parte: "¿Qué salistéis a ver en el desierto? ¿Alguna caña sacudida por el viento? ¿Pero que salistéis a ver? ¿Un profeta?, ciertamente más que un profeta" (Luc. VII). Pero éste mismo se puso bajo la sentencia capital en virtud de la defensa de la justicia. Incluso éste mismo saltó de gozo dentro del útero de la madre en la llegada de la Virgen. Incluso éste mismo, santificado en el útero, fue profeta antes de nacer. Por cuyo mérito, la madre profetizó y la palabra del padre fue restituida. No dudó de Cristo, porque a su juicio era Hijo de Dios, ni de si tenía que descender a los infiernos, habiendo leído esto en los profetas. Pero sus discípulos, a los que envió a Cristo, para que certificaran sobre la llegada de Cristo, dudaron./Incluso Juan bajo la forma de la duda expresó el afecto de la piedad y de la compasión, cuando dijo: "¿Eres tú quien había de venir?", como si dijera: "Tú, que eres tal y tan grande, ya te humillaste para asumir nuestra enfermedad, y tienes que descender a los infiernos". Luego es manifiesto que Cristo descendió a los infiernos y liberó de los infiernos a las almas de los san

santos. De donde Cristo dice en el Evangelio: "Cuando un hombre valiente, bien armado, guarda la entrada de su casa, todas las cosas están seguras. Pero si otro más valiente que él, asaltándole, le vence, le desarmará de todos sus arneses, en que tanto confiaba, y repartirá sus despojos" (Luc. XI). Asimismo en el símbolo apostólico, se lee: "Descendió a los infiernos". Igualmente, el Apóstol, para manifestar que Cristo libró a las almas del infierno, se sirve de la autoridad de David diciendo: "Llevó consigo cautiva a una grande multitud de cautivos" (Ephes. IV). Y en otro lugar dice que Cristo "descendió a las partes inferiores de la tierra" (Ephes. IV)./.../Pero si descendió a los infiernos, ¿a qué descendió sino a librar a los cuativos?. En efecto, no descendió por su mérito, sino para librar a los que el diablo retenía en el infierno injustamente. Del mismo modo, la autoridad dice que "muchos cuerpos de los que habían muerto resucitaron" (Matth. XVII). ¿No es cierto que aquéllos ascendieron con Cristo?, porque si enseguida fueron incinerados por otra parte no creerían que eran los verdaderos testigos de la resurrección. Asimismo, aquellas almas que fueron liberadas del infierno, si ascendieron con Cristo, ¿dónde permanecieron? ¿En el Paraíso terrenal?, no, porque aquel lugar es corporal, no espiritual" (Alanus de Insulis: "De Fide Catholica": l. I, c. 16; PL.: 210, cols. 319-320).

No obstante, esta incredulidad de los herejes con respecto al Descenso de Cristo al Limbo encierra un significado más profundo, como es el de la negación de los sufragios que hace la Iglesia a favor de los muertos, algo que consideran vano y superfluo, ya que las almas de los difuntos, a la hora de la muerte, y en virtud de sus méritos, van a la beatitud eterna o a los suplicios

que, en el caso cátaro, y aunque no esté expresamente formulado por los polemistas, ha de entenderse como las múltiples metempsícosis hasta alcanzar el grado de pureza adecuado; de esta forma, el que se haga oraciones, el que se celebren misas o se dé limosnas por ellos carece de utilidad para los malos y no es necesario a los buenos. Si bien es cierto que esto es así en cuanto a la efectividad de tales prácticas para el grupo de los completamente buenos o de los completamente malos, la Iglesia Católica piensa en un tercero formado, como se verá, por las almas de aquellos fieles que, en vida, no supieron satisfacer correctamente sus faltas; éstas tendrán que ser purificadas en el Purgatorio; los sufragios que la Iglesia haga en su favor ayudaran a que su pena sea menos dura y a que sean liberadas antes y llevadas al descanso eterno (Egberto de SChönau: "Sermones contra Catharos": Sermo IX, 1;; PL.: 210, col. 55); este mismo autor responde a los herejes diciendo: "Pero, primero, decidme: ¿No es cierto que creéis que Nuestro Señor Jesucristo entregó el espíritu en la Pasión, e indudablemente fue sepultado según el cuerpo, pero según el alma descendió a los infiernos, y despojó a los príncipes de las tinieblas de las almas de los elegidos, que bien antes de la Ley, bien bajo la Ley de Moisés, la cual no había podido salvar a nadie, habían emigrado de esta vida y esperaban fielmente la gracia prometida, que fue hecha por Cristo desde los primeros siglos de la redención?. Si verdaderamente creéis esto, que aquellas almas fueron liberadas por Cristo de aquellas penas en las que estaban retenidas; es cierto ya que sois predicadores para la mentira quienes decís que no existe ninguna pena de las almas salvo los suplicios eternos de los condenados y nadie puede ser liberado de estas penas al instante tras la muerte en la beatitud eterna. En

cambio, si no creéis que Cristo descendió a los infiernos tras su Pasión, ni repetís aquel símbolo de Atanasio, en el que se contiene esto, ni asimismo aquel símbolo católico que no toleráis que se recite públicamente en el servicio de Dios, en el que del mismo modo la Iglesia confiesa esto, los testimonios de las Escrituras sobre esto, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, han de induciros". A continuación, se pasa a la exégesis de todos los textos escriturísticos relativos al Descenso de Cristo a los infiernos y a la liberación de las almas; esto trae consigo que, al igual que el Señor en la Anástasis pudo liberarlas, la Iglesia, de modo análogo, por medio de sus sufragios, podrá liberar a aquellas que se encuentran en el purgatorio: "Si los fieles oran por sus difuntos, ayunan, dan limosnas copiosamente, celebran misas o hacen que se celebren, realizan buenas obras, estos mismos ganarán para éstos la recompensa según la acción. Pero aquéllos por los que se hacen estas cosas, si tuvieron en su vida pecados mortales, y no se arrepintieron de ellos, ni se preocuparon de hacer su confesión, estas buenas acciones no podrán nada para la salvación. Pero si en su vida cayeron en algunos pecados, y se arrepintieron de ellos antes del fin y murieron dentro de la fe católica, y presintiendo su muerte no pudieron cumplir toda la satisfacción que debían a causa de sus pecados, decimos que "acarrearán su carga"; esto es, conservarán la pena a causa de sus pecados todo el tiempo que permita Dios. Pero en virtud de su penitencia, que tuvieron al final, en virtud de la fe católica en la que siempre permanecieron hasta la muerte, y en virtud de las otras cosas buenas que hicieron en esta vida, recibirán esta recompensa: Que en el día novísimo se les dé la vida eterna, en alma y cuerpo. Pero, aun, gran número de esos recibiran esto en recom-

pena, que sean liberados antes del novésimo día de sus penas por las buenas obras de los fieles vivos, que son recordadas más arriba: Algunos, sin duda, más deprisa; otros, sin embargo, más lentamente, según que los méritos de éstos en este mundo fueran mayores o menores" (Egberto de Schönau: "Sermones contra Catharos": Sermo IX, 2.15; PL.: 195, cols. 55-56 y 62-63); así, al igual que Cristo liberó a los justos, pero no a los réprobos, la Iglesia, con sus sufragios, puede liberar del Purgatorio a los que cometieron pecados de los que se arrepintieron pero que no satisficieron con una penitencia plena, no a los que nunca llegaron al arrepentimiento. Se ve así que el Descenso de Cristo al Limbo, cuya actualidad es nula ya que permanece cerrado desde ese momento, puede ser tomado, complementariamente a su realidad histórica y literal, como figura de los sufragios que la Iglesia hace por los difuntos que habitan en el Purgatorio. Es sobre este lugar que trata la siguiente miniatura.

1.b.- El Purgatorio.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Ifern de purgatori"), f. 195 v. (35).

La ilustración presenta las fauces de Leviatán abiertas vomitando llamas entre las que se ven las almas (representadas como torsos de figuras humanas desnudas con los brazos en alto y las manos juntas, esperando, por medio de este gesto, la gracia de acceder a la gloria) (36). Para la representación del Purgatorio se ha tomado, pues, un esquema icónico idéntico al utilizado en el infierno; en este sentido (salvo por el gesto sereno y equilibrado de las almas en esta miniatura), sería necesario compa-

rarlo con los de las ilustraciones del manuscrito S.I. n.3 escu-
rialense, f. 128 r. y del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, f.
96 r. (37), referidas al castigo del fuego que se impone a los
réprobos en la gehena. La diferencia fundamental, como se ha he-
cho notar, reside, pues, en la actitud de las almas: Suplicantes
(y, por tanto, esperanzadas), equilibradas y serenas en la repre-
sentación del Purgatorio; desequilibradas (traduciendo sus defi-
ciencias morales y, en consecuencia, su desesperanza), en la del
infierno (38); esto es lo que distingue uno de otro infierno en
sustancia. No es en absoluto numerosa la bibliografía relativa
al Purgatorio, y mucho menos a las representaciones medievales
(39). En el artículo "Fegfeuer" (Purgatorio) que escribió W. Bra-
unfels en el "Lexicon der christlichen Ikonographie" (40), se di-
ce que "en el mundo figurativo del paleocristiano, como en el de
la Edad Media hasta fines del siglo XIV, no se encuentra ninguna
representación del Purgatorio". No obstante, J. Le Goff, ha en-
contrado algunas representaciones anteriores: La primera de ellas
es una miniatura del "Breviario de Felipe el Hermoso", ejecutado
por el célebre maestro Honoré (41), y que ha de situarse alrede-
dor de 1296 (Paris, Bibl. Nat, ms. lat. 1023, f. 49); en ella apa-
rece un Cristo en Majestad y dos serafines rodeándole; en la par-
te inferior, se ven cuatro almas del Purgatorio, dos de ellas aún
inmersas en el fuego, las otras dos sacadas de él por dos ánge-
les que acaban de romper el techo de nubes (42). La segunda, que
ofrece semejanzas y diferencias con la anterior, se encuentra en
el "Breviario de Carlos V", ejecutado probablemente por una mujer
de la familia real francesa entre 1347 y 1380 (Paris, Bibl. Nat.,
ms. lat. 1052, f. 556 v.); la miniatura aparece en la "conmemora-
ción de los difuntos", es decir el 2 de Noviembre, mientras que

la precedente ilustra el Salmo 114, "Dilexi", en el que el salmista da las gracias a Dios por haberle librado de los lazos del "sheol". Al contrario que en la miniatura anterior, Cristo no figura en ésta: Dos grandes ángeles llevan al cielo a dos almas que sólo tienen los pies en el fuego. Once cabezas de almas que representan la muchedumbre de las del Purgatorio y sus diferentes condiciones sociales (son reconocibles un papa, un obispo, etc.) aparecen sumergidas en el fuego (43). Por último, la tercera representación se encuentra en un fresco de la Catedral Vieja de Salamanca que muestra todo el sistema del más allá según la concepción de los cuatro lugares. A la izquierda, está el Cielo, y a la derecha, el infierno. En el centro aparecen los receptáculos con almas que representan a la izquierda el Purgatorio y a la derecha los limbos. En un receptáculo superior del Purgatorio, un ángel viene a buscar un alma para conducirla al cielo. F. Avril piensa que, por razones estilísticas, el fresco no puede ser anterior a la primera mitad del siglo XIV (44).

Por lo que respecta al "Breviari d'Amor", hay que tener en cuenta que hubo un manuscrito autógrafo, primegenio, datable entre 1288 y 1292 (45). Es muy probable que éste se encontrara ilustrado totalmente, ya que la imagen llega a ser en la obra tan importante como el mismo texto, según muestran las propias indicaciones del autor diseminadas por la obra, principalmente en la primera parte (46), ilustraciones que serían una explicación del texto dirigida a unos lectores no demasiado cultivados (47), como ya se ha visto. Esta participación del autor para la ilustración del manuscrito es un argumento de la concordancia entre todos los códices con pinturas de esta obra; además, en las ilustraciones

aparecen unidades estilísticas que llevan al modelo de fines del siglo XIII. Por otro lado, teniendo en cuenta que, de los quince manuscritos ilustrados, doce presentan la miniatura del Purgatorio (48), apareciendo ésta en los ejemplares más antiguos, como el manuscrito de San Petersburgo (M.E. Salktykov-Shchedrin, Gos. Bibl., ms. esp. F. v. XIV.I, f. 187 r.), copia procedente de Lérida y fechable hacia 1320 (49), y uno de los conservados en Londres (British Museum, Royal ms. 19. C.I., f. 185 v.), ejecutado en Toulouse entre 1320-1325 (50) y a través de las pruebas iconográficas llevadas a cabo por K. Laske-Fix se encuentra muy próximo al manuscrito original (51), puede deducirse que en éste aparecía una representación del Purgatorio muy similar a la del S.I. n.3 escurialense; en este sentido, y teniendo en cuenta las fechas dadas para el manuscrito primigenio, tomando como límite la de su finalización, es decir, hacia 1292, la representación del Purgatorio del "Breviari d'Amor" es, por lo menos, anterior en cuatro años a la del "Breviario de Felipe el Hermoso", que Le Goff considera una de las primeras figuraciones de este lugar. No obstante, si bien el Purgatorio del "Breviari" se situaría entre las primeras representaciones de este espacio de purificación, no es, en absoluto, la primera, y mucho menos la más madura. Si se comparan el citado "Breviario de Felipe el Hermoso" con el posterior de Carlos V, hay un elemento común a ambos, como es la aparición de dos ángeles llevándose al Cielo a otras tantas almas, mientras algunas permanecen aún entre el fuego; se expresa, pues, de manera rotunda la posibilidad de salir del lugar de purgación una vez purificada el alma para acceder a la beatitud eterna, conforme a las ideas de un Purgatorio casi completamente establecido en la época en que se ilustró el "Breviario de Felipe el Hermoso", que,

sin duda, y debido a lo desarrollado de su planteamiento, tuvo que basarse en una fuente algo anterior (52). No obstante, el tratamiento que se le da a este "tercer lugar", por utilizar las palabras de J. Le Goff (53), en el "Breviari" es mucho más simplista: Sólo aparece una noción de esperanza (de la que se ha hablado al describir los gestos de las almas que lo habitan), no una representación que, efectivamente, muestre la salida de estas almas del lugar de su purgación. El contenido de lo representado en el "Breviario de Felipe el Hermoso" (y en la fuente donde se basó) es mucho más rico, frente al del "Breviari", que sólo ofrece la idea primigenia (esperanza de salir de este lugar) (54) y no el hecho fundamental (la salida efectiva de los ya purificados). En este sentido, es probable que el "Breviari" se haya basado en una fuente iconográfica más antigua (más esencial, por tanto) que la del Breviario parisino, y donde estaba expresada embrionariamente su característica fundamental (la esperanza de poder acceder, tras una purificación de las faltas cometidas tras la muerte, a la gloria); posteriormente, y como demuestra el Breviario ilustrado por el maestro Honoré, esta idea (y su representación) se desarrollaron para alcanzar una representación más contundente, precisa y detallada del Purgatorio, de donde se basarían las posteriores (55). El caso del "Breviari" no influyó en esta iconografía posterior por dos razones: En primer lugar, por su carácter simplista y arcaico (y que, por otro lado, a pesar de ofrecer esta idea de esperanza, no se separó de su carácter de infernalización del "tercer lugar"; esta esperanza podría verse bastante lejana); en segundo lugar, por circunscribirse a un grupo de manuscritos que se extendió en un área relativamente reducida (Suroeste de Francia, Nordeste de la Península Ibérica y, como mucho,

como único ejemplo aislado, Castilla); así pues, falta de eficacia en la imagen para expresar convenientemente la idea (sobre todo en el siglo XIV) y circunscripción material y local limitada coadyuvaron a la no difusión del esquema del Purgatorio del "Breviari".

A comienzos del siglo XII, la actitud con respecto a los difuntos es la siguiente (56): Inmediatamente después de la muerte, se produce una decisión definitiva para dos categorías de muertos; aquellos que son absolutamente buenos, los mártires, los santos, los justos integrales, van inmediatamente al Paraíso y disfrutan de la vista de Dios, recompensa suprema, que es la visión beatífica; mientras los que son íntegramente malos van inmediatamente al infierno. Entre ambas categorías, pueden darse una o dos intermedias. Según S. Agustín, los que no son del todo buenos habrán de pasar por una prueba antes de ir al Paraíso, mientras que los que no son del todo malos irán al infierno, aunque beneficiándose quizás en él de una condenación más tolerable. De acuerdo con la mayoría de quienes creen en la existencia de una categoría intermedia, los muertos que están a la espera del Paraíso tendrán que someterse a una purgación. A partir de aquí, se diversifican los pareceres. Para unos, esta purgación tendrá lugar durante el Juicio Final. Pero entre los que sostienen esta opinión hay también posiciones diferentes. Los hay que estiman que todos los muertos habrán de pasar por esta prueba. Para los justos no será más que una formalidad sin consecuencias; para los ímpíos, la condenación; y para los casi perfectos una purgación. Mientras que otros consideran que sólo aquellos que no han ido inmediatamente al Paraíso o al infierno sufrirán este examen. A partir de S. Agustu

tín y de S. Gregorio Magno se sabe que los únicos merecedores de esta oportunidad serán los difuntos que sólo tengan que expiar pecados ligeros o que antes de morir se hayan arrepentido sin tener tiempo de hacer penitencia en la tierra y que, de todas formas, vivieron una vida bastante digna y suficientemente señalada por las buenas obras. Después de S. Agustín se consideraba por lo general que esta purgación tendría lugar entre la muerte y la resurrección. Sobre el lugar donde se llevaría a cabo esta purgación no había nada preciso al respecto. Por otro lado, la creencia que más se fortaleció entre el siglo VI y el XI y que más favorablemente dispuso el terreno para el nacimiento del Purgatorio fue la práctica de las preces y, más ampliamente, de los sufragios por los difuntos. Tanto las creencias como las prácticas que exigen la intervención de la Iglesia en el sacrificio eucarístico (y cuya beneficiaria es ella misma, entre otras cosas gracias a las limosnas) le aseguran concretamente un mejor dominio sobre los vivos mediante el rodeo de su supuesto poder en favor de los muertos (57).

Parece ser que fue Pedro Comestor el primero que substantiva el adjetivo "purgatorius" en "purgatorium", con lo que este lugar de purificación ya aparece definido como un espacio concreto. Aunque no hubiera sido el creador de este neologismo, sí fue uno de los primeros en utilizarlo, en relación con un desarrollo de la geografía del más allá revolucionario. Al final de su vida, ocupó un puesto central dentro de la inteligencia parisina; y ése fue el medio donde nació el Purgatorio (y más precisamente la escuela de Notre-Dame de París) (58).

Quien primero introdujo el Purgatorio en el sistema y la enseñanza teológica fue Pedro el Cantor, maestro de la escuela de Notre-Dame de París (muerto en 1197). En su "Summa de sacramentis et animae consiliis", el Purgatorio aparece a propósito de la Penitencia. Hablando del pecado venial, Petrus Cantor se siente inducido a afirmar que a causa del mismo se inflige en el Purgatorio ("in purgatorio") una pena determinada. Ataca a los que piensan que los condenados pasan también por el Purgatorio antes de ir al infierno, y que allí se les purifica y perdona. Ello es absurdo porque, en tal caso, la situación de los elegidos no sería mejor que la de los condenados. Petrus Cantor toca el punto esencial: "Hay que distinguir los lugares de los buenos y los de los malos después de esta vida. Para los buenos, se trata, o bien del Paraíso ("patria") inmediato si no tienen consigo nada que deba consumirse por el fuego, o bien desde el principio del Purgatorio ("purgatorium") y luego del Paraíso, en el caso por ejemplo de los que llevan consigo pecados veniales. Por lo que hace a los malos, no se distingue un receptáculo especial, pero se dice que van inmediatamente al infierno". En otro pasaje del "De sacramentis" en que se trata de la remisión de los pecados veniales, Petrus Cantor recuerda que "nuestros maestros dicen que el pecado venial se remite mediante la pena del Purgatorio ("per penam purgatorii"), no por la penitencia", aunque el Cantor no es de esta opinión (59).

Fueron dos los ambientes que pusieron a punto la creencia y lanzaron el término "purgatorio". El primero de ellos, el más activo, fue el ambiente intelectual parisino, y particularmente la escuela catedralicia, la escuela del cabildo de Notre-Dame; cu

yo papel capital antes de que la animación intelectual pasara a la orilla izquierda y a las enseñanzas de la nueva universidad, en particular por obra de los maestros mendicantes, dominicos y franciscanos, fue fundamental. Un movimiento teológico importante situado ya en la orilla izquierda precedió y nutrió durante el si glo XII este impulso, sobre todo en su primera mitad. Las abadías de S. Víctor y de Santa Genoveva fueron sus principales animadoras. El segundo medio de nacimiento del Purgatorio fue Citeaux. La especial atención que los cistercienses atribuyeron a las relaciones entre los vivos y los muertos, el nuevo impulso que, después de Cluny, dan a la liturgia del comienzo del mes de Noviembre que se asocia a los santos y a los difuntos, les llevan hasta las fronteras de la formulación del Purgatorio. Este hizo su aparición en la encrucijada entre los dos ambientes, de 1170 a 1200, tal vez en el decenio 1170-1180, con seguridad durante los diez últimos años del siglo (60).

Los grandes doctores del Purgatorio durante el siglo XIII fueron maestros mendicantes. En esta centuria, el triunfo de este "tercer lugar" fue mitigado, ante todo por que su éxito en la teología oficial latina no debe enmascarar su fracaso en importantes zonas de la cristiandad. Por ejemplo, el rechazo por parte de los herejes (como se verá más adelante), en el enfrentamiento en tre el catarismo y la Iglesia romana alcanzó tan gran importancia. La hostilidad de los griegos, a los que determinadas circunstancias políticas obligaron a rechazar el Purgatorio con ocasión de la efímera unión de las Iglesias concluida en el Segundo Concilio de Lyon (1274), obligó a su vez a los latinos a discutir con los griegos que no aceptaban aquel nuevo más allá. Tales discusioo

nes conducirían a la Iglesia latina a definir mejor el Purgatorio durante el siglo XIII, de la misma manera que se había visto forzada por la lucha contra las herejías a precisar su existencia desde fines del lo XII. Por último, durante esta centuria, y en las escuelas escolásticas, se advierte una voluntad de racionalizar y controlar el Purgatorio (61).

Guillermo de Auxerre (muerto en 1231), en su "Summa Aurea" (1222-1225) se encuentra entre la problemática del fuego purgatorio y la del Purgatorio propiamente dicho. Sobre la manera en que el fuego purgatorio purga las almas se inclina por la causa eficiente; adopta una posición intermedia en relación con la existencia en el más allá de un "lugar de mérito" ("locus merendi"). Se halla de acuerdo con la posición que será propia de los escolásticos, según la cual ya no se puede adquirir méritos después de la muerte, combate a los que niegan la posibilidad de una enmienda mediante el fuego que "purga las almas actuando sobre ellas sin imprimirlas su cualidad". Las almas del Purgatorio son beneficiarias de los sufragios de los vivos sin que éstos reciban nada a cambio, salvo el beneficio de adquirir para sí mismos méritos en el más allá, al llevar en este mundo a cabo una obra de misericordia (62), orar por los difuntos (63).

Guillermo de Auvergne (hacia 1180-1249) compuso entre 1223 y 1240 el "Magisterium divinale sive sapientiale", organizado en siete tratados, el más importante de los cuales, "De universo", se escribió entre 1231 y 1236. Tras esbozar una geografía unificadora entre el mundo de los vivos y el de los muertos, donde el lugar de la dicha del alma se sitúa en la cima del Universo, el

Empíreo, el de su infortunio en el fondo del universo, en las profundidades subterráneas opuestas al cielo del Empíreo, y el lugar mezcal de dicha e infortunio en el mundo de los vivientes, Guillermo de Auvergne aborda el problema del Purgatorio. Que después de la muerte del cuerpo queden muchas cosas que purgar es una evidencia; por lo tanto, éste es una prolongación de la penitencia terrena. Hay varias razones para la existencia del Purgatorio: La primera se debe a los fallecidos de muerte súbita o de improviso antes de haber cumplido la penitencia que debían haber satisfecho. La segunda, se refiere a la diferencia entre los pecados mortales y los ligeros. Como no todos los pecados son iguales, la expiación obligatoria de esos pecados no puede ser la misma para los más graves y para los más leves. A los unos les corresponde la expiación por el castigo ("per poenam") y a los otros por penitencia ("per poenitentiam"). En cuanto a los pecados leves, el difunto no puede acceder con ellos a la gloria ni cargarlos en el infierno; así, ha de expiarlos antes de verse transportado al Paraíso, con lo que tiene que existir un lugar que, en el futuro, se lleve a cabo tal purificación. Así, el Purgatorio se ha de situar, cronológicamente, entre la muerte y la resurrección de los cuerpos. Para él, "las penas purgatorias son penas que completan la purgación penitencial iniciada en esta vida"; la frecuencia de las muertes imprevistas, de las penitencias inacabadas antes del fallecimiento, y de los casos de óbitos en estado de pecados leves hace estas penas "necesarias para numerosas almas". Por su parte, la existencia del Purgatorio no resulta perjudicial para el ejercicio de una vida cristiana en la tierra, ni una incitación al relajamiento durante el período vital, sino todo lo contrario: "Porque, a causa del temor a la purgación en el futuro,

a falta de otras motivaciones, los hombres comienzan con más facilidad y antes la purgación penitencial acá abajo, la prosiguen con mayor celo y vigor y se esfuerzan por acabarla antes de morir". Así pues, la existencia del Purgatorio queda probada mediante el razonamiento y la perspectiva de la penitencia. Subraya, a su vez, la necesidad de los sufragios por los difuntos: Oraciones, misas y otras obras piadosas. Por último, la exigencia de justicia es otra de las razones que motivan la existencia del Purgatorio: "Aquellos que han negado la existencia del Purgatorio, y de esas purgaciones de las almas, han ignorado la penitencia". Ahora bien, la penitencia "es un juicio espiritual, juicio en que el alma pecadora se acusa a sí misma, testifica contra sí misma, pronuncia un juicio contra sí misma". Pero todo juicio ha de satisfacer la justicia. Si la justicia humana no tolera que se confundan las penas, mucho menos la divina que es también misericordia. Para Guillermo de Auvergne, el fuego no es la única forma de expiación que allí se experimenta. No es por tanto una metáfora, sino el término genérico que sirve para designar el conjunto de los procesos de expiación y purificación que sufren las almas del Purgatorio (64).

Alejandro de Hales (hacia 1185-1245), redacta su "Glosa sobre las Sentencias de Pedro Lombardo) probablemente entre 1223 y 1229; en alguna de sus partes, se ocupa del problema del Purgatorio con especial atención a los pecadores cuya penitencia tardía ha sido incompleta y a quienes no tienen otra carga que la de sus pecados veniales. Concilia las opiniones tradicionales sobre el fuego que, según unos, está ya en actividad antes de la resurrección, y según otros sólo después, al tiempo del Juicio Final,

rio concierne a la mayoría de los fieles. En su situación de intermedio queda sometido al fuero común de Dios y de la Iglesia. A imagen de las co-jurisdicciones que el sistema feudal había desarrollado en aquella época, lo que hay es paridad de Dios y la Iglesia sobre el Purgatorio. Cuando su poder terreno está siendo discutido por los despreocupados y por los herejes, la Iglesia prolonga hasta más allá de la muerte su poder sobre los fieles. De esta forma, Alejandro de Hales ofrece una de las primeras expresiones claras del alcance de la comunión de los santos desde la perspectiva del Purgatorio: "De la misma manera que el dolor específico lleva consigo satisfacción por el pecado, el dolor de la Iglesia universal que llora los pecados de los fieles difuntos orando por ellos entre gemidos, ayuda a la satisfacción, pero no produce por sí misma la plena satisfacción, sino que con la pena del penitente ayuda a la satisfacción, lo que constituye la definición misma del sufragio. El sufragio en efecto es el mérito de la Iglesia capaz de disminuir la pena de uno de sus miembros". Comienza a hacerse consciente la noción de un dolor que de simple expiación que era, va a convertirse en fuente de méritos que permiten a las almas del Purgatorio, no sólo llevar a término (con la ayuda de los vivos) su purgación, sino merecer intervenir ante Dios en favor de los mismos vivos. La Iglesia, en el sentido eclesiástico y clerical, extraerá un gran poder del nuevo sistema del más allá. Es ella la que administra o controla oraciones, limosnas, misas y ofrendas llevadas a cabo por los vivos en favor de los muertos. Gracias al Purgatorio, la Iglesia desarrollará el sistema de las indulgencias, fuente de grandes beneficios (65).

S. Buenaventura continúa desarrollando la idea del Purgatoo

al declarar que hay dos fuegos: Uno purgatorio entre la muerte y la resurrección, y otro consumidor o purificador entre la resurrección y el Juicio. En primer lugar, el fuego del Purgatorio purga de pecados veniales, de las penas debidas a los mortales no suficientemente expiados aún; en segundo lugar, es una pena más grande que cualquier temporal; en tercer lugar, hay allí confianza y esperanza, pero aún no visión beatífica (es la esperanza, puesto que es la antecámara del Paraíso, pero, al no ser éste, se está privado de la visión de Dios); en cuarto lugar, los que lo evitan o escapan de él son poco numerosos (el Purgatorio es el más allá provisional de la mayoría de los hombres, de los difuntos).

Alejandro de Hales trató de las relaciones entre Iglesia y Purgatorio: "A la objeción de que no corresponde el poder de las llaves remitir la pena purgatoria por conmutación en pena temporal, hay que responder que los que están en el Purgatorio dependen en cierto modo del fuero de la Iglesia militante y análogamente el fuego purgatorio en la medida en que conviene a la pena satisfactoria. De manera que, así como los fieles pertenecen, bien a la Iglesia militante, bien a la triunfante, aquellos otros están en medio, y como no pertencen en todo a ninguna de las dos, pueden someterse al poder del sacerdote a causa del poder de las llaves". Así pues, la jurisdicción de la Iglesia hace que esta se anexe, al menos parcialmente, el nuevo territorio abierto en el más allá. Hasta entonces, el poder judicial espiritual se hallaba netamente dividido por la frontera que suponía la muerte. En este mundo, el hombre dependía de la Iglesia; en el otro, no dependía más que de Dios. No obstante, la mezcla en el Purgato-

rio como esperanza: "En el Purgatorio hay más certeza de la gloria que en el camino, pero menos que en la patria". a su vez, piensa que la pena del Purgatorio "no es infligida por ministerio de los demonios ni de los ángeles, pero sí es probable que las almas sean conducidas al Cielo por los ángeles buenos, y al infierno por los ángeles malvados". al preguntarse si cabe beneficiarse de "remisiones de pena" ("relaxaciones") cuando se está en el Purgatorio o solamente si se vive en este siglo, S. Buenaventura se ve llevado, en la misma línea que Alejandro de Hales, a insistir sobre el poder de la Iglesia en general y del Papa en particular sobre el Purgatorio. Texto importante a propósito de la dirección de desarrollo de indulgencias y del poder pontificio sobre los difuntos que Bonifacio VIII va a inaugurar con ocasión del Jubileo de 1300. Buenaventura toma posición acerca de la liberación de las almas del Purgatorio antes del Juicio Final: En él no cabe la existencia de ningún elemento retardador después de la purificación, sino que ha de salirse inmediatamente de este lugar tras la purgación (66)

Para S. Alberto Magno, los pecados veniales se perdonan en el Purgatorio; las almas que lo habitan no sufren las penas inferiores porque se benefician de la luz de la fe y de la luz de la gracia; lo que les falta es, provisionalmente, la visión beatífica, pero semejante privación no debe asimilarse a las tinieblas exteriores. Los demonios se contentan con conducir a las almas a que purguen en el Purgatorio, pero no son ellos los que las purifican. En el Purgatorio no existe la prueba del hielo, porque esta prueba castiga la frialdad en la caridad, y éste no es el caso de las almas que están allí purgándose. El problema de la

diferencia entre el Purgatorio y el infierno no es una cuestión de intensidad, sino de duración. Dentro de esta distinción, el Purgatorio corresponde a un cierto estado de pecado, aquel donde bien y mal están mezclados. De donde se deduce un sistema tripartito y no "quinquepartito" ("aut es bonum aut est malum aut bonum coniunctum malo"); de donde se deduce que el Purgatorio es un intermedio descentrado hacia el bien, lo alto, el cielo y Dios. Porque el mal que implica es un mal venial, no mortal, mientras que el bien, como todo bien, es el de la gracia. Por último, para S. Alberto Magno, negar el Purgatorio es una herejía (67).

La primera definición pontificia del Purgatorio tiene lugar bajo el pontificado de Inocencio IV en una carta remitida a los griegos de Chipre fechada el 6 de Marzo de 1254, donde se les pide que suscriban una definición del Purgatorio. Este documento constituye el acta de nacimiento doctrinal del Purgatorio como lugar (68).

El Purgatorio triunfó en el siglo XIII en la teología y en el plano dogmático. Se da por cierta su existencia, se convierte en una verdad de fe de la Iglesia. Bajo una forma u otra, en un sentido muy concreto o más o menos abstracto, es un lugar. Su formulación se oficializa. Viene a dar su pleno sentido a una antiquísima práctica cristiana: Los sufragios por los muertos. Pero los teólogos y la jerarquía eclesiástica lo controlan y limitan su expansión en el ámbito de lo imaginario. Cuando la Iglesia hace descender el Purgatorio a la enseñanza cotidiana, a la práctica pastoral, el éxito comienza a ser muy notable. A fines del siglo XIII el Purgatorio está en todas partes, en la predicación,

tímidamente en los testamentos, en la literatura en lengua vulgar. El Jubileo de 1300 será su triunfo al converger las aspiraciones de las masas de fieles y las prescripciones de la Iglesia.

Ya hacia fines del siglo XIII se asiste a una infernalización del Purgatorio. En el "Tractatus de diversis materiis praedicabilibus" de Esteban de Bourbon (hacia 1195-1261), se está ante un cristianismo del temor, en que el Purgatorio queda inserto en un contexto de temor escatológico que orilla muy de cerca el infierno. Este autor piensa que la vida terrenal puede considerarse como un primer purgatorio en que uno se puede purgar de diversas maneras. Puesto que después de la muerte tiene que haber una remisión de los pecados, tendrá que haber también un lugar apropiado para dicha postrera purgación, y éste no puede ser ni el infierno ni el Paraíso. Esteban de Bourbon condena a los herejes "que dicen que no hay tal pena purgatoria en el futuro" y rechazan los sufragios por los muertos. Hay tres categorías de pecadores en este "tercer lugar": Los que se "convirtieron demasiado tarde, los que al morir sólo tenían pecados veniales y aquellos que no han llegado a hacer en este mundo más que una penitencia insuficiente. Habla también de las razones por las que el hombre ha de temer las penas del Purgatorio. Son siete: La dureza ("acerbitas"), la diversidad ("diversitas"), la prolongación ("diurnitas"), la esterilidad ("sterilitas"), la nocividad ("damnositas"), la calidad de los tormentos ("tormentorum qualitas") y el exiguo número de los auxiliares ("subvenientium paucitas") (69).

Por último, queda por ver las relaciones entre Purgatorio, herejía e Iglesia. En líneas generales, todos los disidentes re-

chazarán este "tercer lugar" de ultratumba así como la efectividad de los sufragios por los difuntos. En 1025, el obispo Gérard de Cambrai, en un sínodo celebrado en Arras, reconcilió con la Iglesia a ciertos herejes que, entre otros errores negaban la eficacia de los sufragios por los difuntos (70). En la lucha antiherética, un cierto número de autores eclesiásticos contribuyeron enormemente, en el tránsito del siglo XII al XIII, al nacimiento del Purgatorio. Estos autores tienen en común su lucha contra los herejes y su utilización del reciente Purgatorio como instrumento de combate. El Purgatorio no sólo nació de tendencias positivas, de la reflexión de los intelectuales y la presión de la masa, sino también de pulsiones negativas, de la lucha contra quienes no creían en él. La Iglesia romana pone a punto la doctrina del Purgatorio frente a los herejes de los siglos XII y XIII, como frente a los griegos entre los siglos XIII y XV, y frente a los protestantes en los siglos XVI-XVII. Todos los adversarios de la Iglesia romana oficial piensan que la suerte de los seres humanos en el más allá sólo depende de sus méritos y de la voluntad de Dios. Con la muerte, los difuntos van directamente (o después del Juicio Final) al Paraíso o al infierno, pero no hay ningún rescate entre la muerte y la resurrección: Por tanto, no hay tampoco Purgatorio y es inútil rogar por los muertos. Para todos estos herejes, se trata de una ocasión de negar a la Iglesia cualquier intervención después de la muerte, de rehusarle esa extensión de su poder sobre los hombres.

Ya se ha visto el caso de los herejes de Arras combatidos por Gérard de Cambrai a comienzos del siglo XI. El problema reaparece a principios del XII, entre los herejes tan pronto indivi

dualizados como anónimos en el seno del grupo. Este es el caso de Pedro de Bruys contra quien escribió un tratado el abad de Cluny Pedro el Venerable. Lo es también el de su discípulo Enrique que, en Lausanne y Le Mans (hacia 1116), predica ciertas ideas en la misma línea que los de Arras, lo que le valió un arresto en 1134 y el verse denunciado ante el Concilio de Pisa. Un tratado anónimo de la primera mitad del siglo XII trata de refutar a Enrique y a sus seguidores. Les atribuye la idea de que "no hay posibilidad alguna de auxilio a los muertos, los cuales, a partir del momento de su muerte, se condenan o se salvan", lo que se considera "abiertamente herético". Apoyándose en el conjunto de ideas tradicionales de la Iglesia (2 Mac. 12, 41-45..., Mt. 12, 21, I Cor. 3, 10-15, y "De cura pro mortuis gerenda" de S. Agustín), el tratado anónimo sostiene la existencia de dos fuegos, el purgatorio y el eterno: "Hay pecados que se perdonarán en el futuro mediante las limosnas de los amigos y las plegarias de los fieles, así como por el fuego purgatorio".

En un sermón sobre el "Cantar de los Cantares" de S. Bernardo, compuesto en 1135 y reescrito hacia 1143-1145, se ataca a los herejes que "no creen que haya un fuego purgatorio después de la muerte, y que estiman que el alma, después de su separación del cuerpo, va directamente al descanso o a la condenación". S. Bernardo, apoyándose en Mt. 12, 32, les opone la existencia, no del Purgatorio, todavía ignorado, sino del fuego purgatorio, al tiempo que afirma la eficacia de los sufragios por los difuntos.

Entre cátaros y valdenses, la hostilidad contra el Purgatorio forma en ellos parte de sistemas religiosos diferentes entre

sí a pesar de la presencia de elementos heréticos tradicionales. Pero la postura de estos herejes a propósito del Purgatorio es prácticamente la misma: Los vivos no pueden hacer nada por los difuntos, los sufragios son inútiles. Entre los cátaros, como ya se ha visto, es indudable que la doctrina de la metempsícosis excluye el Purgatorio, puesto que posee la misma función de purificación "temporal" (aunque, debido a esta misma teoría, los sufragios por los difuntos resultan aún más inútiles). Uno de los primeros textos de esta disputa se debe al abad premostratense Bernardo de Fontcaude que escribió entre 1190 y 1192 su "Liber contra Waldenses"; en el capítulo 10, combate a los que "niegan el fuego purgatorio y dicen que el espíritu, desde el momento de su separación de la carne, va directamente al cielo o al infierno". En el capítulo 11, dice que algunos herejes pretenden que los espíritus de los difuntos no entran antes del Juicio Final en el Cielo ni en el infierno, sino que se les recibe en otros receptáculos. Bernardo de Fontcaude sostiene que se equivocan porque "hay tres lugares para recibir a los espíritus liberados de la carne. El Paraíso acoge a los espíritus de los perfectos, el infierno a los absolutamente perversos, y el fuego purgatorio a los que nos son del todo buenos ni del todo malos. Así acontece que un lugar absolutamente bueno recibe a los buenos del todo; un lugar extremadamente malo a los malos del todo; y un lugar medianamente malo a los medianamente malos; es menos duro que el infierno, pero peor que el mundo". Si bien Bernardo de Fontcaude no conoce el Purgatorio, sino tan sólo el fuego purgatorio, tiene el mérito de haber convertido a éste en un lugar, el más allá entre la muerte y el Juicio Final resulta que es triple, y por primera vez se define el Purgatorio como un lugar doblemente intermedio topográf

fica y judicialmente.

Ermengaudus ataca la opinión de algunos herejes que aseguran que las oraciones de los santos no ayudan en absoluto a los vivos y que los difuntos no se sienten aliviados por las ofrendas ni las plegarias de los vivos. Para este autor, hay tres clases de difuntos: Los buenos del todo que no necesitan ayuda, los del todo malos por los que no se puede hacer nada porque en el infierno no hay redención, y una tercera categoría, los que no son ni del todo buenos ni del todo malos, que se han confesado, pero que no han podido concluir su penitencia.

Una "Summa contra haereses", de comienzos del siglo XIII, falsamente atribuida a Prévostin de Cremona, acusa a ciertos herejes de rechazar la oración por los difuntos. Según este autor, hay que interceder "por los medianamente buenos que están en el Purgatorio, no para que se vuelvan mejores, sino para que sean liberados antes, y por los medianamente malos no para que se salven, sino para que sean menos castigados"

Alanus de Insulis, en su "Summa de arte praedicationis", de clara, a propósito de la Penitencia: "Hay un triple fuego: Purgatorio, probatorio y perentorio. El purgatorio es la satisfacción (de los pecados); el probatorio es el examen ("tentatio"); el perentorio es la condenación eterna...". El fuego purgatorio es a su vez doble: Uno tiene lugar en el camino (durante la vida), y es la penitencia; el otro, después, y es la pena purgatoria. Si el hombre se purga del primero, estará exento del segundo y del tercero; si no se sufre el primero, se pasará al segundo (71).

1.c.- El Limbo de los niños.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iferns dels efans que mo ro no bateiat"), f. 195 v. (72).

Dentro de las fauces de Leviatán, aparecen tres personajes imberbes, sentados, con la mano derecha en su mejilla y los ojos cerrados, gesto que hace referencia al sueño (73). Una de las diferencias más sobresalientes de esta miniatura frente a las restantes es la ausencia de fuego o de cualquier otro elemento de castigo infernal, y la posición equilibrada (74) de los personajes. Si ya se señaló que la bibliografía referida al Purgatorio era más bien escasa, aun lo es más la del Limbo que no consta en la aportada por H. van de Waal en su "Econclass". Probablemente, se trate también de una de las primeras representaciones de este lugar.

El Limbo de los niños ("limbus puerorum") es el sitio adon de van los niños que mueren sin bautismo y en general todos aque llos que salen de la vida con sola la mancha del pecado original. Es doctrina de fe que todos los hombres nacen con un pecado con traído por la culpa del primer hombre con la transgresión en el Paraíso del precepto divino de no comer de la fruta del árbol prohibido. Por otro lado, se sabe por la Escritura y la tradición católica que el estado moral del hombre respecto de su último fin es inmutable después de la muerte, de manera que quien sale de esta vida con la mancha del pecado original no puede alcanzar la felicidad sobrenatural de la visión beatífica. Así pues, los que han muerto sin ser bautizados no pueden ir al Cielo; condenarles al infierno, en el sentido de que allí sufran alguna pena positi

va, parece ser contra la justicia y misericordia divina, pues no han cometido ninguna falta personal. No se sabe que antes del tiempo de S. Agustín ningún Padre de la Iglesia griega o latina enseñara que el pecado original envolviera en sí otro castigo que la pérdida de la visión beatífica. Pocas veces tocan esta cuestión, pero las referencias que se hallan son favorables a esta tesis. Es conocido el testimonio de S. Gregorio Nazianceno: "Finalmente los últimos (los que no han recibido el bautismo sin culpa propia) no gozarán de la gloria celestial, ni serán castigados con tormento por el justo juez, puesto que aunque no fueron sellados (con el carácter bautismal) carecen, sin embargo, de impiedad y más bien han tenido que sufrir este mal que no se lo han procurado. Ni se sigue tampoco que quien no sea digno de castigo merezca por eso ser honrado; como tampoco quien no merece una honra, merece por eso una pena" ("Orat.": 40; PG.: 36, col. 389) (75). S. Gregorio de Nisa enseña también que los niños que mueren prematuramente no padecen pena ni dolor, aunque tampoco se hallan en la misma situación que aquellos que durante toda la vida se han ejercitado en la práctica de la virtud ("De infantibus qui praemature atriuntur"; PG.: 46, cols. 179 y 191); tampoco es igual la situación respecto a la de aquellos adultos que, por su propia culpa, han dejado transcurrir el período del Bautismo (PG.: 46, cols. 177-180) (76). En su "De libero arbitrio", S. Agustín expresó la misma opinión; hablando de los niños que mueren sin bautismo, dice: "Que no hay que temer que la vida no pueda ser como media entre el pecado y la virtud, ni que la sentencia del juez no pueda también ser media entre premio y suplicio" (1. 3, c. 23; PL.: 32, col. 1304) (77). Con ocasión de su confrontación contra los pelagianos, acentuó su postura. Los pelagianos, al objetar a los

católicos la práctica del bautismo como prueba del pecado original, contestaron que el Bautismo era necesario para llegar al reino de los cielos, pero no para alcanzar la vida eterna. No es fácil determinar cuál era exactamente la diferencia que concebían estos herejes entre el reino de los cielos y la vida eterna; no obstante, siempre resulta verdad en su sistema que, sin participar en los méritos de Cristo y por derecho natural (78), venían a salvarse los niños no bautizados y a gozar de la felicidad sobrenatural. S. Agustín piensa que realmente estos niños sufren una pena positiva, aunque en comparación con las de los demás condenados, la llama "mitissima", es decir, levísima, a pesar de que en sí debía ser grande ("Ep. 166", PL.: 33, col. 21 ss.; "Sermo 294", PL.: 38, col. 1336; "De anima et ejus origine": l. I, c. 9, 11, PL.: 44, col. 481; "Contra Julianum": c. 5, 11, PL.: 44, col. 809) (79). Estas doctrinas de los pelagianos fueron condenadas en el Concilio de Cartago del 411 (80), volviendo a ser reprobada en nuevos sínodos africanos, y en el 417 por sentencia del Papa Inocencio I (81).

La autoridad de S. Agustín arrastró tras sí a los demás padres y teólogos hasta la época del renacimiento de la teología en la Edad Media. Entonces, tras largas controversias, se llegó a precisar más la verdadera naturaleza del pecado original y así fue fácil determinar cual debía ser la pena correspondiente. Pedro Lombardo en "2 Sent." Dist. XXXIII afirma, tras citar las palabras del obispo de Hipona sobre el suplicio levísimo de los niños muertos sin bautismo, que esta pena no consistía en ningún dolor producido por el fuego o por el remordimiento de la conciencia (de ahí la ausencia del fuego y la postura equilibrada de los

personajes que ocupan el Limbo de los niños en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense), sino únicamente en la carencia de la visión beatífica, y después Inocencio III, en una carta al arzobispo de Arles, a fines de 1201, señaló como pena del pecado original la carencia de la visión de Dios, y del actual, los tormentos eternos del infierno; este texto, que pasó al "Corpus Juris", tuvo gran importancia en esta cuestión e influyó notablemente en decidir a los teólogos a adoptar la opinión más benigna. Fijada la esencia del pecado original en la privación de la gracia santificante, que era un don sobrenatural, se imponía la consecuencia que la penas correspondientes a semejante pecado debían ser del mismo orden gratuito y que, por consiguiente, debían dejar intacta la naturaleza dentro de sus límites propios. Esta pena debía consistir en la pérdida de un bien también gratuito, de aquel bien que correspondía a la gracia santificante, es decir, la visión beatífica, y no en ninguna pena de sentido, como es la del fuego. Una pena sensible que contraría las tendencias naturales de un ser, no debe imponerse sino por un desorden positivo del mismo, un desorden por el que la naturaleza no sólo tiende positivamente a Dios, último fin de la vida humana, sino que esté positivamente alejado de ese fin por su inclinación perversa e indevida a las criaturas; esto no se halla sino en el pecado actual personal por el que se une y se apega indebidamente a la criatura con desprecio del Creador; en el alma del niño recién nacido no bautizado, no es posible tal adherencia a lo transitorio ni tal desvío de lo eterno, pues no hay ni ha habido ningún acto en esa voluntad: Lo único que hay es la falta de aquella participación sublime de la naturaleza divina, que eso es la gracia que, asemjando el alma da Dios en cuanto la criatura puede a su Creador,

le haría hija suya y objeto de sus complacencias; semejanza que debía estar en el alma, según la ordenación primitiva de Dios, y cuya falta en la misma, desagrada a Dios y hace que la castigue denegándole el don de la visión de su esencia, pero sin infligirle otra penalidad alguna (82).

Sto. Tomás de Aquino dice que estas razones demuestran que no sólo no sufren pena de fuego estas almas, pero tampoco tristeza ninguna por la pérdida de la visión beatífica, pues caso de tenerla, sería su castigo mayor que el del fuego. En "De Malo" (q. V, a. 3), hay otra explicación a esta carencia de tristeza: Al no saber estas almas que fueran destinadas a tan elevado fin, por consiguiente, no pueden dolerse de su pérdida. No por eso deja de ser ésta una verdadera pena objetiva, pues, de hecho, les falta un bien de valor inapreciable para el cual de hecho fueron creadas.

Esta ignorancia no excluye que tengan un conocimiento de las cosas naturales proporcionada a su natural capacidad y deseo de saber, y, por consiguiente, aunque estén separadas estas almas de Dios en cuanto felicidad sobrenatural, le conocen y aman como sería Dios conocido y amado en el orden natural por medio de las criaturas (83).

Ahora bien, dentro del contexto histórico-geográfico en que se compuso el "Breviari", hay implícita una necesidad del sacramento del Bautismo, efectivo para alcanzar la salvación y sin el cual ésta es imposible, ideas que rechazaban los cátaros, los cuales, en este sentido, y remarcando la necesidad del bautismo de

los niños, fueron refutados por los polemistas (84).

1.d.- El infierno de los condenados.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iferns dels condemnatz"), f. 195 v. (85).

Dentro de las fauces de Leviatán, aparece un condenado boca arriba, en posición inestable y desequilibrada (86), con pies y manos atados juntos, cuya cabeza devoran dos reptiles (un sapo y una serpiente); a continuación, un gran busto de diablo con la boca abierta mostrando los dientes, lo que acrecienta su aspecto temible de agresividad y ferocidad (87), se trataría; por así decirlo, de una representación en majestad del diablo (88). Por último, un demonio arroja a las fauces de Leviatán un alma (posiblemente femenina, a juzgar por su sexo), en cuya caída adquiere una posición inestable y desequilibrada (89). Como se ve, se ha unido dos de los castigos infernales que aparecían al hablar del segundo estado de la atrición, el de los gusanos (réptiles) y el de la visión continua de los diablos (90). El hecho de que no aparezca fuego puede deberse, en este caso, a una razón de espacio, ya que las llamas habrían tapado casi totalmente al primer condenado y al gran diablo central.

En la segunda parte de este trabajo, ya se habló del sentido del infierno, tanto para los cátaros como para Ermengaud, por lo que no se insistirá más sobre él, y se remite al lector al apartado correspondiente (91).

Por último, en líneas generales, la representación de estos

cuatro lugares tan distintos entre sí (sobre todo los dos primeros respecto a los dos últimos) a través de las fauces de Leviatán se debe a algo tan convencional como la misma designación de ellos por la palabra infierno, ya que ésta, en sentido teológico, abarca todos los sitios en que se sufre por cualquier pecado. Es de notar, por otra parte, la ausencia, a lo largo del "Breviari d'Amor" de cualquier representación de las almas en la gloria (92). lo que puede ponerse en conexión con la enseñanza medieval de fines del XIII basada en el temor más que en la esperanza (93).

Una vez visto cada tipo de infierno individualmente, se tratará de analizarlos en su conjunto. En un sermón para Adviento, S. Bernardo distingue un infierno (inferior), la gehena propiamente dicha, un infierno (intermedio) donde tiene lugar la purgación, y un infierno (superior) sobre la tierra y que corresponde a los futuros limbos; se trata, pues, de la búsqueda de una especialización del más allá, así como la afirmación de la existencia, bien de un infierno purgatorio, bien de lugares purgatorios ("loca purgatoria" o "purgabilia"), pero sin que a tal espacio se le atribuya ningún nombre y manteniéndose en la vaguedad la geografía del más allá (94).

Mucho más preciso será S. Buenaventura, que va a ocuparse de la cuestión clásica de "los receptáculos de las almas" (95). Para ello, distingue cuidadosamente la geografía del más allá antes y después de la venida de Cristo, de la Encarnación. Antes de Cristo, el infierno comprendía dos pisos, un lugar en lo más profundo ("locus infimus"), donde se sufría a la vez la pena del sentido (castigos materiales) y la pena del daño (la privación de la

visión beatífica), y un lugar inferior ("locus inferior"), pero situado encima del precedente, donde no se sufría más que la pena del daño. Aquí es donde están los limbos que comprenden el de los niños y el de los padres o seno de Abraham. Después de Cristo, hay cuatro lugares: El Paraíso, el infierno, el Limbo y el Purgatorio. Aunque no lo enuncia explícitamente, da la impresión de que el Purgatorio es una consecuencia de la Encarnación, vinculada a la remisión de los pecados, instaurada por el advenimiento de Cristo. Aunque de los limbos no queda más que el de los niños, resultan en conjunto cuatro lugares, porque S. Buenaventura distingue netamente Limbo e infierno (mientras, como se verá, S. Alberto Magno articula infierno y Limbo, de manera similar a Ermenegaud) (96).

S. Alberto Magno, en el tratado "De resurrectione", que probablemente forma parte de la "Summa de creaturis", después de haber hablado de la resurrección en general en la primera parte y de la resurrección de Cristo en la segunda, aborda en la tercera la resurrección de los pecadores. Los "lugares de las penas", declara, son "el infierno, el Purgatorio, el Limbo de los niños y el Limbo de los padres". S. Alberto Magno considera el problema de los "receptáculos de las almas" desde tres puntos de vista. El primero consiste en examinar si el receptáculo es un lugar definitivo o de paso. Si es definitivo, hay que considerar dos casos: La gloria y la pena. Si se trata de la gloria, no hay más que un lugar, el reino de los cielos, el Paraíso. Si se trata de la pena, hay que distinguir entre un lugar con sólo la pena del daño, el Limbo de los niños, y un lugar con pena de sentido y pena de daño, la gehena. Si el receptáculo no es más que un lugar de paso,

hay que distinguir también entre pena de daño sola (el Limbo de los Padres) y pena de sentido y pena de daño juntas, que es el Purgatorio. Un segundo punto de vista consiste en considerar la causa del mérito. El mérito puede ser bueno o malo, o bueno y malo a la vez ("bonum coniunctum malo"). Si es bueno, le corresponderá el reino de los cielos. Si es malo, será en razón de un pecado personal propio o ajeno ("ex culpa propria aut aliena"). Al pecado personal, corresponde la gehena, y al ajeno (pecado original) el Limbo de los niños. Si lo que se da es una mezcla de bien y de mal, no puede tratarse de un mal mortal que sería incompatible con la gracia atribuida al bien. Se trata de un mal venial que puede proceder de una falta propia o ajena. En el primer caso, se irá al Purgatorio, y en el segundo al Limbo de los Padres. Finalmente, se puede partir de lo que hay en los lugares respectivos. Estos lugares pueden tener cuatro cualidades: Ser aflictivos, tenebrosos, luminosos y fructificantes o letificativos ("afflictivum, tenebrosum, luminosum, fructificativum"). Si el lugar es letificativo y luminoso, es el reino de los cielos. Si es aflictivo y tenebroso porque se ha diferido la visión beatífica, es el Purgatorio. Si es directamente tenebroso, pero no aflictivo, es el Limbo de los niños. Y si es indirectamente tenebroso pero no aflictivo, es el Limbo de los Padres. S. Alberto Magno advierte que no ha agotado todas las combinaciones posibles entre las cuatro cualidades de los lugares de referencia, pero demuestra que las figuras consideradas son las únicas compatibles entre sí (97). En el "Comentario de las Sentencias de Pedro Lombardo" (primera parte de la distinción XLIV, a. 45), responde a la pregunta de si es cierto que hay cinco receptáculos para las almas una vez que se han separado del cuerpo: "Hay que responder que los receptáculos

de las almas son diversos y se diversifican así. Son lugares o de término o de tránsito. Los de término son dos: de acuerdo con los méritos malos, el infierno, y de acuerdo con los buenos el Reino de los cielos. Pero el término de los méritos malos, o sea el infierno, es doble, según los méritos propios y según un pacto contrario con la naturaleza; al primer caso corresponde el infierno inferior de los condenados, y al segundo el Limbo de los niños que es el infierno superior... Si se trata de un lugar de tránsito, puede ser el resultado del defecto de los propios méritos o del defecto del pago del precio... En el primer caso, se trata del Purgatorio, y en el segundo del Limbo de los Patriarcas antes de la venida de Cristo". Por tanto, de hecho no hay más que tres lugares: El Paraíso, el infierno que se desdobra en gehena y Limbo de los niños (en vez del antiguo infierno superior que prefiguraba el Purgatorio), y el Purgatorio (asociado a su vez a otra mitad, el Limbo de los Padres, vacío y cerrado para siempre después del descenso de Cristo) (98).

La influencia de S. Alberto Magno se prosiguió a través de la vulgarización teológica de uno de sus discípulos, publicada con las obras completas del maestro. Se trata del "Compendium theologiae veitatis", compuesto por el dominico Hugo Ripelin, prior del convento de predicadores de Estrasburgo, y fechado en 1268. En el libro 4 se explica con toda claridad la geografía del más allá y la desaparición del seno de Abraham a propósito del descenso de Cristo a los infiernos: "Para saber a qué infierno descendió Cristo hay que tener en cuenta que infierno tiene dos sentidos y designa o bien la pena o bien el lugar de la pena. En el primer sentido se dice que los demonios llevan siempre el infiern

no con ellos. En cambio, si infierno designa el lugar de la pena, hay que distinguir cuatro (lugares). Está el infierno de los condenados donde se sufre la pena de sentido y de daño (privación de la presencia divina) y donde se hallan las tinieblas interiores y exteriores, es decir la ausencia de gracia: Lo que hay es un duelo eterno. Encima se encuentra el Limbo de los niños donde se experimenta la pena del daño pero no la de los sentidos y donde se hallan también las tinieblas exteriores e interiores./Encima de este lugar está el Purgatorio, donde se dan la pena de sentido y la de daño a la vez, pero temporales, y donde hay tinieblas exteriores, pero no interiores, porque en virtud de la gracia se posee la luz interior, ya que se sabe que habrá salvación. El lugar superior es el Limbo de los santos padres (de los patriarcas), donde se padeció la pena de daño pero no la de los sentidos, y hubo tinieblas exteriores, pero no las de la privación de la gracia. A este lugar fue al que descendió Cristo para liberar a los su-yos, "mordiéndolo" así el infierno, porque se llevó una parte de-dejando otra; pero, en lo concerniente a los elegidos, Dios destru-yó completamente la muerte, como dice Oseas: "Yo seré tu muerte, oh muerte, yo seré tu mordedura, oh infierno". Se llamaba también este lugar el seno de Abraham, es el cielo del empíreo porque Abraham está allí desde entonces. De ninguno de estos parajes pue-de pasarse a ningún otro, salvo en otro tiempo del tercero al cuar-to, o sea del Purgatorio al limbo de los santos padres" ("Compendium...": l. 4, c. 22) (99). Aquí, el Purgatorio se presenta en un conjunto infernal y no se halla tan netamente separado del Lim-bo de los niños que S. Alberto aproximaba al infierno después de haber alejado de él el Purgatorio. Hugo Ripelin es más conserva-dor que S. Alberto en este punto y su concepción revela el proce-

so de infernalización del Purgatorio. En cambio, su esfuerzo de racionalización se sitúa más deliberadamente (análogamente a Er-mengaud) en una perspectiva histórica, fiel en ello al espíritu albertino (100).

2.- Las santas mujeres ante el Sepulcro.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("L'angels mostra Marias que Iezus es resuscitatz"), f. 196 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("L'angel mostra a les Maries que Nostre Senyor es (sic.) Jhesuchrist es resussitat"), f. 147 v. (2). La fuente está tomada de Mc. 16, 1-8.

Las dos escenas son muy similares, y sólo hay variaciones en algunos detalles. En las ilustraciones de ambos manuscritos, las tres Marías están frente al sepulcro (en la del S.I. n.3 escurialense, las tres llevan los tarros de ungüentos; en la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sólo una de ellas. Mientras que la actitud de las tres en el S.I. n.3 escurialense es prácticamente la misma, sólo que la primera de ellas extiende su mano derecha en actitud de consentimiento, de dar fe de lo que ve (3); en la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional hay más vairiedad de movimientos; las dos de la derecha levantan sus manos, esta vez en señal de sorpresa, al igual que la primera de ellas, que además se agacha al sepulcro y coge el sudario (4)); en ambos manuscritos, el sepulcro aparece descubierto, con la losa a un lado, y junto a él, el ángel (que en el S. I. n. 3 escurialense, con un libro en la izquierda, lo señala con la diestra, mientras que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, hace un gesto de diálogo con las Marías, muy similar al de Cristo predicando entre los

doctores y en el Templo (ff. 129 r. y 136 v.), a la vez que lo se ñala por la inclinación general de su cuerpo. En la miniatura del manuscrito S.I. n. 3 escurialense, está sentado en el mismo sepulcro, mientras que en la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, lo está sobre la losa); los sepulcros de ambos manuscritos, como viene siendo habitual, son distintos: El del S.I. n.3 escurialense presenta tres oquedades en el frente y se sostiene sobre tres columnitas (entre las que hay dos soldados desvanecidos); por su parte, el del Res. 203 de la Biblioteca Nacional no está en alto, sino en tierra, y muestra una decoración de arquillos a lo largo de todo el borde superior; en la ilustración de este manuscrito, como ya es normal, y a diferencia del S.I. n.3 escurialense, hay una ambientación de lugar; es decir, para dar idea de que la escena transcurre en un exterior, aparecen dos árboles de tronco muy esbelto. En definitiva, pese a estas diferencias, se sigue el modelo habitual anterior al siglo XV de mostrar la Resurrección conforme al relato evangélico, lo que da lugar a una representación plástica indirecta (5).

Hasta el siglo XIII, es bajo forma indirecta, conforme a lo narrado en el Evangelio, de la visita de las tres mujeres al sepulcro como el arte cristiano de Occidente evocaba la Resurrección del Salvador. Si en principio se representó el sepulcro como una construcción, se tenderá a substituirlo por un sarcófago (que se utilizaba para los enterramientos en occidente desde la Antigüedad) (6). Sin embargo, a pesar de que en ciertas zonas como la Auvernia se mantuvo el Santo Sepulcro bajo la forma de una iglesia, con el ángel sentado recibiendo a las mujeres, y con los soldados dormidos, cubiertos con una armadura propia del XII (Mozat,

Issoire, S. Nectario, Blesle, Brionde) (7), aparece un nuevo tipo por casi todo el Occidente latino: El edificio del Santo Sepulcro se reemplaza por un sarcófago casi abierto que deja ver un lienzo, cerca del cual un ángel está sentado (claustro de S. Trófimo de Arles, capitel de Toulouse) (8) señalando con su dedo la tumba vacía. Modelos similares aparecen en un pilar del siglo XI del claustro de Silos (9), en el dintel del tímpano de la portada de Saint-Gilles (10), en un relieve de S. Egidio de Brunswick (de fines del XII) (11) y en un relicario del Santo Sepulcro de hacia 1290 (Pamplona, Tesoro de la Catedral) (12).

Siguiendo la serie de oposiciones sobre el misterio de la Salvación tan querida por los exégetas, la mujer tenía que ser la primera en anunciar la redención para saldar el oprobio de haber sido la primera en comunicar la perdición, ya que si fue la primera en la culpa, justo era que lo fuera en el remedio: "Y de la misma manera que, al principio, la mujer fue la causante del pecado y éste quien consumó el engaño, así también ahora, la primera que había gustado la muerte, fue quien vio la primera la resurrección, pues, al ser la primera en la culpa, era justo que lo fuera también en el remedio. Y para que no tuviera que sufrir ante los hombres el oprobio eterno por su culpa, la misma que había transmitido al hombre la falta, le comunicó también la gracia, compensando así el desastre de la antigua caída con el anuncio de la Resurrección. Al principio, la muerte había salido de los labios de la mujer, y ahora, procedente de los mismos labios, vuelve a la vida" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 156) (13). Los ungüentos perfumados que portan son las virtudes con las que hay que buscar al Señor: "Así que nosotros,

que creemos en el que ha muerto, si, abundando en el buen olor de las virtudes, buscamos mediante las buenas obras al Señor, ciertamente venimos a su sepulcro con perfumes./Y aquellas mujeres que acudieron con aromas ven a los ángeles, porque las almas que con el buen olor de las virtudes se encaminan con santos deseos al Señor, llegan a ver a los que moran en el cielo" (S. Gregorio Magno: "Homilias sobre los Evangelios": 1. 2, Homilfa I (21), 2) (14).

El ángel sentado a la derecha simboliza el triunfo de Cristo sobre la muerte, su vida eterna; sus vestiduras blancas, el gozo del acontecimiento (en el que también ha de verse un aspecto litúrgico): "Pero debemos notar qué es lo que significa el que se vea el ángel sentado a la derecha. Pues bien, ¿qué significa por la siniestra sino la vida presente, y qué por la diestra sino la vida eterna?... Luego como nuestro Redentor había trascendido ya la mortalidad de la vida presente, con razón estaba sentado a la derecha el ángel que había venido a anunciar su vida eterna. El cual se mostró resvestido de blanca vestidura, porque anunció los gozos de nuestra festividad; así que la blanca vestidura es nuncio del esplendor de nuestra solemnidad" (S. Gregorio Magno: "Homilias sobre los Evangelios": 1. 2, Homilfa I (21), 2) (15). Los soldados desvanecidos que aparecen en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense son figura de aquellos que no creen en la Resurrección, como los cátaros, en carne y hueso de Cristo: "Los terremotos son una prueba de la Resurrección para los creyentes; pero para los incrédulos es una causa de terror; para aquéllos, porque el cuerpo somnoliento se conmueve por el sopor de la muerte, y, para éstos, porque turbados por el miedo carnal y la inestabilidad terrena, se apartan de la fe y de la creencia en la Resurrección" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de

S. Lucas: 1. 10, c. 146) (16).

La Resurrección sólo afectó al cuerpo de Cristo que era lo único, dentro de sus dos naturalezas, afectado por la mortalidad: "¿En qué podía resucitar sino en aquello mismo en que había muerto?. Resucitó en lo que murió. Busca la muerte en la Palabra: Nunca pudo existir; busca la muerte en el alma: Nunca existió donde no hubo pecado; busca la muerte en la carne: En ella existió realmente, y la Resurrección fue verdadera, porque verdadera fue la muerte. En ella existió la muerte" (S. Agustín: "Sermón 265 D": 3) (17). Luego negar, como los cátaros, la naturaleza humana de Cristo es negar su Resurrección y caer en un contrasentido, porque ya se ha visto que ni la divinidad ni el alma podían morir. En la Resurrección, Cristo adquiere un cuerpo glorioso, en el que sólo cambian las propiedades, no la naturaleza, con lo que El, por siempre, será dueño de sus dos naturalezas: "la Resurrección del Señor no ha puesto fin a su carne, sino que la ha transformado, y su sustancia corporal no ha sido consumida por el aumento de su poder. Han cambiado las propiedades, no ha pasado la naturaleza. El cuerpo que había sido crucificado se ha hecho impasible; el que había podido ser muerto se ha hecho inmortal; el que pudo ser herido se ha convertido en incorruptible... ya no hay nada en ella (en la carne) pasible o enfermo, de modo que sea la misma en su esencia y no sea la misma en su gloria" (S. León Magno: "Sobre la Resurrección del Señor": Homilía 1ª, 4) (18). Por lo tanto, esta Resurrección de Cristo es, también, un anuncio de la de los cuerpos. (negada por los cátaros al considerarlos de naturaleza diabólica y cárceles que impiden volver al principio bueno) y de la naturaleza gloriosa que adquerirán, ya que "lo que fue por delan

te en la cabeza, se repetirá en los miembros" (S. Agustín: "Sermón 233": 5) (19): "la resurrección misma, en la que el Señor nos anticipó en su misma persona una prueba para que sepamos lo que debemos esperar también para nuestros cuerpos al final de los tiempos... Si el hombre, por el castigo de la culpa, tiene un cuerpo corruptible y sometido a enfermedades, Cristo destruyó el castigo resucitando de entre los muertos. Esto nos ha prometido, y quiso que viviéramos en esta esperanza; perseveremos en ella y llegaremos a lo esperado. Resucitará una carne incorruptible; una carne sin defecto, sin deformación, sin mortalidad, ligera, sin peso" (S. Agustín: "Sermón 240": 2.3) (20). La idea de la resurrección de los muertos es privativa de los cristianos, para S. Agustín ninguna otra religión la posee ("Sermón 241": 1) (21), y en esta creencia se funda la fe de los fieles y la distingue de las demás religiones: "Aquí se construye el cimiento de nuestra fe en la resurrección de Jesucristo... Creemos en Cristo crucificado, pero resucitado al tercer día. Esta fe, la fe por la que creemos que Cristo resucitó de entre los muertos, es la que nos distingue de los paganos y de los judíos... Creed en vuestros corazones y profesad con vuestra boca que Cristo resucitó de entre los muertos... Creemos, pues, que Cristo nacido de la estirpe de David según la carne, resucitó de entre los muertos" (S. Agustín: "Sermón 234": 2-3) (22). Por tanto, si ni los judíos ni los paganos creen en la resurrección de la carne, como tampoco los cátaros, éstos son asimilables, como ya se ha visto, con aquéllos.

La creencia en la Resurrección de Cristo está en función de la de su naturaleza humana, y todo ello en la fe en la resurrección de los muertos: "Si Cristo no fue verdadero hombre, no

resucitó verdaderamente; y si no resucitó verdaderamente, nosotros no resucitaremos verdaderamente. Pero la autoridad dice que Cristo fue "primicia de los muertos" (I Cor. XV). Y Pablo dice: "Cristo resucitado de entre los muertos ya no muere, la muerte no tendrá ya dominio sobre El... Lo mismo Pablo en la Epístola a los Corintios: "Si se predica a Cristo como resucitado de entre los muertos, ¿cómo es que algunos de vosotros andan diciendo que no hay resurrección de los muertos?. Pues si no hay resurrección de los muertos, como dicen ellos, tampoco resucitó Cristo. Mas si Cristo no resucitó, vana es nuestra predicación, y vana también es vuestra fe" (I Cor. XV)... Cristo, además, cuya resurrección es testigo de nuestra resurrección, resucitó en su propio cuerpo. De forma parecida, los santos resucitarán en su propio cuerpo" (Alanus de Insulis: "De fide Catholica": l. I, cc. 21.24; PL.: 210, cols. 323-324 y 325) (23).

3.- "Noli me tangere".

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus resuscitatz es apa regutz a la Macdalena en l'ort"), f. 196 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist aparech a Santa Maria Magdalena en l'ort"), f. 148 r. (2). La fuente está tomada de Jn. 20, 11-17.

Las dos miniaturas son prácticamente idénticas. En ambas, la Magdalena, situada a la izquierda de la composición, de rodillas, con las manos juntas, en actitud de adoración (en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, con el tarro de unguento en la rodilla); Cristo aparece vestido con el manto que le cubre el abdomen, muestra las cinco llagas; con

su mano izquierda coge la cruz de Resurrección (rematada con una banderola con una cruz impresa en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional), mientras tiende su brazo, más en un gesto de rechazo que de aceptación (muy evidente en la miniatura del S.I. n.3 escurialense, sobre todo por el giro del torso). En ambos manuscritos, entre la Magdalena y Cristo hay dos árboles (la santa, en el S.I. n.3 escurialense, aparece flanqueada por ellos) para dar idea del espacio exterior donde se desarrolla la acción.

La imagen que cogen ambos manuscritos del "Breviari" es la más antigua: Cristo aparta a la Magdalena ordenándole que no lo toque; su vestido, como vencedor de la muerte, presenta variaciones en el curso de los siglos. En el XIV, era normal representarlo "in similitudine hortulani", tocado con un gran sombrero de paja y con una laya de jardinero; no obstante, en el "Breviari", se ha optado por la forma con que usualmente aparece en el XIII (de ahí el arcaísmo que ha venido señalándose en numerosas representaciones del "Breviari"), es decir, ataviado con su mortaja y la cruz astada de la Resurrección. La Magdalena, que suele tener el tarro de unguentos que llevaba a la tumba (manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional), aparece casi siempre arrodillada ante Jesús y a cierta distancia (3). Modelos similares aparecen ya desde la "Lipsanoteca de Brescia" (4), en uno de los relieves de las puertas de bronce de Hildesheim (1055) (5), en una miniatura del Evangelionario otoniano de Echternach (6), en el tímpano (destruido) de la iglesia de Santa Magdalena de Besançon (7), en el tímpano de S. Hilario de Foussay (Poitou) (8), en un capitel del claustro de La Daurade (Museo de Toulouse) (9), en los capiteles

borgoñones de Autun, Saint-Andoche de Saulieu y Montlay (10), en uno de Issoire (Puy-de-Dome) (11), de Sanjou (Charente-Inférieure) (12), en el Santo Sepulcro de Genrode (13), en un altorrelieve del "jubé" de Bourget (14), en un bajorrelieve del trascoro de la Catedral de Magdeburgo (15), en un capitel del claustro de S. Pedro de Estella (16), en el trascoro de la Catedral de Notre-Dame de París (17), en una de las tablas de la "Maestà" de Siena de Duccio (18), en una miniatura de la "Somme le Roy" (1311) (Paris, Bibl. de l'Arsenal) (19), en un relieve del tercer registro del tímpano de la portada central de la Catedral de Estrasburgo (1280-1300) (20), en uno de los cuatrifolios del díptico Volet (Louvre) (21) y en un panel del ambón Klosterneuburg (1330-1331) (22).

En numerosas miniaturas del "Breviari", se ha tratado de probar la naturaleza humana de Cristo; pero el Señor no es sólo hombre, sino también Dios. La prohibición hecha a la Magdalena de tocarlo se debe a que ella aparece como figura de los que dudan que Cristo es Dios, ya que la fe católica dice que es igual al Padre: "¿Qué significa, en consecuencia: "No me toques, pues aún no he subido a mi Padre"? . Piensas que soy sólo lo que ves: Aun no he subido a mi Padre. Ves que soy hombre, y piensas que sólo soy un hombre; es cierto que soy hombre, pero no ha de pararse ahí tu fe. No me toques pensando que soy sólo un hombre. "Aún no he subido a mi Padre". Subo a mi Padre: tócame entonces; es decir, profesa en la fe, comprende que soy igual al Padre; tócame entonces y sanarás" (S. Agustín: "Sermón 244": 3) (23). El sentido de tocar no es tanto físico como espiritual: Tocar con la fe; así, la plenitud de la fe se alcanza cuando se cree que Cristo es verdadero Dios y verdadero hombre, que resucitó su carne por sí mis

mo en virtud de su naturaleza divina, no por un poder superior a El: "A Cristo se le toca mejor con la fe que con la carne; tocar a Cristo equivale aquí a tocarlo con la fe. ¿De qué se trata? ¿Por qué buscas mi carne tú que aún no entiendes que soy Dios? ¿Queréis saber cómo deseaba tocarlo esta mujer?. Buscaba como si estuviese muerto a quien no creía que iba a resucitar. "Se llevaron a mi Señor del sepulcro" (Io. 20, 2); y lo llora como a un hombre... Como la veía preocupada por la forma de siervo sin haber aprendido a saborear, creer y comprender la forma de Dios, en la que es igual al Padre, difiere el que lo toque para que lo toque en plenitud" (S. Agustín: "Sermón 229 K": 1-2) (24). La Magdalena puede aparecer como modelo de los que no creen en la Resurrección de Cristo al no creer en su divinidad y considerarlo, de manera parecida a los cátaros, y según el docetismo, común a numerosas herejías, tan sólo un enviado; por tanto, es necesaria la fe en que Cristo es igual al Padre en su eternidad, atemporalidad y en el hecho de la creación: "Buscaba (María Magdalena) el cuerpo de un muerto, no la incorrupción del Dios vivo, pues tampoco ella creía que la causa de no estar el cuerpo en el sepulcro era que había resucitado el Señor... ¿Qué significa "No me toques"? No se pare ahí tu fe; no te quedes clavada en el hombre; hay algo superior que no comprendes. Me ves humilde en esta tierra, me tocas y permaneces en la tierra. Tócame más alto, cree que soy más excelso, cree en mí como en el Hijo Unigénito igual al Padre; cuando hayas comprendido que soy igual a El, entonces habré ascendido al Padre para ti. Tocar con el corazón: he aquí en qué consiste el creer ... Sube, pues, Cristo para nosotros y toquémosle creyendo que es el Hijo de Dios, eterno y coeterno a El; que nació no desde que nació de la Virgen María, sino desde siempre. También a nosotros

nos hará eternos; no porque existamos desde siempre, sino porque existiremos por siempre. El es coeterno, igual al Padre, sin tiempo, anterior a todos los tiempos; es anterior al día, él es el día del día que hizo el día. Creed esto de El y le habréis tocado" (S. Agustín: "Sermón 229 L": 1-2) (25).

Las últimas palabras del Señor en que recomienda a la Magdalena dar la noticia a los discípulos son un alegato en favor de estas dos naturalezas, a través de las cuales Cristo se hace mediador entre Dios y los hombres para salvarlos y convertirlos en Hijos de Dios: "Vete, pues, a mis hermanos y diles: Subo a mi Padre y a vuestro Padre". No dice: al Padre nuestro. Luego de un modo es mío y de otro modo vuestro: Mío por naturaleza, vuestro por gracia. "A mi Dios y a vuestro Dios". Tampoco aquí dice: Nuestro Dios. Luego también aquí de un modo es mío y de otro, vuestro. Dios mío, bajo quien estoy yo también como hombre; y Dios vuestro, entre el cual y vosotros soy yo el mediador" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 121, 3) (26).

De esta forma, María Magdalena aparece como imagen de la Iglesia, en cuanto que, al igual que la santa mujer, la Iglesia sólo empezó a creer, a formarse, tras la Ascensión; es decir, cuando supo que Cristo es verdadero Dios y verdadero hombre: "Esta María a la que dijo el Señor: "No me toques, pues aún no he subido a mi Padre", parece que simboliza a la Iglesia, que creyó en Cristo una vez que El subió al Padre. Ahora os pregunto a vosotros cuándo habéis creído; hago la misma pregunta a la Iglesia extendida por todo el orbe de la tierra, simbolizada en aquella única mujer; con una única voz me responde también: "Cree después de

que Jesús hubo subido al Padre" ¿Qué significan estas palabras sino: "Entonces lo toqué?" (S. Agustín: "Sermón 243": 2) (27).

4.- Cristo y los peregrinos de Emaús.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus aparegutx en Emaus als dos cipols lur avaligs quar l'agro conogut al trencar del pa"), f. 197 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist aparech als .ij. dexeables al castel d'Emaus, hon se desarech dels, com els lo conegueren en lo trencar del pa"), f. 148 v. (2). La fuente está tomada de Lc. 24, 13-31..

El manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional presenta el encuentro del Señor con los peregrinos de Emaús y su desaparición al partir el pan; el S.I. n.3 escurialense, sólo este último hecho.

4.a.- Encuentro de los peregrinos con Cristo camino de Emaús.

Ilustración exclussiva del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional. La fuente está tomada de Lc. 24, 13-27.

Los dos discípulos son casi idénticos: Tocados con un sombrero judío (3), vestidos con lo que se aproxima a un tabardo de piel, traje propio para viajar (4), uno de ellos, con un zurrón; ambos con un libro en su mano derecha; van descalzos; levantan la palma de su izquierda en señal de sorpresa ante el "peregrino" que no conoce los sucedido en Jerusalén; Cristo, vestido con túnica, con un libro en su derecha, extiende el índice de la izquierda hacia ellos, en actitud de hablarles, a la vez que vuelve su cabeza. Modelos similares aparecen ya desde el siglo V en el mosaico de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena (5), en un fresco de Sant'An

gelo in Formis (6), en una miniatura de un Evangelionario bizantino del siglo XI (Paris, Bibl. Nat.) (7), en un mosaico de Monreale (8), en un dintel de la puerta lateral del nártex de Vézelay (9), en un capitel de Moutier Saint-Jean (Boston, Fogg Museum) (10), en uno de pilastra de la Catedral de S. Mauricio de Vienne (Delfinado) (11), en un bajorrelieve del claustro de Santo Domingo de Silos (12), en un capitel de Issoire (13), de Montmajour (Marsella, Museo Boréi) (14) y en un bajorrelieve del trascoro de la Catedral de París (15).

Se trata de un nuevo caso de duda en la Resurrección de Cristo. En principio, se destaca la promesa del Señor de escuchar a todos los que le invoquen; es decir, como los peregrinos hablaban de El, se les aparece, según lo que les aseguró: "Cuandos dos o tres estén reunidos en mi nombre, yo estaré en medio de ellos" (Mt. XXVIII), para iluminarles en la fe de la Resurrección, que habían perdido; no obstante, se aparece a sus ojos bajo la forma de peregrino porque su falta de fe hacía imposible que lo reconocieran, esto significa verlo como peregrino, es decir, como extraño (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 351), porque a los que hablan de El está entre ellos; pero si dudan, impide que le reconozcan (Walafrido Estrabón: "Ibid."); así, "el Señor se mostró exteriormente a sus ojos corporales conforme a lo que les sucedía interiormente a los ojos del alma, o sea, que como ellos en su interior le amaban, pero dudan, así el Señor exteriormente se les hacía presente, pero no declaraba quien era. De manera que se les hizo presentes porque hablaban de El, pero ocultó las señales por donde le conocieran, porque dudaban de El..., pero también fingió ir más lejos, porque todavía era, por la fe,

un extraño para ellos" (S. Gregorio Magno: "Homilias sobre los Evangelios": l. 2, Homilia 3 (23)) (16). La exposici3n que les ha ce sobre su Pasidn y Resurrecci3n a trav3s de la Ley y los profetas viene a demostrar, de una forma totalizadora, que su vida terna y posterior glorificaci3n estaban predichas desde antiguo; es a trav3s de las Escrituras y de su recta interpretaci3n como se llega a conocer a Cristo. Es precisamente, por haber muerto, por lo que es Cristo, aspecto que niegan los c3taros, en virtud de su docetismo y de que un esp3ritu nunca puede morir; por 3ltimo, a trav3s de su muerte vendr3a la Resurrecci3n y la redenci3n: "Comenz3, pues, a exponerles las Escrituras para que reconociesen a Cristo, precisamente all3 donde lo hab3an abandonado. Porque lo vieron muerto perdieron la esperanza en El. Les abri3 las Escrituras para que advirtiesen que, si no hubiese muerto, no hubiera podido ser el Cristo. Con textos de Mois3s, del resto de las Escrituras, de los profetas, les mostr3 lo que les hab3a dicho: "Conven3a que Cristo muriera y entrase en su gloria" " (S. Agust3n: "Serm3n 236": 2) (17).

4.b.- Reconocimiento de Cristo tras la fracci3n del pan.

La fuente est3 tomada de Lc. 24, 28-31. Las dos ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari" son muy similares; las diferencias radican 3nicamente en detalles; el principal de ellos consiste en que en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional se especifica claramente que se desarrolla dentro de un espacio cerrado; sobre los dos disc3pulos, hay un arco lobulado, roto en su centro por Cristo ascendiendo; encima, dos bloques de construcci3n. En ambas miniaturas, los dos disc3pulos est3n a la

mesa (en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, ésta presenta tres panes, dos copas y una jarra; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, sobre un mantel decorado con franjas ajedrezadas a ambos lados, según uso frecuente en telas musulmanas (18), hay dos panes, uno de ellos partido por la mitad, una jarra, una copa y una fuente con un pescado (19)); los discípulos, que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense están nimbados y que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional presentan el mismo aspecto que en la miniatura precedente, hacen distintos gestos para mostrar la desaparición del Señor (en el S.I. n.3 escurialense, ambos, simétricamente, señalan hacia arriba; en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, muestran las palmas de una de sus manos para expresar su sorpresa ante el acontecimiento, mientras que el de la izquierda señala con el índice de su diestra el pan partido para dar a entender que fue en el momento de la fracción cuando le reconocieron y desapareció). Cristo aparece totalmente cubierto por una nube, salvo los pies; como se verá más adelante, se trata de una contaminación iconográfica con el tema de la Ascensión de origen inglés, útil para representar cualquier tipo de desaparición sobrenatural (20).

Este es el episodio más frecuentemente representado de la serie (de hecho, es el único que aparece en el manuscrito S.I. n. 3 escurialense). Esta comida eucarística, donde Cristo resucitado se revela por la fracción del pan, parece una repetición reducida de la Cena, de la que sería como una reproducción en miniatura, ya que ha sido concebida como una comunión eucarística unida a una escena de reconocimiento (21). Modelos similares se encuentran en una miniatura del "Salterio de S. Albano" de Hildesheim (22).

En la escena de Emaús se ve perfectamente la presencia real de Cristo en la Eucaristía que, como se sabe, era negada por los cátaros, ya que los discípulos sólo le reconocen a partir del momento en que realiza la fracción del pan, como imagen de que los cristianos saben que el Señor está presente en la Eucaristía, convirtiéndose en el lugar donde es reconocido por ellos: "Recordad, ..., cómo Jesús el Señor quiso que lo reconocieran en la fracción del pan aquellos que tenían los ojos enturbiados, que les impedían reconocerlo. Los fieles saben lo que estoy diciendo; conocen a Cristo en la fracción del pan. No cualquier pan se convierte en el cuerpo de Cristo, sino el que recibe la bendición de Cristo. Allí lo reconocieron ellos, se llenaron de gozo, y marcharon al encuentro de los otros; los encontraron conociendo ya la noticia, les narraron lo que habían visto, y entró a formar parte del Evangelio" (S. Agustín: "Sermón 234": 2) (23). Este acto se hace pensando en la Iglesia futura, que no le vería presente corporalmente, pero que comería su cuerpo: "partimos el pan y reconocemos al Señor. Pensando en nosotros que no le íbamos a ver en la carne, pero que íbamos a comer su carne, no quiso que lo reconocieran más que allí" (S. Agustín: "Sermón 235": 3) (24). En resumen, es en la Eucaristía donde se reconoce la presencia real de Cristo.

Su desaparición es un anuncio del significado de su Ascensión; es decir, el deseo de llenar de fe a la Iglesia; al igual que los discípulos (que lo conocieron corporalmente, y que es necesario que ahora lo hagan espiritualmente) quedaron exteriormente ausentes de la presencia del Señor, pero interiormente llenos de Él por la fe, es por ésta, como se verá, que quiere el Señor que se le conozca: "Se alejó de ellos corporalmente, a la vez que

lo tenían consigo mediante la fe. He aquí el motivo por el que Nuestro Señor se ausentó de toda la Iglesia y subió al cielo: para edificar la fe. Si no conoces más que lo que ves, ¿dónde está la fe?. Si, en cambio, crees hasta lo que no ves, cuando lo veas te llenarás de gozo" (S. Agustín: "Sermón 235": 4) (25). En razón de esta analogía, no es extraño que la iconografía de la Ascensión contaminara la de la desaparición en Emaús.

5.- Aparición a los once.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus aparegutz als discipols et ha mangat entr'ells del mieg peich raustit e de las brescas"), f. 197 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesus es aparagut als dexeables e ha menjat en mig dels peys e bresques e alendals en la cara"), f. 149 r. (2). La fuente está tomada de Lc. 24, 36-43.

Las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari" no tienen ningún punto en común: En la del manuscrito S.I. n.3 escurialense, Cristo aparece en el centro de la mesa con doce discípulos en una composición casi del todo similar a la de la Última Cena (f. 181 r.) (3) (sobre el mantel hay, en este caso, cuatro grupos de dos panes esparcidos por la mesa, una fuente también con panes y otra con un pescado al que Cristo coge con la izquierda y bendice con la derecha). En la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la escena se desarrolla claramente dentro de un espacio interior amplio: En el extremo izquierdo, aparecen los dos discípulos de Emaús (vestidos como en las ilustraciones precedentes), con los índices de sus derechas extendidos en señal de comunicar a los Apóstoles lo sucedido; sólo

dos de ellos se vuelven para mirarlos. Dentro del recinto (una construcción con dos tejados a dos aguas contiguos, flanqueados por dos pares de torrecillas, y cuyo interior está dividido por cuatro arcos (uno corresponde a los peregrinos de Emaús; el la columna que debería sostenerlo, al apóstol que se vuelve a ellos para escucharlos; el segundo arco, a otros dos apóstoles; el espacio siguiente, que une las dos construcciones y en el que se aprecia un arranque de columna que sirve de eje de simetría al conjunto, a Cristo; el arco tercero, a un apóstol que lleva una fuente con un pescado; el pilar o columna que debería sujetarlo, a otro Apóstol; por último, el cuarto arco, a S. Juan Evangelista, imberbe y con los cabellos cortos); todos los Apóstoles, salvo el que está tapado por los dos primeros, y del que sólo se ve, en perspectiva escalonada, la frente, y el que lleva la fuente con el pescado, levantan las manos en señal de admiración (4); Cristo aparece como usualmente se le ha visto en casi todas las ilustraciones de este manuscrito, sólo que mostrando la palma de la derecha en una señal de saludo a sus discípulos (5).

Modelos similares, aparecen en una miniatura del "Sacramentario de Saint-Etienne" de Limoges del siglo XII (6), en un tímpano del nártex de Vézelay (7), en una miniatura del "Leccionario de Cluny" (8), en una de las tablas de la "Maestà" de Siena (9), en una miniatura del "Breviario de Jeanne d'Evreux" (10) y en el trascoro de la Catedral de París (muy similar a la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional) (11).

Aunque ambas ilustraciones hacen referencia a la misma idea, en la del manuscrito S.I. n.3 escurialense, se hace más hincapié

en el hecho de la comida; mientras que en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, se toca varios aspectos: El de la comida (implícito), la presencia física de los discípulos y la recepción del Espíritu Santo en lo que sería la misión de los Apóstoles.

En principio, y como consecuencia de esto, la aparición de Cristo a los once es una prueba de su realidad humana, carnal, tras la Resurrección, ya que, si al dejarse palpar, tenía carne y huesos, no podía ser, por tanto, un espíritu como ellos creían; así, en este sentido, los Apóstoles pueden aparecer, en principio, como imagen de los herejes, pero que después se dejan convencer ante lo que ven: "Como habéis oído, "pensaban estar viendo un espíritu" (Lc. 24, 37). Lo que después creyeron respecto a Cristo unos pésimos herejes, eso mismo creyeron antes los apóstoles indecisos. Hay hoy gente que cree que Cristo no tuvo carne, puesto que rechaza el parto virginal y se niegan a aceptar que haya nacido de mujer. Eliminan completamente de su fe, o mejor, de su incredulidad que "la Palabra se hizo carne" (Io. 1, 14)... para ellos, lo que se apareció a los ojos de los hombres, el Señor, era un espíritu, pero no carne./Ved lo que dice el Evangelio. El Señor estaba en pie, en medio de los discípulos, que aún no creían que hubiese resucitado. Lo estaban viendo, y creían estar contemplando un espíritu. Si nada malo es creer que Cristo era un espíritu y no carne, si no es nada malo, quédense los discípulos con esta opinión... Pero no era así. Les dijo el Señor: "¿Por qué estáis turbados?". Esta turbación creyó lo mismo que crees tú; ¿qué?. "Creían estar viendo un espíritu". Y el Señor dice al respecto: "¿Por qué estáis turbados y suben a vuestro corazón estos pensa-

mientos?" (Lc. 24, 38-39)... "Ved mis manos y mis pies; palpád y ved"... ¿Por qué "Palpád y ved"? ¿Por qué? "Porque un espíritu no tiene carne y huesos como veis que yo tengo". Estabas en el error como los discípulos; corrígete como ellos... Para que sepas que era falso lo que albergaban sus corazones, el médico no los dejó como estaba... Que nadie crea, respecto a Cristo, otra cosa diferente de lo que Cristo mismo quiso que creyéramos" (S. Agustín: "Sermón 238": 1-4) (12). Para probar, ya de manera irrefutable su realidad corporal, Cristo no sólo muestra sus manos y pies para que los discípulos los toquen, sino que también come, no porque lo necesite, sino para demostrarles que un espíritu no puede comer y que su naturaleza humana, tras la Resurrección, pervive, en contra de las opiniones de los cátaros: "Decís por casualidad que simuló tener hambre, tener sed y las otras cosas que dijimos, por esto los evangelistas hablaron de éste de tal manera que describen aquellos gestos de su simulación con palabras semejantes... ¿con qué clase de audacia imponéis vosotros al simple cordero la duplicidad de la simulación; a la verdad, que es Dios, la falsedad?. Este mismo atestigua que Él tuvo verdadero cuerpo y alma. ¿Y con qué temeridad decís vosotros que no tuvo ni uno ni otra en él mismo, y juzgáis que hay que creer más en el falaz Maniqueo que en el verdadero Dios?. Declaraba que él tenía verdadero cuerpo cuando decía a sus discípulos: "Ved mis manos y mis pies, porque soy yo; palpád y ved, porque un espíritu no tiene carne ni huesos, como veis que yo tengo. Y diciendo esto, les enseñó las manos y los pies" (Lc. XXIV). Y después de esto, presentándole para comer un trozo de pez asado y un panal de miel, comió en presencia de ellos" (Egberto de Schönau: "Sermones contra Catharos": Sermo XII (Contra la novena herejía sobre la humanidad del Salvador), 2;

.PL.: 195, col. 95) (13). No obstante, si por entrar con las puetas cerradas fue considerado como espíritu, la respuesta correcta es ver en ello un milagro, ya que si fue tocado y comió, tenía cuerpo: "Me preguntas: "Si entró a través de puertas cerradas, ¿dónde quedan las propiedades del cuerpo?... ¿Ignoras que nada es imposible para Dios? A quien quiera que te diga: "Si entró a través de las puertas cerradas, no tenía cuerpo", retuércelo el argumento. "Si fue tocado, tenía cuerpo; si comió, tenía cuerpo; y el entrar fue resultado de un milagro, no de la naturaleza" (S. Agustín: "Sermón 274": 2) (14).

Por el pez asado, ha de entenderse la Pasión de Cristo y por el panal de miel, su naturaleza divina y humana; el ingerir ambos alimentos, además de ser una prueba de su humanidad, ha de entenderse por aquellos que, no habiéndose apartado de su amor o habiendo sido martirizados por su causa, serán salvados: "El pez asado, el mismo mediador sufrido, capturado en las aguas del género humano con la trampa de la muerte, asado en el tiempo de la Pasión. Esto mismo y el panal de miel tenemos en la Resurrección. El panal de miel en cera, esto es, la divinidad en la humanidad. En la acción de comer su miel, se señala, puesto que asume en su cuerpo a aquellos hacia la calma eterna, quienes sienten con tribulaciones por el Señor, no se apartan del amor del placer interno. Quienes aquí son asados, allí serán saciados con el verdadero placer" (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 354).

En esta aparición de Cristo, y como consecuencia de ella, hay que ver también la imagen de la resurrección de los cuerpos, y más concretamente cómo serán éstos: "Presentándose, persuade con

muchas demostraciones la resurrección, al ver con los ojos y tocar con las manos, quien aún muestra palpando los huesos y la carne, significa su estado o el nuestro de la resurrección en que nuestro cuerpo será sutil en virtud del efecto de la potencia espiritual y palpable efecto de nuestra auténtica naturaleza. Tras la Resurrección, el Señor enseñó en su cuerpo dos cosas contrarias, lo palpable de su naturaleza que informa a la fe y lo incorruptible de su gloria posterior que invita al premio" (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 353) (15).

Aunque iconográficamente no hay ninguna señal, se ha leído en el "titulus" del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional que el Señor sopló sobre ellos, con el sentido de infundirles el Espíritu Santo, que en este momento se da para amar al prójimo, para perdonarle los pecados (y en Pentecostés, se dará para amar a Dios, con lo que se perfecciona aún más y aparece la verdadera caridad); esta infusión del Espíritu Santo tiene el valor de perdonar los pecados por parte de los ministros de la Iglesia, lo que era rechazado, según se ha visto, por los cátaros; este poder, en suma, está conferido por el Espíritu Santo: "El espíritu se da en la tierra para que se ame al prójimo; el Espíritu se da desde el cielo para que se ame a Dios (Ag.)/He aquí la caridad que se infunde en sus corazones por obra del Espíritu Santo. A quienes son partícipes de El, perdona los pecados; a los que no lo son, los retiene. Por esto, dijo después: "Recibid el Espíritu Santo"; al instante añadió: "Habréis desatado sus pecados" " (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; PL.: 114, col. 423).

6.- La duda de Sto. Tomás.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus es paregut^z et in^u tratz portas clauzas e mostra sas plagas a Tomas que non crezia"), f. 198 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhe^u sus es aparagut les portes tancades a sos dexebles e ha mostra^u des les sues nafres a Senth Thomas que non crehia"), f. 149 v. (2). La fuente está tomada de Jn. 20, 24-29. Esta escena es una prolongación, tanto en su sentido como en la narración, de la anterior.

Las dos ilustraciones son muy similares, pero hay diferencias en algunos detalles; en ambos manuscritos, los Apóstoles (doce situados en dos filas (los de la segunda, vistos en perspectiva escalonada) son trece con Sto. Tomás en el S.I. n.3 escurialense; cuatro, sin contar con este último, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional) están situados a la izquierda de la composición; en el centro, de rodillas, Sto. Tomás (que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense junta sus manos en señal de reconocimiento y adoración al Señor, y en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, lleva el índice y el corazón de su derecha a la llaga del costado, mientras coge un libro con su mano izquierda; en este manuscrito, los otros Apóstoles juntan sus manos en señal de adoración a Cristo); en el extremo derecho, el Señor (que en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense muestra las llagas de manos y costado y viste túnica y manto; mientras que en la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, enseña las cinco llagas claramente, y viste sólo el manto que cubre su cuerpo; lleva un libro en su izquierda; en ambos manuscritos, tiende al Apóstol su brazo; por último, su estatura es mucho mayor que la del

resto en virtud de la perspectiva jerárquica). En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, detrás del Señor, hay una construcción almenada que tiene las puertas cerradas (convención, bastante primitiva, para mostrar que la escena tiene lugar en un interior); por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, el espacio interior donde tiene lugar el acontecimiento es prácticamente igual que el de la escena anterior, sólo que bajo la cubierta no hay arcos; la columna que dividía y sostenía ambos tejados sirve de elemento de repartición entre el grupo de Apóstoles que son testigos del evento y el formado por Sto. Tomás y Cristo.

El elemento esencial de la incredulidad de Sto. Tomás es el gesto, de tradición antigua, de Cristo descubriéndose su pecho y el Apóstol hundiendo su mano en la llaga. Las más antiguas representaciones datan del siglo V. De este tema, hay dos variaciones, que son las que presentan las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari": La ostensión (manuscrito S.I. n.3 escurialense), en la que Cristo muestra simplemente a Sto. Tomás las llagas de sus manos y su flanco abierto. El Apóstol se aproxima, pero no las toca. La palpación (manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional), donde el Señor hace que Sto. Tomás toque la llaga de su costado, invitándole sólo a palparla (dentro de esta variante, Cristo mismo puede ser el que conduzca la mano del Apóstol a su herida); este gesto aparece en el arte paleocristiano, donde Jesús (a diferencia del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional baja el brazo para mostrar más claramente la llaga de la mano) eleva el brazo para permitir a Sto. Tomás que le toque el costado. No obstante, sólo será durante el final de la Edad Media cuando la palpación de la llaga (manuscrito Res. 203 de la

Biblioteca Nacional) reemplace definitivamente la ostensión (manuscrito S.I. n.3 escurialense). Estas dos variantes iconográficas se justifican por las palabras de S. Juan: La ostensión traduce el reconocimiento de Sto. Tomás ("Señor mío y Dios mío") y las últimas palabras de Cristo al Apóstol ("Porque has visto, has creído"); la palpación, por su parte, hace referencia al momento precedente ("Alarga tu mano y métela en mi costado"). La elección entre estas dos versiones, igualmente autorizadas, es muy característica de las tendencias del arte cristiano en diferentes épocas (la ostensión, propia de un arte más ideal y teológico, donde se resalta el poder del Señor; la palpación, más propio de un arte sentimental y dramático). La actitud de Sto. Tomás comporta dos variantes; pese a que en la mayoría de las veces aparece de pie, en los dos manuscritos del "Breviari" está de rodillas ante Cristo. Por último, en estas representaciones suele aparecer la puerta cerrada (con toda evidencia en la miniatura del S.I. n.3 escurialense) de la que habla S. Juan (3).

Modelos similares aparecen, como ya se señaló, desde el siglo V en un bajorrelieve de un fragmento de sarcófago de mármol del Museo de Rávena (4), en un sarcófago de la iglesia de S. Celso de Milán (5), en un marfil bizantino del Museo Británico (6), en una ampolla de Monza (7), en el mosaico de Sant'Apollinare Nuovo (8), en un fresco de Santa María Antigua de Roma (9), en un mosaico de Dafni (10), en los de S. Marcos de Venecia y Monreale (11), en un capitel del claustro de La Daurade (Museo de Toulouse) (12), en un bajorrelieve de uno de los pilares del claustro de Silos (13), en un capitel de la antigua basílica de Nazareth (14), de S. Nectario (Puy-de-Dome) (15), del claustro de Huesca

(16), en el "paliotto" de Salerno (17), en el tímpano de la portada de la Catedral de Estrasburgo (18), en el dintel de la puerta meridional de la de Poitiers (19), en el "jubé" de Bouget (Sâvoya) (20), donde Sto. Tomás se arrodilla para tocar a Cristo, en uno de los relieves del trascoro de la Catedral de París (21), en el tímpano de la portada de Semur-en-Auxois (22), en una de las tablas de la "Maestà" de Siena (23) y en una de las miniaturas del "Breviario de Jeanne d'Evreux" (Chantilly) (24).

Los ocho días que tarda Cristo en aparecerse a Sto. Tomás tras la primera aparición a los discípulos tienen que ver con su resurrección, su cuerpo glorioso y con la resurrección de la carne al fin de los tiempos: "Este octavo día simboliza, pues, la vida nueva que se seguirá al fin del mundo" (S. Agustín: "Sermón 259": 2) (25). La manifestación del Señor ante Sto. Tomás es una prueba más de su Resurrección y naturaleza humana, aspectos, como se sabe, negados por los cátaros; por eso permitió que su cuerpo glorioso tuviera aún las heridas de la Pasión, para eliminar la incredulidad de los que dudarán de la resurrección de su cuerpo; a su vez, esta prueba de tocar o de ver las llagas es aún más fehaciente que la de la simple palpación a la que se ofreció en la primera aparición a los Apóstoles. Por otro lado, los herejes son aún más obstinados, ya que teniendo el testimonio del Evangelista piensan que este hecho fue falso: "Mas esto hizo no sólo por él (por Sto. Tomás), sino también por aquellos que iban a negar la verdadera carne del Señor Cristo... quiso que quedasen en su carne las cicatrices para eliminar de los corazones de los hombres la herida de la incredulidad y que las señales de las heridas curasen las verdaderas heridas. Quien permitió que continuasen en

su cuerpo las señales de los clavos y de la lanza sabía que iban a aparecer en algún momento herejes tan impíos y perversos que di rían que Jesucristo Nuestro Señor minitió en lo referente a su carne y que a sus discípulos y evangelistas profirió palabras mendaces al decir: "Toca y ve" " (S. Agustín: "Sermón 375 C": 2) (26). Además, se ha visto que quien confiesa que Cristo es verdadero hombre le llevará a considerarlo como verdadero Dios, como el caso de Sto. Tomás que tras la palpación le reconoce como su Señor: "Veía y tocaba al hombre y confesaba a Dios, a quien no veía ni tocaba; pero, arrancada ya la duda, por esto que veía creía aquello. "Dícele Jesús: Porque me has visto, has creído". No le dice: Porque me has tocado, sino: Porque "me has visto", ya que la vista es en cierta manera un sentido general" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 121, 5) (27).

7.- Aparición en el lago de Tiberíades: La pesca milagrosa.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus aparegut z riba mar als dicipols e Sanhs Peire vai ves lui"), f. 198 v. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Jhesuchrist es aparegut a la riba de la mar als dexeables e a Sent Per que se'n ve enves ell"), f. 150 r. (2). La fuente está tomada de Jn. 21, 1-8.

Las dos ilustraciones son muy similares, las únicas diferencias aparecen en detalles secundarios: En ambas, Cristo está a la orilla del mar (en el manuscrito S.I. n.3 escurialense extiende el índice de su derecha, gesto que indica que habla con los discípulos; por su parte, en la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, muestra la palma de su derecha; en ambas ilustraciones coge un libro), en una porción de tierra muy pequeña y en con

traste con la gran masa de agua y su brusco final; los Apóstoles (siete en ambos manuscritos, según el relato evangélico de S. Juan) están en una barca (de vela, en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, donde los discípulos presentan las manos juntas en actitud de adoración; de remos en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, donde hay más variedad de gestos, unos tienen las manos juntas, otros conversan sobre el hecho de la aparición del Señor); S. Pedro sale de la barca arrojándose al mar (en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, se le reconoce por la tonsura; está desnudo y se cubre con una pequeña túnica que aprieta contra su cuerpo, pero que aún no se ha puesto, alarga su brazo derecho mostrando la palma de su mano hacia Cristo, con lo que indica el reconocimiento de su persona y valor (3); finalmente, aparece totalmente desligado de la barca, como si caminara sobre las aguas. Por su parte, en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional, aparece saliendo de la barca, con sólo una pierna fuera (de manera similar a como se vio en las ilustraciones referidas a la vocación de los Apóstoles de este manuscrito, f. 130 v.), totalmente vestido y con las manos juntas; no obstante, se aprecia una confusión del ilustrador, ya que el personaje, al que se ha identificado con S. Pedro, no está tonsurado, mientras que otro de los que aparecen en la barca sí lo está); por último, la diferencia más remarcable entre ambas ilustraciones es la inversión de la composición; es decir, Cristo aparece en el extremo izquierdo y los discípulos en el derecho en el manuscrito S.I. n.3 escurialense; por su parte, en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional, es lo contrario, debido, probablemente, al resultado del calco que se operó sobre el manuscrito que sirvió de modelo para éste (4). En ambas miniaturas, hay una red (enorme en la del manuscrito S.I. n.3 escuria

lense, y que llega a ocupar toda la masa de agua) llena de peces debajo de la barca. Por último, es probable que en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional el recuadro que enmarca la escena se hiciera, bien tras haber realizado las figuras, bien, y es lo más probable, que hubiera sido modificado una vez hecho debido al escaso espacio que habría habido para Cristo de no ser así, como prueba la protuberancia cuadrangular que presenta en su extremo derecho para que quepa la cabeza y el nimbo de Cristo.

Modelos similares pueden verse en la fachada de Saint-Nicolas de Civray (5), en la portada de la Catedral de Bazas (6) y en el trascoro de la de París (7).

En un largo pasaje de S. Agustín, que hace un paralelismo entre esta pesca milagrosa y la primera, que, como ya se vio (8), es una imagen de la Iglesia actual (se echan las redes antes de la Resurrección) que acoge a todo tipo de gentes, buenos y malos, ya que no se especificaba hacia que lado debían echarse las redes, lo que provoca, a casusa de algunos elementos disidentes, herejías y cismas (desgarramientos de las redes), la segunda peca, efectuada tras la Resurrección, se ve una imagen de la Iglesia futura que, después de la resurrección de la carne (representada por la misma pesca, y negada por los herejes), estará formada sólo por los justos (arrojar las redes hacia la derecha), elevados a la misma categoría que los ángeles (los peces grandes), y donde estarán representados, de forma universal, todas las gentes, procedentes del mundo judío y gentil (los doscientos codos a que son arrastradas las redes), siempre que, auxiliados por el Espíritu Santo, hayan observado los mandamientos, el cual les ayuda a cumplirlos

o les perdona alguna transgresión (los 153 peces); se trata, entonces, de una imagen de los elegidos que forman la verdadera Iglesia y de su descanso en el Paraíso: "El haber sido siete los discípulos que tomaron parte en esta pesca: Pedro, Tomás, Natanael, los dos hijos del Zebedeo y otros cuyos nombres calló, con su número septenario indican el fin de los tiempos. Todo el tiempo da vueltas entorno a los siete días. A esto se refiere el estar Jesús en la playa ya hecha la mañana, porque la playa es el término del mar, y así significa el fin del tiempo, representado también por la extracción de la red hacia la tierra, esto es, hacia la playa, por Pedro. Lo cual explicó el mismo Señor cuando expuso la parábola de la red lanzada al mar, "y la traen", dice, "al litoral". Y exponiendo el significado del litoral, dice: "Así será el fin del tiempo" (Mt. 13, 48-49)/... Con este hecho quiso dar a entender el Señor cómo será la Iglesia en el fin del tiempo; y con aquella parábola, cómo es la Iglesia en el tiempo presente. Por haber dicho aquélla al principio de su predicación y haberse ejecutado esta pesca después de su resurrección, dio a entender que aquella captura de peces significaba a los buenos y a los malos que ahora hay en la Iglesia, y ésta representa solamente a los buenos, que tendrá siempre al fin del mundo y después de la resurrección de los muertos... Por estas señales y otras que quizá puedan hallarse, aquélla (pesca) representaba a la Iglesia en este mundo, y ésta a la Iglesia en el fin del mundo. Por eso aquélla (pesca) tuvo lugar antes y ésta después de la resurrección del Señor, porque en aquella representó Cristo nuestra vocación, y en ésta nuestra resurrección. Allí no se lanza la red, ni a la derecha, para no significar solamente a los buenos, ni a la izquierda, para no entender solamente a los malos; sino de un modo general:

"Lanzad", dice, "las redes para pescar", dando a entender que estén mezclados los buenos con los malos; mas aquí dice: "Echad las redes a la derecha de la nave", para significar que a la derecha estaban solamente los buenos. Ahí la red se rompía, recordando los cismas; mas aquí, como entonces no habrá cismas en aquella paz suma de los santos, tuvo el evangelista cuidado de anotar que, "siendo tantos", es decir, tan grandes, "no se rompió la red"... En ésta (pesca) lanzaron la red a la derecha de la nave y "no podían arrastrarla por la cantidad de peces". ¿Qué significa que "no podían arrastrarla" sino que los que pertenecen a la resurrección de la vida, esto es, a la derecha, y terminan su vida dentro de las redes del nombre cristiano, no aparecerán sino en la playa, es decir, cuando hayan resucitado en el fin del mundo?. Por eso no fueron capaces de arrastrar las redes y descargar en la embarcación los peces cogidos, como hicieron con los otros, que rompieron las redes y pusieron en peligro a las naves. A estos que salen de la derecha los guarda la Iglesia en el sueño de la paz, después de salir de esta vida mortal, como escondidos en lo profundo, hasta que llegue a la playa adonde es arrastrada a unos doscientos pasos... aquí está representado por los doscientos codos en atención a las dos clases de elegidos, ciento de la circuncisión y ciento del prepucio, porque el número, sumada las centenas pasa a la derecha... número (de peces), que se fija en 153. Con la ayuda del Señor, os daré razón de este número./Si quisiéramos representar a la Ley por un número, ¿cuál sería sino el diez?... La Ley, sin ayuda de la gracia, da origen a los prevaricadores, y se queda sólo en la letra... Júntese el espíritu a la letra para que la letra no mate a quien el espíritu no da vida. Cumplamos los preceptos de la Ley, apoyados no en nuestros méritos, sino en la

gracia del Salvador. Cuando a la Ley se le une la gracia, es decir, el espíritu a la letra, se añaden 7 al número 10. Y que este número septenario significa al Espíritu Santo, lo atestiguan documentos de las Sagradas Escrituras dignos de consideración. La santidad o santificación pertenecen propiamente al Espíritu Santo; y así, siendo Espíritu el Padre y Espíritu el Hijo, porque Dios es Espíritu; y siendo Santo el Padre y Santo el Hijo, el nombre propio del Espíritu de ambos es Espíritu Santo. Y ¿dónde por primera vez sonó en la Ley la palabra "santificación" sino en el séptimo día?... Asimismo el profeta Isaias dice: "Reposará en mí el Espíritu del Señor". Y a continuación, recomendándolo bajo una operación o don septenario, añade: "Espíritu de sabiduría y de entendimiento, Espíritu de consejo y de fortaleza, Espíritu de ciencia y de piedad, y le llenará el Espíritu del temor de Dios" (Is. 11, 2.3)... Uniéndose, pues, a la Ley el Espíritu Santo con el número septenario, se forma el número diecisiete; y este número, creciendo con la suma de todos los números que lo componen, da la suma de 153... Mas no quiere decir esto que sólo 153 justos han de resucitar a la vida eterna, sino todos los millares de santos que pertenezcan a la gracia del Espíritu Santo. Esta gracia hace como un convenio con la Ley de Dios,...., para que, dando la vida el espíritu, no mate la letra, antes con la ayuda del Espíritu sea cumplida la letra, y si en algo no se cumple, sea perdonado.../ Quienes acá son grandes, es decir, en el reino de los cielos, donde la red coge a los buenos y a los malos, y hacen lo que enseñan, en aquella eternidad de los cielos serán mayores, perteneciendo a la derecha y a la resurrección de la vida, significados por los peces de esta pesca" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 122, cc. 6-9) (9); así, esta pesca representa el

premio de los justos en la resurrección de la carne, negada por los cátaros (10).

8.- Aparición en lago de Tiberíades: Cristo da de comer a sus discípulos.

Miniatura exclusiva del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (sin "titulus"), f. 150 v. La fuente está tomada de Jn. 21, 9-14.

Esta escena parece desarrollarse en un interior, aspecto que no cuadra con el relato evangélico, que la coloca en las orillas del lago de Tiberíades. Un arco polilobulado acoge a todos los protagonistas. En el extremo izquierdo, Cristo, con un cuenco con alimentos (posiblemente, tres panes) en su mano izquierda, da de comer un trozo de pan que coge con la derecha a S. Pedro (tonsurado, como suele ser habitual en las ilustraciones del "Breuari"), que, como el resto de los otros cuatro discípulos (entre los que se distingue, en el centro, a S. Juan Evangelista, imberbe y con cabellos cortos). está sentado; al igual que el Evangelista, muestra la palma en actitud de reconocimiento hacia el Señor (1). Los tres Apóstoles del primer plano (S. Pedro, S. Juan y uno inidentificado) llevan un libro en la mano izquierda. Esta escena guarda cierta similitud con la de la Comunión de los Apóstoles (2).

Se trata, nuevamente, de una alegoría escatológica. El hecho de que el Señor celebre esta última comida con siete de sus discípulos es una figura de los que se salvarán, es decir, sólo los que estén llenos de la gracia del Espíritu Santo: "el Señor

celebra su última comida con siete de sus discípulos, pues se recuerda que en ella estuvieron Pedro y Tomás, Natanael y los hijos de Zebedeo y otros dos discípulos. ¿Por qué celebra su último convite con siete discípulos, sino por declarar que sólo han de estar con El en la eterna refección los que están llenos de la gracia del septiforme Espíritu Santo" (S. Gregorio Magno: "Homilias sobre los Evangelios": 1. 2, Homilfa 4 (24), 6) (3). El hecho de comer es una nueva prueba de su naturaleza humana resucitada (negada por los cátaros), sin la cual no puede hablarse de redención al no haber verdadera Pasión y Resurrección: " "¿Tenéis algo de comer?": En efecto, la consumición del alimento era una prueba más de su verdadera humanidad... Eliminad la carne verdadera, y dejará de existir verdadera Pasión y verdadera Resurrección" (S. Agustín: "Sermón 238": 3) (4).

En esta escena, hay un evidente sentido eucarístico en cuanto la Iglesia está representada por estos siete discípulos a los que El da de comer, es decir, a los que entrega su propio cuerpo con el que se consigue la salvación: " "Acércase Jesús y toma el pan y se lo da a ellos, e igualmente el pez". Señala cual era la comida... Con esto hizo el Señor una comida para aquellos siete discípulos suyos, a saber, con el pez que habían visto sobre las brasas y con algunos de los que habían cogido y con el pan que ellos habían visto, según la narración. El pez asado es Cristo sacrificado. El mismo es el pan bajado del cielo. A este pan se incorporá la Iglesia para participar de la eterna bienaventuranza. Por eso dice: "Traed de los peces que ahora habéis cogido", para que cuantos abrigamos esta esperanza podamos por medio de estos siete discípulos, en los cuales se puede ver figurada la totali-

dad de todos nosotros, tomar parte en tan excelente sacramento y quedar asociados a la misma bienaventuranza" (S. Agustín: "Tratados sobre el Evangelio de S. Juan": Tratado 123, 2) (5).

9.- Aparición en el lago de Tiberíades: Elección de S. Pedro.

Miniatura exclusiva del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Com Jhesuchrist dix a Sent Pere si l'amava"), f. 150 v. (1). La fuente está tomada de Jn. 21, 15-17.

De nuevo aparece una escena de interior cuando, según la narración evangélica, transcurre a orillas del lago de Tiberíades. Los personajes se hallan agrupados bajo un arco polilobulado. En el extremo izquierdo, Cristo, con un libro en la izquierda, extiende el índice de la derecha en actitud exhortativa (2) para hablar a S. Pedro, tonsurado, de rodillas y con las manos juntas; tras el príncipe de los Apóstoles, cinco discípulos (tres en primer plano y otros dos en segundo en perspectiva escalonada), los dos más próximos a S. Pedro, con libros en sus manos; el primero, mostrando la palma de la derecha, en señal de reconocimiento (3).

Las tres confesiones de S. Pedro anulan sus tres negaciones: "He aquí el motivo por el que el Señor preguntó tres veces: para que la triple confesión borrara la triple negación" (S. Agustín: "Sermón 229 P": 2) (4); de aquí se desprende un sentido penitencial, en el que el arrepentimiento "obliga al hombre a la demostración de la inquietud obligada, o al arrepentimiento de la vida caída o al ejercicio de la penitencia necesaria temporalmente (Walafrido Estrabón: "Glossa Ordinaria"; FL.: 114, col. 425), esto significa la tristeza de S. Pedro ante la tercera pregunta.

El significado profundo de esta escena es el de la instauración del Papado por obra divina, es decir, la elección de Cristo del primer Papa: "a él (a Pedro) fue encomendada la Iglesia, a él es a quien particularmente se dice (Io. 21, 21): "Simón, hijo de Juan, ¿me amás?. Apacienta mis ovejas" " (S. Gregorio Magno: "Homilias sobre los Evangelios": l. 2, Homilía 4 (24), 4) (5). Este pasaje tiene relación con la primera concesión de este grado en el momento de la entrega de las llaves a S. Pedro (6), pudiendo establecerse un paralelismo: "al bienaventurado Apóstol Pedro, después de haberle confiado las llaves del reino, se le manda que cuide, con preferencia a los demás, el rebaño del Señor (Io. 21, 15-17)" (S. León Magno: "Sobre la Ascensión del Señor": Homilía 1ª, 2) (7). Uno de los aspectos más destacables radica en la primacía del Papado, que ha de guardar la Iglesia de las herejías, manteniendo la ortodoxia según las enseñanzas de Cristo, para salvar a la Iglesia de la desunión: "Le constituyó pastor el príncipe de los pastores para que él, Pedro, apacentase las ovejas de Cristo, no las propias. Los mismos apóstoles convirtieron al sentido común a algunos que quisieron ser seguidores suyos. Eran ovejas de Cristo y querían serlo de los hombres, y decían unos y otros: "Yo soy de Pablo, yo de Apolo, yo de Cefas". Allí había también ovejas que reconocían al Señor: "Yo, en cambio, soy de Cristo" (I Cor. 1, 12). Pablo, conocedor de que Cristo confió a los Apóstoles sus propias ovejas, no las de ellos, rechazó tal dominio; para estar con el Señor, confiesa que él no es el Señor: ¿Acaso fue crucificado Pablo por vosotros? ¿O habéis sido, acaso, bautizados en el nombre de Pablo?" (I Cor. 1, 13). Sois ovejas de Cristo, ¿no lo sabéis?. Leed la señal con la que habéis sido marcados. "Apacienta mis ovejas". ¿Por qué?. Puesto que me amas, pues

to que me tienen afecto, te confío mis ovejas; apacíentalas, pero no olvides que son mías. Los cabecillas de las herejías quieren hacer propias las ovejas de Cristo; pero quieranlo o no, se ven obligados a ponerles la marca de Cristo; las hacen patrimonio propio, pero les ponen el nombre del Señor" (S. Agustín: "Sermón 229 0": 3) (8). La posición del Papa es la de ser el pastor no sólo de los más débiles, sino también de los más sabios, ya que él ha de ser el mejor de entre los mejores para gobernar la Iglesia, siempre llevado, al igual que S. Pedro, por la caridad, que en el Apóstol tuvo como principio un movimiento amoroso que le lleva a servir a Dios con su cuerpo y con su alma (la primera forma de caridad); así, a la tercera pregunta ya no le dice si le quiere, sino o si le ama, y es tras su respuesta cuando le pone a la cabeza de la dirección de la Iglesia militante: "Me parece que, en este texto, el amor lleva consigo a la caridad de espíritu; en otras palabras, el amor está entendido aquí como una especie de calor que procede del ardor del cuerpo y del alma, y pienso que Pedro ardía en deseos, no sólo espirituales, sino también corporales, de servir a Dios. Y por eso el Señor la tercera vez, ya no le preguntó: "¿Me quieres?", sino: "¿Me amas?". Ni le manda tampoco apacentar los corderos, como lo hizo la primera vez, a los cuales había de alimentar con leche, ni tampoco a las ovejas jóvenes, como la segunda vez, sino a las ovejas, para indicar que el más perfecto debe gobernar a los más perfectos" (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": l. 10, c. 176) (9).

El confiar al Papa la dirección de los fieles es, en realidad, confiarla a la Iglesia, ya que el Papa es su representante: "Cuando confiaba a Pedro sus ovejas, a nosotros nos confiaba. Y

cúando confiaba nuestras personas a Pedro, confiaba sus miembros a la Iglesia" (S. Agustín: "Sermón 229 P": 4) (10), ya que S. Pedro aparece como figura de la Iglesia, y, en último grado, las tres preguntas sobre su amor van dirigidas a los fieles de forma atemporal (S. Agustín: "Sermón 229 H": 2) (11); y así es cómo dentro de la Iglesia llega a cumplirse con el amor de Cristo; fuera, es decir, en las heréjías, no hay cabida para ello y, por tanto, no hay salvación, ya que falta la caridad que une con el Salvador. Luego reconocer la autoridad del Papa, cuya institución es de origen divino, es reconocer la de la Iglesia; negarse a ella, es negarse a la Iglesia. Los cátaros negaban la autoridad del Papa y de los cardenales tachándolos de avaros y soberbios, e indignos, por muchas causas, del sacerdocio de Cristo, no considerándolos ni representantes ni ministros del Señor (Egberto de Schönau: "Sermones contra Catharos": Sermo X, 3; PL.: 195, col. 71.

La aparición de esta ilustración, que trata de legitimar la autoridad papal, encuentra su motivo en que, de todas las monarquías cristianas, la que en el siglo XIII se consolida con mayor esplendor es la monarquía pontificia. Los Papas del siglo XIII se preocupan en primer lugar de consolidar, precisar y aumentar la concepción teocrática desarrollada por Gregorio VII. Inocencio III (1198-1216), al mismo tiempo que admitía una cierta incidependencia del poder temporal, que se impuso a fines del siglo XII, afirmó su derecho temporal predominante y su jurisdicción moral y religiosa ("ratione peccati"). Puede juzgar a los reyes y a los emperadores cuando no se comportan como príncipes cristianos, lo que sólo él puede juzgar. Introduce la jurisdicción "ratione peccati" en el derecho público, en vez de considerar que el pecado

depende solamente del "for interno", del derecho propiamente eclesiástico. Por eso niega al conde de Montpellier, en 1202, que legitime a sus hijos bastardos para que pudieran sucederle, considerando que esta decisión sólo dependía del soberano del conde. Cuando Raimundo VI de Toulouse es acusado de favorecer a los herejes cátaros, Inocencio III confisca su feudo (1208) porque no se había comportado como un señor cristiano. Por prudencia y para mejor ejercer su derecho de vigilancia, extiende lo más posible la soberanía temporal de la Santa Sede sobre los estados vasallos que le rinden tributo. Inocencio IV (1243-1254) proclama que el Papa posee una "generalis legatio" que se extiende a todas las actividades humanas y le permite dar órdenes cuando quiere. Por tanto, tiene particularmente el poder de atar y desatar no únicamente todas las cosas, sino también a todas las gentes (incluido el emperador). Con ayuda de la glosa del versículo "super gentes et regna" destaca que el Papa no sólo se halla por encima de las naciones, sino, además, de los reinos y de los reyes: Distinción fundamental para la evolución política del siglo XIII, entre el monarca y la función monárquica. Por último, Bonifacio VIII (1294-1304), sin aportar demasiadas innovaciones a la doctrina, reagrupa sus argumentos y sus conclusiones en torno a una idea de que la "iglesia una y única no forma más que un único cuerpo" y que, por tanto, separar y poner dos poderes o principios, el espiritual y el temporal, es ser un maniqueo, un hereje.

Pero es precisamente en el interior de la Iglesia donde el Papado se beneficia de esta formulación de su poder supremo, de su "plenitudo potestatis". Cuando Inocencio III se declara no sólo "vicario de Pedro", sino, además, "vicario de Cristo", se con

solida en primer lugar en la Iglesia misma. El derecho eclesiástico, que está a punto de ser codificado, el derecho canónico, asegura primeramente la primacía pontificia.

Las adiciones aportadas al "Decreto" de Graciano, la compilación de las "Decretales" reunidas ante la petición de Gregorio IX por Raimundo de Peñafort (1234) y las "Clementinas" compiladas por Clemente V, pero no publicadas hasta 1317, forman, junto con el "Decreto" de Graciano ya citado, el "Corpus juris canonici".

Sobre todo a partir de Alejandro III, un antiguo jurista de Bolonia (1159-1181), se realiza la monarquía pontificia, y aunque bajo Inocencio III todavía no ha construido todo su aparato gubernamental, bajo su pontificado es en realidad cuando se da el apogeo del poder pontificio medieval. En todas las causas difíciles en que no se sabe a qué autoridad se deber recurrir, Inocencio III reclama para la Santa Sede el derecho de dar veredicto como "suprema jerarquía". Este privilegio es reivindicado para la "Sede apostólica", equivalente entonces a la corona de los monarcas laicos. Inocencio III se reserva toda dispensa del derecho común, y somete al consentimiento pontificio la fundación de nuevos órdenes. Ya Alejandro III había proclamado el monopolio de la Santa Sede en materia de canonización. El Papado se atribuye en el siglo XIII el derecho exclusivo de absolver de la excomunión y de determinados pecados graves. El Papado sustituye al "juicio de Dios", prohibido por el Cuarto Concilio de Letrán en 1215, y prodiga cada vez con mayor liberalidad las "indulgencias". Aumenta sus recursos mediante la subida de la fiscalidad pontificia. A las rentas del patrimonio, de los censos, del "dinero de S. Pedro",

se añaden numerosas tasas obligatorias que sustituyen a los antiguos regalos tradicionales. En 1199, Inocencio III decreta una tasa especial para la cruzada, el "diezmo", que era en principio la décima parte de las rentas de todos los beneficios. Cuando termina la cruzada, el "diezmo" continúa siendo recaudado bajo otros pretextos y se convierte en permanente. El control de la monarquía pontificia, igual que en los estados laicos, se desarrolla al mismo tiempo que la supremacía del monarca: Se asiste a una promoción de los cardenales del Sacro Colegio. En 1179, Alejandro III, con motivo del Tercer Concilio de Letrán, confirmando y precisando los decretos de Nicolás II en 1059, reserva a los cardenales el monopolio para la elección del Papa y fija en dos tercios el número de votos requerido. En 1274, Gregorio X impone al Segundo Concilio de Lyon la organización del "cónclave", para evitar los largos interregnos, los cismas y las impugnaciones.

Los Papas del siglo XIII consultan a los concilios ecuménicos especialmente en virtud de la máxima: "Quod omnes tangit, ab omnibus tractari et approbari debet". Ya el siglo XII había inaugurado este movimiento y los tres primeros Concilios de Letrán (1123, 1139 y 1179) habían esbozado el papel cada vez mayor de ese "parlamento" de la Iglesia. Pero el Cuarto Concilio de Letrán, convocado por Inocencio III, que duró del 11 al 30 de Noviembre de 1215, es el primero que realiza auténticamente la idea de ecumenidad (12). En la bula de convocatoria, el Papa hace expresamente alusión al "estado común de todos los fieles", cuya emanación debe ser el concilio, y hace preparar cuidadosamente la reunión enviando legados, desde 1213 a 1215, con esta intención a toda la cristiandad y pidiendo informes a los obispos. Lo que mues

tra perfectamente la unión existente, y no la oposición, entre los progresos de la monarquía pontificia y de la institución conciliar es que la convocatoria del Concilio se convierte precisamente a partir de Inocencio III en uno de los privilegios exclusivos del Papado. Además, aunque algunos acontecimientos de actualidad fueron la causa inmediata de la celebración de los concilios o impulsaron ésta (como durante la cruzada y herejía albigense en 1215), el programa permanente de éstos fue la reforma de la Iglesia (13).

3.d.- Sexto artículo de fe: Santiago el Menor: "Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris".

1.- La Ascensión.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense ("Iezus vezen los dicipois s'en monta sus el cel"), f. 199 r. (1); manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("Com Jhesuchrist dix al dexebles ans que s'en muntas als cels que ana s'en prezicant per les terres e com bate iaren les gents"), f. 151 r. (2). La fuente está tomada de Hech. 1, 9-12, y Mc. 16, 19 y Lc. 24, 50-53.

El único rasgo en común de ambas miniaturas es la figura de Cristo desapareciendo, en lo alto, cubierto por nubes; en la del manuscrito S.I. n.3 escurialense, entre esta figura del Salvador, que sirve de eje compositivo, se agrupan, más abajo, la representación, por un lado, a la izquierda, de los Apóstoles (doce en total, situados en tres filas en perspectiva escalonada) que miran hacia arriba y uno de ellos (el primero de la primera fila) hace un gesto con su mano derecha para señalar a Cristo que as-

ciende; todos los Apóstoles, de pie, son prácticamente iguales e inidentificables. Frente a ellos, dos ángeles; Uno sujeta una fi lacteria escrita y presentada, pero no recibida, que expone una declaración (3), cuyo texto dice: "En aital/guia deu/venir quo/ s'en es mon/tatz ses/falhir" (4); el ángel extiende el índice de su izquierda haciendo el gesto de hablar con los discípulos, al igual que el que está detrás de él, con lo que se puede hablar de un "doble silueteado" (5). Al igual que en el manuscrito S.I. n.3 escurialense, el Res. 203 de la Biblioteca Nacional presenta a Cristo ascendiendo con la parte superior de su cuerpo cubierta por nubes y sirviendo de eje compositivo por su situación central; sus pies muestran las llagas de la Pasión. Debajo, se agrupan, en perspectiva escalonada, los Apóstoles, seis en la parte izquierda y cinco, más la Virgen, en la derecha. Todos aparecen de rodillas y con las manos juntas, muy similares; sin embargo, se distingue a S. Juan, al lado de la Virgen, por sus cabellos cortos y su rostro imberbe. Entre ambos grupos, un montículo (sin la imagen tradicional para esta época de las huellas de Cristo dejadas en él) con cuatro árboles y algunas hierbas esparcidas.

Por lo que respecta a la parte inferior, es decir, a la ocupada por los Apóstoles, se ha tomado, para cada ilustración, dos fuentes distintas: Para la del manuscrito S.I. n.3 escurialense, los Hechos de los Apóstoles 1, 9-12, donde se habla de la aparición de dos ángeles y de su mensaje; para la del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, la fuente es Mc. 16, 19 o, más exactamente, Lc. 24, 50-53, donde no hay constancia de los ángeles y se habla de adoración por parte de los Apóstoles. En todas las tradiciones, se supone que la Ascensión tuvo lugar en el Monte de los Olivos.

No obstante, ninguna fuente, tanto canónica como apócrifa, habla de la presencia de la Virgen, que, como se verá, en su actitud orante, aparece como una personificación simbólica de la Iglesia que Cristo, ascendiendo a los cielos, deja sobre la tierra. En cuanto al número de Apóstoles, suele ser muy variable: En el manuscrito S.I. n.3 escurialense, hay doce (aspecto que aún no corresponde a la realidad, ya que aún no ha sido efectuada la elección de S. Matías), como en Charlieu (6), Anzy-le-Duc (7) y Montceau-l'Etoile (8), mientras que en el Res. 203 de la Biblioteca Nacional (más conforme con la realidad de las Escrituras), son once, como en la portada de Cahors (9). Los Apóstoles suelen estar representados, como en la miniatura del manuscrito S.I. n. 3 escurialense, de pie; no obstante, hay modelos, como en la Capilla Scrovegni de Giotto (10) y el "Leccionario de la Santa Capilla", de 1340-1350 (Yates Thompson Library, ms. 34, f. 99 v.) (11), donde aparecen de rodillas y en dos grupos.

Si los elementos anteriores suelen ser constantes a lo largo de la Edad Media, no ocurre así con la figura de Cristo, que ha sufrido diversas modificaciones hasta llegar al modelo, el más común desde el siglo XI (aunque coexistiera con tipos anteriores (12)), de los dos manuscritos del "Breviari". al igual que la Asunción de la Virgen, la Ascensión es una combinación del tema pagano del rapto o ascensión con el de la Apoteosis. En el arte bizantino y en el Occidental, este tema presenta características diferentes que se encuentran en la concepción misma de las dos naturalezas de Cristo. En el primero, en que se subraya la divina, se le representa inmóvil, de frente, en el óvalo luminoso de su mandorla: Es el motivo de la Apoteosis, tomado del culto de

los emperadores romanos, y procedente probablemente de Siria y Palestina. El arte de Occidente, tenderá a hacer hincapié más en la naturaleza humana del Salvador, perfilándole en un movimiento ascensional activo hacia la mano extendida del Padre, iconografía procedente de los centros mediterráneos más helenizados. Ambos tipos, antes del siglo XI, gozaron de amplia difusión en Occidente. El Papa Gregorio I sostiene que Cristo no ha sido elevado por ángeles, como Enoc, ni en un carro de fuego, como el profeta Elías, sino que ascendió por sí mismo, sin ninguna ayuda. A partir del siglo XI, coexistiendo con los tipos anteriores, una nueva concepción va a imponerse en el arte medieval de Occidente; la mano de Dios no servirá para elevar a Cristo, sino para bendecirle. Este tema comportará algunas variantes (como aquella en que la cabeza de Cristo es visible), de las que interesa aquella en que los pies del Señor son lo único visible de su cuerpo. Se trata de una variedad aparecida en Inglaterra en torno al año 1000, como si se deseara mostrar la imagen que, en ese momento, los Apóstoles recibían de Cristo, colocando al espectador en el mismo punto de mira que aquéllos, superando así las representaciones clásicas más avanzadas de la Ascensión y de la desaparición. Es probable que esta variante esté prefigurada en un escrito vernáculo del siglo X sobre el momento de la Ascensión, aparecido en las "Blicking Homilies", comentando Act. I, 9, donde, frente a la exégesis anterior en que se veía la nube como el vehículo en que Cristo ascendió al cielo, se pretende resaltar el poder de Dios sobre todas las cosas creadas; el homiliasta parece sugerir una crisis, por tanto, de la imagen de Cristo que es alzado por una nube y propone la noción, que fraguará en imágenes un siglo después, en que la nube es un signo de poder pero no un vehículo para su ele

vación. Esta nueva imagen da la idea de la penetración de los cielos o de una nube contemplada desde el punto de vista de un observador ubicado en una situación especial. Esta referencia al observador terrestre es lo que tiene de original frente al tipo paralelo de Cristo de pie sobre una nube concebido hacia la misma época. Incluso tras aparecer en Inglaterra este nuevo tipo de Ascensión, en otras zonas se siguió conservando el predominio teológico de la cabeza de Cristo, como en el Pórtico Real de Chartres (13), donde los pies son los cubiertos por la nube, mientras el tronco emerge de ellas, o en uno de los pilares de Santo Domingo de Silos (14), en el que únicamente la cabeza es visible, mientras el resto del cuerpo aparece oculto por la nube. En ninguno de estos casos se ha buscado representar la experiencia fenoménica, óptica y empírica de los asistentes al acontecimiento y que miraban desde abajo. Volviendo al texto del homilista de Blicking, después de comentar el hecho, pasa a describir el monumento levantado en Tierra Santa para su conmemoración: En la iglesia del Huerto de los Olivos, el techo está descubierto para que los peregrinos puedan mirar al cielo, al igual que los Apóstoles, desde el punto exacto en que Cristo ascendió. Lo que hace el autor es recoger la descripción que sobre los santos lugares hizo Adamán de Iona, según el informe verbal de un peregrino, Arculfo, y que, a su vez, recogerá Beda el Venerable en su "Liber de Locis Sanctis" (c. 6) y en la "Historia Ecclesiastica" (l. 5, c. 17). En algunos de sus sermones sobre la Ascensión, y en una obra de Cynewulf, se narra la historia ajustándola a la experiencia contemporánea del lugar, como si los Apóstoles fueran peregrinos de este momento. Es así como este revivir imaginario de la Ascensión, a través del techo descubierto, de tradición puramente insular,

proporcionó a los artistas ingleses base para su concepción de Cristo desapareciendo. Un aspecto relacionado con lo inglés y que recoge el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional es el culto a la cima sagrada y a las huellas impresas (que no constan en esta ilustración), que en Inglaterra tuvo que ver con la formación de la nueva imagen, como puede verse en una miniatura del "Tropario de Hereford" (Londres, British Museum, Calígula A. XIV, f. 18 r.) (15). En el relato de las Escrituras, no se dice específicamente que la Ascensión tuviera lugar en un monte, sólo que les condujo el Señor a Betania y que los Apóstoles regresaron desde el Monte de los Olivos; la aparición de éste en el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional pone de relieve el conocimiento de la tradición sobre los Santos Lugares de Oriente; no obstante, hay numerosos tipos de Ascensión de Cristo sin las huellas, aunque este tipo resulte más específicamente gótico y esté relacionado con la persona física de Cristo, las reliquias y el instrumental de la Pasión. Por último, como ya se vio en la escena de la desaparición ante los discípulos de Emaús, el éxito de este nuevo tipo de representación de una desaparición excedió los límites de la Ascensión y fue aplicado a otros contextos en los que se daba un fenómeno análogo. Hay que señalar que, en los primeros ejemplos ingleses, las piernas de Cristo están de perfil, realizando un movimiento ascendente, mientras que en las adaptaciones posteriores, también inglesas y continentales, las piernas se muestran frontales e inertes, como si se hubiera desprovisto de la parte superior al tipo oriental estático del Cristo ascendente. Lo importante de esta nueva Ascensión es el énfasis en el acto de la contemplación como momento objetivo del relato. La escena está concebida desde el punto de vista de los Apóstoles en

tanto que testigos oculares de la Ascensión; su perspectiva de Cristo desapareciendo sustituye a la imagen visionaria y teológica del Señor ascendiendo en triunfo; para este tipo de representación, en la que no se pretende captar fenómenos atmosféricos ni perspectívos, los artistas insulares representaban una parte pequeña de la figura, tomando la desaparición como un fenómeno transitivo. Sólo importa representar la desaparición, no la distancia (16).

Modelos similares se encuentran en el "Evangelionario de Saint-Bertin" (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 333, f. 85 r.) (17), iluminado en Saint-Omer bajo la influencia de la escuela del Canal que proliferaba a ambos lados de la Mancha, bajo el gobierno de Odbertus (986-1008), que depende en numerosos aspectos del arte insular, lo que hace pensar que esta Ascensión deriva de un modelo inglés de la misma época; un Salterio procedente de Bury St. Edmunds (Bibl. Vaticana, ms. Regina 12, f. 73 v.), el "Misal de Robert de Jumièges" (Rouen, Bibl. mun., ms. 274 (Y. 6), f. 81 v.) (18).

La Ascensión tuvo lugar cuarenta días después de la Resurrección, significando la efusión de la gracia sobre el mundo por el cumplimiento de la Ley en virtud de la redención de Cristo. En el hecho de que durante este período comiera se simboliza la permanencia del Señor a través de la Eucaristía, por la que se obtendrá la inmortalidad de alma y cuerpo al fin de los tiempos: "Bajo el número 40 parece estar simbolizado el transcurso de este mundo en quienes han sido llamados a la gracia por quien no vino a anular la Ley, sino a darle cumplimiento. Diez son los pre

ceptos de la Ley cuando ya la gracia de Cristo se haya difundido por el mundo. El mundo consta de cuatro partes, y diez multiplicado por cuatro da cuarenta, puesto que "los que han sido redimidos por el Señor fueron reunidos de todas las regiones: de oriente y de occidente, del norte y del mar" (Ps. 106, 2-3)... el comer y beber durante cuarenta días después de la Resurrección de la carne equivalía a decir: "Yo estaré con vosotros hasta el fin del mundo"... el alimento,..., es propio de la paz esperada, que no será perfecta hasta que nuestro cuerpo, cuya redención anhelamos, no se revista de inmortalidad" (S. Agustín: "Sermón 264 A": 4) (19).

Según opinión de los cátaros, Cristo, tras su muerte, al subir a los cielos habría abandonado su cuerpo que en ningún caso podría convertirse en participante de la gloria celeste, según la opinión de los llamados moderados (20). Por supuesto, entre los radicales, la Ascensión corporal habría sido igualmente absurda: Al no ser su cuerpo de naturaleza terrenal, y su crucifixión, por tanto, mera apariencia, fue ésta la única razón que permitió su Ascensión a los cielos; ésta, en carne y hueso, sería una incongruencia, ya que un cuerpo humano no puede ir al cielo: "No creen que el cuerpo de Cristo resucitó, ni que ascendió a los cielos, ni en la resurrección de la carne, ni que Cristo descendió a los infiernos" (Bonacursus: "Vita haereticorum": Introducción; PL.: 204, col. 777), ya que, para ellos, "Cristo no nació de mujer, ni tuvo verdadera carne, ni murió verdaderamente, ni padeció, sino que simuló la Pasión... (creen) que tuvo un cuerpo en cierta manera espectral" (Ermengaudus: "Contra haereticos": c. 7; PL.: 204, col. 1243). Para la ortodoxia católica, Cristo as

cendió con su cuerpo, aunque, antes de la Encarnación, descendió como espíritu, ya que es la persona, en su totalidad de naturalezas la que ascendió; a su vez, en este acontecimiento, se prefigura el ascenso y la glorificación de la Iglesia, de los miembros que conforman el cuerpo de Cristo, al fin de los tiempos: "Por insinuación calumniosa de los herejes, a algunos les intriga el saber cómo el Señor descendió sin cuerpo y ascendió con él; les parece que está en contradicción con aquellas palabras: "Nadie sube al cielo sino quien bajó del cielo". ¿Cómo pudo subir al cielo, preguntan, un cuerpo que no bajó de allí?. Como si El hubiera dicho: "Nada sube al cielo sino lo que bajó de él"... La afirmación se refiere a la persona, no a la vestimenta de la persona. Descendió sin el vestido del cuerpo, ascendió con él; pero nadie ascendió sino quien descendió. Si él nos incorporó a sí mismo en calidad de miembros suyos, de forma que, incluso incorporados nosotros, sigue siendo El mismo, ¿con cuánta mayor razón no puede tener en él otra persona el cuerpo que tomó de la Virgen!... nadie subió al cielo sino Cristo, porque nadie sino El bajó de allí, aunque haya descendido sin cuerpo y ascendido con él, habiendo de ascender también nosotros no por nuestro poder, sino por la unión entre nosotros y con El. En efecto, "son dos en una sola carne; es el gran sacramento de Cristo y la Iglesia" (Eph. 5, 31-32); por eso dice El mismo: "Ya no son dos, sino una sola carne" (Mt. 19, 6)" (S. Agustín: "Sermón 263 A": 3) (21). Esta glorificación de la Iglesia tiene el sentido de la resurrección de los cuerpos (si por la Resurrección del Señor el cuerpo del hombre resucitará, por su Ascensión, su cuerpo glorioso estará con El): "No dejó en la tierra la túnica que quiso vestir aquí, pues si la hubiese abandonado aquí abajo hubiesen perdido toda es

peranza en la resurrección de la carne. Aun ahora, después de haberla elevado al cielo, hay quienes dudan de la resurrección de la carne. Si Dios la manifestó en su misma persona, ¿va a negarle al hombre?. Dios la tomó por compasión; el hombre, en cambio, por naturaleza. Y, con todo, la dejó ver, los robusteció a ellos y la elevó al cielo" (S. Agustín: "Sermón 264": 4) (22). Así, la naturaleza humana cobra una dignidad insospechada, ascendiendo por encima de la de todas las criaturas celestiales, en virtud de la doble naturaleza de Cristo que hace que el hombre (que la Iglesia) pueda ascender al lugar donde se encuentra su cabeza (S. León Magno: "Sobre la Ascensión del Señor": Homilía 1ª, 4) (23). Así, esta glorificación de Cristo es figura de la futura exaltación de la Iglesia (S. Agustín: "Sermón 263 A": 2) (24).

La separación del Señor de sus Apóstoles significa, también, la profesión de fe de la Iglesia al considerar a Cristo como verdadero Dios, y no como simple emanación o enviado suyo: "Les convenía (a los Apóstoles), pues, ser elevados un poquito y que comenzasen a pensar de El en categorías espirituales: En cuanto Palabra del Padre, Dios junto a Dios por quien fueron hechas todas las cosas, para lo cual era impedimento la carne que contemplaban. Les era provechoso el afianzamiento en la fe viviendo con El durante cuarenta días; pero les era más provechoso aún el que él se sustrajese a sus ojos y que quien en la tierra había vivido con ellos como un hermano, les ayudase desde el cielo en cuanto Señor y aprendiesen a considerarlo como Dios" (S. Agustín: "Sermón 264": 2) (25).

La Ascensión de Cristo fue considerada por los exégetas co

mo la segunda glorificación que tuvo lugar en su cuerpo (la primera fue en la Resurrección y la tercera tendrá lugar, como se verá, el día del Juicio); así, al igual que hay dos glorificaciones del cuerpo, se corresponden dos donaciones del Espíritu Santo, dadas a la unidad de los Apóstoles como símbolo de la Iglesia (lo que iría contra la desunión de los herejes): La primera ocurrió en el cenáculo; la segunda, diez días después de la Ascensión: "En su ser humano, Cristo ha sido glorificado dos veces: la primera, al resucitar al tercer día de entre los muertos; la segunda, al ascender al cielo en presencia de sus discípulos... Queda todavía una, también ella ante la mirada de los hombres, cuando se presenten para el Juicio. El Evangelista Juan había dicho a propósito del Espíritu Santo: "Aún no había sido entregado el Espíritu Santo, puesto que Jesús aún no había sido glorificado" (Io. 7, 39). "Aún no había sido entregado el Espíritu Santo". ¿Por qué? "Porque Jesús aún no había sido glorificado". Se estaba, pues, a la espera de que se entregase el Espíritu una vez glorificado Jesús. Con razón, pues, a la doble glorificación de la resurrección de la resurrección y ascensión correspondió una doble donación del Espíritu. Uno solo fue quien lo dio, un único espíritu fue lo que dio, a la unidad lo dio; pero dos veces lo dio. La primera vez, después de la resurrección, cuando dijo a sus discípulos: "Recibid el Espíritu Santo", y sopló sobre sus rostros (Io. 20, 22)... Luego prometió que aún enviaría el Espíritu Santo, diciendo: "Recibid el poder del Espíritu Santo, que vendrá sobre vosotros" (Act. 1, 8); y en otro lugar: "Permaneced en la ciudad, pues yo cumpliré la promesa que habéis oído de mi boca" (Lc. 24, 49). Después de su Ascensión, transcurridos diez días, envió al Espíritu Santo" (S. Agustín: "Sermón 265": 8) (26).

El mensaje de los ángeles es un anuncio de la Segunda Parusía, cuando el Salvador venga como Dios hombre y con las llagas de su Pasión, enlazando con lo que se verá en la ilustración siguiente, relativa al séptimo artículo de fe: "Después que, llenos de asombro, le vieron ascender y se alegraron de que subiera a lo alto -el que la cabeza vaya delante es garantía para los miembros-, escucharon también la voz de los ángeles: "Varones de Galilea, ¿por qué estáis plantados mirando al cielo?. Este mismo Jesús vendrá así, como lo habéis visto subir al cielo" (Act. 1, 2-11). ¿Qué significa: "Vendrá así"? Vendrá en la misma forma, para que se cumpla lo que está escrito: "Verán al que traspasaron. Vendrá así" (Zac. 12, 10; Io. 19, 37). Vendrá a los hombres, vendrá como hombre, pero como Dios hombre" (S. Agustín: "Sermón 265": 2) (27).

Por último, las palabras de despedida del Señor fueron vistas por los exégetas como una entrega de las potestades sacerdotales al recomendárseles que enseñen y bauticen los Apóstoles e, implícitamente, sus sucesores (S. Ambrosio: "Tratado sobre el Evangelio de S. Lucas": 1. 10, c. 183) (28).

3.e.- Séptimo artículo de fe: S. Felipe: "Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos".

1.- El Juicio Final.

Ilustración exclusiva del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional (sin "titulus"), f. 151 r. (1).

La ilustración se divide en dos planos. En el superior, en

medio de la composición, a la que sirve de eje, se encuentra Cristo sentado sobre el arco iris (como en una miniatura del "Salterio de Saint-Omer", de principios del siglo XIV (Londres, British Museum, ms. Add. 39810, f. 120 r.) (2)) con los brazos extendidos para mostrar las llagas de sus manos; a su vez, el amplio manto con que se viste, permite enseñar la del costado, y sus pies desnudos, las heridas del clavo con que estuvo sujeto a la cruz. Aparece totalmente frontal, en majestad (3). Flanqueándole, las "Arma Christi": A su derecha, la cruz y un látigo de tres colas; a su izquierda, la corona de espinas, los tres clavos, otro látigo y la lanza. En cada ángulo de esta parte superior, hay un ángel que toca una trompeta natural. Por último, en el plano inferior, tiene lugar la resurrección de los muertos: Aparecen representa-dos dos laicos amortajados entre un obispo mitrado; todos ellos con los brazos en alto y las manos juntas. Salen de sarcófagos paralelepípedicos con las losas echadas a un lado.

Las "Arma Christi" representan todos los sufrimientos de Cristo: Las "arma" son para El el medio del que se valió para vencer a la muerte y al diablo. Se representan visualmente por ins-trumentos que causaron su sufrimiento. Para el vencedor, las ar-mas son símbolos de triunfo y autoridad. Hasta la Alta Edad Media, los instrumentos de la Pasión se entendieron como tales normalmen-te. Hay que recordar que el más noble de ellos, la cruz, se introdujo en el arte cristiano en el siglo IV como símbolo de triunfo, la "crux invicta", y que la cruz en manos de Cristo resucitado representaba su victoria y el cetro de su soberanía. La introducción de los instrumentos de la Pasión en el arte del período carolin-gio tardío se conecta con el nuevo interés en el sufrimiento de Cristo que comienza a mostrarse por los teólogos y los fieles ba

jo el reinado de Luis el Piadoso (4).

Las "Arma Christi" dentro de la imagen del Juicio Final, con los ángeles con la lanza y la caña con la esponja, como guardianes del trono de Cristo resucitado, aparecen en el siglo VI en un mosaico de Rávena (anteriormente, en el arco absidial de la iglesia de S. Michele in Affricisco, actualmente restaurado en el Staatliche Museen de Berlín) (5). A ambos lados de los ángeles que guardan el trono con los símbolos de su soberanía, aparecen ángeles trompeteros destinados por el Juez para llamar al Juicio (Mt. 24, 31 y Ap. 8, 2). En el arte, sin embargo, los ángeles con trompetas o tubas no representaban simplemente ángeles del Juicio. Puesto que no había imagen del Juicio en el siglo VI, este Cristo es el Señor exaltado y no, como a veces se ha pensado, el Juez. Estos ángeles tocan un himno con sus tubas.

Hablando de la Segunda Parusía, Cristo menciona el "signo del Hijo del hombre" que aparecerá en el cielo cuando venga entre nubes al Juicio (Mt. 24, 30). Siempre había significado la cruz. Desde que, gracias a su muerte y victoria en la cruz, Cristo aparece investido con soberanía eterna y la autoridad para juzgar, la cruz en el Juicio no es sólo un arma y un símbolo de victoria, sino también un símbolo de Juicio en un doble sentido: Legítima a Cristo crucificado como juez y es el signo para los resucitados por el que su sentencia se decide. Aunque el Evangelio menciona sólo un signo, la noción llegó a incluir gradualmente otros instrumentos de la Pasión que se introdujeron en la imagen del Juicio Final. Las primeras representaciones aisladas, dentro del contexto del Juicio Final, de las "Arma Christi", a excepción

de una ilustración del "Salterio de Utrecht", de hacia el 830 (Utrecht, Bibl. der Rijksuniversiteit, ms. 38, f. 67 r.) (6), se encuentran en el arte oriental del siglo XI (7). La imagen occidental del Juicio Final, tal y como aparece primitivamente en la escultura de las catedrales francesas de los siglos XII y XIII (pero se encuentra con anterioridad en la pintura mural (Müstair, hacia el 800; Oberzell, hacia el 1000) y de forma abreviada en las artes aplicadas), muestra una gran cruz ante Cristo o detrás de Él, o sujeta por un ángel junto a él. No obstante, por falta de espacio (como, probablemente, es el caso de la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional) o para adaptarse mejor esas figuras a un marco determinado, ocurre que los dos elementos esenciales de la imagen de la Segunda Parusía según S. Mateo (Cristo y la cruz) aparezcan disociados y figurados separadamente (capiteles de la Daurade, de San Nectario) o simplemente superpuestos (Burgfelden, Saint-Denis). No obstante, esta disociación del esquema primitivo no afecta a los dos signos iconográficos de base que lo componen. La ausencia de los demás elementos sólo reviste un carácter secundario o circunstancial, ya que se trata, en sí mismos, de elementos "periféricos" del Juicio (8). El tema de la Segunda Parusía se trató al hablar del tercer grado de la atrición, por lo que se remite al lector al análisis ya efectuado de su iconografía (9). No obstante, ahora trataré de demostrarse cómo en la imagen los instrumentos llegaron a asociarse gradualmente al Juicio.

El "Benediccional de St. Ethelwold", escrito e iluminado en Winchester hacia el 980 (Londres, British Museum, ms. Add. 49598. f. 9 v.) (10), contiene un motivo inusual: Cristo, rodeado por la

luz de su gloria, viene entre nubes al Juicio, estando acompañado por tres ángeles que llevan la lanza, la caña y la cruz. Los otros instrumentos no se representarán hasta después del siglo X. Un dibujo a tinta del manuscrito "Laus S. Crucis", de hacia 1170-1185, ejecutado en Regensburg-Prüfening (Munich, Bayerische Staatsbibl., Cod. lat. 14159, f. 5 v.) (11), tiene una representación del Paraíso con el "Agnus"; encima, aparece el Juez del mundo sentado sobre el arco iris con el Libro abierto. La sangre mana de las llagas de sus manos y de sus pies; un ángel con la cruz está a su derecha; a su izquierda, la lanza, la caña, la corona de espinas, tres clavos y el cubo para el vinagre, colocados uno sobre el otro. Esta fue, probablemente, la primera ocasión en que los objetos aparecen completamente aislados y distribuidos libremente en la superficie. A excepción del ángel y del libro abierto, el esquema es muy similar a la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional. Es semejante (no aparece el ángel ni alguno de los instrumentos de las "Arma Christi", probablemente por razones de espacio) una placa de esmalte ovalada en el centro de una de las cubiertas del "Leccionario de Saint-Trond", de hacia 1160 (Düsseldorf, Kunstmuseum) (12). El Juez entronizado, mostrando sus llagas, aparece detrás de una cruz procesional procedente de St. Trudpert, de hacia 1160 (Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum) (13); uno de sus travesaños presenta una pequeña cruz con la corona de espinas; en el lado opuesto, hay una forma de cáliz que contiene tres clavos, sobre la que se apoya la lanza. En el altar de Klosterneuburg (acabado en 1181) de Nicolas de Verdun, se representa al Juez entronizado entre dos ángeles, uno de los cuales sostiene una cruz astada y tres clavos y el otro la corona de espinas, la lanza y la caña. (14).

Las características principales del Juez son, sin embargo, las cinco llagas y el gesto con que las muestra: Ambas manos están en alto con las heridas vueltas hacia el espectador. El manto de Cristo se retira hacia su izquierda para enseñar la herida del costado derecho. El motivo de Cristo abriendo sus vestiduras para enseñar su llaga viene de la imagen de la Incredulidad de Sto. Tomás (que puede rastrearse desde el siglo V), siendo absorbida primero en el modelo bizantino y, antes de mediados del siglo XIII, en la imagen occidental del Juicio Final (15). Beda el Venerable (673-735) da cuatro explicaciones para la presencia de las llagas en el cuerpo de Cristo resucitado: "El no las borra para probar a los discípulos que resucitó en la carne; para mostrárselas al Padre como intercesoras y mediadoras de la humanidad; en razón del moribundo, que puede confortarse de la agonía que sufre; y, por último, para mostrarlas a los judíos en el Juicio Final para que vean cuánto sufrió por su causa" (PL.: 94, cols. 141 ss.) (16). El obispo Teodulfo de Orleans retomará estas ideas cien años después. En el siglo IV, Efrén el Sirio habla de la cólera del Juez mientras muestra sus llagas y pregunta: "¿Ves cuánto he sufrido por ti, cuánto has sufrido tú por mí?" (17). Jacopo de Varazze escribe a fines del siglo XIII en su "Leyenda Dorada" sobre las llagas: "Nos mostrarán la misericordia de Cristo, por ellas recordarem su sacrificio voluntario; pero también justificarán su cólera cuando recordemos que no todos los hombres quisieron aceptar su sacrificio" (18). Es claro que, tanto las imágenes como las exposiciones de los símbolos de sufrimiento de Cristo Juez, dejaron de legitimar meramente al Juez desde el siglo XIII; en su lugar, como símbolos de su muerte en el "dies irae", la profanación de Dios que es expiada en el Juicio Final. Estos

justificarán la sentencia de condenación destinada a los que no aceptaron el sacrificio de Cristo" (19).

Dentro del contexto histórico del "Breviari d'Amor", la imagen de este Juicio Final reviste un carácter muy distinto a la que aparecía en el tratado de la atrición; entonces, tenía el sentido de excitar, aunque de manera imperfecta (a través del miedo), el arrepentimiento por los pecados cometidos; ahora, se trata de un comentario del séptimo artículo de fe. En primer lugar, se expone la idea de un Juicio universal, negado por los cátaros, que pensaban que ya había tenido lugar cuando los ángeles rebeldes cayeron y se llevaron consigo algunos de los espíritus que habi-taban los cielos (20). Por último, la ilustración muestra la re-surrección de la carne, no aceptada por los herejes (nótese que, implícitamente, al menos a nivel de imagen, se hace referencia al undécimo artículo de fe, promulgado por S. Judas Tadeo), y que S. Agustín ve como creencia esencial y "propia de los cristianos" ("Sermón 241": 1) (21); idea completada por S. Bernardo, ya que habla explícitamente de los cuerpos gloriosos asimilados al del Señor: "vendrá (Cristo) sublime a resucitar nuestro cadáver y conformarle con su cuerpo glorioso" ("En la Ascensión del Señor II": 4) (22).

3.f.- Octavo artículo de fe: S. Bartolomé: "Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem...".

1.- Pentecostés.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense (sin "titulus"), f. 200 r.; manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional ("En qual manera lo

Sant Spirit davaylla sobre los apostols lo jorn de cinquagesina et com los apostols preycaren a les jents de tots lenguatges"), f. 152 r. (1). La fuente está tomada de Act. 2, 1-11.

Las dos ilustraciones presentan, en lo esencial, una gran similitud: En ambas, el Espíritu Santo, bajo la figura de Paloma con nimbo crucífero que sale de entre nubes, aparece en el centro de la composición, en lo alto (mientras en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense no hay constancia de las lenguas de fuego, en la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional aparece la emanación a través de trece líneas rojas, seis a cada lado y una en el centro, que salen de la cabeza de la figura de paloma y van a parar a la de cada uno de los asistentes); debajo, los Apóstoles, la mayoría de ellos inidentificables, salvo S. Pedro (en ambos manuscritos a la izquierda de Santa María), reconocible por su tonsura (lleva un libro en la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense); otro personaje calvo y barbado, con un mechón de pelo en medio de la frente, rasgos que, tradicionalmente suelen hacer referencia a S. Pablo (situado, en este caso, a la derecha de la madre de Dios) y S. Juan (reconocible sobre todo en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional), con apariencia de joven imberbe. En los escritos canónicos, no figura que estuviera presente el Apóstol de los gentiles en la recepción del Espíritu Santo, pero, en las representaciones plásticas, suele substituir frecuentemente a S. Matías. En el centro de la composición, justo debajo de la representación del Espíritu Santo, se encuentra la Virgen; aunque su presencia en este momento no se menciona explícitamente en los Hechos de los Apóstoles, la única justificación a esta tradición iconográfica se de

be a uno de los versículos del capítulo precedente al relato de la Pentecostés (Act. 1, 14), donde se dice que los Apóstoles, reunidos en Jerusalén en la cámara alta, es decir, en la pieza principal de la casa, "perseveraban en la oración con María, Madre de Jesús". Madre adoptiva de S. Juan y reina de los cielos (como parece indicar el trono en que se halla sentada y la corona sobre su cabeza en la ilustración del manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional), pronto fue considerada "Regina et mater Apostolorum" (2). En la miniatura del S.I. n.3 escurialense, en virtud de la perspectiva jerárquica, ella es mayor que los demás personajes; a su vez, aparece con las manos juntas; todos los integrantes de esta miniatura están de pie. Por su parte, en la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional, los Apóstoles que rodean a la Virgen sentada en un trono (representada en majestad) están de rodillas y con las manos juntas (en el extremo derecho, hay dos en perspectiva escalonada; en el izquierdo, uno).

En principio, la parte inferior de la escena de Pentecostés deriva del retrato colectivo, surgido a fines del siglo III y haciéndose más frecuente en el IV, donde Cristo aparece rodeado por los Apóstoles y, en las versiones más antiguas, todos sentados: Estas imágenes muestran al maestro catequista y al círculo de discípulos que le escuchan; esta imagen derivaría, a su vez, del retrato de grupo del arte de la Antigüedad clásica desde el período helenístico, en el que una serie de intelectuales rodean a su maestro o jefe. Así pues, la representación de la asamblea de Cristo con sus Apóstoles tiene su origen en un tema de tradición clásica; estos grupos de los discípulos de Cristo volverán a encontrarse posteriormente en los usos y la iconografía medieval: En la bizantina y carolingia hay imágenes de la Pentecostés que

que han conservado la estructura de los esquemas antiguos (3). En las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari", la Virgen es el personaje dominante, situada en el centro de la composición. Comparte con la representación del Espíritu Santo, que está sobre ella, una posición de total frontalidad, mientras que los Apóstoles están de medio perfil (manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional) o van graduando progresivamente esta posición (S.I. n.3 escurialense). La idea de mayor protagonismo reservado a la Madre de Dios (muy evidente en la ilustración del Res. 203 de la Biblioteca Nacional) es una convención tanto bizantina como occidental. A pesar de que la Virgen había recibido el Espíritu Santo en la Anunciación, y no tenía necesidad de recibirlo una segunda vez, su figura aparece; pero, al igual que en la Ascensión, es un símbolo de la Iglesia.

Generalmente, la inspiración divina se simboliza a través de una lluvia de lenguas de fuego. Algunas veces, éstas adquieren el aspecto de cintas o cables que descienden a la cabeza de cada uno de los Apóstoles (capitel de la Daurade del Museo de Toulouse) (4). Modelos similares, se encuentran desde el siglo VI en el Evangelario siríaco de Rábula (5), en una ampolla de Monza (6), en una miniatura de la "Biblia de S. Pablo Extramuros" (7), en el ala derecha del altar de oro de S. Ambrosio de Milán (8), en una miniatura del "Salterio de la reina Ingeborg" (Chantilly) (9) y en las "Cantigas" (10).

En los cincuenta días transcurridos desde la Resurrección de Cristo hasta la venida del Espíritu Santo, hay que ver una alusión a la unidad como resultado de la recepción del Paráclito: "En

efecto, 7 por 7 dan 49; a esta cifra se añade 1 por razón de la unidad, para volver a la cabeza, puesto que la unidad da solidez a toda la muchedumbre. Una multitud, si no está amarrada por la unidad, es pendenciera y pleiteísta; en cambio, la multitud concorde forma un alma sola, como ocurrió con los que recibieron el Espíritu Santo, según dice la Escritura: "Tenían un alma sola y un solo corazón hacia Dios" (Act. 4, 32). Resultan, pues, 50, número que encierra el misterio de Pentecostés" (S. Agustín: "Sermón 272 B": 2) (11).

El viento y el fuego que percibieron en la manifestación del Espíritu Santo tiene el sentido de remisión de las antiguas faltas, sobre todo de las derivadas de la concupiscencia: "Aquel viento limpiaba los corazones de la paja carnal; aquel fuego consumía el heno de la vieja concupiscencia" (S. Agustín: "Sermón 271") (12).

La manifestación bajo la forma de fuego y de paloma es una imagen de los efectos del Espíritu Santo sobre los que lo recibieron, es decir, de la rectitud y de la sencillez: "Luego, porque este Espíritu enseña la rectitud y la sencillez, debió aparecer en forma de fuego, y también en figura de paloma, a fin de que todo corazón a quien toca su gracia se haga apacible con la suavidad de la mansedumbre y fervoroso con el celo de la justicia" (S. Gregorio Magno: "Homilías sobre los Evangelios": 1. 2, Homilía 10 (30), 5) (13). La manifestación en lenguas de fuego se debe a que todo el que es imbuido por la gracia del Espíritu Santo confiesa a Cristo en su totalidad, aspecto que no ocurría con los cátaros, que no sólo pensaban que no tenía la naturaleza humana,

sino que tampoco la divina, al ser un mero enviado del principio bueno o, como mucho, una emanación suya: "porque el mismo Espíritu Santo es coeterno con el Hijo, y la lengua tiene la mayor afinidad con el Verbo o Palabra... Además, como por la lengua se manifiesta la palabra, el Espíritu apareció en forma de lengua, porque quien es tocado por el Espíritu Santo confiesa al Verbo de Dios, y no puede negar al Verbo de Dios, porque ya tiene la lengua del Espíritu Santo" (S. Gregorio Magno: "Homilías sobre los Evangelios": 1. 2, Homilía 10 (30), 5) (14).

En el grupo de personajes que recibieron ese día al Espíritu Santo, está figurada la Iglesia: "La Iglesia, reunida entonces en una casa, recibió el Espíritu Santo" (S. Agustín: "Sermón 267": 3) (15); así como el efecto del don de lenguas que sobrevino tras la emanación de gracia es otra figura de la Iglesia: "Cada uno hahlaba todas las lenguas, prefigurando la Iglesia, que iba a estar presente en todos los idiomas. Un solo hombre era signo de unidad: La totalidad de las lenguas en un solo hombre simbolizaba a todos lo s pueblos congregados en la unidad" (S. Agustín: "Sermón 260": 2) (16). Así, en estas lenguas de fuego que mueven a hablar en todas los idiomas a los que las recibieron, hay que ver el producto de la unidad como efecto de la caridad: "Sean, pues, partidas las lenguas por causa de los pensamientos diversos; pero esta diversidad de ellas sea como fuego, siendo en todas una misma luz de la verdad y el fervor de la caridad" (S. Bernardo: "En la Fiesta de Pentecostés II": 6) (17). Así pues, la caridad que emana del Espíritu Santo es la que mantiene unida a la Iglesia; esta caridad está ausente de los herejes, que tienden a dividir la unidad de la Iglesia, como, a su vez, tampoco tie-

nen al Espíritu: "¿He de recordaros, acaso, también cómo el amor pertenece al Espíritu Santo?. Escuchad a Pablo: "Y no sólo esto", dijo, "sino que nos gloriamos hasta en las tribulaciones, sabiendo que la tribulación obra la paciencia; la paciencia, la prueba; la prueba, a su vez, la esperanza; la esperanza no confunde, puesto que el amor de Dios se ha derramado en nuestros corazones" (Rom. 5, 3-4). ¿De dónde se ha derramado en nuestros corazones el amor de Dios?... Así sigue: "Por el Espíritu Santo que se nos ha dado" (Rom. 5, 5). Este amor no se posee si no es dentro de la unidad de la Iglesia. No lo tienen quienes la dividen, según dice el Apóstol Judas: "Estos son los que se separan a sí mismos, hombres animales, que no tienen el Espíritu" (Iud. 1, 19)... ¿Por qué se separan?. "Porque son hombres animales que no poseen el Espíritu"... La ambición quiere dividir, como la caridad quiere reunir" (S. Agustín: "Sermón 265": 10-11) (18). Dentro de esta idea, lo que vivifica a la Iglesia es el Espíritu Santo, que le da la unidad, conforma a la caridad; el Espíritu es a la Iglesia lo que el alma al cuerpo: El hombre vive mientras está dentro de ella; si se separa, como en el caso del hereje, es un órgano muerto, ya que el Espíritu deja de dispensar sobre él su gracia: "Lo que es el alma respecto al cuerpo del hombre, eso mismo es el Espíritu Santo respecto al cuerpo de Cristo que es la Iglesia. El Espíritu Santo obra en la Iglesia lo mismo que el alma en todos los miembros de un único cuerpo. Más ved de qué debéis guardaros, qué tenéis que cumplir, qué habéis de temer. Acontece que en un cuerpo humano, mejor, de un cuerpo humano, hay que amputar un miembro: la mano, un dedo, un pie. ¿Acaso el alma va detrás del miembro cortado?. Mientras estaba en el cuerpo vivía; una vez cortado, perdió la vida. De idéntica manera, el hombre cristiano es católico mientras

vive en el cuerpo; el hacerse hereje equivale a ser amputado, y el alma no sigue a un miembro amputado. Por tanto, si queréis recibir la vida del Espíritu Santo, conservad la caridad, amad la verdad, desead la unidad para llegar a la eternidad" (S. Agustín: "Sermón 267": 4) (19). El hereje, aunque tenga sacramentos propios, no recibe, en su recepción, la gracia del Espíritu Santo, al estar separado (al haber roto el vínculo de la caridad) de la unidad de la Iglesia. Si el Espíritu se manifestó mediante el don de lenguas, fue para dar a entender que no podrá poseerlo quien esté desunido de la Iglesia universal: "No estamos desencaminados al entender que los herejes o cismáticos, aunque también ellos confiesan tener el mismo bautismo de Cristo, no reciben el Espíritu Santo mientras no se adhieran al organismo de la unidad por el consorcio de la caridad. Entonces poseerán también ellos las lenguas de los pueblos, puesto que donde estén ellas, allí mismo estarán ellos también, es decir, el mismo cuerpo de Cristo que se acrecienta por doquier, si guardan la unidad del espíritu en el vínculo de la paz... si el Espíritu Santo manifestó en aquel tiempo su presencia mediante las lenguas de todos los hombres, fue para que entendamos que, del mismo modo, en este tiempo en que no se manifiesta de esa manera, nadie que esté separado de la unidad de todos los pueblos posee el Espíritu aunque haya recibido el baño del sacramento del bautismo" (S. Agustín: "Sermón 269": 2) (20).

En los Apóstoles que reciben el Espíritu Santo, hay que ver una figura de los sacerdotes: "el Espíritu vino sobre los que estaban en oración, los llenó; llenos, los instituyó ministros" (S. Agustín: "Sermón 266": 4) (21); con lo que se afirma que el orden

sacerdotal existente en la Iglesia es de institución divina, y, por tanto, se erige como autoridad.

Por último, como cierre a este ciclo de los artículos de fe que se refieren a la vida gloriosa, tal y como se señaló al principio, la idea dominante que hay en ellos es que, en los tres momentos principales (Resurrección, Ascensión y Pentecostés), se está recomendando continuamente la Iglesia, cuya institución ha sido efectuada por el mismo Dios, del que forma parte íntima de El al ser su cuerpo: "El Señor, glorificado en su Resurrección, nos recomienda la Iglesia; glorificado en su Ascensión, nos recomienda otra vez la Iglesia; enviando al Espíritu Santo desde el cielo, nos recomienda de nuevo la Iglesia. ¿Qué dijo a sus discípulos al resucitar?. "Esto os decía cuando aún estaba con vosotros: que convenía que se cumpliera todo lo que está escrito sobre mí en la Ley, los profetas y los salmos. Entonces les abrió la inteligencia para que comprendiesen las Escrituras, y les dijo: "Así está escrito, y así convenía que Cristo padeciera y resucitase de entre los muertos al tercer día". ¿Dónde está la recomendación de la Iglesia?. "Y que en su nombre se predicase la penitencia y el perdón de los pecados". Y esto, ¿dónde?. "Por todos los pueblos, comenzando por Jerusalén" (Lc. 24, 44-47). Así cuando fue glorificado en la Resurrección. ¿Qué dijo a punto de ser glorificado mediante la Ascensión?...: "Seréis mis testigos en Jerusalén, y en toda Judea, y Samaría, y hasta los confines de la tierra" (Act. 1, 8). ¿Qué sucedió cuando vino el Espíritu Santo?. Vino el Espíritu Santo, y los primeros en ser llenos de El hablaban las lenguas de todos los pueblos. Cada hombre hablaba las lenguas de todos. ¿Qué significa esto sino la unidad entre todas las lenguas?" (S. Agustín: "Sermón 265": 12) (22).

Con esta ilustración, concluye el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional. De los siete manuscritos del "Breviari d'Amor" de procedencia catalana, dos no presentan miniaturas (Paris, Bibl. Nat., ms. esp. 205, y Barcelona, Bibl. Universitaria, ms. 72); y otro, tan sólo diecinueve (Paris, Bibl. Nat., ms. esp. 353). Salvo el Res. 203 de la Biblioteca Nacional ya visto, cuatro presentan un ciclo de importancia, sobre todo el S. Petersburgo, M. E. Saltykov-Shchedrin, Gos. Bibl., ms. esp. F. v. XIV. I, uno de los más antiguos (de hacia 1320), procedente, probablemente, de G^{er}ona, y que contiene la serie completa. De los dos restantes, uno de ellos acaba en el mismo punto (ilustración de Pentecostés) que el Res. 203 de la Biblioteca Nacional (Londres, British Museum, ms. Yates Thompson 31), y el otro presenta tres miniaturas más (la crucifixión de S. Andrés, el martirio de S. Juan y el retrato del Evangelista; Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 1601). Con los manuscritos del "Breviari d'Amor" de procedencia catalana conservados, puede aventurarse una primera hipótesis: En primer lugar, los más antiguos (el de S. Petersburgo) contenían la serie completa; a medida que fue pasando el siglo XIV, y ya sobrepasada la mitad de la centuria, no interesó el último tratado de la obra, es decir, el dedicado al amor entre hombre y mujer (o, para concretar más, el Arbol del bien y del mal y el amor a los hijos); por así decirlo, sólo importó el aspecto científico y teológico de la obra (sin olvidar que aquél está totalmente impregnado de éste). En segundo lugar, ya en una fecha cercana al siglo XV, el tratado del amor no revestía el carácter fundamental que adquirió en la primitiva redacción (como se verá, refutación de las teorías eróticas cátaras y trovadorescas), probablemente porque el peligro albigense ya era muy lejano (en cambio, en la "parte teológica",

hay contenidos suficientes para reafirmar las ideas de la Iglesia frente a otras herejías que, aunque de carácter muy distinto a la que asoló el Languedoc desde el XII hasta parte del XIV (cada vez más débil, reducida y mitigada), tenían elementos comunes como doctetismo, negación de Sacramentos y de la autoridad de la Iglesia, etc.), y, quizá, debido a la condenación de 1277, la teoría amorosa trovadoresca estaba ya superada, salvo alguna excepción posiblemente aislada (23), desde el último cuarto del siglo XIV.

3.g.- Los Apóstoles como modelo de amor al prójimo.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense, ff. 205 v. y 209 v.

Respecto a estas dos miniaturas, hay opiniones controvertidas; algunos autores, como P. Meyer, han pensado que esta parte de la obra se trata de una adición, hecha por el propio Ermengaud, a la obra, pero no para ubicarla en el lugar donde se encuentra (1). K. Laske-Fix opina que lo que se expone es una muestra de cómo conseguir la Vida Eterna a través del amor a Dios, tal y como hicieron el Apóstol y el mártir, modelos a seguir por el cristiano (2); no obstante, el P. A. García de la Fuente va más lejos y cree que estas escenas pertenecerían a la primera parte del décimo artículo de fe (pronunciado por S. Simón): "... sanctorum communionem...", ya que se habla de las gracias concedidas por los Apóstoles (3). Si se tiene en cuenta el sentido de este artículo de fe, en que el cristiano pasa a formar parte de toda la comunidad eclesial, tanto celeste como terrestre (por nombrar la que se halla en el Purgatorio, de cuya comunicación con los vivos ya se habló), y que en el artículo anterior se veía como el Espíritu Santo daba la unidad a la Iglesia a través de la efusión de la

caridad, se ve que esta última teoría parece ser la más plausible (4). Ya S. Agustín habla de esta unión, que se lleva a cabo, primeramente, por el Bautismo: "Los creyentes se renuevan en el nombre del padre y del Hijo y del Espíritu Santo, para pertenecer a la sociedad y comunión de los santos" ("Sermón: 149": 10) (5); así, en virtud de la gracia conferida por el Espíritu Santo, se constituye una Iglesia unida, entera y completa en Cristo: "Vosotros sois, por la gracia de Cristo, el pueblo de Dios; un pueblo católico, miembros del Salvador. No estáis separados de la unidad, si-
no en comunión con el Cuerpo de los Apóstoles, en comunión con la
memoria de los santos mártires, difundidos por toda la redondez
de la tierra" (S. Agustín: "Sermón 137": 15) (6).

La parte que se va a examinar a continuación consiste en tres leyendas de santos: La vida de S. Andrés, de S. Juan Evangelista y de Sto. Tomás. La del primero, se reduce a poco más que el relato de sus milagros operados durante su vida o tras su muerte; las vidas de los otros dos están inacabadas. Estos tres Apóstoles tienen en común que su celebración cae dentro del primer mes del año eclesiástico (7). Por último, sólo se ha representado en el manuscrito S.I. n.3 escurialense el martirio de S. Andrés y el retrato de S. Juan Evangelista, a diferencia de otros manuscritos que presentan el martirio del discípulo predilecto y la imagen de Santo Tomás (8).

1.- El martirio de S. Andrés.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense (sin "titulus"), f. 205 v.

La miniatura muestra la forma usual de representar el mar-

tirio de S. Andrés durante la Plena Edad Media. El santo aparece nimbado, con el torso desnudo, y tan sólo con la ropa interior masculina propia de mediados del XIV; está clavado (no atado) a una cruz horizontal; su cadera se curva, como es frecuente en las representaciones de crucifixiones de esta época. En el lado derecho de la composición, se aprecia una representación típica de multitud (9), formada por bustos de personajes de ambos sexos (con predominio de hombres sobre mujeres, una de las cuales, por la cinta que lleva ciñiendo su frente, es doncella (10)). En cuanto a la posición del santo, sólo se dice que su cuerpo fue "extendido con juncos" (PG.: 2, col. 1238), lo que la leyenda interpretó en el sentido de que el procónsul le hizo atar con cuerdas a la cruz para que sufriera durante mucho más tiempo. De hecho, el arte cristiano de la Edad Media dudó durante bastante tiempo antes de adoptar la cruz en aspa como atributo de S. Andrés. Hasta el siglo XV, lo más frecuente es representarlo sobre una cruz latina de ramas derechas, exactamente semejante a la de Cristo (11); en este sentido, los ejemplos abundan, y en el siglo IX se encuentra en una miniatura del "Sacramentario de Drogón" (12); en el XI, en el "Salterio de Citeaux" (13), donde se ha figurado la cruz en horizontal, uno de cuyos travesaños está clavado en tierra; en el XII, en un tímpano de la iglesia de S. Andrés de Verceil (Piamonte), obra de Antelami (14), en un capitel de la iglesia de Besse (Puy-de-Dome) (15) y en una estatuita de la caja de Notre-Dame de Aquisgrán (16); en el XIII, en un capitel de la nave de la Catedral de Bourges (17) y en el rosetón Sur de la Catedral de Reims (18); se puede decir que antes del XV no hay cruz de S. Andrés en aspa. Es posible. Es posible que se haya querido distinguir la crucifixión de ciertos apóstoles de la de Cristo y que, lo mismo que S. Pedro había pedido por humildad ser crucificado cabeza abajo, se tuvo

la idea de representar a su hermano, no sólo ligado con cuerdas, como los dos ladrones, y conforme a la tradición escrita (18), si no quebrantado sobre la cruz. Primeramente, se supuso que fue crucificado horizontalmente ("per transversum"), como se le ve en un capitel de Basque (Avergne) (19), en un antepedium del Museo de Vich (20), en una miniatura del "Pasionario de Stuttgart" (21), y en un vitral de la Catedral de Evreux (22).

En cuanto al sentido del público asistente al martirio, hay que buscarlo, primeramente, en el "titulus" de otro manuscrito to losano, tal vez algo posterior al S.I. n.3 escurialense (Paris, Bibl. Nat., ms. fr. 9219 (anc. Suppl. fr. 2001), f. 192 r.), don de se lee: "Sant esperit Andrieus fo liatz e stacatz sus en la crotz totz vies e de sus de la crotz predicava la gen" (23), y que no hace más que recoger la tradición sobre el martirio de S. Andrés que, en la cruz, estuvo predicando durante dos días a las multitudes, historia que también recoge Jacopo de Varazze en su "Leyenda Dorada" (24).

2.- Retrato de S. Juan Evangelista.

Manuscrito S.I. n.3 escurialense (sin "titulus"), f. 209 v.

La miniatura muestra al santo escribiendo: Aparece sentado en un banco, una gran filacteria en un atril, sobre la que escribe el principio de su Evangelio: "In prin/cipio/erat Ver/bum" (25) con un cálamo que coge con su mano derecha, a la vez que se ayuda con un cuchillo que le permite sostener el rollo sin tocarlo con los dedos (este utensilio servía, además, para raspar erratas, e inicialmente para trazar en seco las líneas que le habían de

guiar en la regularidad de la escritura) (26); tras el Evangelista, el Espíritu Santo, bajo figura de paloma que sale de entre nubes (pero, a diferencia de lo visto en Pentecostés y en otras representaciones, sin nimbo crucífero, posiblemente por falta de espacio debido a la aureola de S. Juan), que se aproxima a su oído para inspirarle el texto que escribe; frente a él, un árbol de tronco sinuoso, muy decorativo. El Evangelista no aparece con el atributo tradicional del águila. La figura del Evangelista escribiendo tiene antecedentes formales ya desde el siglo II d. de J.C., época en que se realizaban miniaturas con marco que ocupaban toda la página, en las que se les representaba sentados ante una rica y compleja arquitectura o con un fondo de paisaje; estas miniaturas dependían del arte monumental: Las figuras de los Evangelistas sentados, de la escultura (de filósofos o escritores en su trabajo); el fondo escénico (que no es el caso de la miniatura del manuscrito S.I. n.3 escurialense), de la arquitectura; y los elementos paisajísticos, quizá de los frescos (27). Aunque el atributo de la filacteria que escribe S. Juan no es exclusivo de este Evangelista, aparece con más frecuencia en sus representaciones a lo largo de la Alta y Plena Edad Media. Esto se explica por un sentido religioso que, inmediatamente, hace pensar en el aspecto profético de este Evangelista, en su presunta autoría del Apocalipsis. En un Sacramentario de alrededor del año 1000 que se conserva en Ivrea, dentro de un dibujo de santos, el signo distintivo de S. Juan es el rollo, y la leyenda que tiene al lado dice: "vaticinatio vel Domini gratia" (28). Esta frase que designa a S. Juan como profecía o gracia de Dios está tomada de la "Interpretación de los nombres hebraicos" de S. Jerónimo, que frecuentemente se incluye en los manuscritos de la Biblia, y que se recoge

aún en la "Leyenda Dorada" de Jacopo de Varazze (29). Así, el rollo del Evangelista concuerda con la habitual asignación de filacterias a profetas (pinturas murales de Sant'Angelo in Formis y Saint-Savin) y de códices a Evangelistas y Apóstoles, distinción que coincide con el desarrollo histórico de la forma del libro de rollo a códice. Para Durand ("Rationale Divinorum Officiorum": c. 3, 1), esta distinción expresa la diferencia que hay entre el conocimiento incompleto o imperfecto que poseían los hombres del Antiguo Testamento y el conocimiento perfecto que llegó con el Nuevo. No obstante, esto no cuadra demasiado bien con S. Juan, ya que, si el sentido profético del Apocalipsis y la etimología hebrea que se propone para su nombre podrían hacerle acreedor de un símbolo compartido por los profetas del Antiguo Testamento, tal cosa sería irreconciliable con la idea medieval de la superioridad de S. Juan en cuanto evangelista; sin embargo, un símbolo religioso puede significar cosas diferentes, como se sabe, según el contexto. El rollo de S. Juan puede comunicar el especial carácter teológico y místico de su Evangelio más que el aspecto profético del Apocalipsis. Al atribuirle tanto el cuarto Evangelio como el Libro de la Revelación, la tradición cristiana lo situaba por encima de los demás Evangelistas.

La sublimidad de S. Juan como Evangelista fue un tópico común en el pensamiento carolingio, como demuestran algunas obras de Alcuino ("Comentarium in Joannem": l. I; PL.: 100, cols. 741-744) y de Juan Escoto Eurífena ("Homilia in prologum Sancti Evan-gelii secundum Joannem": c. I, 1-4; PL.: 122, cols. 283-285), que beben en la autoridad de S. Agustín ("De consensu evangelistarum": I, 4; PL.: 34, col. 1045), de S. Jerónimo (prólogo a los Evange-

lios) y de Beda el Venerable ("Homilia VII" y "Homilia VIII"; PL.: 94, cols. 38 ss. y 46), que a su vez dependen del pensamiento griego anterior (Eusebio: "Historia ecclesiastica": l. 3, c. 24). Ya se sabe también la importancia que este Evangelista tuvo para los cátaros, que se convirtió en el más importante, ya que en él encontraban su tesis fundamental del antagonismo entre la Luz y las Tinieblas en la rivalidad universal de dos principios creadores de dos mundos (30); importancia igualmente grande para los polemistas, siendo el testimonio de S. Juan decisivo para refutar el docetismo. Probablemente, fue Alcuino el que transmitió al mundo carolingio y de la Plena Edad Media el sentir antiguo acerca de la sublimidad de S. Juan e impulsó la diferenciación de su símbolo en el arte carolingio mediante el rollo. Si bien esta exaltación de S. Juan quizá tenga una procedencia insular, en la Francia del siglo IX el entusiasmo por el Evangelista, al igual que ocurriría en en la Francia del XIII, parece haberse visto estimulado por la renovación teológica. En la singularización del autor del cuarto Evangelio, existe una posible conexión con las controversias dogmáticas, como se acaba de ver, de la época. También cabe preguntarse si en el empleo del rollo como atributo de S. Juan jugó algún papel el valor antiguo de este objeto simbólico, perteneciente, según la tradición antigua, a la esfera de lo celestial (Isaías 34, 4; y el S. Juan del Ap. 6, 14, que hablan del cielo como de un rollo). Era un signo de divinidad en un sentido más fuerte que el códice, habiendo servido como atributo del emperador romano y más tarde de Cristo, mucho después de que el códice viniera a ser la forma habitual del libro. En cierto momento, "logos" quiso decir rollo. Según la tradición, el rollo original del Evangelio de S. Juan se conservó como una reliquia en

Efeso (31).

El Espíritu Santo, bajo forma de paloma, que parece indicar al Evangelista lo que debe escribir, se puede poner en relación con las representaciones de S. Gregorio Magno, como en una miniatura de un manuscrito del siglo XII de las "Epístolas" (Dijon, Bibl. mun., ms. 180, f. 1 r.) (32) y de S. Jerónimo, ya desde el arte otomano, y con la idea, según un colofón del siglo X de los "Evangelios de Lincoln" (hacia el 700), de nombrar las fuentes de los Evangelistas: Se dice que S. Mateo escribió a partir de las palabras de Cristo; S. Marcos, de las de Pedro; S. Lucas, de las de Pablo; y S. Juan, a partir de la inspiración directa del Espíritu Santo; la idea procede de autores de los primeros tiempos del Cristianismo, como Eusebio en su "Historia ecclesiastica" (l. 3, c. 39; l. 5, c. 8 y l. 6, cc. 14 y 25), que cita a Papias, Ireneo, Clemente y Orígenes; las palabras referidas a S. Juan están tomadas, más concretamente, del Prólogo de S. Jerónimo a los Evangelios (33). No obstante, este tipo de representación no es extraña al resto de los Evangelistas. Tampoco hay que olvidar que, en las ilustraciones de ambos manuscritos, es el discípulo que, junto con S. Pedro, aparece más veces representado y, al igual que el príncipe de los Apóstoles, el único que tiene rasgos distintivos en su fisonomía respecto a los demás.

ABRIR CUARTA PARTE

