

**El *Epistolario* de Jerónimo de Estridón como fuente de problemas iconológicos  
L'*Epistolario* de Jérôme de Stridon en tant que source de problèmes  
iconologiques**

**O *Epistolário* de Jerônimo de Estridão como fonte de problemas icolonógicos  
Jerome of Stridon's *Epistolario* as a Source of Iconological Problems**

Elena MUÑOZ<sup>1</sup>

**Resumen:** Exégetas de la tardoantigüedad aplicaron un sistema de relaciones alegóricas y figurales a los textos, para extraer significados cristianos, escribiendo una memoria histórica. En el siglo XX, historiadores como Erwin Panofsky, establecían principios del método iconológico a través de una interpretación 'científica' de artes figurativas, que sujetaba aquellos textos al contexto histórico, al código iconográfico y al medio técnico de cada obra, para 'reconstruir' su significado y, con ello, la historia del arte. En este ensayo, partiendo de ejemplos del *Epistolario* de Jerónimo, textos de Panofsky, y pintura flamenca, se trata de observar cómo, por debajo de contextos y medios, estas tres disciplinas pueden compartir procesos de construcción y comunicación de contenidos de una realidad histórica, mediante figuras e imágenes.

**Abstract:** Some exegetes of the Late Antiquity used a system of allegorical and figurative relationships to extract Christian meanings from texts, and in this way, writing a historical memory. Later, in the 20th century, historians such as Erwin Panofsky, established the principles of the iconological method through a 'scientific' interpretation of figurative arts, that subjected those texts to the historical context, the iconographic code, and the technical medium of each work, in order to 'reconstruct' its meaning and, therefore, the history of art. In this essay, based on examples from Jerónimo's *Epistolary*, Panofsky's theoretical texts, and Flemish painting, we try to observe how –underneath historical contexts and technical mediums– these disciplines can share processes of construction and communication of historical reality content, by means of figures and images.

**Palabras-clave:** Epistolario, Figura, Pintura Flamenca, Iconología

**Keywords:** Epistolary – Figure – Flemish painting – Iconology.

---

<sup>1</sup> Investigadora docente en formación predoctoral en la Universidad de Salamanca. *E-mail:* [elena@usal.es](mailto:elena@usal.es).



Miguel Anxo PENA GONZÁLEZ & Inmaculada DELGADO JARA (eds.). *Mirabilia Journal* 31 (2020/2)

San Jerónimo: vida, obra y recepción

São Jerônimo: vida, obra e recepção

Sant Jeroni: vida, obra i recepció

Saint Jerome: Life, Works na Reception

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

ENVIADO: 11.09.2020

ACEPTADO: 22.10.2020

\*\*\*

*A Nacho*

Dije que no iba a leer textos profanos;  
la promesa se refiere al futuro,  
no a la abolición de mis recuerdos del pasado.<sup>2</sup>

A modo de ensayo, aquí nos proponemos algo tan lúdico como pensar semejanzas y diferencias entre la obra de Jerónimo y los procesos de producción e interpretación del arte visual figurativo. Para ello, vamos a ejemplificar la tradición pictórica ‘de escuela flamenca’, una pintura conservadora y, con ello, actualizadora de esos contenidos en el siglo XV. Tomaremos unos pocos cuadros, que permitan apreciar mecanismos retóricos compartidos, en la patrística, y en la disciplina que, para interpretar esas representaciones, acude a las fuentes antiguas: la iconología.

El método o sistema de construcción histórica, que Erich Auerbach llamó ‘figural’, permite vincular esos tres elementos, determinantes en nuestra cultura visual (la obra del Padre de la Iglesia, la de los ‘padres’ de la Iconología, y la de los pintores flamencos), en un experimento de comparación que juega con contextos muy distantes, códigos culturales distintos, medios técnicos de expresión, y conceptos cambiantes, como los que encierran las palabras ‘arte’ e ‘historia’.

---

<sup>2</sup> JERÓNIMO DE ESTRIDÓN. *Contra Rufino*. Francisco Javier Tovar Paz (ed. trad.). Madrid: Akal, 2003, p. 100. El texto se basa en nuestras ponencias: “Lecturas del *Descendimiento* de los jerónimos (Zamora, s. XV)”, en *Humanismo y Biblia: Textos y traducciones. Preparando el Centenario de San Jerónimo (2020)*, Instituto de Historia y Ciencias Eclesiásticas (14-15/02/2019, Aula de Grados, Universidad Pontificia de Salamanca), y “El Epistolario de san Jerónimo como fuente de interpretación de imágenes” en *San Jerónimo: vida, obras y recepción. XVI Centenario de su muerte (420-2020)*, Cátedra Domingo de Soto–Universidad de Salamanca (Salamanca, 20-21/02/2020, Aula Miguel de Unamuno–Edificio Histórico, USAL), ambos seminarios coordinados por Miguel Anxo Pena, Inmaculada Delgado y Víctor Pastor.

El estudio se ha desarrollado en el marco del proyecto de tesis *Imagen, discurso y memoria de la práctica gótica en la catedral de Zamora* (MECD-FPU17/03735) dirigido por Lucía Lahoz, y el proyecto de investigación dirigido por Fernando González, *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas, literatura, audiovisual, artes plásticas* (MINECO-HAR2017-85392-P, 2018-2020) en la Universidad de Salamanca.

## I. De cerca y de lejos

Si cambian los escenarios donde se muestran y se piensan las imágenes, lo hacen sus significados. Es el caso del retrato de Jerónimo de Estridón, que cambia con las circunstancias: en el paso del siglo IV al V, cuando el cristianismo era perseguido en el Imperio, las traducciones de este entusiasta de las letras, eran discutidas, no oficiales; pero mil años después de su muerte en Belén, se había convertido en uno de los personajes históricos y devocionales más reconocidos y autorizados: su figura se difundía a través de textos y representaciones que se reproducían con la velocidad de la imprenta en los reinos europeos; la Vulgata, su obra más influyente, había sido la Biblia oficial y casi la única al alcance de los fieles durante la extensa Edad Media, y ahora se revalorizaban las culturas clásica y hebrea, dando ocasión a reinterpretaciones bíblicas amparadas por el ‘espíritu’ renovado que representaba la imagen de Jerónimo patrón de estudiosos y humanistas.

A partir del siglo XIV, el santo fue especialmente venerado en la Península Ibérica debido, en buena parte, a la fundación de la Orden Jerónima que se extendió impulsada por la monarquía hispana y portuguesa; hacia 1500 era una de las más poderosas, cuando la autoridad del traductor se exaltaba en defensa del culto a la Virgen, los mártires, canonizados, reliquias e imágenes que propagaban la fe católica. Cronistas y teólogos se basaban en su interpretación de la Escritura, partícipe de un método figural de relaciones entre lo viejo y lo nuevo, basado en profecías cristo-eclesiológicas que se aplicaron, durante siglos, a un pasado idealizado y a un futuro previsto, para construir una memoria histórica y legitimar las posiciones de los gobernantes. Y artistas como Rogier van der Weyden, trasponían esos programas ideológicos a pintura continuando una herencia figurativa milenaria, de contenidos religiosos que captaban los espectadores gracias a viejos recursos iconográficos.

En los textos de Jerónimo –el *Epistolario*– apreciaremos imágenes o maneras de mirar propias de la Tardoantigüedad cristiana, que no obstante se filtran en la pintura tardogótica –*El Descendimiento* de Zamora, una tabla en la que nos detendremos luego– la cual encarna contenidos bíblicos, en un estilo ‘moderno’ (tardogótico flamenco) y con un repertorio figurativo, muy difundidos en España cuando el cristianismo está tan asentado que fundamenta un sistema de creencias. Entre esos textos tardoantiguos y obras de arte tardogóticas, ante nosotros tenemos la lente de la interpretación iconológica, que no solo recurre a esos textos para dar explicación a las pinturas, sino que, con el análisis de las técnicas pictóricas y composiciones iconográficas, a su vez, modifica el significado de los textos en base a las especificidades de las representaciones.

Erwin Panofsky (1892-1968), historiador del arte germano y judío, es el ideólogo de la iconología, o quien sistematizó en el siglo XX el método iconográfico que aún se practica en las universidades, aunque a veces sea denostado por racionalizador de la iconología ‘psicótica’ de su maestro, Aby Warburg (1866-1929).<sup>3</sup> En resumen, nuestro objeto de estudio es una pintura tardogótica que, bajo una mirada iconológica, traspone historias escritas en la tardoantigüedad.

Se hace necesario alternar esta *visión lejana* de las cosas, que abarca sus distintos medios de expresión en un ancho arco sociológico, cronológico, geográfico, epistemológico, con su opuesto de *visión de cerca*, tal como lo expuso Daniel Arasse citando al maestro de Frans Hals: una manera de mirar que provoca “fascinación y deseo de cortar el cuadro: *de-tallar-lo*”; acercarse al detalle de la obra conlleva desvelar “sentidos ocultos” en ella y cuestionar fundamentos de la historiografía que la fragmenta y analiza.<sup>4</sup> En el juego de nuevo y viejo, cerca y lejos, se pueden descubrir lazos que ligan esas tres maneras de ver o leer: la mirada recortadora de los padres de la Historia del Arte, la interpretación figurada de los Padres de la Iglesia, y la relación que anuda estos métodos con los mecanismos compositivos de las artes flamencas, tan presentes en el reino de los Reyes Católicos.

A la fragmentación, quizás más a menudo que a la intención holística, se le suelen requerir justificaciones. Digamos que, la siguiente selección de textos jeronimianos, que van a ser objeto de comparación con objetos tan dispares, obedece a un criterio que demanda –además de seleccionarlos y extraerlos de la obra del exegeta– contextualizar y recontextualizar detalles de estas piezas, escogidos para observar su implicación en un ámbito concreto, o su papel como vehículos de un mismo discurso histórico, duradero y cambiante. En vez de los tratados teológicos o doctrinales de Jerónimo, utilizamos para ello las *Epístolas*, porque son expresiones más íntimas y nos ponen frente a un trato más cotidiano con las imágenes; muchas de sus referencias respecto a la cultura visual de los cristianos eruditos del siglo IV, se dan de forma no del todo consci-

<sup>3</sup> Citaremos principalmente, de PANOFSKY, Erwin. *Los primitivos flamencos* (1953). Madrid: Cátedra, 1998; y *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (1960), Madrid: Alianza, 1979 [véase también *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte* (1924). Madrid: Cátedra, 2004; *La perspectiva como forma simbólica* (1927). Barcelona: Tusquets, 1999, o *El significado en las artes visuales* (1955). Madrid: Alianza, 2004]. Una revisión que incorpora bibliografía de crítica a estas teorías, en VIVES-FERRÁNDIZ, Luis (ed.). *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018.

<sup>4</sup> ARASSE, Daniel. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada, 2008, pp. 60-70.



Miguel Anxo PENA GONZÁLEZ & Inmaculada DELGADO JARA (eds.). *Mirabilia Journal* 31 (2020/2)

San Jerónimo: vida, obra y recepción

São Jerônimo: vida, obra e recepção

Sant Jeroni: vida, obra i recepció

Saint Jerome: Life, Works na Reception

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

ente o voluntaria, sugiriéndonos hasta qué punto el autor ha asimilado cierto argumento en su entorno.<sup>5</sup>

Dicho esto, no podemos ofrecer lecturas completas, definitivas, ni libres de interrogantes acerca del vastísimo campo de estudio que se abre. La comparación de fragmentos, y tan distantes, siempre será cuestión de debate. Los elementos en que se puede atomizar el campo son interminables, al menos, hasta que se idea un modelo que los aísla y en base al cual se prejuzgan, y también porque el discurso historiográfico, cristiano, que se trata de acotar, tiene un alcance tan amplio y profundo que resulta imposible de enveredar en una sola dirección sin excluir aspectos relevantes.<sup>6</sup> Saltarán a la vista otros caminos posibles que conducen a comprender el legado del exégeta como fuente de contenidos religiosos de la pintura y como base de sus relaciones con la ciencia iconológica.

En primer lugar, no hay un solo Jerónimo tras sus propias cartas: ni para quienes abordan la biografía de un personaje tan contradictorio –tan humano– ni para los que interpretan su legado escrito, tan rico desde tantas perspectivas; más ampliamente, tampoco hay una sola definición de la palabra *imagen*. Partimos de la incertidumbre que genera el que ‘imagen’ pueda significar una figura o símbolo, cosa material o inmaterial, un objeto y su representación, una visión real, un sueño, metáfora, o ideal que da continuidad a identidades y se encarna en cosas plásticas, verbales, mentales... La diversa interacción entre imágenes y palabras conforma representaciones que no son puramente verbales o visuales, si bien, la teoría del arte distingue esos medios técnicos, que vehiculan imágenes de todo tipo.<sup>7</sup>

Esta ambigüedad permite considerar distintas problemáticas que atañen al campo de ensayo propuesto desde el *Epistolario*. Haremos un breve repaso de algunos temas que pudiesen interesar al estudioso de las imágenes y sirva para enmarcar ‘lo visual’ en el contexto de las cartas. De ninguna manera es exhaustivo, pero señala otras posibilida-

---

<sup>5</sup> Véase p. ej. BELLESTER, Xaverio. “San Jerónimo: la letra que da la muerte, el espíritu que da la vida”, *Hermēneus*, 1999, 1, pp. 1-23. Cuando citemos las cartas, sin referirnos a otra obra, nos estaremos remitiendo a las versiones castellanas de BAUTISTA VALERO, Juan (trad. intr. not.) en la ed. Bilingüe del *Epistolario*. Madrid: BAC, 1993. Aunque el enfoque aquí no es filológico ni teológico, cualquier crítica al respecto de nuestras interpretaciones desde estos y otros campos, proporcionaría una mejor comprensión del fenómeno visual en la obra jeronimiana y en la historiografía artística.

<sup>6</sup> GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel. *Semiótica crítica y crítica de la cultura*. Barcelona: Anthropos, 2002.

<sup>7</sup> MITCHELL, J.T.W., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009. BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2012.



Miguel Anxo PENA GONZÁLEZ & Inmaculada DELGADO JARA (eds.). *Mirabilia Journal* 31 (2020/2)

San Jerónimo: vida, obra y recepción

São Jerônimo: vida, obra e recepção

Sant Jeroni: vida, obra i recepció

Saint Jerome: Life, Works na Reception

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

des de encontrar rasgos de un modo de ver y de pensar aprendido, una percepción y una mentalidad visual en los textos de Jerónimo.

## II. Tipos de visión e imágenes en las epístolas

Si decimos que la iconografía es una mezcla de contenido y continente, forma y significado, lo icónico y lo plástico, o de figura y soporte (la conformación de un contenido en un cuerpo u objeto externo que, en última instancia, se configura en el nuestro)<sup>8</sup>, resulta que la imagen, de un lado, puede percibirse con los sentidos. Por esta parte, podría hacerse una lectura del tratamiento de lo sensual, plástico y material en las epístolas, de donde extraer jerarquías de soportes de iconografía figurativa y hasta una pseudo-teoría de los colores.<sup>9</sup> En este sentido, la posición que adopta Jerónimo en sus cartas, a favor de una vida espiritual, rechaza las joyas, los metales preciosos, las grandes arquitecturas... la pompa y ceremonia imperial y clerical, como muestras de vanidad terrena.<sup>10</sup>

Otro tema que se desprende de este veto a lo suntuoso en las epístolas, y de la atención a los contenidos iconográficos y a las funciones religiosas de las imágenes, es un rechazo de la idolatría, a la que Jerónimo reacciona apelando a la ley mosaica, y que desprecia con un tono casi iconoclasta, o menos iconofílico que, por ejemplo, san Agustín.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Ibid; además véase PANOFISKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Akal, 1998; GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología en la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 2008; MORALEJO, Serafín. *Formas elocuentes. Reflexiones para una teoría de la representación*. Madrid: Akal, 2004.

<sup>9</sup> Por ejemplo, la carta 64, dirigida a Fabiola, trata el sentido alegórico de las vestiduras sacerdotales.

<sup>10</sup> Entre los muchos ejemplos que se hallan sobre este tema en las epístolas, véase este, sobre la avaricia de quienes “no quieren ser vírgenes, sino parecerlo”: “...tienen los armarios repletos de vestidos, se cambian de túnica cada día y, sin embargo, no pueden acabar con la polilla. La que se las echa de más piadosa, gasta solo un vestido y, con las arcas llenas, anda cubierta de andrajos. Se tiñe el pergamino de color de púrpura, se funde el oro para trazar las letras, los códices se adornan con joyas, y entre tanto, Cristo está muriendo desnudo a sus puertas”, carta 22, 15; 32, a Eustoquia.

<sup>11</sup> Otro ejemplo de muchos: “Fíjate que también leemos que los utensilios del tabernáculo son santos, y lo mismo todo lo que pertenece a los ritos del culto, cuando en realidad solo pueden ser santos los seres que conocen y adoran a Dios”. Carta 85, 5, a Paulino de Nola. Véase FREEDBERG, David. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

Así el traductor apela a un potencial religioso de las imágenes que desemboca en otra clave de la cultura visual occidental: las visiones espirituales, presentes tanto en las cartas jeronimianas como en otros pensadores, poetas, visionarios, y artistas visuales.<sup>12</sup>

Estas valoraciones de lo visual, en sus vertientes plástica e icónica, están imbuidas de una idea general de arte concebido como sistema por un pensamiento anterior a la Historia del Arte.<sup>13</sup> La epistemología jeronimiana destrona la preeminencia de la belleza y de la calidad técnica de las obras para preponderar las funciones culturales e historiográficas de las imágenes. La cumbre de la escalera de saberes, para el traductor, es la exégesis, y pocos están capacitados para acceder a la verdad en los libros: “no podrás entrar en las Escrituras santas sin un guía que vaya por delante mostrándote el camino”; distingue la “ciencia provechosísima a los mortales” –labor de gramáticos, retóricos, médicos, filósofos, matemáticos, astrólogos y músicos– de las “artes menores que no se rigen tanto por el espíritu cuanto por la destreza de las manos”: labradores, albañiles, tejedores, herreros, carpinteros y demás “que fabrican un variado mobiliario y modestos objetos”; en cambio, todos los ‘artistas’ se igualan en virtud de la maestría: “no pueden sin maestro llegar a ser lo que desean ser”.<sup>14</sup>

Para adoptar esta perspectiva, tenemos que sustituir el esquema de las Bellas Artes por un sistema dominado por la teología filológica, que lleva a resaltar otros valores estéticos. Es el caso de las imágenes perceptivas ‘naturales’ en las cartas; hay muchos ejemplos donde los elementos, el paisaje y los fenómenos atmosféricos (agua, desierto, tormenta) obedecen implícitamente a un código de iconografía doctrinal y emocional.<sup>15</sup> Por supuesto, Jerónimo practica exégesis de figuras, en respuesta a las dudas sobre los significados de algunos pasajes de las Escrituras que le remiten sus interlocutores en las cartas. Son figuras bíblicas que van a ser motivos de iconografía y literatu-

<sup>12</sup> Los textos de Jerónimo están repletos de comentarios a las visiones de los profetas. Sobre la relación de los visionarios modernos con las imágenes artísticas a través de prácticas y preceptos medievales, véase LAHOZ, Lucía. “Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales”, In. M. Casas (ed.). *Teresa*. Salamanca: Catedral, 2015, pp. 29-40; Id., “Santa Teresa: El imaginario, la imagen y la imaginaria”, In. M. Casas (ed.). *Vítor Teresa*, Salamanca: Diputación, 2018, pp. 170-193.

<sup>13</sup> BELTING, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.

<sup>14</sup> En la carta a Paulino, 53, 6-7.

<sup>15</sup> Jerónimo se compara con una barca, “unas veces agitada por el torbellino de las tormentas, y otras, perforada en el choque con los escollos”, en la carta 43, 3 a Marcela; anhelando “la llamada del desierto” desde el inicio de su periplo, en la carta 2 a Teodosio y demás anacoretas; fragmentos que pueden enfocarse desde la poética del espacio de Gaston Bachelard.



Miguel Anxo PENA GONZÁLEZ & Inmaculada DELGADO JARA (eds.). *Mirabilia Journal* 31 (2020/2)

San Jerónimo: vida, obra y recepción

São Jerônimo: vida, obra e recepção

Sant Jeroni: vida, obra i recepció

Saint Jerome: Life, Works na Reception

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

ra durante siglos, básicas en el imaginario artístico occidental.<sup>16</sup> Y esta línea de investigación del *Epistolario*, que acentúa el contenido de la iconografía, se ramifica en los análisis de las representaciones del santo: sus retratos, con sus varias interpretaciones de la biografía que él narró en sus cartas.<sup>17</sup>

Estas representaciones, medievales o modernas, pueden partir del mismo texto biográfico y epistolar, pero se encuerpan en imágenes artísticas, con el anacronismo característico que deben las formas plásticas a su capacidad de fusión de contenidos.<sup>18</sup> Por tanto, pueden ser recontextualizadas, ya no en el entorno histórico que se extrae de la biografía de Jerónimo, sino en las distintas situaciones políticas y sociales, circunstancias de promoción, producción y recepción, que definen forma y función de cada escultura o pintura que lo retrate.<sup>19</sup>

La última forma de visualidad que destacamos está relacionada con los usos - implicados también en preceptos exegéticos- de la escritura como imagen, en sus facetas plástica e icónica. Especialmente las cartas que escribe Jerónimo como asceta del desierto, al principio de su viaje, llegan a explicitar la presencia emocional y física del destinatario. Dice Jerónimo, a veces, aparentemente atacado de soledad, que el rostro del interlocutor se presenta en los trazos de las letras.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Entre otros muchos ejemplos, en la carta 18 a Dámaso, Jerónimo clasifica los significados cristianos que ocultan los serafines de Isaías.

<sup>17</sup> La lectura biográfica de las epístolas [MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M. Teresa, “San Jerónimo a la luz de su Epistolario”, en *Humanismo y Biblia... op. cit.* 2019, y “La vida de San Jerónimo a la luz de su Epistolario” en *San Jerónimo: vida, obra... op. cit.* 2020] se traspone en lecturas iconográficas que explican, en base a ellas, por ejemplo, el atributo del santo golpeándose con la piedra en el pecho [MARTINO ALBA, Pilar. “El epistolario de san Jerónimo como fuente iconográfica”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 1999, 8, 15, pp. 149-214].

<sup>18</sup> RODRÍGUEZ PORTO, Rosa M. “El territorio del código: presencias, resistencias e incertidumbres”, *Revista de poética medieval*, 2008, 20, pp. 127-162. Véase DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

<sup>19</sup> LAHOZ, Lucía. “A propósito de la imagen de San Jerónimo en el arte”, en *San Jerónimo: vida, obra... op. cit.* 2020.

<sup>20</sup> Baste este hermoso fragmento de la carta 7, 1-2 a Cromacio, Jovino y Eusebio, que hace referencia a la iconicidad y materialidad de la grafía: “querría yo encerrar en el trazado de una sola letra vuestros tres nombres indivisos, pues vuestra carta me está convidando a que mire a los tres en uno y en los tres a uno”. “Ahora converso con vuestra carta, la abrazo, y ella conversa conmigo, porque aquí solo ella sabe latín (...) Cada vez que los signos impresos por una mano familiar me ponen delante vuestros rostros tan queridos para mí, o yo dejo de estar aquí o sois vosotros los que os acercáis a mí. Creed a mi amor, que os dice verdad: también mientras os escribía ésta os estaba viendo”.



Miguel Anxo PENA GONZÁLEZ & Inmaculada DELGADO JARA (eds.). *Mirabilia Journal* 31 (2020/2)

San Jerónimo: vida, obra y recepción

São Jerônimo: vida, obra e recepção

Sant Jeroni: vida, obra i recepció

Saint Jerome: Life, Works na Reception

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

### III. Lectura figural de pintura figurativa

Hay en las epístolas otras muchas referencias a los aspectos de lo visual, que merecerían ser consideradas en otras ocasiones. Aquí solo mencionamos esos pocos temas para resaltar la amplitud y confusión del campo que se trata de fraccionar, y el caudal que supone el *Epistolario* como fuente de problemas para la Historia del Arte. Por un lado, las epístolas son guía para los intérpretes de iconografía, pero también –y esto es lo que aquí más interesa– a través de esas cartas, se puede vislumbrar un sistema de relaciones retóricas que permiten la construcción histórica de manera muy semejante a las estructuras compositivas y mecanismos técnicos del arte plástico figurativo. Se trata del sistema figural.

Adi Efal ha profundizado en las relaciones que guardan las investigaciones de Erich Auerbach sobre el método figural de la patrística, con la metodología iconográfica de Erwin Panofsky, desde un interés filológico. Según Auerbach, la lectura figural que practicaba Jerónimo sobre la estela de Tertuliano y Orígenes, es más que una lectura alegórica cuando, por ejemplo, dice que Isaac prefigura y de algún modo significa a Cristo, pues implica, no sólo que uno, de alguna manera, represente al otro, sino que los dos polos de la ecuación que compone la figura (significante: Isaac, y significado: Cristo) estén referidos a realidades históricas concretas, es decir, que Isaac sea considerado un personaje o un evento tan real como Cristo, y que no solo funcionen como símbolos o signos despegados de una realidad empírica.

A base de encadenar prefiguraciones y figuras, se construyeron historias sobre un pasado enriquecido por interpretaciones proféticas del legado clásico y hebreo, con cumplimientos en el presente: la contemporaneidad, que, como figura también de una realidad parcial o inconclusa en ese sistema, promete cumplirse definitivamente en el futuro escatológico. Como ha subrayado Efal, es una manera realista de interpretar la conexión de imágenes del Viejo y el Nuevo Testamento que construye la historia cristiana y –como Auerbach advirtió al final de su ensayo *Figura*– caracteriza durante siglos a las representaciones visuales que generan estos relatos.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> AUERBACH, Erich. *Figura* (del artículo de 1938). Madrid: Trotta, 1998, y *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid: FCE, 1983. EFAL, Adi, *Figural Philology. Panofsky and the Science of Things*. London: Bloomsbury, 2018; el capítulo 4 ha sido traducido en “La validez de lo pictorial en la Historia del Arte”, en Luis Vives-Ferrándiz (ed.) *Síntomas culturales...*, *op. cit.* pp. 89-109.

Se há dicho que la historiografía usa métodos fragmentadores; que convierte la obra de arte en detalle de una historia material y cultural. Esa mirada desmembradora viene facilitada en este caso por el objeto, enmarcado y transportable: un cuadro.<sup>22</sup> En el siglo XV, el invento del cuadro vestía las funciones de la imagen medieval de culto con una estética ligada a prácticas religiosas más individualistas, en una sociedad modernizada donde los ‘grandes maestros flamencos’ renovaron técnicas y temáticas que, para otros pintores –como el anónimo de *El Descendimiento* de Zamora– estarán predefinidas en la historiografía: la implantación del modelo de Rogier van der Weyden (h. 1400-1464) los hace herederos del realismo de Robert Campin (h. 1375-h. 1445) y Jan Van Eyck (h. 1390-h. 1441): nombres propios dados a una tradición de imágenes conservadora de temas cristológicos; son autores cuya obra primitivista e innovadora (debido a su dominio de la representación del espacio –valorado desde el punto de vista de la perspectiva italiana– aplicado a escenas del drama y la liturgia medieval) se considera canto del cisne gótico a la vez que incipiente renacimiento. Y esta doble identidad estilística, que suele asociarse a la periodización histórica, pone de manifiesto los problemas de los historiadores a la hora de fijar fronteras entre modernidad y medievalidad a partir de estas obras de arte.<sup>23</sup>

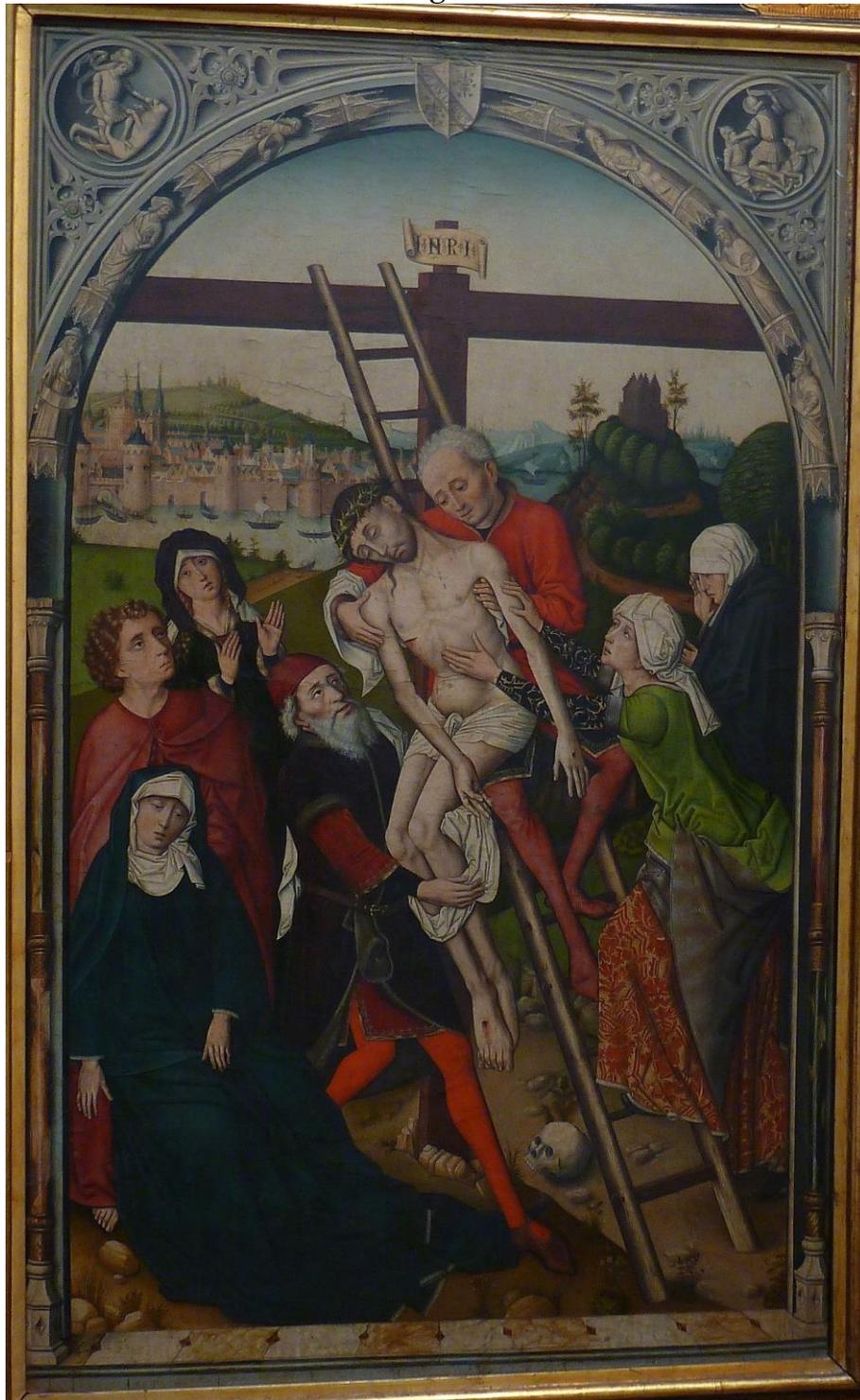
Escogemos un ejemplar de este tipo de pintura para apreciar esa relación de dependencia entre la mirada detallante historiográfica y la lectura figural que interpreta textos bíblicos. Veamos este *Descendimiento* (F.1): un ejemplo pictórico del mecanismo compositivo que analizan los iconólogos y que representa historia cristiana.

Es un cuadro anónimo, con una escena devocional, pintada a al manera flamenca hacia el final del siglo XV e inicios del XVI, en una tabla de más de un metro de alto, que estuvo durante el siglo XX en el Museo del Prado y se conserva desde 2005 en el Museo Provincial de Zamora.

<sup>22</sup> BORRÁS, Gonzalo M. “Un fragmento de retablo: el Santo Domingo de Silos, de Bermejo”, en *Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1997, pp. 75-86. En el mismo volumen, véase de ARASSE, Daniel. “Funciones y paradojas del detalle”, pp. 15-38.

<sup>23</sup> Véanse los comentarios a la obra de Hans Belting que hace KLUCKERT, Ehrenfried. “Espacio natural, espacio representado y vida cotidiana del burgués”, en Rolf Toman (ed.) *El Gótico, Arquitectura, pintura, escultura*, XVII. Postdam: F.H. Ullmann, 2012, pp. 386-387.

Imagen 1



Anónimo. *Descendimiento* de San Jerónimo de Zamora. Finales de siglo XV. Museo Provincial de Zamora. *Commons Wikimedia*. Dominio público.

Perteneció a los monjes jerónimos asentados en esta diócesis castellana: una orden unida a la monarquía desde sus comienzos; el monasterio zamorano —derruido— de San Jerónimo, es considerado antecedente de El Escorial, y ha tenido que ser investigado a partir de restos esparcidos tras las desamortizaciones ilustradas y el traslado de la sede de la orden desde el monasterio de Montamarta en el siglo XVI.<sup>24</sup>

La pintura debía provenir de este otro centro fundado a inicios del XV, beneficiado por los Reyes Católicos, desde donde también se trasladaron a Zamora sepulcros y capillas de nobles como los Alba y Aliste o los Pimentel. En este contexto, la tabla pone de manifiesto el papel de las artes plásticas en la promoción y la transmisión de la historia y el poder; y en ella podemos encontrar el sustrato tardoantiguo del imaginario medieval que, en la historia del arte, da lugar al renacimiento.

Pese a no ser una de las consideradas de los ‘grandes maestros’, la tabla de los jerónimos está pintada a su manera; y si se insiste en llamarla ‘pintura detallada’ es porque, de hecho, en ella se ha observado una “enorme carga simbólica en numerosos detalles”.<sup>25</sup> Un Descendimiento, quizás más que otras escenas pasionales, requiere agrupar muchos objetos y personajes en un momento de alta tensión, y este cuadro incita a la inspección cercana de todos esos elementos que, de lejos, inspiran la ilusión de un escenario espacio-temporal continuo. Los personajes se sitúan alrededor de la cruz en

<sup>24</sup> El documento gráfico más conocido a partir del cual reconstruir el monasterio es el dibujo de Wyngaerde. A Zamora y Montamarta se suman Santa María de Jesús de Tábara y el monasterio de Benavente en la provincia [ISIDRO GARCÍA, César A. “La intervención de Juan del Ribero y Juan García de la Vega en la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Benavente”. In: José Luis Hernández Luis (coord.). *Sic vos non vobis. Colección de estudios en honor de Florián Ferrero*. Zamora: Ministerio de Educación y Cultura, 2015, pp. 441-457]. Estos edificios eran contenedores de tesoros donde, en otras ocasiones, se hallan pinturas hispano-flamencas. Para el caso: MATEOS, Isabel, LÓPEZ-YARTO, Amelia, PRADOS, José M. *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*. Madrid: Encuentro, 1999; CASTRO SANTAMARÍA, Ana. “El Monasterio de San Jerónimo de Zamora en el siglo XVI”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 1993, pp. 247-270; ISIDRO, César A. *La construcción y destrucción del Monasterio de San Jerónimo de Zamora: 1535-1835*, Trabajo de Grado, Universidad de Salamanca, 2008; Id. *El arte de los monasterios jerónimos de la provincia de Zamora*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2015 (de consulta restringida, aún no la he podido consultar).

<sup>25</sup> Así la define GARCÍA ROZAS, Rosario. *Museo de Zamora*, Serie Guías, Zamora: Junta de Castilla y León, 2006, p. 72; lo cual nos recuerda esta dicotomía de la composición: “No es el espacio en perspectiva, sino la pura suma de muchos motivos lo que El Bosco utiliza para reflejar el mundo”: BELTING, Hans. *El Bosco. El Jardín de las Delicias*. Adaba, 2012, p. 20. Los flamencos pudieron sugerir tridimensionalidad en sus pinturas sin conocer el punto de fuga italiano y lograr proporciones a través del estudio de la luz, según prueba PANOFKY, Erwin en *Los primitivos flamencos... op. cit. y Renacimiento y renacimientos... op. cit.*

el crítico movimiento del descender a Cristo con ayuda de unas escaleras; la composición se resuelve a base de diagonales que cortan el eje del madero, líneas subrayadas por las tablas de la escala y los pliegues de los ropajes; masas de colores simbólicos de las telas de donde surgen manos lívidas y rostros patéticos, formas expresivas que se yuxtaponen en una composición centrada en el cuerpo del hijo muerto y la madre dolorosa amparada por san Juan; José de Arimatea, desde arriba, desliza el cadáver a Nicodemo y Magdalena se inclina para abrazarlo mientras una de las otras dos Marías (de Salomé y de Cleofé) se lamenta; la que queda, mira al espectador, como llamándolo a atravesar el umbral de la escena.<sup>26</sup>

La interpretación figural de cada objeto representado tiene que atender al detalle de otros elementos minúsculos que componen esa temática principal: las heridas de Cristo, las lágrimas, las espinas, el *titulus*, la calavera... Al fondo también vemos el paisaje simbólico del escenario histórico: Jerusalén, que, en la pintura flamenca, suele tomar forma de ciudad próspera contemporánea, con muros medievales y tierras fértiles que rodean un puerto mercante, y en contraste con este paisaje urbano, de rasgos noreuropeos, vemos el monte boscoso, a nuestra derecha, recorrido por un camino abrupto que serpentea hasta la cima, donde se alza una construcción austera y solitaria. El cielo, despejado tras la tormenta bíblica, ocupa el espacio sobre el travesaño, y tiñe de azulado las montañas. La mirada del espectador liga sendos ambientes antitéticos separados por el plano de la cruz, que corta el cuadro en tres áreas separando fondo y personajes, y cielo y tierra, como las aguas que bañan las ‘dos ciudades’ y potencian la ilusión de continuidad de esta escena fija, pero tan dinámica.

El mecanismo figurativo que más llamativamente permite explicitar la relación figural entre esas imágenes de personajes y objetos en esta pintura, es la incorporación naturalista del marco en el espacio de la representación: el portal que se abre a este paisaje y forma parte del escenario de la Pasión, es un arco tardogótico con esculturas monocromas, grisallas monumentales, que han sido interpretadas como retratos genéricos de los Jueces de Israel. En las enjutas, en ambos tondos, aparece Sansón; y en el centro de la estructura hay un escudo flordelisado, un detalle peculiar que habría servido para identificar esta pintura de tema convencional, en el inventario de los conventos

<sup>26</sup> Para una visión diacrónica de este tema iconográfico, puede consultarse: COSTA, Ricardo da; LEMOS, Vinicius Saebel; NEVES, Alexandre Emerick, e SILVA, Matheus Corassa da. “[O Descendimento. Novas expressões na Arte \(sécs. XIV-XV\)](#)”. Agradezco al prof. Ricardo da Costa que me hiciese saber de este trabajo.

suprimidos de 1846.<sup>27</sup> Dicho escudo ocupa la clave de la arquitectura pintada, y es también la clave de esta interpretación, pues en ella se intuyen connotaciones simbólicas, figurales, alegóricas, disyuntivas, al respecto de la cultura clásica y la contemporaneidad del cuadro, como veremos.

#### IV. ‘Símbolos disfrazados’ e ‘interpretación figural’

Erwin Panofsky, uno de los más citados y refutados ‘padres de la Historia del Arte’, en sus estudios de los maestros flamencos, postuló el “simbolismo oculto” o “simbolismo disfrazado” para calificar los objetos anecdóticos que pueblan esta que Arasse llamaba “pintura de detalle”. Como ya hemos comprobado, estos cuadros incitan a escudriñar los objetos naturalistas que representan, con esa mirada aislante del espectador analista que se ve impelido por la pintura a, por un lado, ligar todos los fragmentos que ve, en una escena continua que capta de lejos, y por otro, en una historia sintética más allá de los significados denotados por cada imagen, sino en relación con las otras y en base a un código figural, no solo regido por la tradición exegética, sino por la técnica que pone en juego cada arte. Repasemos la argumentación de este ‘principio’:

Para Panofsky, era importante dar cuenta de dos maneras de componer las representaciones: una, la de los artistas altomedievales –decía– que solían hacer coincidir personajes y objetos del pasado y del futuro en escenarios “atemporales”; el historiador puso el ejemplo del Crucificado del Psalterio de Yolande de Soissons, donde los personajes del Nuevo Testamento se reúnen con Moisés y Balaam en el mismo escenario de representación, bajo el Crucificado. Según Panofsky, ese es un modo de relacionar lo nuevo y lo viejo bastante ingenuo o primitivo para la mirada moderna, y se hace a través de un simbolismo que llama “evidente”.

Pero los flamencos en el siglo XV, en cambio –dijo el historiador– difícilmente asimilaban esa mezcla de tiempos y de lo real y lo simbólico, de acuerdo con su visión en

<sup>27</sup> En el inventario de San Jerónimo de 1846: “otro ítem [cuadro] el descendimiento de la cruz de escuela de Alverto Durero, de vara y media de alta por unos tres palmos y medio de ancha, tiene un escudo de armas en lo alto del cuadro y marco dorado”. In. *El arte en la Orden Jerónima...* *op. cit.* p. 309. Véase PESCADOR, M. del Carmen. “El tesoro del monasterio de Montamarta”, *En la España Medieval*, Madrid: Universidad Complutense, 1986, pp. 831-848; GARCÍA ROZAS, Rosario. *Museo...* *op. cit.* Así también las fuentes del Museo Provincial en “Apunte del Renacimiento. El Museo de Zamora elige como ‘pieza del mes’ el cuadro del ‘Descendimiento’ de estilo hispanoflamenco”, *La Opinión*, 03/10/2010.

perspectiva del espacio y con el nuevo naturalismo que estaba de moda en el arte. Cuando la percepción empírica regía el espacio pictórico, “tenía que encontrarse un modo de reconciliar el nuevo naturalismo con mil años de tradición cristiana; y este intento dio como resultado lo que cabe llamar *simbolismo oculto o disfrazado*, en contraposición al *simbolismo franco o evidente*”. El profesor germano se refería al mismo mecanismo que observamos en *El Descendimiento* de los jerónimos: mientras los pintores del Psalterio reúnen a los profetas veterotestamentarios con los personajes del Nuevo Testamento en un mismo escenario atemporal, estos pintores norteños del otoño medieval, los podían representar, igualmente, como “testigos” de la vida de Cristo, pero respetando en apariencia la cronología histórica, presentándolos “bajo el disfraz de estatuas unidas a un *tempietto* aparentemente real”.

Así ocurre con los Jueces figurados en el marco arquitectónico del cuadro zamorano, y en incontables ejemplos de este tipo de pintura. De todos modos, y teniendo en cuenta que este no es el único recurso de los pintores, Panofsky apuntó que “el principio de disfrazar los símbolos so capa de cosas reales” era anterior a los flamencos:

Surgió como concomitante de la interpretación en perspectiva del espacio en el Trecento italiano. No obstante, era solo el comienzo, y el desarrollo posterior tuvo lugar en el arte del Norte para alcanzar su clímax en los grandes flamencos. El naturalismo del maestro de Flémalle [Robert Campin] y sus seguidores no era todavía plenamente secular. Aún se arraigaba en la convicción de que los objetos físicos eran, citando a Santo Tomás de Aquino (Summa I, I, 9, c) *Spiritualia sub metaphoris corporalium*, metáforas corpóreas de lo espiritual.<sup>28</sup>

No es necesario llevar a los extremos esta teoría tan discutida, y que ya Panofsky advirtió que todo lo “santifica” bajo la máxima de santo Tomás, para suponer que, la larga duración y la impregnación cultural de las cuestiones religiosas, facilitó en la pintura la supervivencia de un método simbólico de composición enraizado en las lecturas de los exégetas tardoantiguos, quienes cortaron y recompusieron textos bíblicos, abstrajeron imágenes de los pasajes para extraer significados ocultos, sospechando que las palabras escondían más de lo que dicen al pie de la letra; como si trataran –así los pintores flamencos, y los analistas de sus cuadros– con símbolos disfrazados de términos literales, o más bien –retomando la definición de Auerbach– con *figuras* que se refieren a una realidad histórica.

<sup>28</sup> PANOFSKY, Erwin. *Los primitivos flamencos...* *op. cit.* pp. 141-144. Keith Moxey, Serafín Moralejo, J.T.W. Mitchell, Michael Camille, son algunos de los autores que han hecho crítica de este principio expuesto en PANOFSKY, Erwin. “Jan van Eyck's Arnolfini Portrait”, *Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1934, 64, 327, pp. 117-127.

Esa realidad, o doble realidad, se configura a base de figuras, valga la redundancia. La relación recíproca de la figura de Cristo y la del Cordero, en una pintura de este tipo, no solo significa la línea de causalidad horizontal que compone la cadena de profecías y cumplimientos, prefiguras y figuras, es decir, hechos históricos que se suceden cronológicamente: además, cada una de esas figuras o hitos históricos, tiene relativa autonomía, y se vincula, verticalmente, a una misma y eterna realidad o verdad espiritual: en cada prefiguración o profecía (Cordero), no solo se encierra su figuración o cumplimiento parcial en la línea histórica (Cristo), sino que, toda la ‘verdad divina’, que será revelada en el futuro escatológico, también es revelada en cada una de ellas. Isaías es profeta de Cristo-retoño de Jesé, y estas figuras son realidades históricas que van una detrás de otra; Isaac sacrificado prefigura la Crucifixión: ambas son realidades históricas; etc., y tanto Isaac como Isaías, el Retoño o el Crucificado, condensan la ‘realidad’ verdadera de la Revelación<sup>29</sup>. Decía Jerónimo que el Dios único tiene varias formas, pero “con diversas alegorías, pretende siempre la misma cosa”.<sup>30</sup>

De acuerdo con esta concepción histórica, las figuras autónomas y encadenadas en la línea de tiempo que dibuja esa espiral ascendente, no se limitan a la historia bíblica, y siguen sucediéndose, hacia atrás, y hasta el presente, condensando la revelación escatológica. En el arte figurativo medieval, las técnicas compositivas y las hibridaciones iconográficas permitieron que los personajes de la Antigüedad, así como las mujeres y hombres que ostentaban el poder del presente, se convirtiesen en figuras de las representaciones de la historia cristiana; buen ejemplo de la sofisticación de este mecanismo figurativo y figural es el *Tríptico de Bladelin*, de Roger van der Weyden, que veremos más adelante.

Con una visión retroactiva del pasado, los Padres de la Iglesia habían interpretado los testimonios antiguos según códigos metafóricos con los que procuraron también un modelo moral y una explicación histórica para la situación actual. Esta utilidad de las lecturas figurales fue explotada por Jerónimo con maestría alegórica; a través de imágenes, guiaba a los lectores que acudían a él con las ristas de detalles interrogantes que les suscitaban los Evangelios. Por ejemplo: En su paráfrasis de las dudas de Dámaso ante la parábola del Hijo Pródigo (Lc 15) se pregunta: ¿qué significa que el me-

<sup>29</sup> Para profundizar en esta definición de *figura*, consúltense las obras de Auerbach citadas en este aparato.

<sup>30</sup> “A saber: reprobando la soberbia de los judíos y aprobando en general la penitencia de todos los pecadores, lo mismo gentiles que de Israel [...] casi toda la Escritura está llena del misterio de la vocación de los dos pueblos”. Carta a Dámaso, 21, 6.

nor de los “dos hijos” del “padre” de esta historia, gaste la hacienda en prostitutas, o que el príncipe lo mande criar cerdos y tenga que comer su pienso, las “algarrobas”?

En respuesta, los ejemplos de la parábola de Cristo se interpretan en virtud de la moral de los contemporáneos del intérprete: detractores cristianos de judíos y de gentiles, a quienes, no obstante, “seduce” la “suavidad” pagana de un Imperio decadente; a ellos, Jerónimo les dice: “podemos interpretar de otra manera las algarrobas [de la parábola]: la comida de los demonios son los poemas de los poetas, la *sabiduría profana*, la exuberancia verbal de los retóricos”.<sup>31</sup>

Bajo esa luz alegórica del Nuevo Testamento, “a Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel, ¿quién podrá entenderlos o explicarlos?” Los textos hebreos estaban “envueltos en la oscuridad” poética, y Jerónimo los interpreta como cadenas de imágenes que había condensado un profeta, “historiador del universo entero”.<sup>32</sup> Los cristianos desencriptaron esas metáforas judías en favor de la legitimación de su propio culto en el Imperio, construyendo un pasado premonitorio de la Venida, del inicio de la era cristiana, y se emparejaron figuras del Viejo y Nuevo Testamento en tipos y antitipos, prefiguraciones y realizaciones, que se codificaron en el arte en base a lecturas de los Padres de la Iglesia.

Ellos concibieron la figura como “recipiente en el que el hecho ha sido realizado y ha perdurado”, y su “lectura figurar” permitió la estructuración de la “historia entera” a base de relaciones simbólicas que encadenaron realidades en serie por “afinidad y continuación” de lo nuevo y lo viejo.<sup>33</sup> Los textos clásicos o “sabiduría profana”, también se desentrañaron con ese nuevo “género de sabiduría” cristiana que se apropió de la ley mosaica en una operación de purificación que Jerónimo comparó con el “afeitado” de la esposa cautiva del judío en el Dt (21,11-13), y que nosotros bien podemos aplicar al empleo historiográfico de las fuentes:

La traerás a tu casa, se rapará la cabeza y se cortará las uñas. Se quitará el vestido de su cautiverio, se quedará en tu casa y llorará a su padre y a su madre durante un mes; luego podrás unirte a ella y serás su marido y ella tu mujer”. [...] Si todo esto lo entendemos a la letra, ¿no resulta ridículo? Y, sin embargo, también nosotros solemos hacer esto cuando leemos a los filósofos [...] si en ellos hallamos algo útil, lo incorporamos a nues-

<sup>31</sup> Carta a Dámaso, 21, 13.

<sup>32</sup> *Temporum conscius, et totius mundi philostoros*, dice de Daniel en la carta a Paulino, 53, 8.

<sup>33</sup> A partir de Panofsky y Auerbach: EFAL, Adi. “La validez de lo pictorial en la Historia del Arte”, *op. cit.* pp. 89-109.

tra doctrina; si algo superfluo, sobre los ídolos, sobre el amor, sobre el cuidado de las cosas terrenas, todo eso lo raemos, lo condenamos a calvície.<sup>34</sup>

La poesía de Ovidio o Virgilio son “algarrobas” del Hijo Pródigo o la “comida en la mesa de los ídolos” que rechazaron los Apóstoles (1Cor 10,28): si uno los lee, aun sin creer lo que cuentan del Olimpo, deja de ser ejemplo y se convierte en malhechor de los cristianos. El problema iba a ser deshacerse de los clásicos, según dedujo el exégeta del mismo Deuteronomio: “ley segunda y prefiguración de la ley evangélica: ¿no encierra lo antiguo de tal forma, sin embargo, que todo es nuevo a partir de lo antiguo?”.<sup>35</sup> Los dioses y héroes paganos acabaron “afeitados” y encadenados en la serie figural de la historia bíblica; Virgilio fue convertido profeta de Cristo, y su mecenas de la Paz Augusta, el emperador Octavio, en prefigurante del triunfo de la Gracia que absorbió pasado y futuro:

La gracia, que no es retribución de méritos, sino concesión del donante; y la paz, por la que hemos sido reconciliados con Dios, teniendo por víctima propiciatoria a Jesús el Señor, que nos perdonó nuestras culpas y borró la cédula de muerte escrita contra nosotros clavándola en la cruz, y se burló de los principados y potestades, triunfando de ellos sobre el madero.<sup>36</sup>

Redención de toda la humanidad por el Sacrificio de Cristo es la creencia milenaria que subyace en el cuadro de los jerónimos de Zamora y aflora gracias a hibridaciones de un método historiográfico longevo, en el cual, lo imaginario juega un papel decisivo. La representación del *Descendimiento* es una de tantas manifestaciones del viejo discurso que había fundamentado la realización de imágenes figurativas de culto y de verdad fáctica en una pintura que “no habla” –reconocía Leonardo, maestro del renacimiento– pero tendrá legitimidad en la construcción histórica cuando se piense que “se muestra y termina en los hechos, en tanto que la poesía termina en palabras y con ellas teje vanagloriosas alabanzas”.<sup>37</sup>

Como vemos, los métodos alegóricos de interpretación figural se filtran en las imágenes del cuadro zamorano, en el argumento que enlaza la escena neotestamentaria y las figuras del Viejo Testamento representadas en la arquitectura de enmarque. Dichas esculturas reclaman al espectador la memoria de los antecedentes hebreos de la sangre

<sup>34</sup> Carta a Dámaso, 21, 13.

<sup>35</sup> Carta a Paulino, 53, 8.

<sup>36</sup> Carta a Dámaso, 21, 2.

<sup>37</sup> Leonardo Da Vinci en GARCÍA DE ZÚÑIGA, Eduardo (sel. trad. pro.). *Leonardo da Vinci. Aforismos*, edición de la Biblioteca Cervantes basada en la de Espasa-Calpe, 1965, n. 395.

vertida, las lágrimas realizadas, el triunfo cumplido sobre la muerte de Cristo, además, estableciendo continuidad con el presente, como requiere aquella lectura práctica de la Biblia.

El que se tome la figuración de otros soportes artísticos (la escultura monumental) como medio para esta operación narrativa, según Panofsky tiene que ver con aquella tendencia que reconcilió el naturalismo en las representaciones y la tradición iconográfica del cristianismo. Hay muchos ejemplos de arquitectura y escultura pintadas para establecer diferentes relaciones intertextuales en los cuadros flamencos.

### Imagen 2



Dirk Bouts. *Tríptico de la Vida de la Virgen*. Hacia 1445. [Museo del Prado](#).

Solo mencionaremos tres retablos, que hacen pensar que el *Descendimiento* de Zamora sea un fragmento de una composición de varias tablas: En el *Tríptico de Miraflores* de Van der Weyden, en sus arcos de tracería pintados, en las arquivoltas, aparecen escenas de la vida de Cristo y las muertes prefigurantes de Absalón e Isaac.<sup>38</sup> El *Tríptico del Descendimiento* de Dieric Bouts (acoplado al retablo de Jacobo Florentino en la Capilla Real granadina) fue copiado en la obra del Museo del Patriarca de Valencia, enmarca-

<sup>38</sup> Juan II de Castilla regaló el tríptico de Rogier van der Weyden a Miraflores a mediados de siglo XV; hoy en la Gemäldegalerie, en Berlín. YARZA, Joaquín. *La Cartuja de Miraflores, II*, Cuadernos de Restauración de Iberdrola, XIII, 2007, p. 52. DE PAULA CAÑAS GÁLVEZ, Francisco. “Juan II de Castilla y el tríptico de Miraflores: marco espiritual, proyección política y propaganda regia en torno a una donación real (1445)”. In: Lorne Campbell, José Juan Pérez Preciado (eds.). *Rogier van der Weyden y España. Actas del Congreso Internacional*. Madrid, 2016, pp. 20-29.

do por un portal como el de la tabla de Zamora, con tondos en las enjutas.<sup>39</sup> El *Políptico de la Vida de la Virgen* usa un módulo semejante (F.2). El interés de la monarquía y de sus seguidores en la nobleza y el clero, motiva en buena parte la conservación de estos restos en la península.<sup>40</sup>

### Imágenes 3 y 4



Anónimo. Escultura en la arquivolta (arriba) y relieve del tondo (abajo), detalles del *Descendimiento* de San Jerónimo de Zamora. Finales de siglo XV. Museo Provincial de Zamora. Archivo del Museo Nacional del Prado, en *Museo de Zamora*, catálogo, Zamora: Junta de Castilla y León / Consejería de Cultura y Turismo, 2006, p. 72.

Aunque no se identifique individualmente a cada uno de los personajes esculpidos en la arquivolta fingida de la tabla de los jerónimos, representan colectivamente los anuncios del Nuevo Testamento; sus filacterias vacías son un recurso visual genérico para la figuración de la palabra veterotestamentaria en la pintura. En cuanto a los tondos, el mecanismo figurativo es algo distinto. Son elementos peculiares en esta arquitectura gótica, pues, como se sabe, se vinculan al estilo del renacimiento; y no parece casual

<sup>39</sup> Segunda mitad del siglo XV; estudio técnico de PÉRIER-D'LETEREN, Catheline. “El tríptico del Descendimiento de la Cruz de Granada y la copia que se conserva en Valencia”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Idea: Criterios y Métodos*, 1999, 7, 27, pp. 66-75, entre otros.

<sup>40</sup> Véase YARZA, Joaquín. *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Donostia: Nerea, 1993; CABALLERO, Sonia. “La pintura en la época de los Reyes Católicos”. In. Juan Manuel Martín (ed.). *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*. Granada, 2014, pp. 115-134.

que, en ellos, Sansón aparezca como prefigurante hercúleo de Cristo modificando la ambientación de Jc 14: vestido de contemporáneo, a la moda del siglo XV; en el tondo de la izquierda es un cazador que vence al león con sus manos, y en el otro, un caballero que mata a los filisteos con la quijada del asno (F.4). Esto da pie a introducir otro ‘principio’ iconográfico en el que nos detendremos luego: una disyunción de los contenidos respecto a las formas de representación. Pero antes, atendamos a cómo se completa el mecanismo de disfrazar los símbolos en estas figuras: En contraste con el tratamiento escultórico y monocromo de estos personajes ‘ocultos’ del Viejo Testamento, los protagonistas neotestamentarios de la composición central (véase en la F.1) realizan el guion pétreo de las profecías teatralmente y con cuerpos de carne y hueso.<sup>41</sup>

Los elementos del paisaje en el cuadro expresan las mismas dicotomías entrelazadas en la ideología cristiana: nuevo y viejo, transitoriedad y eternidad. La calavera al pie de la cruz en el suelo rocoso que pisan los personajes vivos, hace retroceder la historia de Cristo hasta el Génesis, simbolizando la muerte de Adán en el Gólgota, mientras el fondo devuelve la escena a una *nueva Jerusalén* yuxtapuesta a la construcción rústica que corona esa montaña escarpada<sup>42</sup>. Este paisaje dual apela a la complementariedad de permanencia y renovación, y como Sansón vestido de contemporáneo, es inventado; no es muestra arqueológica del escenario bíblico ni de un paisaje real, sino fruto de la observación de los pintores; su memorización e imaginación recrea un entorno natural de manera simbólica.

## V. ‘Principio de disyunción’

En ese marco arquitectónico y dogmático del *Descendimiento*, en la clave del arco, se distingue el escudo con la palabra OCTAVIANUS inscrita en letra romana en una banda junto a dos flores de lis rodeadas de seis estrellas cada una. Es un punto privilegiado en el cuadro: por su ubicación; su tratamiento antiquizante y estatuario; su medio escrito; su género heráldico; todo ello, lo distingue del resto de las figuras. No deja de

<sup>41</sup> Resulta esclarecedora esta observación de Sonia Caballero, que matiza la teoría panofskiana: “Las esculturas en piedra permanecen, immortalizan a los personajes representados. Las figuras vivas llevan aparejadas un carácter efímero. Precisamente ahí debe residir el efecto conscientemente buscado: representan dogmas y verdades teológicas que pasan por ser inmortales pero que hacen accesibles a los mortales”. CABALLERO, Sonia. “Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila”, *Anuario de estudios medievales*, 2009, 39, 1, pp. 357-387 (p. 368).

<sup>42</sup> También hay muchos ejemplos de este recurso en la pintura, como el paisaje dual que hace de fondo a Job y a su comentarista, Jerónimo, meditando frente a Cristo herido en el cuadro de Vittore Carpaccio (Venecia, h. 1490, Metropolitan Museum).

resultar llamativa su colocación sobre el otro elemento escrito en la composición, y situado en el mismo eje vertical: el *titulus* “*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*” que los Padres vieron prefigurado en los Salmos (F.5.).

Imagen 5



Anónimo. Escudo con la inscripción ‘OTAVIANUS’ y título ‘INRI’, detalles del *Descendimiento* de San Jerónimo de Zamora. Finales de siglo XV. Museo Provincial de Zamora. Archivo del Museo Nacional del Prado, en *Museo de Zamora*, catálogo, Zamora: Junta de Castilla y León / Consejería de Cultura y Turismo, 2006, p. 72.

El detalle cobra sentido en el contexto imperial romano, y en el siglo XV, en la cultura monárquica acostumbrada a los dramas de la Pasión.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Cuando Pilatos clava en la cruz el *titulus* del Rey de los Judíos, estos no están conformes con la transcripción de la acusación, y él contesta: “lo que he escrito, escrito está”. El prefecto romano

*Octavianus* trae el recuerdo del hijo adoptivo de Julio César, Octavio Augusto, emperador del Triunvirato y restaurador de la República, en calidad de personaje de pintura flamenca, historia figural de la monarquía y paraliturgia cristiana. La *Crónica de Nuremberg* ubica la vida de Cristo en su reinado, la *Leyenda áurea*, las crónicas de Jerónimo, o Lc 2, 1. Es cierto que hay muchas maneras de leer este detalle heráldico, y aunque no interesa tanto aquí su asignación a una familia que firmase así su donación o promoción, esta interpretación de connotaciones la haría más significativa, pues la imitación pétrea insinúa la imaginería imperial y la idea de monarquía-perfecta. Así la yuxtaposición de *titulus* y escudo de *Octavianus* con flores de lis, puede aludir en la representación a la cronología de los hechos, y a la genealogía de los elegidos.

Como es sabido, la fe cristiana, desde sus comienzos, se expresó empleando el imaginario colectivo, y surgieron paralelismos visuales en las iconografías del arte paleocristiano, que pudieron fraguar cuando el nuevo culto se oficializó impulsado por el Imperio. De los modelos más evocados para la transmisión del poder en la edad media fueron las imágenes del divino-emperador.<sup>44</sup> Fruto de la manipulación de la iconografía antigua por la identificación eclesiástica de la conquista del Imperio con la Cruzada, Octavio se hizo heredero del primer hombre del Génesis y de los reyes de Israel, y tanto bizantinos como reyes medievales practicaron la cristomímesis imperial en sus ceremonias. Las cortes de Francia heredaron la Genealogía de Judea que retrataron en esculturas de la catedral de Reims, o en París, y los castellanos también reivindicaban esta herencia bíblica con imágenes figurales en sus templos.<sup>45</sup>

---

dice: “no tenemos rey sino César” (Jn 19,15-22), pues Julio dejó en herencia su cognomen a su sucesor, Octavio, y éste a su hijo Tiberio (al que se debiera referir Pilatos). Sobre la dramatización del episodio ver GONZÁLEZ MONTAÑÉS. Julio I. *op. cit.* pp. 380-381.

<sup>44</sup> Sobre esta imaginería. GRADEL, Ittai. “Heroization, Apotheosis”. In. Bertrand Jaeger (coord.) *Thesaurus cultus et rituum antiquorum* II. Los Ángeles: Paul Getty, 2004, pp. 192-199; BROAD, William E. L. *Alexander or Jesus. The Origin of the title Son of God*. Eugene Oregon: Brickwick, 2015, pp. 109-111; LEHTIPUU, Outi. “What Harm Is There for You to Say Caesar Is Lord? Emperors and the Imperial Cult in Early Christian Stories of Martyrdom”. In. Maijastina Kahlos, *Emperors and the Divine. Rome and its Influence. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Science*. Helsinki: Collegium for Advanced Studies, 2016, pp. 96-118.

<sup>45</sup> LAHOZ, Lucía. “Sobre galerías, portadas e imágenes. La escultura monumental en la catedral de Ciudad Rodrigo”. In. Eduardo Azofra (ed.), *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los tiempos: visiones y revisiones*. Salamanca: Diputación, Caja Duero, Diócesis de Ciudad Rodrigo, 2006, pp. 195-251; Id. “Sobre la recepción de la galería de reyes en el gótico hispano. El caso de la Catedral de Ciudad Rodrigo”. In. Concepción Cosmen, M. Victoria Herráez, María Pellón (coords.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media*. Universidad de León, 2009, pp. 47-66.

Con esto se puede aplicar al escudo ese otro “principio” historiográfico que ya se apuntó antes, relacionado con la hibridación cristo-pagana que participa del método figural. Panofsky estudió cómo los conceptos, personajes y relatos clásicos en la pintura medieval, fueron representados, en la mayoría de las ocasiones, de manera independiente de las fuentes clásicas y bajo *interpretatio Christiana* de los Padres. Esto es el “principio de disyunción”.

Cada vez que en la Edad media plena y tardía una obra de arte toma su forma de un modelo clásico, esa forma es casi siempre investida de una significación no clásica, normalmente cristiana; cada vez que en la Edad Media plena y tardía una obra de arte toma su tema de la poesía, la leyenda, la historia o la mitología clásicas, ese tema es casi siempre presentado en una forma no clásica, normalmente contemporánea [...] Y si ciertos casos parecen todavía escapar a la interpretación, es más probable que el fallo sea imputable a las limitaciones de nuestro conocimiento e imaginación a la hora de aplicar la “ley de disyunción” que a la “ley de disyunción” en sí.<sup>46</sup>

Hablar de la disyunción de la figura de Octavio obliga a considerar la autoridad medieval de Virgilio como profeta. Se ha escrito mucho sobre ello, en especial, sobre su *Égloga IV*. Es un texto que, según hoy se piensa, saluda al hijo del cónsul Asinio Polión, mediador en el Triunvirato, es decir, “poesía política” “de ocasión”, que, en la Tardoantigüedad y en la Edad Media, desdibuja un “efecto de óptica”, pues, en los años cuarenta antes de Cristo, cuando fue escrito, la Paz de Brindis entre Octavio y Antonio habría sido más trascendente que el nacimiento del hijo del cónsul: un símbolo del advenimiento de la Paz de la Edad Dorada. La referencia al niño, después, sería exaltada e interpretada como profecía del Nacimiento de Cristo.<sup>47</sup>

Los primeros intérpretes cristianizantes de Virgilio que se conocen, son personajes como Constantino, Eudocia o Proba Falconia, quienes recrearon la Natividad y la Pasión, los dogmas de la nueva Iglesia, rendiendo homenaje al poder imperial con el estilo de la poética pagana. Detenerse a considerar estas producciones es hacer hincapié en esa oposición tan relevante para Jerónimo y en el arte occidental basado en su exégesis:

<sup>46</sup> PANOFSKY. *Renacimiento...* *op. cit.* pp. 136-137 y 144-145.

<sup>47</sup> ARBEA, “Antonio. Consideraciones en torno a la interpretación cristianizante de la *Égloga Cuarta* de Virgilio”, *Revista Chilena de Literatura*, 1982, 20, pp. 79-97 (pp. 87-88); HERNÁNDEZ SERNA, Joaquín. “Virgilio en las escuelas Medievales: Su presencia en las artes poéticas como ‘auctoritas’ y su recepción por los trovadores”, *Estudios románicos*, 1987-1989, 4, pp. 585-612; FLORIO, Rubén. “*Dis-cere-Docere*: Tertuliano y Alcuino frente a la paideia oficial”, *Traditio*, 2009, 64, pp. 105-138.

La rivalidad cultural entre el cristianismo y el paganismo, representado por la retórica clásica y el *modus docendi* del *cursus honorum*. La disputa tiene que ver con la primacía que en el canon cultural debe darse a las letras (y *modus operandi*) clásicas (paganas) frente al nuevo corpus de la literatura cristiana.<sup>48</sup>

Aquellos centones componían centos: poemas cristianos de ensamblaje de versos clásicos. Antonio Cortijo traduce de san Isidoro: “haciendo de muchas partes una sola, según el tema de cada materia”.<sup>49</sup> Gisela Carrera trae la definición de Ausonio: “Un trabajo para la sola memoria, reunir lo esparcido e integrar lo cortado”. Como ejemplo, el centio de Proba, que aseveró la profecía del poeta de Octavio diciendo: “declaro que Virgilio cantó las ofrendas sagradas de Cristo”, en un poema dedicado al “augusto Rómulo” de hacia la segunda mitad del siglo IV; relata el Génesis y la Resurrección a la manera del clásico cuando el drama de la Pasión no era conocido por la mayoría, pero se difundía en épica latina —explica Carrera— en una “memoria poética por atanaclasis”, con sentido distinto a sus fuentes.

Para demostrar la prefiguración cristiana en la obra de Virgilio, se usaba este mecanismo, al que se le ha encontrado cierto parecido con la apropiación de imágenes en el arte: “similar a las operaciones realizadas por los primeros cristianos relativas a la reutilización de sarcófagos paganos, cambiando el significado de su simbolismo”.<sup>50</sup> Jerónimo, practicante de la interpretación alegórica y figural, blandió oposición frontal a quien pudiera pensar que un pagano había profetizado al mesías, y acusó de impiedad e ignorancia a los centones<sup>51</sup>:

No permita Dios que de una boca cristiana salga eso de «Júpiter omnipotente», o lo de «por Hércules», o «por Cástor», o por todos esos que tienen más de monstruos que de divinidades. Vemos en nuestro tiempo sacerdotes de Dios que, dejando de lado los

<sup>48</sup> CORTIJO OCAÑA, Antonio. “Sor Juana y Proba. Un modelo de translatio”, *Mirabilia* 15, 203-226 (p.205); PRIETO, Óscar. “Historia del centón griego”, *Estudios griegos e indoeuropeos*, 2009, 19, pp. 217-232. MĂRMUREANU, Cătălina, CERNESCU, Gianina, LIXANDRU, Laura. *Early Christian Women Writer: The interesting Lives and Works of Faltonia Betitia Proba and Athenais-Eudocia*. University of Bucharest, 2008.

<sup>49</sup> CORTIJO OCAÑA, Antonio. “Sor Juana...” *op. cit.* p. 206.

<sup>50</sup> CARRERA, Gisela. “El Cento Vergilianus de Faltonia Betitia Proba y la poesía centonaria latina”, *Exlibris*, 2015, 4, p. 338. Ver también SHANZER, Danuta. “The Anonymous *Carmen contra paganos* and the Date and Identity of the Centonist Proba”, *Revue des Etudes Augustiniennes*, 1986, 32, pp. 232-248; LA FICO GUZZO, M. Luisa. *Proba Cento Vergilianus de laudibus Christi. Ausonio Cento Nuptialis Marcos Carmignani*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2012; María José Cabezas Cabello (int. trad. not.), *Proba. Poema sagrado sobre los méritos de Cristo*, Madrid: Ciudad Nueva, 2015.

<sup>51</sup> FLORIO, Rubén. *Discere...* *op. cit.*, ver nota 19, de las opiniones de Agustín de Hipona.

evangelios y los profetas, se dan a la lectura de comedias, cantan las palabras amorosas de los versos bucólicos, echan mano de Virgilio y, lo que en los niños es un fallo inevitable, ellos lo hacen voluntario. No pretendamos, pues, a una mujer cautiva [que habrá que rasurar, según el Deuteronomio], no nos sentemos a la mesa de los ídolos [que prohíbe san Pablo en la Carta a los Corintios]; y si realmente hemos sido engañados por su amor, limpiémosla, purifiquémosla de todo el horror de sus impurezas, a fin de que el hermano por quien murió Cristo no sufra escándalo al oír resonar en boca de un cristiano poemas que se compusieron en alabanza de los ídolos.<sup>52</sup>

Como si no hubiéramos leído los centones de Homero y de Virgilio, como si nosotros no pudiéramos llamar «cristiano sin Cristo» a Marón, por haber dicho: «Ya vuelve la virgen, ya vuelve el reinado satúrneo, y del alto cielo es enviada una nueva progenie» [...] Todo esto son puerilidades, parecidas a los juegos de los charlatanes: es enseñar lo que no sabes, y por decirlo de mal humor, es no saber ni siquiera que no sabes.<sup>53</sup>

Otros cristianos reaccionaron a estas lecturas cristianizantes de poesía pagana, equiparándolas a interpretaciones heréticas de la Biblia, pero, a pesar de ello, la Iglesia autorizó en las representaciones oficiales al Virgilio profeta, y Proba recobró la fama en el siglo XV: su *Cento Vergilianus de laudibus Christi*, apócrifo en el siglo V, se popularizó impreso<sup>54</sup>, y fue retratada como maestra de la historia del mundo, y junto a Virgilio, entre la Iglesia y la Sinagoga, en calidad de mediadora entre Vieja y Nueva Ley, en tanto se retomaban las controversias teológicas tardoantiguas, y Octavio, elevado a orígenes divinos en la poesía virgiliana, se había convertido en personaje de historia cristiana, romance y leyenda, espejo de reyes.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Carta 21,13, a Dámaso.

<sup>53</sup> A Paulino, 56, 7.

<sup>54</sup> Al menos desde los años setenta del siglo XV. La Universidad Complutense conserva el incunable del *Vergilii centones Veteris et Novi Testamenti* en edición identificada como parisina de 1490: CANTÓ, Josefina, HUARTE, Aurora, SÁNCHEZ, Manuel (int.) CABELLO, Mercedes (rev.). *Catálogo de Incunables de la Biblioteca de la Universidad Complutense*. Madrid: Complutense, 1998. HERGUETA, Domingo. en el n. 151 del catálogo de noticias sobre *La imprenta en Burgos y su provincia*, Tomo I, Burgos, 1920, pp. 151-152, anota con data interrogante de 1496 un *ex virgilii operibus centones veteris ae novis testamenti* “desconocido a todos los bibliógrafos” por entonces.

<sup>55</sup> Proba en GIOVANNI BOCCACCIO. *De mulieribus claris* (*De las mujeres illustres en romance*. Zaragoza: Paolo Hurus, 1494), retratada en el código de París, BNF, Fra. 12476 (a. 1451) fol. 112r. recogido en SCHOTTERIUS CULLHED, Sigrid. *Proba the Prophet. The Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*. Brill: Leyden-Boston, 2015, p. 41. También aparece mezclada con la leyenda medieval de *Virgilio en el cesto* en el código de la BNF, Fra. 841 (a. 1470) fol. 131 v. (Ibid., p. 42). Ver, por ejemplo, *Quattuor hic compressa opuscula. Discordantie sanctorum doctorum Hieronymi, Augustini. Sibyllarum de Christo vaticinia: cu[m] appropriatis singularum figuris. Varia Judeorum & gentilium de Christo testimonia. Centones Probe Falconie de vtriusq[ue] testamenti hystoriis ex carminibus uirgilii selecti: cum annotatione locorum ex quibus desumpti sunt: a diuo Hieronymo Comprobate. Probe Centone Vatis Clarissime a Diuo Hieronymo comprobate. Centonam*

Más adelante se entretrejeran otros relatos. Como ha recordado Cynthia White, si en la *Historia Natural*, libro 36, Plinio había descrito el paisaje arquitectónico del imperio del divino Augusto para resaltar la predestinación de Roma y su perpetuidad frente al hombre transitorio, en los *Mirabilia urbis Romae* del siglo XII se barajaron los conceptos de eternidad y renovación adaptados al debate de cristianos contra paganos, asociando Roma a la fundación de la Iglesia y localizando allí el nacimiento de Cristo para promover el peregrinaje de esta capital de la ‘verdadera fe’, frente a Jerusalén y otras ciudades orientales. Ello se hizo utilizando el relato ejemplar de la *Visión de Octavio*, que representa la adoración imperial en el altar del Nacimiento de Cristo ubicado en Roma.<sup>56</sup> Esa *Renovatio* modificó las fuentes clásicas y evangélicas (Lucas 2, 22-38): la epifanía de Octavio hizo de Roma la Nueva Jerusalén en una leyenda que promovía la subordinación del Imperio a la Iglesia protagonista de la *Imitatio imperii* de la Paz Augusta.<sup>57</sup>

En el siglo XV, la difusión de las sibilas en la iconografía norteña coincidió en la península con la llegada de teorías italianas que relacionaban los oráculos con las profecías veterotestamentarias a partir de traductores tardoantiguos como Agustín y Jerónimo. Y en la pintura post-cismática, la estructura compositiva de las “neo-epifanías”, derivada de la iconografía de la Adoración de los Magos<sup>58</sup>, se prestaba para recrear la Visión de Octavio y explicar el episodio como hecho prefigurante ‘pagano’ de la Pa-

---

*De fidei nostre Mysterijs e Maronis Carminibus excerptum opusculum*. Venecia: Bernardino Venali, h. 1510, ilustrado con xilografías de doce sibilas. En la *Historia de Bruto* (relato conocido en el siglo XII y tejido en tapices para reyes del XV) Octavio prefigura al Rey Arturo, entre otros ejemplos.

<sup>56</sup> Esta leyenda medieval dice que, cuando el senado quiso deificar a Augusto, este acudió a la Sibila, y ella le advirtió de que un niño más poderoso que él vendría del cielo a juzgar el mundo; al emperador se le reveló de pronto una visión de la Virgen con Jesús en su regazo, y escuchó una voz que le decía: “este es el altar de Dios”; entonces Octavio cayó de rodillas ante esa imagen gloriosa suspendida en un haz de luz.

<sup>57</sup> WHITE, Cynthia. “The vision of augustus: Pilgrims' guide or papal pulpit”, *Classica et Mediaevalia*, 2004, 55, pp. 247-278. También CHAMPAGNE, Marie Th. *The relationship between the papacy and the jews in the twelfth century Rome: Papal attitudes toward biblical judaism and contemporary european jewry*. Louisiana University Press, Doctoral Disertations (1931), 2005 (pp. 5-6, 88). Estas tradiciones no son ajenas a la península. Durante los siglos XI al XIII se introduce el oráculo escatológico sibilino en el Oficio de Difuntos y en la dramatización del *Ordo Prophetarum* dejando muestras artísticas importantes: González Montañés, *op. cit.* p. 239. SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio. “La Sibila: pervivencia literaria y proceso de dramatización”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 1983-1984, 6-7, pp. 113-141; JIMÉNEZ, Jorge. “La puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. Límites visuales, historiográficos y topográficos”, *Príncipe de Viana*, 2018, 272, pp. 1213-1229.

<sup>58</sup> Según los estudios de Rosa Alcoy referidos en este texto.

sión, en un inserto en los ciclos iconográficos y paralitúrgicos, donde la Sibila señala al emperador la imagen de Cristo-mesías.<sup>59</sup>

Esta historia debió ser bastante conocida y se representó en miniaturas, tapices que cuentan la leyenda de *OCTAVIANUS*, vidrieras, y obras hoy famosas de la pintura flamenca como el *Tríptico de Bladelin* (F.6). Para componer estas representaciones –y aun considerando la eminente oralidad y visualidad de la transmisión de la cultura, así como el hecho de que no siempre un escrito da la razón de una imagen–, ni los artistas ni sus patronos tenían necesidad de haber leído versos de Virgilio, ni viejos centos, ni guías de peregrinaje del siglo XII, porque podían fijarse en las ediciones más difundidas de la época que incorporan el episodio (*Speculum Humanae Salvationis*, o *Legenda aúrea*) para mezclarlo con otras historias y personajes, como en los dramas medievales.<sup>60</sup>

En el *Tríptico de Bladelin* –una obra de Rogier van der Weyden donada por Pieter Bladelin para el altar de San Pedro y San Pablo de Middelburg (Flandes) que había fundado a mitad de siglo XV–, a modo retablo, a partir de la yuxtaposición de tres escenas epifánicas, el donante, tesorero de Felipe el Bueno, se inserta como testigo ‘neoepifánico’ en la Adoración al Nacimiento adoptando los atributos que adquiere su señor Habsburgo, al implicarse también en la composición, en el cuadro cortesano de la izquierda, a través de la caracterización regia y heráldica de la estancia donde la Sibila

<sup>59</sup> Además de otros citados, THOMAS-BOURGEOIS, Charles A. “Le personnage de la Sibylle et la légende de l’Ara Coeli dans une nativité wallonne”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, 1939, 18, 4, pp. 883-912; E. SURTZ, Ronald. *The birth of a theater: dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega* (Princeton University), (Editorial Castalia, 1979), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 27-31; PHILIPPE, Verdier. “La naissance à Rome de la Vision de l’Ara Coeli. Un aspect de l’utopie de la Paix perpétuelle à travers un thème iconographique”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 1982, 94, 1, pp. 85-119; CAZES, Hélène. “Verbum inuisibile palpabitur: The Sibyls in the Second Half of the Fifteenth Century: Repetition as Oracular Poetics”. In: Christine Mason Sutherland, Rebecca Sutcliffe, *The Changing Tradition: Women in the History of Rhetoric* (International Society for the History of Rhetoric, University of Saskatchewan, 1997), University of Calgary Press, 1999, pp. 73-84.

<sup>60</sup> Octavio con la Virgen y la Sibila en el fol. 22 de las *Trés Riches Heures du Duc de Berry* (Musée Condé, Chantilly). Además de las series de la *Historia de Augusto* en los tapices, la Visión se narra en *El Triunfo de Cristo*, tapicería flamenca de hacia 1500 (National Gallery of Art, Washington); SOU-CHAL, Geneviève. *Masterpieces of Tapestry from the Fourteenth to the Sixteenth Century: An Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, 1974, pl. 79, pp. 176-180. En vidreira, *La Vierge à l’Enfant apparaissant dans le ciel à un personnage barbu agenouillé, entouré d’autres. Légende: “Octavianus”*, datada del siglo XVI en el *Catalogue du Musée Ariana*. Genève: Fondation G. Revilliod, 1905, n. 37, p. 101, *la conversión d’Octavianus*.

señala al emperador Octavio la epifanía prefigural que narra leyenda apócrifa que promociona la *Renovatio* romana. El juego histórico del tríptico es complejo, no establece únicamente relaciones de tipo figural entre los personajes, y no depende solo de la estructura de una iconografía, pero, resumiendo, puede decirse que la prefiguración de este Octavio Augusto/Habsburgo se cumple en el Nacimiento que adora el donante y que ambos están representados conforme a un mismo tipo, de manera que se hace evidente el débito de su trasunto figural para con la iconografía de los Reyes Magos, situados a la derecha.<sup>61</sup>

Imagen 6



Rogier van der Weyden. *Tríptico Bladelin/Middleburg*. Hacia 1450. Gemäldegalerie, Berlin. Commons Wikimedia. Dominio público.

<sup>61</sup> Las contraportadas del retablo están ilustradas con una Anunciación en grisalla que enriquece las asociaciones iconográficas. Compárese con el *Políptico de la Natividad* de Rogier van der Weyden en el Metropolitan Museum de New York. BLUM, Shirley Neilsen. *The Early Netherlandish Triptych. A Study in Patronage*, University of California Press, 1969. Sobre la configuración de una estructura compositiva en las artes figurativas que permite este tipo de asociaciones, véanse las obras de ALCOY, Rosa. “Acerca de algunas epifanías extemporáneas. La llegada al Otro Mundo y la Iconografía de los Reyes Magos”, *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, 1987, 27, pp. 39-65; “El donante aprendiz de mago en las epifanías medievales. Algunas acotaciones en contextos artísticos hispánicos y europeos”, *Archivo Español de Arte*, 2010, 83, pp. 109- 132; *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte occidental medieval*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

## VI. Actualización de la figura

Estos relatos e imágenes híbridas llevan a interpretar la palabra OCTAVIANUS del escudo en el arco del *Descendimiento* como alusión implícita o índice indirecto a lo que supuso aquella leyenda medieval en la pintura flamenca, considerando que el emperador era un conocido testigo prefigural del Nacimiento y que su representación encarnaba la oposición de renovación y eternidad, transitoriedad del gobierno humano y poder perpetuo de la Monarquía que ratifica una Iglesia universal. Sin embargo, podemos entender que, en la tabla zamorana, se actualiza la figura de una manera peculiar.

El blasón pétreo y la letra romana son una alusión estatuaria a la Antigüedad en el cuadro de Zamora –el material de soporte figurado aporta muchos matices al significado, si se compara este escudo con el de los Habsburgo representado en el *Tríptico de Bladelin*, en el cristal de la vidriera– y aunque se puede objetar que se trata de un detalle minúsculo, sería un error considerarlo un ‘mero’ escudo. Hay que tener en cuenta su ubicación, central, y su tratamiento pictórico, escultórico, en la tabla, así como las funciones de las inscripciones en los monumentos, la elocuencia y capacidad presentativa, sustitutiva, de la heráldica, o el valor de los signos de la historia genealógica y del estatus social, y la densidad metafórica e histórica de esta figura que combina un nombre imperial en letra a la antigua con las flores de lis monárquicas.

La flor de lis se usa al menos desde los Capetos como símbolo de virginidad, fecundidad, misión divina de reyes. A través de comentarios de Jerónimo se venía transmitiendo una doctrina mariológica, motor de programas góticos, sobre la que hombres como el Abad Suger, Fulberto de Chartres, o el propio Alfonso X, construyeron los símbolos marianos de los reinos. En las empresas artísticas de estos ideólogos, la flor regia se promocionaba con la *Radix Virgo* en una iconografía que vincula la genealogía de Cristo con los profetas y reyes del Antiguo Testamento en una glosa visual a la interpretación de Jerónimo a Isaías 4: la profecía de la monarquía de David, ancestro del *retoño de Jesé*. El lis esquematiza esta figura, representativa de un desarrollo anagógico y genealógico, y se difunde en la heráldica con una fortuna extraordinaria.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> En los escudos de Bolonia, Borgoña, Florencia, Cataluña, Valencia... A la bibliografía sobre el árbol de Jesé que venimos recogiendo en publicaciones anteriores, se suma SALVADOR GONZÁLEZ, José María. “*Sicut Lilium inter spinas*. Metáforas florales en la iconografía mariana bajomedieval a la luz de fuentes patrísticas y teológicas”, *Eikon, Imago*, 2014 3, 2, p. 21. En Castilla se usa la flor en la numismática desde Alfonso VI a los Trastámara, especialmente para legitimar reinados de mujeres como Catalina de Lancaster, abuela de Isabel la Católica. GARCÍA DURÁN, Laura. “La mujer y la proyección del poder: el sello de Blanca de Castilla”, *Estudios Medievales hispánicos*, 2016, 5,

Conocidos nobles hispanos y humanistas, emplearon este signo con connotaciones bíblicas e imperiales. Por ejemplo, aparece en los jerónimos de San Juan de Ortega vinculados a Pablo de Santa María, heredero converso de la Generación de Adán.<sup>63</sup> Las flores son también parte del emblema de los Pimentel, benefactores de los jerónimos en Zamora, y asimismo de Diego Meléndez Valdés, obispo de la diócesis (1493/1494-1506) residente en Roma por la época en que podemos estimar que fue pintado el cuadro.

En el coro de la catedral zamorana, salpicado de los lises obispaes que vehiculan esta tradición bíblica y monárquica, queda manifiesta la filiación institucional de esta promoción eclesiástica, así como el interés de los iconólogos en el conocimiento, por parte de los canónigos, de los discursos clásicos cristianizados.<sup>64</sup>

A fines del siglo XV, conscientemente o no, asimilar la cultura clásica en la pintura flamenca suponía encontrar el método de reunir personajes de distintos acontecimientos en escenas unificadas bajo una estética naturalista; los humanistas consumidores de esta pintura ‘científica’, afrontaron el reto a base de apropiaciones semejantes en la literatura. El tópico virgiliano de la pacificación de Augusto y la expansión de la Pax en las conquistas imperiales se convirtió en atributo de los Reyes Católicos, cuyos poetas recurrieron a la Edad Dorada para celebrarlos.<sup>65</sup>

---

pp. 173-192. RODRÍGUEZ PRADOS, José David. “Atributos, vestimenta y simbología en la numismática medieval castellanoleonesa”, *Omni, Revue internationale de numismatique*, 2013, 6, pp. 167-175.

<sup>63</sup> Alonso de Burgos o Alonso de Cartagena, por mencionar solo algunos, utilizan el lis en sus escudos. OLIVARES, Diana, PALOMO, Gema. “Escudos con flor de lis o la huella de un prelado promotor: Alonso de Burgos, obispo de Cuenca (1482-1485)”, *Lope de Barrientos: Seminario de cultura*, 2013, 6, pp. 93-124. ANDRÉS ORDÁX, Salvador. “Iconografía jerónima en el monasterio de San Juan de Ortega”, pp. 321-340. CARRETE PARRONDO, Carlos. “Los conversos jerónimos ante el estatuto de limpieza de sangre”, *Helmántica*, 1975, 26, 79-81, pp. 97-116.

<sup>64</sup> Los retratos de las Sibilas aparecen en la puerta del coro frente al marco que ocupa una Anunciación, y los respaldos de los sitiales se ilustran con un programa tallado que recurre a similares prefiguraciones y figuras de ‘Doble Credo’. El retrato de Virgilio se infiltra entre estos santos desde uno de los estalos, junto a los retratos de David y Salomón; y estos últimos, según admitió Manuel Gómez Moreno, o María Dolores Teijeira, pueden interpretarse como figuraciones de los Reyes de España. Para no extenderos remitimos al aparato bibliográfico de MUÑOZ, Elena. “Variantes del cabalgado en la sillería coral de Zamora (y otras representaciones)”, *Anales de Historia del Arte*, 28, pp. 361-382.

<sup>65</sup> Lucio Marineo Sículo, Pedro Mártir de Angleria, Antonio Geraldini, o Pedro Boscá. Véase BIER-SACK, Martin. “Los Reyes Católicos y la tradición imperial romana”, *eHumanista*, 2009, 12, pp. 33-47, donde recoge bibliografía que desde hace tiempo trata el aprovechamiento de la simbología ro-

Juan del Enzina parafraseó la Égloga IV, y la profecía sibilina del niño identificado con Cristo en los centos de tiempos de Jerónimo, se encarnaba en el príncipe Juan como nuevo mesías, con quien daba comienzo otra renovación de la Arcadia. El nuevo herretero traía consigo la purificación, como en el siglo IV se añoraba la purga que había supuesto el primer Advenimiento, el año cero.<sup>66</sup>

Los monjes jerónimos, desde su fundación en la península, estuvieron unidos a la monarquía, y sus programas visuales colaboraron a difundir sus idearios, como en los Jerónimos de Belém, ligados al rey de Portugal, o en San Jerónimo de Granada, donde aparecen efigies de César, Cicerón, y un Homero con una flor de lis en el pecho, al parecer, para autorizar a un personaje algo extraño al ciclo.<sup>67</sup>

Así podría suceder en el cuadro con el escudo flordelisado que acompaña a un nombre de raíz imperial pagana y se convierte, en virtud de estas connotaciones, en un prefigurante del triunfo de Cristo. Los poderes figurados en imágenes virgilianas que recayeron en Fernando el Católico y sus herederos, se reactivaron en los centros jerónimos del retiro imperial del *Nuevo Eneas*, Carlos V, en Yuste, y en la construcción de Felipe II: El Escorial, la mina de reliquias de san Jerónimo donde se veneraba al rey con la liturgia del *divus filium* y el *pontifex maximus*, y para la cual se mandaron traer trazas, entre otros, de San Jerónimo de Zamora.<sup>68</sup>

---

mana. Véase también, NIETO SORIA, José Manuel. *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (Siglos XII-XVI)*. Eudema, 1988.

<sup>66</sup> Ronald E. Surtz, *The Birth... op. cit.*

Ejemplo del uso de estas comparaciones es este fragmento del texto de Andrés Bernaldez, que condensa una larga historia de apropiación: “Ansí como Roma en su Imperio floreció en tiempos del emperador Otaviano Augusto, que fué en tiempo del nascimiento de Nuestro Redentor, que poco menos fué señor de todo el mundo, e fueron numeradas e obedientes a su Imperio en aquel tiempo noventa mil y trecentas y ochenta ciudades, dejando los otros lugares, e lo tuvo todo en paz e obediencia de Roma e suya el tiempo que vivió, e Roma fué estonce más triunfante que antes ni después, así España fué en tiempo destos bienaventurados rey e reina don Fernando e doña Isabel, durante el tiempo de su matrimonio, más triunfante e más sublimada, poderosa, temida y honrada que nunca fué. Ansí desta muy noble e bienaventura reina vivirá su fama por siempre en España.”, BERNÁLDEZ, Andrés. “Memorias del reinado de los reyes católicos”. In: ALDEA, Quintín. “Poder Real e Iglesia en la España de los Reyes Católicos”. In: Luis Suárez Fernández, Juan Ignacio Gutiérrez Nieto (coords.). *Las Instituciones castellano-leonesas y portuguesas antes del Tratado de Tordesillas*, 1995, p. 29.

<sup>67</sup> CALLEJÓN PÉREZ, A. Luis. *Los ciclos iconográficos del monasterio de San Jerónimo de Granada*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.

<sup>68</sup> CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. “Los reyes de España y la Orden de San Jerónimo en los siglos XV y XVI”, *Catálogo de exposición, Monasterio de Yuste, Estudios superiores de El*

## VII. A modo de epílogo

Si la heráldica en el cuadro zamorano hace referencia, más o menos velada y voluntaria, a una raíz pagana e imperial, el código cultural la subyuga a la mediación eclesiástica del poder humano, del ‘verdadero’ Hijo de Dios, pues el fin redentor y triunfal de esta pintura, sin iguales escritos, se somete al discurso que absorbe los significados cristo-eclesiásticos de sus imágenes. El sacrificio de Cristo –insistía Jerónimo– trae la *gracia*. Para pintar estas ideas e historias, la arquitectura figurada en la tabla, la escultura, la heráldica, el paisaje, hacen más que enmarcar, localizar, monumentalizar, dotar de escenario y proporción verosímiles a la representación dramática en un entorno naturalista que se abre en una puerta gótica.

La composición superpone presente y pasado yuxtaponiendo imágenes de soportes de medios artísticos plásticos y dramáticos, donde se instalan las figuras, para promocionar un ideal de futuro triunfante. Los paisajes y arquitecturas –temas que irán adquiriendo autonomía en la pintura hasta constituirse en géneros– desde el primer plano y el telón de fondo del cuadro, no funcionan únicamente como elementos separadores del espacio de los espectadores y el representado: cumplen el papel de motivos y figuras en esta escena, que condensa la relación de eternidad *versus* renovación.

### VII.1. El sueño jeronimiano

Las figuras en el cuadro obedecen a un código alegórico, simbólico y figural, que para Jerónimo era un “género de sabiduría”, y en el cual la imaginación cumple un papel tan importante que merece la pena ver cómo incluso justifica la toma de conciencia cultural en forma de traslación histórica.

El *Sueño jeronimiano* se ha visto como “recurso retórico” y como “designio cristiano” que continúa la tradición del “mito” clásico y refleja la contradicción interna de quienes, en la tardoantigüedad, formados en poesías y filosofías clásicas, pretendían ser

---

*Escorial*, Madrid, 2008, consultado en Portal de Archivos Españoles (PARES), “Institución-Jerónimos” en: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/46423> [consulta, 22/06/2019]. STRAUSS, Gerald. “Ideas of Reformatio and *Renovatio* from the Middle Ages to the Reformation”. In. Thomas Brady, Heiko Augustinus Oberman, James D. Tracy (dirs.), *Handbook of European History 1400-1600: Late Middle Ages, Renaissance and Reformation*, II. *Visions, Programs and Outcomes*. Leiden-New York: Brill, 1995, pp. 1-30.



Miguel Anxo PENA GONZÁLEZ & Inmaculada DELGADO JARA (eds.). *Mirabilia Journal* 31 (2020/2)

San Jerónimo: vida, obra y recepción

São Jerônimo: vida, obra e recepção

Sant Jeroni: vida, obra i recepció

Saint Jerome: Life, Works na Reception

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

fieles a la Biblia; se ha dicho que el cambio de gusto y de mentalidad, en este sueño de Jerónimo, “reviste todos los caracteres de un drama”.<sup>69</sup>

¡Oh, cuántas veces, estando yo en el desierto y en aquella inmensa soledad que, abrasada de los ardores del sol, ofrece horrible asilo a los monjes, me imaginaba hallarme en medio de los deleites de Roma! [...] No me avergüenzo de mi desdicha; antes bien, lamento no ser el que fui. Recuerdo haber muchas veces empalmado entre clamores el día con la noche, y no haber cesado de herirme el pecho hasta que, al increpar el Señor a las olas, volvía la calma. Me inspiraba horror mi propia celdilla, cómplice de mis pensamientos, e irritado y riguroso conmigo mismo, me adentraba yo solo en el desierto...<sup>70</sup>

En la trágica carta a Eustoquia, Jerónimo cuenta cómo se hizo cristiano, y revive la mortificación (así recordado en la iconografía, golpeándose el pecho) que somatiza su sueño traumático. Aunque la materia de los sueños impide asegurar conclusiones demostrables, recordar ese trance puede llevar a descubrir otras mecánicas históricas y artísticas que, de ordinario, permanecen ocultas en la historiografía. Dice así el relato:

“Hacía de esto ya muchos años”. Jerónimo había abandonado las comodidades de la capital del Imperio para ir a entregarse austeramente Dios a Jerusalén, “pero de lo que no podía desprenderme era de la biblioteca que con tanta diligencia y trabajo había reunido en Roma”. Desde joven se había dado a la “suavidad” de los clásicos (aquellas “algarrobas”) y le “repelía el estilo tosco” de los profetas: “no viendo la luz por tener ciegos los ojos, pensaba que la culpa no era de los ojos, sino del sol”. Un día febril de cuaresma, “arrebatao súbitamente en el espíritu, y arrastrado ante el tribunal del juez”, fue interrogado duramente en sueños, y ante su respuesta afirmativa a la pregunta de si abrazaba la fe de Cristo: “el que estaba sentado me dijo: Mientes; tú eres cicero-niano, tú no eres cristiano; pues donde está tu tesoro, allí está tu corazón”.

El tribunal onírico le condenó al azote, y él gritó atormentado: “Ten compasión de mí”. Los asistentes suplicaban al juez que “concediera perdón a mi mocedad”, y al fin se impuso la penitencia: “Señor, si alguna vez tengo libros seculares y los leo, es que he renegado de ti”. “Aquello no había sido un simple sopor ni uno de esos sueños

<sup>69</sup> BAUTISTA VALERO, Juan. *Epistolario... op. cit.* pp. 19-20. TOVAR PAZ, Francisco Javier. *Contra Rufino*. Madrid: Akal, 2003, pp. 16-20, 45-47. Ver además PÉREZ CORTÉS, Sergio. “Los sueños de san Jerónimo. Las tribulaciones de un hombre de letras cristiano”, *Historia y Grafía*, 2009, 33, pp. 13-42.

<sup>70</sup> Carta a Estoquia, 22, 7.

vacíos con los que somos frecuentemente burlados [...] en adelante, leí con tanto ahínco los libros divinos cuanto no había puesto antes en la lectura de los profanos.”<sup>71</sup>

El narrador interpreta el sueño como una especie de visión premonitoria, y pone de excusa la memoria “de su mocedad” para defender la elegancia y sabiduría clásica con la que vestía su interpretación de las Escrituras; aunque dijo no haber leído en adelante a los paganos, acudió a sus lecciones aun “afeitando” lo inconveniente para su filtrado de sabiduría bíblica. Y más adelante se justificó de aquello defendiéndose de quienes –decía con sarcasmo– le acusaban de un “sacrilegio y un perjurio hechos en un sueño”; lo hizo otra vez escudándose en su memoria: lo que había leído cuando era niño, no le abandonaba: lo aprendido en la infancia estaba presente en los recuerdos que asaltan los pensamientos y experiencias cotidianas; y tanto que, Jerónimo, traductor oficial de la Biblia y pilar de las artes occidentales cristianas, es uno de los grandes transmisores de la cultura clásica.<sup>72</sup>

## VII.2. El sueño del renacimiento

El sueño jeronimiano nos invita a percatarnos del papel de lo involuntario y subconsciente, no solo en los procesos artísticos, donde quizás queda más patente, sino en los historiográficos, si se compara con la metodología de los padres, en cierto modo anti-téticos, de la iconología. Aby Warburg, el maestro ‘psicótico’ de Panofsky ‘el racionalizador’, a través de la comparación de imágenes del arte medieval, moderno y contemporáneo, trataba de hacer emerger raíces iconológicas de la Antigüedad, con yuxtaposiciones de imágenes que estimulan recreaciones mentales, más o menos espontáneas, de la historia: surgen como recuerdos de una cultura infante, antigua, que pasa por una adolescencia traumática, medieval, antes de rehacerse en la madurez o autoconsciencia del renacimiento.<sup>73</sup>

Esta metáfora históricoartística-psicoanalítica, aunque a menudo el psicoanálisis es rechazado como impureza anacrónica de la historiografía, resulta fructífera a la hora describir los anacronismos en el arte que se estudia a partir de esa escuela germana como impregnado de la teoría de la renovación y la depuración humanista de los mo-

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, 22, 30, *passim*.

<sup>72</sup> *Contra Rufino...* *op. cit.* Además de las obras ya citadas, ver NARRO, Ángel. “San Jerónimo como transmisor de la tradición clásica en el *De institutione feminae christianae* de Juan Luis Vives», *Studia Philologica Valentina*, 2011, 13, pp. 325-340.

<sup>73</sup> WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

delos clásicos.<sup>74</sup> Pese a la racionalidad por la que aboga la historiografía más ortodoxa, y sin ahondar más en estas cuestiones, se vislumbra en qué sentido puede compararse el sueño de la conversión de San Jerónimo con el ‘sueño del renacimiento’ de los historiadores del arte.

La metáfora del ciclo vital y la memoria de la infancia, también puede aplicarse al proceso de formación de las iconografías. El centio virgiliano y su impureza pueril –así descalificada por Jerónimo (él, que protegía su saber con su niñez, por otro lado...)– puede ayudar a entender algunas reacciones artísticas e historiográficas a la cristianización de las figuras en un momento en el que el cristianismo se constituye religión oficial y se imagina la historia cristiana así como en los centos: se mezcla con la imaginería pagana –sucesores del pueblo de los Judíos– y se sobreentiende que, de uno u otro modo, “la *lex naturae* (paganismo) se subsume y supera en el mundo de la *lex gratiae*”.<sup>75</sup>

Con la gracia, el sacrificio de Cristo trajo el año cero, y una de las enseñanzas de Panofsky más difundidas ha sido el hacer ver que, si bien el cristianismo supone el desarrollo de una historia –en secuencias figurales– desde el origen hasta el fin, partida por el antes y el después de Cristo, Petrarca dividió esa historia en pasado reciente (*historiae novae*) y pasado clásico (*historiae antiquae*), una contraposición que se observa en la terminología estilística del arte gótico (*moderno*) y el clasicista (*a la antigua*). En una reversión de los valores que alumbraron los centos donde Cristo era cumplimiento de anuncios paganos, el tiempo histórico a partir del cero suponía el comienzo de la edad oscura, de medievalidad, para la élite intelectual del *quattrocento*, y el renacimiento de los clásicos, que estos humanistas protagonizaban –decía Panofsky– brillaba como *lux* frente a *nox*.

La vuelta a la Antigüedad –seguimos con la explicación del profesor germano– se expresó como vuelta a la naturaleza en la pintura en el norte de Europa, donde se perfeccionó la manera de representar el espacio, en un principio, sin recurrir al eje de fuga ni a las temáticas que innovaba el renacimiento italiano: las imágenes clásicas aquí se sometieron a la retrospectiva de la *interpretatio Christiana*, entendida por el historia-

<sup>74</sup> RAMÍREZ, J. Antonio. *Dalí, lo crudo y lo podrido*, La Balsa de medusa, 124, Antonio Machado, 2002.

<sup>75</sup> Sobre la carta 12, de Jerónimo a Antonio, monje de Hermona, CORTIJO OCAÑA, Antonio. “Sor Juana...”, *op. cit.* p. 206.

dor como rasgo de mentalidad medieval que conlleva una incapacidad de entender la perspectiva histórica moderna.<sup>76</sup>

Según se deduce de la fuente bíblica, el *tableau vivant* del Descendimiento representa un hecho en la Jerusalén del año 33 d.C, y no hay que insistir en las licencias históricas de la ambientación que se toman en forma de vestuarios o arquitecturas en los cuadros flamencos; saltan a la vista cuando miramos con ojos historiadores. Quizás el diseñador de la tabla zamorana pretendía provocar la ilusión de un escenario espacio-temporal empírico para la representación de la historia cristiana, y acaso, como ya reconoció Panofsky, esto no sea una estrategia de reconciliación de tradición religiosa y contemporaneidad artística, siempre *consciente* o voluntaria. Siguiendo esta sugerencia, en vez de afirmar que los artistas flamencos carecían de la distancia que toma la visión moderna respecto al tiempo antiguo, parece más fructífero pensar que tal punto de vista (historiográfico-artístico, o cultural) sea muy secundario y hasta ajeno para el argumento de esta pintura.

Como sugiere, por su parte, Sonia Caballero: un énfasis iconográfico premeditado, que acentúa la idea de que los acontecimientos efímeros se encadenan en un espejo donde se refleja el igual inverso de la eternidad celeste y dogmática, puede motivar la superposición del pasado, el presente y el futuro, en una narración visual que no pretende narrar la cronología de los hechos, ni de nuestros periodos históricos, sino resaltar determinadas relaciones entre figuras de acuerdo con otro sistema o concepto de la historia. La profesora Lucía Lahoz comentaba que, la conjugación de formas, tan presentes en las obras de arte medieval, que hacen confluír, en su interpretación, distintos tiempos históricos, tiene semejanzas con este otro sentido, también medieval, de ‘realismo’ y de ‘perspectiva histórica’, que, siguiendo a Auerbach, podemos decir que responde a la construcción figural de la historia.<sup>77</sup>

### VIII. Posfacio

Dijo Panofsky: Mientras la distancia histórica y la perspectiva espacial impuestas por las representaciones del renacimiento italiano a la Antigüedad supone su distanciamiento en una Arcadia ideal, en el arte tardomedieval norteño, en cambio, la Edad Dorada se *realiza* por medio de símbolos disyuntivos y disfrazados: como vemos, la ope-

<sup>76</sup> PANOFSKY, Erwin... *Renacimiento...* *op. cit.* *Los primitivos...* *op. cit.* Cfr. CAMILLE, Michael. *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte occidental*. Madrid: Akal, 2000, pp. 119-120.

<sup>77</sup> Gracias a la profesora Lucía Lahoz por el diálogo que ha inspirado este ensayo.

ración es comparable a la que genera el tejido híbrido de los centos. El arte visual a veces establece nuevas formas a partir de lecturas de viejos símbolos, y así, con imágenes, prefigura el concierto de las cosas actuales que, en el fondo, representan, para proclamar así la legitimidad del poder que las gobierna.

Panofsky hablaba de la incertidumbre ante “contraposiciones”, dudosas “antítesis de liberadas”, como en el caso del escudo en el cuadro zamorano y el *titulus INRI*, o la palabra *Otavianus* y la flor de lis, de manera que podemos preguntar: ¿son un “residuo de objetividad sin significado”, como los que el historiador germano hallaba en la obra de Robert Campin, de “significado sin disfraz”? ¿o nos encontramos ante una imagen como la que tenía de los cuadros de Van Eyck, donde “todo el significado ha asumido forma de realidad, toda la realidad está saturada de significado”?<sup>78</sup> El problema deriva de la consideración teológica de las *metáforas corpóreas de lo espiritual*:

Una santificación tan total del mundo visible enfrenta al espectador moderno –incluido el historiador del arte– a un problema serio [...] ¿Cómo hemos de decidir dónde termina la transfiguración general y “metafórica” de la naturaleza y comienza el simbolismo real y específico? [...] Me temo que no hay otra respuesta a este problema que el uso de los métodos históricos, moderados, si es posible, por el sentido común. Debemos preguntarnos si el significado simbólico de un motivo determinado se corresponde con una tradición representativa establecida [...] si cabe justificar una interpretación simbólica por textos definidos o coincide con ideas demostrables vigentes en el periodo y conocidas presumiblemente por sus artistas [...] y hasta qué punto tal interpretación simbólica está en concordancia con la posición histórica y las tendencias personales del maestro en particular.<sup>79</sup>

Este tipo de pintura estaba dirigida a estimular un procesamiento mental, que convertía en narración y emoción la visión que muestra la apariencia corpórea del objeto de fe cristiana, y en el cual resulta imprescindible el saber y experiencias que ponen en juego los espectadores, de manera que, nuestra interpretación, es una de muchas, y la imagen, en otro momento o ante otras personas, puede hacer que se digan otras cosas. El cuadro zamorano, esta vez, nos trae la memoria la historia de Octavio, que cristianiza el oráculo pagano actualizando el Nacimiento de Cristo, dotándolo de ubicuidad en un capítulo mixto e intruso en el ciclo pasional; y lo hace a través de un escudo que liga el imaginario imperial y monárquico con la flor-figura del rey perfecto que gobierna los reinos europeos, figuras de Nueva Jerusalén.

<sup>78</sup> PANOFSKY, Erwin, *Los primitivos... op. cit.* p. 145.

<sup>79</sup> *Ibid.*

En los textos de Jerónimo, la ciudad santa aparecía como metrópoli ruidosa expuesta a los infieles, un lugar que desvirtúa el santuario y con un pasado pagano que perdura en el siglo IV como en el XV.<sup>80</sup> Si el papado medieval había purificado esta capital religiosa, convirtiendo la Roma Augusta en una Jerusalén Nueva, los pintores góticos hicieron como Jerónimo, como quien “eleva a categoría un sentido de cosmopolitismo estoico”.<sup>81</sup>

En fin, lo que el traductor decía sobre la terminología profética: *en cada palabra se esconden múltiples sentidos*<sup>82</sup>, se cumple en el detalle de la pintura ocasionando una narración que cruza historias e imágenes de historias, objetos escogidos y parciales, para armar este relato.

Debido a esta aleatoriedad se aconseja no tomar como certezas las interpretaciones verbales –como esta– de lo que quiere decir lo que no habla, y no está de más recordar aquí, lo que dictó Jerónimo estando enfermo en la cama, disculpando al objeto de su digresión sobre el juicio de Salomón y la división imposible del hijo *vivo* de las dos mujeres entre la ley y la gracia:

Todo esto está dicho bajo la nube de la alegoría. Por lo demás, tu prudencia sabe muy bien que las leyes que rigen en medio de las sombras de la tipología no son las mismas que rigen en la verdad de la historia. Y si en algún punto hemos tropezado y al discreto lector le parece frívolo lo que hemos escrito, eche toda la culpa al autor<sup>83</sup>.

\*\*\*

<sup>80</sup> Ver la carta a Paulino, 58, 3.

<sup>81</sup> “Un cristiano no puede atreverse a encerrar en un pequeño lugar de la tierra toda la omnipotencia de Dios que no cabe ni en el cielo. Dios, Jesucristo, son universales. «Los verdaderos adoradores no están en Jerusalén ni en el monte Garizim (Jn., 4, 21) sino que cada uno de los creyentes es ponderado no por el lugar donde habite, sino por los méritos de su fe». Y si, como está demostrado, *caelum et terram pertransibunt, utique transibunt omnia quae terrena sunt... et crucis igitur et resurrectionis loca*. Solo la Jerusalén celestial, la que otorga la verdadera ciudadanía, en un concepto muy agustiniano, es la que perdurará.”, CONDE GUERRI, Elena, parafrasea la carta de Jerónimo a Paulino (*vid. infra*) en “La topografía mística de los santos lugares en la versión de Paula (San Jerónimo, Epist. 46, 58, 108)”, *Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad Tardía*, Murcia, 2006, XXIII, pp. 295-307 (p. 305).

<sup>82</sup> *In uerbis singulis multiplices latent intelligentiae*. Carta a Paulino, 53, 11.

<sup>83</sup> Carta a Rufino, 74, 6.

## Fuentes

JERÓNIMO DE ESTRIDÓN (trad. intr. not. Juan Bautista Valero) en la ed. bilingüe del *Epistolario*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

JERÓNIMO DE ESTRIDÓN. *Contra Rufino*. (ed. trad. Francisco Javier Tovar Paz). Madrid: Akal, 2003.

## Bibliografía citada

ALCOY, Rosa, “Acerca de algunas epifanías extemporáneas. La llegada al Otro Mundo y la Iconografía de los Reyes Magos”, *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, 27, 1987, pp. 39-65.

ALCOY, Rosa, “El donante aprendiz de mago en las epifanías medievales. Algunas acotaciones en contextos artísticos hispánicos y europeos”, *Archivo Español de Arte*, 83, 2010, pp. 109- 132; y *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte occidental medieval*, Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

ALDEA, Quintín, “Poder Real e Iglesia en la España de los Reyes Católicos”, en Luis Suárez Fernández, Juan Ignacio Gutiérrez Nieto (coords.), *Las Instituciones castellano-leonesas y portuguesas antes del Tratado de Tordesillas*, 1995, pp. 27-42.

ANDRÉS ORDÁX, Salvador, “Iconografía jerónima en el monasterio de San Juan de Ortega”, pp. 321-340.

ARASSE, Daniel, “Funciones y paradojas del detalle”, en *Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1997, pp. 15-38.

ARASSE, Daniel, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Madrid: Abada, 2008, pp. 60-70.

ARBEA, Antonio, “Consideraciones en torno a la interpretación cristianizante de la Égloga Cuarta de Virgilio”, *Revista Chilena de Literatura*, 20, 1982, pp. 79-97.

AUERBACH, Erich, *Figura* (del artículo de 1938), Madrid: Trotta, 1998.

BELLESTER, Xaverio, “San Jerónimo: la letra que da la muerte, el espíritu que da la vida”, *Hermeneus*, 1, 1999, pp. 1-23.

BELTING, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, (1990), Madrid: Akal, 2009.

BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, (2002), Madrid: Katz, 2012.

BELTING, Hans, *El Bosco. El Jardín de las Delicias* (2002), Adaba, 2012.

BIERSACK, Martin, “Los Reyes Católicos y la tradición imperial romana”, *eHumanista*, 12, 2009, pp. 33-47, donde recoge bibliografía que desde hace tiempo trata el aprovechamiento de la simbología romana.

BLUM, Shirley Neilsen, *The early Netherlandish Triptych. A study in patronage*. University of California Press, 1969.

BORRÁS, Gonzalo M. en “Un fragmento de retablo: el Santo Domingo de Silos, de Bermejo”, en *Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1997, pp. 75-86.

BROAD, William Ernest Lionel, *Alexander or Jesus. The Origin of the title Son of God*, Brickwick, Eugene, Oregon, 2015.

- CABALLERO, Sonia, “Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila”, *Anuario de estudios medievales*, 39, 1, 2009, pp. 357-387.
- CABALLERO, Sonia, “La pintura en la época de los Reyes Católicos”, en Juan Manuel Martín (ed.), *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*, Granada, 2014, pp. 115-134.
- CALLEJÓN PÉREZ, A. Luis, *Los ciclos iconográficos del monasterio de San Jerónimo de Granada*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.
- CAMILLE, Michael, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte occidental* (1989). Madrid: Akal, 2000.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier, *Los reyes de España y la Orden de San Jerónimo en los siglos XV y XVI*, Catálogo de exposición, Monasterio de Yuste, Estudios superiores de El Escorial, Madrid, 2008.
- CANTÓ, Josefina, HUARTE, Aurora, y SÁNCHEZ, Manuel (int.) CABELLO, Mercedes (rev.), *Catálogo de Incunables de la Biblioteca de la Universidad Complutense*, Madrid: Editorial Complutense, 1998.
- CARRERA, Gisela, “El Cento Vergilianus de Faltonia Betitia Proba y la poesía centonaria latina”, *Exlibris*, 4, 2015, p. 338.
- CARRETE PARRONDO, Carlos, “Los conversos jerónimos ante el estatuto de limpieza de sangre”, *Helmántica*, 1975, 26, 79-81, pp. 97-116.
- CASTRO SANTAMARÍA, Ana, “El Monasterio de San Jerónimo de Zamora en el siglo XVI”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 1993, pp. 247-270.
- CAZES, Hélène, “Verbum inuisibile palpabitur: The Sibyls in the Second Half of the Fifteenth Century: Repetition as Oracular Poetics”, en Christine Mason Sutherland, Rebecca Sutcliffe, *The Changing Tradition: Women in the History of Rhetoric* (International Society for the History of Rhetoric, University of Saskatchewan, 1997), University of Calgary Press, 1999, pp. 73-84.
- CHAMPAGNE, Marie Therese, *The relationship between the papacy and the jews in the twelfth century Rome: Papal attitudes toward biblical judaism and contemporary european jewry*, Louisiana University Press, Doctoral Disertations (1931), 2005.
- CONDE GUERRI, Elena, “La topografía mística de los santos lugares en la versión de Paula (San Jerónimo, Epist. 46, 58, 108)”, *Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad Tardía*, Murcia, XXIII, 2006, pp. 295-307.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, “Sor Juana y Proba. Un modelo de translatio”, en *Mirabilia: Revista Electrónica de História Antiga e Medieval*, 15, 203-226.
- COSTA, Ricardo da; LEMOS, Vinicius Saebel; NEVES, Alexandre Emerick, e SILVA, Matheus Corassa da. “[O Descendimento. Novas expressões na Arte \(sécs. XIV-XV\)](#)”.
- DE PAULA CAÑAS GÁLVEZ, Francisco, “Juan II de Castilla y el tríptico de Miraflores: marco espiritual, proyección política y propaganda regia en torno a una donación real (1445)”, en Lorne Campbell y José Juan Pérez Preciado (eds.), *Rogier van der Weyden y España. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, 2016, pp. 20-29.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- EFAL, Adi, *Figural Philology. Panofsky and the Science of Things* (2016), London: Bloomsbury, 2018, capítulo 4 traducido en “La validez de lo pictorial en la Historia del Arte”, en Luis Vives-Ferrándiz (ed.) *Síntomas culturales...*, op. cit. pp. 89-109.

- FLORIO, Rubén, “*Discere-Docere*: Tertuliano y Alcuino frente a la paideia oficial”, *Traditio*, 64, 2009, pp. 105-138.
- FREEDBERG, David, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.
- GARCÍA DURÁN, Laura, “La mujer y la proyección del poder: el sello de Blanca de Castilla”, *Estudios Medievales hispánicos*, 5, 2016, pp. 173-192.
- GARCÍA ROZAS, Rosario en *Museo de Zamora*, Serie Guías, Zamora: Junta de Castilla y León, 2006.
- GOMBRICH, Ernst, *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología en la representación pictórica*, (1960), Londres: Phaidon, 2008.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel, *Semiótica crítica y crítica de la cultura*, Barcelona: Anthropos, 2002.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I. *Drama e iconografía em el Arte peninsular medieval (siglos XI-XV)*, Tesis doctoral, España: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002.
- GRADEL, Ittai, “Heroization, Apotheosis”, en Bertrand Jaeger (coord.) *Thesaurus cultus et rituum antiquorum* II, Los Ángeles: Paul Getty, 2004, pp. 192-199.
- HERGUETA, Domingo, *La imprenta en Burgos y su provincia*, Tomo I, Burgos, 1920.
- HERNÁNDEZ SERNA, Joaquín, “Virgilio en las escuelas Medievales: Su presencia en las artes poéticas como ‘auctoritas’ y su recepción por los trovadores”, *Estudios románicos*, 4, Homenaje al profesor Luis Rubio, I, 1987-1989, pp. 585-612.
- ISIDRO, César A., “La intervención de Juan del Ribero y Juan García de la Vega en la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Benavente”, en José Luis Hernández Luis (coord.) *Sic vos non vobis. Colección de estudios en honor de Florián Ferrero*, Zamora: Ministerio de Educación y Cultura, 2015, pp. 441-457.
- ISIDRO, César A., *La construcción y destrucción del Monasterio de San Jerónimo de Zamora: 1535-1835*, Trabajo de Grado, Universidad de Salamanca, 2008.
- JIMÉNEZ, Jorge, “La puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. Límites visuales, historiográficos y topográficos”, *Príncipe de Viana*, 272, 2018, pp. 1213-1229.
- KLUCKERT, Ehrenfried en “Espacio natural, espacio representado y vida cotidiana del burgués”, en Rolf Toman (ed.) *El Gótico, Arquitectura, pintura, escultura*, XVII, Postdam: F.H. Ullmann, (2004) 2012, pp. 386-387.
- LA FICO GUZZO, M. Luisa, *Proba Cento Vergilianus de laudibus Christi. Ausonio Cento Nuptialis Marcos Carmignani*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2012.
- LAHOZ, Lucía, “Sobre galerías, portadas e imágenes. La escultura monumental en la catedral de Ciudad Rodrigo”, en Eduardo Azofra (ed.), *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los tiempos: visiones y revisiones*, Salamanca: Diputación, Caja Duero, Diócesis de Ciudad Rodrigo, 2006, pp. 195-251.
- LAHOZ, Lucía, “Sobre la recepción de la galería de reyes en el gótico hispano. El caso de la Catedral de Ciudad Rodrigo”, en Concepción Cosmen, M. Victoria Herráez, María Pellón (coord.) *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja edad media*, Universidad de León, 2009, pp. 47-66.
- LAHOZ, Lucía, “Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardo-medievales”, en Mariano Casas (ed.) *Teresa*, Salamanca: Catedral, 2015, pp. 29-40.
- LAHOZ, Lucía, “Santa Teresa: El imaginario, la imagen y la imaginería”, en Mariano Casas (ed.) *Vitor Teresa*, Salamanca: Diputación, 2018, pp. 170-193.



Miguel Anxo PENA GONZÁLEZ & Inmaculada DELGADO JARA (eds.). *Mirabilia Journal* 31 (2020/2)

San Jerónimo: vida, obra y recepción

São Jerônimo: vida, obra e recepção

Sant Jeroni: vida, obra i recepció

Saint Jerome: Life, Works na Reception

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

- LAHOZ, Lucía, “A propósito de la imagen de San Jerónimo en el arte”, en Miguel Anxo Pena, Inmaculada Delgado y Víctor Pastor (coords.) *San Jerónimo: vida, obras y recepción. XVI Centenario de su muerte (420-2020)*, Cátedra Domingo & Soto–Universidad de Salamanca, Aula Miguel de Unamuno-Edificio Histórico, USAL, 20-21/02/2020.
- LEHTIPUU, Outi, “What Harm Is There for You to Say Caesar Is Lord? Emperors and the Imperial Cult in Early Christian Stories of Martyrdom”, en Maijastina Kahlos, *Emperors and the Divine. Rome and its Influence. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Science*, Helsinki: Collegium for Advanced Studies, 2016, pp. 96-118.
- MĂRMUREANU, Cătălina, CERNESCU, Gianina y LIXANDRU, Laura, *Early Christian Women Writer: The interesting Lives and Works of Faltonia Betitia Proba and Athenais-Eudocia*, University of Bucharest, 2008.
- MARTINO ALBA, Pilar, “El epistolario de san Jerónimo como fuente iconográfica”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 8, 15, 1999, pp. 149-214.
- MATEOS, Isabel, LÓPEZ-YARTO, Amelia y PRADOS, José M., *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*, Madrid: Encuentro, 1999.
- MITCHELL, J.T.W., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, (1994) Madrid: Akal, 2009.
- MORALEJO, Serafín, *Formas elocuentes. Reflexiones para una teoría de la representación*, Madrid: Akal, 2004.
- MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M. Teresa, “San Jerónimo a la luz de su Epistolario”, en Miguel Anxo Pena, Inmaculada Delgado y Víctor Pastor (coords.) *Humanismo y Biblia: Textos y traducciones. Preparando el Centenario de San Jerónimo (2020)*, Instituto de Historia y Ciencias Eclesiásticas, Aula de Grados, Universidad Pontificia de Salamanca, 14-15/02/2019.
- MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M. Teresa, “La vida de San Jerónimo a la luz de su Epistolario” en Miguel Anxo Pena, Inmaculada Delgado y Víctor Pastor (coords.) *San Jerónimo: vida, obras y recepción. XVI Centenario de su muerte (420-2020)*, Cátedra Domingo de Soto - Universidad de Salamanca, Aula Miguel de Unamuno-Edificio Histórico, USAL, 20-21/02/2020.
- MUÑOZ, Elena, “Variantes del cabalgado en la sillería coral de Zamora (y otras representaciones)”, *Anales De Historia Del Arte*, 28, pp. 361-382.
- NARRO, Ángel, “San Jerónimo como transmisor de la tradición clásica en el *De institutione feminae christiana* de Juan Luis Vives», *Studia Philologica Valentina*, 13, 2011, pp. 325-340.
- NIETO SORIA, José Manuel *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (Siglos XII-XVI)*, Eudema, 1988.
- OLIVARES, Diana, PALOMO, Gema “Escudos con flor de lis o la huella de un prelado promotor: Alonso de Burgos, obispo de Cuenca (1482-1485)”, *Lope de Barrientos: Seminario de cultura*, 6, 2013, pp. 93-124.
- PANOFSKY, Erwin, “Jan van Eyck's Arnolfini Portrait”, *Burlington Magazine for Connoisseurs*, 64, 327, 1934, pp. 117-127.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, (1939), Madrid: Akal, 1998.
- PANOFSKY, Erwin, *Los primitivos flamencos* (1953). Madrid: Cátedra, 1998.
- PANOFSKY, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (1960), Madrid: Alianza, 1979 Una revisión que incorpora bibliografía de crítica a estas teorías, en VIVES-FERRÁNDIZ, Luis (ed.), *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*, Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018.

- PÉREZ CORTÉS, Sergio, “Los sueños de san Jerónimo. Las tribulaciones de un hombre de letras cristiano”, *Historia y Grafía*, 33, 2009, pp. 13-42.
- PÉRIER-D’LETEREN, Catheline, “El tríptico del Descendimiento de la Cruz de Granada y la copia que se conserva en Valencia”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Idea: Criterios y Métodos*, 7, 27, 1999, pp. 66-75.
- PESCADOR, María del Carmen, “El tesoro del monasterio de Montamarta”, *En la España Medieval*, Madrid: Universidad Complutense, 1986, pp. 831-848.
- PHILIPPE, Verdier, “La naissance à Rome de la Vision de l'Ara Coeli. Un aspect de l'utopie de la Paix perpétuelle à travers un thème iconographique”, *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 94, 1, 1982, pp. 85-119.
- PRIETO, Óscar, “Historia del centón griego”, *Estudios griegos e indoeuropeos*, 19, 2009, pp. 217-232.
- PROBA FALCONIA, María José Cabezas Cabello (int. trad. not.), *Poema sagrado sobre los méritos de Cristo*, Madrid: Ciudad Nueva, 2015.
- RAMÍREZ, J. Antonio, *Dalí, lo crudo y lo podrido*, La Balsa de medusa, 124, Antonio Machado, 2002.
- RODRÍGUEZ PORTO, Rosa M., “El territorio del código: presencias, resistencias e incertidumbres”, *Revista de poética medieval*, 2008, 20, pp. 127-162.
- RODRÍGUEZ PRADOS, José David, “Atributos, vestimenta y simbología en la numismática medieval castellanoleonesa”, *Omni, Revue internationale de numismatique*, 6, 2013, pp. 167-175.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “*Sicut Lilium inter spinas*. Metáforas florales en la iconografía mariana bajomedieval a la luz de fuentes patrísticas y teológicas”, *Eikon, Imago*, 3, 2, 2014.
- SCHOTTERIUS CULLHED, Sigrid, *Proba the Prophet. The Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*, Brill, Leyden-Boston, 2015.
- SHANZER, Danuta, “The Anonymous *Carmen contra paganos* and the Date and Identity of the Centonist Proba”, *Revue des Etudes Augustiniennes*, 32, 1986, pp. 232-248.
- SOUCHAL, Geneviève, *Masterpieces of Tapestry from the Fourteenth to the Sixteenth Century: An Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, 1974, pl. 79, pp. 176-180.
- STRAUSS, Gerald, “Ideas of Reformatio and *Renovatio* from the Middle Ages to the Reformation”, en Thomas Brady, Heiko Augustinus Oberman, James D. Tracy (dirs.), *Handbook of European History 1400-1600: Late Middle Ages, Renaissance and Reformation*, II. *Visions, Programs and Outcomes*, Leiden-New York-Köl, Brill, 1995, pp. 1-30.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio, “La Sibila: pervivencia literaria y proceso de dramatización”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 6-7, 1983-1984, pp. 113-141.
- SURTZ, Ronald, E. *The birth of a theater: dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega* (Princeton University), (Editorial Castalia, 1979), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.
- THOMAS-BOURGEOIS, Charles A., “Le personnage de la Sibylle et la légende de l'Ara Coeli dans une nativité wallonne”, *Revue belge de philologie et d'histoire*, 18, 4, 1939, pp. 883-912.
- WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal, 2010.
- WHITE, Cynthia, “The vision of augustus: Pilgrims' guide or papal pulpit”, *Classica et Mediaevalia*, 55, 2004, pp. 247-278.
- YARZA, Joaquín, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, Donostia: Nerea, 1993.
- YARZA, Joaquín *La Cartuja de Miraflores, II*, Cuadernos de Restauración de Iberdrola, XIII, 2007.