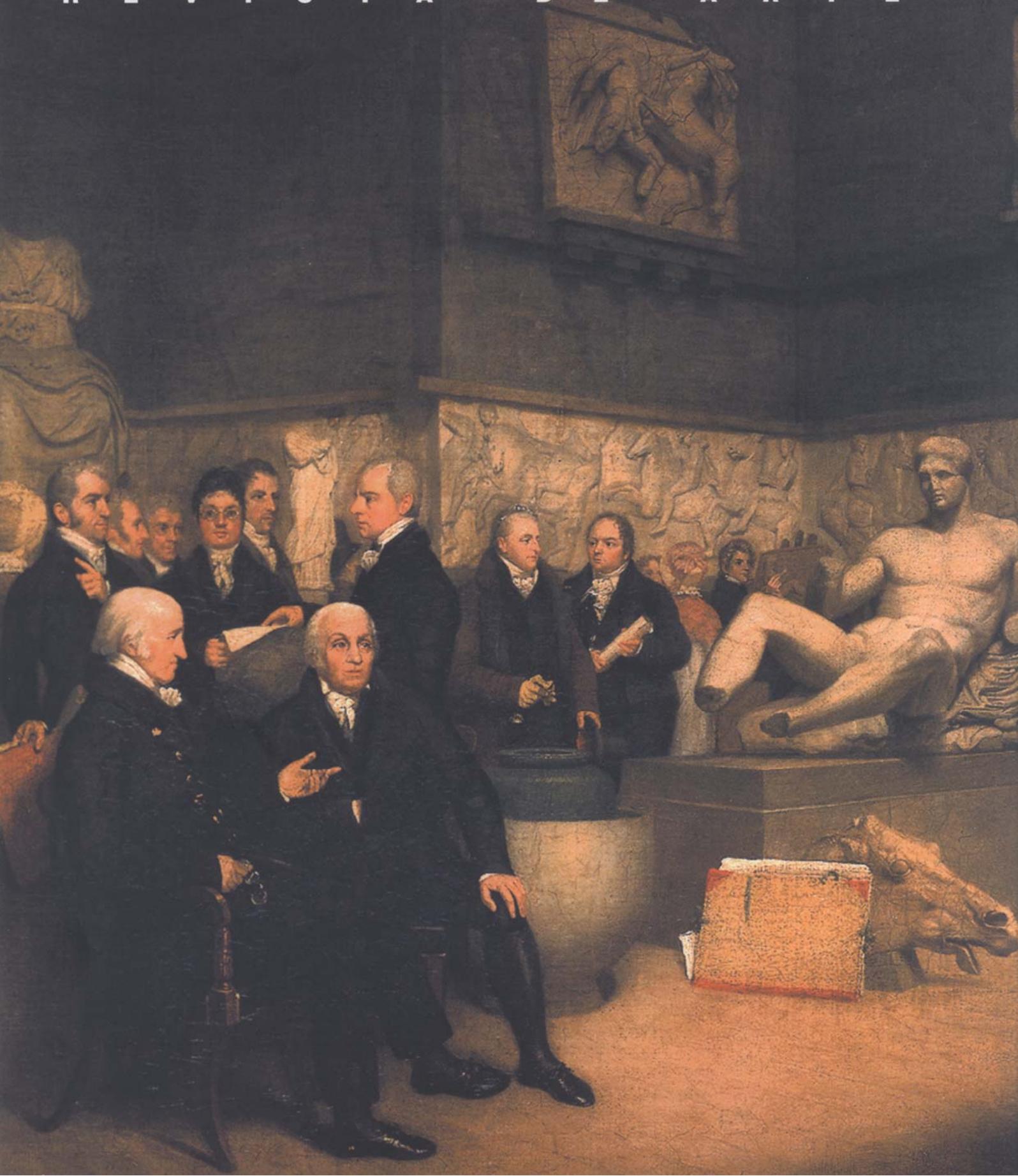


GOYA

R E V I S T A D E A R T E



GOYA

R E V I S T A D E A R T E

PUBLICACIÓN BIMESTRAL
DE LA FUNDACIÓN
LÁZARO GALDIANO

FUNDADA EN 1954

DIRECTORA JESUSA VEGA
EDITOR-JEFE FELIPE PEREDA
SECRETARIO CARLOS SAGUAR

CONSEJO EDITOR

Luís U. Afonso (Universidade de Lisboa). Alicia Cámara Muñoz (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Jesús Carrillo Castillo (Universidad Autónoma de Madrid). María de los Santos García Felguera (Universidad Complutense de Madrid). María Concepción García Sáiz (Museo de América, Ministerio de Cultura). María Dolores Jiménez-Blanco (Universidad Complutense de Madrid). Javier Portús (Museo del Prado, Ministerio de Cultura). Juan Carlos Ruiz Souza (Universidad Complutense de Madrid). Carmen Sánchez Fernández (Universidad Autónoma de Madrid). Rocío Sánchez Ameijeiras (Universidad de Santiago). Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València).

CONSEJO ASESOR

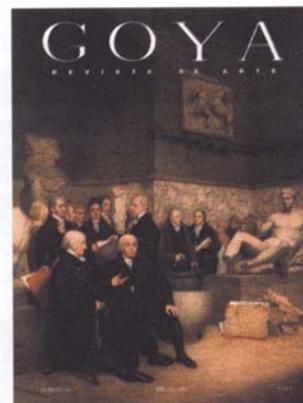
Bonaventura Bassegoda i Hugas (Universidad Autónoma de Barcelona). Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid). Jonathan Brown (New York University). Juan Calatrava (Universidad de Granada). Peter Cherry (Trinity College, University of Dublin). Pierre Civil (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III). Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México). Pierre Géral (Université Stendhal - Grenoble III). Veronique Gérard (Université Paris Sorbonne - Paris IV). Nigel Glendinning (University of London). Javier Hernando Carrasco (Universidad de León). Ronda Kasl (Indianapolis Museum of Art). Henrik Karge (Technische Universität Dresden). Jo Labanyi (New York University). Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla). Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid). Ramón Mújica Pinilla (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima). Ricardo Olmos (Escuela Española de Historia y Arqueología, Roma). Cristiano Tessari (Università degli Studi di Udine).

I.S.S.N.: 0017-2715 - Título clave: Goya
Depósito Legal: M-921-1958

Impresión y maquetación: Gráficas Summa, S. A.
Tel. 98 526 10 00 - Fax 98 526 15 18
Pol. de Silvota - Oviedo

Portada: Archibald Archer: *La Sala Temporal Elgin con los mármoles del Partenón expuestos en el British Museum*, 1819 (detalle). Londres, British Museum.

NÚMERO 321
NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2007



SUMARIO

A LOS LECTORES 323

ESTUDIOS

ALEJANDRO GARCÍA AVILÉS
Imágenes 'vivientes': Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio 324

M^a NIEVES RUPÉREZ ALMAJANO
El proyecto del general Thiébault para la plaza de Anaya en Salamanca 343

ALISA LUXENBERG
La Galería Española del Louvre (1838-1848): Ética de la adquisición, política de patrimonio 353

CHRISTOPHER FULTON
El éxodo español y el arte moderno en México: La migración de un ideal hispanista 365

BIBLIOTECA

Coordinadora: Selina Blasco

Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Aurora Fernández Polanco). Arturo Zaragozá y Mercedes Gómez-Ferrer, *Pere Compte, arquitecto* (Marco Rosario Nobile). *Les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Isabel Valverde). Publicaciones recibidas. 383

Precio del ejemplar (IVA incluido): España 8,5 € - Extranjero 19,60 €
Precio de la suscripción anual: 42,50 € - Extranjero 98,00 €
Redacción y Administración: Serrano, 122 - 28006 Madrid
Tel.: 91 561 60 84 - Fax: 91 561 77 93 - e-mail: goya@flg.es

IMÁGENES 'VIVIENTES': IDOLATRÍA Y HEREJÍA EN LAS CANTIGAS DE ALFONSO X EL SABIO

El culto de las imágenes en el siglo XIII enfrenta a la Cristiandad con el riesgo de la idolatría. Las estatuas e iconos milagrosos cobran vida mostrando un poder (*virtus*) que pretende demostrar su mediación ante los prototipos de las imágenes (la antigua teoría del "transitus"). En las *Cantigas* se expresa una posición crítica de los herejes sobre las imágenes y sus milagros que es conocida a través de otras fuentes. Algunas historias de imágenes "vivientes" ("el pintor y el diablo", "el muchacho prometido con la estatua") ilustran la relación de las *Cantigas* con la miniatura contemporánea, especialmente con los manuscritos de Gautier de Coincy. Las ilustraciones de las *Cantigas* muestran la eficacia de la oración a las imágenes de la Virgen María.



EL PROYECTO DEL GENERAL THIÉBAULT PARA LA PLAZA DE ANAYA EN SALAMANCA

La creación de la plaza de Anaya durante el gobierno del general Thiébault en Salamanca fue la única aportación positiva de la ocupación francesa en esta ciudad. La conservación del plan previsto permite resaltar la originalidad de su concepción, a modo de plaza cerrada, poco habitual en los proyectos urbanísticos promovidos por la administración de José I. Las sucesivas transformaciones que sufre este espacio mantuvieron el carácter unitario de la ordenación inicial, que tuvo como referencia el palacio de Anaya hasta la reforma de 1972.



LA GALERÍA ESPAÑOLA DEL LOUVRE (1838-1848): ÉTICA DE LA ADQUISICIÓN, POLÍTICA DE PATRIMONIO

La Galería Española fue una importante colección francesa de pinturas presuntamente realizadas por maestros españoles, formada entre 1835 y 1837 y expuesta en el museo del Louvre de 1838 a 1848. La mayoría de los expertos la han interpretado como un reflejo de los nuevos gustos estéticos, pero fue ante todo una creación política que denota las preocupaciones éticas en Francia y España en relación al coleccionismo de arte, a las instituciones públicas y al patrimonio. Puesto que esos asuntos permanecen en nuestras discusiones sobre los museos y los bienes culturales, resulta instructivo ver la Galería Española como un episodio histórico del deseo emergente de transparencia en los museos públicos de arte y en la lucha por reivindicar el patrimonio artístico.



EL ÉXODO ESPAÑOL Y EL ARTE MODERNO EN MÉXICO: LA MIGRACIÓN DE UN IDEAL HISPANISTA

Este artículo trata la influencia del hispanismo liberal en las artes visuales de México durante el periodo 1940-1965. Encontramos que este ideal, llevado a México por los refugiados de la Guerra Civil, fomentó la innovación artística y la libertad de expresión así como la reflexión crítica sobre las tradiciones españolas. Tomando en cuenta a artistas específicos, vemos como el hispanismo liberal estimuló a los emigrados y pasó a un cuadro de jóvenes artistas nacidos en España y nativos que formaron el grupo *Ruptura*. Su arte —experimental, internacionalista, psicológico y espiritual— representó una alternativa al realismo social y recibió aceptación oficial en los años sesenta, cuando fue adoptado por el gobierno como símbolo del nuevo México progresista.



'LIVING' IMAGES: IDOLATRY AND HERESY IN ALFONSO X THE WISE'S CANTIGAS

The rise of the cult of images in the 13th century faces Christianity with the risk of idolatry. Miraculous statues and icons come to life showing a power (*virtus*) which purports to demonstrate their validity as means to reach their sacred prototypes (the old "transitus" theory). In Alfonso X's *Cantigas* we find stories regarding the critical views of heretics toward images and a disbelief in miracles performed by images we also know from other sources. Some stories of "living" images ("The Painter and the Devil", "The Boy betrothed to the statue") show the relationship of the *Cantigas* with contemporary book illustration, especially coeval manuscripts of Gautier de Coincy. The miniatures in the *Cantigas* show the effectiveness of prayer to images of the Virgin Mary.

GENERAL THIÉBAULT'S PROJECT FOR THE PLAZA DE ANAYA IN SALAMANCA

The creation of the Plaza de Anaya during General Thiébault's rule in Salamanca was the only positive contribution from the French occupation of this city. The conservation of the project planned makes it possible to highlight the originality of its conception, as a closed square, not very common in urban projects promoted by the government of José I. The successive changes that this area underwent maintained the unitary nature of the initial planning, which had the Palace of Anaya as a reference until the alterations in 1972.

THE GALERIE ESPAGNOLE IN THE LOUVRE (1838-1848): THE ETHICS OF ACQUISITION, THE POLITICS OF PATRIMONY

The *Galerie Espagnole* was an important French collection of presumably Spanish old master paintings formed in 1835-1837 and hung in the Louvre museum from 1838-1848. Most scholars have interpreted it as reflecting new aesthetic tastes, but it was primarily a political creation that raised ethical concerns in France and Spain over art collecting, public institutions, and patrimony. Because these ethical issues persist in our modern debates on museums and cultural property, it is instructive to examine the *Galerie Espagnole* as a historical episode of an emerging desire for transparency in public art museums and of the struggle to claim artistic patrimony.

SPANISH EXODUS AND MODERN ART IN MEXICO: THE MIGRATION OF A HISPANIST IDEAL

This paper considers the influence of liberal Hispanism on Mexico's visual arts during the period 1940-1965. We find that this ideal, brought to Mexico by refugees of the Spanish Civil War, encouraged artistic innovation and freedom of expression as well as critical reflection on Hispanic traditions. By considering specific artists, we see how liberal Hispanism animated émigrés and was passed to a cadre of younger Spanish-born and native artists who formed the *Ruptura* group. Their art — experimental, internationalist, psychological and spiritual — presented an alternative to social realism and received official sanction in the 1960s when it was adopted by government as a symbol for a new progressive Mexico.

IMÁGENES «VIVIENTES»: IDOLATRÍA Y HEREJÍA EN LAS CANTIGAS DE ALFONSO X EL SABIO*

Por ALEJANDRO GARCIA AVILÉS
Universidad de Murcia

En el siglo XIII se asiste a una inusitada eclosión de imágenes “vivientes”. Una imagen “viviente” está infundida de un poder que en griego se llamaba *energeia* o *dynamis*, y que se traduce al latín por el término *virtus*¹. Desde la perspectiva eclesiástica, esta *virtus* puede ser una *virtus sancta* o bien una *virtus magica*. La *virtus sancta* proviene de un prototipo sagrado, normalmente la Virgen, los santos o el propio Cristo, y en este caso su acción es milagrosa. La *virtus magica* emana de un dios pagano, o lo que es lo mismo según los teólogos cristianos, de un demonio, y en ese caso su poder es ilusorio y produce el engaño mágico. Mientras que la imagen santa es digna de veneración, la imagen mágica es un ídolo pagano y sólo merece reprobación. Un ejemplo de este segundo tipo es una estatua de la Luna, un ídolo habitado, como no podía ser menos, por un demonio, que es exorcizado por San Judas en un templo de los magos de Persia, tal y como aparece en los mosaicos de San Marcos hacia 1200². El hecho de que se considere que las estatuas paganas están poseídas llevará eventualmente a la representación de los ídolos bajo formas demoníacas, una creencia muy extendida en el siglo XIII, como podemos ver en un salterio francés de hacia 1260-1270³, o en una biblia inglesa de hacia 1270-1280 conservada en Princeton⁴. La vinculación entre la creencia en la posesión y la forma exterior de diablo se muestra en un manuscrito de hacia 1325-1335 en el que es destruido un ídolo con forma demoníaca, y de su interior sale el auténtico demonio que lo posee⁵.

En cuanto al primer caso, las imágenes santas, al cobrar vida se hacen aceptables y legítimas, porque reafirman su papel mediador con lo sagrado. La teoría del *transitus*, enunciada por Basilio de Cesarea y adoptada por Juan Damasceno⁶, hace de las imágenes válidas mediadoras entre el fiel y el personaje sagrado. De otra parte, en el ámbito mágico se recuperará la tradición hermética de la animación de las imágenes de culto para aplicarla a un nuevo objeto: el talismán, al que se insufla el poder de los astros. Ambos tipos, las imágenes santas que hacen milagros y las imágenes mágicas, constituyen aspectos fundamentales de la cultura visual de la corte de Alfonso X. Impulsadas por el Rey Sabio se desarrollan dos empresas artísticas de carácter muy distinto: la ilustración de los milagros de la Virgen y las miniaturas astromágicas que nos muestran el proceso de creación de los talismanes. Uno de los objetivos comunes a ambos proyectos ilustrativos es otorgar verosimilitud a lo narrado, inducir a sus espectadores a ver para creer⁷.

VER PARA CREER

En el siglo XIII las imágenes santas se legitiman como mediadoras cobrando vida ellas mismas o propiciando la aparición de los personajes sagrados a los que representan, respondiendo así a las oraciones de los fieles. En otras ocasiones, es el ataque de los infieles lo que hace que las imágenes den señales de vida, mostrando que merecen respeto porque existe un vínculo entre la representación y lo representado. Los iconos –cuya llegada masiva desde Oriente se produce tras la conquista de Constantinopla en 1204–, los crucifijos y las estatuas de la Virgen son las imágenes que con más frecuencia muestran signos de estar animadas. Aunque los milagros de imágenes constituyen un fenómeno bien conocido en la Alta Edad Media⁸, el resurgimiento de las imágenes “vivientes” tiene como trasfondo el IV Concilio de Letrán de 1215. Como respuesta a la herejía cátara, que consideraba al mundo como obra del demonio y por tanto negaba la vertiente humana del Hijo de Dios, este concilio había supuesto un cambio profundo en cuanto al acento puesto en la figura de Cristo, y la doctrina de la transustanciación supuso, asimismo, un énfasis en la materialidad del ritual litúrgico. La “presencia real” del cuerpo y la sangre de Cristo se trasladaba a los fieles en términos sencillos como una presencia casi física, y no sólo con una función mediadora como era canónico. Una consecuencia del énfasis en el lado humano de Jesucristo es que se verán potenciadas especialmente las imágenes que nos recuerdan su humanidad, sobre todo el crucifijo y las estatuas de la Virgen como Madre de Dios, que eran particularmente despreciadas por los herejes y los infieles.

El carácter milagroso de las imágenes de culto apuntala la legitimidad que le niegan los enemigos de la fe, sean judíos, musulmanes⁹, o, aún peor, herejes que surgen del seno de la Iglesia para acusar de idólatras a los devotos del crucifijo y de las efigies marianas. En el siglo XII un judío, escandalizado por la visión de una imagen de Cristo en la Cruz, lo había llamado “ídolo monstruoso”, y había dicho de él que era una efigie que no se diferenciaba de los “simulacros” paganos¹⁰. A ello repondrá Ruperto de Deutz que los cristianos no veneran como una divinidad al crucifijo, sino que bajo la forma de la cruz los cristianos se representan la Pasión de Cristo: “Cuando por la semejanza de la Cruz ofrecemos una imagen exterior de su muerte, estamos inflamándonos interiormente de amor

por Él”¹¹. En el siglo XIII los argumentos a favor de las imágenes no se basarán sólo en su capacidad de emocionar al fiel, sino que adoptarán un cariz material¹². Las historias de imágenes que cobran vida para convertir a los infieles comienzan a plasmarse en términos visuales. La historia del Cristo de Beirut narra cómo unos judíos vejan un crucifijo repitiendo la Pasión de Cristo, y cómo se desangra de forma milagrosa y esa sangre es capaz de obrar curaciones. Es significativo que sea en el mismo año del IV Concilio de Letrán cuando se realiza la primera representación conservada del milagro de Beirut, el retablo del Maestro de Tressa, que Baert ha relacionado con el nuevo énfasis en la Eucaristía¹³. A ambos lados de una *Maestas Domini* se representan dos leyendas que respaldan la legitimidad del crucifijo. A la izquierda de la figura central se desarrolla la historia de la Vera Cruz, esto es, la leyenda del hallazgo de la Cruz por Santa Elena, que pretende atestiguar la existencia histórica de la crucifixión de Cristo y la autenticidad de las reliquias del *Lignum crucis*. A la izquierda, se representa la historia de la “*Passio imaginis*”, el crucifijo de Beirut.

No es casual que la leyenda de la *Passio imaginis* se encuentre por primera vez en las actas del Concilio de Nicea, cuando la legitimidad de las imágenes se hallaba en entredicho¹⁴. Las imágenes de Cristo crucificado que cobran vida serán comunes en el siglo XIII, especialmente en los relatos hagiográficos¹⁵. En las primeras décadas del siglo, Cesáreo de Heisterbach es el primero en incluir un gran número de estas historias de crucifijos “vivos” entre sus *exempla*¹⁶. Las leyendas hagiográficas de los principales santos de la época, entre ellos Francisco de Asís, Tomás de Aquino o Domingo de Guzmán, incluyen este tipo de historias, que se plasman en el arte de la época (fig. 1)¹⁷. Una de las primeras se cuenta a propósito de San Bernardo varias décadas después de su muerte, y en ella un crucifijo abraza al santo después de que éste le dirija una oración¹⁸. San Bernardo es también el protagonista de otra historia en la que una imagen cobra vida. La leyenda de la lactación de San Bernardo se difunde a finales del siglo XIII, más de un siglo después de su muerte. El santo de Claraval se duerme orando ante una estatua de la Virgen, y en sueños ve como ésta le ofrece de su pecho la leche que le proporcionará la ciencia infusa, gracias a la cual logra la sabiduría y la elocuencia que le dieron fama. Es significativo que uno de los más tempranos testimonios de esta leyenda sea figurativo, el Retablo de los Templarios, en Mallorca¹⁹. La plasmación visual de las historias milagrosas atestigua la realidad de lo sucedido. Ver para creer, esa es una de las primeras funciones de la ilustración de los milagros en general, y en particular de los milagros de imágenes. La intrusión de lo sobrenatural en la vida cotidiana se hará visible a través de la ilustración del milagro.

En las *Cantigas de Santa María*, el propio rey Alfonso se sitúa como garante de la veracidad de los hechos narrados en episodios como el de la *Cantiga 29*, en la que el rey guía a los espectadores para que vean por sí mismos el milagro ocurrido en Getsemaní, donde se dice que aparecieron unas imágenes “ni pintadas ni talladas”, es decir, no hechas por mano humana²⁰. Se



1. Giotto (?): *San Francisco y el crucifijo “vivo” de San Damiano*. Basilica superior de Asís, c. 1295.

muestra aquí con particular claridad esta función de las miniaturas que consiste en hacer presente una realidad que de otro modo resultaría poco verosímil. En el siglo XII había dicho Pedro el Tragón que el recurso a la imagen constituía un auténtico argumento de autoridad allí donde la Escritura no era suficientemente explícita²¹. Los coetáneos de Alfonso X van más allá: Tomás de Aquino o Guillermo Durando afirman que la devoción se excita más fácilmente por las imágenes que por las palabras. Pero no se trata sólo de mostrar la historia sagrada para enseñar, refrescar la memoria o despertar la empatía del espectador, como afirmaban con frecuencia los teólogos en el siglo XIII²², sino también de dar verosimilitud a los hechos legendarios: en suma, de transformar lo maravilloso en cotidiano a través de una narración visual fehaciente. Digámoslo con los propios versos de la *Cantiga 297*, cuyo estribillo reza: “Igual que es buena creencia, / la del hombre que no ve y cree, / también es de mal creyente / no creer lo que se ve”²³.

“ESTE REY TENNO QUE ENOS IDOLOS CREE”

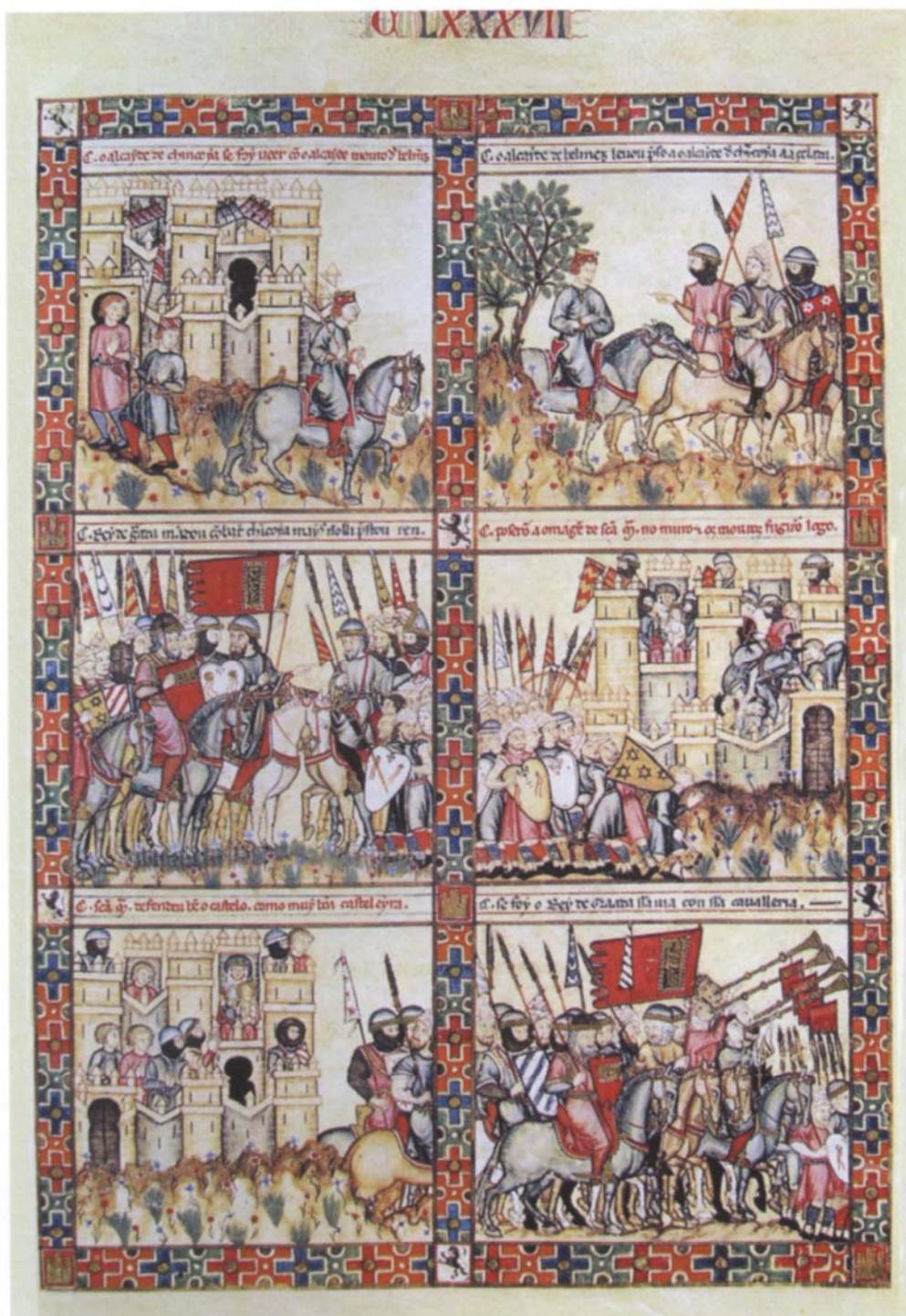
Pero ¿qué es lo que el fiel tiene que ver para creer? El tema de este estribillo, y por ende de esta *Cantiga*, es la *virtus* (*virtude*), el poder de las imágenes de la Virgen. Como mediadoras del poder de María, sus estatuas eran susceptibles de poseer cualidades apotropaicas, e incluso taumaturgicas. En las *Cantigas* se cuenta como el padre de Alfonso, el rey Fernando III, había sanado cuando era niño de una grave enfermedad tras rogar su madre en el monasterio de Oña ante una imagen de María²⁴. Más tarde, el padre del rey Al-

fonso adquirió la costumbre de poner una estatua de la Virgen en la puerta de las mezquitas tras arrebatarse una ciudad a los musulmanes, de tal modo que las convertía simbólicamente en iglesias, protegiendo el edificio de los enemigos de la fe cristiana²⁵. Este modo de apropiación, de *enculturación* simbólica, se repetiría siglos más tarde en la conquista de América²⁶.

Desde la Antigüedad Tardía se atribuyó a los iconos de la Virgen y los santos un poder apotropaico, como antes había sucedido con ciertas estatuas paganas²⁷. Cuando los cruzados entran en Constantinopla en 1204 se apresuran a destruir una antigua estatua de Atenea que protegía la ciudad de los ataques extranjeros²⁸. En periodos de guerra no era extraño que las ciudades se protegieran colocando iconos en sus murallas²⁹, como se ilustra en la *Cantiga 185* (187 en MS. Escorial, T.I.1; fig. 2). En la Castilla del siglo XIII hay varias estatuas de la Virgen que se conocen como “Virgen de las Batallas”, que se presume que acompañaban a los devotos caballeros cristianos en la guerra para conjurar la derrota y protegerlos frente a los infieles³⁰. El citado poder apotropaico exige que la imagen de la Virgen posea una virtud sobrenatural, pero esa *virtus* ¿es solamente profiláctica? ¿se limita a proteger del ataque del mal o sus cualidades milagrosas pueden ser dirigidas contra los malvados y los incrédulos? Precisamente la historia que se narra en la mencionada *Cantiga 297* se refiere a una de estas “Virgenes de las Batallas”, y cómo la imagen causó la caída en desgracia de un hereje que no creía en su poder. La historia se refiere a cierto rey que llevaba consigo “una estatua muy bella” de la Virgen —como veremos más tarde, la relación entre la belleza de la imagen y su carácter milagroso no carece de interés. A través de esta estatua “muy bella” Dios obraba muchos milagros cotidianamente. Un día que el rey volvía de una batalla con su imagen mariana se cruzó con unos frailes. En una de sus obras, hacia 1236, el obispo Lucas de Tuy afirma que era costumbre de los cátaros disfrazarse de frailes para confundir a los fieles³¹, y en efecto el protagonista aquí es uno de esos falsos frailes, puesto que, según dice la *Cantiga*, “no creía en Dios”. Este hereje comenzó a ridiculizar la imagen de la Virgen diciendo: “ningún hombre en sus cabales creería que tiene poder una madera tallada que ni habla ni se mueve... Quien no vea esto es que está ciego”. Tras hacer esta afirmación, se volvió al falso fraile que iba con él para murmurar algo que el rey, que estaba muy cerca, alcanzó a oír: “Tengo para mí que este rey cree en los ídolos” (“Este rey tenno que enos ídolos cree”). Al escuchar tamaña insolencia, el rey maldijo al hereje, pronosticando que, por mofarse de su estatua, la Virgen lo arruinaría y lo volvería loco, más demente aún de lo que ya demostraba estar al dudar así del poder de la imagen. Fue de este modo como Dios, a través de la efigie mariana, castigó al fraile hereje que no creía en la Virgen, pues no creía en el poder de sus imágenes. Concluye el episodio diciendo que debemos creer que el poder de Dios es absoluto, y que actúa a través de aquello que Él desea. Esa es la razón —se nos dice— por la que aquél que cree halla poder en una estatua:

porque la imagen recibe su poder del santo al que representa, aunque el hombre no lo vea.

Se puede suponer que el episodio refleja una realidad social³², dado el rechazo de los cátaros a la figura de la Virgen y a las imágenes que la representan. En 1025 Gerardo de Cambrai había reunido al sínodo de Arras para condenar a los herejes que ponían en tela de juicio los usos y costumbres de la Iglesia, entre ellos el culto de las imágenes³³. Desde entonces tenemos varios testimonios de que los herejes consideraban ídólatras a los fieles de la Iglesia. Así lo indican en la primera mitad del siglo XIII autores como Pedro de Vaux-de-Cernay, Moneta de Cremona o Salvi Burce en sus obras contra la herejía cátara. Por ejemplo, Salvi Burce nos dice que los herejes llamaban a los fieles católicos “adoradores de ídolos, y por tanto, paganos” (“*cultores idolorum, ergo... gentiles*”)³⁴. También Lucas de Tuy nos dice en su obra contra los albigenses que éstos solían irrumpir en las iglesias cantando himnos a Venus (“*Veneris carmina*”), mofándose así de que se dirigieran cánticos y plegarias a la imagen de la Virgen, que consideraban en la misma categoría que un ídolo pagano³⁵. El tudense cuenta también la historia de unos herejes que para burlarse de los pretendidos poderes taumatúrgicos de las imágenes marianas tallaron una escultura deforme de la Virgen, y simulando enfermedades fingían ser curados de forma milagrosa por la estatua, de suerte que muchos sacerdotes, llevados por su piedad, colocaban estatuas idénticas en sus iglesias, con la consiguiente mofa de los herejes³⁶. Pero tenemos además un valioso documento inquisitorial que nos da testimonio del repudio de los cátaros al poder milagroso de las imágenes. Se trata de una historia que sucede también en la Península Ibérica, aunque fuera del reino de Castilla, y algunas décadas después de la muerte de Alfonso X. La conocemos a través del célebre *Registro de Inquisición* de Jacques Fournier³⁷, obispo de Pamiers y más tarde papa con el nombre de Benedicto XII. Según declara Arnaldo Cicredi, hacia 1318 llegó a España con el objetivo de buscar herejes y delatarlos ante la Inquisición para enjugar una condena que tenía pendiente su familia. Como declarará después Arnaldo ante el tribunal inquisitorial, tras un periplo por la corona de Aragón recaló en San Mateo, donde vivía una colonia de cátaros occitanos huidos de Montailou. Allí halló al hereje Guillermo Bélibaste y trabó relación con él³⁸. Un día éste, al ver una estatua de la Virgen, empezó a mofarse del pequeño tamaño de la escultura y de la costumbre de entregar ofrendas a estas imágenes marianas, diciéndole a Arnaldo con sorna: “da un donativo a esta *Marieta*”. Ya preso Bélibaste, Arnaldo declarará ante la Inquisición que después el hereje le había hablado de las imágenes de Cristo y los santos que hay en las iglesias refiriéndose a ellas como “ídolos”. Y añadirá que Bélibaste le había explicado que la Virgen y los santos no hacen milagros en este mundo. Arnaldo afirmará ante el tribunal que juzga a Bélibaste que él le respondió que había oído hablar de milagros obrados por las imágenes de los santos en muchas iglesias, a lo que el hereje le espetó airado: “¿Tú los has visto?”. “No —dijo Arnaldo—, pe-



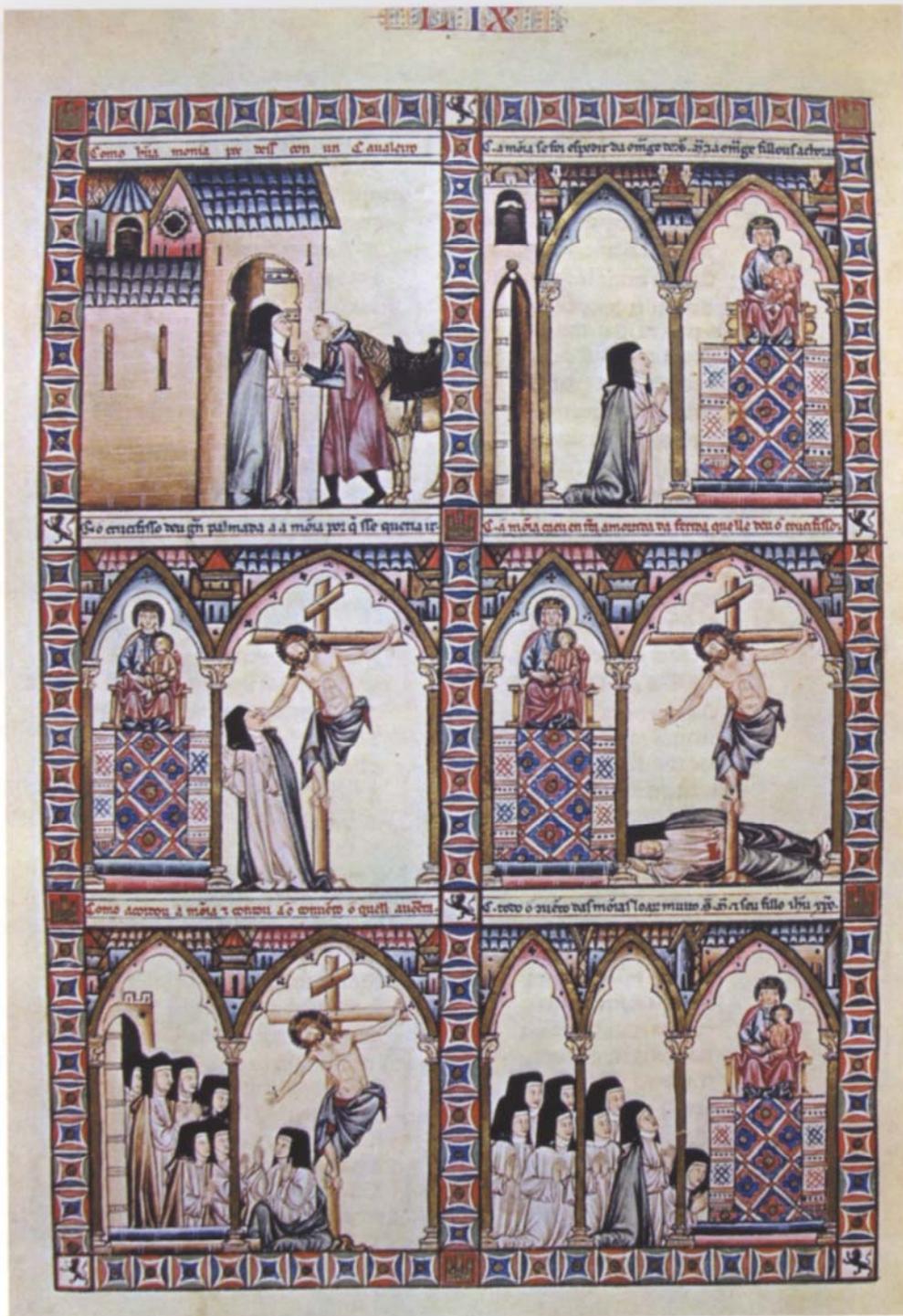
2. Alfonso X. *Cantigas*, 187 (Mettmann 185). El Escorial (Madrid), Real Biblioteca de San Lorenzo, MS. T.I.1, f. 247r.

ro he oído a muchas personas que decían haber sido beneficiarios de algún milagro”. El hereje, enfadado ya por la credulidad de su compañero, finalmente le replica: “Ay, cretino, cretino ¿Cómo te crees que unos troncos de madera pueden hacer milagros?”³⁹.

LA IMAGEN Y SU PROTOTIPO SAGRADO

Las reticencias sobre la veracidad de las leyendas de imágenes milagrosas se muestran ya en Cesáreo de

Heisterbach, quien escribe a comienzos del siglo XIII un *Diálogo de milagros* en el que el propio monje y su discípulo, Apolonio, conversan sobre las historias que relata el maestro. Una de éstas versa acerca de una antigua imagen de la Virgen con el Niño, sobre la que el narrador comenta: “en verdad que no es una escultura perfectamente tallada, pero sin embargo, sí que está dotada de gran poder (*virtus*)”⁴⁰. Cuenta Cesáreo cómo cierto día una mujer que estaba sola en la capilla donde se veneraba la imagen comentó ¿por qué estará esta vieja con esos trapos tan viejos? La Virgen, ofendi-



3. Alfonso X, *Cantigas*, 59. El Escorial (Madrid), Real Biblioteca de San Lorenzo, MS. T.I.1, f. 87 v.

da por el comentario despectivo, le dijo a otra de las fieles: “puesto que esa señora me ha llamado vieja arrugada, siempre será desgraciada mientras viva”. Pocos días después, el propio hijo de la mujer la despojó de todos sus bienes, y desde entonces va mendigando de forma muy lastimosa, pagando así la culpa de su estupidez. Sobre este episodio comenta el maestro: “Aquí tienes cómo la Virgen Bendita ama y honra a quien la ama y cómo humilla y castiga a quienes la desprecian”. A lo que responde el discípulo: “Si quie-

nes desprecian a las sagradas imágenes merecen tan grande castigo, pienso que quienes las veneran merecerán una gran recompensa”.

Un poco más adelante, el maestro dice: “Muchos son los favores que obran los santos por medio de sus imágenes, sobre todo en los lugares en que son venerados”⁴¹. Y refiriéndose a un milagro ya narrado en su obra, y que encontraremos también en las *Cantigas* (fig. 3)⁴², continúa: “¿Te acuerdas de aquella monja que recibió aquella bofetada de una imagen suya y se



4. Alfonso X, *Cantigas*, 42. El Escorial (Madrid), Real Biblioteca de San Lorenzo, MS. T.I.1, f. 61v.

vio libre de una tentación tan peligrosa?”. El discípulo responde: “Bien me acuerdo (...) y me llena de estupor el oír que en una talla de madera se oiga una voz que habla, que haya una mano que golpea, un cuerpo que se inclina, o que se levante o se siente y que haga los demás movimientos como si tuviera vida. Mucho más me extraña esto que el que hablara la burra contra Balaam. Por lo menos aquélla tenía un alma con la que podía moverse, pero en un trozo de madera o de piedra y en los metales no hay vida al-

guna”. El maestro Cesáreo le responde: “Dios está en todas las criaturas por esencia, presencia y potencia. Para él nada hay imposible, y no es de extrañar que para honra de sus santos obre cada día estas cosas y otras semejantes”⁴³.

De las palabras de Cesáreo se deduce con claridad que las imágenes son sólo un medio por el que se manifiesta el poder que Dios otorga a la Virgen y los santos. Pero las dudas sobre el peligro de idolatría que entrañaba esta creencia tienen antigua raigambre entre



5. San Silvestre muestra a Constantino los iconos de Pedro y Pablo. Roma, Santi Quattro Coronati, Capilla de San Silvestre (dedicada en 1246).

los escritores eclesiásticos. Ya Tertuliano decía que los supuestos milagros en los que creían los gentiles servían sólo para confundir las piedras con dioses⁴⁴. En el Concilio de Letrán del año 769 se aseveraba que las imágenes artísticas no deben adorarse del mismo modo que se adora a Dios, aunque son santas las imágenes de Cristo, María y los santos, y pueden obrar milagros o pueden ser hechas de forma milagrosa, y merecen la misma veneración que se da a la cruz, las reliquias de los santos o las basílicas dedicadas a los santos⁴⁵.

La discusión sobre si la veneración de las imágenes desembocaba en la idolatría será recurrente en esta época⁴⁶. En el siglo IX, dos clérigos se enzarzan en una discusión sobre la idolatría: Agobardo de Lyon dice “Según nuestra opinión, no hay nada de divino en la imagen que adoramos: es solamente para honrar lo que ella representa que la adoramos con tal veneración”⁴⁷. A lo que el obispo Claudio de Turín repondrá: “Aquellos que han repudiado el culto de los demonios venerando las imágenes de los santos no han repudiado los ídolos, sólo le han cambiado los nombres. Pues si tu dibujas o pintas en un muro las imágenes de Pedro y Pablo, de Júpiter o Saturno, o aun de Mercurio, éstos no son más dioses que aquellos apóstoles: ni los unos ni los otros son hombres. Aunque cambia el nombre, el error permanece...”⁴⁸.

La comparación de las imágenes de culto cristianas con los ídolos de los dioses paganos también fue común en Oriente. El autor de la vida de Miguel el *Synkellos* (siglo IX) pregunta de forma retórica a los iconoclastas: “¿Acaso es el icono de Cristo... un ídolo como lo es una imagen de Apolo? ¿Y es el icono de su madre, la bendita Madre de Dios, como un ídolo de Artemis?”⁴⁹. En los *Libri carolini*, redactados bajo la dirección de Teodulfo de Orléans a petición de Carlomagno⁵⁰, se contaba cierta historia de un hombre que veneraba imágenes a quien le enseñaron dos idénticas, y se le dijo que una había sido pintada como imagen

de la Virgen María y la otra representaba a Venus. Al preguntarle al artista cómo se diferenciaría una de otra, el pintor se limitó a enseñarle las dos inscripciones que las distinguirían. La imagen de Venus sería despreciada y calumniada, mientras la de la Virgen sería bendecida y adorada, aunque ambas se diferenciaban sólo por su epígrafe⁵¹. Un cambio de nombre es suficiente para distinguir una estatua pagana de una cristiana. Como veremos después, a pesar de las prevenciones tradicionales, en las *Cantigas* una historia referida a una estatua de Venus experimentará una *enculturación* cristiana al ser aplicada a una estatua de la Virgen sin grandes variaciones.

La cuestión de si el culto se dirige a la imagen misma o si la imagen es sólo un medio para dirigir el culto a los seres sagrados será motivo de controversia durante muchos siglos, y con tal argumento los herejes acusarán a la Iglesia católica de idólatra. Esta cuestión preocupará a los pensadores cristianos, que eventualmente dilucidarán la cuestión de forma concisa, e incluso en algunos monumentos encontramos frases sentenciosas que se refieren a esta cuestión que han sido interpretadas en el contexto de la lucha contra la herejía. Para defenderse de la acusación de idolatría durante el periodo iconoclasta, Teodoro Estudita había defendido en Bizancio la iconodulía diciendo que aunque llamamos “Cristo” a la imagen de Cristo, ambas, la imagen y su prototipo, se distinguen por su naturaleza⁵². Esta postura será la adoptada hacia el año 1100 por autores como Baudri de Bourgueil, Hildeberto de Mans o Gero de Reicherberg⁵³, que difundirán unos versos que encontramos de forma recurrente en epígrafes como el que hallamos por estas mismas fechas en San Marcos de Venecia: “La imagen instruye acerca de Dios, pero no es Dios mismo. Contempla la imagen, pero adora a aquél al que conoces a través de ella”⁵⁴, o más tarde en inscripciones como la de la Portada de los meses de Ferrara o en San Miguel de Estella (Navarra)⁵⁵: “No es Dios ni hombre el que está presente en la imagen que contemplas, pero es Dios y hombre al que representa esta imagen sagrada”⁵⁶. En el siglo XIII, Felipe el Canciller o Alberto Magno reiterarán esta postura, e incluso Guillermo Durando repetirá los versos que antes hemos visto inscritos en ciertas portadas en una disquisición sobre la idolatría en su *Rationale divinarum officiorum*: los infieles —dice Durando— “dirigen contra nosotros fuertes acusaciones por este motivo; pero nosotros no las adoramos (las imágenes) ni las llamamos dioses, ni ponemos en ellas la esperanza de nuestra salvación, pues ello implicaría idolatría; ahora bien, las veneramos para recordar y recordar hechos ocurridos en otros tiempos. En esta idea se basan los versos siguientes: “cuando pases ante una imagen de Cristo hónrale con una inclinación de cabeza, pero no adores la imagen, sino lo que simboliza, pues carece de sentido que sea Dios aquello a lo que la piedra proporciona su entidad material y la mano del hombre su figura. La imagen que ves ante tus ojos no es Dios ni hombre, pero es Dios y hombre Aquél a quien la imagen representa”. Y en otro lugar: “Pues es Dios lo que la imagen representa, pero ella en sí misma no lo es. Debes contemplar la imagen y re-



6. Historia de Teófilo. *Salterio de Ingeburg*. Chantilly, Museo Condé, MS. 9/1965, ff. 35v y 36r (Francia, c. 1200).

verenciar mentalmente lo que conoces a través de ella⁵⁷.

Estos versos se utilizaron de forma reiterada en el contexto de la lucha contra los herejes, y aún en el siglo XVII un erudito de la corte de Cristina de Suecia podrá decir que versos semejantes se solían dirigir contra “judíos, herejes y sarracenos, que dicen que nosotros adoramos a los ídolos”⁵⁸. La polémica de los herejes contra la imagen, y sus consiguientes acusaciones de idolatría, hacen que en el siglo XIII se haga necesario reafirmar que es pleitesía (*dulía*), y no adoración (*latría*), lo que se presta a las imágenes de la Virgen, que son objeto de culto por la figura a la que representan. En las *Cantigas* se expresará esta idea en los términos siguientes: “Las imágenes de la Virgen sin par / debemos mucho honrar / pues honra nuestra merecen, / y nuestra gran devoción, / no por ellas, a fe mía / mas por la figura que representan” (*Cantiga 162*); de modo que “quien honra a la imagen de la Virgen y su hijo / será muy honrado por ellos” (*Cantiga 353*).

La relación entre la imagen y el prototipo discurre en el siglo XIII en una difícil tensión que provocará no pocas contradicciones. Mientras que la teoría del

“*transitus*” propugna la invocación del prototipo mediante la imagen, la creencia en que el objeto material puede cobrar vida y moverse, llorar, sangrar y expresar emociones va cobrando fuerza⁵⁹. Ello se plasmará en términos figurativos con distintos matices. En unas ocasiones las esculturas adoptan diferentes posturas o insinúan movimientos que apuntan a su intervención directa; en otras se trata de visiones, ya que se aparece el prototipo sagrado en el sueño, e incluso en la vigilia. Las apariciones de la Virgen tratarán de defender la autenticidad de las imágenes, lo que suscita la identidad de la apariencia de la imagen y su prototipo⁶⁰.

IMÁGENES EN MOVIMIENTO

La proximidad que se produce en el siglo XIII entre la imagen de culto cristiana y la concepción pagana de la imagen es suficiente para que una historia pagana pueda ser adaptada sin apenas variaciones. Tan sólo un cambio de nombre separa la historia a la que me refiero desde los primeros relatos que la han transmitido, en la que la protagonista es una estatua de Ve-

nus, de la que se hizo popular en el siglo XIII, cuyo personaje central es una estatua de la Virgen⁶¹. Mientras que a comienzos del siglo XII la pretensión del predicador flamenco Tanchelm de comprometerse en matrimonio con una imagen de la Virgen María se consideraba como un uso herético de las imágenes⁶², en el siglo XIII el tema del “matrimonio con la estatua” se había hecho tan común que una variante referida a Santa Inés aparece en la *Leyenda Dorada*⁶³. Cuando en 1279 Alfonso X manda labrar un sepulcro para su padre, ordena que la estatua del rey fallecido apareciese colocando un anillo en la estatua de la Virgen, para mostrar así la devoción de Fernando III a la Madre de Dios (*Cantiga 292*)⁶⁴.

La historia de la esposa sagrada a la que me refiero, originada como la leyenda de una estatua de Venus que cobra vida, se ha convertido ya en las *Cantigas* en una historia milagrosa de la Virgen. Se trata de un joven que se encuentra jugando con unos amigos y con el fin de no perder su anillo lo mete en el dedo de una estatua de la Virgen. Cuando regresa a por su anillo, se da cuenta de que no lo puede sacar porque milagrosamente la estatua ha cerrado el dedo. De este modo se ha prometido simbólicamente con la Virgen. Tiempo después, el joven celebra sus esponsales, y en la noche de bodas es incapaz de consumar su matrimonio. La Virgen se le aparece recordándole su compromiso, y el joven asume su destino dedicado a la Madre de Dios, abandona a su esposa y se retira para llevar una vida religiosa (fig. 4). En el desarrollo visual de este milagro que se despliega en las *Cantigas* nos fijaremos en algunos aspectos en particular, especialmente la plasmación del movimiento de la estatua y la aparición de la Virgen en el sueño.

En realidad, la imagen no presenta signo alguno de movimiento, puesto que la narración no indica que el joven estuviera presente cuando ocurre el milagro. No obstante, el ilustrador parece apelar a un principio psicológico básico en el espectador⁶⁵, ya que si en la escena inicial la Virgen y el Niño miran al frente, en la del anillo ambos parecen dirigir su mirada al joven. En general, en la ilustración de las *Cantigas* se expresa con sutileza la potencial capacidad de movimiento de las estatuas. Se trata más bien de apelar a la imaginación del espectador, que, situado frente a una de estas imágenes, puede intuir la sensación momentánea de un movimiento sutil, o de que la mirada de la estatua sigue al espectador. En algunas *Cantigas*, un cambio de posición de la imagen sugiere esta apelación a la imaginación del fiel, que quiere expresar también que la efigie es receptiva a las súplicas o el agradecimiento.

Si comparamos este sutil movimiento con lo que podemos ver en otros manuscritos coetáneos, veremos que en algunos de estos últimos se puede apreciar una indicación más explícita de la capacidad de las estatuas de cobrar vida, como sucede en el manuscrito de Besançon de los *Miracles de Notre Dame*, donde el movimiento de la estatua es explícito, y la estatua extiende su mano para recibir el anillo⁶⁶. Si pensamos en qué tipo de manuscritos contienen milagros de la Virgen en el siglo XIII, el repertorio es bastante limitado⁶⁷. Es cierto que determinadas escenas, como el mi-

lagro de Teófilo, habían adquirido un protagonismo en los sermones que las llevaría a aparecer en medios diversos, como la escultura monumental, las vidrieras o manuscritos no dedicados a recopilar milagros marianos⁶⁸. Pero obviamente es en otras colecciones de milagros donde tendríamos que encontrar los paralelos más directos. Entre las más conocidas en el siglo XIII la primera es el *Diálogo de milagros* de Cesáreo de Heisterbach. De esta obra apenas conocemos manuscritos ilustrados en esta centuria, y de los que conocemos, como el de Stuttgart, estudiado recientemente por Walter Cahn⁶⁹, sólo se ilustran algunas iniciales. En este caso se encuentra también el *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, del que únicamente se conservan algunos manuscritos del siglo XIII decorados con iniciales historiadas⁷⁰. Los paralelos más cercanos de las *Cantigas* se encuentran sin duda en los *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy, que en la segunda mitad del citado siglo empiezan a decorarse con profusión, ornamentando las iniciales y luego describiendo las historias más complejas en recuadros sucesivos, llegándose a ilustrar algunas leyendas con doce recuadros⁷¹. De todos modos, no se alcanzará el desarrollo ornamental de las *Cantigas*, cuyas ilustraciones ocupan una página completa dividida en seis recuadros y en ocasiones hasta dos páginas, con un total de doce recuadros.

Si comparamos otros manuscritos, especialmente los de Gautier de Coincy de la segunda mitad del siglo XIII⁷², con las *Cantigas*, podemos establecer tres modalidades diferentes relacionadas con las imágenes dotadas de *virtus sancta*.

1. En primer lugar, veamos la modalidad que aparece en el milagro de la Virgen y el anillo. En él encontramos una *aparición*. La Virgen se aparece en sueños al chico que tiene con ella una deuda matrimonial. El carácter sobrenatural de la aparición queda remarcado por la presencia del ángel que suele aparecer junto a ella. Pero la aparición tiene mucho que ver con la licitud de la representación, porque suscita el problema de la identidad. La Virgen se aparece con una presencia física idéntica a la que muestra su efigie esculpida, y ello respalda la legitimidad de la imagen. Ya que las imágenes no están hechas por un testigo directo, como en el caso de las legendarias efigies realizadas por Lucas o Nicodemo, su verosimilitud viene dada por la aparición. El sueño es uno de los medios de legitimación preferidos en esta época, como ha mostrado Jean-Claude Schmitt⁷³. Me gustaría hacer hincapié en este punto con un ejemplo en el que las imágenes se legitiman al servir como identificación para unos personajes sagrados que aparecen en sueños. La escena se diseñó en la segunda mitad del siglo XIII para decorar los arcos del nártex del viejo San Pedro del Vaticano, y de ella sólo conservamos unos dibujos tardíos⁷⁴. Pero contamos una escena idéntica realizada en esta época para una iglesia romana: Santi Quattro Coronati⁷⁵. Se trata de la leyenda según la cual San Pedro y San Pablo se aparecen a Constantino. El emperador no los reconoce en el sueño, mas cuando el papa Silvestre le muestra unos iconos con los rostros de los dos apóstoles los identifica de inmediato (fig. 5).



7. Alfonso X, *Cantigas*, 87. El Escorial (Madrid), Real Biblioteca de San Lorenzo, MS. T.I.1, f. 128r.

Pero si en el siglo XIII la mera representación de las apariciones de la Virgen podía consolidar la autenticidad de las imágenes, no cabe duda de que el imaginario de la Baja Edad Media estuvo poblado por la inquietante posibilidad de que la propia imagen de la Virgen se encarnara en su prototipo.

2. El segundo caso que encontramos en las *Cantigas* es el de la *encarnación* de la imagen, y desde luego no carece de paralelos en la miniatura francesa

del siglo XIII. Ya en el Salterio de la reina Ingeburg⁷⁶, hacia 1200, vemos como en la escena de Teófilo se le aparece un demonio con el que firma el pacto diabólico. Arrepentido, Teófilo implora a la imagen de la Virgen que recupere su contrato (fig. 6). La imagen es aquí un busto de tamaño natural, de modo que su tamaño es idéntico al de la aparición y así se incrementa el efecto de identificación entre la imagen y su prototipo. En la siguiente escena, la Virgen arrebató el



8. Historia de Teófilo. Gautier de Coincy, *Miracles de Notre Dame*. Besançon, Biblioteca Municipal, MS. 551, f. 15v (Francia, finales del siglo XIII).

papel que condena al maldito, y por último la imagen de María se encarna en sueños para cumplir el deseo de Teófilo y restituirle su contrato. Una vez más, como sucede con frecuencia en el siglo XIII, la nebulosa entre la vigilia y el sueño desempeña un papel fundamental en el imaginario medieval de las estatuas “vientes”.

En las *Cantigas* no es infrecuente que la imagen de María se encarne en la misma Virgen. A veces se

combina la encarnación con la aparición (fig. 7). La encarnación se produce en el interior del templo tras responder a las súplicas del enfermo, y la aparición tiene lugar en el lecho del doliente. Hay que observar que la presencia del ángel refuerza el hecho de que se aparece la Virgen misma, al contrario que en el caso de la escultura “viente”, en el que el ángel está ausente.

3. El tercer caso expresa quizá mejor que ningún otro la teoría del *transitus*. Como he señalado, en el siglo XIII se difunde la creencia de que las imágenes marianas poseen una virtud sagrada, un poder que proviene de su prototipo, que puede ser invocado por el fiel. La plasmación figurativa de esta teoría a través de las imágenes dobles es una muestra de que el temor a la idolatría ocasiona vacilaciones a la hora de conferir un movimiento propio a las estatuas. En este caso las efigies se limitan a transmitir la súplica, pero quien interactúa con el fiel es el prototipo.

En el manuscrito de Besançon de los *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coincy, Anna Russakoff ha estudiado recientemente la presencia de las imágenes dobles, que como veremos no es exclusiva de los manuscritos del poeta francés⁷⁷. En el caso de la historia de Teófilo (fig. 8), vemos cómo la santidad del prototipo, la Virgen misma, se denota por el halo circular que rodea su cabeza, pero la aparición sobrenatural no es potenciada por la presencia de los ángeles, al contrario de lo que suele suceder en las *Cantigas*. En otros manuscritos de la segunda mitad del siglo XIII de la obra de Gautier de Coincy, como el de San Petersburgo (fig. 9), encontramos el mismo procedimiento de las imágenes dobles, pero a pesar de que el despliegue narrativo de este manuscrito desarrolla la historia en cinco viñetas, siguen sin aparecer los ángeles. En las *Cantigas* las imágenes dobles no son desconocidas, pero una vez más vemos que el mayor desarrollo narrativo de la página completa permite que los ángeles remarquen el carácter sobrenatural de la aparición del prototipo sagrado (fig. 10).

LA BELLEZA DE LA VIRGEN

Recordemos que Guillermo Bélibaste se reía de la imagen de la Virgen llamándola “Marieta”, o que en una narración de Cesáreo de Heisterbach la Virgen se enfadaba porque una parroquiana hablaba con desprecio de su aspecto desaliñado. En la *Cantiga 162* encontramos una historia al respecto⁷⁸. Cierta obispo de Cuenca tenía una estatua en su iglesia que era muy milagrosa, pero ordenó que la retiraran del altar principal “porque no le parecía que tuviera buena apariencia”⁷⁹. Una vez más, es posible que esta insistencia tenga alguna relación con las acerbos críticas de los herejes. El ya mencionado Lucas de Tuy arremete en su *De altera vita* contra los que pintan a la Virgen fea, y acusa a los herejes de representar a la Virgen deforme, con un solo ojo, como un ser monstruoso⁸⁰. Es posible que, como en otros comentarios que hace sobre la licitud de ciertas fórmulas iconográficas, el conservador obispo de Tuy sólo pretendiera evitar la transgresión de la norma tradicional, que exigía la frontalidad en la re-

presentación de las imágenes de la Virgen⁸¹. Sin embargo, lo cierto es que para defender esta postura atribuye a los herejes el desprecio por la imperfección de las imágenes marianas.

Sin duda, la belleza es un atributo material esencial que se identifica con la perfección de la Virgen: la pureza interior se refleja en la belleza exterior⁸². “¿Acaso no soy yo la belleza por excelencia?”, pregunta María en una de las apariciones dominicas⁸³, y en sus leyendas milagrosas no falta alguna alusión puntual a que la Virgen se complace por el hecho de que la representen bella, y lo manifiesta haciendo que su imagen cobre vida. Me refiero a la célebre historia del pintor y el diablo, que en el *Stella Maris* de Juan de Garlandia (de mediados del siglo XIII) se cuenta justo antes de una loa que se titula: “De cómo la Santa Virgen María supera a todas las bellezas del mundo”⁸⁴.

La leyenda narra cómo cierto pintor se esmeraba en pintar a la Virgen muy bella, mientras que al diablo lo retrataba tan feo como su arte le permitía. Un día, el diablo apareció para reclamar del artista que no lo pintara como un ser repulsivo. Pero el piadoso pintor no hizo caso de sus amenazas, y otro día mientras estaba absorto en su trabajo subido a su andamio, el diablo hizo que éste se rompiera, y el pintor, angustiado al ver que se caía, estiró la mano en busca de un lugar donde sujetarse. Milagrosamente, la imagen de María extendió su mano y salvó al pintor de la mortal caída hasta que, alertada por el estruendo de la escalera, la gente del pueblo pudo entrar a ayudarlo, siendo así testigos visuales de la milagrosa intervención de la Virgen⁸⁵.

La invención de esta historia se atribuye a Fulberto de Chartres⁸⁶, y en el siglo XIII se haría muy popular como *exemplum* con diversas variantes: por ejemplo, en Vicente de Beauvais el diablo se aparece al pintor en un sueño. Aunque Alfonso X disponía de un ejemplar del *Speculum historiale* que le había regalado su primo el rey de Francia, Luis IX, la aparición diabólica de las *Cantigas* se desarrolla en la iglesia. Sin embargo, la intención de ambas obras es similar: mostrar el contraste entre la repulsiva fealdad del diablo y la virginal belleza de María. Como vemos en las *Cantigas* o en un manuscrito tardío del *Speculum historiale*, el ilustrador ha querido reafirmar que las imágenes reflejan la realidad, aunque esa realidad sea invisible⁸⁷. De forma casi humorística el artista ha querido representar a un ridículo diablo que se niega a reconocer su fealdad, aunque tiene unos rasgos idénticos a los de su imagen. Sin embargo, esta función autenticadora de la realidad sobrenatural se diluye en versiones tardías. Las grisallas que en el siglo XV decoran la obra de Jean Mielot ocultan al diablo bajo el disfraz de un hombre cualquiera, desnaturalizando así la función original de la ilustración de la leyenda. Como vemos en las *Cantigas*⁸⁸ (fig. 11), y también en obras posteriores, como una iglesia finlandesa del siglo XIV⁸⁹, la imagen “viviente” desempeña un rol protagonista, y también el papel del público es importante porque autentifica la realidad del milagro.

Esta escena se hizo muy popular en Inglaterra a comienzos del siglo XIV⁹⁰, y se ha querido ver ya en el



9. Historia de Teófilo. Gautier de Coigny, *Miracles de Notre Dame*. San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia, MS. Fr.F.V.XIV. 9, f. 45v (Francia, c. 1260-1270).

frontispicio del Apocalipsis de Lambeth, iluminado en la década de 1260, donde aparece un pintor decorando una imagen de la Virgen (fig. 12)⁹¹. Si fuera así, lo que es muy improbable, en esta época el relato debía ser muy conocido, puesto que la imagen sugeriría muy vagamente la escena: se representa tan sólo a un pintor decorando una estatua de la Virgen, y por tanto se trata de la escena previa a los momentos de mayor interés dramático. En efecto, también aquí la estatua cobra vida, pero es sólo para inclinarse hacia el pintor, respondiendo a su oración, que encabeza el folio: “Acuérdate de mí, bienamada de Dios” (“*Memento mei, amica Dei*”). Es más plausible, como ha dicho Suzanne Lewis, que se trate de una llamada de atención en términos visuales sobre el poder de las imágenes para generar la eficacia de la oración⁹².

Esta última nos puede servir como una imagen sinóptica de lo que subyace a las escenas de imágenes “vivientes” en las *Cantigas*: la eficacia de la oración para suscitar la acción de las imágenes marianas como mediadoras de su prototipo sagrado. La mediación de las imágenes para obtener la acción milagrosa de sus prototipos se suele obtener a través de la oración, pero también hay otros medios para obtener esta acción milagrosa, especialmente las donaciones o la peregrinación a los santuarios. Más insólito es que la Virgen se vea obligada a intervenir debido a las amenazas proferidas a sus imágenes, pero no deja de haber algún ejemplo. Cesáreo de Heisterbach narra una historia en la que la hija de una mujer de gran devoción es arrebatada por las garras de un lobo⁹³. Cuando los vecinos que lo han visto adentrarse en el bosque con la niña la dan por muerta, la devota madre se dirige al templo y tiene una reacción sorprendente: arranca al Niño de los brazos de María, y le dice: “Señora, nunca volveréis a tener a vuestro Hijo si no me devolvéis sana y salva a mi hija”. Dice Cesáreo que entonces la Virgen, como

si tuviera miedo de perder a su Hijo si aquella mujer no recobraba a su propia hija, al momento ordenó al lobo que liberara a la pequeña. Para dar testimonio del milagro, la niña apareció con señales de que el lobo le había clavado los dientes en la garganta, a pesar de lo cual estaba perfectamente sana. Tras recobrar a su hija, la madre volvió a colocar al Niño en el regazo de la Virgen, diciéndole: “como me has devuelto a mi hija, he aquí que yo te devuelvo el tuyo”.

Lo habitual es pedir, implorar; lo excepcional es amenazar, pero después de implorar y tal vez de amenazar, el siguiente paso es obligar. ¿Cómo obligar a la Virgen a actuar a través de su imagen? El hombre religioso se limita a solicitar la mediación divina, mientras que el mago trata de forzarla. En una época en la que la posibilidad de intervención de los personajes sagrados a través de sus imágenes se daba ya por descontada, no tardaría en darse el paso final: intentar forzar a la imagen sagrada para actuar gracias a un ritual mágico. Poco después del año 1300, un monje francés, Juan de Morigny, relata cómo mediante un ritual de animación de imágenes consiguió que la estatua de la Virgen de Chartres cobrara vida y le proporcionara la ciencia infusa⁹⁴, obteniendo a través de los ritos mágicos del *arte notoria* lo que Bernardo de Claraval, según la leyenda de la lactación, había conseguido a través de una vida santa.

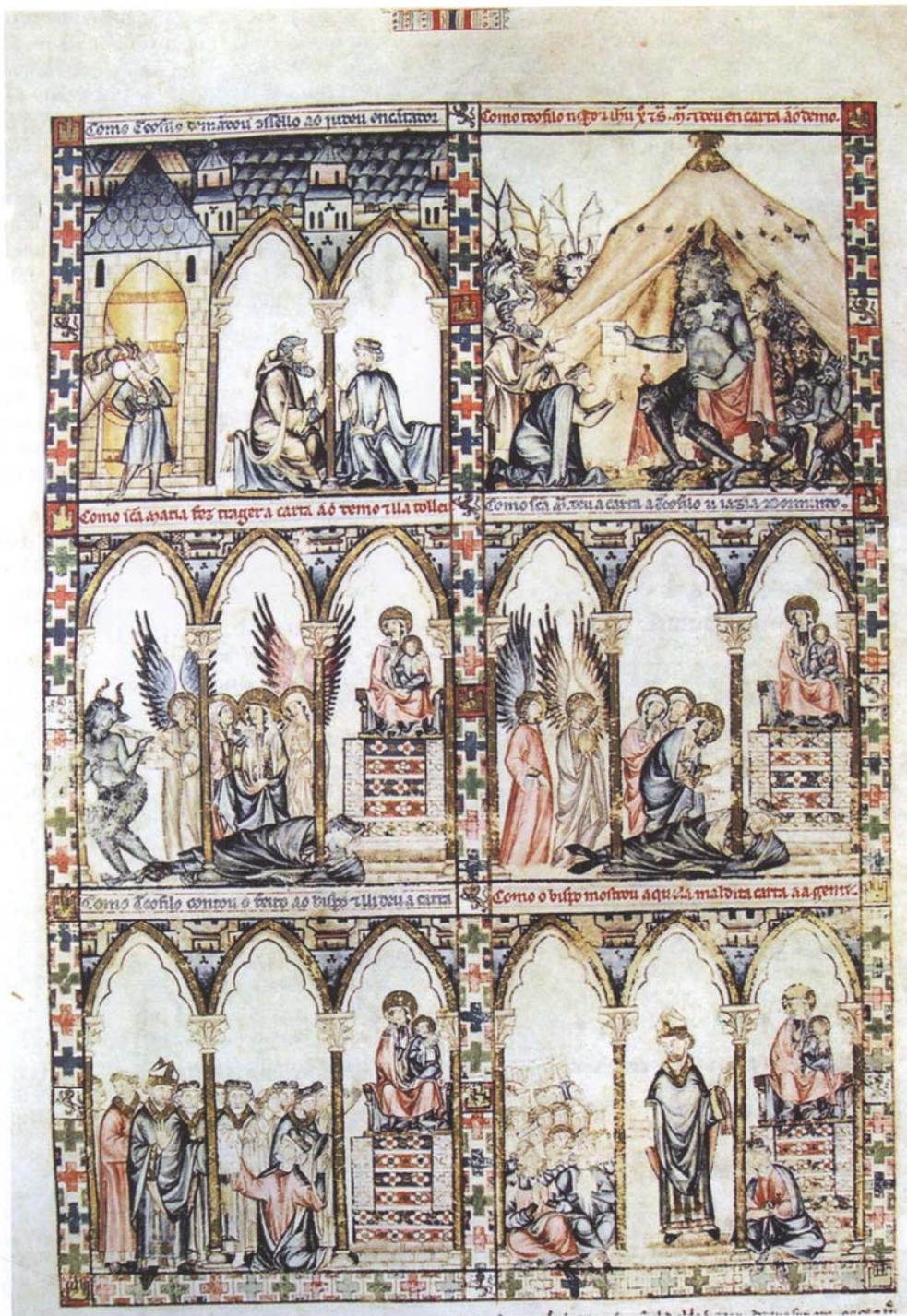
El relato de Jean de Morigny plantea el resurgimiento de una tradición pagana de vivificación de estatuas sagradas. Quizá no sea casualidad que al mismo tiempo que se empiezan a popularizar las imágenes dotadas de *virtus sancta* se produzca la recuperación de los rituales para vivificar las imágenes que se conocieron en la Antigüedad. Pero estos rituales se aplicarán ahora no a vivificar las antiguas imágenes de culto paganas, sino a los talismanes, que adoptarán rituales derivados de la magia hermética para insuflar en ellos los espíritus de los astros, y serán considerados como “la peor forma de idolatría” (*idololatria pessima*)⁹⁵. Alfonso X dedicará la otra gran serie de ilustraciones de su *scriptorium*, la miniatura astromágica, a ilustrar el proceso de creación de los talismanes, y plasmará en términos visuales los ceremoniales para atraer los poderes del cosmos sobre ellos⁹⁶. Si la creencia en el poder milagroso de las imágenes marianas situará al Rey Sabio en el umbral de la idolatría, no cabe duda de que ese límite lo traspasará al profundizar en el estudio de las “falsas estatuas”, como había llamado a los talismanes el obispo de París, Guillermo de Auvernia, en las primeras décadas del siglo XIII⁹⁷.

NOTAS

* Este artículo se basa en una conferencia que tuvo lugar en el Institut National d'Histoire de l'Art de París en mayo de 2007, en el marco de una estancia como profesor invitado de la École des Hautes Études en Sciences Sociales en el Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval (GAHOM). Estoy agradecido a Jean-Claude Schmitt y a Jérôme Baschet por su amable invitación y su cordial acogida, así como por sus comentarios sobre esta conferencia. Es necesario señalar previamente la deuda de este

ensayo sobre las imágenes “vivientes” de las *Cantigas* con los siguientes autores y obras: Michael Camille, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval* (1989), Akal, Madrid, 2000; David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (1989), Cátedra, Madrid, 1992; Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of Images before the Era of Art* (1990), University of Chicago Press, Chicago, 1994; y Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Gallimard, París, 2002. Este trabajo se enmarca en el proyecto HUM 2005-06877 del Ministerio de Educación y Ciencia-FEDER y el proyecto 00680/PI/04 de la Fundación Séneca.

1. Sobre las imágenes “vivientes” en los padres apologetas griegos vid. Charly Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du II^m siècle après J.-C.*, Fontemoing-E. de Boccard, París, 1915. Por ejemplo, Atenágoras llama al poder de la imagen “*eidolon energeia*” (Clerc, p. 74). En general, *dynamis* es el poder en potencia y *energeia* el poder en acto. Sobre el concepto de *energeia* es imprescindible la consulta de David Bradshaw, *Aristotle East and West. Metaphysics and the Division of Christendom*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, *passim*, y esp. 119-152.
2. Otto Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, vol. I.1: *The Eleventh and Twelfth Centuries*, University of Chicago Press, Chicago, 1984, p. 225.
3. Viena, Österreichischen Nationalbibliothek, Ser. Nov. 2611, fol. 16v; vid. Otto Pächt y Dagmar Thoss, *Die Illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek: Französische Schule*, I. 1 Viena 1974, p. 123; y la edición facsímil: *Gotische Bilderbibel, Faksimile der Handschrift Cod. Ser. N. 2611, fol.1-22 der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien*, ed. Michaela Krieger, 2 vols., Stuttgart, 1988. Para un ejemplo temprano de ídolo con forma de demonio véase la Biblia de Stephen Harding: Dijon, Bibliothèque municipale, 12-15, fol. 173r.
4. Princeton, University Library, MS Garret 28, fol. 180 v.
5. Ferenc Levárdy, “Il leggendario ungherese degli Angiò conservato nelle Biblioteca Vaticana, nel Morgan Library e nell' Ermitage”, *Acta Historiae Artium*, 9, 1963, pp. 75-138; id., *Magyar Anjou Legendárium* (s.l. 1973), il. en color n.º 73.
6. Vid. Kenneth Parry, *Depicting the Word. Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*, Brill, Leiden, 1996, pp. 22-33. Sobre la recepción en el siglo XIII de la teoría del *transitus* vid. Jean Wirth, “Structure et fonctions de l'image chez Saint Thomas d'Aquin”, en *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, ed. Jérôme Baschet y Jean-Claude Schmitt, Le leopard d'or, París, 1996, pp. 39-57, esp. 51-55.
7. Sobre el público de los diversos manuscritos de milagros marianos vid. Joaquín Yarza Luaces, “Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII”, *Lambard*, 15, 2002-2003, pp. 205-245; David A. Flory, “Berceo's *Milagros* and the *Cantigas de Santa María*: the Question of Intended Audience”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 8, 1996, pp. 15-29; id., *Marian representations in the miracle tales of thirteenth-century Spain and France*, Catholic University of America, Washington D.C., 2000, *passim*.
8. Por ejemplo, el milagro de la Virgen narrado por Adamnano, *De locis sanctis*, III (apud *Récits des premiers pèlerins chrétiens au Proche-Orient (IVe-VIIe siècle)*), ed. Pierre Maraval, Cerf, París, 2002, pp. 287-288; vid. Jean Marie-Sansterre,



10. Alfonso X, *Cantigas*, 3. El Escorial (Madrid), Real Biblioteca de San Lorenzo, MS. T.I.1, f. 8r.

"Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le Haut Moyen Age", *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 53, 1998, pp. 1219-1241.

9. Vid. Mateusz Wilk, "Les attentats musulmans contre les images et les édifices religieux dans les Cantigas de Santa Maria", *Images Re-vues*, 2, 2006 ([http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article= n°13](http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=n°13)).
10. Jean-Claude Schmitt, *La conversion de Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction*, Seuil, París, 2003, p. 254 y pp. 144 ss.
11. *Ibid.*, p. 258.

12. Por ejemplo, es notable en la Baja Edad Media la subversión del sentido del pasaje de la *Carta de San Pablo a los romanos*, I.20, que se refiere a la comprensión de lo invisible a través de lo visible (vid. Jeffrey F. Hamburger, "Idol Curiosity", en *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früherer Neuzeit*, ed. Klaus Krüger, Wallstein, Gotinga, 2002, pp. 19-58).
13. Barbara Baert, "The Retable of the Master of Tressa (Siena, 1215). Iconography and Function", *Pantheon*, 57, 1999, pp. 14-21. Cfr. Michele Bacci, "The Berardenga Antependium and the Passio Ymaginis Office", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 61, 1998, pp. 1-16; Raffaele Argenziano, *Agli inizi dell'iconografia sacra a Siena*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Florencia, 2000, pp. 147-170.

14. Sobre la leyenda de la *Passio imaginis* vid. Michele Bacci, "Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore: studio sulle metamorfosi di una leggenda", en Gabriella Rossetti, ed., *Santa Croce e Santo Volto: Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, Gisem, Pisa, 2002, pp. 9-46.
15. Katherine L. Jansen, "Miraculous crucifixes in Late Medieval Italy", en *Signs, Wonders, Miracles. Representations of Divine Power in the Life of the Church*, Boydell, Woodbridge, 2005, pp. 203-227.
16. Cesáreo de Heisterbach, *Diálogo de milagros*, trad. de Zacarías Prieto Hernández, Monte Casino, Zamora, 1998 (2 vols.)
17. Miklós Boskovits, "Immagine e preghiera nel Tardo Medioevo. Osservazioni preliminari", *Arte Cristiana*, 76, 1988, pp. 93-104 (ahora en Id., *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XIV*, Vita e Pensiero, Milán, 1994, pp. 73-106.
18. Camille, *El ídolo gótico*, p. 233, fig. 114.
19. Sebastián Salvadó, "Interpreting the Altarpiece of Saint Bernard: Templar Liturgy and Conquest in 13th Century Majorca", *Iconographica*, 5, 2006, pp. 48-63; James France, *Medieval Images of Saint Bernard of Clairvaux*, Cistercian Publications, Kalamazoo (Michigan), 2007, pp. 205-237, esp. 209-210.
20. Esta ilustración ha sido comentada últimamente por Jean-Claude-Schmitt, "La culture de l'ímagó", *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 51, 1996, pp. 3-36, esp. pp. 23-25; Rocío Sánchez Ameijeiras, "Imaxes e teoría da imaxe nas *Cantigas de Santa María*", en Elvira Fidalgo, *As Cantigas de Santa María*, Xerais, Vigo, 2002, pp. 245-330, esp. 281 ss.; eadem, "'Ymagine sanctae': Fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las *Cantigas de Santa María*", en *Homenaje a José García Oro*, ed. Miguel Román Martínez y M^a Ángeles Novoa Gómez, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, pp. 515-526, pp. 522 ss.; Richard P. Kinkade y John E. Keller, "Myth and Reality in the Miracle of Cantiga 29", *La Corónica*, 28 (1999), pp. 35-69; y Deirdre Jackson, *The Cantigas de Santa Maria: A Study of the Militant Virgin* (tesis doctoral inédita), Courtauld Institute, University of London, Londres, 2002, cap. 7: "The Image made without hands". Agradezco a Dei Jackson su amabilidad al hacerme accesible este capítulo de su tesis. A la hora de publicar este artículo no he podido consultar aún su libro *Marvellous to Behold: Miracles in Illuminated Manuscripts*, British Library, Londres, (en prensa, anunciado para 2007).
21. Cit. por Beryl Smalley, *The Gospels in the Schools, c. 1100-c.1280*, Hambledon, Londres y Ronceverte, 1985, pp. 71-73; vid. Nicole Bériou, "De la lecture aux épousailles: le rôle des images dans la communication de la Parole de Dieu au XIII^e siècle", *Cristianesimo nella storia*, 14, 1993, pp. 535-568, esp. p. 552.
22. Creighton Gilbert, *The Saints' Three Reasons for Paintings in Churches*, Clandestine Press, Ithaca y Nueva York, 2001.
23. "Com' é mui bo' a creença / do que non vee om' e cree / ben assi é mal creente / de non creer o que vee" (Cantiga 297, Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, ed. Walter Mettmann, Castalia, Madrid, 1988-1989 (3 vols.), vol. 3, pp. 89-91).
24. Cantiga 221, ed. Mettmann, vol. 2, pp. 284-286; trad. esp. en Andrés Marcos Burriel, *Memorias para la vida del santo rey Don Fernando III*, Ibarra, Madrid, 1800, parte I, cap. III (se puede encontrar ahora en www.cervantesvirtual.com).
25. Vid. José Orlandis, "Un problema eclesiástico de la Reconquista española: la conversión de mezquitas en iglesias cristianas", *Mélanges offerts à Jean Dauvillier*, Centre d'Histoire Juridique Méridionale, Université des Sciences sociales de Toulouse, Toulouse, 1979, pp. 595-604; Julie Harris, "Mosque to Church Conversions in the Reconquest", *Medieval Encounters*, 3, 1997, pp. 158-172; Pascal Buresi, "Les conversions d'églises et de mosquées en Espagne aux XI^e-XIII^e siècles", en *Religion et société urbaine au Moyen Âge: études offertes à Jean-Louis Biget par ses anciens élèves*, ed. Patrick Boucheron y Jacques Chiffolleau, Publications de la Sorbonne, París, 2000, pp. 333-350.
26. Amy G. Remensnyder, "The Colonization of Sacred Architecture: the Virgin Mary, Mosques, and Temples in Medieval Spain and Early sixteenth-century Mexico", en *Monks & Nuns, Saints & Outcasts: Religion in medieval Society. Essays in honor of Lester K. Little*, ed. Sharon A. Farmer y B. H. Rosenwein, Cornell University, Ithaca (N.Y.), 2000, pp. 189-219, esp. p. 200, n. 55.
27. Christopher A. Faraone, *Talismans and Trojan Horses*, Oxford University Press, Oxford, 1992 y también el capítulo "Statua e città", en Simonetta Bettinetti, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, Levante, Bari, 2001, pp. 65-89.
28. R. J. H. Jenkins, "The Bronze Athena at Byzantium", *Journal of Hellenic Studies*, 67, 1947, pp. 31-33; Cyril Mango, "Antique Statuary and the Byzantine Beholder", *Dumbarton Oaks Papers*, 17, 1963, pp. 55-75, esp. pp. 62-63, (reimp. en id., *Byzantium and its Image. History and culture of the Byzantine Empire and its heritage*, Variorum, Londres, 1984); Liz James, "'Pray not to Fall into Temptation and Be on Your Guard': Pagan Statues in Christian Constantinople", *Gesta*, 35, 1996, pp. 12-20, esp. p. 17.
29. Averil Cameron, "Images of authority: elites and icons in late sixth-century Byzantium", *Past and Present*, 84, 1979, pp. 3-35 (también en *Byzantium and the Classical Tradition*, ed. M. Mullet y R. Scott, Birmingham, 1981, pp. 205-234); Michele Bacci, "The Legacy of the Hodegetria: Holy Icons and Legends between East and West", en *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. Maria Vassilaki, Ashgate, Aldershot, 2005, pp. 321-336; Bissera V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, Pennsylvania University Press, University Park (Pensilvania), 2006, *passim*.
30. Joaquín Yarza Luaces, *La Virgen de las Batallas*, Museo del Prado, Madrid, 1998. En general, vid. el clásico de Ilene H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wooden Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton University Press, Princeton (N. J.), 1972.
31. Lucas de Tuy, *De altera vita fideique controuersis aduersus albigenis errores libri III*, ed. Juan de Mariana, Andreas Angermarius, Ingoldstadt, 1612, 3, 2, p. 159.
32. Sobre la figura del hereje en la obra de Alfonso X, vid. Emilio Mitre Fernández, "Héresie et culture dirigeante dans la Castille de la fin du XIII^e siècle. Le modele d'Alphonse X", *Heresis*, 9, 1987, pp. 33-47 y Daniel Gregorio, "L'hérétique dans les Cantigas de Santa Maria d'Alphonse le Sage", *Heresis*, 41, 2004, pp. 55-74.
33. *Acta Synodi Atrebatensis in Manicheos*, en Jean-Paul Migne, *Patrologia Latina*, CXLII, Garnier, París, 1880, cols. 1269-1312; vid. Schmitt, *Le corps des images*, pp. 80-81 y Brian Stock, *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton University Press, Princeton (N. J.), 1983, pp. 120-139.



11. Alfonso X, *Cantigas*, 74. El Escorial (Madrid), Real Biblioteca de San Lorenzo, MS. T.I.1, f. 109r.

34. Ignaz von Döllinger, *Beiträge zur Sektengeschichte des mittelalters, vol. II: Dokumente vornehmlich zur Geschichte der Valdesier und Katharer*, C. H. Beck, München, 1890 (reimp. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968), p. 56.

35. Lucas de Tuy, *De altera vita*, 3.4, ed. 1612, p. 161.

36. Lucas de Tuy, *De altera vita*, 2.9, ed. 1612, p. 94. Vid. *infra*.

37. *Le registre d'Inquisition de Jacques Fournier (1318-1325)*, ed. Jean Duvernoy, Édouard Privat, Toulouse, 1965; trad. française, *Le registre d'Inquisition de Jacques Fournier (1318-1325)*, trad. Jean Duvernoy, Paris-La Haya-Nueva York, 1978.

38. Sobre Béliabaste vid. Gauthier Langlois, "Note sur quelques documents inédits concernant le parfait Guilhem Béliabaste et sa famille", *Heresis*, 25, 1995, pp. 130-134, y en general sobre la herejía en Montailou en esta época Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montailou, aldea occitana de 1294 a 1324* (1975), Taurus, Madrid, 1981.

39. *Le registre d'Inquisition*, ed. vol. II, p. 53 y trad. vol. 3, p. 776.

40. Cesáreo, *Diálogo de milagros*, 7, 45, vol. 2, p. 606.

41. Cesáreo, *Diálogo de milagros*, 7, 46, vol. 2, p. 608.

42. Cesáreo, *Diálogo de milagros*, 7, 34, vol. 2, pp. 580-582; *Cantiga 59*, ed. Mettmann, vol. 2, pp. 201-204.
43. Cesáreo, *Diálogo de milagros*, 7, 46, vol. 2, p. 608.
44. Tertuliano, *Apologético*, trad. Carmen Castillo García, Gredos, Madrid, 2001, p. 127; cfr. J. C. M. van Winden, "Idolum and Idololatria in Tertullian", *Vigiliae Christianae*, 36, 1982, pp. 108-114.
45. Cit. por Celia M. Chazelle, "Images, Scripture, the Church and the Libri Carolini", en *Proceedings of the Patristic, Mediaeval and Renaissance Conference*, 16-17, 1993, pp. 53-76, p. 54.
46. Alain Boureau, "Les théologiens carolingiens devant les images religieuses. La conjoncture de 825", en *Nicée II, 787-1987: douze siècles d'images religieuses*, ed. François Boespflug y Nicolas Lossky, Cerf, París, 1987, pp. 247-262; William Diebold, "The Carolingian Idol: Exegetes and Idols", en *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, ed. Giselle de Nie, Karl F. Morrison y Marco Mostert, Brepols, Turnhout, 2005, pp. 445-461.
47. Agobardo, *De picturis et imaginibus*, 19, ed. Lieven van Acker, Agobardus, *Opera omnia*, Brepols, Turnhout, 1981 (CCCM 52), p. 168.
48. Pascal Boulhol, *Claude de Turin: un eveque iconoclaste dans l'Occident carolingien*, Vrin, París, 2002, p. 327, y cfr. p. 109, donde se observa que el ejemplo de Claudio se basa en San Jerónimo, *Contra Vigilantium*, 7 (Migne, Patrologia Latina, vol. 23, col. 346A).
49. *The Life of Michael the Synkellos*, ed. y trad. Mary B. Cunningham, Belfast, 1991, pp. 80-81; cit. por Parry, *Depicting the Word*, p. 48.
50. *Opus Caroli regis contra synodum*, ed. Ann Freeman (con la colaboración de Paul Meyvaert) (MGH Conc. 2, Supp. 1), Hahn, Hannover, 1998; vid. Ann Freeman, *Theodulf of Orléans: Charlemagne's spokesman against the Second Council of Nicaea*, Ashgate, Aldershot, 2003.
51. *Opus Caroli regis contra synodum*, IV, 16, ed. Ann Freeman, Hannover, 1998, pp. 528-29. Véase Michael Camille, "Seeing and Reading: some implications of medieval literacy and illiteracy", *Art History*, 8, 1985, pp. 26-49, esp. pp. 33-34; Celia M. Chazelle, "Matter, spirit and image in the Libri Carolini", *Recherches Augustiniennes*, 21, 1986, pp. 163-184, esp. p. 174; Liz James, "Seeing is believing but words tell no lies: captions versus images in the Libri Carolini and Byzantine Iconoclasm", en *Negating the Image: Case Studies in Iconoclasm*, ed. Anne McClanan y Jeffrey Johnson, Ashgate, Aldershot, 2005, pp. 97-112, *passim*.
52. St. Theodore the Studite, *On the Holy Icons*, trad. Catharine P. Roth, St. Vladimir's Seminary, Crestwood (N. Y.), 1981 (reimp. 2001), p. 28. Esta discusión se enmarca en el problema de la distinción entre lo espiritual y lo carnal: vid. Jean Wirth, "Voir et entendre. Note sur le problème des images de saint Augustin à l'iconoclasme", *Micrologus*, 10, 2002, pp. 71-86; idem, "L'interdit sur l'image de Dieu", en *Les interdits de l'image*, Obsidiane-Les Trois P., Chevillon, 2006, pp. 21-30.
53. Ragne Bugge, "Effigiem Christi, qui transis, semper honora. Verses condemning the cult of sacred images in art and literature", *Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia*, 6, 1975, pp. 127-139, esp. p. 133, sobre Hildeberto y Baudri; y sobre Gero, Robert Javelet, *Image et ressemblance au duième siècle. De Saint Anselme a Alain de Lille (2 vols.)*, Letouzey et Ané, París, 1967, vol. II, p. xxxiv.
54. Bugge, "Effigiem Christi...", p. 129.
55. Sobre la inscripción de Ferrara, "Nec Deus est nec homo praesens quam cernis imago, sed Deus est et homo quam signat imago", vid. Trude Krautheimer-Hess, "The original Porta dei mesi at Ferrara and the Art of Niccolo", *Art Bulletin*, 26, 1944, pp. 152-174, esp. p. 156, y Calvin B. Kendall, "The Portal as Christ: Personification or Real Presence?", en id., *The Allegory of the Church: Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, University of Toronto, Toronto, 1998.
56. "Nec Deus est nec homo praesens quam cernis imago, sed Deus est et homo quem sacra figurat imago". Vid. Robert Favreau, "L'inscription du tympan nord de San Miguel de Estella", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 133, 1975, pp. 237-246 (ahora en id., *Études d'épigraphie médiévale*, Presses universitaires de Limoges, Limoges, 1995), y Kendall, *loc. cit.* Sobre la portada de Estella vid. Javier Martínez de Aguirre, "La portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico", *Príncipe de Viana*, 173, 1984, pp. 439-457; y Claudia Rückert, *Die Bauskulptur von San Miguel in Estella (Navarra): Königliche Selbstdarstellung zwischen Innovation und Tradition im 12. Jahrhundert*, Zabern, Maguncia, 2004.
57. *Rationale divinatorum officiorum*, I.3, ed. Anselme Davril y Timothy M. Thibodeau, vol. 1, Brepols, Turnhout, 1995; trad. española de Joaquín Mellado Rodríguez en Santiago Sebastián, *Mensaje del arte medieval*, Universidades de Córdoba y Valencia, Córdoba y Valencia, 1976, anexo, p. 14. Sobre la teoría de la imagen en Durando vid. Francesca Mambelli, "Il problema dell'immagine nei commentari allegorici sulla liturgia. Dalla Gemma animae di Onorio di Autun (1120 ca.) al Rationale divinatorum officiorum di Durando di Mende (1286-1292)", *Studi medievali*, 45, 2004, pp. 121-158, y sobre todo los trabajos de Kirstin Faupel-Dreves, "Bildraum als Kultraum? Symbolische und liturgische Raumgestaltung im 'Rationale divinatorum officiorum' des Durandus von Mende", en *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Gruyter, Berlin-New York, 1998, pp. 665-684; y eadem, *Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum: Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im "Rationale divinatorum officiorum" des Durandus von Mende (1230/1-1296)*, Brill, Leiden, 2000.
58. Bugge, "Effigiem Christi...", p. 135.
59. La Baja Edad Media será testigo de la generalización de esta creencia. Además de David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (1989), Cátedra, Madrid, 1992, *passim*, véase el clásico de Richard Trexler, "Florentine Religious Experience: The Sacred Image", *Studies in the Renaissance*, 19, 1972, pp. 7-41, y recientemente *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, ed. Erik Thunø y Gerhard Wolf, "L'Erma" di Bretschneider, Roma, 2004.
60. Silvie Barnay, *El cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Encuentro, Madrid, 1999, *passim*.
61. G. Huet, "La légende de la statue de Vénus", *Revue de l'histoire des religions*, 68, 1913, pp. 193-217; Paull Franklin Baum, "The Young Man Betrothed to a statue", *Publications of the Modern Language Association of America*, 34 (N.S. 27), 1919, pp. 523-579; Anna Wyrembeck y Józef Morawsky, *Les légendes du fiancé de la Vierge dans la littérature médiévale Essai de synthèse suivi de plusieurs textes inédits en vers et en prose*, Poznanskie Towarzystwo..., Poznan, 1934. Sobre el episodio de las Cantigas vid. John E. Keller, "The Motif of the Statue Bride in the Cantigas of Alfonso the Learned", *Studies in Philology*, 56, 1959, pp. 453-458. Sobre la ilustración

de esta leyenda, Schmitt, *Le corps des images*, pp. 122-130 y Camille, *El ídolo gótico*, pp. 239 ss.

62. Vid. *Acta Sanctorum. Juin I*, Amberes, 1695, trad. inglesa de R. I. Moore, "Tanchelm: Letter to the Canons of Utrecht", 1112-1114, en id., *The Birth of Popular Heresy*, Londres, 1975, reimp. Medieval Academy, Toronto, 1995, pp. 28-29.
63. Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada* (2 vols.), Alianza, Madrid, vol. 1, p. 117; vid. Schmitt, *Le corps des images*, p. 379.
64. Ed. Mettmann, vol. 3, pp. 77-81. Vid. Rocío Sánchez Ameijeiras, "La fortuna sevillana del códice florentino de las Cantigas: tumbas, textos e imágenes", *Quintana*, 1, 2002, pp. 257-273, esp. pp. 258-259, 263-264 y 269, n. 11, con la bibliografía anterior.
65. Véase a este respecto la sensación que experimenta Bernardo de Angers al ver la estatua de San Geraldo de Aurillac, que le parece que mira atentamente a los campesinos y que agradece con sus ojos las oraciones (*Liber miraculorum Sanctae Fidis*, I.13, ed. Luca Robertini, CISAM, Spoleto, 1994, pp. 112-114). En una historia contada por Ruperto de Deutz a comienzos del siglo XII, la imagen parece cobrar vida después de que la protagonista se quede mirándola fijamente (cit. por André Vauchez, "Les images saintes: représentations iconographiques et manifestations du sacré", en id., *Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Age*, Albin Michel, París, 1999, pp. 79-91, p. 85).
66. Besançon, Bibliothèque municipale, 551, fol. 43r.
67. Yarza, "Historias milagrosas de la Virgen...".
68. Vid. por ejemplo Michael W. Cothren, "The Iconography of Theophilus Windows in the First Half of the Thirteenth Century", *Speculum*, 59, 1984, pp. 308-341.
69. "An illuminated manuscript of Caesarius of Heisterbach's *Dialogus miraculorum*", en *Tributes to Jonathan J. G. Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval and Renaissance Manuscripts, Art and Architecture*, ed. Susan L'Engle y Gerald B. Guest, Harvey Miller, Londres, 2006, pp. 283-295.
70. Alison Stones, *The Minnesota Vincent of Beauvais Manuscript and Cistercian Thirteenth-Century Book Decoration*, University of Minnesota, Minneapolis, 1977, pp. 38-39 (con una lista preliminar de los manuscritos del siglo XIII del *Speculum historiale*); eadem, "Prolegomena to a Corpus of Vincent of Beauvais Illustrations", en *Vincent de Beauvais: intentions et réceptions d'une oeuvre encyclopédique au Moyen Âge*, ed. Monique Pulmier-Foucart, Serge Lusignan y Alain Nadeau, Bellarmin, Montreal, y Vrin, París, 1990, pp. 301-344 (apéndice B: "Comparative List of Speculum historiale Illuminations to c. 1340", pp. 322-329); Christel Meier, "Bilder der Wissenschaft: Die Illustration des 'Speculum Maius' von Vinzenz von Beauvais im enzyklopädischen Kontext", *Frühmittelalterliche Studien*, 33, 1999, pp. 252-286.
71. Anna Russakoff, *Imaging the Miraculous: Les Miracles de Notre Dame, Paris BnF, n. acq. Fr. 24541* (tesis doctoral), New York University, 2006. Sobre la relación de las ilustraciones de Gautier con las *Cantigas* vid. J. Yarza Luaces, "Reflexiones sobre la iluminación de las Cantigas", en *Metropolis totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Catálogo de la exposición, Real Alcázar de Sevilla, Sevilla 1998, pp. 163-179 y R. Sánchez Ameijeiras, "Imaxes e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa María", *op. cit.*



12. Oración de un monje que pinta una imagen de la Virgen. *Apo-calipsis de Lambeth*. Biblioteca del Palacio de Lambeth, MS. 209, f. 2v (Inglaterra, ¿Londres?, c. 1260-1267).
72. Principalmente los manuscritos de Besançon, BM 551 y San Petersburgo, Fr.F.v.XIV.9: sobre el de Besançon véase Anna Russakoff, "The Role of the Image in Illustrated manuscripts of 'Les Miracles de Notre Dame' by Gautier de Coinci: Besançon, Bibliothèque municipale 551", *Manuscripta*, 47-48, 2003-2004, pp. 135-144; y sobre el de San Petersburgo I. P. Mokretsova y V. L. Romanova, *Les manuscrits enluminés français du XIII siècle dans les collections soviétiques, 1270-1300*, Isskousstvo, Moscú, 1984, pp. 102-147, y Tamara Voronova y Alexander Sterligov, *Manuscritos iluminados de Europa Occidental de los siglos VIII al XVI*, Aurora/Parkstone, San Petersburgo y Bournemouth, 1998, pp. 67-71. Sobre otros manuscritos del siglo XIII vid. Russakoff, *Imaging the miraculous*, pp. 76 ss.
73. Jean-Claude Schmitt, "L'iconographie des rêves", en id., *Le corps des images*, pp. 297-321; id., "Récits et images de rêves au Moyen Âge", *Ethnologie française*, 33, 2003, pp. 553-563; idem, "Les rêves et leurs images dans la société médiévale", *Les Cahiers du Collège iconique. Communications et débats*, 17, 2004, pp. 241-280.
74. Giacomo Grimaldi, *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano* (1619), ed. Reto Niggli, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ciudad del Vaticano, 1972; Renata Piccinini, "Sui cicli affrescati nel portico dell'antica basilica vaticana", en *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Congedo,

- Galatina (Lecce), 1980, vol. II, pp. 33-39; John Mitchell, "St. Silvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati", *ibid.*, pp. 15-32.
75. Mitchell, "St. Silvester and Constantine..."; David Freedberg, "Holy Images and Other Images", en *The Art of Interpreting*, ed. Susan C. Scott, Pennsylvania State University Press, University Park (Pensilvania), 1995, pp. 68-87.
76. Florens Deuchler, *Der Ingeborgpsalter*, Gruyter, Berlín, 1967, pp. 67-70.
77. Russakoff, "The Role of the Image..."
78. Ed. Mettmann, vol. 2, pp. 159-161.
79. "porque a non viu de bon semellar", ed. Mettmann, vol. 2, p. 160.
80. Lucas de Tuy, *De altera vita*, ed. 1612, 2, 9, p. 94.
81. Schmitt, *Le corps des images*, p. 149.
82. Lucas de Tuy, *De altera vita*, ed. 1612, p. 142. Sobre el capítulo "De imaginibus" del *De altera vita* (2.20, ed. 1612, pp. 138-42), citado tempranamente por Coulton, y más tarde por Meyer Schapiro en su célebre artículo sobre Silos de 1939 (traducido en id., *Estudios sobre el románico*, Alianza, Madrid, 1984, pp. 37-119, p. 95, n. 48), vid. Creighton Gilbert, "A Statement of the Aesthetic Attitude around 1230", *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, 13, 1985, pp. 125-152; Serafín Moralejo, "D. Lucas de Tuy y la "actitud estética" en el arte medieval", *Euphrosyne*, nueva serie, 22, 1994, pp. 341-346 (ahora en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez* (3 vols.), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004, vol. 2, pp. 299-302), con la bibliografía anterior.
83. Vid. Barnay, *El cielo en la tierra*, pp. 191 y ss.
84. "Quomodo Beata Virgo Maria superat omni mundi preciosa", a la que sigue nuestra historia: "De pictore qui diabolum turpem depinxit" (*The Stella Maris of John of Garland*, ed. Evelyn Faye Wilson, Medieval Academy of America, Cambridge, Massachusetts, 1946, pp. 139-140).
85. Los trabajos pioneros sobre las fuentes de la historia del pintor y el diablo son los de Evelyn Faye Wilson, *The Stella Maris of John of Garland*, pp. 204-205, y sobre todo Oloph Odenius, "Målaren och djävulen. Legendhistoriska anteckningar kring ett Mariamirakel", *ARV: Tidskrift För Nordisk Folkminnesforskning/Journal of Scandinavian Folklore*, 13, 1957, pp. 111-156 (con un sumario en inglés "The Painter and the Devil. Notes from legendary history on a Marian-miracle", pp. 156-158).
86. Así se especifica en un manuscrito de la British Library, Add. 18344, fol. 135, cit. por Wilson, *The Stella Maris*, p. 204.
87. Sobre la iconografía de la historia del pintor y el diablo, vid. Oloph Odenius "Målaren och djävulen. En ikonografisk notis", *Fornvännen: Tidskrift för svensk antikvarisk forskning / Journal of Swedish Antiquarian Research*, 63, 1968, pp. 1-18.
88. Carlos Alberto Vega, "From Symbol to Myth: The Devil in Canticle 74", en *Homenaje a José Amor y Vázquez (=Actas do segundo congreso de estudos galegos)*, ed. Antonio Carreño, Galaxia, Vigo, 1991, pp. 163-174.
89. Helene Edgren, *Mercy and Justice: Miracles of the Virgin Mary in Finnish Medieval Wall-Paintings*, Finska Fornminnesföreningens, Helsinki, 1993, pp. 182-183.
90. Alexandra Bovey, *Didactic Distractions Framing the Law: British Library Royal MS 10 E IV*, tesis doctoral, University of London (Courtauld Institute), 2000, pp. 239-242.
91. Nigel Morgan, *The Lambeth Apocalypse, Manuscript 209 in Lambeth Palace Library: A Critical Study*, Harvey Miller, Londres, 1990, p. 51; Sarah R. Glover, *Illustrations of the Miracles of the Virgin in English Books of Hours*, (tesis doctoral inédita), University of Virginia, 2003, p. 61.
92. Suzanne Lewis, *Reading images: narrative discourse and reception in the thirteenth-century illuminated Apocalypse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 279-281.
93. *Diálogo de milagros*, 7, 46, p. 607. Una historia de similar cariz se halla en la Cantiga 76, ed. Mettmann, vol. I, pp. 225-226.
94. Sobre la historia de Juan de Morigny vid. Sylvie Barnay, "La mariophonie au regard de Jean de Morigny: Magie ou miracle de la vision mariale?", en *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Age*, Publications de la Sorbonne, París, 1995, pp. 173-190; eadem, "Désir de voir et interdits visionnaires ou la 'mariphonie' selon Jean de Morigny (XIV siècle)", en *Homo religiosus*, Fayard, París, 1997, pp. 519-526; eadem, "La mariophonie de Jean de Morigny ou les manipulations de la vision mariale au début du XIV siècle", *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 33, 1997, pp. 483-502; eadem, "Du diable à la Vierge. Magie et mariophonie à la fin du Moyen Âge", en *Senefiance* 42, 1999 (=Magie et illusion au Moyen Âge), pp. 23-33; eadem, *El cielo en la tierra*, pp. 154-160; Claire Fanger, "Plundering the Egyptian Treasure: John the Monk, his Book of Visions, and its Relation to the Notory Art of Solomon", en *Conjuring Spirits: Texts and Translations of Medieval Ritual Magic*, ed. Claire Fanger, Stroud, Sutton, 1998, pp. 216-249; Nicholas Watson, "John the Monk's book of the Visions of the Blessed and undefiled Virgin Mary, Mother of God", en *Conjuring Spirits*, pp. 163-215; Richard Kieckhefer, "The Devil's Contemplatives: The *Liber Iuratus*, the *Liber visionum*, and Christian Appropriation of Jewish Occultism", en *Conjuring Spirits*, pp. 250-265; John of Morigny, *Liber visionum*, (prólogo), trad. de Claire Fanger and Nicholas Watson, Esoterica, III (<http://www.esoteric.msu.edu/VolumeIII/Morigny.html>).
95. *Speculum astronomiae*, 11, ed. Paola Zambelli, *The Speculum astronomiae and its Enigma. Astrology, Theology and Science in Albertus Magnus and his contemporaries*, Kluwer, Dordrecht, 1992, p. 240.
96. Alejandro García Avilés, "Imágenes mágicas: la obra astro-mágica de Alfonso X y su difusión en la Europa bajomedieval", en *Alfonso X: aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, ed. Miguel Rodríguez Llopis, Consejería de Cultura y Educación, Murcia, 1997, pp. 135-172; id., "La cultura visual de la magia en la época de Alfonso X", *Alcanate. Revista de estudios alfonsíes*, 5, 2006-2007, pp. 49-88.
97. *De legibus*, cap. XXIII, en Guilielmi Alverni *Opera omnia*, vol. I, André Pralard, París 1674 (reimpresión facsímil: Minerva, Frankfurt 1963), p. 66, 2H. Vid. A. García Avilés, "Falsas estatuas: ídolos mágicos y dioses artificiales en el siglo XIII", *La Corónica*, 2007, en prensa.