

Aportaciones a la iconografía de San Bruno

JULIA LÓPEZ CAMPUZANO

Nada más natural que la imagen de San Bruno en un monasterio cartujo, puesto que se trata del fundador de la Orden. No obstante, en ocasiones nos hemos preguntado en qué textos literarios o tradiciones se basan las diferentes iconografías elegidas para representar al santo. No cabe duda de que Bruno fue un personaje histórico, profundamente religioso y crítico con aquellos que no vivían la fe y la religión cristiana conforme a los preceptos del mensaje evangélico, de ahí que la mayor parte de sus representaciones —especialmente las que forman los clásicos ciclos que ornaron los claustros y dependencias de las cartujas— se basen tanto en estos hechos reales constatados de su vida, como en temas legendarios que, tradicionalmente, se le han venido atribuyendo. Para poder delimitar unos y otros es necesario el conocimiento desapasionado y objetivo de los pasajes más importantes de su trayectoria vital, en ocasiones relatados por el propio Bruno¹, y en otras tangencialmente descritos por personas que le conocieron²; por otra parte, creemos importante acceder al concepto que sus contemporáneos tuvieron de él³, sin olvidar la gran influencia espiritual que su ejemplo de vida ha ejercido sobre sus seguidores, los propios monjes cartujos. Finalmente, hemos de concluir que, aunque un sucinto análisis de los temas legendarios los descalifican por sí mismos, ello no impidió

¹ Las *Epistola ad filios Cartusiae* (1099-1100) y *Epistola ad Radulphum* (1096-1101), de autenticidad probada.

² Este es el caso de Guigo I, 5.º prior de la Grande Chartreuse, autor de *Vita S. Hugonis episcopi gratianopolitani* (1132-1136), biografía del obispo de Grenoble, amigo y colaborador de Bruno, así como redactor de las *Consuetudines Cartusiae*.

³ Conceptos contenidos en la *Epistola encyclica* y en los *Tituli funebres* redactados tras la muerte de San Bruno por personajes históricos de distintas estamentos sociales y religiosos que le conocieron personalmente o tuvieron noticias de su labor. Los *Tituli...* que se conservan, comprenden 178 opiniones diversas escritas en verso y en prosa mediante las que se honra y loa al santo, por lo que pueden calificarse como opiniones de objetividad limitada.

que estos hechos llegaran a plasmarse plásticamente, y a formar parte de la tradición y de la historia del santo fundador de la Orden Cartuja⁴.

BREVE BIOGRAFÍA DEL SANTO

Los más recientes estudios sobre la biografía de San Bruno⁵ nos indican que había nacido en Colonia (Alemania) en el seno de una conocida familia (*parentibus non obscuris*) hacia el año 1027. Realizó su primera instrucción en la escuela de San Cuniberto de su ciudad natal hasta que, a los 14-15 años, se trasladó a Reims (Francia) con objeto de cursar estudios superiores⁶, entonces constituidos por el Trivium (gramática, retórica y dialéctica) y el Cuadrivium (aritmética, geometría, astronomía y música), a los que se añadían la filosofía natural o física, la teología y el derecho canónico y civil. Gervasio, arzobispo de Reims, le hizo canónigo⁷ y, debido a los conocimientos adquiridos y a su capacidad para comunicarlos a los demás, fue elegido maestrescuela por el mismo arzobispo en 1056, llegando a ocupar los cargos de regente del centro escolar de la catedral (*magister, scholaster, scholasticus*), profesor principal y orientador moral de los jóvenes clérigos. Su labor docente se extenderá a lo largo de más de veinte años, en los que llegó a tener entre sus discípulos a hombres ilustres, como el papa Urbano II.

Tras la muerte de Gervasio, la sede remense estuvo vacante un cierto tiempo hasta que, en 1069, Manasés obtiene mediante simonía el arzobispado de Reims. Bruno continuó en su puesto de magister, pero la vida licenciosa y escandalosa de Manasés pronto fue denunciada por los ortodoxos. Para acallar críticas y atraerse a su causa a los que sensuraban sus actuaciones, el arzobispo reparte cargos y prebendas y, en 1074, nombra cancelario⁸ a Bruno que no se dejó seducir por oropeles ni dignidades temporales, y siguió alzando su voz contra la avaricia, las injusticias y arbitrariedades de Manasés, quien termina por destituirle de sus cargos, y amenaza a los que le reci-

⁴ Jeannine Baticle en «Les peintres de la vie de saint Bruno au xviii^e siècle: Lanfranc, Carducho, Le Sueur» *La Revue des Arts*, enero-febrero de 1958, pp. 17-28, realiza un excelente estudio sobre la formación y ejecución de los más conocidos ciclos dedicados a la vida de San Bruno, realizados en el siglo de referencia.

⁵ *Maestro Bruno. Padre de monjes*, por Un Cartujo. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1980. Su autor recoge toda la documentación, especialmente constituida por material patrimonial de la Orden, como cartas de Bruno a diversos amigos, a los monjes cartujos, los *Tituli funebres*, la legislación primitiva *Consuetudine Cartusiae* elaborada por Guigo I (hacia 1127), y el *Acta Sancti Brunonis* del bolandista De Bye (1770), además de efectuar un estudio pormenorizado de otras ediciones críticas francesas, inglesas, italianas, españolas y alemanas.

⁶ Estamos en un momento en que todavía no se han creado las Universidades; no obstante, tal como ocurría en el mundo islámico, las enseñanzas superiores se impartían en las escuelas catedrales.

⁷ Los canónigos en la Edad Media no siempre eran sacerdotes (ni hay constancia expresa de que Bruno lo fuera) y su principal función era el servicio de la oración pública, así como atender la escuela capitular en los centros catedrales principales, que fueron el precedente de las futuras Universidades.

⁸ Encargado de la composición, registro y expedición de los documentos oficiales de la curia arzobispal.

minan con otros castigos más dramáticos, lo que hace huir de Reims a Bruno, al canónigo Fulgio, el preboste Raúl y otros compañeros, que se refugian en el castillo del conde Ebal. Esto sucedía en 1076 y en el Concilio de Clermont, celebrado ese mismo año, los huidos expusieron los graves cargos y los abusos de autoridad del arzobispo remense. A pesar de la amonestación conciliar, Manasés persiste en sus actuaciones y, en el Concilio de Autun (1077), se le suspende, finalmente, de sus funciones por haber usurpado con simonía la prelatura. Manasés, encolerizado, confiscó sus bienes⁹ y ordenó arrasar las casas de sus acusadores.

Al hilo de estos acontecimientos, el legado pontificio Hugo de Die va informando al papa Gregorio VII del desarrollo de los mismos en Reims y, con objeto de cubrir la vacante de la sede emite su informe sobre los posibles candidatos: el preboste Manasés y el «Señor Bruno, maestro de toda virtud de la iglesia de Reims». Aquí podemos encontrarnos con una primera renuncia a la mitra por parte del santo¹⁰ ya que, el destierro sufrido ha influido en su deseo de soledad y recogimiento, aumentando su sed y ansias de Dios¹¹. Renuncia Bruno a bienes mundanos y pederes, y poco después se retira por un tiempo a Sèche-Fontaine donde vive como eremita. Tras esta experiencia, que no satisface plenamente su idea de sacrificio y ascesis, y acompañado de seis compañeros se dirige a Grenoble donde son recibidos por el obispo Hugo, a quien Bruno expone su deseo de hallar un lugar a propósito para la vida eremítica en comunidad. El santo obispo de Grenoble, que había tenido un sueño premonitorio por el que siete estrellas le conducían a la soledad de Chartreux en donde Dios se construía una mansión¹², los condujo al lugar y allí se instalaron el 24 de junio del año 1084. Poco tiempo gozará Bruno de la soledad de esta primera fundación que dará nombre a la Orden Cartuja ya que, a fines de 1089, Urbano II, su antiguo discípulo, exige su presencia en Roma para que le asista con su consejo y apoyo, necesarios en tiempos difíciles para el papado. El santo se olvida de sus propias preferencias y obediente al pontífice acude a Roma, donde se esfuerza por serle útil, permaneciendo a su servicio durante tres años.

En 1091, ante la ofensiva contra Roma del emperador Enrique IV, el pontífice se ve obligado a retirarse al sur de Italia y hasta allí le acompaña Bruno, al que se le hace cada vez más difícil aclimatarse al bullicio y ajetreo de la corte pontificia. El papa le ofreció la sede arzobispal de Reggio en agradecimiento por sus servicios, dignidad que el santo rechaza, y Urbano II no queriendo contrariar durante más tiempo su vocación le permitió que volviese a su soledad, retirándose con otros compañeros al yermo de Calabria en donde funda otro monasterio, Santa María de la Torre, en el que permanecerá hasta su muerte, en 1101. Su cuerpo, enterrado en

⁹ Por sus cargos de canónigo, magister, etc., Bruno llegó a reunir un moderado capital, ya que las rentas canónicas eran crecidas y sus ingresos personales no serían escasos. A ello hemos de añadir la vida sencilla y austera del santo que no propiciaba grandes gastos.

¹⁰ Según parece deducirse del título fúnebre núm. 52 que recoge el sentir del cabildo de Reims: «Nosotros lo preferíamos a todos».

¹¹ El mismo Bruno lo describe en su *Epistola ad Radulphum*, XIII. (Vide post.)

¹² Guigo I: *Vita S. Hugonis*, III, 11.

el pequeño cementerio del convento (aunque sus restos sufrieron al menos un par de traslados) fue encontrado en 1502; por la ejemplaridad de su vida y la secular estimación de que era objeto fue proclamado santo, lo que hizo el papa León X por el procedimiento llamado «oráculo de viva voz», autorizando su culto interno a los cartujos y concediendo el rezo de un oficio propio en su honor. Un siglo más tarde, 1623, Gregorio XV extendió el Oficio de San Bruno a toda la Iglesia Romana.

LA VARIADA ICONOGRAFÍA DE SAN BRUNO

Como parece lógico deducir, no existe un retrato físico contemporáneo del santo, no obstante, los estudiosos de la iconografía como Louis Rëau, y otros autores de diversos diccionarios iconográficos¹³, coinciden en presentarnos a san Bruno con una apariencia física y unos atributos que, desde el siglo xv, van a ser tradicionales, representándole ya solitario, ya relacionado con otros personajes en escenas históricas o legendarias. La iconografía de san Bruno se hace más abundante a partir del siglo xvi cuando se autoriza su culto a los monjes cartujos, adquiriendo mayor importancia desde 1623, cuando se le proclama santo oficialmente.

Rasgos físicos

Generalmente se representa a san Bruno en una edad joven, (algo chocante, puesto que cuando realiza su primera fundación en Grenoble tiene unos 56-57 años), con amplísima tonsura que sólo deja un estrecho cerquillo de cabellos muy cortos en torno a la cabeza. Normalmente su rostro aparece rasurado, pero no siempre es así, como puede observarse en esculturas como las realizadas por Gregorio Fernández (1636, Museo de Esculturas de Valladolid) y la de José de Arce (1637, Cartuja de Jerez de la Frontera, para la que fue ejecutada originalmente)¹⁴, cuya policromía deja apreciar una oscuridad en el rostro, síntoma de cortísima vellosidad¹⁵ y el mismo Zurbarán lo pintará con similar aspecto. Por si ello fuera poco, un óleo anónimo del

¹³ *Iconografía de los Santos*, pp. 66, Barcelona, 1991, de J. Ferrando Roig; *Sacred and Legendary Art*, vol. I, New York, 1970, de M. R. S. Jameson; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Roma, Friburgo, Basilea y Viena, 1974, vol. I; *Bibliotheca Sanctorum*, vol. III, Instituto Giovanni XXIII de la Pontificia Università Lateranense; *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, de James Hall, Madrid, 1987.

¹⁴ Aprovechamos la ocasión para aclarar unos datos sobre esta escultura en la que se representa a San Bruno sentado y con una calavera en su mano izquierda. En la actualidad se encuentra en la Cartuja de la Defensa y que, tras la vuelta en 1948 de los cartujos al monasterio jerezano, les fue devuelta en 1968 por el Cabildo de la Catedral de Cádiz, donde había permanecido desde la exclaustación en 1835; también se han podido hallar los documentos que la certifican como obra realizada por José de Arce en 1637. Resaltemos, pues, que no es obra de Martínez Montañés, tal como la citan todos los textos de iconografía.

¹⁵ Recordemos aquí que en las *Consuetudines Cartusiae* (IX.1) se dice: «Nos rasuran seis veces al año... vísperas de Pascua, Pentecostés, Asunción, Todos los Santos, Navidad y el Miércoles de Ceniza.»



San Bruno. Cartuja de Serra San Bruno. Calabria. Siglo XVIII.

siglo XVIII de la cartuja de Serra di San Bruno en Calabria, nos lo presenta envejecido, con abundante barba y bigote (Fig. 1). De esta pintura se hizo copia para la Grande Chartreuse, en la que Bruno apoya su mano izquierda sobre un bastón, rara iconografía que, también, tiene su precedente en la cartuja calabresa.

Indumentaria

Por lo general, San Bruno aparece representado con el hábito de la Orden Cartuja que comprende varias piezas: *túnica* de lana de color blanco¹⁶, larga y con amplias mangas, ceñida por un cinturón grueso de cuero; la *cogulla* o escapulario con capucha, compuesta por dos piezas de tela pendientes de los hombros, unidas en los laterales por dos estrechas bandas del mismo tejido. Una *capa* negra era utilizada fuera del monasterio. Las excepciones a esta indumentaria las encontramos en los cuadros de las series sobre la vida de san Bruno realizados por distintos autores (Lanfranco, Carducho, Le Sueur...) en cuyas escenas el santo aún no ha vestido el hábito, apareciendo tanto él como sus compañeros ataviados con túnicas y mantos de variados colores.

Actitudes

Cuando la imagen del santo aparece individualizada, generalmente los artistas lo representan en actitudes diversas, siendo, tal vez, la *posición erecta* (de pie), la más frecuente; aparece Bruno tanto de frente como de perfil —más o menos escorzado—, y rara vez mirando directamente al espectador (entre las excepciones se encuentra el *San Bruno* de Ribalta), actitud que en sí misma subraya el sentido de aislamiento del mundo y su recogimiento de espíritu.

Frente a la simplicidad y claridad de las imágenes que se realizan en el siglo XVI, el siglo XVII representa al personaje estático, pero realizando una serie de gestos en los que las manos y miradas ocupan un lugar privilegiado en la representación, resaltando la actividad del mundo interior del santo, su ensimismamiento o su arrobamiento; el acatamiento de la voluntad divina; su caridad (entendida como amor a Dios) y su relación con el mundo celestial. A lo largo del siglo, esa actividad contenida, se va mudando en un dinamismo de la figura que se plasma en el movimiento impetuoso de los ropajes, especialmente en el mundo escultórico, con la expresión del éxtasis, o en el rechazo de la mitra.

En ocasiones, el santo va a mostrarse *sentado*, como es el caso de la obra de Zurbarán realizada para el monasterio de Santa María de las Cuevas «San Bruno ante Urbano II», y en escultura, el «San Bruno meditando ante la calavera» de José de Arce de la cartuja jerezana.

¹⁶ Dom Le Masson (s. XVII) denomina «vopette» al tejido muy fuerte y muy áspero, de lana reforzada con pelo de cabra, corriente en la fría región del Delfinado.



San Bruno orando. Grabado de Tomás de Leu, 1606.

En actitud orante, *arrodillado* ante la Virgen y el Niño, tenemos un ejemplo en el grabado (Fig. 2) de Tomás de Leu (1606) que sirvió de modelo a Daniel de Vox. Orando ante Jesús crucificado, lo representa A. Subet (1870) en la cartuja de Parkmister. También adopta esta postura al tomar el hábito monástico de manos de Hugo de Grenoble (Lanfranco, y Le Sueur). Su humildad y obediencia está representada en su *posturación* ante el pontífice Urbano II (grabado de Krüger realizado antes de 1624).

Naturalmente que la posición *horizontal* es la que adoptan los pintores al representar su muerte, pero existe también la fórmula que nos presenta al santo *recostado*, como sumido en un ensueño, ejecutado pictóricamente por Van Dyck de la Pinacoteca Vaticana (Fig. 3), que recuerda «El sueño de Jacob» de Ribera.

Atributos

Aparte de la vestimenta son varios los atributos indicadores de que el representado es San Bruno:

a) Los elementos simbólicos más característicos son la *mitra* y el *báculo*, que se suelen situar a los pies de Bruno y simbolizan su rechazo de la dignidad arzo-



El sueño de San Bruno. Van Dyck. Pinacoteca Vaticana.

bispa. Se emplearon desde el primer momento en la iconografía del santo y han permanecido constante a lo largo de los siglos posteriores. Un libro, abierto o cerrado, suele acompañar a San Bruno. Frecuentemente se ha interpretado como el compendio de la Regla escrita por él para los monjes de la Orden Cartuja. Es un error, porque Bruno nunca las redactó, ni consideró necesario dejar reglamentada la vida monacal de sus seguidores; fue Guigo I, 5.º prior de la Grande Chartreuse quien escribió las *Consuetudine cartusiae* a instancias de otros priores de monasterios de la Orden, en 1127, cuando ya había fallecido el fundador. Creemos que debe interpretarse el libro como símbolo de Sabiduría. Recordemos que san Bruno destacó pronto por su conocimiento de las ciencias humanas y de las Sagradas Escrituras, siendo también resaltable la labor docente desarrollada durante más de veinte años en Reims. Tampoco hay que olvidar que «lectio, meditatio y oratio» son consideradas las virtudes y pilares de la vida contemplativa, propia de la Orden Cartuja. Por otra parte, el mismo Bruno escribe:

«¿Quién no ve cuán hermoso y útil, e incluso cuán agradable es asistir a su escuela bajo la dirección del Espíritu para aprender la divina filosofía, única fuente de verdadera dicha?»¹⁷.

En ocasiones el santo aparece con el libro abierto en el que se contiene una frase bíblica; en otras, lee con arrobamiento, como se nos muestra en el grabado de Philippe de Champaigne (Fig. 4), pero otras veces san Bruno porta el libro cerrado, que sería interpretable como un compendio de conocimiento.

b) El *ramo de olivo*. Hemos encontrado la imagen más antigua de san Bruno portando este símbolo entre los grabados de Woensam (Fig. 5) que ilustran la *Vita Sancti Brunonis* (1516), escrita por Dom Petrus Blomevenna, prior de la cartuja de Santa Bárbara de Colonia y en *Sermo di Sancto Brunone* del mismo autor y año. Ambas estampas son muy parecidas en cuanto a la posición frontal, con ligero escorzo a su derecha, que adopta Bruno, quien sujeta una rama de olivo en la mano izquierda, y se muestra sosteniendo en la otra un libro abierto, en el que, tal vez, esté leyendo el Salmo (LI,10) que aparece inscrito en la filacteria de la parte superior del grabado en torno a su cabeza: «EGO SICVT OLIVA FRVCTIFERA IN DOMO DEI» (Yo seré como olivo fructífero en la casa de Dios) que debe entenderse como la presencia de San Bruno en la Iglesia, dando permanentemente frutos de santidad por sí y por medio de su Orden.

Louis Rëau cita una imagen del santo en un medallón datado en 1521, al que ubica en una clave de bóveda de la cartuja de Estrasburgo. En esta figuración san Bruno se nos muestra tocado con la capucha de la cogulla, (a diferencia de los grabados de Woensam) con la mitra a sus pies y portando el citado ramo. Otra temprana representación (1527) se encuentra en la cartuja de Santa María de la Defensa (Jerez de la Frontera) obra de un pintor anónimo —probablemente un monje— que ejecutó directamente sobre el muro del ábside de la iglesia un calvario (Cruci-

¹⁷ Carta a Raül, 10.



San Bruno leyendo. Grabado de Philippe de Champaigne.

ficado, María y san Juan), situando junto al apóstol a san Hugo de Grenoble, y al lado de la Virgen la figura de san Bruno, con la cabeza descubierta, la mitra a los pies, libro y ramo de olivo con tres derivaciones. Creemos que su autor se inspiró en los grabados de *Vita Sancti Brunonis* para la imagen de Bruno, ya que se corresponde con el mismo estilo de la xilografía e, incluso, utiliza el mismo canon corto de las ilustraciones de este libro. Por otra parte, sólo se comprende tan rápida difusión de esta iconografía de San Bruno en lugares tan alejados como Colonia, París



Grabado de Woensam, que ilustra *Vita Sancti Brunonis*, Colonia (1516).

y Jerez (Cádiz), sabiendo que la Orden Cartuja reúne cada año en Grenoble su Capítulo General y que un libro sobre la vida de San Bruno, escrito a raíz de su beatificación, debió presidir las bibliotecas de todos los monasterios cartujos; además, el símbolo del olivo forma parte de una antigua antifona en honor del santo:

«*Salve cartusianorum lux et forma, oliva fructifera in rupium praeruptis erumpens, odoriferum lilium in solitudine germinans; florens, ac spargens vivificum suavitatis odo-rem; fac ut in ejus semper exultemus misericordia in quo tu laetaris in gloria.*

V. Justus germinabit sicut lilium.

R. Et erumpet radix ejus ut Libani.»

Un paso más en la iconografía de Bruno con este atributo es la conversión del ramo de olivo en una cruz arbórea terminada en ramos de olivo, que puede contener la imagen de Cristo crucificado.

c) *Un lirio.* La representación de san Bruno con un lirio en su mano es bastante inusual. Aparece en el siglo XVI y encontramos dos ejemplos en relieves situados en la cartuja de la Defensa (Jerez de la Frontera): en uno de los respaldos de la sillería de Valencia/Voisin (1550) y en uno de los recuadros¹⁸ de la puerta de madera de la Portada de Entrecoros (1624-1630). Esta iconografía se basa en el versículo «*Iustus germinabit sicut lilium*» que da pie al apelativo referido al santo: «*odoriferum lilium in solitudine germinans*», que forma parte de la oración arriba escrita (Fig. 6).

d) *La palma* es un símbolo que se utiliza rara vez en la iconografía de San Bruno. Su significado no es el martirio, como pudiera suponer alguien que desconozca la biografía del santo, sino que alude al Salmo (XCI, 13) «*Iustus ut palma florebit*» aplicado a Bruno. No olvidemos que el tema del «Iustus» bíblico aparecía reiteradamente en el Oficio Canónico del santo antes de la renovación del Concilio Vaticano II.

Existe un cuadro del siglo XVI (Fig. 7) muy interesante en cuanto a iconografía: En la parte superior se define una escena celestial en la que aparece representada la Trinidad inspirada en el grabado de Durero «Adoración de la Santísima Trinidad», que aquí sólo aparece adorada por los ángeles: Dios Padre, coronado con la tiara de triple corona sostiene con sus manos el *patibulum* de la cruz en la que está crucificado el Hijo, y la paloma del Espíritu Santo entre ambos; del cielo emana un resplandor que ilumina con sus rayos la parte terrenal, situando el pintor en un segundo plano un paisaje arbolado y rocoso con lo que entendemos como un monasterio (¿La Gran Cartuja? ¿La cartuja de Colonia?). En el primer plano san Bruno portando una palma y un libro abierto hacia el espectador en el que puede leerse la ins-

¹⁸ Actualmente existen dos figuras de San Bruno idénticas en la misma puerta, una de la parte del coro de los hermanos (la auténtica) y otra del lado del coro de los padres, ya que al tiempo en que se restauró la citada puerta, en 1960, por el ebanista cordobés Francisco Moreno Anguita, faltaba una de las imágenes de los recuadros y se optó por copiar la original del siglo XVII.



San Bruno con un libro. Sillería del Coro. Jerónimo de Valencia (1550). Cartuja de la Defensión. Jerez de la Frontera. (Foto F. Álvarez.)



San Bruno y otros santos cartujos. Óleo del siglo xvi.

cripción «ECCE ELONGAVI FUGIENS ET MANSI IN SOLITUDINE» y a sus pies la mitra, el báculo de una cruceta (utilizado por patriarcas y arzobispos), unos lirios blancos y la heráldica correspondiente a una cartuja. Bruno aparece acompañado por otros santos obispos cartujos: san Hugo de Grenoble y san Antelmo de Belley a su derecha; san Esteban de Die, sentado; y san Hugo de Lincoln (con el

ánsar que le caracteriza a los pies), revestidos con la capa pluvial, portando todos sendos bastones pastorales y tocados con las respectivas mitras rodeadas de nimbos dorados en los que se incluyen las inscripciones con sus nombres. En los extremos, dos monjas cartujas coronadas y con nimbos, portando una de ellas —la beata Beatriz de Ornacieux—, un crucifijo y un clavo, y a la izquierda, con una custodia, la «beata» Margarita. Un olivo hace de nexo entre la parte terrenal y la celestial que recuerda el salmo *sicut oliva fructifera in domo Dei*, indicando que todos ellos son frutos del olivo de la Iglesia.

e) Una *cruz*. Hemos hecho mención del crucifijo arbóreo, pero es mucho más frecuente —especialmente desde el siglo xvii— que el santo fundador de la Cartuja aparezca con una cruz de diferentes materiales y dimensiones. Uno de los títulos fúnebres lo define como «Eremita sediento de Cristo», y en la heráldica de la Gran Cartuja —convertido actualmente en el escudo oficial de la Orden—, una cruz se erige verticalmente sobre la esfera que representa el mundo con la inscripción «STAT CRUX DUM VOLVITUR MUNDI» (La Cruz permanece mientras da vueltas el Mundo), resaltando la universalidad de la redención de Cristo que se extiende a todos los hombres de todos los tiempos. De igual modo se erige San Bruno sobre un orbe, sujetando una cruz de grandes dimensiones en una moderna escultura de la cartuja de Montalegre (Barcelona). No obstante, hemos de subrayar que la cruz es un atributo que no aparece en la iconografía de San Bruno hasta fines del siglo xvi, sustituyendo en su mano al lirio, que pasa a representarse a los pies del santo junto a otros símbolos ya citados.

En ocasiones el crucifijo se transforma en un tronco de palmera terminado en hojas de palma del que tenemos un ejemplo en un óleo del siglo xviii, que se encuentra en la cartuja de Marienau, en el que el santo encapuchado, imberbe y con expresión mística, dirige la mirada hacia un crucifijo que sostiene con su mano derecha, leyéndose en el tronco «sicut oliva fructifera». Entre ambos la inscripción dispuesta de derecha a izquierda «SATINOB O» (¡Oh bondad!).

f) Un *globo terráqueo* a los pies del santo. Hemos citado arriba cómo una esfera representativa del mundo, sobre la que se impone la cruz, forma parte, actualmente, de los símbolos cartujanos (desde el siglo xix). No obstante, la esfera a los pies de san Bruno, o pisada por él, es una fórmula representativa del desprecio de las cosas mundanas que surge en el siglo xvii, como una *vanitas* más. El globo terráqueo forma parte de esa alegoría plasmada por Ribalta (1525-1527) en la que el santo pone un dedo sobre sus labios, reclamando silencio para sumergirse en la soledad y ejercitarse sin distracciones en la meditación. La *estrella* sobre su pecho nos recuerda el sueño premonitorio de San Hugo de Grenoble. Que sepamos, en la obra de Ribalta se emplea por primera vez este atributo que, en ocasiones, puede aparecer coronando o nimbando al santo en número de siete, o por seis, situándose la séptima sobre su pecho (Fig. 1).

g) Una *calavera*. También es un elemento simbólico propio del siglo xvii, utilizado tanto en pintura como en escultura. Un esqueleto acompañaba a un cartujo (¿San Bruno?) en la más antigua ilustración conocida, *El Libro de horas del Duque de Berry*, en donde, dentro de la tradición medievalista, la muerte no respeta dig-

nidades. En el siglo xvii la meditación sobre la muerte aparece como una constante en las reflexiones espirituales de religiosos y laicos, que se remontan a los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio, en donde se incita a los fieles a pensar en los horrores de la muerte. Del mismo modo, el sevillano don Miguel de Mañara escribió el *Discurso de la Verdad* en el que hace una descarnada llamada a los humanos resaltando el desengaño que concitan las glorias del mundo, que no dejan de estremecernos hoy día:

«Mira una bóveda: entra en ella con la consideración, y ponte a mirar a tus padres o a tu mujer (si la has perdido), o a los amigos que conocías: mira qué silencio se percibe...Acá se queda todo. Repara las alhajas del palacio de los muertos, algunas telarañas son. ¿Y la mitra y la corona? También acá las dejaron.»

Ante estos párrafos que indican el sentir de la época, ¿cómo no traer a la memoria a San Bruno, que hizo lo propio siglos antes de que se escribieran? Recordemos que tras el Concilio de Trento el arte religioso tiene como objetivo no sólo el decoro, sino especialmente conmover al fiel por medio de la expresión del misticismo y la ascesis en la figuración de los santos, y que las imágenes de san Bruno portando la calavera (Zurbarán, Pereira, Arce...) se adecuaban perfectamente a estas directrices trentinas.

Respecto al «decoro», entendido como reflejo fiel e histórico de lo representado, también hemos encontrado textos en los que poder basar la utilización de estos símbolos alusivos a «vanitas» en escritos de probada autoría de San Bruno:

«Entonces, ardiendo en amor divino, prometimos, hicimos voto y decidimos abandonar en breve las sombras fugaces del siglo para captar los bienes eternos y recibir el hábito monástico.» (Carta a Raúl, XIII)¹⁹.

UN ASUNTO LEGENDARIO EN LOS CICLOS DEDICADOS A SAN BRUNO

Cuesta trabajo entender, en una época contrarreformista, cómo se repite una y otra vez en los ciclos dedicados al santo, una escena que no es sólo repudiable por el sentido común, sino también por su falta de historicidad: el episodio del doctor Raymond Diocrés que estando de cuerpo presente, durante sus funerales, se incorporó para exclamar que había sido juzgado por Dios y condenado. Se nos presenta este hecho como el motivo decisivo para que Bruno se retire a la soledad²⁰.

Las fuentes contemporáneas —Cartas de Bruno, y Títulos fúnebres, y la crónica *Magister*, escrita antes de 1136— no recogen este episodio. Tampoco Guigo alu-

¹⁹ A este párrafo aludíamos en la nota núm. 11. *Maestro Bruno, padre de monjes*, p. 66.

²⁰ *Vita antiquior* (hacia 1300): ML. 152, 483ss., pp. 76-77 de *Maestro Bruno, padre de monjes*.

de a ello en la biografía de san Hugo de Grenoble, aunque da detalles precisos de la vida de los dos santos. Pero por si estas razones fueran pocas, tal como indica la leyenda, el extraordinario acontecimiento se repite durante tres días consecutivos, situándolo en la catedral de París y con la asistencia de la Universidad, craso error, porque ésta se funda a mediados del siglo siguiente. Por otra parte, Pedro el Venerable, gran amigo de los cartujos, en su libro *De los milagros* (hacia 1150) en el que abundan los difuntos que hacen manifestaciones, no cuenta nada sobre el triple hecho sucedido en París, (aunque sí otros milagros *ciertos* con intervención de la Virgen y cartujos), que de haber acaecido o tenido por verdadero, hubiera sido incluido, sin duda, en su obra.

Ante estos planteamientos cabe preguntarse el por qué de la inclusión en los ciclos pictóricos, de un tema que el «decoro» hubiera debido rechazar por su propia falta de historicidad y, especialmente por la forma de representación, —si es que el episodio, aunque legendario, formaba parte de la tradición—, ya que su plasmación tampoco se adecuaba a la leyenda: a Bruno se le representa (Lanfranco, T. Krüger) ataviado con el hábito ¡cuando aún no había fundado la Orden Cartuja! A nuestro juicio este hecho pudo soslayarse porque las series sobre la vida de san Bruno eran encargos privados (no expuestos públicamente) y para su ejecución los artistas debían de plegarse a las puntuales indicaciones de los priores, que en esos momentos no eran conscientes del desdoro que para la figura de san Bruno contenía el basar su vocación, y por ende la fundación de la Orden, en el terror producido por un hecho espantable.