

Algunas fuentes medievales del Arte Renacentista y Barroco

Ángela FRANCO

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

RESUMEN

En el presente artículo se analizan las fuentes medievales de varios temas iconográficos que el arte renacentista y barroco incluyen en sus repertorios. El primero se refiere al papel representado por las *Celestiales Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia en la iconografía de *Cristo y el alma cristiana*, pintado entre otros, por Velázquez. Los Nueve Valientes, cuya representación se prolonga hasta el arte barroco, tiene su origen en el arte gótico. La temática de la muerte, como el árbol de la vida, está vinculada a los programas de las danzas de la Muerte. En cuanto a algunos objetos mágicos, como la higa, usada con carácter profiláctico, tienen su origen en la antigüedad, si bien la inspiración para el arte renacentista y barroco proviene del mundo medieval.

Palabras clave: Celestiales Revelaciones; Flagelación; Nueve Valientes; Árbol de la Vida; Danza de la Muerte; higa.

Some Medieval sources for Renaissance and Baroque Art

ABSTRACT

The present article analyses the medieval sources of some iconographical themes found in Renaissance and Baroque artistic *repertoires*. The first theme discussed here is the role played by the *Celestial Revelations* of Saint Brigitte on the iconography of *Christ and the christian soul*, which Velázquez depicted, as did other painters. The subject of the Nine Worthies, which was represented throughout the Baroque period, has its origin in Gothic art, and the representation of Death and of the Tree of Life have links to the medieval programs of the *Danse Macabre*. The references to certain magical objects, for example the *higa*, or fig tree, which has a prophylactic function, stem from Antiquity, albeit the inspiration for Renaissance and Baroque Art comes from Medieval examples.

Key words: Celestial Revelations; Flagellation; Nine Worthies; the Tree of Life; Danse Macabre; fig tree.

Aunque resulte tópico, se ignora o se elude con frecuencia el papel de la Edad Media desempeñado como fuente de diversos temas iconográficos del arte renacentista y barroco. Aquí voy a tratar solamente tres puntos que estimo de interés para conocer la trayectoria histórica de la iconografía de ambos estilos en su doble vertiente, religiosa y profana. En fuentes medievales bebieron multitud de pintores de más o menos importancia, y hasta el genio de la pintura barroca, don Diego de Silva y Velázquez.

Santa Brígida inspiró, a partir de sus *Celestiales Revelaciones*, varios temas a la iconografía de su tiempo, tanto del ciclo de Navidad como del de la Pasión.

A esta santa sueca se han dedicado en los últimos años importantes eventos artístico-culturales, lo que ha supuesto un extraordinario avance en el conocimiento de esta mística, de extraordinario influjo no sólo en el ámbito devocional, sino también en acontecimientos relevantes de la Iglesia, como su influencia en el traslado de la corte pontificia de Aviñón a Roma¹. V. Almazán promovió dos congresos sobre la santa, uno en Santiago de Compostela² y otro en Valladolid³.

Dentro del ciclo de la Pasión, dos momentos se hallan especialmente cercanos a la sensibilidad de la santa mística⁴. El primero de ellos es la flagelación, cuyas referencias artísticas surgen de su sensibilidad y tienen su máxima expresión en la pintura barroca española y nada menos que en el eximio pintor ya mencionado, Diego Velázquez. Se trata de un momento subsiguiente al citado tormento, cuya representación artística se denomina *Cristo y el alma cristiana*, que se exhibe en la *National Gallery*, de Londres desde 1883⁵. El cuadro es titulado también *Cristo después de la flagelación*⁶ (fig. 1), y de hecho sucede entre la Flagelación y el Ecce Homo. Ilustra una visión de Santa Brígida, en la que ella está ausente, visión que ha sido identificada erróneamente por Friedrich Schneider en su estudio “Matthias Grünewald und die Mystik”⁷. Cristo aparece flagelado y desplomado en el suelo,

¹ Espléndido es el libro *Santa Brígida de Suecia. Peregrina, política, mística, escritora* (Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000), del sabio investigador Vicente ALMAZÁN (+). Conocedor de las lenguas escandinavas - sueco, danés y noruego, aparte del inglés - fue profesor durante muchos años en Estados Unidos- y otros idiomas, ha podido consultar fuentes de primera mano absolutamente necesarias para su investigación. Desgraciadamente nos ha dejado hace tres años; vaya para él mi gratitud y admiración más sinceras y estas líneas como homenaje a su calidad científica y sobre todo humana.

² *Actas del VIII Encuentro Histórico España-Suecia. Santiago de Compostela, 18-20 de octubre de 2000*, edición bilingüe inglés-castellano al cuidado de Enrique MARTÍNEZ RUIZ, Magdalena de Pazzis PI CORRALES (Fundación Berndt Wistedt), Santiago de Compostela, Universidade, 2002. Las citas se indicarán en la versión castellana. Invitada a dicho evento, vid. Ángela FRANCO MATA, “Saint Birgitta and Mystic Literature in the Passion Iconography of the gothic “Suffering-Christ” Crucifix. Ideological Precedents”, pp. 261-283; “Santa Brígida y la literatura mística en el arte pasional del Crucifijo gótico doloroso. Antecedentes ideológicos”, pp. 575-594, *Scandinavia, Saint Birgitta and Pilgrimage Route Santiago de Compostela. El mundo escandinavo, Santa Brígida y el Camino de Santiago*, edición bilingüe inglés, español a cargo de Enrique MARTÍNEZ RUIZ y Magdalena de Pazzis PI CORRALES, Fundación Berndt Wistedt/Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Imprenta Universitaria, 2002

³ *VII Centenario. Santa Brígida, Patrona de Europa*, Valladolid, Diputación Provincial/Fundación Berndt Wistedt, 2005. Vid. “Santa Brígida y la iconografía evangélica”, *VII Centenario. Santa Brígida, Patrona de Europa*, Valladolid, Diputación Provincial/Fundación Berndt Wistedt, 2005, pp. 80-111, figs. 4-14.

⁴ Ángela FRANCO MATA, “Le Crucifix gothique douloureux de Perpignan et la littérature mystique du XIV siècle”, *XIII. Congrès d’Histoire de la Couronne d’Aragón*, Montpellier, 26-29 Septembre, 1985, *Midi. Revue des Sciences Humaines et de Littérature de la France du Sud*, 1, diciembre, 1986, pp. 8-15.

⁵ Gregorio, CRUZADA VILLAMIL, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885, n. 22; Paul LEFORT, *Velázquez*, 1888, catálogo, pág. 141; Aureliano de BERUETE, *Velázquez*, Madrid, 1898, págs. 63-64 y catálogo, pág. 206.

⁶ Emma MICHELETTI, *Velázquez. Los diamantes del arte*, n. 26 (1969), edición castellana del original italiano, Barcelona, 1973, n. 28-29, pág. 34. Neil Mac LAREN, *The Arts Council of Great Britain. An Exhibition of Spanish Painting*, 1947, n. 27; Mac LAREN, *National Gallery. Catalogues. The Spanish School*, Londres, 1952, n. 1148; *Velázquez y lo velazqueño*, catálogo de la exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III Centenario de su muerte 1660-1960, 2ª ed. corregida, Madrid, 1960, págs. 86-87.

⁷ Friedrich SCHNEIDER, “Matthias Grünewald und die Mystik” *Allgemeine Zeitung*, 1904, pp. 234-235. A este autor sigue Kurt GESTEMBERGER. Vid. también Francisco Javier, SÁNCHEZ CANTÓN, *La espiritualidad de Velázquez*, 1943, p. 12; *Revue de l’Art Chrétien*, 1905, pp. 92-94 y 157-158; Valerian von



Fig. 1. Velázquez, Cristo y el alma cristiana, *National Gallery*, Londres.

adorado por un niño de rodillas, al que acompaña un ángel. El niño representa al alma cristiana, como ya está atestiguado en 1616 en un cuadro del mismo tema en el convento de la Encarnación de Madrid. El cuadro del monasterio madrileño, dado a conocer por Elías Tormo y Monzó⁸. Es descrito en estos términos, que como advierte el descubridor, podrían haber servido para el de Velázquez: “-*al óleo sobre lienzo de un Cristo azotado en carnes muy llagado con las manos atadas echado en el suelo con un angel y un alma al lado de la coluna y en lo alto un letrado que dice “alma duelete de mi que tu me pusiste a asi” – con otro letrado que es un lugar de San Pablo –bara y media y bara y quarta*”⁹. El letrado no figura, ni figuró nunca en el cuadro, sino fuera del mismo y actualmente se ha perdido. Tormo no le concede

LOGA, *Velázquez Klassiker der Kunst*, 1914, n. 52; Juan ALLENDE-SALAZAR, *Velázquez, Klassiker der Kunst*, 1925, p. 185; Augusto L. MAYER, *Catalogue raisonné*, 1936, n. 12; Enrique LAFUENTE FERRARI, *Velázquez*, ed. 1943, n. XLIII; ed. 1944, n. 45, pp. 86; Elizabeth Du Gué, TRAPIER, *Velázquez*, 1948, pp. 118-121; Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, 1947, pp. 83-85.

⁸ Elías TORMO Y MONZÓ, “Visitando lo no visitable. Apéndice a la visita de la clausura de la Encarnación”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1917, pp. 180-194, sobre todo p. 185.

⁹ Elías TORMO Y MONZÓ, “Visitando lo no visitable...”, cit. pág. 185.

lógicamente la calidad del de Velázquez, aunque su autor figura entre los buenos pintores del barroco español, pues ha sido adscrito por A. Rodríguez de Ceballos a Diego de las Roelas¹⁰, autor del lienzo destinado a uno de los retablos laterales de la Merced de Sanlúcar de Barrameda¹¹, descubierto por C. Justi, quien no alude a fuentes medievales. A través del estudio del P. Rodríguez de Ceballos, se ponen de manifiesto varios aspectos que vinculan la obra a textos e iconografía al mundo medieval y alude concretamente a Santa Brígida. No sólo los dos autores citados pintan el tema; también Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez, efigió el asunto en 1609, aunque el cuadro se ha perdido. Incluye consideraciones literarias en su *Arte de la Pintura* [1649], que Velázquez indudablemente conoció, ya que están presentes en su lienzo, pintado, según E. Harris, hacia 1631-1632¹², fecha adelantada hacia 1628-1629 por J. Braun¹³. El tratadista refiere, siguiendo a San Jerónimo, que la columna de la flagelación era una de las que sostenían el atrio del pretorio de Pilato. En cuanto a los instrumentos utilizados por los verdugos para azotar a Cristo – enumerados por el arzobispo boloñés Alfonso Paleoto en *De Stigmatibus Sacris*, manejado por el canónigo Lucas de Soria para componer el suyo *De la Pasión de Nuestro Señor Jesu Cristo*, del que Velázquez poseía un ejemplar en su biblioteca-, figuran cuatro: las varas de azote a los delincuentes por parte de los romanos, las correas de piel de vaca; las espinas o zarzas y el azote terminado en puntas de estrella de hierro fijas a los cordeles.

La figura del niño, en la que Velázquez ha puesto especial énfasis, tiene antecedentes en siglos anteriores. Aparte de fuentes en grabados flamencos del siglo XVI, Santa Brígida de Suecia, que describió la escena de Cristo inmediatamente después de la flagelación, al dictado de María, escribe que uno de los verdugos “*compadecido, le cortó las ligaduras que le sujetaban. Una vez libres las manos, mi Hijo se vistió como pudo y vi el lugar donde estaban sus pies todo lleno de sangre y por la que dejaban las huellas de mi Hijo sabía yo sus pasos porque, al andar, dejaba la tierra empapada en ella*”¹⁴. No es el pasaje pintado por Velázquez, ni el niño es Santa Brígida, para cuya conclusión objeta Ceballos que la santa sueca no describió la Revelación como vista por ella misma, sino como narrada por la Virgen. Este extremo en mi opinión no es concluyente, ya que la santa aparece en figura de religiosa en las *Revelaciones* alusivas a la Natividad, que también le son reveladas por la Virgen. La iconografía barroca pregonó la

¹⁰ Alfonso RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez ‘Cristo y el alma cristiana’”, *Cuadernos de Arte e iconografía. Actas de los 2º Coloquios de Iconografía*. Madrid, Fundación Universitaria Española, t. IV, n. 8, 1991, págs. 82-92, sobre todo págs. 83-85. Agradezco la información del artículo a Leticia Sánchez, del Patrimonio Nacional.

¹¹ Alfonso RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez ‘Cristo y el alma cristiana’”, cit. pág. 84; Enrique VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, Guadalquivir, 1986, pág. 128, donde alude al cuadro madrileño como encargo de Felipe III.

¹² Enriqueta HARRIS, *Velázquez*, Madrid, Akal, 2003, págs. 117-118, fig. 109.

¹³ Jonathan BRAUN, *Velázquez pintor y cortesano* (1986), Madrid, Alianza, 1992, págs. 67-68, notas 74-75, figs. 65, 81.

¹⁴ *Celestiales Revelaciones de Santa Brígida*, Madrid, 1901, I, 10, págs. 49-50.

incidencia devocional. La temática del alma en relación con la pasión tiene referencias en los sermones en el marco de la Contrarreforma. Así se observa en las exhortaciones del “ánima mía” de Fray Diego de Estella, que tiene su manifestación pictórica en la Flagelación de Navarrete el Mudo de El Escorial¹⁵. Otros lienzos barrocos se contabilizan con el mismo tema, así Zurbarán –iglesia parroquial de Jadraque (Guadalajara), fechado en 1661, Alonso Cano, que tiene tres variantes de este tema, la más bella de las cuales se guarda en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. Murillo pintó dos versiones, el óleo *Cristo después de la flagelación contemplado por dos ángeles*, de la Colección Cook, de Richmond¹⁶ y actualmente en el *Fogg Museum*, Cambridge (Ma), fechado por D. Diego Angulo después de 1655, y la otra sin ángeles en Urbana, en el *Krannert Art Museum*¹⁷.

Los *Nueve Valientes* constituyen un grupo de otros tantos personajes, a los que han de ir asociadas las virtudes, dado que han de conformar su conducta. El conjunto de los personajes que lo forman configura el ideal caballeresco, representado por la corte y la nobleza, como ha analizado J. Huizinga¹⁸. Sus aspiraciones consistían en la paz universal, fundada en la concordia de los reyes, la conquista de Jerusalén y la expulsión de los turcos de Europa. El grupo de los nueve caballeros de la fama, los nueve valientes [en francés *les neuf preux*; en italiano *Uomini illustri*; en inglés *the nine worthies* hasta el siglo XVII] procede de la esfera de la épica caballeresca, y en ellos se funden el elemento caballeresco y el renacentista. Estos nueve héroes, formados por tres paganos, tres judíos y tres cristianos, tienen su primera expresión en los *Voeux du paon* de Jacques de Longuy, hacia 1312. Su éxito se evidencia en el marco artístico, pues tan sólo quince años más tarde [1329-1333] el rey Roberto II de Nápoles encargó a Giotto su la pintura en la *Sala Maior*, de Castel Nuovo, de Nápoles¹⁹. La elección delata la estrecha conexión con el romanticismo caballeresco: Héctor, César, Alejandro; Josué, David, Judas Macabeo; Arturo, Carlomagno, Godofredo de Bouillon. Se sabe que formaron parte de las grandes celebraciones reales, como la entrada de Enrique VI de Inglaterra en París, el año 1431, donde desfilaron las dieciocho

¹⁵ Joaquín YARZA LUACES, “Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete, “el Mudo” y relaciones con la Contrarreforma”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, XXXVI, 1970, pp. 43-68, sobre todo p. 53. Agradezco la referencia a Francisco J. de la Plaza.

¹⁶ Carl JUSTI, *Velázquez y su siglo*, versión española del original alemán, Madrid, 1ª ed., 1953; he manejado la de 1999, pp. 378-383; *Velázquez y lo velazqueño*, cit. pp. 86-87. Vid. también Juan Antonio GAYA NUÑO, *Después de Justi*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, pp. 48, 843; Bernardino de PANTORBA, *Velázquez*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1955; Kurt GERSTENBERG, *Velázquez, 1957*, pp. 34-36; Juan Antonio GAYA NUÑO, *Pintura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, n. 2840; Alfonso RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Fuentes iconográficas y literarias...”, cit. pág. 90.

¹⁷ Alfonso RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Fuentes iconográficas y literarias...”, cit. p. 90.

¹⁸ Johan HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* (1929), 8ª ed., versión española del original alemán, Madrid, Revista de Occidente, 1971, pp. 101-116.

¹⁹ Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Electa Napoli, 2006, pp. 168-197, sobre todo p. 168.

figuras delante del monarca. Incluso Francisco I se vestía alguna vez à l'antique para representar a uno de los *preux*. Paul Deschamps amplía la idea de los *preux* completándola con nueve *preuses* femeninas, y de la misma manera que amplió el número de ellos a diez con la adición de Bertrán du Guesclin, Juana de Arco fue propuesta como la décima heroína, si bien se desconoce si la idea tuvo éxito²⁰.

Los grandes ventanales del muro oriental de la *librería* de la catedral de León están protegidos con espléndidas vidrieras, obra de Diego de Santillana, vecino de Burgos y artista muy representativo en su especialidad²¹. A juzgar por la documentación referente a las reuniones capitulares, las vidrieras se construyeron entre 1505 y 1507. El programa iconográfico se incardina con el resto de la *Librería*, que dejó de cumplir su cometido para el que fue destinada el 9 de febrero de 1579. En un conjunto catedralicio, por más que fuera un “receptáculo” de la sabiduría, predominaba lógicamente la temática religiosa. Las enseñanzas de los apóstoles, emplazados en torno a la Virgen, los escritos de los Santos Padres de la Iglesia de Occidente, San Gregorio Magno, San Jerónimo, San Ambrosio y San Agustín, y la hagiografía de los santos y santas populares de la Edad Media, constituían el alimento intelectual de los estudiosos y personas sensibles a la cultura. No falta una fina intención satírica y sarcástica hacia la auténtica comprensión de las lecturas por parte de determinados lectores, como manifiesta una inscripción sostenida por un religioso licenciado en uno de los mensulones²². A todo ello hay que sumar el ejemplo de los intrépidos personajes, entre los que figuran los llamados Nueve Valientes, cuyo coraje debía de animar a los fieles en el esforzado y duro caminar por la vida hacia Dios. Se ha eliminado la figuración de los Valientes paganos. Los judíos están compendiados en Judas Macabeo, prestándose más relevancia a los Valientes medievales: Godofredo de Bouillon, Carlomagno y el Rey Arturo. Todos ellos ocupan el registro central del gran ventanal central²³. Las heroínas, por su parte, están representadas por la emperatriz

²⁰ Johan HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media...*, cit. pp. 101-116; Ángela FRANCO MATA, “Los Nueve Valientes y la *Librería* de la Catedral de León”, *Filandón*, León, domingo 27 de febrero de 2000, pp. 4-5. No comparto la identificación de Máximo GÓMEZ RASCÓN, *Catedral de León. Las Vidrieras. II. Catálogo de ventanas*, León, Edilesa, 2000, 2S. Vid. también Ángela FRANCO MATA, “Los Nueve Valientes en el arte y la literatura”, *XXIV Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, 5 febrero-18 junio, 2006, Pontevedra, Fundación Cultura Rutas del Románico, 2006, pp. 168-172; Ángela FRANCO MATA, “Reyes, Héroes y Caballeros en la literatura y el arte en el ocaso de la Edad Media”, *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX, III Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Madrid, 20-24 de Noviembre de 2006*, [miércoles, 22], en prensa.

²¹ Víctor NIETO, “Las vidrieras de Diego de Santillana y las arquitecturas del romano”, *Homenaje a Ramón Otero Tuñez*, Santiago de Compostela, Universidad, 1993, pp. 451-464.

²² Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “Una alegoría y un sarcasmo en la librería de la catedral de León”, *Imágenes y Promotores en el arte medieval, Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 289-298), no alude al tema en estudio.

²³ Estos dos últimos y el héroe bíblico citado han sido identificados erradamente con el apóstol San Judas Tadeo, el rey San Fernando y San Luis IX de Francia, respectivamente. Godofredo de Bouillon, Duque de la Baja Lorena, uno de los caudillos de la primera Cruzada, fue sido identificado con interrogante.

Santa Elena, la única componente del trío cristiano de heroínas²⁴. Completa el conjunto del registro inferior del gran ventanal izquierdo otra santa popular, santa Margarita de Antioquía.

Los Nueve Valientes y sus equivalentes femeninas de todos los tiempos conformaban el panteón de los héroes y heroínas paganos, judíos y cristianos: Julio César, Héctor y Alejandro, con su réplica en Lucrecia, Veturia y Virginia; Josué, David y Judas Macabeo, que iban de la mano con Esther, Judit y Yael, y finalmente Godofredo de Bouillon, Carlomagno y el rey Arturo, a quienes acompañaban Santa Elena, Santa Isabel de Turingia y Santa Brígida de Suecia. La popularidad de que gozaron estos temas en Europa queda demostrada a través de su representación en materiales de muy diversa naturaleza. A diferencia de los héroes, las nueve “heroínas” no forman conjunto aisladas de ellos. En el castillo piemontés de Manta, construido en el siglo XIV y transformado en el siglo siguiente en morada señorial, se conserva uno de los ciclos pictóricos más importantes del gótico tardío, realizado en 1420 por Jacques Iverny, con la representación de los personajes de la novela caballería, en tamaño natural. Casi todos fueron realizados entre 1418 y 1430 (fig. 2). El conjunto femenino ha sido bautizado con el nombre de Las Nueve Mujeres de la Fama, que como los “Campeadores” –otro apelativo de los Valientes, están emplazados en la Sala del Barón del castillo. Están acompañadas del correspondiente blasón, colgados de laureles, y ostentan animales o imágenes, que las identifican²⁵.

En grabados, la serie más popular data de comienzos del siglo XVI, contemporánea de la referida vidriera de León y son creación de Hans Burgmair. Las vidrieras de la *Loggia* del Ayuntamiento de Lüneburg, de 1420, representan la serie de los Valientes, pero sólo hombres.

Aparte del recuerdo del Quijote a los Nueve Valientes, pervivieron algunos conceptos durante el renacimiento y barroco. La *Casa de los Tiros*, de Granada es un buen ejemplo del siglo XVI. La fachada, de cantería, tiene puerta adintelada, dos balcones y cinco estatuas de Hércules, Teseo, Jasón, **Héctor** [valiente] y Mercurio. En el salón principal, llamado antiguamente *cuadra Dorada*, aparte de una serie de reyes y héroes españoles, en bustos de relieve labrados antes de 1539, luce en la parte alta de los muros cuatro medallones de piedra con los bustos de **Judit** [heroína], Semíramis, Pentesilea y **Lucrecia** [heroína]²⁶. Estos conjuntos se

²⁴ La santa identificada hasta el momento con Santa Cristina portadora de flechas, es indudablemente Santa Úrsula, y la santa con cruz podría ser Santa Rosa de Viterbo o más bien Santa Tecla, hipótesis que he propuesto recientemente. La presencia de santa Tecla no es deseable, toda vez que recibió gran veneración a fines de la Edad Media, cuyo magnífico retablo de Pere Johan en la catedral de Tarragona, es un buen exponente al respecto.

²⁵ Julián GÁLLEGO, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1991, pp. 40-41; *Alessandro nel Medioevo Occidentale*, a cura de Mariantonia LIBORIO. Introduzione di Peter DRONKE, Mondadori, 1997.

²⁶ Manuel GÓMEZ MORENO, *Guía de Granada*, ed. Facsímil, prólogo de M^a Elena GÓMEZ-MORENO, estudio preliminar de José Manuel GÓMEZ-MORENO CALERA, Granada, 1998, pp. 208-211; Santiago ALCOLEA, *Guías artísticas de España. Granada*, Barcelona, Aries, 1960, p. 170; Francisco GONZÁLEZ DE LA OLIVA y Ignacio HERMOSO ROMERO, *Museo Casa de los Tiros de Granada. Guía Oficial*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2005, pp. 63-89.

completan con unas suntuosas puertas, cuyo escudo de Rengifo luce una bandera con la cruz de Jerusalén y estas palabras: “Hierusalem, Hierusalem, convertere ad D(omi)n(u)m”.

A G. Strumwasser debemos la investigación *Heroes, heroines and Heroic Tales from Old Testament: An Iconographic Analysis of the most frequently represented Old Testament subjects in Netherlandish Painting ca. 1430-1570* sobre los héroes y heroínas bíblicos²⁷.

En 1647, el jesuita Pierre Le Moyne escribe un libro titulado *Galerie des femmes fortes* (1647), una obra cuyo texto se compone de veinte capítulos escritos a la par en prosa y en verso; es un panegírico de la vida de mujeres ejemplares, judías, bárbaras y cristianas. Los grabados que acompañan al libro fueron realizados según modelos ejecutados por el pintor francés Claude Vignon. Entre las mujeres, el autor elige a cuatro del Antiguo Testamento: Débora, Yael, y Judit, además de Salomona (Macabeos, libro 2, 7), la madre de los siete hermanos Macabeos, uno de los cuales, Judas, forma parte de los héroes. En la Biblia su nombre no aparece explicitado [tan sólo es indicada como “la madre de los siete hermanos macabeos”]. Su exhortación a sus hijos de no transgredir la ley de Dios y sufrir martirio por El, representan una generosa actitud que la eleva a rango de heroína. Ella misma aceptó con enorme fe y entereza de ánimo la tortura y muerte de sus hijos y finalmente la suya propia²⁸.

Las heroínas bíblicas Judit, Ester y Yael han sido objeto de los pinceles de los grandes pintores del barroco, especialmente Judit, considerada la mujer fuerte por excelencia. Las representaciones, sin embargo, son de carácter individual, no formando parte del conjunto de las heroínas. Judit recurrió a su coraje, ingenio y belleza para dar muerte al enemigo de su pueblo, aun a costa de la propia vida²⁹. El *Libro de Ester* se compuso, como el de Judit, durante el periodo macabeo, hacia el siglo II a. C. Ambos se basan probablemente en la dramatización del episodio más trascendental de la heroína judía. Fue a causa de la rebeldía de la orgullosa reina Vasti, a aparecer ante su esposo, el monarca persa Asuero, por lo que Ester, una doncella judía, consiguió convertirse en su esposa, y liberar a su pueblo con las armas que le daban su belleza y el recién adquirido poder³⁰. En cuanto a Yael, las crónicas bíblicas hablan de ella, quien cree que su misión es salvar a su pueblo y a tal fin no sólo es desleal a su propio esposo, sino que pondrá fin a su vida, asesinandolo salvajemente. El Libro (Jueces, 4) sin embargo, la considera una

²⁷ G. STRUMWASSER, *Heroes, heroines and Heroic Tales from Old Testament: An Iconographic Analysis of the most frequently represented Old Testament subjects in Netherlandish Painting ca. 1430-1570* University of California, Los Ángeles, 1979 (tesis doctoral inédita), a la que no he tenido acceso.

²⁸ Cfr. Erika BORNAY, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 28.

²⁹ Erika BORNAY, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, cit. pp. 41-68, sobre todo p. 41.

³⁰ Erika BORNAY, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, cit. pp. 149-160, sobre todo p. 149.

heroína³¹. Las tres, junto a Miriam y Débora, ocupan el puesto de “heroínas libertadoras” del pueblo judío.

Las Danzas de la Muerte –título hispano del de *Danses Macabres*, en francés, *the dance of death*, en inglés, y *Totentanze*, en alemán- constituyen el reflejo de la angustia social ante este hecho irremediable, que a finales de la Edad Media conmovió a toda Europa, y tomó cuerpo tanto en literatura como en iconografía³². Como en el apartado anterior, algunos aspectos iconográficos pervivieron durante el barroco, como es el caso la alegoría del Árbol de la Vida, que Ignacio de Ries estampa en el conocido óleo, pintado hacia 1650, en la catedral de Segovia (fig. 3).

La *Danza de la Muerte* del convento de San Francisco de Morella, en los muros interiores de la sala capitular, debió de ser una enorme y compleja composición, cuya restauración, iniciada en 1993, ha sacado a la luz fragmentos parciales que han posibilitado un análisis más riguroso³³. La sala en cuestión, cubierta con bóveda de crucería, fue proyectada y dirigida por Andreu Tarascó entre 1427 y 1442³⁴. Es de planta cuadrada y lo destacado en ella es la *Danza de la Muerte* acompañada de cinco textos bien delimitados, escritos en catalán medieval. La escena central representa la figura de la Muerte provista de arco y aljaba, disparando dos flechas hacia el Árbol de la Vida (fig. 4). Completa el conjunto de lo conservado una representación muy destruida de la Rueda de la Fortuna, de la que sólo pervive un pequeño fragmento que permite su identificación. En la parte inferior, un gran sol rojo con rayos está circundado de un cordón franciscano con seis nudos³⁵. El programa iconográfico coincide en gran medida con una xilografía del *Memento mori*, del Maestro de las banderolas, grabador germano, de la segunda mitad del siglo XV, que comprende el Árbol de la Vida, la Rueda de la Fortuna y un *transi*. El primer episodio está formado por la Muerte disparando dos flechas al Árbol de la Vida. Segura de disparo certero, de su boca sale la inscripción *Nemini parco* [no perdono a ninguno]. El árbol, de frondosa copa redonda aunque de dibujo convencional, acoge en doble nivel a dos eclesiásticos empeñados en orar con los brazos en alto y en el inferior, un numeroso grupo de civiles, cinco de ellos

³¹ Erika BORNAY, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, cit. pp. 183-189, sobre todo p. 183.

³² La literatura sobre este tema es muy abundante; de ello dejo constancia en Ángela FRANCO MATA, “Danzas de la Muerte medievales en España”, *Dixième congrès international d'études sur les Danses Macabres, Vendôme (Francia)*, Vendôme, 2000, pp. 215-237 y “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, Madrid, 2002, pp. 173-214.

³³ Para el informe de la restauración vid. Miguel PEINADO PÉREZ, “Pintures murals de la Sala capitular de l'antic convent de Sant Francesc”, en el opúsculo *Morella. Dansa de la mort*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999. Alanyà i Roix, J.: *Urbanisme i vida a la Morella medieval (s. XIII-XV)*, Morella, 2000, que no he podido consultar. Es recogido en Enrica Zaira MERLO, “La morte e il disinganno. Itinerario iconografico e letterario nella Spagna cristiana”, *Humana Fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, a cura de Alberto TENENTI, Clusone, Circolo Culturale Baradello, 2000, pp. 228, 249, nota 26.

³⁴ Josep María FRANCESC, *Sant Francesc, Valencia y Murcia. La España Gótica. 4*, Madrid, Encuentro, 1992, p. 142.

³⁵ Enrica Zaira MERLO, “La morte e il disinganno...”, cit. p. 228.

jugando a los dados y los restantes mirando al frente presididos por un personaje coronado: aluden al amor por la vida despreocupada y fútil.

Aunque se ha propuesto como autor de las pinturas al italiano Giuseppe Beli,³⁶ no resulta convincente esta hipótesis. El estilo responde a una fecha más tardía, aunque no tanto como la proporcionada por el análisis de los pigmentos, en torno al último cuarto del siglo XV³⁷. Esta fecha ha sido la aceptada recientemente por E. Z. Merlo por referencia a las relaciones iconográficas con la obra antedicha. Sin desmentir esta propuesta, es necesario añadir que estos temas aparecen ya en el manuscrito n. 1404 de la Biblioteca Casanatense, de Roma, titulado *Virtutum et Vitiatorum Omnium delineatio*, del segundo cuarto del siglo XV, y por tanto anterior³⁸. De origen alemán -como el gemelo conservado en el *Wellcome Institut* de Londres-, recoge incluye varias ilustraciones sin enmarcar con los temas del *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, a doble página, (fols. 5v-6), la última de las cuales es compartida con el *Árbol de la Vida*. A diferencia del ejemplo de Morella, cuyo tronco es roído por dos topos -animales ligados a la peste negra-, es la muerte la que lo tala.

El tema tuvo repercusión en nuestro país, y tal vez derive de Alemania, de donde se ha propuesto el origen del pintor Ignacio de Ries, autor del *Árbol de la Vida*, pintado en 1653 para la capilla de la Concepción de la catedral de Segovia, fundada por el almirante don Pedro Fernández de Miñano y Contreras (fig. 3). Sirvió a su vez de modelo para la estampa el grabador del siglo XIX Manuel Navarro, *El Árbol vano*. Dos didascalías en la parte superior *Mira que te as de morir / mira qve no sabes qvando / Mira que te mira Dios / mira qve te esta mirando*, sirven de advertencia al despreocupado grupo de personajes que pueblan la copa del árbol, mientras la Muerte acecha con la guadaña y Cristo tañe la campana invitando a la reflexión. Los textos indicados remiten al profeta Amós (6, 3) y al evangelista Mateo (3, 10). Creo que a las propuestas de Santiago Sebastián, remitiendo a E. Weter en torno a fuentes de inspiración en un cuadro del círculo Guercino -Galería de Pintura del Estado de Viena- y un grabado de Jerónimo Wierix³⁹, deben de anteponerse las miniaturas citadas. También a Valladolid arribó el tema, pues se conserva un lienzo

³⁶ Manuel MILIÁN BOIX, Real Convento de San Francisco de Morella, *Penyagolosa*, IV, 1958, pp. 20-28.

³⁷ Víctor INFANTES, (*Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XVIII-XVII)*), Salamanca, Universidad, 1997). p. 343, propone 1420-1430; Francesca ESPAÑOL, *Lo macabro en el gótico hispano. Cuadernos de Arte Español*, 70, *Historia* 16, Madrid, 1992, , p. 30, la retrasa a la segunda mitad.

³⁸ Maria Giulia AURIGEMMA “*Nosce te ipsum*: la raffigurazione della morte nei paesi dell’area germanica e nederlandese”, *Humana Fragilitas...* cit. pp. 141-196.

³⁹ E. WETER, “*Media Vita*”, *Spanische Forschungen der Goerresgesellschaft*, 16, Münster, 1960, pp. 190-196, cfr. Santiago SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, 1ª ed. 1981, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 121-123. Figuró en la exposición *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1988, catálogo, ficha a cargo de José Carlos B[RASAS] E[GIDO], “*Ignacio de Ries, Pintura de la Alegoría del Árbol de la Vida*”, pp. 270-271 y en *Las Edades del Hombre. El Arbol de la Vida*, Segovia, 2003, p. 513.

de la segunda mitad del siglo XVII con el título citado de *El Árbol de la Vida*, publicado por J. J. Martín González y F. J. de la Plaza⁴⁰.

Desde la más remota antigüedad fue la virtud mágica atribuida al azabache como amuleto una de las razones de su uso por las distintas clases sociales. El florecimiento de la industria, motivada por las peregrinaciones jacobeanas, entraña un extraño aglutinamiento de creencias cristianas junto a viejas supersticiones paganas, que en el siglo XVI se dan la mano en la representación de Santiago y otros santos, rematados en higa –o viceversa- para librarse del mal de ojo⁴¹. Estos objetos con virtudes mágicas pueden presentarse tanto en azabache, como en coral, cristal de roca y también en opalina. No falta su representación en pintura, así en tablas con la Misa de San Gregorio⁴². Resulta cuando menos aberrante para nuestra cultura la colocación de colocar amuletos en personajes sagrados, como la higa en el cuello del Niño Jesús, tan frecuente en la pintura de gótica⁴³.

En azabache adquiere doble virtud a) por la propia representación de la **higa**, y b) por el color negro del azabache. La ciencia del mal de ojo era algo sumamente arraigado entre los musulmanes; el propio Mahoma advirtió sobre sus posibles efectos. La documentación literaria árabe del siglo XIII informa de la existencia de tinteros y figurillas de azabache⁴⁴. En torno a 1470 era costumbre en Andalucía su uso con motivo de relaciones entre árabes y cristianos⁴⁵. Las madres árabes, según cuenta Velázquez Echevarría en sus *Paseos por Granada*, colgaban a sus niños manecillas de azabache para librarlos del mal de ojo, pues ellos eran más sensibles al maleficio. Sebastián de Covarrubias enumera los amuletos que ordinariamente se les colocaba: "manos de tesugo, ramillos de coral, cuentas de azogue, raíz de peonía y otras cosas".

La virtud del amuleto de azabache fue unida en ciertas épocas -del siglo XI al XIII- a la materia, y en otras -siglos XV y XVI- sería su forma la que determinaría su eficacia. Resulta sorprendente la carencia de alusiones al azabache en la obra de

⁴⁰ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ y Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, t. XIV, parte segunda del *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1987, p. 165, fig. 582.

⁴¹ Ángela FRANCO MATA, "Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo," *Compostellanum*, XXXVI, n. 3-4, Santiago de Compostela, 1991, pp. 467-531, recogido en *Pensamiento, Arte e Cultura no Camiño de Santiago*, coordinado por Ángel ÁLVAREZ GÓMEZ, Xunta de Galicia, Vigo, 1993, pp. 202-267.

⁴² Muy expresiva es en este sentido la mano haciendo la higa en la tabla de dicho título en el Museo Arqueológico Nacional, procedente del convento de Santa Clara de Palencia.

⁴³.- Joaquín YARZA recoge varios ejemplos en su artículo "Fascinum. Reflets de la croyance au mauvais d'oeil dans l'art médiéval hispanique", *Razo*, Niza, 1988, pp. 119-120, a los que pueden añadirse el Niño de la Virgen de Jaime Huguet, del retablo de Vallmoll, *Museu Nacional d'Art de Catalunya*, el del Maestro de Perea, del retablo de los Tres Reyes, Museo de Valencia, etc.

⁴⁴.- Tal es el caso de ben SAID en su *Libro de las banderas de los campeones*, trad. de Emilio GARCÍA GÓMEZ. Agradezco estas informaciones al Prof. Joaquín Vallvé.

⁴⁵.- Información que me ha sido facilitada amablemente por el Prof. Dr. José RODRÍGUEZ MOLINA.

Enrique de Villena *Tratado del aojo o de fascinación*, escrito hacia 1411⁴⁶. Sin embargo, son interesantes las noticias dadas sobre el aojo y las formas de curación. Dice que el aojo es un veneno que se comunica por la vista, mesurándose su intensidad por la fuerza del catador y sus estragos por la disposición de sus víctimas, particularmente los niños. Villena divide su trabajo en examen del mal y su curación, de tres formas: a) preservativa, antes de que se produzca el aojo, b) de prueba, para comprobar su naturaleza, y c) curativa, para librar del daño al fascinado. En cada una de las tres formas se procede por tres vías: por superstición –apelándose a la magia de los amuletos-, por virtud –a la de las cábalas y supersticiones- y por calidad –a la de las hierbas medicinales e higiene doméstica e incluso a la curación moral. Su uso integra a todas las clases sociales. También se usan dientes de lobo, garras de león y colmillos de jabalí como armas ofensivas contra el maleficio, que perdurará varios siglos, con especial incidencia en la corte de los Austrias: el príncipe don Alonso con su hermana Margarita, hija de Felipe III y Margarita de Austria, en un retrato atribuido a Bartolomé González –Instituto Valencia de don Juan- lleva un cinturón del que penden una higa, un corazón y una nuez de azabache. También porta amuletos la infanta Ana, en sendos retratos de Juan Pantoja de la Cruz -Descalzas Reales de Madrid y *Kunsthistorisches Museum* de Viena-; lleva, junto a otros amuletos pendientes de un cinturón **mágico**, una gran higa de azabache que destaca entre los demás. Han llegado hasta la actualidad cinturones principescos con amuletos, talismanes y medallas, como el conservado en el Museo Sorolla –fechable entre fines del siglo XVII y comienzos del XVIII- y el del convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, en los que se entremezclan indiscriminadamente elementos cristianos y profanos. Los hijos de Felipe III y Margarita de Austria, los infantes Fernando y Alonso retratados con su hermana Margarita [1612], presumiblemente por Bartolomé González -*Kunsthistorisches Museum* de Viena, llevan el preciado amuleto.

Pero la documentación pictórica más bella es la proporcionada por Velázquez en los retratos de los enfermizos vástagos de Felipe IV, concebidos con sumo cariño y humanidad. No tanto como adornos, cuanto para mitigar la falta de salud, por la superstición y curandería de la época, como afirma atinadamente J. Hernández Perera, portan dijes de carácter apotropaico⁴⁷. El infante don Fernando poseía nueve: una higa de azabache, una guarnición de oro con una R a modo de coral, un "chupador" de cristal, una "mano de texón", una raíz de peonía, una castaña, una media luna de acero, una campanilla de oro, junto con otra higa guarnecida de oro, un relicario con el *Lignum Crucis* y un cascabelero de plata. A su muerte, pasaron a cargo de doña Gregoria de Eguizábal, y debió de heredarlos el

⁴⁶ Guillermo de OSMA Y SCULL, *Catálogo de azabaches compostelanos*, precedido de *Apuntes sobre: Los amuletos contra el aojo, las imágenes del Apóstol y la Cofradía de los azabacheros de Santiago*, Madrid, 1916, edición facsimilar titulada *Catálogo de azabaches compostelanos*, Poio, Ara Solis Consorcio de Santiago, 1999, Introducción de Juan JUEGA PUIG.

⁴⁷.- Jesús HERNÁNDEZ PERERA, "Velázquez y las joyas", *Archivo Español de Arte*, 129-132, Madrid, 1960, pp. 251-286, sobre todo p. 281.

príncipe Felipe Próspero, retratado por Velázquez de unos dos años - *Kunsthistorisches Museum* de Viena (fig. 5)-. Niño muy enfermizo, cargó sobre su endeble naturaleza los amuletos protectores: de su hombro izquierdo cuelga la higa de azabache, ante el pecho pende otro dije en forma de roseta o castaña; éstos le protegerían contra el mal de ojo. De la cintura y colgando de cadenas de oro se ve al centro la campanilla de oro, ahuyentadora de la brujería, y a los lados la mano de tejón, de reconocida eficacia contra el maleficio, y la avellana de oro; por detrás colgaría verosímilmente otros dije –la raíz de peonía y la media luna, además del chupador y la rosa de coral. Cuando murió el príncipe, la Marquesa de los Vélez, su aya, fue autorizada para tomar algunas alhajas y otras se vendieron; entre estas últimas constan "un santico y un Lignum Crucis con dieciocho diamantes grandes", "una higa de azabache con diamantes en el tope y otro santico".



Fig. 5. Velázquez, Príncipe Felipe Próspero, *Kunsthistorisches Museum*, Viena.

El día 8 de octubre de 1661 el rey Felipe IV disponía que las alhajas y dije pertenecientes al infante don Fernando se tomasen "para que sirvan a lo que con el favor de Dios naciere". Quien nació fue el futuro Carlos II el Hechizado, para quien labraría el platero de Su Majestad, Juan de Villarroel, otros dije de oro, entre ellos dos higas de cristal -varias higas de cristal se exhiben en el Museo Lázaro Galdiano- y otra de **azabache**, material traído indudablemente de Asturias o Santiago. La infanta Margarita, la deliciosa protagonista del cuadro de las Meninas, lleva una higa de azabache pendiente de un hombro en los retratos de la col. Duques de Alba, de

Madrid, en el citado museo vienés y en el Museo del Louvre [1653-1654].

La higa, denominación que en España comienza a partir de 1546, es definida por Covarrubias como "una manera de menosprecio que hacemos cerrando el puño y mostrando el dedo pulgar entre el dedo índice y el medio; es disfraçada pulla"⁴⁸. El P. Nierenberg en su *Oculta Filosofía de la simpatía y antipatía de las cosas* (1633) condena enérgicamente como indigno uso de cristianos la higa como amuleto, aunque valora la materia. "La higa, escribe, es de origen tan supersticioso, idólatra y abominable, que ni aun pensarlo puede un pecho religioso, si bien el azabache no dexa de ser provechoso. La efigie solo condeno". Resulta sorprendente que lance sus denuestos en tiempos de Felipe IV.

⁴⁸.- Diego de COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611, p. 698.

Probablemente influyera la censura del jesuita en la nueva disposición de las higas. De ser realistas y perfectamente señalada la posición de los dedos pasan a estilizarse y se tornan abstractos e irreconocibles, para volver en los siglos XVIII y XIX a su primitiva forma realista. Es frecuente la sustitución de la palma de la mano por un corazón y una media luna. Se varía también la mano; en el siglo XVI predominan las higas de la mano derecha, mientras que luego es la izquierda la usada como tal. A comienzos del siglo XX, concretamente en 1905, el Ateneo de Madrid informa que "de la higa lo que más se ha conservado es la forma, aunque por entonces todavía en Asturias y León se colocaban en los cuellos de los niños manecitas de azabache. Parece que el mal de ojo lo que hace es **partir el corazón** y el azabache tiene la propiedad de sufrir los efectos del maleficio, en lugar de sufrirlo la criatura: en vez de partirse el corazón del niño se parte la higa "en tantos más pedazos cuando mayor sea el embrujamiento. Por esta razón nos ha llegado rota una gran cantidad de ellas".

Cabe preguntarse qué hizo la Inquisición ante esta problemática supersticioso-religiosa de "profilaxis curativa". Más que contra los amuletos, contra quien luchó fue contra los hechiceros, como se desprende de una causa seguida en Zacatecas en 1565, contra una sirvienta, Bárbola de Zamora, acusada de hechicería. La idea del mal de ojo llegó a Nueva España procedente de las riberas del Mediterráneo, afirma Luis Weckmann⁴⁹. El tratadista Pedro Ciruelo, preceptor de Felipe II, intentó una explicación lógica según la cual las causas podían ser naturales, pero también podía resultar de hechicerías malignas⁵⁰. Se creía que ciertas personas – generalmente mujeres– poseen en los ojos un poder maléfico que produce enfermedades en el tierno organismo del niño. Es significativo que dicho problema preocupe a Felipe II. Aguirre Beltrán analiza el problema de la magia y los amuletos en *Medicina y Magia*; hasta tal punto era difícil separar una de otra. En el mismo sentido D. Rípodas Ardanaz recoge como objetos eficaces para la conservación o recuperación de la salud las higas, usadas, dice, contra el aojamiento y sus consecuencias⁵¹. Han aparecido higas de azabache en las ruinas de la antigua iglesia de Santa Fe (Argentina), una en un sepulcro de la iglesia de San Francisco, otra en el templo de Santo Domingo y fragmentos de otras, además de alguna de cerámica. Al cristianizarse el sentido de las higas, grabadas en la parte de la palma de la mano con medias lunas, corazones, flores de lis, rosas de Jericó, Carmen Baroja relaciona la luna, la mano izquierda y el principio femenino, y por otro lado, los corazones, la mano derecha y el principio masculino. Los corazones, además, se pueden asociar a Cristo y los crecientes lunares a María, quien aparece representada frecuentemente con la luna a sus pies, particularmente bajo la

⁴⁹ Luis, WECKMANN, *La herencia medieval de México*, México, San Miguel Allende, 1984, I, p. 685 (reed. 1994).

⁵⁰ Pedro CIRUELO, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, Madrid, 1538, pp. 87-88..

⁵¹ Daisy Rípodas Ardanaz, *Fuentes inusuales en la historia de la medicina hispanoamericana colonial* *Revista de Indias*, Madrid, a. 40, n. 159-162, 1980, pp. 399-414, sobre todo p. 404.

advocación de la Inmaculada, y dentro del culto de Cristo hay una especial predilección por el sagrado Corazón.



2.- Las Nueve Mujeres de la Fama, castillo de Manta Italia)

3.- Ignacio de Ries, Alegoría del Árbol de la Vida, catedral de Segovia.

4.- Alegoría del Árbol de la Vida, convento de San Francisco, Morella (Castellón de la Plana).