

Hypomnemata tria

Antonio RUIZ DE ELVIRA

I. *Timeo en El Escorial*

En las pp. 77, 79, 82 y 85 de *CFC XXIV*, 1990, he hablado del «hasta ahora» inlocalizable manuscrito único del insignificante anónimo *Γυναῖκες ἐν πολεμικός συνεταὶ καὶ ὀδρεῖται* en el que se contiene, y sólo en él, la también unquísima atribución a Timeo (Timeo de Tauromenio) de la versión de la historia de Dido en que no se menciona para nada a Eneas, versión que no vuelve a aparecer hasta cerca de cinco siglos después, en Tertuliano, pero que, a partir de éste, constituye de hecho un relato antivirgiliano, intensa y apasionadamente aceptado y reproducido en no menos de catorce textos, varios de ellos nada menos que de Macrobio, Servio, San Jerónimo, San Agustín, y Eustacio, además de Apiano, Justino y Orosio. Pues bien, he aquí que después he localizado (el 24-IV-91) ese dichoso manuscrito, cuyo texto del anónimo *Γυναῖκες...* he colacionado en El Escorial (aunque sólo en su párrafo *Θεισσώ*) tres días más tarde (el 27-IV-91). Es, en efecto, como bien dijo Westermann, un códice del Monasterio de El Escorial (y no un Matritense como dijo el insigne Carl Müller), y está descrito, y bien descrito, en el Catálogo del P. Revilla (tomo I del Catálogo de códices griegos escorialenses); y, asimismo, el anónimo *Γυναῖκες...* está reseñado, mediante la frase «Mulieres fortes in bello», en el Índice general del tomo III, del P. de Andrés, de dicho Catálogo.

De no haberlo yo descubierto antes en dicho Catálogo nadie me tiene la culpa, más que quizá mi propia prisa; así como tampoco es que esté «en Polieno» el texto del *Γυναῖκες...* lo que dice Carl Müller, sino, como yo mismo lo he reproducido en *CFC XXIV*, 1990, 82, «inmediatamente después de Polieno» (*ad calcem Polyaeni*), y así es, casi exactamente: el *Γυναῖκες...* está, en efecto, en los folios 147v-149v. del manuscrito, sin atribución alguna, y tras otros dos anónimos *κρῆναι καὶ λίμναι καὶ τρηγαῖ* [que parece ser un fragmento bastante amplio del libro de Soción, de la época de Tiberio, del que habla Focio en cod. 189, y editado este fragmento, tras Henri Etienne y Silburgio, por Westermann en pp. 183-191 de los mismos Paradoxógrafos en los que está el *Γυναῖκες...* en pp. 213-218] y *Περὶ τῆς, τοῦ Νείλου ὀναβάσεως* [editado por C. Landi, junto con el *Κρῆναι...*, en 1895: en *Studi Italiani di Filología Classica*, III, 1895, 531ss]), que ocupan los folios 144v-147v. (en este último folio hasta la línea 11 inclusive, en la que empieza

también, con el título en rojo, el *Γυναῖκες...*); y todo lo que precede, a saber, los folios 2-142, es el texto de los *Στρατηγήματα* de Polieno.

Se trata del códice escorialense T. I. 12 (=Revilla 132), del siglo XVI.

Pues bien, una vez hechas estas rectificaciones y puntualizaciones, y una vez localizado, examinado y colacionado por mí el manuscrito en El Escorial (colacionado solamente, como he dicho, el parágrafo *Θεοτρώ* del *Γυναῖκες*; v. infra las pequeñísimas discrepancias que he encontrado respecto del texto de Westermann, que es el que reproduce Jacoby, en 566 F 82, sin comentario alguno crítico-textual, ni tampoco de autoría, y respecto del de Carl Müller en FHG I 197), subsiste incólume, sin embargo, todo lo demás que tengo dicho sobre dicho fragmento de Timeo; subsisten, pues:

1. La insignificancia del *Γυναῖκες...* no carece de credibilidad, pues seis de sus catorce historias concuerdan con Heródoto, nombrado en cinco de ellas (sobre Nitocris de Egipto, Nitocris de Babilonia, Argía la esposa de Aristodemo, Tómiris, y Artemisia de Halicarnaso), y resumido en una (sobre Feretima, con atribución a Ménecles, pero que está en Heródoto IV 162-167), y dos de ellas con Diodoro, no nombrado, nombrando a Ctesias (sobre Semíramis y sobre Zarinea; sobre esta última v. en «Mito y novella», *CFC* V, 1973, 42s.); pero para las seis restantes, dos de ellas sin mención de garante alguno (sobre Targelia y sobre Onómaris), y las otras cuatro atribuidas, respectivamente, a Helanico (sobre Atosa), Ésquines «el filósofo» (sobre RodóGINE), Jenófilo (sobre Lide), y Timeo (sobre Dido, la que nos ocupa), no existe confirmación alguna, y parece excesivo el juicio de Westermann, en la misma página XLI en que ofrece los datos sobre el *Γυναῖκες*, cuando dice «hae quoque historiae plurimum commendationis habent ab optimorum et satis antiquorum testimoniis, quales sunt Aeschines philosophus, Ctesias, Hellanicus, Herodotus, Meneclès, Timaeus, Xenophilus».

2. La llamativa laguna de alrededor de cinco siglos entre esa versión de Timeo sobre Dido y su reaparición a partir de Tertuliano.

3. La ignota localización e identificación del códice Medíceo, copiado por Lucas Holsten (yo, al menos, no lo he podido localizar en los once inmensos volúmenes del Catálogo de Bandini), y de su apógrafo, así como el no poder saberse qué es lo que dice Holsten sobre el Medíceo ni dónde lo dice.

Por último, como resultados de mi colación del codex Scorialensis, tengo que señalar, aparte de la gozosa confirmación de que existe el fragmento de Timeo sobre Dido (aun subsistiendo todas las reservas que tengo repetidamente expuestas), que el texto de Carl Müller (en FHG I 197, *Timaei* fr. 23), que es el de Tychsen y Heeren, es más fiel al códice Escorialense que el de Westermann: en la línea 9 de este último se lee *εἰς στάχφας*, donde el Escorialense, y Müller, tienen *εἰς στάχφος*; en la línea 5 *Ἐλίσσαν*, donde el Escorialense tiene *ε/Ἐλισσαν*, y Carl Müller *Ἐλίσσαν* (y *Helissam* en su traducción); en cambio en la línea 12 tiene Westermann *ἐπιχωρίως*, y ésa es la verdadera lectura del

manuscrito (no ἐπιχωρίους como pone el propio Westermann en el aparato, ni ἐπιχωρίους, corrección propuesta por Heeren y aceptada por Carl Müller; (también en la traducción: «ab indigenis»); finalmente, en la línea 16 tiene Westermann un καὶ ἀψασα, que está también en Müller, pero no en el Escorialense.

En los últimos folios del Escorialense, folios 149v.-151v., se contienen otros tres anónimos (τίνες οἵ κοι ἀνάστατοι διὰ γυναῖκας ἐγένοντο, τίνες φιλάδελφοι, y τίνες φιλέταιροι), que están también en la *Bibliothek der alten Literatur und Kunst* (en su fascículo VII, Göttingen, 1790), en los *Paradoxógrafos* de Westermann, pp. 218-233, y, repetidos por éste, en sus *Mitógrafos* (*Μυθογράφοι. Scriptores poeticae historiae Graeci*, Brunsvigae, 1843), pp. 345-348.

II. *Vultum // Nantolius, Mentem / Pagina Docta Refert*

La idea, estudiada en *CFC* XXI, 1988, 288 (a propósito de los dísticos que acompañan a efigies de Lutero, Melanchthon y Gassendi; *Vultum // Nantolius, Mentem Pagina Docta Refert* en la de Gassendi), y en el capítulo XXXIX de *Silva...* (a propósito de otro dístico similar en una de Muret, y de otros en otras de innumerables escritores, poetas o eruditos), de que el retratista sólo puede reproducir la fisonomía, y que, por bien que lo haga, la **excelencia** intelectual, artística, poética, filosófica o científica, del retratado es siempre muy superior a su efigie, y sólo sus obras, que siguen a la efigie que sirve de portada al libro, pueden reproducir adecuadamente aquella excelencia, esa idea, digo (que, por otra parte, y como también apunto en dicha p. 288 de *CFC*, procede, con traslación a la creación poética, erudita, o intelectual en general, de la de la **belleza moral** de una mujer hermosa, mucho más valiosa que su propia belleza física, y que, por serlo, si pudiera ser reproducida por el retratista, haría que su retrato fuese el cuadro más bello del mundo, idea ésta que está, en maravillosa hipérbole, en el dístico de Marcial, X, 32, 5s., *Ars utinam mores... pulchrior... nulla tabella foret*, puesto en el retrato de Giovanna Tornabuoni por Ghirlandaio del Museo Thyssen-Bornemisza, antes en Lugano, hoy en Madrid, y comentado, con su parcial reproducción en Metastasio, en dicha p. 288 de *CFC*, y, sin ella, ya mucho antes, también por mí, en *Introducción a la poesía clásica*, Murcia, 1964, p. 28), pues bien, digo, esa idea, a la vez laudatoria de la excelencia de las obras del retratado, y modestísima, por parte del retratista (o de quien hace el comentario sobre su obra), sobre su propia obra, el retrato mismo (grabado casi siempre, pero cuadro en el caso de Ghirlandaio y similares), está también, magníficamente, un siglo antes de Metastasio, en inglés, por obra de Ben Jonson, enfrente de un retrato de Shakespeare, en grabado de Droeshout, en la famosa primera edición Folio de Shakespeare, London, 1623: son estos pareados:

This Figure, that thou here sees put,
it was for gentle Shakespeare cut;
wherein the Graver had a strife
with Nature, to out-doo the life:

O, could he but have drawne his wit
as well in brasse, as he hath hit
his face; the Print would then surpassee
all, that was ever writ in brasse.

But, since he cannot, Reader, looke
not on his Picture, but his Booke.

Y, también magníficamente, entre otros muchos ejemplos, en los siguientes:

Prado y Villalpando *In Ezechielem*, I p. -1:
EZECHIELIS EFFIGIES EX PERVETUSTO MANUSCRIPTO VATICANO
CODICE DEPROMPTA

y debajo del grabado:

Corporis hic formam cernis: iam perlege, chartae
quid reliquae referant, ut videas animi.

Maugoy, lámina 278¹:
enmarcando:

MARGARETA. D. G. PHILIPPI. III. HISP. REG. VX. ARCHI. D.
AUSTRIAEC. ANNO 1601.

debajo:

En regina potens summi carissima coniunx
regis Iberorum cui paret Indus atrox
Phydiaca cuius vultus Wringius arte
non mores potuit fingere maere pios.

Tiene dos faltas: una prosódico-métrica, *pāret*, que no puede estar ahí, porque no puede ser de *pārare*, sino de *parere*; y la otra meramente gráfica al parecer, *maere* por *vere* (con abreviación de la é final, como la de la -ó en *quando*, *virgo*, los gerundios en -o, *Juno*).

Durero: retrato de Erasmo:

THN. KPEITTO². TA. ΣΥΤΤΡΑΜ
MATA. ΔΞΙΞΕΙ
. MDXXVI.

Precede:

IMAGO. ERASMI. ROTERODA
MI. AB. ALBERTO. DURERO. AD
VIVAM. EFFIGIEM. DELINIATA.

¹ Uno de los muchísimos grabados de los Wierix.

² Hay elipsis de EIKONA o de IMAGINEM o EFFIGIEM.

Es el grabado (**en Viena**; hay una, al parecer copia impresa, en la Complutense, *Patrimonio Artístico...* p. 268, núm. 299, «Aguafuerte»; y otra en Berlín, en raso), hecho por Durero, en 1526, a partir de un dibujo (**en el Louvre**) hecho, del natural, por el mismo Durero, en Bruselas, en 1520. V. más detalles en en C. Dogson, *Albrecht Dürer*, London, 1926, pp. 136s.

Por extensión, incluyo los siguientes dísticos en retratos pintados por Holbein el Joven (1497-1543), dísticos en los que no es ya la excelencia de los escritos ni de la virtud de la persona retratada lo que se ensalza, sino la fidelidad del retrato, por su estricta semejanza con el natural, en dos de ellos, y, en el tercero, la exhortación al hijo de Enrique VIII, niño de dos años, para que imite, y, si es posible, supere las virtudes y hazañas de su padre, en desaforadísima hipérbole:

[Hans Holbein el Joven, Basilea (Basle, 1780): son grabados de Christian von Mechel sobre dibujos de Holbein y de Zuccari, p. 11: TRIUMPHVS DIVITIARUM: EX MVSEO GEORGII GVILIELMI FLEISCHMANN CONSILIARII INTIMI HASSO-DARMSTADIENSIS:

AVRVM / BLANDITI / AE PATER / EST
NA / TVSQVE DO / LORIS
QVI CA / RET / MOERET //
QVI TENET / (HOC) METV/IT.]

Holbein el Joven: retrato de Bonifacio Amerbach (1495-1526): p. 45:

PICTA LI/ CET FACI/ES SVI/⁴
VAE NON / CEDO SED / INSTAR
SVM DOMI/NI IVS/TIS //
NOBILIS / LINEO/LIS.
OCTO IS / DVM PERA/GIT
TPIE/TH,⁵ SIC / GNAVITER / IN ME
ID QVOD / NATU/RAE EST
EXPRIMIT / ARTIS O/PVS.

BON. AMORBACCHIVM
IO. HOLBEIN DEPINGEBAT
A. M D XIX PRID. EID. OCTOBR.

Holbein el Joven: retrato de George Gisze (Berlin, Staatliche Museen):

Δισνχιον' ἁ pnaginē Georgij Giszenii
Iſτα refert, vultus, quā cernis Imago Georgij
Sic oculos vivos, sic habet ille genas.

Janno aetatis suaee xxxiiij
Anno Sum̄, 1532.

³ Con una falta métrico-prosódica: *caret* por *cāret*, pero fácilmente subsanable añadiendo, como en el segundo hemistíquio del pentámetro, *hoc*:

qui caret / hoc mae/ret; // qui tenet / hoc metu/it.

⁴ Sobra la *s*; se refiere exclusivamente a la estricta y fiel semejanza con el natural.

⁵ En efecto, Amerbach tenía 24 años en 1519.

Retrato de Eduardo, príncipe de Gales, a los dos años.

PARVVL PATRISSA, PATRIA VIRTUTIS ET HAERES
ESTO, NIHIL MAIUS MAXIMVS ORBIS HABET.
GNATVM VIX POSSVNT COELVM ET NATVRA DEDISSE,⁶
HVIVS QVEM PATRIS, VICTVS HONORET HONOS
AEQVATO TANTVM, TANTI TV FACTA PARENTIS,
VOTA HOMINVM, VIX QVO PROGREDIANTVR, HABENT.
VINCITO, VICISTI. QVOT REGES PRISCVS ADORAT
ORBIS, NEC TE QVI VINCERE POSSIT, ERIT.

Ricard Morysinj Car:

es la más hiperbólica adulación a Enrique VIII.

III. *Más sobre la iconografía de la Ultima Cena.*

En el *Lexicon der christlichen Ikonographie*, II, Herder..., 1970, p. 13, sólo hay la indicación, sin apenas datos cronológicos, de que los comensales de la Santa Cena están tendidos (o recostados) junto a la mesa semicircular (=en sigma), en el arte cristiano primitivo y oriental mientras que en Occidente se abandona **pronto** este tipo de representación, de lo que da como ejemplo el Evangelario de Cambridge (Ms. 286 del Corpus Christi College), **del siglo VI**, fol. 125, en donde, efectivamente, los comensales, nueve en total, parecen estar sentados; y un poco más abajo indica también el mismo Lexikon, con referencia a una de las tres *Instituciones de la Eucaristía*, de Poussin, que he mencionado yo en «DVM VIXI TACVI MORTVA DVLCE CANO» (pero, precisamente, a la del Louvre, que es la única de las tres en que los comensales **no** están recostados), que la forma antigua de la mesa vuelve a ser frecuente, en Flandes y en Francia, en los siglos XVII y XVIII (**puede** esto referirse, aunque la postura de los comensales está sólo implícita, a los otros dos cuadros de Poussin y a los grabados de los Wierix, pero **falta** lo más importante de todo, los grabados de Prado y Villalpando, y el cuadro de Goya, y, por tanto, que eso no es sólo en Flandes y en Francia, sino, **ante todo**, en España-Roma y en España), añadiendo, con fundamento en Aurenhammer, H., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wien, 1959ss., I, 11-5, que eso fue «quizá como resultado de estudios humanísticos», a lo que puntualizo yo: **no** quizá, sino precisamente de los estudios humanísticos de nuestros insignes jesuitas **españoles** Prado y Villalpando (y todavía en el siglo XVI, en sus postrimerías), como he demostrado en «DVM VIXI TACVI MORTVA DVLCE CANO», pp. 271 s. de *CFC*, N. S. 2, 1992: ¡a ver si se enteran de una vez de la imponente erudición humanística, filológica clásica, etc. etc., de muchos de nuestros compatriotas de aquellos siglos! ¡Hasta la de Fray Luis de León, como a la vez filólogo, teólogo

⁶ «Es muy difícil que el cielo y la naturaleza puedan dar a este padre un hijo más excelso que este padre, a saber, tal, que lo glorifique la gloria, por él superada, de su padre.»

y escriturista, es poco menos que desconocida en sus maravillosas y espléndidas **obras latinas**, a pesar de que hace casi un siglo que están editadas todas (Salmanticae 1891-1895, 7 tomos), sobre numerosos manuscritos de la Academia de la Historia, y unos pocos de la Biblioteca Nacional y de El Escorial, por los agustinos Fray Marcelino Gutiérrez y Fray Tirso López, y a pesar de la magnífica y entusiasta reseña que, para recomendar la adquisición de sus siete volúmenes por la Academia de **Ciencias Morales y Políticas**, publicó D. Marcelino en *Revista Ibero Americana de Ciencias Eclesiásticas*, I, 1901, pp. 283s.; reproducida en *Religión y Cultura*, I, 2, pp. 460-465, y en la Edición Nacional, 64 (Varia, II), Santander, 1956 pp. 256-261!. «Poco menos que desconocida» he dicho, y me refiero a la mayoría de las personas que hablan y escriben sobre Fray Luis, y que conocen muy bien sus obras en español; bien conocida era y es, ciertamente, la erudición humanística, filológica, teológica y escriturística de Fray Luis de León, por los estudiosos que de aquellas obras **latinas** de Fray Luis se han ocupado y se ocupan, en una distinguida nómina en la que destacaron el P. Custodio Vega en los años 40 a los 60, y Muñoz Iglesias en 1950, y destacan en la actualidad buen número de investigadores, bien reseñados por J. Maristany (y entre ellos el propio Maristany) en *La Ciudad de Dios*, 202, 1989, pp. 389-419. Y las llama **obras latinas** (algunas de las cuales están empezando ya a ser reeditadas) con el mismo derecho con que todo el mundo ha llamado siempre y sigue llamando **obras** de Aristóteles a todo el corpus aristotélico acroamático, pues acroamáticas o «esotéricas» son también casi todas las obras o «cursos» en latín de Fray Luis.]

Muchos más datos y reproducciones hay, en cambio, en G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, II, Gütersloh, 1968, pp. 35-58 y 332-359, y, para las escenas de la unción en Betania (Matth. 26, 6-13; Marc. 14, 3-9; Io. 12, 1-8) y de la cena en casa del fariseo (Luc. 7, 36-50; ambas escenas aparecen a veces mezcladas en una sola, o una de ellas con rasgos, además, tomados de la otra), respectivamente, II pp. 27s., 314-316, y I, Gütersloh, 1966, pp. 167s., 396s., 431-433. Resumiendo, en primer lugar, los datos de Schiller referentes a la Santa Cena, más lo poco que antes hemos visto en el *Lexikon der christlichen Ikonographie*, todo ello viene a confirmar, **con importantes precisiones adicionales**, lo que yo daba como meramente provisional y aproximado en *Pautas...* p. 222: que en Ravena, siglo VI, primer tercio, los comensales, tanto Jesús como los apóstoles (11 son los que se ven), están recostados junto a una mesa en sigma (San Apolinar el Nuevo, mosaico); que en el mismo siglo VI ya están sentados (aunque sólo ocho discípulos con Jesús) en el Evangelario de Cambrigde antes citado; que en el mismo siglo VI, tercer cuarto, siguen recostados en el *Codex Rossanensis* (Jesús y 12 apóstoles, diez de los cuales están casi verticales en la parte visible, el tercio superior del cuerpo, y la cabeza); que en el siglo IX, 2^a mitad, ya sólo Jesús y uno de sus apóstoles, San Juan, están **levemente** recostados, mientras que los otros (11) parecen sentados (Salterio de Cludolfo, en Moscú); que siguen estando recostados todos (Jesús y los doce), en el siglo XI, 2^a mitad, en un relieve de Salerno, aunque no con seguridad de la Ultima Cena (Schiller lo interpreta como la multiplicación de los panes); que

Jesús y **dos** discípulos siguen estando (levemente) recostados, y los demás (10) podrían estar sentados, a fines del siglo XII, en un fresco de S. Angelo in Formis; y que nunca más, al parecer (hasta Prado y Villalpando, y los Wierix, **añado yo**, pues Schiller no los menciona, ni tampoco a Poussin ni a Goya), vuelve a verse la posición recostada, estando sentados todos, tras el Evangelario de Cambridge, en la mayoría de las demás representaciones de la Ultima Cena que reproduce Schiller, de los siglos IX-XVI, más una del XVIII, 44 en total; en algunas están comulgando, ya sea sentados, ya de pie o de rodillas.

En cuanto a la cena en casa del fariseo Simón (Luc. 7, 36-50), Schiller ofrece tres figuras: en las tres está sentado Jesús (y sentados, igualmente, los otros comensales, que son tres en dos de ellas, y uno en la otra), y, precisamente por estar sentado (en el extremo izquierdo de la mesa, **junto a** la cabecera, en una; en la cabecera en otra; en, al parecer, el centro, en la tercera), la pecadora está, en dos de ellas, de rodillas y agachadísima, con la cabeza casi debajo de la mesa, y Jesús tiene que adelantar los pies, sobre todo en una de ellas (cuadro de Lucas Moser, de 1431, en Pforzheim, altar de la Magdalena, fig. 450, de Schiller I), para que ella alcance a regárselos con sus lágrimas y secárselos con sus cabellos (y besárselos y ungirlos, que las cuatro acciones están en Luc. 7, 38, aunque en la iconografía sólo una se representa del todo); en la otra (fresco, de Giovanni da Milano, de hacia 1365, en Florencia, Sacristía de la Santa Croce, fig. 449, de Schiller I) más parece que se los está ungiendo (como en la escena de Betania; una y otra se contaminan a veces, como he dicho; p. ej., en el cuadro de Moser está Marta, de pie e inclinada hacia la mesa, trayendo la comida); la tercera figura es una pila bautismal, de bronce, de hacia 1240-1250, en la catedral de Hildesheim (fig. 379, de Schiller I), y en ella (en la tapa) Jesús está sentado con solemne majestad delante de la, al parecer, mesa; a sus pies, que parecen avanzar también por debajo de la mesa, parece estar echada, tendida boca abajo (en *postratio*), la pecadora; y a la derecha de Jesús hay otra figura sentada, de menor tamaño, delante de, al parecer también, la misma mesa.

(Sobre un cuadro de Rubens con la misma escena de la pecadora en casa de Simón el fariseo, en el que, con Jesús también sentado, el problema está mucho mejor resuelto, y sobre la suprema excelencia, una vez más, del grabado de Prado y Villalpando, incluso mejor que en este cuadro de Rubens, al estar Jesús (como los demás comensales, y lo mismo que en el grabado de la Última Cena) recostado, casi tendido boca abajo, y resultar así naturalísima (y no forzada como en la mayoría de las representaciones con Jesús sentado) la postura de la pecadora inclinada sobre los pies de Jesús, debe verse lo que digo en «La cruz *decussata* y el martirio de San Andrés apóstol», folios 25-31.)

Finalmente, de la escena de la unción en Betania (Matth. 26, 6-13, Marc. 14, 3-9, Io. 12, 1-8) ofrece Schiller siete representaciones (figs. 25-30 y 33, de Schiller II: miniatura de un manuscrito griego de París, de hacia 867-886; relieve en bronce de una de las columnas que [como otras piezas y construcciones de Hildesheim] son obra de San Bernwardo († 1022), en Hildesheim, de h. 1015-1022; salterio de Besançon, de h. 1260; Biblia de Farfa en Roma, del siglo XI, 1.^a mitad; códice de Egberto, de h. 980-990, en Tréveris;

cuadro de Nicolás Froment, de 1461, en un retablo de Florencia; y relieve de marfil, de alrededor del año 900, de la escuela de Metzer, en Londres). En las siete están sentados tanto Jesús como los demás comensales (menos Judas en una sola, en el cuadro de Froment, en que está de pie); en una de ellas, el salterio de Besançon, se representa **a la vez** la unción en la cabeza, del relato de San Mateo y San Marcos (y es una mujer con tocas de monja la que está vertiendo el ungüento sobre la cabeza de Jesús), y la unción, por María, hermana de Marta, en los pies, y secado con sus cabellos, del relato de San Juan (y es una mujer con la cabeza descubierta la que está secando con sus cabellos uno de los pies, que asoma por debajo de la mesa, de Jesús); en otra, la Biblia de Farfa, está sólo la unción en la cabeza; en otras tres, el códice parisino, la columna de San Bernwardo, y el retablo de Froment, está sólo la unción en los pies (en una especie de palangana; en la columna); en las dos restantes, el códice de Egberto y el relieve de Londres, está sólo el secado, por María con sus cabellos, de los pies de Jesús.