

## *Crescite et multiplicamini*: análisis iconográfico de la iluminación del *Fuero Juzgo* (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 17-10)<sup>1</sup>

María Arriola Jiménez<sup>2</sup>

Recibido: 25 de julio de 2022 / Aceptado: 27 de diciembre de 2022 / Publicado: 28 de enero de 2023

**Resumen.** El inusual programa iconográfico del *Fuero Juzgo* conservado en la Biblioteca Nacional de España está conformado por dos iluminaciones sin parangón. La primera representa la Bendición del matrimonio de Adán y Eva; la segunda es un *arbor consanguinitatis* que arranca de Jesé. En el presente estudio nos adentraremos en su significado rastreando en la patrística y en la tradición iconográfica la ligazón que une ambos elementos –Jesé y árbol de consanguinidad– y, a su vez, estos con la bendición de la unión de los primeros padres. Todo ello nos permite reconocer la insistencia de su artífice en el carácter sacramental del matrimonio, el vínculo de las imágenes con la liturgia nupcial contemporánea, así como explicar el sentido de dichas imágenes religiosas en este manuscrito jurídico.

**Palabras clave:** Iconografía; *Fuero Juzgo*; sacramento del Matrimonio; Jesé; árbol de consanguinidad.

### [en] *Crescite et multiplicamini*: Iconographic Analysis of the *Fuero Juzgo* Illumination (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 17-10)

**Abstract.** The unusual iconographic program of the *Fuero Juzgo* preserved in the National Library of Spain is made up of two unparalleled illuminations. The first represents the Blessing of the marriage of Adam and Eve; the second is an *arbor consanguinitatis* that starts from Jesse. In the present study we will delve into its theological meaning by tracing in patristic and iconographic tradition the link that unites both elements –Jesse and the tree of consanguinity– and, in turn, these with the blessing of the union of the first parents. This allows us to recognize the insistence of its creator on the sacramental character of marriage, the link of the images with the contemporary nuptial liturgy, as well as to explain the meaning of these religious images in this juridical manuscript.

**Keywords:** Iconography; *Fuero Juzgo*; Sacrament of Matrimony; Jesse; Tree of Consanguinity.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La tradición iconográfica de los árboles de consanguinidad: *Libro de las leyes fechas por los reyes godos* (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Reg. 14423), f. 51r. 3. La bendición nupcial. 3.1. El valor sacramental del matrimonio. 3.2. El Árbol-Fuente de la Vida. 3.3. *Et esta es la puerta*. 4. Articulación de dos tipos de parentesco. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Arriola Jiménez, M. “*Crescite et multiplicamini*: análisis iconográfico de la iluminación del *Fuero Juzgo* (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 17-10)”. En *Imago, ius, religio. Religious Iconographies in Illustrated Legal Manuscripts and Printed Books (9<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Centuries)*, editado por Maria Alessandra Bilotta y Gianluca del Monaco. Monográfico temático, *Eikón Imago* 12 (2023), 59-73.

### 1. Introducción

El *Fuero Juzgo* (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 17-10) contiene dos escenas iluminadas a página entera que constituyen un conjunto figurativo inusual en la

tradición iconográfica. La primera alude a la bendición del matrimonio de los primeros padres (f. 2v) (fig. 1)<sup>3</sup>; la segunda contiene un curioso *arbor consanguinitatis* (f. 3r) (fig. 2) en el que Jesé sirve de punto de apoyo a un árbol de consanguinidad y no al de los ancestros de

<sup>1</sup> Este trabajo se desarrolla dentro del marco del grupo de investigación ContemArte: Contemplación y Belleza: fuentes, técnicas, iconografía y manifestaciones visuales del arte litúrgico. Universidad CEU-San Pablo EC07/0720.

<sup>2</sup> Universidad CEU San Pablo.

Correo electrónico: [arriola.ihum@ceu.es](mailto:arriola.ihum@ceu.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6278-6705>

<sup>3</sup> Manuscrito digitalizado: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=000070109&page=1>.

Cristo. La localización de ambas iluminaciones<sup>4</sup> en el códice, precediendo al texto legal que contiene el manuscrito y visualizadas por el lector una junto a la otra, nos sugiere la íntima conexión iconográfica entre ellas.

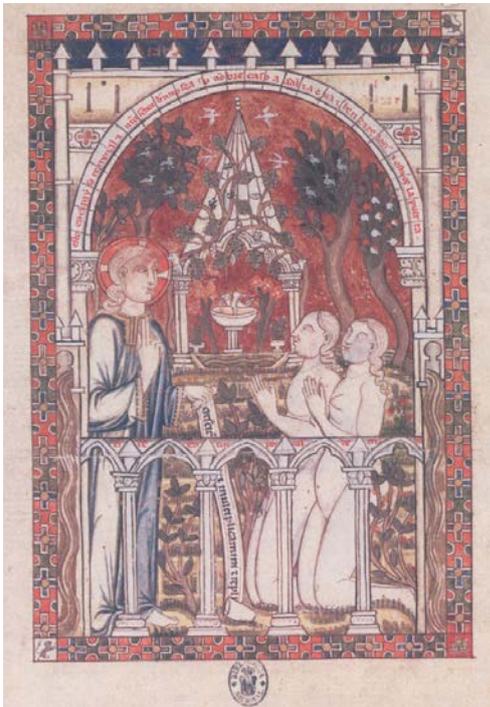


Figura 1. *Fuero Juzgo* (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 17-10) f. 2v. Fuente: fondos de la Biblioteca Nacional de España.

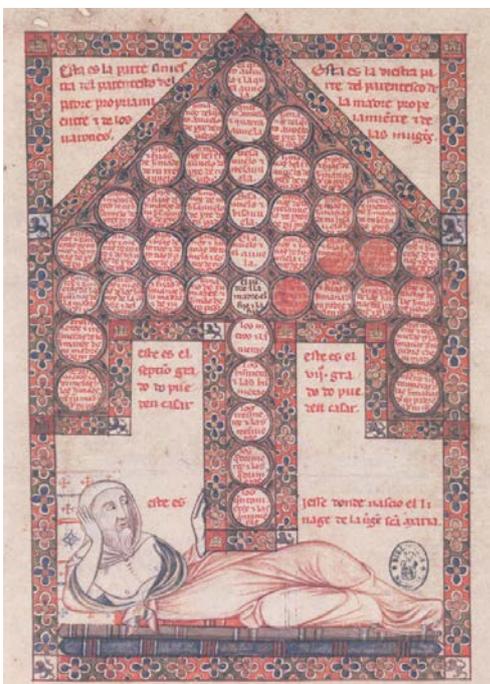


Figura 2. *Fuero Juzgo* (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 17-10) f. 3r. Fuente: fondos de la Biblioteca Nacional de España.

El códice contiene el *Fuero Juzgo*, que constituye la versión romance del *Liber Iudiciorum* o *Lex Visigothorum* dispuesto por Recesvinto en el año 654, cuya traducción castellana fue realizada a instancias de Fernando III (1241)<sup>5</sup>. Aunque el manuscrito carece de colofón, los emblemas de León y Castilla en las cenefas que enmarcan las imágenes llevan a pensar que el códice fue realizado para algún miembro de la familia real. Estas se han adscrito a la época de Fernando III<sup>6</sup>, al *scriptorium* de Alfonso X<sup>7</sup> y al periodo posalfonsí. Por nuestra parte, sin atrevernos a entrar en aspectos paleográficos<sup>8</sup>, en lo que a las iluminaciones se refiere y por razones estilísticas, nos inclinamos a situarlas en el contexto artístico posterior al reinado del Rey Sabio. En este sentido, compartimos la opinión de Rosa María Rodríguez Porto; la investigadora, analizando el códice a la luz de la situación política castellana y la cultura cortesana creada en torno a los sucesores de Alfonso X, acota la confección del *Fuero Juzgo* hacia 1302, en relación con la celebración de la boda entre Fernando IV y Constanza de Portugal<sup>9</sup>.

Es cierto que las dos imágenes resultan bastante próximas al *scriptorium* de Alfonso X en la concepción de la figura humana maciza, robusta, con peso, de muslos gruesos y caderas anchas<sup>10</sup>. Además, algunos detalles re-

<sup>5</sup> El texto puede consultarse en *Fuero Juzgo en latín y castellano cotejado con los más antiguos y preciosos códices por la Real Academia Española*, ed. lit. Real Academia Española (Madrid: Ibarra, 1815).

<sup>6</sup> Ana Domínguez Rodríguez, “El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo”, *Reales Sitios* 83 (1985): 23. Aunque con posterioridad las atribuyó al Rey Sabio. Ana Domínguez Rodríguez, “La Virgen, ‘rama y raíz’: de nuevo con el árbol de Jesé en las ‘Cantigas de Santa María’”, en *Scriptorium alfonsí, de los libros de astrología a las ‘Cantigas de Santa María’*, coord. Ana Domínguez Rodríguez y Jesús Montoya Martínez (Madrid: Editorial Complutense, 1999): 173-214; Ana Domínguez Rodríguez, “Fuero Juzgo”, en *Alfonso X el Sabio [Exposición: Murcia, 27 octubre 2009-31 enero 2010]*, coord. Isidro Bango Torviso (Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2009), 510-511.

<sup>7</sup> Jesús Domínguez Bordona, *Exposición de códices miniados españoles* (Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929), 88.

<sup>8</sup> La letra del códice fue datada en el siglo XIII en el *Fuero Juzgo en latín y castellano cotejado con los más antiguos y preciosos códices*, p. IV. Descartada esta temprana cronología, se ha reconocido como de tiempos de Fernando IV en Manuel Sánchez Mariana, “El libro en la Baja Edad Media. Reino de Castilla”, en *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, dir. Hipólito Escolar (Madrid: Ediciones Pirámide, 1993), 165-221. Y entre los reinados de Sancho IV y Fernando IV en Laura Fernández y Francisco J. Rodríguez, “Historia de J (La Gran Conquista de Ultramar, ms. 1187 de la Biblioteca Nacional de Madrid)”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, ed. Margarita Freixas y Silvia Iriso (Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000), 710.

<sup>9</sup> Rosa María Rodríguez Porto, “Thesaurum. La Crónica Troyana de Alfonso XI (Escorial, h.I.6) y los libros iluminados de la monarquía castellana (1284-1369)”, II (Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2012), 173ss; Rosa María Rodríguez Porto, “Otros reyes de la su casa onde él venían: metáforas, diagramas y figuras en la historiografía castellana (1282-1332)”, *Revista de poética medieval* 27 (2013): 197-201, <https://doi.org/10.37536/RPM.2013.27.0.52979>.

<sup>10</sup> Conforme a la definición estilística de Ana Domínguez Rodríguez, “Filiación estilística de la miniatura alfonsina”, en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico: actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, I, ed. Comité Español de Historia del Arte (Granada: Universidad de Granada, 1973), 345-358; María Victoria Chi-

<sup>4</sup> Utilizaremos el término “iluminación” y evitaremos el vocablo “miniatura” siguiendo a Laura Fernández, “Manuscritos iluminados: artífices, espacios y contextos productivos”, en *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar*, ed. Gemma Avenzoza, Laura Fernández y Lourdes Soriano Robles (Madrid: Sílex, 2019), 131-143.

miten al taller alfonsí, tales como las cenefas decorativas que enmarcan las escenas<sup>11</sup>, el diseño en cuadrícula con flor en el centro del almohadón en el que reposa Jesé y que también hallamos en varias telas de las *Cantigas de Santa María* (CSM 303c, 298f)<sup>12</sup> u otros detalles como los círculos vegetales donde se inscriben los distintos grados del árbol de consanguinidad del *Fuero Juzgo*, muy similares a aquellos que circunscriben a los anteceores de Cristo en el árbol de Jesé de la CSM 80d<sup>13</sup>. Sin duda, en todo ello se percibe cierto eco alfonsí.

Sin embargo, es posible percibir algunas diferencias estilísticas. Las iluminaciones del manuscrito de la Biblioteca Nacional carecen del refinamiento que poseen las del cancionero marial<sup>14</sup>; el tratamiento anatómico es menos detallado (compárese, por ejemplo, con las CSM 21b, 42e, 151c). Tampoco se le concede el mismo protagonismo al color blanco del soporte que en las obras producidas por el taller del Rey Sabio. Así, en el f. 2v del *Fuero Juzgo*, el fondo de la escena paradisíaca se rellena con una tonalidad rojiza que podría estar delatando el uso del bolo arménico como preparación de la base de pan de oro –a fin de indicar la realidad sobrenatural y trascendente–, a diferencia del color azul del fondo fuera del Edén –realidad natural–. Pese a estas diferencias, no desdeñamos aquí la posibilidad de establecer ciertos paralelismos iconográficos con las iluminaciones alfonsíes, todos ellos acordes con el deseo de aludir a las empresas del Rey Sabio<sup>15</sup>. De hecho, en las próximas páginas establecemos relaciones con algunas de sus soluciones compositivas e iconográficas del *scriptorium* alfonsí. Y si bien en el estado actual de nuestra investigación no podemos concretar más sobre el artífice del programa iconográfico que analizamos, al menos creemos poder deducir su familiaridad con el sistema visual de las CSM. Ello ratificaría el deseo de emulación de lo alfonsí –más allá de aspectos estilísticos y formales– cuando aspira a continuar con la tendencia de los iluminadores del cancionero marial a crear originalísimos planteamientos iconográficos. Nos refe-

rimos especialmente a las viñetas de las cantigas de loor –de contenido más conceptual que las narrativas– que exigían la creación de imágenes *ex novo*, con un grado de libertad muy destacable<sup>16</sup>.

La figura de Jesé sirviendo de punto de arranque a un árbol de consanguinidad es una peculiaridad iconográfica para la que no hemos encontrado parangón. Determinar el significado de esta original combinación no es tarea sencilla y ha sido eludida hasta las investigaciones relativamente recientes de Rosa María Rodríguez Porto. En su pormenorizado análisis, rico en sugerencias, describe e identifica los temas iconográficos, al tiempo que los encuadra en sus respectivas tradiciones visuales para, finalmente, ofrecer una lectura del conjunto figurativo que califica de “altamente irónica”<sup>17</sup>. Por nuestra parte, intentamos ampliar o matizar algunas de sus apreciaciones rastreando desde la tradición iconográfica y exegética cristiana lo que, de alguna manera, asocia o liga a las dos fórmulas iconográficas –árbol de Jesé y árbol de consanguinidad (f. 3r)– y, a su vez, estas con las nupcias de Adán y Eva (f. 2v).

Jesé es representado en el *Fuero Juzgo* con la cabeza y el cuello envuelto en un manto pequeño, a modo de estola, que identificamos con un *tallit*, resaltando la condición judía del personaje y, acaso, su piedad y devoción. La figuración de esta prenda viene a ser un eco del manto que ya se usaba en época talmúdica y que se convirtió en específicamente judío cuando los *zizit* iban sujetos a él, pero que en época medieval dejaron de ser expuestos a la vista obligatoriamente, pasando estos pezuelos a quedar fijados en una prenda interior (*arbá 'kanfot* o “cuatro esquinas”). Es un recurso habitual para identificar al varón adulto judío en las artes figurativas de Constantinopla, Italia y toda el área de influencia bizantina. Dentro de la iluminación hispánica de los siglos XIII y XIV es muchísimo más frecuente en la Corona de Aragón y ausente en el taller alfonsí<sup>18</sup>. La identidad del padre de David es confirmada por las palabras escritas a su lado: *Este es Jesse donde nascio el linaje de la uirgen sancta maria*. Su postura recostada y el hecho de que sirva de apoyo a una estructura arbórea, se ajustan perfectamente a su iconografía en el árbol de Jesé. En efecto, reclinado, con la cabeza reposando en la mano, su actitud es de reposo<sup>19</sup>; en este caso con los ojos abiertos, parece meditar profundamente, pero no tanto sobre la abundancia que se le promete a su estirpe carnal, sino sobre las relaciones de consanguinidad. ¿Qué puede explicar la trabazón entre estas dos metáforas vegetales, referidas a la genealogía humana de Cris-

co Picaza, “Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987); María Victoria Chico Picaza, “La ilustración del Códice de Florencia”, en *El Códice Florencia de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, ms. B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale (Madrid: Edilan, 1991), 125-143. María Victoria Chico Picaza, “El estilo pictórico del scriptorium alfonsí”, en *Alfonso X el Sabio [Exposición: Murcia, 27 octubre 2009-31 enero 2010]*, coord. Isidro Bango Torviso (Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2009), 246-255.

<sup>11</sup> Tal y como ya señaló Domínguez Bordona, *Exposición de códices miniados españoles*, 88.

<sup>12</sup> Nos referimos al conocido como *Códice Rico* (Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ms. T.I.1) y al *Códice de Florencia* (Florencia, Biblioteca Nacional, ms. B.R.20). Gonzalo Menéndez Pidal denominó al proyecto unitario *Códice de las Historias*. Gonzalo Menéndez Pidal, “Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 150 (1962): 25-51. En adelante para referirnos a estos manuscritos haremos uso de la abreviatura CSM seguida del número de la cantiga y de la viñeta concreta con la letra correspondiente según el orden alfabético.

<sup>13</sup> Rodríguez Porto, “Thesaurum”, II: 195.

<sup>14</sup> Rodríguez Porto, “Thesaurum”, II: 180.

<sup>15</sup> Este mismo deseo intuye Rodríguez Porto, pero no tanto por motivos iconográficos y compositivos como por razones de índole estilístico y decorativo. Rodríguez Porto, “Thesaurum”, II: 180.

<sup>16</sup> Sobre la necesidad de crear nuevas imágenes para ofrecer al lector una segunda lectura gráfica de las CSM, en especial las de loor, véase María Victoria Chico Picaza, “Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de las CSM”, *Alcanate* 8 (2012-2013), 161-189, 177-189, acceso el 21 de diciembre de 2022, [https://institucional.us.es/revistas/alcanate/8/art\\_6.pdf](https://institucional.us.es/revistas/alcanate/8/art_6.pdf).

<sup>17</sup> Rodríguez Porto, “Thesaurum”, II, 173ss; Rodríguez Porto, ““Otros reyes de la su casa onde él venían””, 207.

<sup>18</sup> Sobre el origen, evolución y valor simbólico de esta prenda en la Edad Media ver María Arriola Jiménez, “La imagen del judío en la miniatura hispánica bajomedieval: Coronas de Castilla y Aragón en los siglos XIII Y XIV” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021).

<sup>19</sup> François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge, I: Signification et symbolique* (Paris: Le Léopard d'Or, 1982), 117 y fig. 119D.

to –árbol de Jesé– y la progenie entre los hombres –*arbor consanguinitatis*–, respectivamente?

## 2. La tradición iconográfica de los árboles de consanguinidad: *Libro de las leyes fechas por los reyes godos* (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Reg. 14423), f. 51r

Entre los impedimentos para contraer matrimonio, según la ley cristiana medieval, regulado desde el siglo XIII en sus líneas básicas por el derecho general de la Iglesia, se halla el de la consanguinidad –junto al parentesco por matrimonio y al parentesco espiritual generado por el bautismo–. Los concilios y sínodos hispanos, como el resto de sus contemporáneos, regularon exhaustivamente los impedimentos por parentesco. Esto se explica por las modificaciones que el IV Concilio de Letrán (1215) introdujo en esta materia, limitando su extensión hasta el cuarto grado en línea colateral según el cómputo germano –c. 50 (4.14.9)–, frente al séptimo grado establecido en la legislación anterior a la lateranense<sup>20</sup>. El árbol de consanguinidad del *Fuero Juzgo* de la Biblioteca Nacional marca el límite a partir del cual se pueden casar en el séptimo grado –“Este es el .vijº grado do pueden casar”– pues acompaña una versión romanceada del código visigodo<sup>21</sup>.

Los diagramas explicativos de los grados de consanguinidad eran frecuentes en los manuscritos jurídicos medievales<sup>22</sup>. En sus modelos más antiguos y sencillos, derivados de la tradición legal romana, se trataba de un dibujo simbólico configurado por el esquema geométrico y abstracto, dividido en su interior con rectángulos, donde se colocaban por orden los distintos grados de parentesco, pudiendo adoptar distintas formas<sup>23</sup>. En concreto, el del *Fuero Juzgo* madrileño deriva de la tipología cruciforme, adquiriendo ya forma arbórea. Este modelo cruciforme o “isidoriano” es generado por la intersección de dos ejes. La obra más antigua conservada en la que aparece el esquema cruciforme ilumina las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla y data del siglo VIII. Coincide con un momento histórico en el que el cálculo de la consanguinidad adquiere vigor y complejidad, produciéndose un cambio en la concepción del esquema.

Se supera la tradición legal romana –carente de valor simbólico, puramente práctica, usada como herramienta en la tramitación de legados patrimoniales– para introducir la novedad cristiana. Ya no se trata de los derechos de herencia, se trata del matrimonio cristiano, en su aspecto religioso, cuyo cumplimiento debe respetar un campo de interdictos<sup>24</sup>. Se presenta de tres maneras: árbol, cruz y hombre, que participan de un simbolismo común dentro del cristianismo medieval, existiendo una relación estructural entre ellos<sup>25</sup>. A algunos esquemas del siglo X se le añaden las extremidades del cuerpo humano, la cabeza en la copa, las manos en las ramas y los pies en el tronco; de este modo se nos ofrece una imagen simbólica de la humanidad<sup>26</sup>. Más adelante se prefirió representar una figura humana completa que parece sostener el gráfico. La fórmula se fue desarrollando, identificándose a esta figura antropomorfa con Adán, Cristo, principalmente<sup>27</sup>.

El *Libro de las leyes fechas por los reyes godos* (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Reg. 14423) (principios del siglo XIV) también contiene el *Fuero Juzgo*<sup>28</sup>. En el f. 51r de este código, el *arbor consanguinitatis* ilustra el libro cuarto, titulado “De los grados [de parentesco]” (fig. 3)<sup>29</sup>. Aquí el esquema se asocia a la figura del patriarca Abraham, convenientemente identificado por el siguiente *titulus*: *padre abraam*. El personaje veterotestamentario sujeta el diagrama arbóreo mostrándolo al espectador; va tocado con una tutupia<sup>30</sup>, sobre

<sup>20</sup> De este modo lo recogen los concilios legatinos y los provinciales celebrados durante los siglos XIII y XIV. Federico Rafael Aznar Gil, *La institución matrimonial en la Hispania cristiana bajo-medieval (1215-1563)* (Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1989), 74ss.

<sup>21</sup> En efecto, el *Fuero Juzgo* prohibió el matrimonio hasta el sexto grado (*Fuero Juzgo*<sup>4.1.1-7</sup>). *Fuero Juzgo en latín y castellano cotejado*, 66. Sobre la solución del esquema de este árbol de consanguinidad en la evolución de los tipos y sus peculiaridades véase Hermann Schadt, *Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitatis: Bildschemata injuristischen Handschriften* (Tübingen: Ernst Wasmuth, 1982), 53 y 54.

<sup>22</sup> Soledad de Silva y Verástegui, “Contribución al estado de la cuestión de los estudios iconográficos en los manuscritos jurídicos ilustrados de la Edad Media”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* 4, no. 7 (1991): 158-166, <http://dx.doi.org/10.3406/scr.1991.1583>.

<sup>23</sup> Javier Martínez de Aguirre, “En torno a la iconografía de la familia en el occidente medieval”, en *La familia en la Edad Media [Actas de la XI Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 31 de julio al 4 de agosto de 2000]*, coord. José Ignacio de la Iglesia Duarte (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2001), 413-454.

<sup>24</sup> Evelyn Patlagean, “Une représentation byzantine de la parenté et ses origines occidentales”, *l'Homme. Revue française d'anthropologie* 6, no. 4 (1966): 80, <http://dx.doi.org/10.3406/hom.1966.366828>. Sobre los esquemas de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla véase Schadt, *Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitatis*, 61-101. Sobre la tradición visual en la que se enmarca el árbol de consanguinidad puede consultarse también Rodríguez Porto, “Thesaurum”, II: 190.

<sup>25</sup> Patlagean, “Une représentation byzantine de la parenté et ses origines occidentales”, 66.

<sup>26</sup> Soledad de Silva y Verástegui, *Iconografía del s. X en el Reino de Pamplona-Nájera* (Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1984), 457 y 458.

<sup>27</sup> Aunque no los únicos, también es frecuente la figura del pontífice, por ejemplo. Implicaciones de esta fórmula iconográfica que incluye una figura antropomorfa en Patlagean, “Une représentation byzantine de la parenté et ses origines occidentales”, 67-68; Gerhart B. Ladner, *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1983), 267-269.

<sup>28</sup> Juan Antonio Yeves Andrés, *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano* (Madrid: Ollero & Ramos, Editores, Fundación Lázaro Galdiano, 1998), 402-404.

<sup>29</sup> Manuscrito digitalizado: <http://www.bibliotecaazarogaldiano.es/mss/r144231.html>.

<sup>30</sup> Se trata de un gorrete de copa redonda, abollada, a modo de boina que, a veces, presenta una disposición de husos convergentes en el centro de la copa, si bien en otros modelos no son perceptibles. Esta descripción se ajusta bastante bien a un objeto que Puiggari denomina con el término tutupia. José Puiggari i Llobet, *Estudios de indumentaria española concreta y comparada: estudio político-social, estética y artes: cuadro histórico especial de los siglos XIII y XIV* (Barcelona: Jaime Jepús y Roviralta, 1890), 108. Parece ser que en origen se trataba de una de las formas primitivas de mitra que llevaban algunos personajes para indicar una función sacerdotal de cierto rango, real o simbólica. Lo cierto es que, poco a poco, desde el primer cuarto del siglo XII, la tutupia fue perdiendo esta vinculación religiosa y se aplicó a seglares, atribuyéndose especialmente a intelectuales en general y a sabios de distinta índole. Se ha reconocido

los hombros lleva un manto abierto sujeto bajo la barbilla y un traje de encima holgado, de mangas amplias, que identificamos con una almeja, caracterizada por sus galones dorados. Asimismo observamos el calzado negro escotado de punta vuelta. Se trata de una indumentaria similar a la atribuida a ciertos judíos en algunos manuscritos castellanos pertenecientes a coordenadas espaciotemporales próximas al *Fuero Juzgo* de la Biblioteca Nacional, como la *General Estoria* (Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ms. I.I.2), por lo que es razonable deducir que se está queriendo resaltar el origen hebreo del personaje.

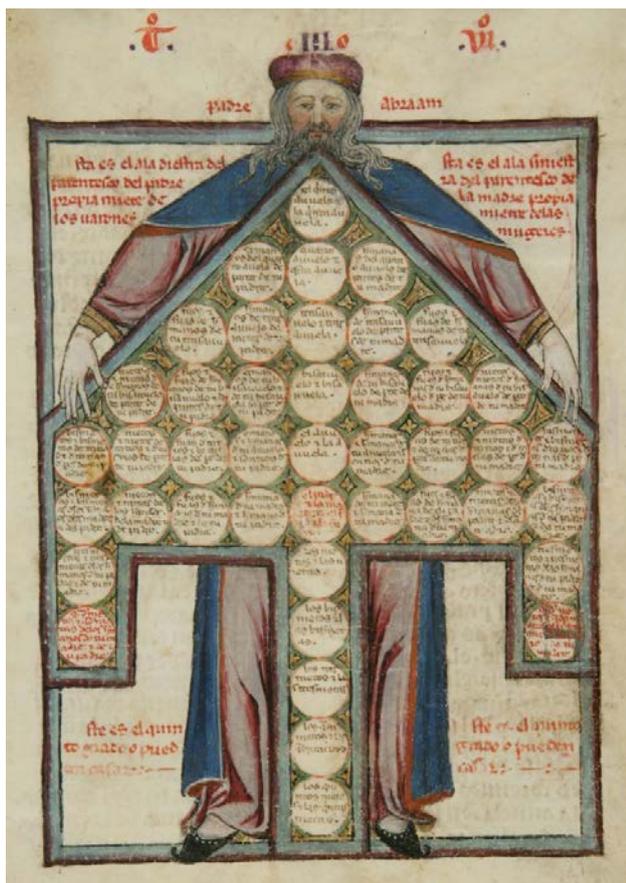


Figura 3. *Libro de las leyes fechas por los reyes godos* (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Reg. 14423) f. 51r. Fuente: © Museo Lázaro Galdiano.

En la figura de Abraham se aúna el parentesco carnal y el espiritual<sup>31</sup>. Su paternidad deriva de las palabras del Génesis: “No te llamarás Abrán, sino que tu nombre será Abraham, pues te he constituido padre de muchedumbre de pueblos” (Gn 17: 5). En la mentalidad antigua, un cambio de nombre señala un cambio de destino. Isidoro de Sevilla lo explica del siguiente modo:

como una modalidad de tocado relativamente frecuente en las representaciones de judíos en ciertos manuscritos castellanos, tales como los *Códices de las Historias* así como en la *General Estoria* (El Escorial, ms. I. I. 2). María Arriola Jiménez, “La imagen del judío en la miniatura hispánica bajomedieval: Coronas de Castilla y Aragón en los siglos XIII Y XIV” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021).

<sup>31</sup> Rodríguez Porto, “Thesaurum”, II: 193.

Abrán, así se llamaba inicialmente, quiere decir ‘padre que mira por el pueblo’, por el pueblo de Israel solo, naturalmente. Más tarde recibió el nombre de Abraham, que tiene significado de ‘padre de muchas naciones’, como debía suceder hasta el día de hoy gracias a la fe<sup>32</sup>.

En efecto, Pablo afirma que todos los que se han revestido de Cristo por el bautismo –ya sean judíos o gentiles– son hijos de Dios por la fe; son “descendencia de Abraham, herederos según la promesa” (Ga 2: 27-29). Todo ello justifica el citado *titulus* de “padre” de los creyentes por la fe; al tiempo que señala el *arbor consanguinitatis* como una imagen esquemática de los mismos, esto es, de los bautizados, aquellos que han visto purificadas sus almas del pecado original por el agua del bautismo, como una “circuncisión del alma”<sup>33</sup>.

El árbol del *Fuero Juzgo* de la Biblioteca Nacional (f. 3r) no es ceñido por los brazos de ninguna figura antropomorfa –ya sea Adán, Cristo o Abraham–, pero la tradición iconográfica de los árboles de consanguinidad que hemos señalado y, muy especialmente, el *Libro de las leyes fechas por los reyes godos* –muy próximo en su cronología a la elaboración del manuscrito que analizamos–, nos permiten pensar en el esquema arbóreo de la Biblioteca Nacional como una imagen referida, en última instancia, a los bautizados. Además, en ambos códices los esquemas son muy similares en su estructura, configurada a partir de redondeles vegetales, que contribuye a subrayar la ligazón entre todos los parientes, formando un compuesto, un cuerpo que trae a la mente el Cuerpo místico de Cristo, su Iglesia.

Esta lectura del árbol de consanguinidad del *Fuero Juzgo* de la Biblioteca Nacional (f. 3r) se ve respaldada por su trabazón con las referencias en la escena del f. 2v a la liturgia nupcial, al bautismo y a la Iglesia que analizamos a continuación. En todo ello, reconocemos, además, la insistencia de su artífice en el carácter sacramental del matrimonio.

### 3. La bendición nupcial

La imagen de Adán y Eva asociada a un árbol de consanguinidad es infrecuente. Únicamente hemos hallado algún ejemplo entre los diagramas de afinidad boloñeses del siglo XIV, pero aquí los primeros padres aparecen en el contexto del pecado original y de la expulsión del paraíso, no del enlace matrimonial<sup>34</sup>. Por otro lado, la iconografía del f. 2v del *Fuero Juzgo* no es habitual para aludir a la unión matrimonial de Adán y Eva; son más habituales otros dos temas: la *Presentación de Eva a Adán* y la *Unión de Adán y Eva*. El primero tiene su referencia más próxima en Gn 2: 22-24; el Señor presenta Eva a Adán, quien frecuentemente la recibe con un ademán de acogida, extendiendo los brazos hacia ella o indicando su nombre. En el segundo, el Señor se

<sup>32</sup> Isidoro de Sevilla, *Etimologías* 7, 7, 2: PL 82, 281. Isidoro de Sevilla, *Etimologías* (Madrid: BAC, 2004), 663.

<sup>33</sup> Agustín de Hipona, *Carta* 265, 4: PL 33, 1086-1087. Agustín de Hipona, *Cartas*, III: 188-270; 1\*29\* (Madrid: BAC, 1991), 533.

<sup>34</sup> Patrick M. de Winter, “Bolognese Miniatures at the Cleveland Museum of Art 70”, no. 8 (1983): 317, fig. 4.

dispone entre ambos, siendo el gesto de acogida y asombro recíproco. A veces, pasa sus brazos por la espalda de los primeros padres, animándoles a juntarse. Un paso más en la evolución de esta modalidad iconográfica es la unión de las manos derechas de Adán y Eva que hace Dios<sup>35</sup>.

El ejemplo más próximo al *Fuero Juzgo* que hemos localizado corresponde a la tercera escena de la primera secuencia de la iluminación a página completa de la *Biblia de Alba* (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria), f. 28r, finalizada en Maqueda (Toledo) en 1430<sup>36</sup>. Aquí, Adán y Eva también se hallan arrodillados y desnudos ante Cristo, con las manos unidas en señal de oración. Una línea roja subraya la vinculación con las dos escenas que le preceden —la *Animación de Adán* (Gn 2: 7) y la *Creación de Eva* (Gn 2: 21-22)—. No obstante, en sentido estricto, Cristo no está bendiciendo, sino que su dedo índice derecho está extendido verticalmente, en señal de autoridad y mandato<sup>37</sup>. Este gesto, unido a la figuración del Árbol del Conocimiento detrás de la pareja, nos sitúa, más bien, ante la orden de prohibición de comer de sus frutos (Gn 3: 2). De esta manera, la escena queda ligada a las secuencias sucesivas en las que se representa la caída y sus consecuencias<sup>38</sup>.

Por el contrario, la idea principal en la imagen del *Fuero Juzgo* gravita en torno al enlace matrimonial de los primeros padres en el paraíso. En realidad, a la bendición de la unión de la pareja que ya tuvo lugar cuando Adán reconoció a Eva como huesos de sus huesos y carne de su carne (Gn 2: 23-24). Hacemos esta puntuación en base a dos tipos de argumentos, textuales e iconográficos. Con los primeros nos referimos a las palabras escritas en el arco de acceso al paraíso: *nuestro señor, bendito sea su nombre, caso a adan et a eua, et bendize los*. Y aquellas legibles en la filacteria que sostiene Cristo-Logos en su mano izquierda, mientras bendice con la derecha: *crescite et multiplicamini et replet [e terram]*, conforme a Gn 1: 28.

Las razones por las que Dios estableció el casamiento en el Edén son expresadas de esta manera en las *Partidas*:

[...] estableció el casamiento dellos amos en el paraíso, et puso ley naturalmente ordenada entre ellos, que así como eran de cuerpos departidos segunt natura, que fuesen uno quanto en amor, [...] et otrosi que de aquella amistad saliese linaje de que el mundo fuese poblado, et él loado y servida<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Lucien Mazenod, *El arte y sus grandes temas. Adán y Eva* (Barcelona: Gustavo Gili), 1968.

<sup>36</sup> Esperanza Alfonso y Francisco Javier del Barco, *Biblias de Sefarad: las vidas cruzadas del texto y sus lectores* [Exposición: Biblioteca Nacional, del 27 de febrero al 13 de mayo de 2012] (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012), 179-185. A ella alude Rodríguez Porto, "Thesaurum", II: 185, n. 25.

<sup>37</sup> Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, 167-169.

<sup>38</sup> La identificación del árbol resulta evidente al repetirse en la primera escena de la segunda secuencia, esto es, *La tentación*. Moses Arragel, Shlomó Ben-Ami y Jeremy Schonfield, *La Biblia de Alba: an illustrated manuscript Bible in Castilian: commissioned in 1422 by don Luis de Guzmán and now in the Library of the Palacio de Liria, Madrid* (Madrid: Fundación Amigos de Sefarad, 2002), 80.

<sup>39</sup> Alfonso X, *Las Siete Partidas* 4, "Prólogo". Alfonso X, *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, III: *Partida Cuarta*

Es decir, para que de la relación amorosa hombre-mujer naciese un linaje que loara y sirviese al Señor, en línea con Agustín de Hipona que concibe el matrimonio para henchir la Ciudad de Dios, viviendo en santidad y obediencia<sup>40</sup>. Los conceptos de casamiento, linaje y ley ordenada constituyen común denominador de las iluminaciones de los ff. 2v y 3r. En efecto, en las palabras de bendición del matrimonio de los primeros padres está recogida la simiente de un nuevo linaje; serán progenitores del género humano en la Ley. Se trata de un aspecto clave que sirve de conexión con la imagen del folio contiguo (f. 3r) que esquematiza las relaciones de consanguinidad de la progenie humana que, incorporada por el bautismo a Cristo, loa y sirve al Señor.

El segundo tipo de argumentos que justifica la identificación del tema del f. 2v como la bendición de las nupcias de Adán y Eva es de tipo iconográfico. La disposición de los primeros padres, arrodillados frente al Cristo-Logos, es muy próxima a las viñetas de las *Cantigas* que recogen la bendición de la unión matrimonial (fig. 4)<sup>41</sup>.

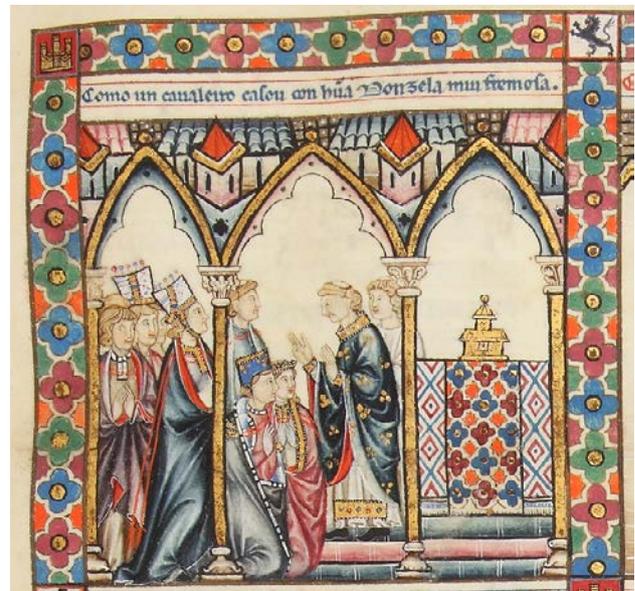


Figura 4. *Cantigas de Santa María* (El Escorial, ms. T.I.1) f. 94r (CSM 64a). Fuente: © Patrimonio Nacional.

### 3.1. El valor sacramental del matrimonio

En la iluminación del *Fuero Juzgo* Cristo-Logos bendice el casamiento de Adán y Eva en el paraíso como el sacerdote bendice a los nuevos esposos en el interior de una iglesia, genuflexos ante él y frente al altar en varias viñetas de las *Cantigas*. La proximidad con las escenas alfonsies favorece la evocación del ceremonial del sacramento del matrimonio. El objetivo de tal evocación

(Madrid: Imprenta Real, 1807), 1. Es un fragmento al que, a propósito del discernimiento del tema de esta imagen, también cita Rodríguez Porto, "Thesaurum", II: 186, n. 29.

<sup>40</sup> Agustín de Hipona, *De Genesi ad Litteram*, IX, 3, 6. Cf. Pedro Langa Aguilar, "Análisis agustiniano de 'crescite et multiplicamini' (Gen 1, 28) (II)", *Estudio Agustiniano* 18, no. 2 (1983): 169, <https://doi.org/10.53111/estagus.v18i1.697>.

<sup>41</sup> Sirvan de ejemplo las CSM 64a, 105c, 125i, 132c, 241a o 312l.

es traer a la mente del espectador el ritual contemporáneo, a fin de vincular la unión de los primeros padres a la de los cristianos coetáneos, convirtiendo el enlace de Adán y Eva en punto de referencia para los desposorios cristianos que son regulados en sus relaciones de consanguinidad en el f. 3r y son objeto de la bendición divina: *Crescite et multiplicamini*.

Como es sabido, ni la presencia del ministro de Dios, ni la bendición nupcial, eran obligatorias para validar el matrimonio. Se reconocían las uniones contraídas con tal de que los esposos no tuvieran ningún impedimento (como el de consanguinidad) y hubieran manifestado un consentimiento libre y mutuo<sup>42</sup>. No obstante, la bendición nupcial existió desde los primeros siglos del cristianismo<sup>43</sup>. Asimismo, el IV Concilio de Letrán (1215) acogerá como norma canónica general las costumbres y normas reguladas en algunos concilios y sínodos locales, entre ellas, la de realizar la celebración pública de las nupcias *in facie ecclesiae*. Se estableció que, para la licitud del matrimonio, éste debía ir precedido de unas amonestaciones realizadas en las parroquias de los contrayentes a fin de anunciar la celebración y posibilitar la denuncia de impedimentos. La legislación secular en la Península Ibérica acogió de buen grado estas normas en la celebración del matrimonio. Las *Partidas*, por ejemplo, explican las razones que defendió la Iglesia para que no se hiciera escondidamente<sup>44</sup>. En el Sínodo de León (1303), significativamente próximo a la elaboración del *Fuero Juzgo* conservado en la Biblioteca Nacional, se dice:

que ningún ome non dia sua filla a marido, menos que non oya missa con ella. Y también que: et desto deuen saber todos los clerigos que nnengun matrimonio non se deve fazer a menos que non sea pregonado enna iglesia. Y se prohíbe que ningun clerigo nin lego non sea osado a fazer matrimonio nin pedimiento entre baron et mugier sin ser presente el rector (sacerdote o párroco propio de los contrayentes)<sup>45</sup>.

En este contexto, que exhorta cada vez con mayor insistencia a la manifestación pública de los contrayentes en una iglesia, creemos que han de entenderse tanto las escenas de las *Cantigas* que incluyen parejas recibiendo la bendición de un sacerdote en un interior eclesial, como la del *Fuero Juzgo*, en tanto que evoca el ritual nupcial contemporáneo.

Un aspecto fundamental del matrimonio es su carácter sacramental. La teología de entre los siglos XIII y XV situó definitivamente al matrimonio entre los siete sacramentos de la Iglesia. El primer Concilio Ecuménico que enseña y manda la inclusión del matrimonio en-

tre los sacramentos fue el II Concilio de Lyon (1274)<sup>46</sup>. Y aún más próximo a la elaboración de las iluminaciones del *Fuero Juzgo*, cronológica y geográficamente, es el Sínodo de León (1303), donde también se le nombra como “sexto sacramento”<sup>47</sup>.

La teología sacramental del matrimonio se basa en la Carta a los Efesios donde Pablo habla de la relación de Adán con Eva y presenta al primer hombre como *tipo* de Cristo que ama a su Iglesia (Ef 5: 25-27). En Ef 5: 28-33 Pablo descubre una prefiguración profética de la unión de Cristo y de la Iglesia en el texto del Génesis “se hicieron una sola carne” (Gn 2: 24). De esta forma, la imagen del casamiento de los primeros padres constituye una prefiguración de los esponsales de Cristo con su Iglesia que, al hacerse una sola cosa con Él, engendra al pueblo cristiano a través del Espíritu Santo. Este paralelismo se interpreta de forma literal en las *Biblias Moralizadas*<sup>48</sup>. Las implicaciones de esta prefiguración en el *Fuero Juzgo* (f. 2v) se comprenden, en último término, en relación con la imagen contigua (f. 3r) al identificarse tipológicamente la descendencia de la primera pareja con el pueblo cristiano, engendrado de la unión de Cristo con su Iglesia, llamado a crecer y multiplicarse.

Los enlaces matrimoniales entre los fieles refuerzan la unidad del Cuerpo Místico de Cristo<sup>49</sup> y son signo de los esponsales de Cristo con su Iglesia que tuvo lugar en la Encarnación<sup>50</sup>. Las implicaciones de la estrecha vinculación entre la unión hombre-mujer y las nupcias espirituales entre Cristo y su Iglesia son tan concretas como la monogamia e indisolubilidad del matrimonio cristiano, según argumenta Isidoro de Sevilla<sup>51</sup>. Y más aún, Honorio de Autun refiere una implicación muy pertinente a la iluminación del *Fuero Juzgo*, pues afecta a la consanguinidad. Después de recordar cómo los esposos se hacen una sola cosa por la *commixtio* y que de igual manera Cristo y la Iglesia forman una sola cosa por la unión hipostática y por la comunión eucarística, Honorio afirma que el simbolismo de la unión hipostática se fundamenta en el impedimento de consanguinidad: los esposos deben proceder de distinta familia, de la misma manera que en la unión hipostática son distintas las dos naturalezas, humana y divina<sup>52</sup>.

Es por esto que la unión hombre-mujer conlleva el significado profundo que la Iglesia tiene para el mundo:

<sup>46</sup> El primer concilio que habla del matrimonio como sacramento es el de Verona (1184). Pacomio, *Diccionario teológico interdisciplinar*, III: 487.

<sup>47</sup> León Sínodo, 1303, c. 38, citado en Aznar Gil, *La institución matrimonial en la Hispania cristiana bajo-medieval* (1215-1563), 50.

<sup>48</sup> Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst, IV/I: Die Kirche* (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1966-1991), 51-54.

<sup>49</sup> Como afirma Buenaventura de Bagnoregio, *Commentaria in IV libros Sententiarum*, d.26, a2, q.2 ad1. Cf. José Luis Larrabe, “Sacramento y Gracia del Matrimonio según los teólogos escolásticos medievales”, *Scriptorium victoriense* 15 (1968): 83.

<sup>50</sup> Paciano, *Tratado del bautismo* 6, 2. Paciano, “Tratado del bautismo”, en *Obras* (Barcelona: Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1958), 171.

<sup>51</sup> Isidoro de Sevilla, *Los oficios eclesiásticos* (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2011), 98ss.

<sup>52</sup> Honorio de Autun, *Elucidarium sive dialogus de summa totius christianae theologiae* 2, 16: PL 172, 1147.

<sup>42</sup> Federico Rafael Aznar Gil, “Penas y sanciones contra los matrimonios clandestinos en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media”, *Revista de estudios histórico-jurídicos* 25 (2003): 189-214, <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-54552003002500006>.

<sup>43</sup> En España, por ejemplo, consta esta costumbre desde el siglo IV. Luciano Pacomio, *Diccionario teológico interdisciplinar* (Salamanca: Sígueme, 1986), III: 481.

<sup>44</sup> Alfonso X, *Las Siete Partidas* 4, 3, 1. Alfonso X, *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*, III: 23-24.

<sup>45</sup> Sínodo de León (1303), c. 38, citado en Aznar Gil, “Penas y sanciones contra los matrimonios clandestinos en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media”, n. 50 y 39.

la permanencia de Cristo en la historia<sup>53</sup>. Tanto es así que el episodio del Génesis referenciado en esta escena adquiere un significado perdurable, porque se extiende más allá de su propio tiempo (en el pasado remoto) para conectarse con el presente, con los esposos cristianos contemporáneos que contemplan las imágenes de los ff. 2v y 3r; y también con su pleno cumplimiento en la futura vida eterna. Es lo mismo que sucede con el Edén según la exégesis agustiniana<sup>54</sup>. En efecto, el Jardín del Edén significa mucho más que un estado mítico de inocencia o una tierra de ensueño imaginativa perdida para siempre. El paraíso terrenal apunta a la realidad presente y futura de la redención cristiana<sup>55</sup>.

### 3.2. El Árbol-Fuente de la Vida

Otro elemento iconográfico a través del cual se favorece la evocación del ceremonial del sacramento del matrimonio contemporáneo en el f. 2v es el templete que centraliza el paisaje del paraíso, ante el cual Cristo-Logos bendice a los contrayentes como si de un altar se tratase<sup>56</sup>.

El pasaje del Génesis localiza el paraíso en Edén y especifica que en medio del jardín se situaba el Árbol de la Vida; se afirma también que salía un río que regaba el vergel, y de allí se repartía en cuatro brazos (Gn 2: 8-14). En las *Etimologías*, Isidoro dice que “de su centro brota una fontana que riega todo el bosque, y se divide en cuatro ramales”<sup>57</sup>. ¿Cuál es este árbol en la imagen? Identificamos su presencia con la estructura apuntada, cubierta por hojas y racimos de uvas pendientes de las ramas de una parra y que, a modo de tabernáculo, cobija la fuente (Fuente de la Vida).

Desde el cristianismo antiguo se establece una relación tipológica entre el Árbol de la Vida y la cruz de Cristo, así como entre sus frutos vivificantes con la eucaristía. Por ejemplo: “La cruz de Cristo nos ha devuelto el paraíso. Ella es el árbol que el Señor ha mostrado a Adán diciéndole que era necesario que comiera del árbol de la vida que estaba en medio del paraíso”<sup>58</sup>.

Es cierto que en nuestra iluminación no está figura da la cruz de Cristo como Árbol de la Vida, pero sí sus frutos. De hecho, la asimilación de la cruz al árbol del paraíso es todavía más evidente en los autores que hablan de los frutos del Árbol de la Cruz —el cuerpo y la sangre de Cristo— a los que se alude en la imagen con los racimos de uvas colgantes de la parra enredada en el templete, indicando la naturaleza sacramental del mismo: “El árbol de la vida que estaba colocado en el paraíso era imagen de la gracia futura de Dios, es decir del

cuerpo del Señor, que da la vida eterna a quien lo come”<sup>59</sup>.

Así, en el f. 2v del *Fuero Juzgo*, Cristo mismo, ofrecido en la eucaristía, Fuente de la Vida, constituye el equivalente al altar en las escenas citadas de celebración eclesiástica nupcial de las *Cantigas de Santa María*. El Árbol de la Vida, figurado como templete eucarístico, muestra que sus frutos están constantemente disponibles para los fieles, como lo están en el altar de las escenas de enlaces matrimoniales del código alfonsí y en la realidad de los espectadores contemporáneos.

Además, el sentido eucarístico de esta estructura cubierta de vides es especialmente significativo si atendemos al contexto en el que se inserta, esto es, el reconocimiento definitivo del matrimonio entre los sacramentos. La eucaristía, sacramento de la caridad, muestra una particular relación con el amor entre el hombre y la mujer unidos en matrimonio. Ambos sacramentos están relacionados entre sí porque los esposos encuentran en el pan y el vino consagrados su alimento, pero también porque el matrimonio recibe su significación de la eucaristía. En efecto, en el misterio eucarístico es donde Cristo continúa su entrega a la Iglesia; es la extrema conclusión del amor del Mesías a su Iglesia<sup>60</sup>.

En torno a la Fuente-Árbol de la Vida se distribuye una docena de pájaros blancos. Su inclusión podría justificarse por el mero hecho de formar parte de una escena del paraíso, pues el número doce es el número de la plenitud, de la totalidad lograda<sup>61</sup>. Pero creemos que, al situarse alrededor del templete eucarístico que cobija el manantial de aguas vivas, las connotaciones simbólicas de perfección y plenitud son más concretas. Intuimos en ellos un posible eco apocalíptico. La inspiración en el Apocalipsis no es extraña, puesto que el jardín del Edén es considerado también *tipus* del paraíso celestial desde que el cumplimiento de las profecías del Antiguo Testamento, con el advenimiento del Hijo de Dios, inició la expectación de su Segunda Venida, esto es, Cristo en la gloria<sup>62</sup>. De un modo más preciso, las doce aves nos hacen pensar en los doce frutos, uno cada mes, que produce el Árbol de la Vida, el cual constituye una característica central del paraíso celestial (Ap 22: 2), produciendo frutos y dones ininterrumpidamente para los santos<sup>63</sup>. En la iluminación, las pequeñas aves constituirían una imagen del alma de los fieles que se aproximan a sus frutos perpetuos, subrayando la naturaleza sacramental de estos. En este sentido se asemejan a los doce pájaros blancos que, en el mosaico absidal de la basílica de San Clemente de Letrán en Roma, destacan posados sobre la cruz, asimilada al Árbol de la Vida.

Por otro lado, y de forma complementaria, atendiendo a las aguas vivificantes de la fuente, que son las del Espíritu, podemos conjeturar que las doce aves están

<sup>53</sup> Angelo Scola, *Hombre-mujer. El misterio nupcial* (Madrid: Ediciones Encuentro, 2001), 338.

<sup>54</sup> Agustín de Hipona, *Interpretación literal del Génesis* 12, 28, 56: PL 34, 478. Agustín de Hipona, *Interpretación literal del Génesis* (Pamplona: Eunsá, 2006), 339.

<sup>55</sup> Alessandro Scafi, *Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth* (Chicago: University of Chicago Press, 2006), 63.

<sup>56</sup> Rodríguez Porto ya apuntó como en el entorno paradisiaco de la escena “se funden alusiones a los sacramentos de la eucaristía —en la viña que recubre la fuente— y el bautismo”. Rodríguez Porto, “The-saurum”, II: 187.

<sup>57</sup> Isidoro de Sevilla, *Etimologías* 14, 3: PL 82, 496-503. Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, 167.

<sup>58</sup> Ambrosio de Milán, *Sobre el salmo* 35, 3, citado en Martín Dulaey, *Bosques de símbolos* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 2003), 264.

<sup>59</sup> Ambrosiaster, *Cuestiones* 109, 26, citado en Dulaey, *Bosques de símbolos*, 267.

<sup>60</sup> Pacomio, *Diccionario teológico interdisciplinar*, III: 485.

<sup>61</sup> Gaston Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia y los santos* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 295.

<sup>62</sup> Scafi, *Mapping Paradise*, 63.

<sup>63</sup> Ecumenio, “Comentario sobre el Apocalipsis 12, 7: TEG 8”, 281, citado en Marcelo Merino Rodríguez, dir., *La Biblia Comentada por los Padres de la Iglesia* (Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 2010), 501, n. 26. Ecumenio, *Comentario sobre el Apocalipsis* (Madrid: Ciudad Nueva, 2008), 265.

aludiendo a los doce frutos que constituyen las perfecciones que forma el Paráclito en los cristianos como primicias de la gloria eterna –Ga 5: 22-23–. La tradición de la Iglesia los enumera: caridad, gozo, paz, paciencia, longanimidad, bondad, benignidad, mansedumbre, fidelidad, modestia, continencia y castidad<sup>64</sup>. Cuando el Espíritu opera libremente en el alma, vence la debilidad de la carne y sus frutos (Ga 5: 19-21).

En la iconografía cristiana no han faltado representaciones de las doce frutas variegadas del floreciente *arbor Ecclesia*. Así, en el *Liber Floridus* (Gante, Biblioteca de la Universidad de Gante, ms. 92, f. 231v) el floreciente árbol de la Iglesia etiqueta sus doce frutos como los del Espíritu enumerados en Gal 5: 22-24. Este árbol, correspondiente a la *Ecclesia*, se puede ver como la vida espiritual del hombre justo y el Árbol de la Vida identificado con el cuerpo místico de Cristo, su Iglesia, en quien se perfeccionan los frutos del Espíritu<sup>65</sup>. De forma equivalente, la imagen de los doce pájaros atraídos –según nuestra hipótesis– por los correspondientes frutos del Árbol de la Vida del *Fuero Juzgo* contribuye a recrear la imagen del paraíso, donde contraen matrimonio los primeros padres en caridad, como un *tipus* de los enlaces matrimoniales legítimos en la comunidad cristiana en la historia y una anticipación de los misterios de Dios en el paraíso celestial.

Asimismo, en el agua de vida que brota de la fuente cobijada por el templete eucarístico –Árbol de la Vida– de nuestra iluminación se muestra el sacramento del bautismo en la forma de los cuatro ríos del paraíso que fluyeron del Edén. Una asociación similar se observa en el mosaico absidal de San Clemente, donde el agua sale de la base del Árbol-Cruz<sup>66</sup>. También en el relieve interior del trono-relicario del Tesoro de San Marcos de Venecia (siglo VI), donde el Árbol de la Vida, con los cuatro ríos paradisiacos, confluyen en una fuente bautismal. Y en el relieve lombardo de la Catedral de Cividale del Friuli, donde las aguas del bautismo que manan de la base del Árbol de la Vida son sugeridas por la fuente bautismal octogonal en la que está tallado el relieve. El manantial de aguas cristalinas que brota bajo el templete se fusiona también con el tema inspirado en el Apocalipsis de Juan (Ap 22: 1); ese río de Vida que nace del trono de Dios y del Cordero. Como afirma Andrés de Cesarea, este río fluye ahora dentro de la Iglesia, ya que en el bautismo, el espíritu hace limpios a los que son lavados<sup>67</sup>.

La referencia visual al bautismo en el f. 2v del *Fuero Juzgo* es clave en la lectura del programa iconográfico que aúna las dos iluminaciones del códice (ff. 2v y 3r). De momento solo hacemos notar cómo en el f. 2v el agua fluye a través de dos pequeños arcos de herradura, abiertos en los fragmentos de muro que flanquean el antepecho, funcionando como caños de la fuente. De

esta manera, el caudal llega al exterior del jardín, sugiriéndose la continuación de su curso incluso fuera del marco de la escena, donde alcanzaría al espectador contemporáneo, como al resto de los creyentes en Cristo, cuyas relaciones de consanguinidad son reguladas en el folio contiguo (f. 3r)<sup>68</sup>. Este detalle iconográfico constituye una imagen del don de la gracia fluyendo abundantemente a través del portal del Edén y significa la entrada en la novedad de vida en Cristo, dado que los que forman parte del cuerpo de Cristo, que es la Iglesia (Col 1: 24), son los bautizados<sup>69</sup>. Hemos hallado la misma peculiaridad iconográfica en el Edén figurado en el *Libro de Horas de Bedford* (ca. 1423) Londres, Biblioteca Británica, Add. ms. 18159, f. 14r.

Con el agua bautismal, que expresamente desagua fuera del jardín en la iluminación del *Fuero Juzgo*, se crea un linaje bajo la gracia de Dios. De este modo lo expresan las *Partidas*:

[...] que faga amochiguar en ella los sus nuevos linages, [...] porque se alegre la su cibdat, que se entiende por el su regno de paraíso, et que abra la fuente del su bautismo para facer nuevas las gentes de todo el mundo con la gracia del su Fijo [...] et del su Espíritu santo. [...] porque el que en ella entrare se faga celestial linage<sup>70</sup>.

En resumen, la estructura central de la composición del f. 2v se revela como el Árbol-Fuente de la Vida, prefigurado desde el principio en el Edén (Gn 2: 9), revelado en la Iglesia a través del sacrificio de Cristo en el Gólgota –ofreciendo su cuerpo y su sangre como alimento– y del agua del bautismo para, finalmente, ser cumplido en toda su gloria en el paraíso celestial de la Nueva Jerusalén (Ap 22: 1-2)<sup>71</sup>. Solo desde una perspectiva tipológica, que establece esta conexión entre el pasado, el presente y el futuro es posible aproximarnos a la comprensión de las iluminaciones del *Fuero Juzgo* y de los vínculos que las unen.

### 3.3. *Et ésta es la puerta*

Las referencias visuales en el f. 2v a la celebración del sacramento del matrimonio que han sido aludidas, al igual que las relativas al bautismo y la eucaristía, apuntan hacia la vida sacramental de los esposos cristianos que, incorporados a la comunidad eclesial, brinda una readmisión en el Edén y una anticipación del paraíso celestial. Para ahondar en esta afirmación y en el modo en el que el iluminador la ha hecho visible, nos detenemos ahora en la arquitectura que, enmarcando la escena, recuerda a la construcción de una iglesia –contribuyen-

<sup>64</sup> Iglesia Católica, *Catecismo de la Iglesia Católica*, 1832. Iglesia Católica, *Catecismo de la Iglesia Católica* (Madrid: Asociación de Editores del Catecismo, 1992), 414.

<sup>65</sup> Jennifer O'Reilly, "The Trees of Eden in Medieval Iconography", en *A Walk in the Garden: Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden*, ed. Paul Morris, Deborah Sawyer, Andrew Mein y Claudia V. Camp (Sheffield, England: JSOT Press, 1992), 188.

<sup>66</sup> O'Reilly, "The Trees of Eden in Medieval Iconography", 171.

<sup>67</sup> Andrés de Cesarea, "Comentario al Apocalipsis 22, 1-2. MTS 1 Supl., 150". Merino Rodríguez, *La Biblia comentada*, 499, n. 14.

<sup>68</sup> Si bien Rodríguez Porto repara en este detalle de los ríos desaguando fuera del recinto del Edén, la investigadora circunscribe la purificación a los escudos de Castilla y León del marco de la imagen para evocar la limpieza del rey Fernando IV. Rodríguez Porto, "Thesaurum", II: 203.

<sup>69</sup> Agustín de Hipona, "Carta 265, 4: PL 33, 1086-1087". Agustín de Hipona, *Cartas*, III: 188-270; I\*29\*, 533.

<sup>70</sup> Alfonso X, *Las Siete Partidas* 1, 4, 17. Alfonso X, *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*, I: 65ss.

<sup>71</sup> La identificación sistemática de Cristo con el Árbol de la Vida, los acontecimientos del Gólgota y la Nueva Jerusalén estaba ya muy difundida en el siglo XIII. O'Reilly, "The Trees of Eden in Medieval Iconography", 178.

do también a la actualización de la ceremonia nupcial de los primeros padres *in facie ecclesiae*<sup>72</sup>—, al tiempo que alude a la institución Iglesia, el *hortus conclusus* plantado por Dios a través de Cristo.

El paraíso estaba ceñido por una muralla de gran magnitud y su entrada se cerró después del pecado del hombre<sup>73</sup>. No obstante, en la imagen, el muro fortificado tiene una puerta a través de la cual podemos ver el jardín. ¿Acaso se trata únicamente de un recurso para enmarcar la escena de la bendición del matrimonio? Nos inclinamos a pensar que no. Primero, por la explícita indicación escrita sobre las dovelas del arco de acceso al paraíso: *Et esta es la puerta*. Segundo, por la carga simbólica de la puerta como simple elemento arquitectónico, que es de por sí significativa como lugar de paso y, al tiempo, de límite. Ya en el Nuevo Testamento se desarrolla todo el significado escatológico de la puerta como acceso a la felicidad eterna (Lc 13: 23 y ss.; Mt 25: 1-12), cuyo punto culminante es el testimonio de Jesús sobre sí mismo: “Yo soy la puerta, si uno entra por mí estará a salvo” (Jn 10: 7)<sup>74</sup>. Y tercero, por la relevancia de las imágenes sacramentales de ciertas portadas monumentales góticas del siglo XIII para promover el bautismo y otros sacramentos de la Iglesia entre los laicos. Estos relieves anuncian a los fieles, en el umbral mismo de la iglesia física, el sacramento por el cual podían tener acceso a la Iglesia Espiritual<sup>75</sup>. El portal constituía, de este modo, el marco de la puerta por la que entraban en el cuerpo físico y espiritual de la Iglesia. Tales programas iconográficos, asociados al vano de acceso de los edificios eclesiales, pudieron influir en el valor concedido al “portal” en la iluminación del *Fuero Juzgo*.

De manera que la puerta tiene un valor dinámico, no solo indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo<sup>76</sup>. En este sentido entendemos la inscripción en el antepecho que separa a los lectores del matrimonio de Adán y Eva: *este es un portal de cristal*. Ese interior es visible gracias a la transparencia del cristal que permite ser atravesado por la mirada. Podríamos decir que deja ver con claridad la verdad, la verdadera naturaleza de las cosas, por su condición transparente. Esta es, por ejemplo, la cualidad que destacaba Honorius Augustodunensis en su *Gemma Animae* (ca. 1130), cuando comparaba el cristal de las ventanas de una catedral con el pensamiento de los doctores que “ven misteriosamente las cosas

divinas como a través de un cristal”<sup>77</sup>. Análogamente, los esposos contemporáneos cristianos pueden ver la originaria y verdadera naturaleza del matrimonio a través del *portal de cristal*.

La puerta, como límite, nos recuerda la inaccesibilidad al paraíso tras el pecado original y, al tiempo, la posibilidad para el género humano de retorno a él. Este tema lo encontramos ampliamente desarrollado en las viñetas que ilustran la CSM 60, *Esta é loor de Santa Maria, do departamento que á entre Ave e Eva* (fig. 5). Sus imágenes constituyen un exponente de la tendencia de los iluminadores alfonsíes a traducir complejas metáforas teológicas en un lenguaje realista<sup>78</sup>. El texto poético y las viñetas presentan la contraposición Eva/Ave, resaltando el papel de María como mediadora entre Dios y el hombre, y como restituidora del paraíso espiritual. Nos interesa especialmente la viñeta 60d —*Como o pois cobramos per Ave* [el paraíso]— por lo esclarecedora que puede resultar para reconocer el valor de la puerta de la iluminación del *Fuero Juzgo*. Situada al lado de la viñeta 60c —*Como perdimos o paraíso per Eva*— se contrapone a esta compositivamente y en contenido. Siguiendo la lectura visual de izquierda a derecha, en la viñeta 60c el paraíso queda atrás, a la sinietra de los primeros padres que salen del Edén; a la inversa que en la 60d, donde el paraíso se sitúa a la diestra, hacia donde se encamina una pareja.

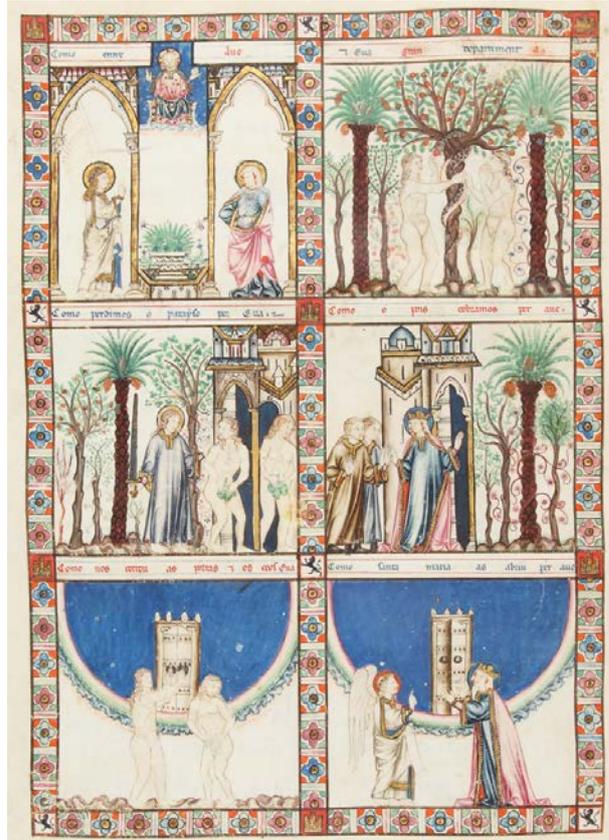


Figura 5. *Cantigas de Santa María* (El Escorial, ms. T.I.1) f. 88v (CSM 60). Fuente: © Patrimonio Nacional.

<sup>72</sup> Se ha señalado como, situando la escena del matrimonio de Adán y Eva en el cuerpo adelantado respecto a la línea de fachada y acotado por una balaustrada, permite al espectador reconocer la ceremonia celebrada *iuxta cancelos*. Rodríguez Porto, “Thesaurum”, II: 188-189.

<sup>73</sup> Isidoro de Sevilla, *Etimologías* 14, 3: PL 82, 496-503. Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, 167.

<sup>74</sup> Manfred Lurker, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia* (Córdoba: Ediciones El Almendro, 1994), 182 y 183.

<sup>75</sup> Rocio Sánchez Ameijeiras, “The Faces of the Words: Aesthetic Notions and Artistic Practice in the Thirteenth Century”, en *Gothic Art & Thought in the Later Medieval Period: Essays in Honor of Willibald Sauerländer*, ed. Colum Hourihane (Princeton, N. J.: Index of Christian Art, 2011), 90-118; Rocio Sánchez Ameijeiras, “Discursos y poéticas en la escultura leonesa del siglo XIII”, en *La catedral de León en la Edad Media [Actas del Congreso Internacional, León, 7-11 de abril de 2003]*, coord. Joaquín Yarza Luaces, María Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto (León: Universidad de León, 2004), 216-217.

<sup>76</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 1991), 855.

<sup>77</sup> Citado en Joaquín Yarza Luaces, *Documentos para la Historia del Arte Románico y Gótico* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 24.

<sup>78</sup> A este respecto véase Rocio Sánchez Ameijeiras, “Imaxes e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa María”, en *As Cantigas de Santa María*, ed. Elvira Fidalgo (Vigo: Edicións Xerais, 2002), 247-359.

En la viñeta 60d, justo delante de la puerta del Edén, la Virgen mantiene unidas las manos de una pareja vestida y calzada –imagen de la humanidad fuera del paraíso–. Reconocemos en el gesto de la unión de las manos del hombre y la mujer (*fides manualis*), así como en el del antebrazo elevado del hombre (*fides levata*), un signo de unión matrimonial<sup>79</sup>. Al tiempo, la Virgen, atrayendo las manos unidas de los contrayentes hacia sí, invita a la pareja a entrar en el paraíso. Envolviendo en su mano las de los contrayentes, reconoce la unión en matrimonio de la pareja y les facilita su ingreso al paraíso de la Iglesia. De este modo, los hombres pasaron de un estado de gracia en el que fueron creados en el Edén a un nuevo estado de gracia a través de la puesta en marcha de la redención mediante la Encarnación y con los sacramentos de la Iglesia. De manera que la estratégica localización del casamiento, delante de la puerta del Paraíso-Iglesia, pone de manifiesto el beneficio o favor del desposorio al restablecer el orden original del matrimonio. De este beneficio, fruto de la eficacia sacramental del matrimonio, se habían hecho eco los teólogos del siglo XIII (San Alberto Magno, Guillermo de París o San Buenaventura) cuando mostraban que la gracia que se da en el matrimonio es, sobre todo, para promover a los esposos hacia el bien de su estado y condición, para la unión de voluntades en caridad, y no solamente para evitar la concupiscencia<sup>80</sup>. También Tomás de Aquino afirmaba que el matrimonio, sacramento de la Iglesia, es un signo sensible destinado a causar la santidad de los hombres<sup>81</sup>. Las *Partidas* de Alfonso X se hacen eco de ello cuando aseguran que *el casamiento guarda et acrecienta en limpiedumbre et en santidad*<sup>82</sup>.

En la CSM 60 María es también presentada como *janua coeli*. Esta advocación deriva de una figura cristológica análoga: si, gracias a su sangre, Cristo se ha convertido en “puerta” (Jn 10: 9), entonces, María es la primera puerta que, con su *fiat*, permitió la Encarnación que trajo la salvación de la humanidad<sup>83</sup>. De hecho, en la viñeta 60f María, anunciada por Gabriel, literalmente abre *as portas e os ceos*, como indica el rótulo de esta viñeta (fig. 5).

Aunque es cierto que en el f. 2v del *Fuero Juzgo* no se hace ninguna referencia explícita a la Virgen no consideramos descabellado reconocer en la relevante puerta del paraíso de esta imagen a María, Madre de la Iglesia, como es frecuente en la iconografía bajo-medieval. Esto nos lleva a preguntarnos si, acaso, el

texto escrito sobre la baranda del vano de acceso al paraíso –*este es un portal de cristal*– no alude también a la virginidad de María, porque igual que la luz atraviesa el cristal sin dañarlo, el Hijo de Dios nació de una virgen<sup>84</sup>. Además, María, Madre de la Iglesia, es una advocación que, según argumentamos más adelante, resulta clave en la lectura iconográfica del f. 3r.

Recordemos que la teología de los siglos XIII y XIV sitúa definitivamente al matrimonio entre los siete sacramentos<sup>85</sup>. Esta coyuntura, unida a las referencias visuales a la condición sacramental del matrimonio que hemos ido destacando, contribuye a situar al casamiento en un lugar decisivo en el código. En este sentido, el estratégico emplazamiento de la pareja contrayente frente a la puerta del Paraíso-Iglesia en la CSM 60d y de Adán y Eva en el *portal de cristal* –como cuerpo adelantado definido por una baranda– en el *Fuero Juzgo*, podría encontrar su correspondencia con la función de frontispicio de las iluminaciones del código legal. En efecto, las imágenes del *Fuero Juzgo*, por su temática y localización, como frontis anterior al texto, están dando preeminencia al libro cuarto titulado *De las herencias, et del linaje, et del parentesco, et delos acomendamientos* (f. 47va) y, en especial, al título “de los grados de parentesco”. Esto constituye una excepción en los códigos legales, que suelen situar las imágenes en mitad del manuscrito. El valor elemental reconocido al matrimonio en el código del *Fuero Juzgo* a través de la ubicación de sus iluminaciones puede considerarse equivalente al que da Alfonso X a la cuarta *Partida*, que *fabla de los desposorios et de los casamientos*, al situarlo en el eje central de la obra: las tres primeras partidas, después la del matrimonio y, luego, las tres últimas<sup>86</sup>. Dicha localización es utilizada por Alfonso X para indicar la posición central del sacramento del matrimonio, tal y como se explicita en su prólogo; aquí se compara su centralidad con el corazón, donde está el espíritu del hombre, y con el sol que alumbra a todas las cosas; también se señala cómo contribuye a que los otros seis sacramentos puedan ser guardados:

[El matrimonio] es mantenimiento del mundo et que face vevir vida ordenada naturalmente et sin pecado, et sin el qual los otros seis sacramentos non podrien ser mantenidos nin guardados: et por eso lo posiemos en mediode las siete Partidas deste libro, así como el corazón es puesto en medio del cuerpo do es el espíritu del home, onde va la vida todos los otros miembros: et otrosi como el sol alumbra á todas las cosas et es puesto en medio de los siete

<sup>79</sup> Han visto en esta imagen la bendición de la Virgen a un matrimonio Francisco Corti y Ofelia Manzi, “Cuerpo y sexualidad en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Temas Medievales* 3 (1993): 122 y 123. El varón realiza un gesto de juramento de fidelidad durante el cual mantiene la mano en alto (*fides levata*). Luego, ambos se cogerían de la mano (*fides manualis*). Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1964), 202.

<sup>80</sup> Larrabe, “Sacramento y Gracia del Matrimonio según los teólogos escolásticos medievales”, 65 y 73ss.

<sup>81</sup> Tomás Rincón, *El matrimonio, misterio y signo: siglos IX-XII* (Navarra: Universidad de Navarra, 1971), 347.

<sup>82</sup> Alfonso X, *Las Siete Partidas* 1, 4, 3. Alfonso X, *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*, I: 49.

<sup>83</sup> Timothy Verdon, *María en el arte europeo* (Barcelona: Electa, 2005), 44.

<sup>84</sup> Se trata de una metáfora que aparece a menudo en sermones de la época y en textos místicos o de devoción, como las *Revelaciones de Santa Brígida*, lib. 1, rev. 1.a. Brígida de Suecia, *Celestiales revelaciones de Santa Brígida Princesa de Suecia* (Madrid: Apostolado de la prensa, 1901), s/p.

<sup>85</sup> Véase supra 3.1.

<sup>86</sup> Acerca de la llamativa y significativa ubicación de la cuarta *Partida* puede consultarse Joaquín Gimeno Casaldueño, “Alfonso el sabio: el matrimonio y la composición de las Partidas”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36 (1988): 209, <http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v36i1.672>. Y sobre los árboles de consanguinidad y afinidad en las *Partidas* remitimos a Jorge Prádanos Fernández, “Memoria y linaje en los textos jurídicos: La iconografía de los árboles de consanguinidad y afinidad en las ‘Siete Partidas’”, *Estudios Medievales Hispánicos* 6 (2018): 63-80, <https://doi.org/10.15366/emh2018.6.004>.

cielos, do son las siete estrellas que son llamadas planetas. Et según aquesto posimos esta quarta Partida que fabla del casamiento en medio de las otras seis Partidas deste libro<sup>87</sup>.

Quizá, la inclusión de estas imágenes en el *Fuero Juzgo* conservado en la Biblioteca Nacional, así como el lugar preeminente de sus iluminaciones, como frontispicio, pudo verse inspirado por el valor reconocido al matrimonio en las obras alfonsíes –*Las Siete Partidas* y las *CSM*– y, por supuesto, en el contexto del vigor de la teología sacramental que envuelve al matrimonio en fechas próximas a la realización del código, al que hemos hecho referencia. Todo ello, a su vez, puede ponerse en relación con la celebración de la boda en 1302 entre Fernando IV y Constanza de Portugal que, según argumenta Rosa María Rodríguez Porto, está estrechamente vinculada a la singularidad de este encargo real. La investigadora halla la explicación de la relevancia visual del matrimonio en este código –secundario sin embargo en el texto legal– en la delicada coyuntura política castellana durante la minoría de Fernando IV<sup>88</sup>.

#### 4. Articulación de dos tipos de parentesco

Después de todo lo expuesto referido a la imagen del f. 2v y sus vínculos con la del f. 3v, retomamos la original iconografía que aúna el árbol de Jesé y el *arbor consanguinitatis*. Con su articulación, ambos esquemas arbóreos resultan compatibles en tanto que pretenden dar forma visual a la fusión de dos tipos de parentesco en el pensamiento cristiano: el parentesco por consanguinidad –mediante lazos de sangre– y el parentesco espiritual –que deviene del bautismo–<sup>89</sup>.

Si bien en otra modalidad, el *linaje de la uirgen* –al que alude la inscripción del f. 3r– es la Iglesia, de la cual es Madre. En la imagen, esta referencia a los creyentes –aquellos que revistiéndose de Cristo por la fe se convierten en hijos<sup>90</sup>– esto es, a los bautizados, se visualiza en el esquema arbóreo que apoya en Jesé<sup>91</sup>. Esta interpretación, en el caso del *Fuero Juzgo* de la Biblioteca Nacional, se ve respaldada por las referencias señaladas en el f. 2v al bautismo; especialmente en la Fuente de la Vida y, sobre todo, en las aguas vivificantes que desaguan fuera del paraíso, alcanzando a los matrimonios contemporáneos que, formando parte de la Iglesia universal, descendiente de María y

de Cristo, pertenecen al Cuerpo místico de Cristo<sup>92</sup>. De manera que Jesé es visto como progenitor de María y de Cristo, al tiempo que éste –como segundo Adán– lo es de la humanidad.

En realidad, desde mediados del siglo XII, la tendencia a asimilar ideas agregadas a la imagen del árbol de Jesé dio lugar a la extensión adicional de su composición pictórica<sup>93</sup>. En este sentido, afirma Chevalier:

El árbol de Jesé simboliza la cadena de las generaciones, cuya historia resume la Biblia y que culminará con la llegada de la Virgen y de Cristo y todos los pueblos cristianos. Significa la Iglesia universal, descendiente de María y de Cristo<sup>94</sup>.

Si bien no tenemos constancia, al menos por el momento, de que exista un manuscrito en el cual aparezca un árbol de consanguinidad con la figura de Jesé<sup>95</sup>, podemos rastrear en otras manifestaciones artísticas los conceptos que hacen posible asociar, de forma coherente, ambos árboles<sup>96</sup>. El árbol de Jesé del *Hortus Deliciarum* de Herrada de Landsberg (f. 80v) (1185), quemado y destruido en 1870, incluía no solo a los ancestros de Cristo sino también a los hijos espirituales, incorporando en las circunvoluciones vegetales a apóstoles, profetas, reyes, patriarcas, vírgenes, monjes, ermitaños, mártires y obispos. La inscripción que acompañaba al busto de Cristo, surgido de la flor mariana y con la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza, no dejaba lugar a dudas: *Jhs Christus flos florum gignit ecclesiam per baptismum et ceterarum sacramentorum cultum*<sup>97</sup>.

En el *Fuero Juzgo*, Jesé medita profundamente sobre la abundancia que se promete a su descendencia espiritual, esto es, la Iglesia, descendiente de María y de su Hijo. Es identificado como un hebreo piadoso por su *tallit*, si bien la estirpe que se le promete no distingue entre judío ni griego, todos son descendientes de Abraham, herederos según la promesa (Ga 3: 27-29). Al estar ligada esta figura a un esquema que, como venimos señalando, en última instancia, encarna al conjunto de los fieles bautizados, se indica que los cristianos son los “verdaderos circuncisos” (Flp 3, 3). Y es que, como Pablo indica, la filiación espiritual no nace del hecho de estar sujeto a la Ley, porque esta, por

<sup>92</sup> Véase *supra* 3.2.

<sup>93</sup> Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art. I: Christ's Incarnation, Childhood, Baptism, Temptation, Transfiguration, Works and Miracles* (London: Lund Humphries, 1971), 18.

<sup>94</sup> Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, 126.

<sup>95</sup> La imagen más próxima de la que tenemos noticia es lejana en el tiempo, del siglo XVII, donde a los pies del esquema aparece un hombre reclinado, quizá inspirada en la imagen tradicional de Jesé. Se localiza en el *Justiniani Institutiones re concinnotae* de Placius, Francofurti (1657). Schadt, *Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitatis*, 360.

<sup>96</sup> En efecto, todo parece indicar que esta combinación quedó como un ejemplo aislado sin continuación en gran medida por su contradicción interna. Como explica Schadt, a partir de Jesé, los descendientes ascienden, mientras que el árbol de consanguinidad tiene el principio de ordenación inverso. Schadt, *Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitatis*, 52. Retoma esta contradicción Rodríguez Porto, “Thesaurum”, II: 194.

<sup>97</sup> Gérard Cames, *Allégories et symboles dans l'Hortus deliciarum* (Leiden: Brill, 1971), 39.

<sup>87</sup> Alfonso X, *Las Siete Partidas* 4, “Prólogo”. Alfonso X, *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*, III, 1. Citado también por Rodríguez Porto para señalar la centralidad del matrimonio en el programa iconográfico del *Fuero Juzgo*. Rosa María Rodríguez Porto, “Thesaurum”, II: 196.

<sup>88</sup> Rosa María Rodríguez Porto, ““Otros reyes de la su casa onde él venían””, 197-209.

<sup>89</sup> Sobre los tipos de parentesco véase Martínez de Aguirre, “En torno a la iconografía de la familia en el occidente medieval”, 416-17. Y Evelyne Patlagean, “Une représentation byzantine de la parenté et ses origines occidentales”, 59.

<sup>90</sup> Agustín de Hipona, *Del Comentario sobre la Carta a los Gálatas* 27. PL 2125-2125. Agustín de Hipona, *Escritos bíblicos*, II (Madrid: BAC, 1959), 142.

<sup>91</sup> Véase *supra* 2.

su naturaleza y funciones, es incapaz de procurar tal filiación. Esta dependencia filial deviene de la gracia de la fe en Cristo; gracia que alcanza al cristiano a través de los sacramentos.

De este modo, Jesé, claramente identificado como judío en la imagen, forma parte de la Iglesia de Cristo que Agustín de Hipona llama “la verdadera Judea”, al tiempo que los creyentes en Cristo pertenecen a Judá:

Los verdaderos judíos son los que de judíos se han hecho cristianos [...]. La verdadera Judea es la Iglesia de Cristo, que cree en aquel rey que vino de la tribu de Judá por la Virgen María [...]. David procede de Judá, y de David nuestro Señor Jesucristo. Nosotros, creyendo en Cristo, pertenecemos a Judá<sup>98</sup>.

El entronque parental espiritual de María con el conjunto de los bautizados tiene otro engranaje en la equiparación de la fuente bautismal con el vientre de la Virgen en los sermones, la literatura pastoral y la exégesis desde finales del siglo XII y durante todo el siglo XIII; todo ello en un momento en el que los teólogos –tales como Hugo de San Víctor, Pedro Lombardo y, más tarde, Tomás de Aquino– expresaban la necesidad de definir y formular la unidad de los sacramentos de manera consistente y se tendía a unir la teología sacramental con los acontecimientos de la vida de Cristo<sup>99</sup>. No obstante, la exposición de la analogía entre el vientre de la Virgen y la fuente bautismal como seno virginal de la Iglesia, figura materna paralela a María, tuvo su primerísimo punto de partida en la *Apología* de Justino (segunda mitad del siglo II)<sup>100</sup>. Todo parece indicar que en Oriente estas ideas se habían vuelto tradicionales cuando Juan Crisóstomo (muerto en el año 407) afirmaba que, en el bautismo el neófito es formado por el Espíritu Santo, como Cristo fue formado por el Espíritu Santo en el vientre de la Virgen<sup>101</sup>. En Occidente los comentarios exegeticos que llaman a la fuente bautismal vientre virginal de la Madre Iglesia tienen su base en Tertuliano<sup>102</sup>. En León I encontramos el pensamiento de los escritores anteriores; la base de su doctrina bautismal es la analogía entre el bautismo y el nacimiento de Cristo:

Él mismo [el Hijo de Dios] es el que nacido de una madre virgen por obra del Espíritu Santo, fecunda con el mismo Espíritu a la Iglesia, para que por el parto del bautismo sea engendrada para Dios una multitud innumerable de hijos, de los cuales se dice: ‘que no de la sangre, ni de la voluntad carnal, ni de la voluntad de varón, sino de Dios, son nacidos’ (Jn 1: 13)<sup>103</sup>.

## 5. Conclusiones

Las dos iluminaciones del *Fuero Juzgo* conservado en la Biblioteca Nacional de España están estrechamente vinculadas entre sí desde el punto de vista iconográfico. La imagen de la *Bendición de Adán y Eva* (f. 2v) en el paraíso evoca las celebraciones nupciales cristianas contemporáneas, cuyos impedimentos de consanguinidad son expuestos esquemáticamente en el *arbor Consanguinitatis*. La trabazón de ambas imágenes se establece con las referencias al carácter sacramental del matrimonio, a la liturgia nupcial contemporánea, al bautismo y a la Iglesia, al tiempo que tienen como común denominador los conceptos de casamiento, linaje y ley ordenada.

Su excepcional localización en el código, anterior al texto legal, está dando preeminencia al libro cuarto titulado *De las herencias, et del linaje, et del parentesco, et delos acomendamientos del Fuero Juzgo*. En este sentido, el valor elemental reconocido al sacramento matrimonio en este manuscrito podría leerse como equivalente al que le da Alfonso X en *Las Siete Partidas* cuando sitúa la cuarta *Partida*, que *fabla de los desposorios et de los casamientos* en el eje central de la obra, comparándolo con el sol, el corazón y el lugar donde está el espíritu del hombre.

El parentesco carnal de la Virgen, sujeto al orden de la naturaleza –aludido sintéticamente en la figura de Jesé– y el parentesco espiritual –referido a los regenerados en Cristo por el bautismo en el árbol de consanguinidad– se encuentran en virtud de la excelencia de la gracia que trasciende el orden de la naturaleza. Jesé, del que se destaca su condición judía a través de su indumentaria, es visto como progenitor de María y de Cristo, al tiempo que éste último lo es de toda la humanidad.

Al fusionar los dos esquemas arbóreos, el artífice expresa visualmente la confluencia de los dos parentescos en la *uirgen sancta maria* en quien fructifica el linaje de la Madre de Cristo y Madre de la Iglesia. Por medio de ella, la bendición divina a la unión de los primeros padres, tipo de las nupcias de Cristo con su Iglesia, alcanza a los matrimonios cristianos contemporáneos: *Crescite et multiplicamini*.

<sup>98</sup> Agustín de Hipona, “Comentarios a los Salmos 75, 1: PL 36, 958”. Agustín de Hipona, *Enarraciones sobre los salmos* (Madrid: BAC, 1965), II: 985.

<sup>99</sup> Sobre el éxito de estas metáforas en dichas centurias: Harriet Sonnet de Torrens, “*De fontibus salvatoris: A Survey of Twelfth-Century Baptismal Fonts Ornamented with Events from the Childhood of Christ*”, en *Objects, Images, and the Word: Art in the Service of the Liturgy*, ed. Colum Hourihane (Princeton: Princeton University Press, 2003), 105-137.

<sup>100</sup> Justino, *Apología*, I.61, 34, citado en Walter M. Bedard, “The Font as Mother or as Womb of the Church”, en *The Symbolism of the Baptismal Font in Early Christian Thought* (Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1951), 17, n. 1. Sobre el origen de *Mater Ecclesia* véase Joseph C. Plumpe, *Mater Ecclesia. An Inquiry into the Concept of the Church as Mother in Early Christianity* (Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1943).

<sup>101</sup> Juan Crisóstomo, “Epístola a los Efesios 20, 3, 8: PG 62, 139”. Juan Crisóstomo, *Homilias sobre la Carta a los Efesios* (Madrid: Ciudad Nueva, 2021), 344.

<sup>102</sup> Quinto Septimio Florente Tertuliano, “El bautismo 20, 5”. Tertuliano, *El bautismo: La oración* (Madrid: Ciudad Nueva, 2006), 197.

<sup>103</sup> León I, “Sermón 63, 6: PL 54, 356-357”. León I, *Homilias sobre el año litúrgico* (Madrid: BAC, 2014), 247.

## 6. Fuentes y referencias bibliográficas

### 6.1. Fuentes

- Brígida de Suecia. *Celestiales revelaciones de Santa Brígida Princesa de Suecia*. Madrid: Apostolado de la prensa, 1901.
- Ecumenio. *Comentario sobre el Apocalipsis*. Madrid: Ciudad Nueva, 2008.
- Fuero Juzgo en latín y castellano cotejado con los más antiguos y preciosos códices*, editado por Real Academia Española. Madrid: Ibarra, 1815.
- Iglesia Católica. *Catecismo de la Iglesia Católica*. Madrid: Asociación de Editores del Catecismo, 1992.
- Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Madrid: BAC, 2004.
- Isidoro de Sevilla. *Los oficios eclesiásticos*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2011.
- Juan Crisóstomo. *Homilias sobre la Carta a los Efesios*. Madrid: Ciudad Nueva, 2021.
- León I. *Homilias sobre el año litúrgico*. Madrid: BAC, 2014.
- Paciano. *Obras*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1958.
- Pacomio, Luciano. *Diccionario teológico interdisciplinar*. Salamanca: Sígueme, 1986.
- Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, dirigido por Jacques-Paul Migne. París: Garnier Fratres editores et J.-P. Migne et Successores, 1857-1886.
- Tertuliano. *El bautismo: La oración*. Madrid: Ciudad Nueva, 2006.

### 6.2. Referencias bibliográficas

- Alfonso, Esperanza, y Francisco Javier del Barco. *Biblias de Sefarad: las vidas cruzadas del texto y sus lectores [Exposición: Biblioteca Nacional, del 27 de febrero al 13 de mayo de 2012]*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012.
- Arragel, Moses, Shlomó Ben-Ami y Jeremy Schonfield. *La Biblia de Alba: an illustrated manuscript Bible in Castilian: commissioned in 1422 by don Luis de Guzmán and now in the Library of the Palacio de Liria, Madrid*. Madrid: Fundación Amigos de Sefarad, 2002.
- Arriola Jiménez, María. “La imagen del judío en la miniatura hispánica bajomedieval: Coronas de Castilla y Aragón en los siglos XIII Y XIV”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021.
- Aznar Gil, Federico Rafael. *La institución matrimonial en la Hispania cristiana bajo-medieval (1215-1563)*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1989.
- Aznar Gil, Federico Rafael. “Penas y sanciones contra los matrimonios clandestinos en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media”. *Revista de estudios histórico-jurídicos* 25 (2003): 189-214. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-54552003002500006>.
- Bedard, Walter M. “The Font as Mother or as Womb of the Church”. En *The Symbolism of the Baptismal Font in Early Christian Thought*, 17-36. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1951.
- Cames, Gérard. *Allégories et symboles dans l'Hortus deliciarum*. Leiden: Brill, 1971.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1991.
- Chico Picaza, María Victoria. “Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- Chico Picaza, María Victoria. “La ilustración del Códice de Florencia”. En *El Códice Florencia de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, ms. B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale*, 125-143. Madrid: Edilan, 1991.
- Chico Picaza, María Victoria. “El estilo pictórico del scriptorium alfonsí”. En *Alfonso X el Sabio [Exposición: Murcia, 27 octubre 2009-31 enero 2010]*, coordinado por Isidro Bango Torviso, 246-255. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2009.
- Chico Picaza, María Victoria. “Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de las CSM”. *Alcanate* 8 (2012-2013), 161-189. Acceso el 21 de diciembre de 2022. <https://editorial.us.es/es/volumen-viii-201213>.
- Corti, Francisco, y Ofelia Manzi. “Cuerpo y sexualidad en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio”. *Temas Medievales* 3 (1993): 121-138.
- Domínguez Bordona, Jesús. *Exposición de códices miniados españoles*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929.
- Domínguez Rodríguez, Ana. “Filiación estilística de la miniatura alfonsina”. En *España entre el Mediterráneo y el Atlántico: actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, I*, editado por Comité Español de Historia del Arte, 345-358. Granada: Universidad de Granada, 1973.
- Domínguez Rodríguez, Ana. “El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo”. *Reales Sitios* 83 (1985): 11-28.
- Domínguez Rodríguez, Ana. “La Virgen, ‘rama y raíz’: de nuevo con el árbol de Jesé en las ‘Cantigas de Santa María’”. En *Scriptorium alfonsí, de los libros de astrología a las ‘Cantigas de Santa María’*, coordinado por Ana Domínguez Rodríguez y Jesús Montoya Martínez, 173-214. Madrid: Editorial Complutense, 1999.
- Domínguez Rodríguez, Ana. “Fuero Juzgo”. En *Alfonso X el sabio [Exposición: Murcia, 27 octubre 2009-31 enero 2010]*, coordinado por Isidro Bango Torviso, 510-511. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2009.
- Duchet-Suchaux, Gaston, y Michel Pastoureau. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Dulaey, Martín. *Bosques de símbolos*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2003.
- Fernández, Laura, y Francisco J. Rodríguez. “Historia de J (La Gran Conquista de Ultramar, ms.1187 de la Biblioteca Nacional de Madrid)”. En *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, editado por Margarita Freixas y Silvia Iriso, 701-716. Vol. I. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000.
- Fernández, Laura. “Manuscritos iluminados: artífices, espacios y contextos productivos”. En *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar*, editado por Gemma Avenoza, Laura Fernández Fernández y Lourdes Soriano Robles, 131-206. Madrid: Sílex, 2019.
- Garnier, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge, I : Signification et symbolique*. París: Le Léopard d'Or, 1982.
- Gimeno Casaldueño, Joaquín. “Alfonso el sabio: el matrimonio y la composición de las Partidas”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36 (1988): 203-218. <http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v36i1.672>.

- Ladner, Gerhart B. *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.
- Langa Aguilar, Pedro. “Análisis agustiniano de ‘crescite et multiplicamini’ (Gen 1,28) (II)”. *Estudio Agustiniano* 18, no. 2 (1983): 147-176. <https://doi.org/10.53111/estagus.v18i1.697>.
- Larrabe, José Luis. “Sacramento y Gracia del Matrimonio según los teólogos escolásticos medievales”. *Scriptorium victoriense* 15 (1968): 64-91.
- Lurker, Manfred. *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*. Córdoba: Ediciones El Almendro, 1994.
- Martínez de Aguirre, Javier. “En torno a la iconografía de la familia en el occidente medieval”. En *La familia en la Edad Media [Actas de la XI Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 31 de julio al 4 de agosto de 2000]*, coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte, 413-454. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2001.
- Mazenod, Lucien. *El arte y sus grandes temas. Adán y Eva*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
- Menéndez Pidal, Gonzalo. “Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí”. *Boletín de la Real Academia de la Historia* 150 (1962): 25-51.
- Merino Rodríguez, Marcelo, dir. *La Biblia Comentada por los Padres de la Iglesia*. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 2010.
- O’Reilly, Jennifer. “The Trees of Eden in Medieval Iconography”. En *A Walk in the Garden: Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden*, editado por Paul Morris, Deborah Sawyer, Andrew Mein y Claudia V. Camp, 167-204. Sheffield, England: JSOT Press, 1992.
- Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1964.
- Patlagean, Evelyne. “Une représentation byzantine de la parenté et ses origines occidentales”. *L’Homme. Revue française d’anthropologie* 6, no. 4 (1966): 59-81. <http://dx.doi.org/10.3406/hom.1966.366828>.
- Plumpe, Joseph C. *Mater Ecclesia. An Inquiry into the Concept of the Church as Mother in Early Christianity*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1943.
- Prádanos Fernández, Jorge. “Memoria y linaje en los textos jurídicos: La iconografía de los árboles de consanguinidad y afinidad en las ‘Siete Partidas’”. *Estudios Medievales Hispánicos* 6 (2018): 63-80. <https://doi.org/10.15366/emh2018.6.004>.
- Puiggarí i Llobet, José. *Estudios de indumentaria española concreta y comparada: estudio político-social, estética y artes: cuadro histórico especial de los siglos XIII y XIV*. Barcelona: Jaime Jepús y Roviralta, 1890.
- Rincón, Tomás. *El matrimonio, misterio y signo: siglos IX-XII*. Navarra: Universidad de Navarra, 1971.
- Rodríguez Porto, Rosa María. “Thesaurum. La Crónica Troyana de Alfonso XI (Escorial, h.I.6) y los libros iluminados de la monarquía castellana (1284-1369)”. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2012.
- Rodríguez Porto, Rosa María. “‘Otros reyes de la su casa onde él venían’: metáforas, diagramas y figuras en la historiografía castellana (1282-1332)”. *Revista de poética medieval* 27 (2013): 197-232. <https://doi.org/10.37536/RPM.2013.27.0.52979>.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. “Imaxes e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa María”. En *As Cantigas de Santa María*, editado por Elvira Fidalgo, 247-359. Vigo: Edicións Xerais, 2002.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. “Discursos y poéticas en la escultura leonesa del siglo XIII”. En *La catedral de León en la Edad Media [Actas del Congreso Internacional, León, 7-11 de abril de 2003]*, coordinado por Joaquín Yarza Luaces, María Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto, 203-239. León: Universidad de León, 2004.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. “The Faces of the Words: Aesthetic Notions and Artistic Practice in the Thirteenth Century”. En *Gothic Art & Thought in the Later Medieval Period: Essays in Honor of Willibald Sauerländer*, editado por Colum Hourihane, 90-118. Princeton, N. J.: Index of Christian Art, 2011.
- Sánchez Mariana, Manuel. “El libro en la Baja Edad Media. Reino de Castilla”. En *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, dirigido por Hipólito Escolar, 165-221. Madrid: Ediciones Pirámide, 1993.
- Scafi, Alessandro. *Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Schadt, Hermann. *Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitatis: Bildschemata injuristischen Handschriften*. Tübingen: Ernst Wasmuth, 1982.
- Schiller, Gertrud. *Iconographie der christlichen Kunst, IV/I: Die Kirche*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1966-1991.
- Schiller, Gertrud. *Iconography of Christian Art. I: Christ’s Incarnation, Childhood, Baptism, Temptation, Transfiguration, Works and Miracles*. London: Lund Humphries, 1971.
- Scola, Angelo. *Hombre-mujer. El misterio nupcial*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.
- Silva y Verástegui, Soledad de. *Iconografía del s. X en el Reino de Pamplona-Nájera*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1984.
- Silva y Verástegui, Soledad de. “Contribución al estado de la cuestión de los estudios iconográficos en los manuscritos jurídicos ilustrados de la Edad Media”. *Cuadernos de Arte e Iconografía* 4, no. 7 (1991): 158-166. <http://dx.doi.org/10.3406/scrp.1991.1583>.
- Sonne de Torrens, Harriet. “De fontibus salvatoris: A Survey of Twelfth-Century Baptismal Fonts Ornamented with Events from the Childhood of Christ”. En *Objects, Images, and the Word: Art in the Service of the Liturgy*, editado por Colum Hourihane, 105-137. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Verdon, Timothy. *María en el arte europeo*. Barcelona: Electa, 2005.
- Winter, Patrick M. de. “Bolognese Miniatures at the Cleveland Museum”. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 70, no. 8 (1983): 314-351.
- Yarza Luaces, Joaquín. *Documentos para la Historia del Arte Románico y Gótico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Yeves Andrés, Juan Antonio. *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*. Madrid: Ollero & Ramos, Editores, Fundación Lázaro Galdiano, 1998.