Rafael García Mahíques (dir.)

LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA TRADICIÓN CRISTIANA

11

Antigua Alianza V

Los Jueces y la Monarquía



CEU | Ediciones

EN CUENTRO

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

© Rafael García Mahíques, los autores y Ediciones Encuentro, S.A., Madrid, 2026

Impresión y encuadernación: Imedisa-Madrid
ISBN (obra completa): 978-84-9055-107-3
ISBN (Ediciones Encuentro): 978-84-1339-304-9
ISBN (CEU Ediciones): 979-13-87860-77-6
ISBN (Universitat de València): 978-84-9133-917-5

Depósito legal: M-24337-2026
Printed in Spain

La presente edición ha sido editada con el apoyo de la Fundación Universitaria CEU San Pablo, la Fundación Barrié de la Maza, y la Fundación Ignacio Larramendi.

Queda prohibido, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y ss. del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Para cualquier información sobre las obras publicadas o en programa y para propuestas de nuevas publicaciones, dirigirse a:
Redacción de Ediciones Encuentro
Conde de Aranda 20, bajo B - 28001 Madrid
Tel. 915322607
www.edicionesencuentro.com

IMAGEN DE PORTADA:

DALILA CORTA
LOS CABELLOS DE SANSÓN
Y CEGAMIENTO DE SANSÓN.
BIBLIA DE LOS CRUZADOS,
CA. 1240. NUEVA YORK,
MORGAN LIBRARY,
MS M.638, FOL. 15R.

IMAGEN DE CONTRAPORTADA:

PROCLAMACIÓN DE SAÚL
COMO REY.
SALTERIO DE EADWINE,
1155-1160. NUEVA YORK,
MORGAN LIBRARY,
MS M.724R.

LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA TRADICIÓN CRISTIANA

11

dirección, coordinación y edición
Rafael García Mahíques

Antigua Alianza V

Los Jueces y la Monarquía

CEU | Ediciones
EN CUENTRO
VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Asesores científicos

Salvador Andrés Ordax: Universidad de Valladolid.
Daniel Benito Goerlich: Universitat de València.
Cristina Bordas Ibáñez: Universidad Complutense.
Daniela Castaldo: Università del Salento.
Ximo Company Climent: Universitat de Lleida.
María Cruz Villalón: Universidad de Extremadura.
Jaime Cuadriello: Universidad Nacional Autónoma de México.
Orieta Durandal Caballero: Museo Universitario Colonial Charcas de Sucre.
Reyes Escalera Pérez: Universidad de Málaga.
Juan Francisco Esteban Lorente: Universidad de Zaragoza.
Ricardo Fernández Gracia: Universidad de Navarra.
Edgar García Valencia: Universidad Veracruzana.
Jesús Mª González de Zárate García: Universidad del País Vasco.
Gonzalo Jiménez Sánchez: Fundación «Las Edades del Hombre».
José M. López Vázquez: Universidad de Santiago de Compostela.
Mª del Mar Lozano Bartolozzi: Universidad de Extremadura.
Enrique Martín Lozano: Fundación «Las Edades del Hombre».
Isabel Mateo Gómez: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Víctor Mínguez Cornelles: Universitat Jaume I.
Juan M. Monterroso Montero: Universidad de Santiago de Compostela.
José Miguel Morales Folguera: Universidad de Málaga.
Alfredo Morales Martínez: Universidad de Sevilla.
Fernando Moreno Cuadro: Universidad de Córdoba.
Ramón Mujica Pinilla: Academia Nacional de Historia y Biblioteca Nacional del Perú.
José Ramos Domingo: Fundación «Las Edades del Hombre».
Wifredo Rincón García: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Fernando R. de la Flor: Universidad de Salamanca.
Cristina Santarelli: Istituto per i Beni Musicali in Piemonte.
Amadeo Serra Desfilis: Universitat de València.
Soledad Silva Verastegui: Universidad del País Vasco.
Joan Sureda Pons: Universitat de Barcelona.

Autores

José Javier Azanza López: Universidad de Navarra. *Los Jueces y el inicio de la monarquía:* «Nacimiento e infancia de Samuel», «Elí y sus hijos», «Vocación de Samuel», «El arca de la alianza entre los filisteos», «Samuel como Juez. Instauración de la monarquía». *Imágenes conceptuales de los Jueces, Rut, Samuel y Saúl:* «Tipos conceptuales de Samuel».

Reyes Escalera Pérez: Universidad de Málaga. Los Jueces y el inicio de la monarquía: «Samuel y Saúl», «Guerra contra los amonitas», «Reconocimiento de Saúl como rey y retiro de Samuel», «Guerra contra los filisteos», «Guerra santa contra los amalecitas. Yahvé rechaza a Saúl». *Imágenes conceptuales de los Jueces, Rut, Samuel y Saúl:* «Tipos conceptuales de Saúl».

Rafael García Mahíques: Universitat de València. *La narración visual. Los Jueces y el inicio de la monarquía:* «Preámbulo». *Imágenes conceptuales de los Jueces, Rut, Samuel y Saúl:* «Preámbulo», «Tipos conceptuales de Rut».

Enric Olivares Torres: Universitat de València. *Los Jueces y el inicio de la monarquía:* «Preámbulo», «De la muerte de Josué a Otniel», «Otniel», «Ehúd», «Samgar», «Débora y Barac», «Israel oprimido por los madianitas», «Vocación de Gedeón», «Gedeón contra Baal», «Llamamiento a las armas. La prueba del vellón», «Yahvé reduce el ejército de Gedeón», «Gedeón y su ejército atacan a los madianitas», «Campaña en Transjordania y muerte de Gedeón», «Abimélec», «Jefté», «Nacimiento de Sansón», «Viaje de Sansón a Timná», «La boda y la adivinanza de Sansón», «Conflictos de Sansón con los filisteos», «La quijada de asno», «Sansón en

Gaza», «Sansón y Dalila», «Venganza y muerte de Sansón», «El santuario de Micá y migración de los danitas», «El crimen de Guibeá y derrota de los benjaminitas», «Rut y Noemí», «Rut en el campo de Booz», «Booz dormido en la era», «Booz se casa con Rut». *Imágenes conceptuales de los Jueces, Rut, Samuel y Saúl:* «Tipos conceptuales de los Jueces».

Introducción
El Antiguo Testamento: fuente en la iconografía cristiana

La narración visual

A lo largo del presente proyecto que venimos desarrollando: LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA TRADICIÓN CRISTIANA, el lector habrá advertido la referencia a términos tales como «método simultáneo», «método monoescénico», «método cíclico», «ciclo narrativo», «ciclo panorámico», etc. Somos conscientes de que en el ámbito académico y, en general, el de aquellos lectores no profesionales pero muy familiarizados con la Historia del arte, estos términos pueden parecer extraños, ya que, evidentemente, no están lo suficientemente implantados como sería deseable. Es un caso semejante al del término «tipo iconográfico», cada vez más frecuente en su uso, aunque no siempre con el rigor o el sentido propio que le estamos dando desde grupos de investigación como el grupo APES, que llevamos adelante este proyecto. Esta es la razón y el sentido que justifica la presente introducción al volumen undécimo de la colección y quinto de la sección ANTIGUA ALIANZA.

Con todo, la intención aquí es abordar todo este asunto desde el marco metodológico para que cobre su pleno sentido. Para ello debemos partir de otros conceptos básicos que ya se han ido explicando en otros momentos. En este sentido, un aspecto esencial y eminentemente funcional es la distinción entre imagen conceptual e imagen narrativa —tipo iconográfico conceptual y tipo narrativo—. Fue ya precisado en la «Introducción general» del primer volumen[1]. Otros aspectos tuvieron también que ser perfilados de un modo más preciso, puesto que, en el ámbito de las humanidades, las definiciones generales —siempre necesarias— nunca es posible establecerlas en términos absolutos, pues la realidad demuestra infinidad de matices y situaciones ambiguas. Por

ello, en lo relativo a la imagen conceptual ya tuvimos ocasión de revisar con cierta profundidad, en el volumen anterior al presente[2], algunos aspectos que debían ser convenientemente aclarados a la luz de los conceptos generales pero que en la práctica requerían cierta atención con el fin de salvar ambigüedades interpretativas y establecer un criterio claro. Lo mismo vamos a hacer aquí en lo relativo a la narración visual.

Base metodológica

Conviene, aunque sea brevemente, señalar los fundamentos metodológicos en que nos estamos moviendo. Para ello es necesario poner de relieve que la narración visual es el alma de la revolución estética llevada a cabo en la antigua Grecia, es decir, el pilar estructural básico de la estética occidental. Pero conviene establecer una clara distinción metodológica —incluso epistemológica— en cuanto a lo que se entiende por arte griego, o arte clásico, como raíz del arte de Occidente. El arte clásico de la antigua Grecia ha sido tratado mayoritariamente, en el ámbito académico tradicional de la Historia del arte, bajo la perspectiva de Johann Joachim Winckelmann, para quien el arte griego fue la culminación de un proceso de búsqueda del ideal de belleza y perfección estética, aspectos a los que el significado icónico quedaba supeditado o determinado. Su obra fundamental: *Geschichte der Kunst des Alterthums* [Historia del arte en la Antigüedad] (1764), selló dicho camino. Mas en el mismo siglo XVIII, Gotthold Ephraim Lessing, con su obra *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía] (1766), al establecer el juicio artístico desde la distinción fundamental entre las artes del espacio (pintura y escultura) y las artes del tiempo (poesía y música), abrió el camino para llegar a establecer el concepto de revolución artística en

el arte visual griego, tomando la narración icónica como base, y orientando en sentido inverso la propuesta de Winckelmann. La obra de Lessing tuvo también una gran influencia en la formación de A. Warburg y, por tanto, en la consiguiente formación de la iconología. Evidentemente, nuestros razonamientos se asientan en esta segunda corriente[3].

I. La narración visual como fundamento de la revolución griega

Esta noción, consecuente de la tradición iniciada por Lessing, se ha manifestado en hitos tales como la magistral reflexión de E.H. Gombrich en *Art and Illusion* (1959)[4], su obra más influyente, que contiene un estudio fundamental: «Reflexiones sobre la revolución griega». Establece aquí Gombrich, como referente esencial, la distinción entre *arte conceptual* y *arte narrativo*. El *conceptual* fue propio de las civilizaciones del próximo Oriente y de Egipto, donde las imágenes artísticas obedecían a una funcionalidad altamente significante (preceptiva, doctrinal, reveladora), alcanzando también el plano simbólico —en sentido amplio y al servicio del poder político y religioso—, y cuyos discursos visuales se disponían formalmente de un modo esquemático, diagramático y atemporal. El *arte narrativo* conformó la esencia misma de la revolución griega, donde la imagen traducía la narración visual de los mitos pero de un modo libre, destinada al goce del ciudadano, y en donde la temporalidad, componente esencial de la narración, clave de dicha revolución, formalmente se manifestó mediante composiciones con verosimilitud realista como algo opuesto al esquematismo conceptual. De acuerdo con todo esto, el fundamento de la revolución griega es la narración visual[5]. De este modo explica Gombrich por qué el artista griego se interesó por la verosimilitud o infusión de vida en la representación del cuerpo humano:

> «¿No es acaso más verosímil que los descubrimientos que infundieron vida a la estatua erecta aislada se hicieron primero en contextos narrativos que requerían una recreación convincente de una situación: por ejemplo, en los grupos narrativos de los frontones, con su evocación dramática de episodios míticos?»[6].

Puestos en el estudio de la narración visual, importa señalar también que nos movemos en el ámbito de la iconografía. No debe ser confundida esta con el *qué* de la representación visual —error frecuente, pero inadmisible científica y académicamente— sino como la disciplina que permite determinar el *qué,* es decir, el *discurso visual* en relación con sus fuentes literarias. Por tanto, el objeto de la iconografía consiste en verificar la traducción de una noción intelectual —tanto una construcción abstracta como una narración verbal— a imagen o imágenes sucesivas. Dicho en términos más técnicos y para el caso concreto de la narración: la verificación de cómo un *tema* ha sido establecido en *tipo iconográfico* o *tipos iconográficos sucesivos* en modo de narración progresiva[7].

En este sentido, se articulan dos modos discursivos de diferente naturaleza: a) el verbal, correspondiente al ámbito del *tema* y de carácter analítico, por estar regido por el tiempo, y b) el icónico o visual, correspondiente al ámbito de la *tipología iconográfica* y de carácter sintético por estar regido por el espacio, al que se supedita el tiempo, ambos en armonía. Es evidente también que el *tiempo* de la narración verbal o temática es un tiempo experimental o verificable, mientras que el tiempo en el ámbito icónico o visual —a excepción de las artes audiovisuales— es imaginario o fingido.

II. La terminología

Conviene establecer claridad en el criterio terminológico. El arqueólogo Carl Robert, en *Bild und Lied* [Imagen y canto: contribuciones arqueológicas a la historia de las sagas heroicas griegas]

(1881)[8], fue el primero en abordar con gran precisión y claridad argumental las etapas de la conformación de la narración visual en la antigua civilización griega, mediante un proceso en tres etapas que culminó con el establecimiento del ciclo narrativo en el siglo III a.C., en época helenística. Es de lamentar que, debido a que la Historia del arte circulara en su tiempo —y a lo largo del siglo XX— mayoritariamente por la vía de Winckelmann en cuanto al arte clásico y, en general, por la vía formalista, las precisiones de Robert no tuvieran el impacto merecido. Sí las tuvieron, en cambio, las de Franz Wickoff, quien contemporáneamente abordó el mismo problema de la narración visual en su estudio del *Génesis de Viena* (Ritter y Wickoff, 1895). La terminología alemana de Robert fue adaptada al inglés, principalmente gracias a la obra del bizantinista de origen alemán Kurt Weitzmann (1947)[9], aunque con cierta controversia, tanto conceptual como lingüística en el ámbito anglosajón. Weitzmann partió de una severa crítica a la terminología de Wickoff y adoptó los primitivos términos de Robert. En realidad, el debate científico y académico llegó a ser intenso en el ámbito anglosajón en las dos últimas décadas del siglo XX, donde destacan A.M. Snodgrass (1982)[10] y su seguidor H.A. Shapiro (1994)[11].

Dentro de este panorama, debe de ser aclarado que, en opinión de quien suscribe, el problema es principalmente terminológico y derivado de la perspectiva de método de la que se parte. En este sentido, optamos aquí por la terminología de C. Robert y K. Weitzmann, debido a una razón fundamental: centrarse y articularse en torno al *factor tiempo,* aspecto esencial e imprescindible en toda narración, sea esta verbal, o sea visual. Enlaza todo esto con la tradición iniciada por Lessing, siendo por ello la más coherente con esta línea epistemológica de pensamiento estético.

De acuerdo con la estética derivada de Lessing, adquiere gran relevancia la noción según la cual la narración verbal transcurre

en el tiempo, ya que es mantenida por la poesía, o el lenguaje. Las acciones narradas se disponen en una secuencia temporal fundada sobre la temporalidad misma de los hechos narrados, por lo que la narración es de carácter analítico. Mas, en la narración por medio de las artes visuales, el tiempo de la acción no puede expresarse con la misma progresividad, ya que estas artes son determinadas por el *factor espacio,* siendo el tiempo una realidad imaginaria, lo que impide la plena manifestación narrativa. En realidad, habrá que esperar a las artes audiovisuales de la modernidad para armonizar espacio-temporalmente la narración, lo que dará lugar al relato verbo-visual en sentido completo, pero en las artes visuales anteriores a este fenómeno moderno, el tiempo debía de ser modulado de otro modo para ponerse de manifiesto. Es por ello que el discurso narrativo en las artes visuales sea de carácter sintético. Únicamente en la terminología de C. Robert, rehabilitada por K. Weitzmann, se observa con precisión la armonía de esta dicotomía espacio-temporal.

Por último, en esta propuesta de C. Robert y K. Weitzmann, como vamos a observar a continuación, se evidencia con mucha mayor claridad que en otros estudiosos, la conformación de los métodos por etapas progresivas en pro de la conquista de una mayor racionalidad en la disposición de la temporalidad narrativa. Esta conquista se inicia en el período arcaico mediante el *método simultáneo,* llega a su madurez en el período clásico con el *método monoescénico,* y se perfecciona con el *método cíclico* ya en el período helenístico, que pasamos a ver a continuación.

Los tres métodos de la narración visual

Es justamente la indicada armonización de la dicotomía espacio-tiempo lo que hace que ambos discursos, verbal y visual, resulten complementarios en el ámbito de la antigua ilustración

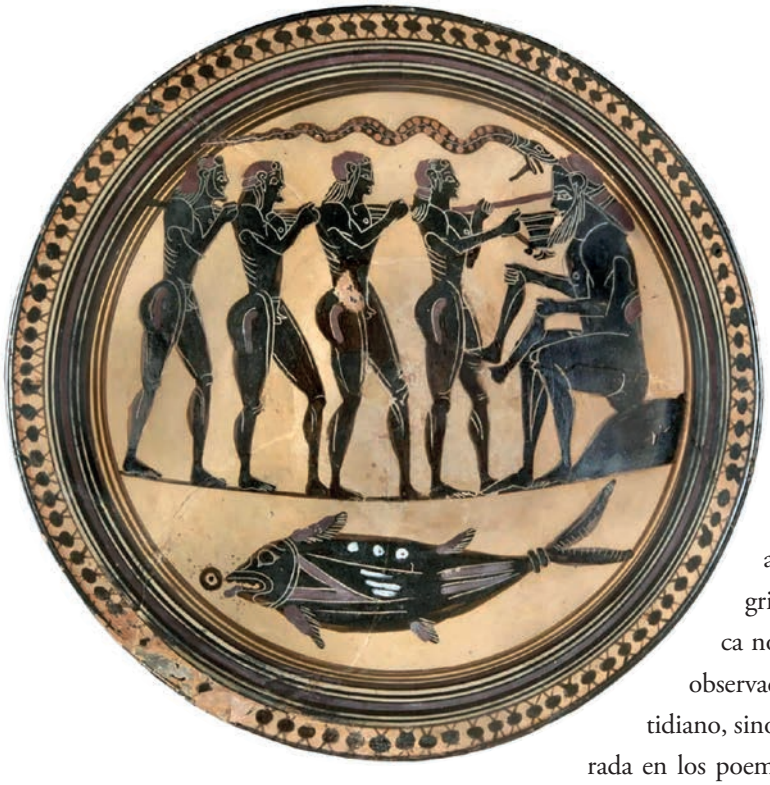


FIG. 1. CEGAMIENTO DE POLIFEMO. COPA DE ESPARTA, 565-555 A.C. PARÍS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, 65.4894.

libraria: del rollo de papiro al códice. Ya desde época muy temprana, tras el período geométrico, en el momento en que se introduce la figura humana en el repertorio artístico de la civilización griega, su concreción icónica no la obtuvo el artista de la observación del entorno físico cotidiano, sino de su imaginación, inspirada en los poemas y la oralidad sostenida por la tradición mítica. La relación entre la palabra y la imagen fue imprecisa al principio, pero muy pronto se materializó disponiéndose en el rollo ilustrado, donde se complementaban el poema y la imagen en la *narración progresiva*. Así, en la terminología de C. Robert y K. Weitzmann, se establecen tres métodos en la representación del contenido literario: el *simultáneo*, el *monoescénico* y el *cíclico*[12].

I. Método simultáneo

Es la fórmula más antigua de organizar la narración visual, y se percibe en los vasos de figuras negras del período arcaico. Consiste en la representación simultánea de acciones consecutivas en el tiempo, de modo que se transgrede la racionalidad en la sucesión temporal de lo narrado. Se trata pues de una síntesis de la narratividad visual, organizada de un modo muy primitivo[13].

Un ejemplo típico, propuesto por el mismo Weitzmann, lo constituye la *Copa de Esparta* (565-555 a.C., París, BNF, 65.4894) [fig. 1], que presenta el tipo iconográfico del cegamiento

de Polifemo por Ulises, donde concurren simultáneamente tres acciones o momentos del canto IX de la *Odisea:* Polifemo devora a uno de los compañeros de Ulises, cuyas piernas sostiene aún en ambas manos (vv. 292 y ss.); el ofrecimiento de la copa a Polifemo por Ulises con el fin de emborracharlo (vv. 347 y ss); y el cegamiento con una lanza por Ulises y sus compañeros (vv. 375 y ss). No cabe duda de que el artista quiso proporcionar la máxima calidad narrativa al acontecimiento, o máximo rendimiento narrativo de la imagen, teniendo para ello que sacrificar la coherencia espacio-temporal, ya que en la tradición clásica se acabarán diferenciando estos tres momentos como tres tipos iconográficos diferentes y sucesivos.

II. Método monoescénico

Este método substituye al *simultáneo* en el siglo V a.C. y llega a ser también el predominante hasta fines del siglo IV a.C. Se basa en el principio de respetar las unidades de tiempo y espacio. La acción representada ocurre en un lugar y en un momento concretos. Es un método racional, acorde con la mentalidad griega. Como ejemplo, puede proponerse aquel relieve mélico sobre el tipo iconográfico del reconocimiento de Ulises por Euriclea (ca. 430 a.C., Nueva York, MMA, 25.78.26) [fig. 2], basado en el canto XIX de la *Odisea* (vv. 386 al 475). Vemos a Ulises transformado en viejo mendigo, sentado, mientras Euriclea, su nodriza, lo reconoce por una cicatriz, cuando le lava los pies. Antes de que pueda gritar de alegría, Ulises la obliga



FIG. 2. EURICLEA RECONOCE A ULISES. RELIEVE MÉLICO, CA. 430 A.C. NUEVA YORK, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 25.78.26.

a guardar silencio para no arruinar su plan de venganza contra los pretendientes. Este aún no ha revelado su identidad a Penélope, que aparece en este relieve junto a su hijo Telémaco de pie.

Otro ejemplo corresponde a la conocida estatua del *Castigo de Laocoonte y sus hijos,* de datación tardía pero controvertida (s. I, Roma, MV). Es un tipo iconográfico basado en una fuente literaria también controvertida, aunque los hechos los relata Virgilio en la *Eneida* (II, 199-231). Ya sostuvo Lessing, a partir de este grupo escultórico como ejemplo, que la imagen debía centrarse en el «instante fecundo», es decir, un momento suficientemente expresivo pero no demasiado extremo, para que no resultara repulsivo, cuando la poesía podía relatar procesos complejos, como los gritos, la violencia, y el horror. Además dicho momento debía de poseer una significación central para poder sugerir la historia completa.

III. Método cíclico

El paso siguiente consistirá en la creación de series representando acciones sucesivas, con los mismos personajes, y guardando la verosimilitud del binomio espacio-tiempo. Estamos así ante el *método cíclico,* la tercera fase de todo este proceso de narración visual, o de relación entre la imagen y la palabra. Así, en una sección cíclica, se pueden suceder acciones o momentos sucesivos mediante escenas sucesivas, repitiéndose los personajes en cada una de acuerdo con una verosimilitud narrativa. Cada escena es un tipo iconográfico, por lo que debe comprenderse que el *método cíclico* implica tipos iconográficos sucesivos. Con este método, las artes visuales y la literatura se relacionan más estrechamente aún, adoptando las primeras de la segunda su transitoriedad, de modo que el espectador puede leer en imágenes una serie de sucesos, conformada así en un *ciclo*.



FIG. 3. APRESAMIENTO DE MELANTIO POR EUMEO Y FILETIO (A), MELANTIO PRISIONERO COLGADO BOCA ABAJO (B) Y ATENEA EXHORTA A ULISES Y TELÉMACO (C). VASO MEGÁRICO, CA. 150 A.C., BERLÍN, PERGAMONMUSEUM, 3161.

No sabemos exactamente cuándo aparece el *método cíclico*. Es prácticamente seguro que su origen estuvo en el rollo de papiro ilustrado en una época temprana que ha sido imposible precisar, debido a la ausencia de ejemplares conservados. Es constatado por primera vez en una serie de vasos que Robert denominó *Homerische becher,* debido al tema que representan, y que conocemos nosotros genéricamente como *vasos megáricos.* Corresponden al siglo III o II a.C., lo cual no quiere decir que se trate de los objetos más antiguos, ya que probablemente los ciclos estarían presentes en otros objetos anteriores, pero éstos no se conservan.

Pongamos el ejemplo de uno de estos *vasos megáricos* (ca. 150 a.C., Berlin, PMu, 3161) [fig. 3]. Presenta tres escenas o tipos iconográficos sucesivos a partir del canto XXII de la *Odisea*. Incorpora también escritura, lo que acredita la hipótesis de que los tipos deriven directamente del rollo de papiro ilustrado, puesto que en este vaso no sólo se copiarían las escenas o tipos, sino también parte del texto. Se relata aquí, en tres tipos iconográficos, la diferente fortuna de los criados de Ulises: Eumeo, Filetio y Melantio, una vez éste regresa a Ítaca. Los dos primeros le fueron fieles y supieron respetar la ausencia de su amo, no aliándose con los jóvenes pretendientes, y el único en traicionarle fue Melantio, que será castigado. El primer tipo o escena corresponde al apresamiento de Melantio por Eumeo y Filetio; estos atan de manos y pies a Melantio, tendido en el suelo (vv. 187 y ss.). En la segunda escena, se disponen los dos criados ante el prisionero, colgado boca abajo (vv. 192 y ss.). En la tercera, situada en medio de las anteriores, interviene Atenea exhortando a Ulises y a Telémaco a que luchen contra los pretendientes: (vv. 205 y ss.).

También son ejemplo del método cíclico las *Tabulae Iliacae* romanas, unas tablillas cerámicas del siglo I, que presentan en relieve, dispuesto en registros horizontales, diversas escenas de la *Ilíada.* Así mismo la *Tablilla Rondanini* (s. I a.C - s. I d.C, Varsovia, MN, 147975 MNW) [fig. 4], sobre el pasaje de la *Odisea* donde Ulises entra en el palacio de la maga Circe y la obliga a restituir la forma humana a sus compañeros, convertidos en cerdos. La narración tiene lugar mediante una unidad espacial: el palacio de Circe a vista de pájaro, entre cuyas dependencias se distribuye la continuidad de las escenas. En la primera, ante la puerta del palacio, Ulises recibe de Hermes la *hierba moly,* el antídoto contra los encantamientos de Circe. Dentro ya del palacio, transcurre la segunda escena, en la que Ulises amenaza a Circe con la espada tras fracasar esta con el filtro mágico. Al fondo, los compañeros de Ulises son liberados del hechizo y salen de las zahúrdas.

FIG. 4. ULISES RECIBE DE HERMES LA HIERBA MOLY (A), ULISES AMENAZA A CIRCE (B) Y LOS COMPAÑEROS DE ULISES LIBERADOS DEL HECHIZO (C). *TABLILLA RONDANINI,* S. I A.C - S. I D.C. VARSOVIA, MUZEUM NARODOWE, 147975 MNW.



Dentro del método cíclico, cabe clasificar grandes composiciones, como la serie narrativa del mosaico de los *Trabajos de Hércules,* procedente de Llíria (s. II, Madrid, MAN, 38315BIS), la narración en relieve de la *Columna Trajana* (s. II, Roma, Foros imperiales), así como de la *Columna de Marco Aurelio* (s. II, Roma, Piazza Colonna), ambas destinadas a relatar las victorias de estos emperadores. En el *método cíclico,* las escenas, o tipos iconográficos, son

presentados, bien sea delimitados con elementos de cesura como arcadas columnarias, viñetas o cualquier otro elemento de inserción, o bien, como en la mayoría de los casos, sin estos elementos de separación, y en donde la pertenencia de un personaje a una escena o la contigua se suele advertir por medio de la posición de los personajes o la direccionalidad de los gestos[14].

Con todo, Kurt Weitzmann, quien mejor ha profundizado en esta cuestión de los métodos de la narración visual —como representación icónica de temas y asuntos literarios—, ha observado diferentes variaciones en el *método cíclico,* constatables sobre todo en los sarcófagos romanos: resumen de ciclos, fusión de escenas, síntesis de ciclos, etc. Así mismo pone de relieve —incluyendo la citada crítica severa a la terminología de Wickoff—, el manuscrito, del rollo al códice, como medio fundamental del método cíclico[15].

Continuidad de los métodos narrativos en la tradición cristiana

Con el afianzamiento del cristianismo, la visualidad artística tuvo necesariamente que adaptarse a nuevas exigencias, lo que supuso también el regreso a la *imagen conceptual* en caso de tratarse de aspectos abstractos o atemporales relativos al dogma y la doctrina. Pero también en lo relativo a la *imagen narrativa;* en concreto a la narración visual de los episodios de la Historia sagrada con la creación de sus tipos iconográficos[16]. Desde el punto de vista estilístico, todo esto conllevó el ir relegando paulatinamente la verosimilitud y el naturalismo —el logro más sobresaliente de la *mímesis* griega: el ilusionismo, propio de la narración visual—, hasta reducirlos al mínimo necesario. Mas no nos importa aquí tanto el aspecto estilístico. Aunque se revitalizó la *imagen conceptual,* lo esencial de la revolución griega: la *imagen narrativa,* permanecerá desafiando a la imaginación de poetas y artistas, hasta que la

reconquista del naturalismo volverá a ser objeto de atención en etapas posteriores[17].

El concepto de narración visual y la terminología de C. Robert y K. Weitzmann vienen siendo aplicados al presente proyecto: LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA TRADICIÓN CRISTIANA. Los tres métodos de la narración visual tendrán continuidad a lo largo de los siglos de historia de la cristiandad. Cada período histórico presentará características propias, así como soluciones propias a los modos de construir los tipos iconográficos. Presentamos aquí algunos casos representativos que nos permiten juzgar, a la luz de la pervivencia de los tres métodos, cómo se establece la narración visual, ahora ya como tres métodos independientes y al margen del sentido progresivo en la conquista de la racionalidad que los caracterizó en su definición a lo largo de las etapas griegas. Procuramos, dentro de lo posible, en los aspectos que pretendemos poner de relieve, que los casos o ejemplos propuestos a continuación correspondan al volumen undécimo, que el lector tiene en sus manos. Agrupamos diferentes casuísticas.

I. Pervivencia del método simultáneo

Una imagen de los *Sacra Parallela* de san Juan Damasceno (800-899, París, BNF, gr.923, fol. 108r; vid. [fig. 2], en p. 439) corresponde al tipo iconográfico donde Sansón habla con Dalila sobre el secreto de su fuerza (Jc 15,19). Ambos personajes aparecen en diálogo y la gestualidad de cada uno revela la simultaneidad, tanto de la pregunta de ella intentando sonsacar su secreto, como de la respuesta explicativa de él. Dalila extiende sus manos en ademán de demanda, al mismo tiempo que Sansón ya le está respondiendo con gesto indicativo; dos acciones consecutivas expresadas, por tanto, como simultáneas. Otro caso en donde la simultaneidad de hechos se manifiesta también de modo sutil, corresponde a otra de

las ilustraciones del *Salterio dicho de san Luis* (1270-1274, París, BNF, Latin 10525, fol. 72r; vid. [fig. 7b], en p. 731) sobre el tipo de la unción de Saúl, que traduce visualmente el siguiente episodio: «Samuel tomó el cuerno de aceite y lo derramó sobre la cabeza de Saúl. Después le besó diciendo: 'Sábete que Yahvé te ha ungido como caudillo de su heredad (...)'» (1 S 10,1). En la imagen vemos que, de modo simultáneo, Samuel derrama sobre la cabeza de Saúl el aceite de la consagración divina y, al mismo tiempo, se acerca a su cara para besarlo, cuando, de acuerdo con la fuente, primero lo unge y después lo besa. En este último caso estamos ante un tipo iconográfico que está integrado en una sección cíclica perteneciente al *Salterio dicho de san Luis*. En este sentido, podemos considerar también otra sección cíclica integrada en la *Biblia de los cruzados* (ca. 1240, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 25r; vid. [fig. 5c y 5d], en p. 810), donde todo el códice es un gran ciclo por tratarse de una *Biblia* en imágenes. En este caso debemos ver que se trata de una sección cíclica relativa a dos momentos o tipos iconográficos muy precisos. La fuente (1 S 15,32-33) especifica lo siguiente: tras la derrota de los amalecitas, donde Saúl no cumplió el anatema impuesto por Dios —sacrificar todo, incluidos los hombres, consagrando la victoria a Yahvé—, Samuel pide a Saúl que le traigan al rey Agag a quien Saúl, contraviniendo el anatema, dejó con vida, y a continuación el propio Samuel con sus manos lo ejecuta. El primer tipo de la sección cíclica referida se compone de dos acciones según el método simultáneo: primera, Samuel pide a Saúl que le traigan a Agag y, segunda, este ya ha llevado el prisionero a su presencia con las manos atadas y custodiado por sus soldados; la gestualidad de Samuel y Saúl, respectivamente, es indicativa de cada una de estas dos acciones, expresadas mediante el método simultáneo. El segundo tipo se compone de Samuel con la espada en alto despedazando el cuerpo de Agag, ya decapitado y con el torso abierto por la espalda. Estamos, por tanto, en un contexto cíclico en donde uno de los tipos iconográficos o

momentos narrativos —aquí, el primero de estos— se construye con el recurso al método simultáneo.

Es evidente, como se ha explicado anteriormente, que el método simultáneo responde a la necesidad de obtener el máximo rendimiento narrativo a una imagen visual estática, donde la temporalidad narrativa es imaginaria, puesto que, como se ha dicho, dicha imagen pertenece a las artes del espacio y no del tiempo en términos lessinguianos, lo que hace que, por propia naturaleza adquiera un carácter sintético en contraposición al detalle analítico propio del lenguaje verbal. Los artistas, por tanto, utilizarán en época medieval el recurso al método simultáneo de modo consciente y con refinamiento, mas no por primitivismo o falta de experimentación como era el caso del período arcaico de la civilización griega. Por ello hay auténticos alardes en la construcción icónica, como se observa —también en el presente volumen— en la citada *Biblia de los cruzados* (ca. 1240, Nueva York, MoL, M.638, fol. 12r; vid. [fig. 6], p. 100), en donde se aúnan como simultáneas dos acciones muy separadas, creándose, incluso, un relato diferente y no del todo acorde con la fuente bíblica. En esta imagen, Débora, montada a caballo como una amazona, dirige con gesto enérgico a las fuerzas israelitas con Barac al frente, en tanto, simultáneamente, el ejército cananeo es derrotado. Si recurrimos a la fuente bíblica, Débora exhorta a Barac que combata a Sísara —cabeza del ejército al servicio del rey Yabín de Canaán—, pues tiene el apoyo de Yahvé, mas Barac, desconfiado, exigió a esta profetisa y juez de Israel que le debía de acompañar (Jc 4,9-10). A continuación, tuvo lugar el enfrentamiento entre ambos ejércitos con la consiguiente derrota de Sísara: «Barac persiguió a los carros y al ejército hasta Jaróset Hagoin. Todo el ejército de Sísara cayó a filo de espada: no quedó ni uno» (Jc 4,16). Dos son, por tanto, los tipos que debían de corresponder a este episodio: por un lado, el acompañamiento de Débora a Barac y, por otro, la derrota del ejército enemigo. Se consigue aquí, mediante el recurso al método

simultáneo, un único tipo iconográfico que, incluso, llega a alterar el sentido originario de las Escrituras pues, acompañando Débora a Barac, el protagonismo de esta mujer es tal que aparece como la caudilla que está dirigiendo la batalla cuando, en el texto canónico, no se afirma que ella interviniese, ni siquiera estuviese presente en el combate. En realidad, Débora se mantuvo en Cades, donde estaba el campamento y se limitó solamente a avisar a Barac: «Prepárate, porque éste es el día en que Yahvé ha dispuesto poner a Sísara en tus manos» (Jc 4,14). En suma, pudiéndose recurrir a un ciclo formado por dos tipos, correspondiendo a dos tiempos de la narración, se ha llegado, por medio del método simultáneo, a un único tipo iconográfico.

II. El ciclo y su epítome

El método cíclico, sin duda, es el recurso más generalizado y adecuado para la narración visual. Los ciclos suelen ser muy amplios pero la práctica habitual es la utilización de secciones cíclicas muy concretas o, incluso, epítomes o resúmenes seleccionando algunos tipos iconográficos y relegando otros en función de intereses o conveniencia comunicativa, práctica muy habitual en la miniatura medieval, a lo que K. Weitzmann denominó: *ciclo selectivo*[18]. Pero hay otros modos de epitomar los ciclos, como la *fusión de tipos*[19], que vamos a constatar por medio de algunos ejemplos.

Es evidente que el ciclo, bien de modo extenso o de modo selectivo, puede establecerse por medio de dos modalidades formales: con elementos de cesura o sin ellos. La modalidad de cesura más característica es la separación de los tipos o momentos narrativos mediante viñetas. Obras monumentales en la narración visual como la *Biblia moralizada,* en sus diferentes versiones entre los siglos XIII y XV, resuelven con el recurso a la viñeta la sucesión cíclica de tipos narrativos. Lo mismo cabe decir de

otros manuscritos como la *Biblia de los cruzados,* o las diferentes versiones de la *Bible historiale* de Guyard des Moulins. Mas hay que advertir también que cada viñeta no responde únicamente a un tipo aislado, puesto que, en muchas ocasiones, dentro de una misma viñeta se establecen secciones cíclicas sin elementos de cesura. La separación en arcadas, como si se tratara de un pórtico, es otro modo de establecer cesuras. Lo ejemplifica perfectamente la *Biblia moralizada* napolitana (ca. 1350, París, BNF, Français 9561, fol. 111r; vid. [fig. 3] en p. 53), donde, en este caso, se van sucediendo tres tipos, uno bajo cada arcada: Judá designado para combatir a los cananeos, Adoni Bézec es capturado y le son amputados los pulgares de manos y pies, y la idolatría de Israel. Otro modo de establecer cesuras es mediante lo que Kurt Weitzmann denominó: *motivos de inserción,* como podría ser una roca, un árbol, un edificio, etc[20]. Así en el *Octateuco I* del Vaticano (s. XI. Roma, BAV, Vat.gr.747, fol. 240r; vid. [fig. 2b y 2c], p. 95), se suceden dos tipos: primero, Yael recibe a Sísara y le da de beber leche a la puerta de su casa y, segundo, la muerte de Sísara. Entre ambos tipos cíclicos, la casa de Yael está funcionando como *motivo de inserción*. Realmente el miniaturista tuvo que hacer una interpretación libre de la fuente canónica para encajar este ciclo, puesto que los sucesos tuvieron lugar en el interior de la tienda de Yael. Otro ejemplo lo tenemos nuevamente en la citada *Biblia de los cruzados* (ca. 1240, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 17r; vid. [fig. 10], p. 552) en una sección cíclica relativa a Rut y Noemí. En el primero de estos tipos, Noemí despide a sus dos nueras pero Rut opta por quedarse con su suegra, mientras que, en el segundo, Noemí, acompañada de Rut, regresa a Belén y es reconocida por las mujeres tras años de ausencia. La viñeta se estructura por medio de dos arcadas separadas por una columna central, algo general en este manuscrito, mas aquí, al tener que redistribuir el espacio debido a una desigual intervención de personajes, se opta por anular visualmente la columna —la figura de



FIG. 5. JACOB ENVÍA A JOSÉ A SIQUÉN Y AYUDADO POR UN HOMBRE (A), RUBÉN PROTEGE A JOSÉ, QUE ES ARROJADO/SACADO DEL POZO (B) Y JOSÉ VENDIDO COMO ESCLAVO (C). TAPA DE CAJA BIZANTINA, 900-1099, BERLÍN, STAATLICHE MUSEEN, IDENT. NR. 568.

Noemí la oculta— y se amplía el espacio del segundo de los tipos, separándose estos mediante un árbol como *motivo de inserción*.

Lo más frecuente, en cambio, es el ciclo sin elementos de cesura, en donde la regla general para reconocer la separación de cada tipo iconográfico es la gestualidad y la posición corporal de los personajes que conforman cada escena o tipo iconográfico. Si tomamos nuevamente también la *Biblia de los cruzados* (ca. 1240, Nueva York, MoL, MS M.638, fol. 24v; vid. [fig. 3], p. 806) como ejemplo, tenemos una sección cíclica dentro de una viñeta sobre la guerra santa contra los amalecitas en tiempo de Saúl, que consta de dos tipos iconográficos o momentos narrativos: a la izquierda tiene lugar el combate, en donde las dos caballerías se enfrentan al modo medieval, centrado en Saúl alanceando y derribando a Agag, mientras que, a la derecha, tiene lugar el momento siguiente en que Saúl con su ejército avanza llevando a Agag cautivo con las manos atadas, con prisioneros y ganados como botín. Personajes y caballos correspondientes a cada uno de estos dos tipos se solapan en la composición, mas la posición de cada uno permite distinguir perfectamente a cuál de los dos tipos queda adscrito; en concreto, obsérvense las cabezas de los dos jinetes que se dan la espalda en la parte superior, cómo cada una se orienta hacia el tipo iconográfico en donde se integra.

Mas la disposición icónica se hace en ocasiones compleja, ya que los ciclos pueden epitomarse o resumirse en función también del máximo rendimiento narrativo en espacios limitados. Esto puede ser observado en un relieve bizantino de marfil con una datación incierta entre los siglos X y XI (900-1099, Berlín, SM, Ident. Nr. 568) [fig. 5], que versa sobre la historia del envío por Jacob a José

al encuentro de sus hermanos y la consecuente venta de José por estos a unos mercaderes ismaelitas que iban de camino a Egipto (Gn 37,12-28). En una lectura de las imágenes de izquierda a derecha, en primer lugar, Jacob, sedente en una silla, extiende su mano hacia José ordenándole el viaje a Siquén, donde sus hermanos pastoreaban, para que le trajese novedades (Gn 37,12-14), y José, cargando con un fardo sujeto al hombro con un palo, ya está en camino siendo guiado por un ángel que porta un bastón. Este ángel, sin duda, corresponde a una interpretación de aquel hombre que, según la fuente bíblica, al ver a José desorientado le preguntó a dónde iba y le indicó sobre sus hermanos: «Partieron de aquí, y les oí comentar que iban a Dotán» (Gn 37,17). Esta sección cíclica, con estos tres personajes, es ya un epítome de dicha sección, mediante la modalidad de *fusión de tipos:* un modo de resumir el ciclo evitando la repetición del personaje común a los diferentes tipos o momentos. Así, José en camino guarda relación tanto con el tipo anterior relativo al envío por Jacob, como con el siguiente cuando es guiado por el ángel: en lugar de ser representado dos veces —en relación con Jacob cuando le da la orden y cuando es guiado por el ángel—, lo ha sido solo una vez, participando de ambos tipos iconográficos.



FIG. 6. JACOB ENVÍA A JOSÉ A SIQUÉN Y ENCUENTRA A SUS HERMANOS. *SALTERIO* LATINO DE INGLATERRA, 1201-1225. MÚNICH, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, CLM835, P. 32.

El ciclo continúa con José, sentado en el suelo, siendo tomado de la mano por Rubén, quien lo protege contra el resto de sus hermanos, que querían matarlo: «No atentemos contra su vida. Y añadió: no cometáis un asesinato. Echadle a ese pozo que hay en el páramo, pero no pongáis la mano

sobre él» (Gn 37,21-22). El hito siguiente tiene una explicación más compleja, pues puede expresar, por medio del método simultáneo —o, si se prefiere, también aquí *fusión de tipos*—, dos hechos o tipos sucesivos: ser introducido en el pozo y a continuación ser sacado para ser vendido a los ismaelitas. Pero también podría tratarse solamente de esto último: propiamente el tipo iconográfico relativo a la venta de José como esclavo, lo cual, nos parece ahora más convincente, y donde también se simultanean varias acciones sucesivas. Su clave radicaría en la interpretación del gesto de las manos impuestas sobre las cabezas: el personaje que impone su mano sobre la cabeza de José, interpretable como Judá, recibe también la imposición de la mano por parte de otro. Esta doble imposición de manos podría ser explicada como una cadena de transferencia de autoridad y responsabilidad, un recurso heredero del repertorio gestual tardoantiguo y protobizantino, que permite traducir en términos visuales la mediación de Judá entre la voluntad colectiva de los hermanos y la entrega efectiva de José a los mercaderes. Debe tenerse en cuenta que Judá fue quien convenció a los hermanos sobre la venta de José: «¿Qué sacamos con asesinar a nuestro hermano y tapar luego su sangre? Vamos a venderlo a los ismaelitas. Y mejor no ponerle la mano encima, porque es nuestro hermano, carne nuestra» (Gn 37,26-27). En dicho sentido, Judá recibiría el acuerdo de los hermanos y la imposición de la mano sobre su cabeza por parte de uno de ellos significaría algo así: «¡te autorizamos, hazlo!», en tanto que la mano de Judá sobre la cabeza de José vendría a significar: «lo ejecuto». Cobra así sentido también el hecho de que, simultáneamente, extienda Judá su mano izquierda con la que recibe el pago por la venta de mano de un ismaelita, situado al fondo, que ya dirige su mirada hacia el siguiente tipo o momento de este ciclo, cerrándolo: José ya se encuentra en la montura de un transporte, camino de Egipto[21].

En una iluminación del *Salterio* latino de Inglaterra (1201-1225, Múnich, BSB, Clm835, p. 32) [fig. 6], nos encontramos también

con la misma *fusión de tipos* que acabamos de ver en la primera parte del relieve de marfil, lo que demuestra la codificación de tipos y soluciones icónicas en la tradición cristiana, así como su migración de Oriente a Occidente. Mas aquí con alguna variación, pues se ha suprimido el ángel acompañante de José en el camino y se añade el tipo iconográfico de la llegada de José, siendo recibido de modo arisco por sus hermanos. Es decir, el tipo central de José en camino guarda relación tanto con el tipo anterior relativo al envío por Jacob, como con el siguiente siendo recibido por sus hermanos; en otras palabras: José ha sido dispuesto una sola vez en lugar de tres. En cualquier caso, esta solución cumple el mismo propósito que el método simultáneo, de modo que puede ser considerada indistintamente de los dos modos, pues su propósito es economizar la narración reduciendo el número de figuras, lo que equivale también a disponer varias acciones sucesivas como si estas fuesen simultáneas. Así, a la izquierda, Jacob indica con su mano a José que emprenda el camino, pero éste ya está de camino y sus hermanos ya lo ven venir, a la derecha, con gestualidad despectiva: «Comentaban entre ellos: por ahí viene el soñador» (Gn 37,19)[22].

La *fusión de tipos* puede incluso llegar a ser especialmente compleja en las secciones cíclicas sin elementos de cesura. Lo puede ejemplificar un caso de la *Biblia Holkham* (1327-1335, Londres, BL, Add. ms. 47682, fol. 8r) [fig. 7], en donde, dentro de una misma viñeta se establecen dos tipos iconográficos: la embriaguez de Noé (Gn 9,21-23) y la maldición de Cam (Gn 9,24-27). La historia fue la siguiente: Noé se embriaga con vino y queda desnudo; Cam lo mira maliciosamente y avisa a sus hermanos para que lo miren también. La mirada de la desnudez era algo humillante, al privar de respeto a la persona desnuda. Por esa razón, Noé posteriormente maldice a Cam (Canaán) y a su descendencia: «¡siervo de siervos sea para sus hermanos!». Ambos tipos van trabados entre sí, sin motivos de inserción: por un lado, Noé ebrio con el sexo visible en el momento en que, sin mirar su desnudez, sus hijos Sem y



FIG. 7. EMBRIAGUEZ DE NOÉ (A) Y MALDICIÓN DE CAM (B). *BIBLIA HOLKHAM,* 1327-1335, LONDRES, BRITISH LIBRARY, ADD. MS. 47682, FOL. 8R.

Jafet lo cubren; por otro, Noé, en presencia de su mujer, maldice a Cam, quien se lleva la mano al rostro como signo de compunción. La particularidad aquí radica en que el uno de los tres hijos, supuestamente Jafet, participa de ambos tipos: mientras indica hacia la desnudez de Noé, agarra a Cam del brazo en el momento de ser maldecido y le señala delatoramente el cuerpo desnudo de su progenitor, recriminándole el haber mirado. El eje discursivo del ciclo radica en la doble figura de Noé, presente en cada uno de los dos tipos iconográficos, mientras Jafet participa en ambos tipos, quizás sugiriendo esta segunda aseveración de Noé: «¡Haga Dios dilatado a Jafet; habite en las tiendas de Sem y sea Canaán esclavo suyo!»[23].

En realidad, la *fusión de tipos* es muy antigua. Si observamos el caso del fresco sobre Sansón situado en un cubículo de las catacumbas de Via Latina en Roma (300-399; vid. [fig. 5], en p. 359) se disponen dos momentos, o tipos iconográficos, de modo cíclico: primero, Sansón desgarra un cachorro de león con sus manos desnudas y, segundo, pasado el tiempo, Sansón vuelve por el mismo lugar y encuentra un enjambre en los despojos del león. Es evidente que la figura de Sansón debería estar en cada uno de estos dos tipos, pero el artista ha recurrido a la *fusión de tipos* para ahorrar esta doble representación, bastando con repetir lo esencial: el león en el momento de ser desgarrado y el cadáver de este encontrado por Sansón, días más tarde, con un enjambre instalado en su interior. Una situación semejante tenemos en una miniatura de la

Postilla in Bibliam de Nicolaus de Lyra (s. XV, Tours, BM, Ms. 52, fol. 182r; [fig. 11], en p. 583), donde también se disponen dos tipos iconográficos de modo cíclico: primero, Booz encuentra a Rut espigando en su campo y pregunta por ella y, segundo, habla con ella compasivamente, cayendo ella de rodillas agradecida. Booz ha sido representado dos veces, en cambio Rut solamente una, evitándose la que debía corresponder a Rut espigando. Estamos también aquí, por tanto, ante una *fusión de tipos* en un contexto cíclico.

III. El ciclo panorámico

Lo que llamamos *ciclo panorámico* a lo largo de los diferentes volúmenes de este proyecto es una modalidad de sección cíclica sin elementos de cesura. También es una solución icónica muy característica de géneros tales como el grabado o los tapices durante la Edad Moderna. Consiste en la disposición de un único espacio de carácter panorámico, como un paisaje, una sala o un pórtico abiertos, en donde se distribuyen los diferentes tipos iconográficos narrativos. En realidad, la fórmula es antigua, pues ya la constatamos en la *Tablilla Rondanini* (s. I a.C - s. I d.C, Varsovia, MN, 147975 MNW) [fig. 4] (vid. supra). La unidad espacial o paisajística da pie a que esta disposición icónica pueda ser considerada como una modalidad del método simultáneo, pareciendo que los hechos ocurren simultáneamente; mas el hecho de que los protagonistas de las acciones se repitan en cada uno de los tipos iconográficos desarma completamente el argumento de la simultaneidad y aclara la confusión. Normalmente el *ciclo panorámico* se compone de un tipo principal, presentado en primer término, y otros —raramente más de dos y, por lo general, solo uno— más alejados en la visualidad del espectador. Sirva como ejemplo una de las láminas de la serie *Historia de Gedeón,* sobre el episodio de la prueba del vellón, de grabador anónimo a partir del dibujo de Maerten de Vos (Ámsterdam, RijM, RP-P-1976-30-97; vid.

[fig. 9] en p. 183). Presenta dos tipos consecutivos: en el primero y más cercano al espectador, Gedeón, genuflexo, advierte cómo el rocío cae sobre el vellón, ante el asombro de sus hombres; en el segundo, más retirado al fondo, Gedeón, también genuflexo junto al vellón, ahora seco, levanta sus brazos mientras el rocío cae en el entorno de este. Otro ejemplo tenemos en el grabado de Jan Saenredam a partir del dibujo de Lucas van Leyden sobre la muerte de Sísara (1595, Ámsterdam, RijM, RP-P-OB-10.657; vid. [fig. 17] en p. 115). Aquí el espacio es un paisaje urbano donde se incluyen tres tipos siguiendo este mismo plan panorámico: al fondo y muy en la lejanía, la derrota del ejército de Sísara; en un término medio, a la derecha, la recepción de Sísara por Yael, que le ofrece la leche a la puerta de su casa; y, en primer término, la ejecución de Sísara por Yael, dormido este y con sus armas esparcidas por el suelo. Evidentemente, no hay fidelidad estricta a la fuente bíblica, pues, como ya se ha dicho antes, los dos últimos hechos tuvieron lugar en el interior de la tienda de Yael, no así exteriormente en un entorno urbano.

Como caso especial, el *ciclo panorámico* puede funcionar también como modo de establecer atributos identificativos de un personaje en un contexto que ya no es narrativo sino conceptual. Recuérdese que en la Edad Moderna, especialmente en el Barroco, la línea divisoria entre lo conceptual y lo narrativo suele ser difusa, y lo conceptual se advierte más por el carácter o la función que por la coherencia espacio-temporal de la disposición icónica. Así, la estampa sobre Rut de Philips Galle (1560-1570, Ámsterdam, RijM, RP-P-1965-426; vid. [fig. 4] en p. 865) es una imagen conceptual, cuyo carácter viene definido por el hecho de pertenecer a una serie: *Ocho mujeres famosas del Antiguo y Nuevo Testamento,* cuyo objeto es presentar a dichas mujeres por su ejemplaridad. El contexto visual donde se muestra a Rut puede parecer narrativo, ya que se la dispone en medio del campo, como habiendo acabado de espigar, y el panorama de fondo responde a este concreto contexto, pero



FIG. 8.
DERROTA ISRAELITA (A), Y ELÍ RECIBE LA NOTICIA DE LA DERROTA (B). *HISTORISCHE BIJBEL,* CA. 1430, LA HAYA, KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, 78 D 38 I, FOL. 161R.

es innegable la función conceptual que tiene este tipo iconográfico de Rut. Algo semejante ocurre con la estampa de Jan Collaert II, correspondiente también a otra serie con fines semejantes: *Icones Illvstrivm Feminarvm Veteris Testamenti,* editada por Philips Galle en Amberes (1588-1595, Ámsterdam, RijM, RP-P-1887-A-11769; vid. [fig. 3] en p. 865). Mas aquí la particularidad está en el hecho de que la disposición icónica es la propia del *ciclo panorámico*. En efecto, en el panorama de fondo, se advierten dos tipos de carácter narrativo: a la derecha Rut en el momento de espigar y, a la izquierda, reclinada a los pies de la cama donde Booz duerme. En realidad, estos dos tipos narrativos cumplen la misma función que la gavilla que sostiene Rut; se trata realmente de atributos identificativos en una imagen conceptual. He aquí, por tanto, la versatilidad que posee el *ciclo panorámico* como modo de establecer la significación icónica mediante atributos.

El *ciclo panorámico,* no obstante, ya había comenzado a tener presencia en la visualidad medieval. Por ejemplo, el manuscrito *Historische Bijbel* (ca. 1430, La Haya, KB, 78 D 38 I, fol. 161r) [fig. 8] presenta un ciclo panorámico sobre la muerte de Elí. Los hechos tuvieron lugar del siguiente modo: el pueblo hebreo, tras sufrir una derrota ante los filisteos, decidió, en un segundo combate, llevar al campo de batalla el arca de la alianza, la cual fue transportada por los hijos de Elí: Jofní y Pinjás. Pero los filisteos vencieron nuevamente y capturaron el arca, muriendo en la batalla los hijos de Elí. Un emisario llevó la noticia a Siló, donde Elí, al conocer la derrota con la captura del arca de la alianza y la muerte de sus hijos, cayó de su asiento y murió (1 S 4,1-18). En la citada iluminación, se aprecia un paisaje amplio en donde, a la izquierda,

en primer término, el mensajero comunica la noticia de la derrota a Elí, sentado en su asiento a los pies del santuario y, al fondo a la derecha, tras una montaña que hace también de *motivo de inserción,* se escenifica el combate entre los ejércitos israelita y filisteo, donde mueren los hijos de Elí. Una solución semejante presenta una ilustración xilográfica de la *Biblia* de Koberger (Nuremberg, 1483; Múnich, BSB, Rar-288, fol. 127v) [fig. 9], en donde, en primer término, Elí se desploma de su asiento ante el soldado que le ha dado la noticia y, a la derecha, tiene lugar el combate entre ambos ejércitos, al tiempo que los filisteos se apoderan del arca y la transportan a su ciudad; un grupo de comadrejas que acompañan el arca son ya anuncio de las plagas con que Yahvé castigará a los filisteos por apoderarse del arca de la alianza.

Llegados ya al siglo XVII, este mismo *ciclo panorámico* es presentado en *Icones Biblicae* de M. Merian (Estrasburgo, Lazari Zetzners sel. Erben, [1625]-1630; Zürich, ZZ, Rv 76, Pars II, pp. 46-47)



FIG. 9. DERROTA ISRAELITA Y CAPTURA DEL ARCA DE LA ALIANZA (A) Y MUERTE DE ELÍ AL RECIBIR LA NOTICIA DE LA DERROTA (B). *BIBLIA* DE KOBERGER, NUREMBERG, 1483; MÚNICH, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, RAR-288, FOL. 127V.

Índice

Asesores científicos 4
Autores 5

Introducción 7

El Antiguo Testamento: fuente en la iconografía cristiana 7
La narración visual 8
Base metodológica 9
I. La narración visual como fundamento de la revolución griega 10
II. La terminología 11
Los tres métodos de la narración visual 13
I. Método simultáneo 14
II. Método monoescénico 15
III. Método cíclico 16
Continuidad de los métodos narrativos en la tradición cristiana 19
I. Pervivencia del método simultáneo 20
II. El ciclo y su epítome 23
III. El ciclo panorámico 30
Conclusión 35

El gobierno de la Tierra prometida **39**
Los Jueces y el inicio de la monarquía 40
Preámbulo 40
De la muerte de Josué a Otniel 50
Judá designado para combatir a los cananeos 51

Las tribus de Judá y de Simeón derrotan a cananeos y perizitas 54
I. La victoria en Bézec 55
II. Adoni Bézec es capturado y le son amputados los pulgares de manos y pies 56
Otniel conquista Debir y toma a Acsá por mujer, hija de Caleb 60
I. La conquista de Debir 61
II. Acsá entregada a Otniel y la petición de unas fuentes 62
El Ángel de Yahvé anuncia desgracias. Idolatría de Israel ... 65
Otniel 72
Otniel libera a los hebreos de Cusán Risatáin, rey de Edom 73
Ehúd 75
Ehúd apuñala en el vientre a Eglón rey de Moab 76
Ehúd escapa 82
Eglón encontrado muerto por sus criados 84
Los moabitas son derrotados en los vados del Jordán 84
Samgar 88
Samgar derrota a los filisteos con una aguijada de bueyes .. 89
Débora y Barac 92
Débora imparte justicia y convoca a Barac 93
Débora guía a Barac y derrota de Sísara 98
Muerte de Sísara a manos de Yael 103
Yael muestra a Barac el cuerpo de Sísara 120
Cántico de Débora y Barac 127
Israel oprimido por los madianitas 136
Vocación de Gedeón 139
El Ángel de Yahvé exhorta a Gedeón 139
El fuego devora la ofrenda de Gedeón 148
Gedeón contra Baal 161
Destrucción del altar de Baal y oblación a Yahvé 161

I. Gedeón derriba el altar de Baal 162
II. Gedeón sacrifica un toro a Yahvé 166
Joás defiende a su hijo Gedeón 168
Llamamiento a las armas. La prueba del vellón.....172
Gedeón convoca a Israel 175
La prueba del vellón.....175
I. La prueba del rocío en el vellón y la tierra seca.....177
II. Gedeón escurre el vellón empapado por el rocío 183
III. La prueba inversa del rocío en la tierra y el vellón seco....187
Yahvé reduce el ejército de Gedeón.....193
Gedeón retira a los que tienen miedo 195
Gedeón escoge a los trescientos que han lamido el agua..196
El ejército con trescientos hombres.....207
Gedeón y su ejército atacan a los madianitas.....211
Yahvé propone a Gedeón espiar el campamento madianita.....213
Gedeón escucha a un madianita relatar su sueño 213
Gedeón prepara su estrategia contra los madianitas 215
Gedeón ataca por sorpresa a los madianitas.....216
Oreb y Zeeb son decapitados y sus cabezas entregadas a Gedeón.....227
Queja de los efraimitas.....229
Campaña en Transjordania y muerte de Gedeón.....233
Gedeón pide pan para sus soldados en Sucot y Penuel....234
Gedeón apresa a los reyes de Madián.....235
Venganza de Gedeón con Sucot y Penuel.....236
Gedeón mata a Zébaj y Salmuná.....240
Gedeón rehúsa reinar en Israel.....244
Muerte y sepultura de Gedeón 247
Abimélec.....252
Abimélec promueve su liderazgo en Siquén 253
Abimélec recibe apoyo de sus hermanos maternos 254

Abimélec mata a sus hermanos paternos en Ofrá 255
Abimélec es coronado rey de Siquén 258
Apólogo de Jotán 259
I. Jotán narra el apólogo a los habitantes de Siquén 261
II. Olivo, higuera y vid renuncian, y la zarza reina sobre los árboles 262
Desencuentro entre los señores de Siquén y Abimélec 265
Gaal emerge como líder de la rebelión y es derrotado por Abimélec 266
Toma de la torre de Siquén 269
Asedio de Tebés y muerte de Abimélec 271
Jefté 283
Los israelitas claman a Yahvé la liberación de los amonitas 284
Jefté es marginado por sus hermanos 286
Jefté retorna como jefe de los galaaditas 288
Conversaciones de Jefté con los amonitas 291
El voto de Jefté antes de la batalla 294
Jefté derrota a los amonitas 296
La hija de Jefté sale al encuentro con su padre 298
La hija de Jefté llora su virginidad 307
I. La hija de Jefté solicita retirarse para llorar su virginidad....308
II. La hija de Jefté llora su virginidad con sus compañeras 310
Sacrificio de la hija de Jefté 311
Batalla contra los efraimitas 319
Muerte de Jefté 321
Nacimiento de Sansón 329
El Ángel de Yahvé anuncia a la mujer de Manóaj 330
Retorno del Ángel de Yahvé a la mujer de Manóaj 334
El ángel de Yahvé rehúsa la comida ofrecida por Manóaj 337
El sacrificio de Manóaj 339
Nacimiento de Sansón 347
Circuncisión de Sansón 349

Viaje de Sansón a Timná.....354
Sansón escoge por mujer a una filistea.....355
Sansón pide consentimiento a sus padres para casarse.....356
Sansón se desplaza a Timná con sus padres 357
Sansón desgarra un cachorro de león con sus manos desnudas 358
Sansón encuentra un enjambre en los despojos del león .368
I. Sansón halla un enjambre en la boca del león y come de su miel 369
II. Sansón ofrece de la miel a sus padres 370
La boda y la adivinanza de Sansón 378
Matrimonio de Sansón con la joven de Timná.....379
Sansón propone una adivinanza 380
Sansón es traicionado por su mujer 382
Los filisteos dan a Sansón la solución de la adivinanza 384
Conflictos de Sansón con los filisteos.....388
Sansón visita a su mujer y su suegro rehúsa que se acueste con ella.....388
Sansón ata teas a las zorras y quema las cosechas de los filisteos 392
Los filisteos queman a la mujer y la casa de su padre.....396
Sansón causa gran estrago entre los filisteos.....397
La quijada de asno.....402
Los hombres de Judá prenden a Sansón 402
Los hombres de Judá entregan a Sansón a los filisteos.....404
Sansón mata a mil filisteos con una quijada de asno 406
Sansón invoca a Yahvé y bebe del manantial de la quijada 413
Las puertas de Gaza.....423
Sansón con una prostituta y los gazatíes conspiran contra él 423
Sansón arranca y carga con las puertas de Gaza.....426

I. Sansón arranca las puertas de Gaza 427
II. Sansón carga con las puertas de Gaza 428
III. Sansón deposita las puertas de Gaza en el monte 433
Sansón y Dalila.....437
Los filisteos ofrecen dinero a Dalila por el secreto de Sansón 438
Dalila intenta sonsacar a Sansón el secreto de su fuerza...439
Sansón engaña a Dalila para no revelarle el secreto de su fuerza 440
Dalila traiciona a Sansón 443
I. Sansón revela a Dalila el secreto de su fuerza.....444
II. Un barbero corta el cabello de Sansón 445
III. Dalila corta los cabellos de Sansón 449
Sansón capturado por los filisteos 456
Cegamiento de Sansón 458
Sansón encadenado da vueltas a la muela 462
Venganza y muerte de Sansón 470
Escarnio de Sansón 471
Sansón atado a las columnas.....473
Sansón abate las columnas y el edificio cae sobre los filisteos 476
Sepultura de Sansón.....482
El santuario de Micá y migración de los danitas 488
Micá restituye a su madre el dinero robado y ella hace fundir una imagen.....489
Un joven levita en el santuario de Micá.....491
Exploradores danitas consultan al levita 493
Los danitas saquean el santuario de Micá 494
Los danitas conquistan e incendian Lais.....497
El crimen de Guibeá y derrota de los benjaminitas.....500
El levita de Efraín recobra a su concubina 501

El levita y su concubina acogidos por un anciano de Guibeá 503
I. Un anciano de Guibeá ofrece alojamiento al levita 504
II. Hospitalidad del anciano de Guibeá....507
Abuso y muerte de la concubina por los benjaminitas ...508
Descubrimiento del crimen 512
I. El levita halla a su concubina muerta a la puerta de la casa 513
II. El levita regresa con el cuerpo de su concubina muerta 517
III. El levita divide el cuerpo de su concubina en doce pedazos que reparte por todo Israel....519
Asamblea en Mispá y obstinación de los benjaminitas 521
Los israelitas consultan a Yahvé por tres veces....524
Derrota de los benjaminitas....526
Seiscientos benjaminitas huyen a la Peña de Rimón....531
Los benjaminitas raptan a las hijas de Siló 532
Rut y Noemí 542
Elimélec, Noemí y sus hijos dejan Belén 543
Muerte de Elimélec....548
Los hijos de Noemí se casan con Orfá y Rut....549
Muerte de Majlón y Quilión 551
Noemí despide a sus nueras, pero Rut se queda con su suegra....552
Llegada a Belén 560
I. Noemí y Rut llegan a Belén....561
II. Lamento de Noemí....563
Rut en el campo de Booz 571
Rut solicita permiso a Noemí para espigar 571
Rut sale a espigar....572
I. Rut espiga en los campos de Booz....573
II. Booz pregunta a su sirviente sobre Rut....576
Booz habla compasivamente con Rut 581
Booz invita a Rut a comer 590
Booz ordena a sus sirvientes que permitan a Rut espigar.592

Rut trilla el grano que ha espigado 594
Rut regresa y refiere a Noemí lo sucedido cuando espigaba.....595
Booz dormido en la era 602
Noemí aconseja a Rut.....603
Rut duerme a los pies de Booz.....604
Diálogo de Rut y Booz durante la noche.....611
Booz deposita seis medidas de cebada en el manto de Rut 613
Rut lleva el grano a Noemí 615
Booz se casa con Rut 620
Booz rescata la herencia de Elimélec 621
Booz toma a Rut por mujer.....627
Noemí cría a Obed 630
Nacimiento e infancia de Samuel.....638
Elcaná y sus esposas Ana y Peniná 639
Aflicción de Ana 641
Oración de Ana. El voto y diálogo con Elí 644
Regreso de Elcaná con sus dos mujeres.....650
Nacimiento de Samuel 651
Ana educa a Samuel.....653
Samuel es presentado a Elí.....654
Cántico de Ana.....665
Samuel es educado por Elí.....666
Elí y sus hijos.....672
Los hijos de Elí se apropian de las ofrendas 673
Los hijos de Elí yacen con mujeres y son reprobados por su padre.....675
Elí es advertido por un hombre de Dios.....676
Vocación de Samuel 680
Samuel es llamado por tres veces por Yahvé y acude a Elí.. 681
Samuel escucha la revelación de Yahvé 685

Samuel refiere a Elí cuanto Yahvé le ha revelado.....688
El arca de la alianza entre los filisteos 694
Derrota de los israelitas y captura del arca de la alianza ...695
Muerte de Elí al recibir la noticia de la derrota.....700
El arca es portada por los filisteos a Asdod y cae la estatua de Dagón 704
Yahvé castiga a los filisteos con plagas de tumores 708
Los filisteos devuelven el arca de la alianza.....710
El arca de la alianza es trasladada de Bet Semes a Quiriat Yearín 716
Samuel como Juez. Instauración de la monarquía 721
Samuel exhorta a los israelitas a que abandonen sus ídolos 722
Ofrenda de Samuel y victoria de los israelitas sobre los filisteos 724
Los ancianos de Israel piden un rey a Samuel.....727
Samuel y Saúl 734
Quis pide a su hijo Saúl buscar unas asnas descarriadas ..735
Saúl halla a Samuel 736
I. Saúl pregunta a unas muchachas por Samuel.....738
II. Encuentro de Saúl con Samuel 739
III. Hospitalidad de Samuel con Saúl.....740
Unción de Saúl 740
Regreso de Saúl a su tierra.....748
I. Saúl encuentra a dos hombres en la tumba de Raquel 749
II. Saúl encuentra a tres hombres en la Encina del Tabor.....750
III. Saúl encuentra a un grupo de profetas.....750
Saúl designado rey 752
Guerra contra los amonitas 758
Asedio de Yabés por los amonitas 758
Victoria de Saúl sobre los amonitas 761
I. Saúl despedaza una yunta de bueyes y la reparte por Israel ...762

II. El ejército de Saúl en Bézec....764
III. Derrota de los amonitas....764
Reconocimiento de Saúl como rey y retiro de Samuel....768
Proclamación de Saúl como rey y ofrenda de sacrificios..768
Discurso de Samuel en Guilgal retirándose....772
Samuel invoca a Yahvé para que truene y llueva....774
Guerra contra los filisteos....778
Saúl forma el ejército....780
Jonatán mata al gobernador de los filisteos en Guibeá ...780
El ejército de Saúl obligado a esconderse....781
Samuel reprende a Saúl por desobediencia a Yahvé....782
Los israelitas buscan herreros....785
Escaramuza de Jonatán y su escudero....786
Batalla general y derrota de los filisteos....789
Jonatán viola el ayuno....791
Saúl levanta un altar en Ayyalón ante el pecado ritual del pueblo....794
Jonatán salvado de la ejecución por el pueblo....795
Guerra santa contra los amalecitas. Yahvé rechaza a Saúl....802
Samuel revela a Saúl el mandato divino de castigar a los amalecitas....803
Derrota de los amalecitas e incumplimiento del anatema804
Saúl es rechazado por Yahvé....807
Saúl pide perdón en vano....812
Saúl desgarra el manto de Samuel....814
Saúl y Samuel ofrecen juntos un sacrificio....816
Samuel descuartiza a Agag ante Yahvé en Guilgal....817

Los dirigentes de Israel en la Tierra prometida allende el tiempo bíblico....827
Imágenes conceptuales de los Jueces, Rut, Samuel y Saúl....828
Preámbulo....828

Tipos conceptuales de los Jueces 830
Otniel y Ehúd 831
Samgar 831
Débora 832
Barac 839
Yael 840
Gedeón 847
Yair 851
Jefté 852
Ibsán, Elón y Abdón 852
Sansón 853
Tipos conceptuales de Rut 862
Tipo general de Rut 862
Rut en la Retórica visual 867
Tipos conceptuales de Samuel 872
Tipo general de Samuel 872
I. Samuel libertador de Israel 873
II. Samuel profeta y juez 874
III. Samuel profeta de la unción regia 878
IV. El profeta Samuel 882
Tipos conceptuales de Saúl 888
Tipo general de Saúl 888
Saúl en la Retórica visual 890
Abreviaturas 894
Museos, Archivos y Bibliotecas 894
Fuentes impresas y bibliografía crítica 904

El presente estudio se inscribe dentro de los resultados del proyecto de investigación: «Los tipos iconográficos: descripción diacrónica», financiado por el Gobierno de España (PID2019-110457GB-I00).





FUNDACIÓN IGNACIO LARRAMENDI

Fundación Barrié

ISBN: 978-84-1339-304-9