

# **Iconografía de *Prendimiento, Crucifixión y Descendimiento de Cristo* en la miniatura románica: el programa decorativo del folio CCCXXIIIr de la *Biblia de Ávila***

**María RODRÍGUEZ VELASCO**  
Universidad CEU San Pablo  
Madrid

- I. La *Biblia de Ávila*: un manuscrito italiano entre la miniatura románica hispana.**
- II. Folios miniados dedicados al Nuevo Testamento en la *Biblia de Ávila*.**
  - 2.1. *Folios miniados dedicados al Nuevo Testamento en la Biblia de Ávila.*
  - 2.2. *Iconografía de la Crucifixión en la Biblia de Ávila.*
  - 2.3. *Iconografía del Descendimiento en la Biblia de Ávila.*
- III. Conclusiones.**
- IV. Bibliografía.**

## I. LA BIBLIA DE ÁVILA: UN MANUSCRITO ITALIANO ENTRE LA MINIATURA ROMÁNICA HISPANA

Actualmente se conoce con el nombre de *Biblia de Ávila* al manuscrito perteneciente al cabildo de la Catedral de Ávila, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Vit. 15-1). Hasta esta institución llegó precedente del Archivo Histórico Nacional, donde se custodian buena parte de los documentos de la Catedral abulense desde la desamortización de 1868<sup>1</sup>. El texto del códice reproduce una copia de la Vulgata latina, con iniciales decorativas señalando el inicio de los distintos libros bíblicos, como es habitual en los manuscritos altomedievales. Pero, frente a lo que cabría pensar por su denominación, la *Biblia de Ávila* es en sus orígenes un manuscrito copiado y decorado en Italia, como revelan tanto el formato como el carácter de sus iniciales o la paleografía empleada.

En cuanto al formato, sus grandes dimensiones (580x390 mm) obedecen a lo que Pietro Toesca denominó como *Biblias atlánticas*: manuscritos monumentales, probablemente destinados al uso litúrgico de las comunidades monásticas, generalizados desde finales del siglo XI pero con su mayor esplendor desde el punto de vista artístico de sus miniaturas en el siglo XII<sup>2</sup>. Se trata de códices vinculados especialmente con los scriptoria de Milán y de Roma, que coinciden en su desarrollo con la reforma gregoriana, impulsada por el Papa Gregorio VII y con gran incidencia en las manifestaciones artísticas del Románico<sup>3</sup>.

La sobriedad litúrgica requerida por el Pontífice se reflejó en un arte más austero y de mayor uniformidad formal que derivó en los manuscritos bíblicos italianos en la creación de un estilo característico para las iniciales decorativas que señalaban el comienzo de cada uno de los libros bíblicos, el definido por Garrison y Berg como “estilo geométrico”<sup>4</sup>. Para estos autores no hay duda de

---

<sup>1</sup> GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., “El arcángel oculto de Ávila”, en *Descubrir el Arte*, 49 (2003) 82-84.

<sup>2</sup> Toesca, P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Da piú antichi monumenti alla metà del quattrocento*, Milán 1912, p. 78.

<sup>3</sup> La influencia de la reforma gregoriana en el arte desde finales del siglo XI es desarrollada por MORGHEN, R., *Gregorio VII e la riforma Della Chiesa nel secolo XI*, Palermo 1974.

<sup>4</sup> GARRISON, E. B., *Studies in the History of Medieval painting*, 4 vol., Florencia, 1953-1962; BERG, K., *Studies in Tuscan twelfth-century illumination*, Oslo 1968.

que la *Biblia de Ávila* es uno de los mejores exponentes del desarrollo más tardío de este estilo, caracterizado en líneas generales por iniciales de estructura amarilla, con grecas de motivos geométricos y vegetales en su interior y con el remate de fantasiosos repertorios de entrelazos, palmetas y mascarones<sup>5</sup>. A menudo estas iniciales se convierten en marco para los genéricos “retratos de autor” que presentan a los autores o protagonistas de los libros bíblicos, como se observa a lo largo de la *Biblia de Ávila*.

De las citadas consideraciones, actualmente se puede apuntar que la *Biblia de Ávila* es realizada en torno al segundo cuarto del siglo XII, como pieza clave de un taller umbro romano, hipótesis avalada por su afinidad estilística e iconográfica con importantes ciclos de pintura mural de Roma, como los de la Basílica de san Clemente o los de San Giovanni a Porta Latina<sup>6</sup>. Sin embargo su historia no termina aquí.

Aunque la carencia de colofón o de referencias documentales concretas respecto al códice no permiten precisar un año concreto, lo cierto es que la *Biblia de Ávila* llegaría a España en torno al último cuarto del siglo XII, completándose entonces su texto, en lo que se refiere a los libros III a V de Esdras, los Salmos y el final del libro de Ezequiel, y su decoración. Dos inscripciones tardías han permitido atestiguar su presencia en la Catedral de Ávila al menos desde el siglo XIV, pero no hay datos que permitan concretar el momento de su llegada o en qué scriptorium fue terminada. La primera anotación (“Istos liber este santi Salbatoris Abulensis”) la tenemos en el propio códice, en el margen del folio CCXCVIIIv, datada por su paleografía en el siglo XIV, mientras que la segunda se encuentra en un inventario de los libros eclesiásticos de la Catedral de Ávila realizado en 1504, donde se cita una Biblia “muy buena, grande, escrita de mano en pergamino”<sup>7</sup>.

## II. FOLIOS MINIADOS DEDICADOS AL NUEVO TESTAMENTO EN LA *BIBLIA DE ÁVILA*

La ampliación en España de la *Biblia de Ávila* implicó notables cambios ornamentales, ya que frente al simbolismo y la uniformidad dominantes en las iniciales trabajadas en Italia, en esta segunda intervención se introduce un

---

<sup>5</sup> GARRISON, E. B., “The Avila Bible Master”, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, t. 4, Londres 1960, pp. 59-72.

<sup>6</sup> Otros manuscritos del mismo taller umbro romano o su vinculación con dichas pinturas murales son referenciadas en Rodríguez Velasco, M., “La Biblia de Ávila”, en *Historia de Ávila. Edad Media*, Ávila 2006, p. 449.

<sup>7</sup> “Inventario de los objetos de culto, ornamentos y libros; y de las rentas y censos que posee la fábrica de la Iglesia”, fol. CXX, Archivo Histórico Nacional, Sección de Códices, 1247, 926-B.

sentido más narrativo de la miniatura a través de seis folios dedicados íntegramente a ilustrar el Nuevo Testamento con la sucesión de las siguientes escenas: Bautismo de Cristo, Bodas de Caná, Presentación de Jesús en el templo, Tentaciones de Cristo (fol. CCCXXIIIr); Entrada de Cristo en Jerusalén, Última Cena, Lavatorio de los pies (fol. CCCXXIIIv); Prendimiento de Cristo, Crucifixión y Descendimiento (fol. CCCXXIIIr); Santas Mujeres ante el sepulcro vacío, Anastasis, Aparición de Cristo a María Magdalena, Aparición a los discípulos camino de Emaús (fol. CCCXXIIIv); Cena de Emaús, Duda de Santo Tomás, Ascensión (fol. CCCXXVr); Pentecostés o Jesús encomendando a sus discípulos la misión de evangelizar el mundo (fol. CCCXXVv)<sup>8</sup>.

En la anterior enumeración temática ya se aprecia como las escenas del folio CCCXXIIIr (Prendimiento de Cristo, Crucifixión y Descendimiento) resumen la celebración litúrgica del Viernes Santo, poniendo de manifiesto que el románico refuerza la vinculación entre el arte y la liturgia, aspecto ya muy presente en los orígenes de la iconografía cristiana. En dicho folio los tres episodios se ordenan en tres registros superpuestos, disposición que favorece el carácter narrativo de la imagen y que podría tener su inspiración en los dípticos de marfil de la época, teniendo en cuenta la influencia iconográfica y estilística que estas piezas ejercieron en la decoración de manuscritos.

### 2.1. *Iconografía del Prendimiento de Cristo en la Biblia de Ávila*

El Prendimiento de Cristo (Mt 26, 47-56; Mc 14, 43-52; Lc 22, 47-53; Jn 18, 2-12) es una de las escenas de mayor complejidad compositiva en el programa decorativo de la *Biblia de Ávila* en cuanto al número de figuras y al dinamismo, que parece romper con el hieratismo dominante en episodios anteriores. En su lectura iconográfica esta miniatura subraya el gran valor que los gestos tienen en el arte románico para dotar de contenido y significado a las escenas, pues son los gestos de Cristo y de Pedro los que conducen la mirada del espectador a los dos focos de atención representados: el beso de Judas, que se convierte en sí mismo en símbolo de la traición, y el instante en que Pedro corta la oreja de Malco, soldado del sumo sacerdote<sup>9</sup>.

Asimismo el doble titulus que encabeza la escena (“hic abscidit petrus auriculam malco” y “hic tradit iudas iham osclo”) incide en la captación de

<sup>8</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., “Iconografía del Nuevo Testamento en la *Biblia de Ávila*”, en *V Simposio Bíblico Español: La Biblia en el arte y en la literatura*, t. II, Valencia 1999, pp. 353-367.

<sup>9</sup> El protagonismo de los gestos en el arte medieval es estudiado con gran profundidad por Garnier en una doble publicación: Garnier, F., *Le langage de l'image au Moyen Age (Signification et Symbolique)*, París 1982, y GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Age. Grammaire des gestes*, París 1989.

estos dos instantes, introduciendo el protagonismo de la escritura para aclarar el significado de las distintas escenas. La presencia de inscripciones recuerda también el carácter didáctico de las imágenes románicas, creadas no tanto para la valoración estética de las mismas, sino sobre todo para la contemplación interior, para la meditación sobre las mismas, aspecto que cobra especial valor en los manuscritos de uso litúrgico. Sobre estos titulus, en la historia de los códices se planteó que dichas inscripciones fueran realizadas en un primer momento por los escribas como guía para los miniaturistas que intervendrían posteriormente en la decoración de estos manuscritos, pero no parece el caso de la *Biblia de Ávila*, donde las inscripciones presumiblemente son posteriores a la representación si tenemos en cuenta que se integran en los espacios vacíos dejados por las figuras.

El miniaturista parece seguir en esta escena la ley de jerarquización para representar la figura de Cristo, de mayores dimensiones respecto al resto de los personajes por su mayor protagonismo. Su desmesurado alargamiento, que excedería el marco determinado para la composición, determina la inestabilidad de la figura y también su descentramiento respecto al eje central de la imagen, rompiéndose el criterio de simetría que a menudo ordena las escenas románicas. El miniaturista centra el mayor dramatismo de la escena en el encuentro de miradas de Judas y Cristo, que a su vez abre desproporcionadamente sus brazos, como si con este gesto anticipara la Crucifixión posterior.

Desde el punto de vista fisonómico las figuras son muy semejantes, trabajadas de forma repetitiva, sin interés por la individualización de los rasgos, cobrando mayor importancia los atributo iconográficos, lanzas y antorchas, que subrayan la oposición entre los discípulos y aquellos que tratan de prender a Cristo. Además las antorchas, trabajadas de forma muy conceptual y con una utilización antinaturalista del color, serían la única referencia al desarrollo nocturno de la escena, teniendo en cuenta que el miniaturista prescinde de cualquier referencia temporal, al mantener como fondo el color de base del propio pergamino.

El único personaje que repite caracterización respecto a escenas anteriores de la *Biblia de Ávila* es San Pedro, personaje que, como se ha indicado, cierra la composición en el instante de cortar la oreja de Malco. La diferente tipología de San Pedro en las escenas del manuscrito debe remontarse también a los orígenes de la iconografía cristiana, pues ya en el paleocristiano San Pedro y San Pablo quedaron plásticamente diferenciados personificando la Iglesia de los judíos y la de los gentiles, para recrear la idea de la universalidad de la Iglesia<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Sobre los orígenes de la iconografía de San Pedro, SOTOMAYOR, M., *San Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo VI*, Granada 1962.

Frente al dinamismo del resto de la composición, destaca en la contemplación de la escena la ausencia de tensión entre San Pedro y Malco, obedeciendo de nuevo a un carácter conceptual más que real<sup>11</sup>. Su presencia, sin embargo, ha sido fundamental para establecer un paralelismo entre las miniaturas hispanas de la *Biblia de Ávila* y las pinturas murales que decoran el ábside de la Iglesia de San Justo, en Segovia<sup>12</sup>. En el muro de la epístola de dicha iglesia vuelve a sorprender la frialdad de ambas figuras, si bien el paralelismo entre ambos conjuntos decorativos se establece sobre todo por la semejante composición de la escena, por la disposición de los personajes, la ausencia de referencias espacio-temporales, o la representación de lanzas y antorchas como atributos iconográficos. Sin embargo en los frescos de san Justo se introduce mayor narratividad al sucederse un tercer instante, Cristo ya apresado es conducido al pretorio.

En su estudio de las pinturas de San Justo, Matilde Azcárate, partiendo del gesto indicativo de Cristo señalando la acción de San Pedro sobre Malco, plantea la hipótesis de que la escena, más allá de su valor litúrgico, pudiera inspirar un sermón eclesialístico sobre “*la inconveniencia de la ira y lo positivo de la mansedumbre*”<sup>13</sup>. Más allá de esta interpretación, este paralelismo pone de manifiesto la incidencia mutua de los grandes ciclos de pintura mural y las miniaturas de los manuscritos, como ya se había advertido en la parte italiana de la *Biblia de Ávila*.

## 2.2. Iconografía de la Crucifixión en la Biblia de Ávila

El folio CCCXXIIIr de la *Biblia de Ávila* está centralizado por la imagen de la Crucifixión (Mt 27, 32-44; Mc 15, 21-32; Lc 23, 33-46; Jn 19, 16-30),

<sup>11</sup> Destaca el hieratismo de estas figuras en la *Biblia de Ávila* si se compara con la expresión dramática de esta misma escena en otras representaciones coetáneas, como la de Bagües (Museo Diocesano, Jaca), datada en la primera mitad del siglo XII, donde Malco se caracteriza por la crispación del rostro. SUREDA, J., *La pintura románica en España*, Madrid 1985, pp. 118-119.

<sup>12</sup> La relación entre las miniaturas del Nuevo Testamento de la *Biblia de Ávila* y los frescos de la iglesia de San Justo (Segovia) fue inicialmente apuntada por Ainaud Lasarte y posteriormente retomada en sus estudios de miniatura y pintura románicas por Joaquín Yarza y Aúrea de la Morena. AINAUD DE LASARTE, J., *La pintura románica en España*, Milán 1966, p. 4. Yarza Luaces, J., “La miniatura románica en España. Estado de la cuestión”, en *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, Barcelona 1990, t. II, p. 24. Morena Bartolomé, A., de, “Pintura románica”, en *Historia de España de Ramón Menéndez Pidal*, Vol. XI, Madrid, 1995, p. 450. Años más tarde este tema fue retomado en dos comunicaciones del V Simposio Bíblico Español: FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “El ciclo de la Pasión en las pinturas murales de la iglesia de San Justo (Segovia)”, en *Actas del V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura*, Valencia 1999, pp. 227-240; RODRÍGUEZ VELASCO, M., o.c., pp. 353-367.

<sup>13</sup> AZCÁRATE LUXÁN, M., *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*, Segovia 2002, p. 73.

reafirmandose el carácter hispano de estas miniaturas, ya que en los manuscritos bíblicos del taller italiano de la *Biblia de Ávila* no hay representaciones de este tema, es más, el sentido narrativo de las miniaturas se centra en escenas de Antiguo Testamento, introduciendo al espectador continuamente en el recurso de la prefiguración.

En este códice se nos presenta una composición simplificada desde el punto de vista formal, pues no busca estudio de proporciones perfectas en la anatomía, ni la integración de los personajes en la referencia paisajística del Gólgota. Sin embargo la estética sobria del códice deja paso a un rico simbolismo en la interpretación de las figuras, quizá porque como señala Campatelli “la cruz está toda revestida de símbolos”<sup>14</sup>. La escena está centralizada por la figura de Cristo muerto, detalle que rompe con la iconografía del Cristo vivo y triunfante dominante en el arte románico y que se convertiría en signo para su datación en las postrimerías del siglo XII. El miniaturista nos presenta un Cristo de cuatro clavos, con subpedáneo y disposición paralela de las piernas, restando así cualquier tensión al estudio anatómico. Además trabaja el torso de un modo esquemático y lineal, revistiendo la figura con un amplio paño de pureza que la aleja de cualquier planteamiento clasicista.

Silva y Verástegui ha relacionado esta figura de Cristo crucificado en la *Biblia de Ávila* con la que ilustrará ya en el siglo XIII los *Estatutos de la Cofradía de San Benito* de Tulebras. En su estudio sobre la miniatura medieval en Navarra, plantea cómo ambos se remontarían a un modelo francés, en concreto realizado en Reims en el siglo IX, un modelo iconográfico que habría comenzado a difundirse en manifestaciones artísticas carolingias con los siguientes caracteres comunes: “rostro inclinado sobre el hombro derecho, ojos cerrados, cabello largo partido en dos con tres mechones de pelo cayendo a cada lado sobre los hombros y barba corta”<sup>15</sup>.

La figura de Cristo se convierte en eje central para la distribución de las restantes figuras, siguiendo en este caso una ordenación simétrica que acentúa los significados simbólicos contrapuestos dados a los personajes secundarios de la escena. En primer lugar, los tituli nos presentan a Longinos, con gran protagonismo en la iconografía medieval por ser el soldado que reconoce al Mesías al pie de la cruz, encarnando la idea de la conversión. Los Evangelios Apócrifos lo citan ya como “el fiel centurión” y lo identifican con un nombre concreto, aspecto de gran relevancia si tenemos en cuenta que estos textos se convirtieron en constante fuente de inspiración para el arte<sup>16</sup>. Las lecturas alegóricas de la Crucifixión

<sup>14</sup> CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con i Padri*, Roma 2009, p.34.

<sup>15</sup> SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona 1988, p. 71.

<sup>16</sup> SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid 1956, *Actas de Pilato*, XVI, 3; *Correspondencia entre Pilatos y Herodes*, pp. 479-480.

comenzaban a ensalzarlo como símbolo de la Nueva Alianza y al clavar su lanza en el costado de Cristo, haciendo brotar agua y sangre, había introducido la referencia sacramental de Bautismo y Eucaristía en el instante de la Crucifixión. Dufour sintetiza todas las referencias patrísticas al respecto indicando: “la sangre y el agua simbolizan primero el Sacrificio de Cristo y el Espíritu que anima a la Iglesia, luego los sacramentos del bautismo y de la eucaristía que le transmiten la vida”<sup>17</sup>. Emile Mâle, tomando como fuente la *Glosa Ordinaria*, escrita por Walafrido Estrabón en el siglo IX, evoca la leyenda popular que consideraba que Longinos era un centurión ciego milagrosamente curado al caer sobre sus ojos la sangre de Cristo<sup>18</sup>.

La *Biblia de Ávila* sin embargo no presenta inscripción identificativa para Stephaton, el portador de la esponja, señalando de esta forma el carácter impopular y negativo del personaje durante la Edad Media, cuando se consideraba símbolo del pueblo judío y de la Antigua Ley. Émile Mâle, basándose de nuevo en la *Glosa Ordinaria*, señala que este personaje es imagen de la sinagoga y “el vinagre con que empapa la esponja es la antigua doctrina que acaba de corromperse: porque, en adelante, la Iglesia será la única en verter el vino generoso de la ciencia divina”<sup>19</sup>.

Esta misma dualidad en la interpretación se da en las figuras de la Virgen y San Juan, también dispuestos simétricamente a ambos lados de la cruz, dato que avalaría la cronología de la miniatura a finales del siglo XII, pues es en el siglo XIII cuando ambos personajes comienzan a situarse juntos a la derecha del Crucificado. En la *Biblia de Ávila* la Virgen se muestra como símbolo de la Iglesia, alegoría cuyos orígenes se remontan a los escritos patrísticos, entre los que cabe destacar los de San Efrén el Sirio o San Agustín. Su presencia a los pies de la cruz evidencia que la historia de salvación iniciada por María en la Anunciación, donde también es considerada templo del Espíritu e imagen de la Iglesia, es llevada a cumplimiento en la Crucifixión<sup>20</sup>. Sin embargo la *Biblia de Ávila* no refleja la idea de la *Compassio Mariae* a través de la expresión de dolor en el rostro o en el gesto de la Virgen, aspecto propio de la humanización del arte gótico. Su posición inestable obedece de nuevo a las desproporciones que con frecuencia introduce este miniaturista en sus composiciones y en este caso pudiera responder también a la jerarquización de la Virgen respecto al resto de personajes secundarios.

<sup>17</sup> LEÓN DUFOUR, X., *Vocabulario de Teología Bíblica*, Barcelona 1967, p.409.

<sup>18</sup> Mâle, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid 2001, p. 237.

<sup>19</sup> MÂLE, E., o.c., p. 224.

<sup>20</sup> La imagen de María como figura de la Iglesia es desarrollada por RAHNER, H., *María y la Iglesia*, Madrid 2002.



Lo importante de nuevo en el caso de la Virgen es el gesto de las manos, excesivamente desarrolladas, mostrando las palmas abiertas, al modo de la tipología de las orantes paleocristianas, figuras anónimas que en las catacumbas de Roma expresaban la idea del alma salvada<sup>21</sup>. Por tanto se podría decir que en esta imagen también María sintetiza a la humanidad redimida. Además su preeminencia en la escena queda también determinada por estar situada en el lado derecho de la cruz pues, como nos recuerda Emile Male, éste era el lugar reservado a los personajes de mayor honor, de acuerdo a la tradición que se remonta a los primeros siglos del cristianismo<sup>22</sup>.

Frente a la Virgen, la inscripción de la *Biblia de Ávila* anuncia la presencia de San Juano.c.epresentado imberbe, como es habitual en su caracterización iconográfica para mostrar que se trataba del apóstol más joven, si bien en esta escena apenas presenta rasgos distintivos respecto a los dos ladrones, ratificando la idea de que al miniaturista no le interesa la individualización de rasgos y sí el carácter alegórico de las figuras. En este caso, en contraposición con la Virgen y siguiendo interpretaciones alegóricas de los Padres de la Iglesia, San Juan simbolizaría la Sinagoga<sup>23</sup>.

Cerrando la composición en sus dos extremos encontramos las figuras de los dos ladrones acompañados de sendos esbirros. En los textos apócrifos estos personajes reciben los nombres de Dimas y Gestas, pero sin embargo los tituli de la *Biblia de Ávila* no recogen esta denominación, ni tampoco obedecen a la traducción de la Vulgata que sigue el texto del manuscrito<sup>24</sup>. Los nombres dados, Joahatras y Camatras, introducen la reminiscencia de la Vetus Latina en la *Biblia de Ávila*<sup>25</sup>. Este detalle revela que no hay relación

---

<sup>21</sup> Gombrich indica que el gesto de orar con las manos juntas no se generalizaría hasta el siglo XIII, aunque ya a principios del siglo XI aparecen ejemplos aislados que pudieran derivar del juramento de lealtad de los vasallos en el ritual feudal. GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid 1987, p. 69. Hace referencia a un texto de Ladner que estudia el desarrollo posterior de esta iconografía orante. LADNER, G. B., "The gesture of prayer in Papal iconography of the thirteenth and early fourteenth centuries", en *Didascaliae, Studies in Honor of Anselm M. Albareda*, Nueva York 1961, pp. 245-275.

<sup>22</sup> MÂLE, E., o.c., p. 27.

<sup>23</sup> MÂLE, E., o.c., p.225, indica como, por ejemplo, San Gregorio Magno establece esta interpretación partiendo del pasaje en que San Juan deja paso a San Pedro al encontrarse en sepulcro vacío.

<sup>24</sup> SANTOS OTERO, A. de, o.c., (1956), Actas de Pilatos IX, 5.

<sup>25</sup> DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Miniatura. Grabado. Encuadernación*, Madrid 1962, p. 52.

Yarza Luaces, J., "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", en *Archivo Español de Arte*, 185 (1974) 31-32. *BIBLIORUM Sacrorum Latinae Versiones Antiquae, Vetus Italica (cum Vulgata Latina, cum Textu Graeco comparantur)*. Edición de Sabatier, P., Tomus Tertius, Parisiis, MDCCCLI En los pasajes de la Vetus Latina San Mateo y San Marcos

directa entre el texto de la *Biblia de Ávila* y las inscripciones que completan sus imágenes, como muestra la redacción del manuscrito, que en ninguno de los evangelios recoge el nombre de los ladrones<sup>26</sup>. La simplificación formal de la *Biblia de Ávila* omite también los atributos iconográficos que con frecuencia acompañaban a estas figuras en la iconografía románica, el ángel recogiendo el alma del Buen ladrón, también considerado símbolo de la Iglesia, y un pequeño demonio junto al ladrón que en la izquierda de la composición se convertía en imagen de la Antigua Ley o la Sinagoga<sup>27</sup>.

Más allá de su denominación o de su simbolismo, destaca en estas figuras la disposición forzada de los brazos por detrás del travesaño, fórmula iconográfica que les diferenciaba de Cristo crucificado y que comenzó a difundirse desde el Norte de Europa. Como precedentes de la *Biblia de Ávila* en la miniatura hispana, podríamos señalar el *Beato de Gerona*, datado en el año 975, la *Biblia de Ripoll*, datada en el siglo XI, o la de Pamplona, de finales del siglo XII. También podríamos encontrar esta tipología en ciclos decorativos de pintura mural coetánea, como la de la iglesia de los santos Julián y Basilisa, en Bagües, datada en la primera mitad del siglo XII. A estos ejemplos podría añadirse, en relación con los scriptoria italianos que recuerdan el origen de la *Biblia de Ávila*, la imagen de la Crucifixión del *Beato de Turín*, únicamente en lo que se refiere al detalle de los ladrones, pues ésta añade más ricos simbolismos, como el del sol y la luna, frecuentes para aludir simbólicamente al Antiguo y Nuevo Testamento o bien al eclipse que tuvo lugar cuando murió Cristo<sup>28</sup>.

Al contemplar la imagen de la *Biblia de Ávila* en comparación a las citadas referencias o a otros ejemplos de pintura o escultura monumental de su época, el espectador advierte que tampoco se representa la tipología del “árbol de la Cruz”, ni la mínima referencia a Adán a los pies de la cruz, detalles de gran riqueza en su significado en cuanto que sintetizan la tradición de

---

aportan los nombres concretos de los dos ladrones frente a la consideración genérica de San Lucas y San Juan. Capítulo XXVII de San Mateo, p. 174: “38. *Tunc crucifixerunt cum eo duos latrones: unus a dextris, nomine Zoatham; & unus a sinistris, nomine Camma*”. Capítulo XV de San Marcos, p. 245: “27. *Et crucifixerunt cum eo duos latrones; unum à dextris nomine Zoathan, & alium à sinistris nomine Chammatha*”. Capítulo XXIII de San Lucas, p. 371: “33. *Crucifixerunt illum cruci; & illos reos, unum ad dextram, & unum ad sinistram*”. Capítulo XIX de San Juan, p. 479: “18. *Ubi eum crucifixerunt, & cum eo alios duos, hinc & inde, medium autem Jesum*”.

<sup>26</sup> Mt, Fol. CCCXXXVII ; Mc, Fol. CCCXIII ; Lc., Fol. CCCI v

<sup>27</sup> MÁLE, E., o.c., p. 226.

<sup>28</sup> BOHIGAS, P., “Les derniers temps de l’enluminure romane en Catalogne. La transition au gothique », en *Cahiers de Saint Michel de Cuxá*, V (1974), fig. 4, pp. 33-44. Al establecer ciertos paralelismos entre la iconografía de la *Biblia de Ávila* y el *Beato de Turín* hay que recordar que Domínguez Bordona sugiere que las escenas hispanas del manuscrito abulense puedan estar inspiradas “en algún manuscrito de origen catalán análogo al *Beato de Turín*”; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., o.c., p. 10.

los Padres de la Iglesia, subrayando el valor redentor del sacrificio y la presencia de Cristo como “nuevo Adán”<sup>29</sup>.

### 2.3. *Iconografía del Descendimiento en la Biblia de Ávila*

La imagen del Descendimiento (Lc 23, 53; Jn 19, 38-41), también introducida por su inscripción identificativa (“hic deponunt ihm de cruce”) presenta caracteres en común con la escena anterior, como la disposición de la Cruz, la presentación simétrica de personajes secundarios o la jerarquización de proporciones en la figura de Cristo y de María, que incluso rebasan la ley del marco que rige las composiciones románicas. La tipología iconográfica representada, con la Virgen recogiendo el brazo inerte de su Hijo, anticipa la humanización del arte gótico y responde, según Réau a un modelo iconográfico difundido desde el siglo X a partir de los escritos de Jorge de Nicomedia<sup>30</sup>. Las variantes de los gestos también obedecerían a la progresiva incidencia en el arte de la Edad Media del Teatro de los Misterios, representado en el interior de monasterios e iglesias.

En la imagen del Descendimiento también se repite San Juan, aunque el miniaturista no presenta la fisonomía de la escena anterior para trabajar esta figura, sino que ahora se muestra barbado. Pensamos que esto obedece, más que a criterios iconográficos, a la elaboración técnica del manuscrito con la intervención de distintas manos, una que trabajaría inicialmente los trazos esenciales de las figuras y otra que, en una intervención posterior, aplicaría policromía para terminar detalles como la barba o el peinado. La escena del Descendimiento se completa con las figuras de José de Arimatea, que rodea con sus brazos el cuerpo de Cristo, y de Nicodemo, portador del atributo iconográfico que por sí solo identifica esta escena, las grandes tenazas que desclavan a Cristo de la cruz.

En las tres escenas comentadas, así como en el resto de episodios que completan el ciclo del Nuevo Testamento en la *Biblia de Ávila*, la paleta cromática se reduce prácticamente al rojo y al azul, aplicados sin apenas matices, colores que se tiñen en la Edad Media de simbolismo en relación con lo humano y lo divino. Además, como señala Portal en su estudio simbólico de los colores, el rojo caracterizaba la pasión, mientras que el azul se convertía en referencia del alma salvada<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, Madrid 2003, pp. 264-265.

<sup>30</sup> RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*, Barcelona 1996, p. 533. Camón Aznar indica que ya en el siglo X la representación del Descendimiento aparece en un códice de Vich, *La Pasión de Cristo en el arte español*. Madrid 1949, p. 85.

<sup>31</sup> PORTAL, F., *El simbolismo de los colores*. Mallorca 1996, p. 78.

Junto al Descendimiento, completando el registro inferior del folio CCCXXIIIr de la *Biblia de Ávila*, un detalle menos habitual en los ciclo iconográficos de la Pasión, la representación de Judas ahorcado, también explicada por el titulus dispuesto sobre el personaje (“iudas laqueo se suspendit”). El miniaturista se inspira en la narración de san Mateo (Mt 27, 3-10), que señala como Judas, arrepentido por su traición, se suicida colgándose de una higuera. Los orígenes iconográficos de esta escena se remontan a finales del siglo V, principios del siglo VI, estando ya presente en los Evangeliarios de Rossano y de Rabbulos. Réau señala al respecto que serán las escenificaciones del Teatro de los Misterios las que generalicen este episodio, si bien rara vez adquiere protagonismo por sí mismo, sino que suele formar parte de otras composiciones del ciclo de la Pasión<sup>32</sup>.

En algunos casos, como en el *Díptico de la Pasión*, marfil anónimo del siglo IX conservado en el Tesoro de la Catedral de Milán, la representación se completa con el momento en que Judas devuelve las treinta monedas de plata, incidiendo este gesto en la idea del arrepentimiento<sup>33</sup>. Como escena independiente encontramos la muerte de Judas en las puertas de la Catedral de Benevento, datadas a finales del siglo XII, donde el escultor no olvida como símbolo parlante propio de Judas el saco de monedas de plata. Además su interpretación en este caso se enriquece si tenemos en cuenta que es representado en el mismo programa decorativo en paralelo a la negación de Pedro, insistiendo ambas imágenes en la idea de la traición<sup>34</sup>. El atributo iconográfico del saco de monedas rodeando el cuello de Judas anticipa la personificación que se realizará de los distintos pecados en las representaciones góticas del Juicio Final, donde la avaricia responderá a una imagen semejante a ésta. Además, en el lenguaje de símbolos propio del románico, normalmente la figura de Judas se rodea de pequeños diablitos que subrayaban la presencia del mal, detalle obviado por la comentada simplificación formal de la *Biblia de Ávila*.

En esta escena sí se introduce el árbol, tratado de modo conceptual, incluso con la utilización antinaturalista del color, únicamente porque es necesario para la representación de la escena no por la intención de crear

<sup>32</sup> RÉAU, L., o.c., (1996) 460.

<sup>33</sup> Esta pieza está inventariada con el nº 1386. BRIVIO, E., *Il Duomo de Milano*. Milán 1981, fig. 11. Este díptico de marfil presenta una disposición de escenas en registros paralelos similar a la de la *Biblia de Ávila*, con escenas comunes a ésta, como las Santas Mujeres ante el Sepulcro Vacío, el Noli me tangere o el Lavatorio. MAGISTRETTI, M., “Due inventari del Duomo di Milano del secolo XV”, en *Archivio Storico lombardo*, (1909) 326.

<sup>34</sup> VENTURI, A., *Storia dell'Arte Italiana*, Milán 1904, t. III, p. 699. En las puertas de Benevento la escena de Judas ahorcado se completa con las imágenes de la Última Cena, donde de nuevo se destaca al igual que en la *Biblia de Ávila* la figura del apóstol traidor, y del Lavatorio donde se subraya el protagonismo de Pedro de modo semejante también a la *Biblia de Ávila*.

una referencia espacial. Sin embargo la forma de presentarlo desprovisto de hojas, desnudo, podría también evocar la muerte. Sureda, al reflexionar sobre el sentido simbólico que puede presentar la naturaleza, subraya la antítesis entre los árboles floridos y los árboles marchitos como “oposición entre la bondad y la maldad, la luz y las tinieblas, el Nuevo y el Antiguo Testamento o la Iglesia y la Sinagoga”<sup>35</sup>.

También es notable desde el punto de vista técnico la ausencia de policromía en el cuerpo de Judas, únicamente trabajado en su contorno y en leves dintornos por el dibujo. Podría plantearse la hipótesis de que este recurso acentuara la imagen de la muerte en la figura pero, dado que se repite en otras figuras del códice, quizá es más razonable pensar que quedó a la espera de una intervención posterior que completara los detalles del personaje. De la conservación actual de la *Biblia de Ávila* se deduce que la policromía sería aplicada directamente sobre el pergamino, sin preparación previa, lo que ha derivado en no pocos desprendimientos del color.

### III. CONCLUSIONES

A lo largo de la exposición se presenta uno de los ejemplos más significativos en cuanto a iconografía de la Pasión en la miniatura castellana del siglo XII. Asimismo el origen umbro romano de la *Biblia de Ávila* pone de manifiesto el intercambio de manuscritos entre los distintos scriptoria de Europa, lo que favoreció la difusión de modelos iconográficos y artistas, especialmente impulsados por las rutas de peregrinación a Compostela y por el esplendor de la orden de Cluny. Además el análisis de las escenas revela la influencia recíproca entre la miniatura y otras artes, como la eboraria, la pintura mural o la escultura, por lo que en ningún caso la pintura de manuscritos debiera quedar relegada a la consideración de un arte menor. En este sentido, cabe recordar como la imagen del Prendimiento de la *Biblia de Ávila* se ha puesto en relación con los frescos del ábside de la iglesia de San Justo (Segovia), lo que llevó incluso a plantear la hipótesis de que la Biblia se hubiera completado en el último cuarto del siglo XII en un scriptorium segoviano, aspecto que no es posible avalar documentalmente.

En el análisis de las escenas de Crucifixión y Descendimiento se observa como la iconografía de la *Biblia de Ávila* obedece todavía al carácter cristológico propio del arte románico, frente al mayor protagonismo de la Virgen en la iconografía del siglo XIII donde continuamente, a partir de las fuentes patrísticas,

---

<sup>35</sup> SUREDA, J., y LIAÑO E., *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo*, Madrid 1998, p. 40.

la Virgen se nos revela como “nueva Eva”, acentuándose su papel corredentor en las escenas de la Pasión. Este aspecto, a falta de colofón o documentos explícitos sobre la llegada a España de *Biblia de Ávila*, sirvió para avalar la datación de sus miniaturas hispanas a finales del siglo XII.

Las escenas descritas manifiestan el carácter conceptual propio del arte románico, retomando en este sentido la herencia paleocristiana que da preeminencia al contenido de las imágenes sobre aspectos formales, lo que explica posturas inestables, desproporciones, diversidad en la línea de base para la colocación de las figuras, ausencia de criterios espaciales o la máxima simplificación técnica que supone la aplicación de policromía sobre el color natural del pergamino, evocándose los fondos encalados de las pinturas murales del románico castellano. Las escenas de *Biblia de Ávila* no tendrían como fin la contemplación estética, sino la contemplación en cuanto a meditación e interiorización de los significados de cada imagen y figura, por lo que probablemente fuera decorada para uso litúrgico, como demuestra la reminiscencia de la *Vetus Latina* anotada en la descripción de la Crucifixión.

#### IV. BIBLIOGRAFÍA

- AINAUD DE LASARTE, J., *La pittura romanica en Spagna*, Milán 1966.
- AZCÁRATE LUXÁN, M., *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*, Segovia 2002.
- BERG, K., *Studies in Tuscan twelfth-century illumination*, Oslo 1968.
- BOHIGAS, P., “Les derniers temps de l’enluminure romane en catalogne. La transition au gothique », en *Cahiers de Saint Michel de Cuxá*, V (1974) 33-44.
- BRIVIO, E., *Il Duomo di Milano. Museo d’Arte Sacra*, Milán 1981.
- CAMÓN AZNAR, J., *La Pasión de Cristo en el arte español*, Madrid 1949.
- CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con i Padri*, Roma 2009.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Miniatura. Grabado. Encuadernación*, Madrid 1962.
- DULAHEY, M., *Bosques de símbolos*, Madrid 2003.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “El ciclo de la Pasión en las pinturas murales de la iglesia de San Justo (Segovia), en *Actas del V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura*, Valencia 1999, t. II, pp. 227-240.

- GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Age (Signification et Symbolique)*, París, 1982.
- GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Age. Grammaire des gestes*, París 1989.
- GARRISON, E. B., *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, Florencia 1953-1962, 4 vols..
- GARRISON, E. B., "The Avila Bible Master", en *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, Londres 1960, t. IV, pp. 59-72.
- GOMBRICH, E. H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid 1987.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., "El arcángel oculto de Ávila", en *Descubrir el Arte*, 49 (203) 82-84.
- LADNER, G. B., "The gesture of prayer in Papal iconography of the Thirteenth and early Fourteenth Centuries", en *Didascaliae. Studies in honor of Anselm M. Albareda*, Nueva York 1961, pp. 245-275.
- LEÓN-DUFOUR, X., *Vocabulario de Teología Bíblica*, Barcelona 1967.
- MAGISTRETTI, M., "Due inventari del duomo di Milano nel secolo XV", en *Archivio Storico Lombardo*, XXXVI (1909) 283-362.
- MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El Gótico*, Madrid 2001.
- MORENA BARTOLOMÉ, A. de, "Pintura románica", en *Historia de España de Ramón Menéndez Pidal*, Madrid 1995, t. XI.
- MORGHEN, R., *Gregorio VII e la riforma de la Chiesa nel secolo XI*, Palermo 1974.
- PORTAL, F., *El simbolismo de los colores*, Palma de Mallorca 1996.
- RAHNER, H., *María y la Iglesia*, Madrid 2002.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona 1996.
- RODRÍGUEZ VELASCO, M., "Iconografía del Nuevo Testamento en la Biblia de Ávila", en *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura*, Valencia 1999, t. II, pp. 353-367.

- RODRÍGUEZ VELASCO, M., “La Biblia de Ávila”, en *Historia de Ávila. La Edad Media*, Ávila 2006, pp. 447-455.
- SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid 1986.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona 1988.
- SOTOMAYOR, M., *San Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo VI*, Granada 1962.
- SUREDA, J., *La pintura románica en España*, Madrid 1985.
- SUREDA, J., y LIAÑO, E., *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo*, Madrid 1998.
- TOESCA, P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Da piú antichi monumenti alla metà del quattrocento*, Milán 1912.
- VENTURI, A., *Storia dell'Arte Italiana*, Milán 1904, t. III.
- YARZA LUACES, J., “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII”, en *Archivo Español de Arte*, 185 (1974) 13-37.
- YARZA LUACES, J., “La miniatura románica en España. Estado de la cuestión”, en *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, Barcelona 1990, t. II, pp. 9-25.





1. Prendimiento de Cristo, Crucifixión y Descendimiento, *Biblia de Ávila* (Biblioteca Nacional, Madrid, Vit. 15-1), fol. CCCXXIIIr



2. Crucifixión, *Biblia de Ávila* (Biblioteca Nacional, Madrid, Vit. 15-1), fol. CCCXXIIIr, detalle