



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

El relieve de San Vicente en la Catedral de Basilea

Autor:

Francisco Corti

Revista:

Anales de Historia Antigua y Medieval

1972, 17 2a. Parte, pag. 94 - 152



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

EL RELIEVE DE SAN VICENTE EN LA CATEDRAL DE BASILEA

por

Francisco Corti

INTRODUCCION

Una de las obras escultóricas más significativas que se encuentran en la catedral de Basilea, es el bajorrelieve que representa varios episodios de la leyenda de San Vicente de Zaragoza. La placa de piedra arenisca rojiza ¹ que le sirve de sostén, mide 1,96 m. de ancho y 1,25 m. de altura, y está dividida en cuatro compartimentos rectangulares de forma apaisada, fig. 1. Actualmente la hallamos, elevado su borde inferior 1,60 m. sobre el piso, adosada al muro que limita por el este, la nave lateral correspondiente al flanco norte. Esta ubicación resultó de las obras de renovación de la catedral emprendidas hacia 1850, pues anteriormente dividida por el eje de simetría vertical en dos partes, éstas se repartían entre los dos ingresos a la cripta, sitios donde todavía fueron vistas por el famoso basiliense Jacobo Burkhardt ². Por supuesto que esta fragmentación de un bajorrelieve que abarca como veremos más adelante un ciclo narrativo completo, en sitios ubicados diametralmente opuestos con respecto al coro, se nos ocurre arbitraria y nos induce a pensar que de ninguna manera puede haber sido esa la ubicación primitiva de la obra. Otro problema planteado es el relativo a la fecha de su ejecución, sobre la cual, a falta de documentos, han formulado las presunciones más diversas los estudiosos que se han ocupado de ella. Dejando de lado por carentes de fundamento, intentos de relegar la obra a una época vagamente encuadrada entre los siglos IV y VI ³, nos enfrentamos con una amplia gama de fechas repartidas entre los siglos IX y XII. Así Cohn-Wiener vincula la obra al llamado renacimiento carolingio del siglo IX ⁴; Reinhardt, entre otros, nativo de Basilea y profundo conocedor de los monumentos de su ciudad natal en la monografía más importante que hasta hoy disponemos sobre la Catedral, la ubica en el apogeo del arte otónico, a principios del

¹ La arenisca rojiza es materia! de construcción de procedencia local, típico en muchos monumentos de la región del Alto-Rin. Para nombrar algunos de los más conocidos, la misma catedral de Basilea y la de Friburgo en Brisgovia.

² Cf. REINHARDT HANS, *Das Basler Münster*, Basilea 1961, p. 13.

³ Cf. RIEDER ALBERT, *Über Georgsturm, Galluspforte, Apostel und Vincentiustafel des Basler Münster*, en *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, t. XXII, 1924, p. 181/187.

⁴ Cf. COHN-WIENER ERNST, *Die Vincentius- und die Aposteltafel des Baslers Doms. Ein Stilproblem romanischer frühkunst*, en *Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gessellschaft*, Berlin, Informe IV, 1912, p. 115/117.

siglo XI⁵; la mayoría de los autores, desde Bode⁶ hasta los más recientes como Gantner⁷, Panofski⁸ y Francovich⁹, se inclinan por fechas diversalmente localizadas a lo largo del siglo XII. Sin embargo, la última toma de posición frente al problema, en la nueva edición de la "Historia del Arte en Suiza", elaborada por Reinle en base a la primitiva obra de Gantner queda contradicho el siglo XII propuesto por éste, a favor de la hipótesis de Reinhardt, esto es, la primera mitad del siglo XI¹⁰. La revisión crítica de las divergentes posiciones adoptadas, cuyo detalle no es del caso traer a colación aquí, permite afirmar que ellas son el fruto de reflexiones basadas ora en similitudes estilísticas, ora en similitudes iconográficas, algunas de ellas apenas más que una cita, invariablemente referencias que afectan aspectos parciales de la obra. Y es precisamente la falta de una visión de conjunto de los diversos problemas planteados por la obra, lo que ha conducido a la ambigua situación descripta más arriba. Una aproximación que encare algunos de los problemas fundamentales de orden iconográfico y estilístico es la meta del presente trabajo. De acuerdo a esto seguiremos dos caminos, iconografía y estilo, ficticiamente escindidos por razones operativas, pero en realidad, como oportunamente lo haremos notar, frecuentemente interrelacionados.

PARTE PRIMERA: LA ICONOGRAFIA

1) PROBLEMÁTICA GENERAL DE LA ICONOGRAFÍA DE SANTOS

Mâle, en su magna obra sobre la iconografía del arte medieval francés señala que: "Entre las causas que contribuyeron a liberar la iconografía de la tutela oriental, es necesario señalar la representación de los santos y de sus leyendas. Aparte de algunas excepciones, los santos que nos muestran los artistas del siglo XII son santos occidentales, de los cuales no existían modelos en el arte oriental"¹¹. Esto es aplicable al santo español Vicente de Zaragoza, siempre que advirtamos que un estudio iconográfico no puede limitarse a una mera lectura correcta de los acontecimientos descriptos en la obra. Al respecto tengamos en cuenta dos factores. Primero, que si bien la representación de santos comienza aproximadamente hacia mediados de la tercera centuria, ellas o tienen un carácter eminentemente representativo o se limitan exclusivamente a la escena del martirio. En pinturas de catacumbas de aquella época, el santo aparece ostentando generalmente la corona de su martirio o recibéndola de

⁵ Cf. REINHARDT H., *op. cit.*, pp. 13 y ss.

⁶ BODE WILHELM, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin 1886, p. 37.

⁷ Cf. GANTNER JOSEPH, *Histoire de l'art en Suisse*, Frauenfeld y Leipzig, 1936, t. I, p. 237 y ss.

⁸ Cf. PANOFSKI ERWIN, *Abbott Suger in the Abbey Church of St. Denis and its treasures*, Princenton, 1946, p. 196.

⁹ Cf. FRANCOVICH GEZA DE, *Benedetto Antelami*, Milán-Florencia, 1952, p. 86 y ss.

¹⁰ Cf. GANTNER JOSEPH y REINLE ADOLPH, *Kunstgeschichte der Schweiz*, 2ª Ed., Frauenfeld 1968, t. I, p. 445 y ss.

¹¹ Cf. MALE EMILE, *L'art religieux du XIIe. siècle en France*, Paris, 1922, p. 187.

Cristo, cuyo martirio es prefiguración de todos los posteriores¹². Un ejemplo de este tipo sería la famosa procesión de santos de San Apolinario Nuevo en Ravena. Con respecto a martirios, se sabe de acuerdo al "Liber Pontificalis" que Constantino habría hecho decorar la tumba de San Lorenzo con una representación de su pasión¹³. Un caso particular interesante donde se asocian las ideas de triunfo y martirio, es la luneta dedicada a San Lorenzo en el mausoleo de Gala Placidia, construido entre 425 y 433; el centro de la composición es ocupado por el instrumento de martirio, la parrilla, a la izquierda de la misma vemos un armario abierto que guarda los cuatro evangelios, mientras a la derecha Lorenzo coronado, enarbolando la cruz, con gesto heroico avanza resueltamente hacia el sacrificio. Por otra parte las imágenes de santos y las escenas de sus martirios no son privativos del arte occidental, como lo demuestra una de las obras fundamentales de la miniatura bizantina, el famoso Menologio llamado de Basilio II (976-1025) de cuyas cuatrocientas treinta miniaturas, 300 están consagradas a santos que aparecen en actitud hierática ante un fondo arquitectónico, o padeciendo el martirio en un desnudo paisaje rocoso¹⁴. En la miniatura cabe destacar la decoración de iniciales con escenas de martirios; así los de Esteban, Pedro y Pablo, y Lorenzo en una obra capital del grupo de Metz, el Sacramentario del arzobispo Drogo que ejerció su cargo entre 826 y 855¹⁵.

En cuanto a ciclos hagiográficos propiamente dichos, las primeras obras documentadas sólo literariamente, como las escenas con la vida de Martín de Tours, en la antigua catedral del mismo nombre, habría que ubicarlas hacia mediados del siglo V¹⁶. Se conservan frescos del siglo VIII dedicados a San Erasmo en la iglesia romana Santa María en Vía Lata. Del siglo siguiente tenemos una obra singular, la cual más adelante concentrará nuestra atención, el "Palliotto" de la catedral de Milán, obra de orfebrería, sobre uno de cuyos frentes se representa la leyenda de San Ambrosio.

De las consideraciones expuestas surge que la representación de santos en el arte occidental es de larga data, con predominio de imágenes representativas. En consecuencia la advertencia de Mâle, citada al principio del presente parágrafo, hay que entenderla cabalmente como referida a una mayor difusión, a una intensificación, sobre todo de las leyendas hagiográficas, a partir del siglo XII.

El segundo factor que surge del examen crítico de la cita de Mâle, respecto a los hallazgos iconográficos involucrados en la representación de santos nos conduce a un problema capital de la iconografía del arte medieval. Se trataría de determinar hasta qué grado los motivos que aparecen desarrollados en los ciclos narrativos están vinculados con las

¹² Cf. sobre primeras representaciones de santos, WILPERT JOSEPH, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, t. II, p. 936. Friburgo en Brisgovia, 1922.

¹³ Cf. DE CAVALIERI, PIO FRANCHI, *San Lorenzo e il supplizio della Gratticola*, en *Römische Quartalschrift*, t. XVI, Roma, 1900.

¹⁴ *Menologio de Basilio II*, Cod. Vaticano griego 1613. Ed. facsímil es 2 ts., Torino, 1907.

¹⁵ París, Biblioteca Nacional, lat. 9428, fols. 27/86/89. Reproducidas en BOINET AMÉDÉE, *La miniature Carolingienne*, París, 1913.

¹⁶ Cf. SCHRADER HUBERT, *Vor- und frühromanische Kunst*, Colonia, 1958, p. 123.

fuentes literarias que les dieron origen, y muy especialmente la génesis histórica de algunos de ellos.

Por este camino creemos que la iconografía puede constituirse en un valioso auxiliar destinado a aportar significativas contribuciones a la solución de problemas histórico-artísticos de conjunto, tales como estilo y cronología; particulares, como los relativos a la interpretación. En las grandes obras sobre iconografía de arte religioso disponibles, no encontramos un estudio de tal naturaleza. Mâle, le dedica un capítulo limitado por el propio plan de la obra, a la Francia del siglo XII, donde precisamente los ciclos hagiográficos son escasos¹⁷. Rêau que estudia la génesis histórica de motivos iconográficos de ambos testamentos, aplica el método con poca frecuencia en los tres tomos dedicados a santos¹⁸. Es que la vastedad de la materia excede los límites razonables de un tratado general como el de Rêau, y a la misma causa habría que atribuir el carácter sintético del tomo consagrado a los santos por Künstle¹⁹, y el meramente enumerativo de ambos tomos de Kaftal referidos a la pintura italiana²⁰. No deseamos dejar de reconocer el gran valor que estos verdaderos "corpus" de iconografía, tienen para la investigación, pero es indudable que solamente a través de estudios necesariamente más profundos de las obras particulares y del cotejo relativo de las mismas, puede llegarse a la clarificación histórico-artística de un género, la leyenda hagiográfica cíclica, que hasta el presente no ha gozado de suficiente atención por parte de los especialistas.

Desde el momento, que intentamos caracterizar históricamente la iconografía de la leyenda de Basilea, nos veremos precisados a recurrir a otras obras del mismo género, inclusive pictóricas. Pero en primer término será menester precisar cuales son las fuentes literarias, que de una u otra manera han proporcionado los elementos narrativos llevados a la piedra.

2) FUENTES LITERARIAS DE LA LEYENDA DE SAN VICENTE

De acuerdo a la Leyenda Aurea²¹, Vicente de Zaragoza murió martirizado como consecuencia de las persecuciones desatadas por Diocleciano y Maximiliano, en Valencia en el año 287. La primera obra literaria dedicada al acontecimiento es el famoso poema de Prudencio que vivió entre 348 ó 350 y 404²², nacido probablemente al igual que el santo en Zaragoza. Sin embargo en el estudio más riguroso emprendido hasta el presente sobre el problema, Louis de Lager sostiene que la obra hispano-latina, es en realidad una paráfrasis de la pasión primitiva, la cual se li-

17 Cf. MALE E., *op. cit.*, cap. VI.

18 Cf. RÊAU LOUIS, *Iconographie de l'art Chretien*, París, 1956.

19 KÜNSTLE KARL, *Iconographie der Heiligen*, Friburgo en Brisgovia, 1926.

20 Cf. KAFTAL GEORGE, *Iconography of the Sants in Tuscan Painting*, Florencia, 1952, y *Iconography of the Saints in Central and South Italy Schools of Painting*, Florencia, 1965.

21 Cf. VORAGINE JACOPO DE, *Legenda Aurea*; Vida de S. Vicente de Zaragoza.

22 *Prudentius, Peristephanon liber, Passio Sancti Vincenti Martiris*; en el presente trabajo fue empleado el tomo IV de las obras completas de Prudencio publicadas por *Collection des Universites de France*, París, 1963.

mitó a retener sin rigor histórico alguno: “solamente aquellos elementos susceptibles de ser conservados sin alteración por la memoria popular, a saber: la personalidad del mártir, el hecho y el lugar del suplicio, el emplazamiento de la tumba”²³. Según el mismo autor la pasión primitiva habría sido escrita hacia fines del siglo IV, o sea que resultaría contemporánea con los Panegíricos de San Agustín dedicados al santo de Zaragoza. El texto publicado por Ruinart²⁴, recogido por el Padre Florez en su monumental “España Sagrada”²⁵, fue escrito según Lacger, en la época de Gregorio el Grande, Isidoro de Sevilla y Gregorio de Tours, esto es hacia fines del siglo VI. Otros dos textos designados por Lacger, “Passio brevior” y “Passio furior”, son posteriores al siglo VII, pero anteriores al XI; sin embargo no aportan nada nuevo a los textos citados más arriba. En estos mismos se apoyan con ligeras variantes los textos de la ya mencionada “Leyenda Aurea” y del “Martyrologium romanum”.

3) LA LEYENDA DE SAN VICENTE EN LA CATEDRAL DE BASILEA

Como indicáramos más arriba la placa se halla dividida en cuatro compartimentos rectangulares, fig. 1. A su vez los dos compartimentos superiores comprenden dos escenas distintas cada uno, los dos inferiores, cada uno tres escenas. Es decir, que el ciclo completo abarca un total de diez escenas, a saber:

- 1) juicio;
- 2) flagelación;
- 3) Vicente es introducido en la cámara de torturas;
- 4) martirio de la parrilla;
- 5) el alma de Vicente es elevada por los ángeles;
- 6) el cadáver es extraído de la prisión;
- 7) el cadáver es abandonado a las fieras;
- 8) el cadáver es arrojado al mar;
- 9) hallazgo del cadáver;
- 10) entierro.

En lo sucesivo para evitar confusiones mantendremos la división en escenas indicada. A continuación pasamos a ocuparnos de la iconografía de cada escena particular.

Escena primera, fig. 2. El obispo Valerio y su diácono Vicente son llevados a comparecer ante el cónsul Daciano. Estos tres personajes aparecen invariablemente en todas las representaciones medievales conocidas de la leyenda²⁶, con excepción del antependio de Treserra, donde no

²³ LACGER LOUIS DE, *Saint Vincent de Saragosse*, en *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, t. XVI, n° 60, julio/septiembre 1927, pp. 307/358.

²⁴ RUINART, *Acta primorum martyrum sincera et selecta* (1690); en la edición de Amsterdam (1713), pp. 366-373.

²⁵ FLOREZ HENRIQUE, *España Sagrada*, t. VIII, Madrid, 1769, pp. 231/241; extracto en español, pp. 179-184.

²⁶ Además de la obra que nos ocupa, las siguientes son, en orden cronológico, las representaciones cíclicas o de escenas aisladas de la leyenda de san Vicente de Zaragoza anteriores al 1300:

—Tropario de Autun (entre 996 y 1024); Biblioteca de l'Arsenal, París, Mss 1169, fs. 14v y 15. Dos escenas del martirio.

aparece el obispo Valerio. La escena del juicio responde a un esquema iconográfico común a otros mártires, y ya la encontramos, por ejemplo, en la vida de San Erasmo, en Santa María en Vía Lata (Roma, siglo VIII), y en una miniatura del tropario de Hereford (mediados del siglo XI) dedicada a San Lorenzo²⁷. Es común la presencia de un número variable de guardias que mantienen aferrados a los prisioneros y eventualmente un rasgo muy interesante: una criatura de apariencia demoníaca que a veces parece susurrar algo a oídos del juez. ¿Cuál es el origen de estas escenas de juicio, tan difundidas en la iconografía hagiográfica? Cohn-Wiener²⁸ trae a colación la escena de Cristo ante Caifás y Anás. Pero hay una escena que durante toda la antigüedad tardía gozó de enorme difusión a través de innumerables versiones en los sarcófagos. Nos referimos a los tres jóvenes hebreos delante de Nabucodonosor. An-

-
- Frescos en San Vicente de Galliano (Como; c.1007). Cielo.
 - Frescos del pórtico de Santa Cecilia (Roma; siglo XI), conocidos a través de dibujos de la Colección Barberini. Escena del martirio del fuego.
 - Frescos en Berzé-la-Ville (Borgoña; primer tercio del siglo XII). Escena del martirio de la parrilla, identificada también como perteneciente a la leyenda de San Lorenzo.
 - Capitel en San Lázaro de Autun (entre 1120 y 1132). Vicente protegido por los cuervos.
 - Pedestal esculpido en sus cuatro caras, del claustro de San Leonardo (Basilea), hoy en el museo Histórico de la misma ciudad (c.1135; Cf. MAURER-FRANCOIS, *Das Kloster und die Pfarrkirche St. Leonhard*, en *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, t. IV, Basilea, 1961).
 - Fragmento de un vitral destruido de la Abadía de San Dionisio (París; mediados del siglo XII). Se conserva solamente la escena del martirio de la parrilla.
 - Antependio de Treserra, hoy en el Museo Episcopal de Lérica (c. 1200). Cielo.
 - Vitrail de la Catedral de Angers (según FARCY LOUIS DE, "*Monographie de la Cathédrale d'Angers*", entre 1162 y 1177; Rêau, en su manual de Iconografía, lo ubica sin referencia alguna en el siglo XIII). Cielo.
 - Vitrail de Bourges (entre 1214 y 1218). Cielo.
 - Vitrail de la iglesia de San Germán-des-Prés (París; entre 1239 y 1244), hoy dividido entre el Museo Metropolitano de Nueva York y la Galería Walters de Baltimore. Cielo. La reconstrucción del vitral primitivo en: VERDIER, PHILLIPE, *The Window of Saint Vincent from the refectory of the Abbey Saint Germain-des-Prés*, en *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1962/63, vol. XXV/XXVI, pp. 39-99.
 - Fragmento de un ciclo de la Catedral de Le Mans (siglo XIII).
 - Fragmento de un ciclo de la Catedral de Rouen (siglo XIII).
 - Pluvial de San Blas (Selva Negra; c. 1215), actualmente en San Pablo en Carintia (Austria). El ciclo más extenso, puesto que consta de veintidós escenas.
 - Fragmentos de un ciclo destruido en el pórtico de SS. Vicente y Anastasio (Roma; siglo XIII). Conocido a través de grabados de la colección Barberini.
 - Fragmentos de frescos muy dañados en San Freddiano (Lucca; siglo XIII).
 - Antependio sobre tabla en la Eremita de la Virgen del Monté y fresco de la bóveda de la misma iglesia (Liesá-Lérida). Ambos ciclos son datados posteriormente a 1250.

²⁷ Museo Británico, COTTON M. S., Calígula A. XIV, fol. 25; reproducido en, RICKERT MARGARET, *English Painting in Middle Ages*, Londres, 1965, fig. 49A.

²⁸ COHN, WIENER E., *op. cit.*

teriormente von Schoenbeck²⁹ y Baum³⁰ habían señalado sin profundizar la cuestión, una similitud, claro está superficial, entre la escena citada y la comparencia de Valerio y Vicente ante Daciano en Basilea. La fuente literaria originaria de esta representación la hallamos en el Antiguo Testamento (Daniel, cap. 3, vss. 1 y 14) donde se menciona que Nabucodonosor hizo erigir una colosal estatua de sesenta codos, a cuya adoración obliga a tres varones hebreos. En muchos sarcófagos romanos de los siglos IV y V, vemos a los tres jóvenes ante el rey caldeo, en el acto de rechazar la adoración de un busto, eventualmente con los rasgos del mismo Nabucodonosor, el cual reemplaza a la colosal estatua referida por la Biblia. Dicho reemplazo podría justificarse a primera vista por razones prácticas de escala: hubiera sido imposible para la concepción naturalista de la época, dentro de las dimensiones normales de un sarcófago, esculpir en la misma escena, la estatua de sesenta codos y los personajes. Sin embargo creemos plausibles también razones más profundas. Plinio el Joven (61-118) narra que en los juicios seguidos contra los cristianos era habitual llevar a los tribunales imágenes de las divinidades paganas; por otra parte para varios escritores eclesiásticos, Nabucodonosor es el precursor de los emperadores perseguidores de la Iglesia, y los tres hebreos prototipo de sus víctimas³¹. Aquello está corroborado precisamente por uno de los pasajes iniciales del largo poema de Prudencio dedicado a Vicente de Zaragoza: "...cuando el satélite de los ídolos, armado por siniestras leyes, te quiso forzar por el hierro y la prisión, a ofrendar sacrificios a los dioses paganos..."³². Aún así quedaría sin explicar la sustitución del busto con rasgos humanos por la inquietante criatura demoníaca. Evoquemos las palabras que Prudencio pone en boca de nuestro mártir: "...pero en estas estatuas (de los dioses paganos) hay también espíritus, que os enseñan crímenes, que están al acecho de vuestra perdición; son espíritus vagabundos, tiránicos, inmundos..."³³; y más adelante: "...esos dioses que son también demonios..."³⁴. Aquí hallamos la clave de la sustitución cuestionada. En Basilea, como en muchos otros ejemplos que en seguida veremos, se trató de expresar visualmente de manera directa, sin rodeos, la calidad demoníaca que los primeros cristianos reconocían en los dioses antropomórficos paganos. Es interesante señalar que el diablillo aparece acompañando a menudo a otro de los grandes enemigos de los cristianos primitivos, Herodes. Esta vinculación se da desde época temprana (siglo IV) en el llamado sarcófago "Tolentino", donde el diablo cumple muy astutamente su rol de "magister criminum" que le adjudica Prudencio, susurrando algo a los oídos del Rey en el instante en que recibe la visita de los tres Magos. En una obra capital de la escultura otónica, las famosas puertas de bronce de Hildesheim, lo encontramos en

²⁹ SCHOENBECK HANS VON, *Die Bedeutung der spätantiken plastik für die Ausbildung des monumentalen Stils in Frankreich*, en *Adolph Goldschmidt, zu seiner 70. Geburtstag am 15-1-1933*, Berlín, 1935, p. 25.

³⁰ BAUM JULIUS, *Bemerkungen zu Galliano, Basel, Civate*, en *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, vol. I, p. 178, Cambridge, 1939.

³¹ Cf. WILPERT JOSEPH, *I sarcophaghi cristiani antichi*, Roma, 1929/1936, t. II (texto) p. 259.

³² Cf. PRUDENTIUS, *op. cit.* vs. 13/16, trad. del autor.

³³ PRUDENCIO, *op. cit.* vss. 77/80, trad. del autor.

³⁴ PRUDENCIO, *op. cit.* vs. 92.

la escena de Cristo ante Herodes. Y casi dos siglos y medio más tarde, en el registro inferior del Portal del Claustro de Nuestra Señora (París), asiste al siniestro personaje en la "matanza de los inocentes". En iconografías hagiográficas es relativamente frecuente su aparición, asistiendo al jerarca persecutor de turno, no solamente en la escena del juicio como en Basilea y el tropario de Hereford (Cf. nota 27), sino también en otras etapas de ciclos en Chartres, Bourges y Rouen. Finalmente para corroborar por una vía distinta la derivación de la iconografía de la escena que nos ocupa del libro de Daniel, proponemos como ejemplo una miniatura otónica, originaria probablemente de Maguncia entre los siglos X y XI³⁵. Se trata de un partirio de San Lorenzo, donde en este caso el emperador Decio, tiene detrás, ocupando el sitio reservado en otras ocasiones al "guardaespaldas", una pequeña estatua dorada de aspecto diabólico. Es altamente sugestivo que el oro, uno de los colores típicos de la miniatura haya sido empleado para tal figura. A la luz de los argumentos que acabamos de exponer es plausible admitir que tal singularidad significa una evocación a la distancia pero de una manera muy directa, de aquella estatua dorada descrita por Daniel, que dio origen a un motivo iconográfico ampliamente difundido en la representación de martirios o de escenas que de algún modo tienen que ver con ellos.

El bajorrelieve de Basilea, mejor que ningún otro de los ciclos restantes, aporta otros elementos que confirman su procedencia iconográfica del grupo de Nabucodonosor y los tres hebreos. En efecto, Daciano sentado sobre una "sella" sostenida por un "podium" viste túnica corta bajo una capa similar al clámide, la típica vestimenta de los prefectos romanos. Además en su mano izquierda sostiene la insignia de poder, mientras el brazo derecho extendido responde al ademán típico del magistrado que imparte sentencia. Vestuario, asiento, atributo, ademán, son elementos que caracterizan en la antigüedad tardía no solamente a Nabucodonosor, sino también a dignatarios laicos, sean emperadores o prefectos. Por otra parte, salvo en lo referente al vestuario, los demás elementos configuran durante toda la Edad Media la iconografía del mandatario laico, desde los frescos romanos de San Erasmo hasta los Dacianos vestidos y coronados como reyes del siglo XIII, que aparecen en los vitrales franceses y en los frontales sobre tabla españoles, pasando por el famoso tapiz de Bayeux (c. 1070). Basilea se trata posiblemente del único caso de total conservación de una iconografía acuñada en la época tardo-romana, tal como aparece aparte de los sarcófagos en el llamado "rollo de Josué"³⁶.

En otro punto es singular la obra que estudiamos, y es en el vestuario del obispo Valerio, quien es presentado con dalmática y túnica, sosteniendo el báculo obispal, pero sin mitra y tonsura. La dalmática que llega hasta la mitad de la pierna es característica de la tendencia al acortamiento de esa prenda litúrgica que se impone con excepción de Italia,

³⁵ Biblioteca pública de Lucca, Cod. 1275-Lucchessini 5, f. 21v. Sobre fecha y proveniencia, cf.: *Goldschmidt Adolph, Die deutsche Buchmalerei*, Florencia-Munich, 1928.

³⁶ El *rollo de Josué* es probablemente una copia del siglo X de un manuscrito original de los siglos IV o V. Al respecto, cf. SAS-ZALOZIECKI WLADIMIR, *Die byzantinische Kunst*, Frankfurt-Berlin, 1963, pp. 73 y ss.

durante los siglos IX y X³⁷. La casulla responde al tipo de amplio poncho usual hasta el siglo XIII, tal como la del obispo Maximiliano en los mosaicos del presbiterio de San Vital (Ravena). La carencia de mitra constituye una excepción absoluta en la serie de ciclos de San Vicente conservados (Cf. nota 26). La mitra, derivada del atuendo típico del sacerdote del Antiguo Testamento, hace su aparición en Roma hacia mediados del siglo IX, y aproximadamente a partir del año 1000, se convierte en prenda obligatoria de algunos actos litúrgicos y en componente fija de la iconografía de los obispos, a partir de su primera representación plástica, probablemente en la catedral de Bari a comienzos del siglo XI. En cambio, en la iglesia bizantina persiste la antigua tradición, que los obispos mantienen durante las ceremonias la cabeza totalmente descubierta y sin ornato especial alguno. Otro rasgo bizantino lo constituye la carencia de tonsura, como puede verse en las representaciones de obispos en los marfiles bizantinos producidos durante los siglos X y XI.

Escena segunda, fig. 2. En presencia del cónsul Daciano, Vicente atado de manos a una columna es flagelado por dos verdugos.

En las fuentes literarias de la pasión de San Vicente se hace someter al santo a los suplicios siguientes:

- a) eculeo o potro, instrumento al cual se sujetaba al acusado, para extenderle las extremidades mediante cuerdas y poleas hasta descoyuntarlo,
- b) descarnarlo hasta las costillas con ayuda de garfios de hierro,
- c) apaleamiento,
- d) parrilla.
- e) lecho de puntas agudas.

Estos suplicios en los distintos ciclos vicentinos aparecen representados particularmente, o si no fundidos dos de ellos en una misma escena. Así por ejemplo el eculeo, lo encontramos en Galliano, San Blas, Chartres, Liesa, etc.; en Bourges es simultáneo con el arrancamiento de carnes. Este se superpone al martirio de la parrilla en Basilea, San Germain-des-Près y Angers, etc.

En el caso de la escena que nos ocupa, la similitud con la iconografía de la flagelación de Cristo es evidente. De allí que resulte de interés considerar algunos aspectos de dicho suplicio, sufrido según los Evangelios por Jesús. Los cuatro evangelistas se limitan a una mera mención de la flagelación, sin añadir detalle alguno. En consecuencia la iconografía de esta escena originada apenas por un par de palabras evangélicas, puede considerarse prácticamente creación de los artistas, quienes por otra parte, partiendo como veremos de fórmulas muy simples, la enriquecen continuamente hasta convertirla en una de las más ricas en contenido dramático. Su aparición en el arte de Occidente es relativamente tardía, en los comienzos del siglo IX. En el arte bizantino es muy poco frecuente, y solamente más tarde, bajo la influencia de la iconografía occidental, adquiere mayor vigencia. La primera representación conocida de la flagelación la encontramos en el salterio llamado de Stuttgart, originario del

³⁷ Sobre los aspectos históricos del vestuario litúrgico, cf. BRAUN JOSEPH. *Handbuch der Paramantik*, Friburgo de Brisgovia, 1912.

norte de Francia entre los años 820 y 830, fig. 9. La ilustración correspondiente a los versículos 15 al 17 del salmo 35, muestra a Cristo atado de pies y manos a una columna erigida sobre una formación rocosa, cuyo capitel sobrepasa la cabeza del Salvador. Este está totalmente de espaldas, desnudo y cubierto con manchas de sangre. Los verdugos esgrimen látigos con puntas metálicas, y uno de ellos se burla de la víctima. La posición de “espaldas” es muy poco frecuente en el arte medieval, y como apunta Pächt³⁸ en su estudio sobre el salterio de San Albano, puede deberse a interpretar como profecía de la flagelación un pasaje del salmo 129, el versículo 3, que expresa: “sobre mis espaldas araron los aradores, alargaron sus surcos”. Es indudable que dentro del ejemplo citado y similares hay que buscar el prototipo iconográfico del mártir en la flagelación basiliense. Es importante advertir no obstante, que a partir del siglo XII cesan las representaciones del Cristo desnudo y de espaldas. Su cuerpo protegido por un taparrabo, detrás o delante de la columna, enfrenta invariablemente al espectador. Además en el salterio de Stuttgart la escena tenía lugar al aire libre y sin testigos. Pero como la flagelación se ejecutaba dentro de las dependencias del pretorio, su iconografía se caracteriza por la inclusión de elementos arquitectónicos. Así la columna de la flagelación, que sostiene el techo del recinto, se convierte en motivo ineludible, y en la miniatura ejemplificada es mantenida, aún cuando el suplicio se verifica al aire libre³⁹. Con el correr del tiempo, lo que al principio es mera referencia a una arquitectura se convierte, muy especialmente en el gótico tardío en complicadas construcciones espaciales. Curiosamente en nuestro relieve, la típica columna de la flagelación, cuyo capitel como en el salterio de Stuttgart, sobrepasa la cabeza del mártir, no alcanza la curva de la arcada que delimita interiormente la escena. Esto no autoriza a pensar en la existencia de un modelo, en el cual la acción se desarrollaba al aire libre. La presencia de Pilatos, justificada por ser la flagelación un acto judicial en el cual debe participar el magistrado respectivo, está documentada recién a partir de las últimas décadas del siglo X⁴⁰. Posteriormente se añaden otros personajes, los judíos, al punto que en la tabla de Duccio en el altar mayor de la catedral de Siena, la “flagelación ante Pilatos” se convierte en una verdadera “presentación ante el pueblo”, en una época en que este tema no había desarrollado aún su propia iconografía. Naturalmente en Basilea, Pilatos es sustituido por Daciano, quien además ostenta una posición que es verdadera excepción en las escenas de martirio en general. En efecto, el dignatario asistente presenta, con ligeras variantes, la misma posición que el Daciano de Basilea en la primera escena (cf. p. 10). En cambio aquí, Daciano adopta la posición —mano derecha apoyada en la mejilla, la izquierda sosteniendo el codo derecho y también una especie de báculo— característica de muchos pastores representados en bajorrelieves, pinturas y mosaicos de la antigüedad tardía. ¿Se tratará de una transposición ar-

³⁸ Cf. PÄCHT OTTO, *The Saint Alban Psalter*, Londres, 1960, pp. 58 y ss.

³⁹ Una escena al aire libre en presencia de numeroso séquito la hallamos en los frescos de Galliano.

⁴⁰ Así por ejemplo en el *Codex Egberti* (c. 980). Sobre aspectos históricos de la iconografía de la flagelación, cf. SCHILLER GERTRUD, *Ikongraphie der christlichen Kunst, Gutersloh*, 1968, t. II, pp. 76 y ss.

bitraria de un motivo iconográfico a un tema que nada tiene que ver con el original? ¿O es que el artista encontró en la posición del pastor antiguo, el modo adecuado para expresar el desconcierto que invadía a Daciano, ante la fortaleza espiritual y física del condenado, testimoniada por las fuentes literarias?

Escena tercera, fig. 3. Vicente es introducido por un guardia en una torre. Los dos personajes son sobrevolados por un ángel que también parece penetrar en la construcción.

Es una excepción dentro de la serie de ciclos conocidos. Los dos restantes ejemplos se hallan precisamente en Suiza: en la misma Basilea, en el pilar del claustro de San Leonardo (c. 1135), y en un tapiz renacentista (c. 1515) depositado en el Museo Histórico de Berna.

La torre, circular o poligonal, es un motivo muy difundido durante todo el primer medioevo, en temas tan diversos como el “nacimiento de Cristo”⁴¹ o la “visita a una prisión” de una serie de “obras de beneficencia” representadas en los pequeños tabernáculos que flanquean el pórtico norte (pórtico Gallus) de la misma catedral de Basilea. Recordando, a pesar de su estado ruinoso y su mediocre valor artístico, el citado pilar de San Leonardo, resulta que justamente en Basilea, la torre, dentro de los respectivos contextos, es entendida como prisión. Tanto en el tapiz de Berna como en nuestro ciclo, Vicente con manos atadas —en el primer caso hacia adelante, en el otro hacia atrás— tiene el cuerpo cubierto de llagas y precede a los guardias en su desplazamiento “hacia la construcción”. Este adelantarse del Santo a recibir el suplicio, podría explicarse por un pasaje de Prudencio⁴²: “. . . la alegría hace rápidas sus piernas, y se adelanta a los ministros del suplicio”. Es interesante señalar además, que en las dos obras de Basilea el mártir aparece captado justamente en el instante en que, su cabeza ya oculta, está por desaparecer dentro de la torre. Acá enfrentamos uno de aquellos aspectos de la obra artística, en los cuales es difícil separar el problema iconográfico del formal. Considerando en primer término este último bien podría interpretarse que el escultor ha tratado de expresar formalmente el preciso instante en que el personaje penetra en un espacio cerrado. Adoptando ahora el punto de vista iconográfico, encontramos durante el siglo XII, con relativa frecuencia, el motivo del personaje en acción de desaparecer dentro de un espacio cerrado, como por ejemplo acontece en una miniatura que ilustra también un ciclo hagiográfico, el de San Edmundo estilísticamente vinculado con el ya mencionado salterio de San Albano⁴³. La dilucidación entre una expresión directa de la voluntad del artista y una transposición de motivos escapa a los límites del presente trabajo, y la creemos, por otra parte asaz dificultosa. Sin embargo debemos admitir una vinculación bastante directa entre nuestra obra y uno de los paneles del pedestal de San

⁴¹ Así por ejemplo en una de las cubiertas de marfil de un Evangelionario procedente de San Nazario de Lorsch, hoy en la Biblioteca Vaticana, Kanzler n° 21 (c. 800).

⁴² Cf. PRUDENCIO, *op. cit.*, vs. 209 y 210, trad. del autor.

⁴³ La referencia al motivo del *personaje que desaparece* en la leyenda de San Edmundo (fig. 15), la debemos a una gentileza del Dr. OTTO PÄCHT, Viena. Tal miniatura forma parte del M. S. 736, f. 34, que se halla depositado en la Biblioteca Pierpoint Morgan (Nueva York).

Leonardo (c. 1135), con la diferencia que aquí el mártir parece ser arrojado a través de una ventana dentro de la torre, con lo cual se pierde la referencia al pasaje de Prudencio citado más arriba (Cf. p. 15).

Finalmente nos referimos al ángel que penetra en la torre, motivo exclusivo del bajo relieve de la catedral. El genio alado con medio cuerpo desnudo emergente, compone la iconografía de diversos temas mitológicos frecuentes en la antigüedad tardía y posteriormente en Bizancio, durante el llamado renacimiento macedónico (últimas décadas del siglo IX y siglo X). Así los genios protectores que sobrevuelan a los Dioscuros⁴⁴; aquéllos que portando una corona se aprestan a coronar a Hércules o a los grifos uncidos al carro donde Alejandro es elevado al cielo. En el arte cristiano ya en el siglo VI, “putti” que responden a la tipología descrita sostienen una corona que encierra una cruz griega. El ángel de Basilea denuncia además su procedencia del motivo mencionado, por una reproducción casi exacta de los bucles de la cabellera⁴⁵. Quedaría por ver aún si la adopción del genio guardián de los Dioscuros como protector de un mártir cristiano, se debe a la persistencia de una idea según la cual Castor y Polux dentro de la simbología funeraria representan la superación de la muerte⁴⁶.

Escena cuarta, fig. 3. Sentado dentro de una especie de hornacina Daciano contempla como dos verdugos provistos de garfios despedazan las carnes de Vicente, extendido sobre una parrilla. Un personaje se encarga mediante un fuelle de avivar el fuego, mientras un ángel con alas desplegadas irrumpe sosteniendo una corona dirigida a la cabeza del mártir.

A un martirio similar —de ahí el atributo común de la parrilla— fue sometido otro de los santos occidentales más populares, Lorenzo, al igual que Vicente de origen español. La muerte sobre la parrilla es probablemente una invención del siglo IV⁴⁷. En el mismo siglo, San Lorenzo, uno de los primeros santos que comparte con los Apóstoles el honor de ser representado en iglesias especialmente dedicadas, aparece sometido a dicho instrumento de tortura en un mosaico, hoy perdido, en el ábside de la iglesia San Lorenzo Extramuros (Roma). Allí mismo se encontraba la supuesta tumba del santo decorada, quizás por orden de Constantino el Grande, con un relieve en metal representando el martirio (Cf. nota 13, p. 3). De la antigüedad tardía se han conservado dos pequeñas piezas, un medallón de bronce de la colección Barberini y un camafeo de la colección Vettori (ambas en Roma)⁴⁸, que bien podrían ser las primeras representaciones conservadas no sólo del martirio particular de San Lorenzo, sino de martirios en general. En el medallón encontramos la fórmula iconográfica destinada a una vigencia multiseccular: el jerarca Decio

⁴⁴ Ejemplo: sarcófago de mediados del siglo III, Palacio Mattei (Roma), reproducido en *Enciclopedia dell'arte antica*, t. III, fig. 155.

⁴⁵ Varios de estos temas mitológicos se encuentran reunidos en una caja de marfil procedente de Bizancio (siglo IX o X) depositada en el Museo Provincial de Darmstadt (Nº Inv. 33.36). La reproducción en GOEDSCHMIDT ADOLPH y WEITZMANN KURT. *Die byzantinische Elfenbeinskulpturen*, t. I, lámina LXXVI, Berlín, 1930.

⁴⁶ Cf. KRAUSS W., *Dioskuren*, en *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart, 1957, t. III.

⁴⁷ Cf. DE'CAVALIERI P. F. *op. cit.*

⁴⁸ Reproducidas en: GARRUCCI RAFFAELE, *Storia dell'arte cristiana*, Prato, 1881, t. VI, fig. 480/8 y 478/43 resp.

con el brazo extendido, el santo sobre la parrilla y los verdugos. La primera obra conocida en escala monumental, es el fresco de San Vicente al Volturmo, fig. 6, fechado por Anthony entre 820 y 843⁴⁹. Más recientemente Michel admitiendo la posibilidad de confusión lo incluye sin más, entre los martirios de Vicente de Zaragoza⁵⁰. Para abonar esta hipótesis, habría que recordar una misteriosa traslación con el fin de sustraerlo de los árabes, del cuerpo de San Vicente desde España a Volturmo, donde habría permanecido hasta 852⁵¹. Sea como fuere, se puede admitir que la iconografía del martirio de la parrilla de San Vicente, deriva de la leyenda de San Lorenzo, lo cual dificulta en muchos casos la exacta adjudicación a uno u otro. Además de Volturmo, otro de los casos dudosos es el fresco de Berzé-la-Ville, según Mercier⁵² y Réau⁵³ dedicado a San Lorenzo, según Michel⁵⁴ y Grabar⁵⁵ a San Vicente. Recientemente Demus, en su amplia obra sobre pintura mural románica, se pronuncia por ambas posibilidades⁵⁶. Una simplificación de la fórmula tradicional la hallamos en el tropario de Autun y en los frescos de Santa Cecilia (Cf. nota 26). En ambos se elimina la parrilla y el mártir es sostenido por ambas extremidades sobre carbones encendidos.

El interés iconográfico del panel de Basilea, reside no solamente en el diablillo que apoya una de sus manos sobre la cabeza de Daciano, en acto de susurrar algo⁵⁷, sino muy especialmente como en el caso de la flagelación, en la posición de Daciano, absolutamente diferente de todos los restantes que ordenan el suplicio con el brazo extendido. En efecto, Daciano aparece asistiendo en actitud pasiva, como si estuviera sumido en el desconcierto. Cabría pensar entonces si la evasión de una fórmula tan persistente como la del magistrado de justicia, hacia una actitud algo similar desde el punto de vista expresivo, al "daciano-pastor" de la flagelación, no se debe a una invención del escultor. El hombre que aviva el fuego⁵⁸ es otro elemento estable de la iconografía, y quizás aparezca por primera vez en el ya mencionado manuscrito de Maguncia en la Biblioteca de Lucca (Cf. nota 35).

También su posición está normalizada, pues casi siempre lo hallamos acurrucado debajo de la parrilla. Asimismo es común la escena de Basilea, donde la víctima es sometida al fuego y simultáneamente despedazada con garfios⁵⁹. Es interesante advertir, quizás como una prueba más para

49 Cf. ANTHONY EDGARD WATERMAN, *Romanesque Frescoes*, Princeton, 1951.

50 Cf. MICHEL PAUL-HENRI, *La fresque romane*, Paris, 1961, p. 197.

51 Cf. LACGER L. de, *op. cit.*

52 Cf. MERCIER FERDINAND, *Berzé-la-Ville; la Chapelle du Chateau des Moines*, en *Congres Archéologiques de France*, XCVIII sesión, París, 1936.

53 Cf. RÉAU L., *op. cit.*

54 Cf. MICHEL P. H., *op. cit.*

55 Cf. GRABAR ANDRÉ, *La peinture romane de XI et XII siècle*, Lausanne, 1958.

56 Cf. DEMUS OTTO y HIEMER MAX, *Romanische Wandmalerei*, Munich, 1968, p. 137.

57 Sobre la génesis del motivo iconográfico *diablillo*, cf. p. 8 y ss.

58 Erróneamente interpretado como pequeño demonio por RITTER GEORGES, en *Le vitraux de la cathédrale de Rouen*, Cognac, 1926.

59 Ejemplos: VOLTURNO, *la miniatura de Maguncia, tropario de Hereford, Salterio de Huntingfield* (fin XII, martirio de S. Lorenzo; Bipl. Pierpoint-Morgan, N. York), BERZÉ-LA-VILLE, S. LEONARDO BASILEA, *Chartres y Bourges*. Se trata por consiguiente de la fórmula normal.

demostrar la procedencia iconográfica del martirio de San Lorenzo, que en la "Leyenda Aurea", este último mientras está sobre la parrilla es martirizado también con "furcis", una especie de tridente o garfio⁶⁰. En cambio en las fuentes literarias del martirio de San Vicente, tales suplicios se refieren separadamente. El ángel que irrumpe en la escena de la parrilla es poco frecuente, e inclusive en algunos casos —v.g. el vitral de Bourges— ha sido reemplazado por la mano de Dios. Lo registramos en Volturmo, en el frontal de Treserra y en dos martirios de San Lorenzo: el ya mencionado tropario de Hereford y el fresco destruido en San Lorenzo Extramuros (Roma). En las fuentes literarias de San Vicente, la aparición angélica se verifica cuando es arrojado a un lecho de agudas puntas en una oscura cisterna. Es el hecho inmediatamente anterior a la muerte, y sólo se halla representado en los ciclos de los vitrales franceses (Chartres, Rouen, Bourges, San German-des-Près, Angers), por lo cual se justificaría indagar si existe una razón explicativa de tal circunscripción geográfica. En el poema dedicado por Prudencio a San Lorenzo, el único martirio, el de la parrilla, no es asistido por ángel alguno. En consecuencia resulta difícil atribuir este motivo directamente a fuentes literarias. Más arriba (p. 16) nos referimos a la probable derivación de este tipo de ángeles de los genios alados de la mitología greco-romana, los cuales son frecuentemente portadores de coronas destinadas a los héroes que protagonizan la escena. Desde el punto de vista teológico cristiano, la corona, atributo de triunfo, es ceñida al mártir, tal como lo expresa Prudencio: "...Cristo que ha visto tus suplicios, ...te corona con su mano generosa".

A la luz de este pasaje el ángel de Basilea aparece como enviado de Cristo a coronar al mártir victorioso. El pasaje de Prudencio⁶¹ forma parte del texto puesto en boca de uno de los ángeles que acompañan al santo en la cisterna en el instante de la muerte. Al no ser esta escena, como ya señalamos, representada en Basilea, el ángel que simplemente asiste en Volturmo y demás ejemplos citados, ha sido convertido en portador del atributo de victoria. Una vez más advertimos, como en el caso de Vicente "adelantándose" a sus verdugos en la escena anterior, más que en ninguno otro de los ciclos, una sugestiva inclinación, dentro de las lógicas limitaciones implicadas por la traslación del medio poético al plástico, de plasmar en imágenes visuales pasajes muy significativos del texto prudenciano.

Escena quinta, fig. 4, el alma de Vicente es transportada por dos ángeles.

Un antecedente lo encontramos en uno de los pequeños cuadros en que se divide la leyenda de San Ambrosio, representada en uno de los flancos del altar mayor de la iglesia consagrada a aquél en Milán (es el llamado "Palliotto", primera mitad del siglo IX). Sobre Ambrosio yacente en su lecho de muerte se eleva un ángel que sostiene una cabeza nimbada, el alma, cuya escala es la común a los demás personajes del cuadro. La diferencia con situaciones similares representadas en los ciclos vicentinos de Basilea, S. German-des-Près, Chartres y Liesa, reside

⁶⁰ Cf. VORÁGINE J. DE, *op. cit.*

⁶¹ Cf. PRUDENCIO, *op. cit.*, v. 297/300, trad. del autor.

en que en dichos, el alma es una figurita, una especie de muñeco a escala reducida del protagonista. Este último es un motivo frecuente en “dormiciones de la Virgen” bizantinas, las cuales a través de placas de marfil de pequeñas dimensiones gozaron de enorme difusión en Occidente. En ella aparece Cristo, junto al lecho donde yace inerte su madre, sosteniendo la “figurita-alma”. Künstle advierte sin embargo, que si bien esta iconografía es de origen bizantino (se conoce una “dormición” del siglo VIII), existe una variante occidental, plasmada hacia el año 1000, consistente en representar dos veces el alma: una en los brazos de Cristo y otra elevada por un ángel que sobrevuela la escena⁶². Lo último ocurre precisamente en los ciclos vicentinos citados. En cuanto a la pareja de ángeles, formalmente son muy similares a las victorias aladas de los arcos de triunfo romanos. Tal cualidad que volverá a interesarnos al estudiar los aspectos estilísticos, tiene no obstante interés iconográfico. En efecto, las victorias aparecen durante la antigüedad tardía en muchos sarcófagos sosteniendo un medallón con emblemas cristianos. Por otra parte en las fuentes literarias, tanto en Prudencio como en la “Pasión” publicada por Ruinart, Vicente es mencionado repetidamente como “invictom”, “inexsuperabilem”, “victor”, todo lo cual nos sugiere que en Basilea no es casual la notable similitud, hasta en la moda típicamente romana de ceñir los cabellos con una especie de vincha, con las victorias aladas.

Por último la ciudad hacia donde parece señalar uno de los ángeles, debemos interpretarla como elemento accesorio del paisaje que sirve de marco a las restantes escenas del compartimento, ¿o tendrá dentro del contexto una significación especial? Hasta fines del siglo XII, aproximadamente, tal imagen podemos considerarla como una abreviatura de ciudad, y en tal sentido aparece frecuentemente como fondo de paisajes, desde la época imperial romana en adelante. Dos ejemplos entre muchos: el “rollo de Josué”, fig. 9 derivado de un original de los siglos IV o V; dos cuadros de la ya mencionada leyenda de San Ambrosio. Aún así cabría pensar si en nuestro caso el símbolo de ciudad, cuya torre izquierda presenta una especie de puerta abierta precisamente en la dirección hacia la que apunta el ángel, no podría leerse como símbolo de la ciudad celestial. A favor de esta hipótesis abonaría la separación formal del grupo ángeles-alma-ciudad, de los restantes grupos que ocupan la mayor parte del panel. En su contra podría esgrimirse que la Jerusalem celeste descrita en el Apocalipsis (cap. 21) tiene doce puertas que siempre permanecen abiertas y ninguna construcción en su interior. A falta de elementos definitorios nos abstenemos de formular la “solución definitiva”.

Escena sexta, fig. 4. Tres hombres con bocas y narices cubiertas extraen de una torre octogonal el cadáver de Vicente de Zaragoza.

Nuevamente se destaca el bajorrelieve de Basilea por ser, entre los ciclos conocidos, el único donde se narra un episodio que además tampoco está documentado en fuentes escritas. Hay un hecho evangélico al cual podría asimilarse, aun cuando muy parcialmente, la iconografía respectiva. Se trata de la resurrección de Lázaro, cuyo comienzo como tema

⁶² Cf. KÜNSTLE KARL, *Iconographie der christlichen Kunst*, Friburgo de Brisgovia, 1928, pp. 564 y ss.

artístico se remonta a la pintura de catacumbas, y que alcanza cierta difusión en la época bizantina-macedónica. De una tumba practicada en la roca, o similar a la “torre” de Basilea, Lázaro de pie está por volver a la vida siguiendo el ademán —brazo derecho extendido, similar en consecuencia al de los jueces de los martirios— milagroso de Cristo. A esta fórmula primigenia se incorporan posteriormente algunos apóstoles, las hermanas de Lázaro implorantes a los pies de Jesús, y algunos personajes que se cubren la nariz. Estos últimos bien podrían haber inspirado parte de la iconografía de esta escena. Pero el hecho es, que de acuerdo a la descripción precedente, los lazos de unión con el hecho evangélico son lo suficientemente débiles, como para admitir una verdadera creación iconográfica del artista ignoto de la catedral de Basilea.

Escena séptima. fig. 4. El cuerpo sin vida del mártir, arrojado para ser pasto de las fieras, es protegido por dos cuervos.

Ello está específicamente mencionado en los textos y se encuentra representado en todos los cielos, con excepción del antependio de Treserra. En la mayoría de los casos, el cuerpo parcial o totalmente descubierto, yace bajo un árbol. La figura humana extendida bajo un árbol, recuerda un conocido esquema iconográfico de la primera época de la cristiandad: Jonás, ya devuelto por el monstruo marino, duerme a la sombra de un arbusto. No se equivoca Rêau cuando califica a este tema como el “tema paleocristiano por excelencia”⁶³. Desde lo que podría considerarse una de sus primeras representaciones, en la catacumba de San Calixto (siglo II), se conocen cerca de sesenta, solamente en pinturas de catacumbas. Frecuente es asimismo su aparición en sarcófagos, y entre los siglos VI y XI el tema se difunde en Bizancio y no falta en una obra capital de la miniatura bizantina como el Menologio de Basilio II (Cf. nota 14). Según el mismo Rêau, la persistencia del tema se debe a que fue considerado como “prefiguración tipológica de la resurrección de Cristo” Así aparece todavía hacia 1185 en el cielo cristológico representado en el famoso altar de Nicolás de Verdún, depositado actualmente en Klosterneuburg (próximo a Viena). Advirtamos una ligera divergencia entre el Jonás durmiente y el Vicente muerto: el primero invariablemente tiene uno de sus brazos flexionado sobre la cabeza; el segundo, como corresponde a un cuerpo sin vida, tiene ambos brazos extendidos, y cuando desnudo, una mano cubre “casualmente” el sexo. Hay todavía algunos casos en que las similitudes de motivos se extiende más allá del grupo Jonás-árbol. Es una placa de marfil del Museo Nacional de Ravena, el llamado “díptico de Murano”, aparece enfrentando al Jonás durmiente, como surgiendo de las aguas, la cabeza del monstruo marino, con las fauces abiertas, muy similar a la cabeza de un lobo. Este grupo se completa a veces con un pájaro que reposa sobre las ramas del arbusto. Reuniendo todos los elementos descriptos: hombre durmiendo bajo un árbol sobre el que posa un pájaro, frente a las fauces abiertas de una fiera, podemos sin dificultad efectuando una transposición de significados leer: “¡Vicente muerto yace bajo un árbol, sobre el cual posa un cuervo que lo protege del ataque de un lobo!”, todo lo cual está expresamente referido en los textos. Dada la coincidencia prácticamente total de motivos, creemos estar

⁶³ Cf. RÊAU L. *op. cit.*, t. II, 1, p. 413 y ss.

artístico se remonta a la pintura de catacumbas, y que alcanza cierta difusión en la época bizantina-macedónica. De una tumba practicada en la roca, o similar a la “torre” de Basilea, Lázaro de pie está por volver a la vida siguiendo el ademán —brazo derecho extendido, similar en consecuencia al de los jueces de los martirios— milagroso de Cristo. A esta fórmula primigenia se incorporan posteriormente algunos apóstoles, las hermanas de Lázaro implorantes a los pies de Jesús, y algunos personajes que se cubren la nariz. Estos últimos bien podrían haber inspirado parte de la iconografía de esta escena. Pero el hecho es, que de acuerdo a la descripción precedente, los lazos de unión con el hecho evangélico son lo suficientemente débiles, como para admitir una verdadera creación iconográfica del artista ignoto de la catedral de Basilea.

Escena séptima. fig. 4. El cuerpo sin vida del mártir, arrojado para ser pasto de las fieras, es protegido por dos cuervos.

Ello está específicamente mencionado en los textos y se encuentra representado en todos los ciclos, con excepción del antependio de Treserra. En la mayoría de los casos, el cuerpo parcial o totalmente descubierto, yace bajo un árbol. La figura humana extendida bajo un árbol, recuerda un conocido esquema iconográfico de la primera época de la cristiandad: Jonás, ya devuelto por el monstruo marino, duerme a la sombra de un arbusto. No se equivoca Rêau cuando califica a este tema como el “tema paleocristiano por excelencia”⁶³. Desde lo que podría considerarse una de sus primeras representaciones, en la catacumba de San Calixto (siglo II), se conocen cerca de sesenta, solamente en pinturas de catacumbas. Frecuente es asimismo su aparición en sarcófagos, y entre los siglos VI y XI el tema se difunde en Bizancio y no falta en una obra capital de la miniatura bizantina como el Menologio de Basilio II (Cf. nota 14). Según el mismo Rêau, la persistencia del tema se debe a que fue considerado como “prefiguración tipológica de la resurrección de Cristo” Así aparece todavía hacia 1185 en el ciclo cristológico representado en el famoso altar de Nicolás de Verdún, depositado actualmente en Klosterneuburg (próximo a Viena). Advirtamos una ligera divergencia entre el Jonás durmiente y el Vicente muerto: el primero invariablemente tiene uno de sus brazos flexionado sobre la cabeza; el segundo, como corresponde a un cuerpo sin vida, tiene ambos brazos extendidos, y cuando desnudo, una mano cubre “casualmente” el sexo. Hay todavía algunos casos en que las similitudes de motivos se extiende más allá del grupo Jonás-árbol. Es una placa de marfil del Museo Nacional de Ravena, el llamado “díptico de Murano”, aparece enfrentando al Jonás durmiente, como surgiendo de las aguas, la cabeza del monstruo marino, con las fauces abiertas, muy similar a la cabeza de un lobo. Este grupo se completa a veces con un pájaro que reposa sobre las ramas del arbusto. Reuniendo todos los elementos descriptos: hombre durmiendo bajo un árbol sobre el que posa un pájaro, frente a las fauces abiertas de una fiera, podemos sin dificultad efectuando una transposición de significados leer: “¡Vicente muerto yace bajo un árbol, sobre el cual posa un cuervo que lo protege del ataque de un lobo!”, todo lo cual está expresamente referido en los textos. Dada la coincidencia prácticamente total de motivos, creemos estar

⁶³ Cf. RÊAU L. *op. cit.*, t. II, 1, p. 413 y ss.

en presencia de una iconografía basada en un cambio de contenido de un esquema previamente establecido.

Escena octava, fig. 5. El carácter amortajado de Vicente, por orden de Daciano, es arrojado al mar, desde una embarcación con cuatro tripulantes. Dos cuervos siguen el curso del barea.

En las fuentes literarias se indica, que cumpliendo los designios de Daciano, fue atada al cuello de Vicente una piedra “tan pesada como una muela de molino”⁶⁴. De aquí surge que la piedra en algunos casos —v.g.: Bourges, Chartres, Saint-Germain-des-Prés—, haya sido representada directamente como muela. En nuestro caso la posición del cuerpo, amortajado según la manera convencional adoptada por la “Deposición de Cristo”, o la “Resurrección de Lázaro”, nada permite manifestar al respecto. En S. S. Vicente y Anastasio (Roma), en el pluvial de San Blas, y en el vitral de S. Germain-des-Prés el cuerpo aparece totalmente desnudo, con lo cual salvo la muela, obtenemos una representación muy similar a otro episodio de la leyenda de Jonás. Se trata de aquél, cuando el profeta es arrojado al mar desde el navío que lo conducía a Tarsis. Dado que la escena anterior, de acuerdo a lo que intentamos demostrar, deriva iconográficamente de un episodio de la historia de Jonás, es muy probable que otro pasaje de la misma, haya servido de prototipo a la escena que nos ocupa. Siendo así los casos donde el cadáver aparece amortajado, habría que considerarlos como una desviación de la iconografía de Jonás tendiente a lograr una mayor aproximación al texto de Prudencio, que menciona que el cuerpo fue envuelto en un saco de esparto⁶⁵. Como en el caso de Jonás arrojado al mar, el número de marineros es generalmente dos, y en este aspecto Basilea es excepción. En cuanto al barco responde claramente a un símbolo acuñado en la antigüedad tardía, que persiste largamente independiente de las innovaciones en materia de navegación. Se trata del casco en forma de hoz, eventualmente provisto de remos y velas, flotando sobre una serie de líneas onduladas ligeramente convexas y paralelas entre sí. Así lo encontramos en los temas más diferentes. En uno de los relieves del arco de Constantino (Roma), que representa la victoria en el Puente Milvio; en miniaturas que representan la “pesca milagrosa”; en el famoso tapiz de Bayeux, aunque con la observación de algunas particularidades de las naves vikingas utilizadas por los anglosajones; en la leyenda de San Alejo que ilustra el ya mencionado salterio de San Albano, etc. Todavía queda por explicar la presencia de la pareja de cuervos protectores, exclusividad del relieve de Basilea, la cual no pertenece a la iconografía de Jonás, y tampoco se halla referida en las fuentes literarias en ocasión del presente episodio. Es muy probable que ello tenga que ver con una serie de hechos vinculados con la reconquista de Portugal de mano de los moros, llevado a cabo por el rey Alfonso Enrique, hijo de Enrique de Borgoña. En su meduloso ensayo sobre Vicente de Zaragoza, Louis de Lacger⁶⁶ refiere la crónica de la reconquista, tal cual está anotada en los llamados “Annales de Lusitaniae”. He aquí la síntesis de algunos fragmentos. En 1139

⁶⁴ Cf. PRUDENCIO, *op. cit.* v. 489.

⁶⁵ Cf. PRUDENCIO, *op. cit.* v. 469 y 470.

⁶⁶ Cf. LACGER L. DE, *op. cit.* p. 346 y ss.

Alfonso Enrique libertó de los moros a varios mozárabes, los cuales se dijeron descendientes de aquellos cristianos que cuatro siglos antes, huyendo de los invasores, transportaron desde Valencia el cuerpo de Vicente de Zaragoza hasta el llamado "Promontorium romanum" donde erigieron una capilla, bajo cuyo altar depositaron la preciosa reliquia. El monarca intentó en vano localizar el sitio. Muchos años más tarde, en 1173, ya recobrada Lisboa, el rey descubrió en las proximidades del "Promontorium romanum" (hoy Cabo San Vicente, en el extremo suroeste de Portugal) bajo el altar de una antigua capilla en ruinas, un sarcófago conteniendo restos humanos, y como si ello fuera poco, la permanente presencia de cuervos en el lugar. Agreguemos que otra crónica del siglo XIII, "Miracula Sancti Vincentii Ulyssipone", nos informa que la capilla ubicada en el "Promontorium romanum" era ya conocida por los árabes como la "iglesia de los cuervos"⁶⁷. Tales coincidencias —no hubiera podido ser de otra manera— convencieron al rey portugués de haber recuperado finalmente para la cristiandad, los restos del mártir hispano. Inmediatamente fueron transportados por vía marítima desde el "Promontorium" a Lisboa, donde fueron depositados probablemente próximos al altar mayor de la catedral. Pero he aquí el milagro: dos de los cuervos que rondaban la ruinoso capilla, seguramente descendientes de aquellos otros que habían protegido el cuerpo de las fieras (escena séptima), acompañaron al barco durante la travesía, y aún más, se los veía reaparecer periódicamente junto a la tumba lisboesa. Todavía otra fuente consultada por Lager, "Traslatio S. Vincentii Ulyssiponam", en una contradicción muy común en el medioevo, narra una traslación directa de Valencia a Lisboa por mar, hacia el 1160, con acompañamiento de cuervos⁶⁸.

La repercusión de estos sucesos está confirmada por el hecho, que a partir de entonces el escudo de Lisboa tiene por insignias una nave con la efigie de San Vicente en el mástil y dos cuervos en proa y popa respectivamente.

Por cierto que en el excepcional caso de Basilea, se trata en realidad, del transporte nada triunfal de los despojos para ser arrojados al mar. ¿Pero de dónde, sino de la crónica lusitana o de alguna otra fuente vinculada a ella, pudo haber surgido la singular iconografía basiliense? El motivo barco-cuervos sólo está mencionado en crónicas que tienen que ver con la traslación a Lisboa, ubicada como vimos en 1173 ó en 1160. Más adelante (escena décima) veremos reaparecer los cuervos en una iconografía absolutamente particular, de donde resulta un inusitado interés por los cuervos, que el escultor parece compartir con las crónicas portuguesas, donde dichas aves juegan un rol considerablemente más importante que en Prudencio o en la "pasión" más antigua que se limitan a una única mención. Todo esto nos conduce a pensar que los cuervos protectores de Basilea son descendientes plásticos de los cuervos que en la crónica lusitana acompañaron a San Vicente durante la travesía a Lisboa, y que luego se convirtieron en protectores emblemáticos de la ciudad.

⁶⁷ *Miracula S. Vincentii Ulyssipone edita, auctore Stephano, praecentore Ulyssiponensi.*

⁶⁸ *Traslatio S. Vincentii Valentia-Ulyssiponam, editada por Analecta Bollandiana I (1882).*

De estas consideraciones surge un “terminus post-quem”, 1173 ⁶⁹, para la obra que estudiamos, fecha que necesariamente deberemos confrontar con aspectos vinculados al problema estilístico.

Escena novena, fig. 5. Milagrosamente el cuerpo amortajado de San Vicente es depositado por las aguas en una playa, donde es hallado por cristianos piadosos.

Se trata de un episodio escasamente plasmado plásticamente, pues solamente lo encontramos además de Basilea, en el vitral de Chartres y en el pluvial de San Blas. En éste el cadáver desnudo con la muela atada al cuello es recogido por tres personajes, y además se han intercalado antes del presente episodio dos más, exclusivos de la pieza textil: Vicente vestido como diácono se le aparece en sueños a la viuda Jónica y también a un hombre. El primero de estos episodios intercalados está referido en la “pasión” publicada por Ruinart, mientras el otro no se halla registrado en las fuentes literarias conocidas. El vitral francés presenta la escena de manera muy particular: el cuerpo es recogido por tres ángeles. Como el texto de la “pasión” atribuye el hallazgo a muchos cristianos, y no existen antecedentes iconográficos al respecto, concluimos aceptando en el caso de Basilea una transposición simplificada de la fuente al medio escultórico.

Escena décima, fig. 5. Tres cristianos sepultan el cuerpo del santo en una iglesia en construcción, en presencia de la pareja de cuervos.

Se trata, tal como la escena anterior, de una representación relativamente poco frecuente, pues además figura solamente en Galliano, San Blas, Chartres y en el frontal de Liesa. Prudencio narra que: “...un altar proporcionó el descanso que merecían las santas osamentas; enterradas en el santuario al pie del ara...” ⁷⁰. M. Lavarence, curador y comentador de la edición del “Peristephanon Liber” empleada en el presente trabajo, advierte que la distinción es poco clara entre altar y ara, y se inclina por presumir que el primero designa el conjunto de lo que comúnmente entendemos por altar, y que ara, significaría más bien la mesa sobre la cual se ofrece el sacrificio ⁷¹. Las Actas del martirio, presumiblemente del siglo VI, refieren que fue sepultado “...bajo un sagrado altar de extramuros en la ciudad de Valencia...” ⁷². Aún es de sumo interés, un pasaje del relato del árabe Rasis, quien probablemente haya estado al servicio del emir de Córdoba hacia el año 1000 ⁷³. Rasis cuenta haber recibido la siguiente historia de boca de un morisco: habiendo llegado éste a Algarve —denominación árabe del “Promontorium romanum”— encontró que un grupo de cristianos que allí habitaban, adoraban en una pequeña capilla el cuerpo de un santo, que habría sido trasladado desde Valencia por sus antecesores. El interlocutor de Rasis concluye diciendo que los cristianos viejos fueron sacrificados por él y su

⁶⁹ La fecha aproximada de 1160, obtenida de la mencionada translación directa Valencia-Lisboa, preferimos dejarla de lado, compartiendo la cautela exhibida por un especialista en la materia como Lacger.

⁷⁰ Cf. PRUDENCIO *op. cit.* v. 515 y ss. (trad. del autor).

⁷¹ Cf. PRUDENCIO *op. cit.* p. 90, nota 4.

⁷² Cf. FLOREZ HENRIQUE, *op. cit.* p. 241.

⁷³ *Id.*, p. 187 y 189.

comitiva, y los jóvenes sometidos a la esclavitud. Estos últimos serían los antecesores de los mozárabes liberados por Alfonso Enrique en 1139 (Cf. p. 21).

Sin entrar a discutir la validez histórica de este relato, ni tampoco la de los anales lusitanos, es indudable que ambos son de enorme interés para un estudio iconográfico. De alguna manera el relato de Rasis, confirma parcialmente la crónica portuguesa, en lo referente a la existencia en el sitio de una pequeña iglesia hacia mediados del siglo X, aún cuando no se la menciona expresamente como "iglesia de los cuervos". Citemos finalmente otro dato de interés proporcionado por los "Annales". Habiendo sido reconquistada Lisboa en 1147, el rey funda, como agradecimiento por la liberación, en las afueras de la ciudad una Colegiata de canónigos regulares consagrada a Vicente de Zaragoza, quien como ya vimos, junto con sus cuervos protectores se convirtió en emblema de la ciudad.

En los cuatro casos en que se representó el entierro de Vicente las soluciones iconográficas son diferentes entre sí. Veamos algunos pormenores. En Galliano, dentro de una arquitectura, fig. 16, cubierta por dos techos a dos aguas que se cortan perpendicularmente se ve a tres personajes que deponen un saco en un sarcófago, el cual ostenta la palabra "sepulcrum". Un sacerdote unge el cadáver y de un quinto personaje sólo es visible un brazo sosteniendo un cirio. El pluvial de San Blas muestra tres sacerdotes tonsurados cumpliendo la misión, sin representación arquitectónica alguna. La iconografía del vitral de Chartres es algo similar, pero se amplía con más personajes, y dos curvas paralelas muy próximas entre sí, debajo de las cuales se desarrolla la escena, bien podrían considerarse como una sumaria indicación de arquitectura. Además de ellas, emerge la mano de Dios sosteniendo uno de los extremos de la mortaja. Como vemos en los casos ejemplificados existen más puntos de contacto que divergencias. Sin embargo las divergencias se acentúan en el panel de Basilea, donde al esquema básico del entierro que cumplen tres personajes, se superponen dos singulares motivos exclusivos de la obra estudiada: la iglesia "en construcción" y la pareja de cuervos que asiste al piadoso acto.

Nos ocuparemos en primer término del motivo común a todas las obras, la inhumación del mártir. Del examen de cada solución particular surge una indudable vinculación con la iconografía de la "deposición de Cristo".

De este tema los ejemplos más antiguos conocidos son bizantinos y posteriores a la disputa iconoclasta, sin que pueda precisarse con certeza los comienzos⁷⁴. Es interesante advertir que en uno de los cuadros de la leyenda de San Ambrosio, en el "Palliotto" milanés (primera mitad siglo IX), fig. 7, el entierro de San Martín de Tours, encontramos prácticamente la misma solución que en Basilea. El arte bizantino, ateniéndose estrictamente al texto bíblico conserva la costumbre oriental de practicar las sepulturas excavando la roca natural. Muy a menudo a esta escena se antepone o substituye el instante en que el cuerpo de Cristo es ungido

⁷⁴ Sobre el desarrollo histórico de la *deposición de Cristo* la obra más importante hasta el presente es: SIMON GERTRUD, *Die Ikonographie der Grablegung Christi*, Rostock i. M. 1926.

con especias sobre una roca. Sin embargo en una pintura al fresco del siglo IX, en San Urbano “alla Caffarella”, dicha roca en Bizancio destinada a la unción, se ha transformado en un sarcófago, cuya forma y decoración sugiere modelos de la antigüedad clásica⁷⁵. Curiosamente un sarcófago similar lo encontramos en el citado “entierro de Martín de Tours” en el “Pallio” de Milán. Para Simon existen dos explicaciones plausibles. Siguiendo la costumbre occidental de encerrar los muertos en sarcófagos, se podría haber interpretado erróneamente la piedra de unción por un sarcófago. O bien el artista romano se inspiró en la representación litúrgica del sepelio del Salvador que tenía lugar durante el oficio de Viernes Santo, y cuya realización antes del año 1000 es segura. Además hay otra variante occidental para nuestro estudio de singular importancia. Mientras en Bizancio persiste la deposición en plena roca viva, al “aire libre”, en Occidente se difunde el tipo de entierro en un sarcófago, pero ubicado éste bajo una especie de construcción cupuliforme, similar al cimborio que era habitual erigir sobre los altares. El eslabón de unión de estas representaciones con los ejemplos bizantinos habría que buscarlo en algunas miniaturas de las últimas décadas del siglo X, donde la cavidad natural es reemplazada por una especie de garita, una suerte de estilización de aquélla, frente a la cual es sostenido el cuerpo de Cristo⁷⁶. Sin embargo no hay que perder de vista que tal estilización responde a estímulos bizantinos ejemplificados por una pieza de marfil en el Museo Victoria y Alberto (Londres)⁷⁷. Así de acuerdo a lo expuesto la deposición “bajo techo”, podríamos considerarla correspondiendo al instante en que los personajes que llevan a Cristo, “fuera de la tumba” en las miniaturas otónicas y en los marfiles bizantinos, “han penetrado dentro”, y se aprestan a colocar el cuerpo en el sarcófago. Esto quizás explicaría la singular iconografía de Galliano; la garita de miniaturas y marfiles, y aún de la “resurrección de Lázaro” de “Sant’Angelo in Formis” (1072-1087)⁷⁸, se ha desarrollado en profundidad para dar cabida al sarcófago, y su puerta de acceso no es vista más frontalmente sino en escorzo, fig. 8. Todo esto hace ver cuán vinculados intrínsecamente están en ciertos casos las soluciones iconográficas con las formales. Existe todavía una segunda posibilidad para fundamentar el sepelio “dentro” de una arquitectura. Primitivamente el altar-cimborio no es más que un monumento funerario erigido sobre la tumba o las reliquias del santo o mártir al cual está consagrado el altar⁷⁹. Como en las representaciones litúrgicas de la deposición, una parte cóncava del altar simula el santo sepulcro⁸⁰, es muy probable que tales acciones teatrales primitivas, sean en parte responsables de la variante occidental. El cimborio sobre el sarcófago de la deposición de Cristo aparece en los frescos citados de Formis, en el antependio de marfil de Saler-

⁷⁵ Cf. SIMON G., *op. cit.* p. 32 y ss.

⁷⁶ Entre otros ejemplos: *Sacramentario de Udine*, Cod. 76 V, Biblioteca Capitulare de Udine, f. 30.

⁷⁷ Museo Victoria y Alberto, Londres, N° Inv. 279/280, 1867.

⁷⁸ Sobre influencia bizantina, no sólo iconográfica, en Formis, Cf. DEMUS O., *op. cit.* p. 34.

⁷⁹ Según STRZYGOWSKY, citado por Simon G., *op. cit.* p. 35.

⁸⁰ Cf. COHEN GUSTAVE, *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Age*, Paris 1955, p. 27.

no (c. 1100) y en el salterio de San Albano, entre otros. Dentro del desarrollo histórico que acabamos de describir la “iglesia en construcción de Basilea” podemos considerarla, como veremos en seguida, posterior a los ejemplos hasta ahora nombrados.

Podría argumentarse que toda la exposición precedente es superflua, por cuanto el entierro de San Vicente, de acuerdo a los textos se verifica en un lugar cerrado. Sin embargo el cuadro del “entierro de Martín de Tours” en Milán, puede aventar toda duda al respecto, fig. 7. Gregorio de Tours, fuente ineludible de la leyenda de San Martín, advierte que la muerte de éste, a la cual asiste Ambrosio en el “Palliotto” como consecuencia de un típico acto de “chamanismo”, tuvo lugar en la parroquia rural de Candes, y que el cuerpo fue depositado en una cámara mortuoria, esto es, el sarcófago encerrado dentro de un espacio cerrado “ad-hoc”⁸¹. No obstante en el cuadrado del antependio milanés no se representa espacio cerrado alguno, lo que significa que frente a la fuente literaria, prevaleció la fórmula iconográfica en boga, la bizantina, correspondiente a la deposición de Cristo. Aclarado este punto retornemos a Basilea, donde una vez más la iconografía presenta rasgos absolutamente propios, como que es la única oportunidad donde nos es dado ver el edificio, dentro del cual se verifica el entierro, en pleno proceso de construcción. Tratando de hallar explicación plausible a esta singularidad recordemos en primera instancia, que de acuerdo a lo relatado al analizar la escena octava (Cf. p. 25) las crónicas refieren la existencia en el “Promontorium romanum” de la capilla construida por los cristianos fugitivos de Valencia. También señalamos que el soberano reconquistador de Portugal, había hecho erigir en 1147 una Colegiata dedicada a nuestro mártir. A su vez la crónica que da noticias sobre una presunta translación directa Valencia-Lisboa por mar hacia 1160, informa que en Valencia los restos reposaban “dentro” de una nueva basílica erigida especialmente. Estos hechos, reales o ficticios, vinculados de una u otra manera a la construcción de una “iglesia nueva” aparecen indudablemente reflejados en la iconografía de la obra que estudiamos. De las crónicas, la más antigua, aquella que contiene el relato del moro, de Rasis (Cf. p. 27), es de todos modos posterior a 990. Pero hay todavía otra peculiaridad que nos interesa sobremanera destacar. Y ella es la forma poligonal del edificio en construcción, y su cubierta según una bóveda de cañón corrido. Tal situación nos obliga a reflexionar si el artista, que en otros pasajes de su obra, fue afecto como vimos a emplear símbolos convencionales, no ha procurado en la culminación de la secuencia narrativa, un acercamiento concreto a un caso particular. En otras palabras, dado que los textos (no sabemos por cierto cuales podrían haber servido de inspiración) sugieren una nueva construcción, nuestro escultor podría haberla evocado ateniéndose a su realidad inmediata y no a un símbolo convencional. Naturalmente que absolutamente nada sabemos del aspecto que podrían haber tenido, la capillita ubicada en el hoy Cabo San Vicente, como la Colegiata lisboñesa o la primitiva iglesia de Valencia. No obstante séanos permitido evocar sintéticamente el pintoresco relato del aventurero monje Aimoine de Conques, el cual nos informa de una accidentada translación del cuerpo de San Vicente a Castres que habría tenido lugar hacia el 883. Así en

⁸¹ Cf. REAU L., *op. cit.* t. II/2 p. 915.

Castres, se habría construido una “nueva iglesia” para proteger la tumba del santo español. A todo esto el éxito de Castres, despierta la envidia de los monjes de la vecina ciudad de Conques, quienes para no ser menos, no encuentran mejor expediente que raptar de Agen (otra ciudad vecina) el cuerpo venerado de San Vicente de Agen, el santo local que por cierto nada tiene que ver con el homónimo de Zaragoza, y venerarlo en Conques como si fuera el mártir español. Esta absorción del santo de Agen por el más famoso de Zaragoza, también fructificó en Agen, pues hacia el año 1235 se menciona en dicha población una iglesia denominada “San Vicente de los cuervos”, de la cual posteriormente nada más se sabe⁸². Todas estas pautas nos conducen a reconocer la existencia de un floreciente culto a San Vicente de Zaragoza en el sur de Francia, región donde en el siglo XII se difunden las grandes naves cubiertas con bóvedas de cañón corrido. Tales, entre otras, dos centros de peregrinación como San Saturnino de Tolosa y Santa Fe de Conques.

Con respecto a la forma poligonal característica de la construcción del bajo relieve de Basilea ella corresponde a la adoptada por los coros, probablemente a partir de San Juan de Besanzon (entre 1140 y 1170), en iglesias del Franco-Condado, Alsacia y Alto Rin. A esta radiación geográfica atribuye Lapaire⁸³ la forma poligonal del coro de la misma catedral de Basilea, comenzado en 1185 y concluido de acuerdo a la citada monografía de Reinhardt en 1205. Con todo esto no queremos significar que estamos en presencia de una concepción escultórica simplificada del coro de la misma catedral que alberga la obra, posibilidad que de todas maneras no habría que descartar totalmente. Lo que sí podemos afirmar es que se trata de una referencia a hechos arquitectónicos que se produjeron durante el siglo XII, en una extensión geográfica que abarca Languedoc, Auvernia, Borgoña y Alsacia. Curiosamente esta descripción geográfica sigue prácticamente la ruta que vincula Basilea con la península ibérica. Por este camino hemos obtenido una pauta que nos permite confirmar lo expresado al estudiar el desarrollo histórico de la “deposición bajo techo”. Que la obra de Basilea es necesariamente posterior a Galliano y Formis, es decir que debe ser ubicada en lo que respecta al motivo de la iglesia en construcción, en el siglo XII. Esta ubicación cronológica queda confirmada también por un motivo absolutamente exclusivo: la pareja de cuervos que desde el ábaco de una columna contempla la escena que ocurre “en el interior”. La existencia de una capilla visitada por cuervos, solamente está documentada a partir de 1139, según consta como vimos en los “Annales de Lusitaniae” (Cf. p. 25), toda vez que en el relato más antiguo de Rasis, se menciona la capilla funeraria pero no las aves. La misma crónica nos informa que tales especies frecuentaban la tumba de la catedral de Lisboa, ciudad donde también está documentada la fundación de la Colegiata de San Vicente. Como dichos cuervos habían acompañado el viaje marítimo de Algarve a Lisboa, no es de extrañar, que aún cuando no lo mencionara la crónica, se los supusiera presentes durante la inhumación del cuerpo rescatado de los infieles, en la iglesia

⁸² Una versión más detallada de la crónica de ALMOINE en LACGER L. DE, *op. cit.*, p. 336 y ss.

⁸³ Cf. LAPAIRE CLAUDE, *Les Constructions Religieuses de Saint-Ursanne*, Porrentruy, 1960, p. 130 y ss.

matriz de Lisboa. Todavía cabría agregar, que quizás la peculiar denominación de la iglesia de Agen, "San Vicente de los cuervos", podría estar asociada a la veneración de una reliquia, que como resultado de la substitución del santo de Agen por el de Zaragoza, fuera visitada periódicamente por cuervos. Todas estas referencias nos conducen a afirmar que el motivo de los cuervos que asisten a la ceremonia fúnebre, está vinculado a expresiones literarias elaboradas durante el siglo XII y a hechos prácticamente contemporáneos.

Otro aspecto iconográfico interesante, aunque convengamos, de relativo valor histórico lo constituyen los dos personajes que deponen el cuerpo: barbado el ubicado a los pies, rasurado el de la cabecera. Si pensamos en los dos personajes que aparecen ineludiblemente en toda "deposición de Cristo", inmediatamente vinculamos el barbado con el mayor, José de Arimatea; mientras Nicodemo, por ser más joven aparece tradicionalmente sin barba. Normalmente, el portador maduro, Arimatea, ocupa la cabecera de acuerdo al rango que le confiere su mayoría, pero posiciones intercambiadas, similares a las que ocupan los personajes en Basilea, no son ninguna excepción. Las encontramos desde el código del arzobispo Egberto de Tréveris (c. 985), hasta un retablo aragonés del siglo XV que se encuentra en Santa María de Calatayud, provincia de Zaragoza, dedicado justamente a San Vicente. En consecuencia estas advertencias son de utilidad para confirmar a la "deposición de Cristo", como prototipo iconográfico de la escena que nos ocupa.

Por último señalemos que el motivo del "Edificio en construcción" se remonta a la antigüedad tardía. En efecto, en un marfil del siglo IV contemplamos el traslado de reliquias en presencia de Constantino el Grande a una catedral de Tréveris, sobre cuyo techo notamos varios albañiles empeñados en su tarea específica, fig. 14. Posteriormente y en el mismo siglo XII la ya citada miniatura de la leyenda de San Edmundo, fig. 15, nos presenta a ocho activos operarios provistos de herramientas.

4) CONCLUSIONES

Del estudio precedente surge claramente que en general la iconografía hagiográfica se apoya en aquella del Nuevo Testamento, o si no en episodios del Antiguo, que de alguna manera prefiguran hechos evangélicos. Siendo las leyendas hagiográficas cronológicamente posteriores a los sucesos que marcaron el comienzo de la era cristiana, y dadas ciertas similitudes entre los martirios sufridos por Jesucristo, y aquellos padecidos por los mártires, se comprende que los artistas hayan aprovechado la coincidencia de situaciones. Pero creemos que hay además razones más profundas. Temas como Nabucodonosor y los tres jóvenes hebreos, por ejemplo, prefiguran no sólo el martirio del Salvador cristiano, sino de todos los que se inmolaron para mantener su fe. Algo análogo señalamos con respecto a la historia de Jonás. Y de algún modo todos los episodios vinculados a la crucifixión de Cristo son el verdadero "alfa y omega" de la vida de innumerables santos y mártires. Con esto pretendemos decir que la vinculación entre la iconografía testamentaria y la hagiográfica responde, además de ciertas coincidencias exteriores evidentes, a una ideología profundamente enraizada en los principios fundamentales de

la fe cristiana. Claro está, que en algunos casos hubo que elaborar, típicamente en el martirio de San Lorenzo, la fórmula iconográfica propia, la cual a su vez se difundió en la representación de otras "vidas". A veces un motivo, por diversas razones, puede pasar a integrar una iconografía de manera aparentemente caprichosa. Los famosos cuervos de San Vicente, velan el cadáver de San Esteban en uno de los tímpanos de la catedral de Sens.

La iconografía del bajorrelieve que analizamos, presenta algunas particularidades que a continuación resumimos. Con respecto a otros ciclos del mismo tema, hemos señalado repetidamente una considerable liberación de modelos iconográficos, y a la vez una notoria sujeción, en ciertos pasajes, al texto de Prudencio. Una preferencia que no se advierte en otros ciclos por ciertos motivos de la antigüedad tardía como el "pastor", las "victorias aladas", el vestuario de algunos personajes, especialmente Daciano, y algunos accesorios como el mobiliario de la primera escena. La persistencia única del motivo de la pareja de cuervos, por otra parte, la vincula a hechos ocurridos durante el siglo XII referentes a la reconquista de Portugal. Naturalmente que no existe documentación concreta acerca de cómo tales noticias pudieron haber llegado al cantón suizo. Dada la fluidez de los intercambios culturales durante el medioevo, no puede extrañar demasiado tal difusión, sobre todo teniendo en cuenta que el rey Alfonso Enrique de Portugal era hijo del duque de Borgoña, y que en la reconquista de Lisboa, fue auxiliado por una cruzada marítima de extracción flamenco-germana. También es sugestivo que el coro de forma poligonal que encontramos en la última escena, haya sido probablemente originario de Besanzón (Cf. p. 125), una de las capitales de la Borgoña durante el siglo XII. Si habiendo visto reflejado en el último compartimento del relieve estudiado, fig. 5, los acontecimientos vinculados a la reconquista de Portugal, hemos arribado a un "terminus post-quem" de 1173, éste queda confirmado por otras conclusiones. Así por ejemplo la "flagelación", fig. 2, como hemos visto, responde a un esquema prácticamente posterior al año 1000, y el entierro "dentro" de una arquitectura es una iconografía que tampoco se da antes de esa fecha.

PARTE SEGUNDA: EL ESTILO

No pretendemos en esta parte de nuestro estudio encasillar la obra dentro de categorías estilísticas de carácter general, como "gótico o románico". Ello significaría renunciar a toda actitud crítica a la vez que desconocer las limitaciones de aquellas categorías. Una rápida revisión del panorama artístico medieval, sobre todo en lo que atañe a escultura y pintura nos permite apreciar sin más la complejidad del desarrollo artístico y la inutilidad de llevar adelante tal intento. Advertidas estas dificultades creemos sin embargo posible, a través del análisis de los problemas formales que la obra plantea, llegar a determinar algunas pautas estilísticas conducentes a clarificar su ubicación cronológica. A tales fines, claro está que artificialmente, escindiremos el análisis propuesto en cuatro instancias, cuyas interrelaciones serán oportunamente advertidas.

1) ASPECTOS GENERALES DE LA COMPOSICIÓN

En una primera aproximación podemos distinguir partiendo de la primera escena un crecimiento bastante gradual del dinamismo compositivo que culmina en la última escena.

Comenzando por la escena del juicio, fig. 2, advertimos que formalmente Daciano es el personaje principal, ya que de acuerdo a un principio de jerarquía aparece a mayor escala y ocupando un mayor espacio que el resto. Es la solución formal típica desde la antigüedad tardía toda vez que se desee representar un poder secular o religioso. Siguiendo el principio jerárquico que rige en tales "cuadros de representación", la segunda figura en importancia es Valerio, según todas las fuentes literarias el acusado principal, quien enfrenta la mano acusadora del dignatario con un típico gesto de negación: la palma de la mano izquierda hacia afuera. A todo esto Vicente, verdadero protagonista del cielo, está relegado dentro del grupo que acompaña al obispo. La mayor importancia que Daciano y Valerio tienen en esta escena está subrayada además por el hecho de ser las únicas figuras sin superposiciones. Es visible además, el predominio de la dirección vertical, la cual se manifiesta también en los pliegues de las vestimentas. Observemos por ejemplo, como los pliegues en forma de "V" de la casulla de Valerio, tienen sus vértices estrictamente orientados según la vertical. Asimismo la posición simétrica y frontal del diablillo, que continúa perfectamente el eje de la columna. Este predominio se rompe en parte en la figura de Daciano, pero la "sella" y el podio que la sostienen determinan un incuestionable apoyo tectónico. Este ordenamiento según la vertical de una serie de figuras, cuyas cabezas están prácticamente al mismo nivel, recuerda indudablemente la estructura compositiva típica de los frisos romanos, muy difundida a través de numerosos sarcófagos.

En la "flagelación", fig. 2, Vicente pasa a desempeñar el rol principal. Daciano, en cambio relegado al borde izquierdo del cuadro, asiste pasivamente en una posición rígidamente vertical. Sin embargo el báculo que sostiene y los pliegues de su túnica siguen una dirección oblicua que se repite sensiblemente paralela en el primer verdugo (leemos de izquierda a derecha) —pierna derecha, espada, "flagellum", eje de la cabeza—, en el muslo y el eje de la cabeza del mártir, en ambas piernas y brazo izquierdo del segundo verdugo. Una segunda dirección oblicua, prácticamente simétrica de la anterior con respecto a la vertical, siguen el brazo del primer verdugo, las manos, el perfil de la espalda y ambas piernas de Vicente. Hay además direcciones oblicuas secundarias como por ejemplo, las pequeñas curvas correspondientes a las tres ramas de las disciplinas sostenidas por el primer verdugo, las cuales constituyen la transición entre la curva de la cabeza y la primera dirección oblicua fundamental a la cual pertenece el mango del látigo. Como vemos, en el grupo de Vicente y los verdugos hay total predominio de direcciones oblicuas simétricas entre sí, y el único elemento estrictamente vertical, la columna de la flagelación aparece totalmente oculto por el cuerpo del flagelado. La preponderancia formal del mártir está asegurada por ocupar su figura el eje vertical del cuadro, aunque evadiéndose totalmente de la rigidez geométrica por cuanto es la más dinámica y la que presenta la posición más complicada: piernas de perfil, torso de tres cuartos de perfil, cabeza

totalmente vuelta sobre los hombros y manos atadas por encima de aquélla.

Entre el guardián rígidamente vertical que lo empuja, fig. 3, y la torre octogonal que es también separación formal con la escena siguiente, vemos al mártir en una posición muy similar a la descrita en la “flagelación”, fig. 2, penetrar dicha torre. Guardia y torre son las dos rígidas direcciones verticales que limitan lateralmente el angosto recinto, las cuales contrastan con el dinamismo resultante de las oblicuas determinadas por el cuerpo en movimiento. El límite superior del pequeño espacio, lo proporciona, a manera de gablete, el ángel cuyo torso emergente y cabeza siguen una dirección oblicua, empero cuyas alas y brazos se orientan según la oblicua simétrica.

De toda la obra, el martirio de la parrilla, es quizás la escena que está más condicionada iconográficamente, pues muchos son los antecedentes. En nuestro caso es probable la existencia de un modelo pictórico por cuanto la parrilla está rebatida hacia adelante, recurso usual en la pintura medieval, toda vez que se desea representar una superficie plana horizontal. La escena en sí es esencialmente dinámica, y a este carácter responden los martirios representados en Volturmo, fig. 6, Galliano, fig. 8 y aún el muy temprano de San Erasmo en la cripta de Santa María en Vía Lata (Roma). Este no es el sitio de establecer puntualmente todas las concordancias formales existentes entre los ejemplos citados y nuestra obra, lo cual por otra parte no conduciría a conclusiones demasiado relevantes vinculadas al problema estilístico. Creemos suficientes un par de advertencias significativas. En primer término con respecto al juez, está invariablemente caracterizado por la típica imagen representativa del dignatario que detenta un poder secular. Sus ademanes son a veces vehementes, así especialmente en Volturmo, fig. 6, e inclusive en el martirio de Berzé-la-Ville o en el libro de “pericopios” de St. Erentrud⁸⁵. domina formalmente la escena, al punto que la figura del santo parece visualmente relegada, como sometida al poder del juez implacable. Es la clara representación de un poder jerárquico en la órbita judicial. Muy distinto es lo que ocurre en Basilea. Como en la “flagelación” Daciano está aislado de la escena principal. Desde una especie de hornacina asiste pasivamente, como sumido en reflexión, al martirio. La hornacina asigna un lugar preciso al personaje y lo aparta de la escena de la parrilla que visualmente tiene una jerarquía superior a los dos casos mencionados más arriba. En otras palabras lo meramente representativo cede lugar a una exaltación más concreta del acontecimiento principal. El protagonista no es más el omnipotente dignatario, sino en realidad son dos, Vicente y el ángel que le extiende la corona del martirio. Si Daciano está en una posición estática dada sensiblemente por la dirección vertical, las dos figuras mencionadas, el ángel y la cabeza del mártir vuelta hacia aquél determinan una dirección claramente inclinada. Veamos que ocurre con las demás figuras. En varios ejemplos —vitales de San Dionisio, Angers y S. Germain—, los verdugos, y aún Daciano, están colocados uno junto a otro “detrás de la parrilla”, resultando un predominio de direcciones verticales, y con ello una cierta pérdida del dina-

⁸⁵ Libro de pericopios de St. Erentrud, Munich, Biblioteca Nacional, Cl.m.15903 fol. 80, martirio de San Lorenzo.

mismo propio de la agitación intrínseca del tema. En Basilea se trata de una composición en forma de "V", cuyas ramas están determinadas por los cuerpos de ambos verdugos. El cuerpo del verdugo de la izquierda resulta sensiblemente paralelo al ángel, y esta correspondencia rompe la simetría a favor de una dirección oblicua dominante: la signada por la penetración del ángel. Junto a las oblicuas dominantes aparecen curvas muy significativas como las originadas por la flexión del cuerpo de los verdugos que sugieren el esfuerzo físico desplegado durante la ejecución. Asimismo el plegado del manto angélico y las alas. En primer plano se destaca la curva determinada por la posición del hombre con el fuelle, quien es a la vez eslabón visual entre el Daciano aislado en la hornacina y los sucesos que ocurren en la cámara de torturas. Finalmente las sinuosas llamas que sugieren la posibilidad de una fuente pictórica.

Desde el punto de vista formal, el tercer compartimiento, fig. 4 que como vimos al estudiar la iconografía comprende tres escenas distintas, corresponde que sea analizado en conjunto sin tener en cuenta la escisión anotada. Lo primero que nos llama la atención es el paisaje de fondo constituido por un terreno de forma ondulada del cual emerge una ciudad con tres torres. La considerable reducción de escala que se opera entre la torre de donde es extraído el cuerpo exánime y las torres de la ciudad da por resultado una dilatación del espacio virtual del cuadro, que recuerda los lejanos horizontes ondulados como aquí, que se recortan en ciertas pinturas murales romanas tales como las encontradas en el Esquilino (c. 80 a. C.) albergadas hoy en la Biblioteca Vaticana. Dichas pinturas son conocidas bajo la denominación de "paisajes de la Odisea" y se difundieron considerablemente durante la antigüedad tardía, complementándose con follajes que parecen cimbrear por la acción del viento, y con siluetas de ciudades que emergen de las colinas. En el arte occidental encontramos un ejemplo de esos fondos ondulados en el famoso "salterio de Utrecht"⁸⁶ y lo que es bastante sugestivo para nuestra investigación en el varias veces citado antependio de San Ambrosio (Milán). En el cuadro que representa la huída del santo de Milán por temor a las persecuciones y en el siguiente que representa su regreso después de haber escuchado la voz de Dios, hay un fondo lejano colinoso de donde emergen las torres de Milán. Y aún, un cimbreado árbol estilizado evoca simplificada los pequeños sectores boscosos de las pinturas romanas. En el mundo bizantino tenemos un importante ejemplo de la concepción paisajística tardo-romana, el cual es el que más se asimila formalmente al bajorrelieve de Basilea. Se trata del ya mencionado "rollo de Josué", fig. 9, copia del siglo X de un original de los siglos IV o V (Cf. nota 36). En alguna de las escenas —v.g., Josué recibiendo a los embajadores de Gabaón— el lejano horizonte está dado por una línea ondulada de la cual surge una ciudad amurallada con tres torres y construcciones internas, y una de sus puertas abiertas. No nos aventuramos a afirmar que los paisajes del "rollo" hayan servido de inspiración directa al desconocido escultor de Basilea, pero sí que en su obra hallamos una vez más elementos, el paisaje en este caso, que reconocen antecedentes pictóricos (Cf. p. 117, 38 y 39). Además retengamos la incuestionable

⁸⁶ *Salterio de Utrecht*, Biblioteca de la Universidad de Utrecht, Ms. 32; obra fundamental de la escuela de Reims (c. 820).

filiación tardo-romana de dichos elementos paisajísticos, los cuales, tal como lo prueba el “rollo de Josué”, son reiterados literalmente en la época bizantina macedónica. Dicho sea de paso el prototipo pletórico es también pertinente al paisaje de fondo de los cuadros del “Palliotto” de San Ambrosio. Todo esto nos impone cautela en cuanto a la interpretación de la ciudad como “Jerusalem celeste”, sugerida más arriba (Cf. 21).

La torre poligonal que se extiende rígidamente vertical a lo largo del borde derecho del compartimento, desde donde se extraen por mediación celestial y terrenal, alma y cuerpo del mártir respectivamente, parece ser el receptáculo de donde surge la mayor parte del desarrollo plástico del cuadro. En efecto, veamos en el ángulo superior izquierdo como la pareja de ángeles que se lleva el alma, determinan una serie de direcciones cada vez más inclinadas, que de manera gradual establecen la transición entre el rígido verticalismo de la construcción y el ondulado horizonte inclinado que asciende hacia la puerta de la ciudad. Luego el “grupo terrenal” ubicado frente a la puerta abierta de la torre y limitado por el esbirro que se cubre la nariz con un paño y cuyo cuerpo es casi tan vertical como la arquitectura. Entre ambos límites verticales se desarrolla un rico juego de curvas en todas direcciones, dado por draperías, posición de extremidades, inclinación de torsos, todo lo cual dinamiza enormemente el grupo. Con el agregado, que el triángulo curvilíneo determinado por el horizonte sinuoso, la espalda curvada de uno de los hombres, y el paño que sostiene el que está totalmente erguido, deja de ser mero plano neutro de fondo al cual se encuentran adheridas las figuras, para adquirir dentro de la estructura formal del grupo, valores plásticos. O sea que de componente pasivo, se convierte en componente activo del grupo plástico.

La situación cambia sensiblemente en la mitad derecha del compartimento, donde el cuerpo exánime de Vicente yace al pie de un árbol de rico follaje y tronco sinuoso. Aquí el fondo vuelve a ser plásticamente neutro, nuevamente un verdadero “folio” al cual se encuentran adheridas una serie de figuritas libremente distribuidas. A pesar que faltan las tensiones provocadas por superposiciones y entrecruzamientos característicos de los otros dos grupos, el “celestial” y el terrenal”, predominan absolutamente las oblicuas, partiendo de la dirección fundamental dada por el cuerpo inclinado de Vicente, y siguiendo las determinadas virtualmente entre las fieras agresoras y los famosos cuervos defensores de la preciosa reliquia. En otras palabras, si bien aquí advertimos una notoria disminución del dinamismo plástico, de ninguna manera estamos en presencia de una composición estática, como podría ser la primera escena del ciclo ⁸⁷.

En la primera escena del último compartimento, fig. 5, el cuerpo amortajado es arrojado al mar, la composición vuelve a acusar una considerable rigidez. En primer término las líneas onduladas que representan el mar, sensiblemente paralelas entre sí, son casi horizontales. Luego la forma curva de la embarcación pasa a segundo plano ante el predominio

⁸⁷ Como una posición inclinada similar aparece en Galliano, San Leonardo de Basilea, Angers, Chartres y Bourges, cabría pensar si tal posición no resulta de una norma iconográfica establecida.

de una serie de verticales: el rígido cuerpo cuyos miembros extendidos visibles a través de la mortaja determinan direcciones que se prolongan en el mástil central, el remo y el mástil lateral, los ejes de los cuerpos de las cuatro figuras agrupadas estrechamente a la manera de friso. Este rígido verticalismo, animado por ligeros acentos dinámicos —algunos brazos y ligera inclinación de cabezas— da por resultado una composición eminentemente estática, en abierto contraste con el dinamismo que caracteriza las escenas de Jonás. En marcada oposición a esta situación están los motivos que ocupan en ángulo superior izquierdo: los cuervos y las velas. Los pequeños semicírculos que sugieren el efecto del viento sobre éstas y las alas desplegadas de las aves, impiden que al ser considerada la escena en conjunto aparezca como absolutamente estática.

El panorama cambia totalmente en las dos últimas escenas del ciclo, las cuales desde el punto de vista formal, deben ser estudiadas en conjunto. El grupo tiene un apoyo tectónico firme dado por el sarcófago y las formas arquitectónicas que la cubren; pero aparte de dichos elementos será vano buscar dentro del grupo una horizontal o una vertical. Superposiciones y entrecruzamientos son aún más frecuentes que en la escena de la “extracción del cadáver”, fig. 4, dentro de un predominio absoluto de la curva y de la línea recta oblicua. Cada personaje acusa una posición única, irrepetible, y aún dentro de cada uno, cada parte del cuerpo adopta una dirección particular. A todo esto responde una pérdida de la claridad compositiva y cierta perturbación del hilo narrativo. Pero de todas maneras no podrá negarse que dentro del conjunto de la obra toda se alcanza una verdadera cumbre en cuanto al dinamismo compositivo, cumbre que como veremos más adelante es alcanzada también por otros aspectos estilísticos.

2) LA FIGURA HUMANA Y CARACTERÍSTICAS DEL RELIEVE

Habiendo analizado en el apartado anterior aspectos generales de la composición, nos ocuparemos en seguida de las características escultóricas particulares de la misma. Comenzaremos por la concepción de la figura humana. En una obra, a través de cuyo estudio, como hemos advertido reiteradamente, surgen inconfundibles reminiscencias con el arte de los primeros siglos de nuestra era puede resultar de utilidad para nuestros fines, tomar como referencia la concepción escultórica reflejada en aquellas obras lejanas. De acuerdo a esto, pasando revista a las distintas figuras representadas en Basilea, surge claramente que el cuerpo desnudo de Vicente, en las cinco oportunidades que aparece, significa dentro del contexto de la obra, la mayor aproximación a la concepción escultórica naturalista de la antigüedad. Muy especialmente el torso presenta un modelado mórbido, gradual, el cual mediante sutiles transiciones, sin bruscas cesuras, da por resultado la integración de las distintas partes demostrando a la vez una correcta comprensión de las proporciones naturales. En otras palabras es un cuerpo resultado de la integración, no de la adición de partes. A esta concepción “clásica” del tratamiento del cuerpo se opone la cabeza, que salvo en el caso del Vicente defendido por

los cuervos⁸⁸, fig. 6, está como insertada sobre el torso de una manera muy artificial. Es como si al cuerpo se le adicionara una cabeza, que desde ya no se “integra” plásticamente con él. Esta cabeza, desde el punto de vista escultórico, responde a un tipo único para toda la obra, cuya forma es la de un ovoide eventualmente afinado en su parte inferior. Prácticamente no existen transiciones de modelado para distinguir las distintas partes del rostro, sobre el cual la protuberancia nasal o las cavidades oculares y bucal parecen añadidas artificialmente “a posteriori” de manera convencional. Las proporciones asimismo resultan distorsionadas, primero con relación al resto del cuerpo, pues la cabeza resulta desproporcionadamente grande; en segunda instancia, en cuanto a las proporciones relativas de la cabeza en sí, observamos ojos de forma almendrada, pupilas perforadas y cejas levantadas, cuya dimensión también resulta exagerada. En la parte superior de estas cabezas geoméricamente estilizadas las hebras de los cabellos se marcan mediante incisiones superficiales casi paralelas entre sí y excepcionalmente en el caso del ángel que penetra en la torre, fig. 3, mediante bucles más elaborados de mayor valor plástico. Esta tendencia a la simplificación geométrica advertida en las cabezas, la notamos claramente en las extremidades —las de Vicente inclusive— y en todas las figuras vestidas. Estas últimas están compuestas por la adición de verdaderos bloques fácilmente asimilables a cuerpos geoméricos, de los que emergen extremidades como delgadas formas cilíndricas. A su vez las articulaciones parecen reemplazadas por charnelas, esto es medios mecánicos, de donde los ademanes y movimiento en general tienen algo del artificio propio de las marionetas. Los drapeados se hallan por su parte, en una dependencia bastante rigurosa de los bloques geoméricos antedichos, y se reducen a unos cuantos tipos claramente discernibles. Un manto arrojado sobre el cuerpo —v. g. la casulla de Valerio, fig. 2— o el Daciano que asiste al martirio de la parrilla, fig. 3, responde a una típica ordenación en forma de “V”; un muslo queda invariablemente encerrado por dos convencionales formas geoméricas, a una figura inclinada —especialmente en los dos últimos compartimentos— responde un plegado en forma de abanico con pocas ramas en la parte dorsal del vestido, que acompaña el movimiento; el borde inferior de las túnicas, sobre todo entre los muslos, está caracterizado por dos o tres pliegues en forma de tubos. O sea que existe una notoria adaptación de las draperías a los masivos bloques geoméricos, resultante no de una concepción plástica integral de la figura vestida, sino de sureos relativamente poco profundos excavados en los bloques, con un pulso tan firme que parece guiado por patrones geoméricos. No obstante importa señalar que una tal elaboración de las draperías, aún cuando rígida y carente de vitalidad, contribuye a crear acentos plásticos sobre las superficies de lo contrario totalmente lisas de los bloques. Al respecto basta observar la diferencia de valor plástico entre las partes cubiertas y las extremidades que de ellas surgen, donde la carencia de pliegues y de toda indicación de musculatura, dejan totalmente al descubierto cuerpos casi geoméricos.

La figura del protagonista resulta excepcional también por el hecho que en la escena de la “flagelación”, fig. 2 se constituye prácticamente

⁸⁸ Es curioso que la integración más lograda entre cabeza y el torso se da en el caso, donde el modelo antiguo, Jonás, es más evidente (fig. 6).

en la única figura que se evade del espesor limitado del bajorrelieve. La posición del cuerpo orientado según la diagonal, su pie derecho que llega al borde mismo de la placa, la calidad ya señalada del tratamiento escultórico, hacen de ella la sola figura concebida como altorrelieve. En las demás solamente tienen volumen plástico las partes visibles; es decir, que en ellas el tratamiento escultórico se ha limitado al plano frontal anterior de la placa. En efecto, los flancos de las figuras, determinados por planos transversales a dicho plano frontal y por ende al plano de fondo, se mantienen absolutamente como tales, como superficies lisas planas que se interrumpen abruptamente al llegar al fondo. O sea que entre el plano frontal y el fondo no existe transición plástica alguna pues la vinculación entre ambos está dada por el mero desbaste del bloque de piedra según un plano casi perfecto. Si como consecuencia de esta actitud escultórica cada figura considerada aislada tiene en sí misma algo de bloque, esta apariencia es mucho más notable en el agrupamiento de figuras alineadas como las que en la primera escena enfrentan a Daciano, o en menor medida en el grupo de marineros que arrojan el cuerpo al agua. Esta apariencia desaparece en las restantes escenas en beneficio de un incremento de los valores plásticos. Ya destacamos la figura de Vicente en la "flagelación", casi una figura de bulto, merced a cuyo tratamiento el Daciano queda relegado a segundo plano. Este relegamiento plástico del prefecto lo advertimos plenamente en la escena de la parrilla, fig. 4 donde a un tratamiento bastante plano de su cuerpo, a pesar de cierta animación lograda por los drapeados, se oponen significativos elementos plásticos como las alas del ángel coronador, el delicado torso del mártir, el fuerte contraste producido por el hueco que se forma debajo del cuerpo curvado del hombrecillo del fuelle, y por último las llamas, a pesar de su ya mencionada ascendencia pictórica. Otro contraste ocurre en la pequeña escena anterior entre el estático bloque que materializa al guardia que impulsa a Vicente y el grupo formado por éste y el ángel. No obstante estos aciertos plásticos, son los dos últimos compartimentos, aquellos donde como vimos en el párrafo anterior culmina lo que hemos llamado el dinamismo compositivo, las partes escultóricamente más significativas de toda la obra. Por ejemplo en el ángel que sostiene la figurita que representa el alma y con su brazo izquierdo acompaña al ala extendida, llama la atención su movilidad muy naturalista y la inesperada vitalidad de los pliegues que rodeando el brazo levantado y atravesando diagonalmente el pecho acompañan el movimiento. Más importante aún es el dinámico grupo empeñado en extraer el cadáver, totalmente alejado de la concepción "en bloque" de la escena del juicio. Si bien el conjunto se atiene estrictamente al bajorrelieve su valor plástico queda determinado sobre todo porque los cuerpos orientados según planos oblicuos, de acuerdo a la acción que desarrollan conforman huecos en sombra, los cuales contrastan vigorosamente con las lisas superficies de dichos cuerpos. Sobre el valor plástico del fondo en esta escena hicimos referencia más arriba (Cf. p. 110). Un contraste igualmente vigoroso lo encontramos en el barco, fig. 5, entre los huecos dejados por las ataduras de las velas y la textura naturalmente lisa de las mismas. Es sin embargo, en el último grupo, el cual abarca hallazgo y entierro del cadáver, donde el valor contrastante de los vacíos alcanza su efectiva culminación.

La búsqueda de antecedentes de una actitud escultórica caracterizada por la tendencia a plasmar en general la figura humana, mediante la adición, no la integración, de volúmenes asimilables a cuerpos geométricos, a los cuales se adaptan los pliegues de las vestimentas, y por la reducción del trabajo escultórico a las partes frontales visibles, nos conduce a un grupo de pequeñas piezas de marfil producidas en Bizancio durante la segunda mitad del siglo X, y durante el siglo XI. Estas piezas a través de distintos caminos, prácticamente imposibles de discernir en cada caso particular, alcanzaron rápidamente tierras occidentales donde gozaron de enorme difusión. Se trata de dípticos, trípticos, cajas destinadas a contener reliquias u objetos de uso profano, obsequiados por dignatarios bizantinos, adquiridos por prelados y embajadores, y aún formando parte de eventuales botines de depredaciones, los cuales hoy en día están depositados en colecciones y tesoros desde el sur de Italia hasta Novgorod. En el magno "corpus" de Goldschmidt y Weitzmann dedicado a los marfiles bizantinos, el grupo rotulado como el "nuevo grupo de Adán y Eva", es el que presenta las similitudes más notables con las figuras del bajo relieve que estudiamos⁸⁹, figs. 10 y 11. Por otra parte no debe extrañarnos esta situación, pues estos marfiles constituyen un verdadero acervo común, cuyos motivos aislados influyeron no solamente a tallistas de marfil, sino también a orfebres y escultores en general. Al respecto dos ejemplos, entre muchos, considerablemente significativos, Boeckler en su monografía sobre las puertas de bronce de la catedral de Ravello, fig. 12, ha señalado acertadamente las similitudes de la concepción del relieve con la típica de los marfiles bizantinos⁹⁰. Añadamos que muy especialmente el cuadro que contiene las figuras de dos gladiadores luchando, presenta algunas sugestivas coincidencias con las figuras de Basilea, como por ejemplo, la escisión de la figura en partes geométricas, la rigidez un tanto mecánica de los movimientos y la inexpresividad de los rostros. En el campo de la escultura podemos mencionar una obra famosa, el portal de la coronación de la Virgen en Nuestra Señora (París, 1210-1220), en el cual se ha reconocido concretamente la influencia de tallas bizantinas⁹¹. En nuestro caso existen elementos que parecen haber sido trasladados casi directamente de éstas. Así por ejemplo, en una de las placas que componen un díptico del siglo XI⁹², fig. 13 el plegado de las vestimentas del ángel de la resurrección es muy similar a las draperías de Daciano que observa la parrilla, fig. 3; o en el registro medio de la misma placa es singular la coincidencia entre el apóstol Juan que se cubre parte del rostro en el instante de la Transfiguración, y el personaje que se cubre nariz y boca, protegiéndose de las emanaciones del cadáver, fig. 4. Con esto de ninguna manera queremos significar que el marfil ejemplificado haya servido de modelo directo al escultor de Basilea, pero no obstante creemos que las semejanzas señaladas contribuyen a afianzar las relaciones histó-

⁸⁹ Cf. GOLDSCHMIDT A. y WEITZMANN K: "die byzantinische Elfenbeinskulpturen" Berlin, 1930/34.

⁹⁰ Cf. BOECKLER ALFRED, *Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus de Tram*, Berlin, 1953, p. 66 y ss.

⁹¹ SAUERLANDER WILLIBALD, *Skulptur des Mittelalters*, Frankfurt-Berlin, 1963, p. 101.

⁹² Museo Victoria y Alberto (Londres), N° Inv. 295-1867, 25x12.

ricas halladas, y se oponen a la poco convincente posición de Reinhardt⁹³ que señala influencia de la concepción de la figura humana de los miniaturistas otónicos. Es interesante señalar que muchos años atrás, Wackernagel⁹⁴ había apuntado la relación que acabamos de establecer pero sin aportar dato concreto alguno.

3) LAS ARQUITECTURAS Y EL ESPACIO VIRTUAL

Dentro de toda composición figurativa, sea pictórica o escultórica, las imágenes que aluden a arquitecturas tienen una doble función. Una sería la función meramente “representativa” desde el momento que “representan”, sea de manera muy concreta, sea de manera abstracta (naturalmente son factibles distintos grados de abstracción), un espacio total o parcialmente cerrado. La otra función podríamos calificarla como “estructural”, debido a que al modo particular de representar arquitecturas está vinculado, en buena medida el carácter del espacio virtual. El hecho, por ejemplo, que durante el Renacimiento, los edificios, por más imaginados que sean, tengan una apariencia absolutamente concreta y que sus dimensiones en el cuadro responden a la escala única del mismo, está intrínsecamente ligado a la concepción matemática del espacio renacentista. Por cierto que muy otra es la situación en el arte medieval. Y debemos agregar que aún dentro de las distintas imágenes de arquitecturas dispersas en obras pictóricas y escultóricas de ese período, las que aparecen en nuestro relieve son verdaderamente singulares. En realidad podemos distinguir aquí cuatro tipos diferentes de arquitecturas que dan lugar a otras tantas soluciones relativas al espacio virtual:

a) la arquitectura-marco; dos pilares muy frecuentemente lindantes con los bordes laterales del cuadro sostienen una arcada de la cual emergen comprimidos contra el borde superior, techumbres generalmente a dos aguas, almenas y un número variable de torrecillas perforadas. Es el recurso típico del arte otónico, a través del cual se sugiere que la escena tiene lugar dentro de un espacio cerrado, que puede ser un edificio o eventualmente una ciudad entera. Dentro de la arcatura descrita se prescinde de toda otra indicación espacial, que no sean elementos accesorios como tronos, lámparas o cortinados. Las figuras se ordenan a manera de friso y en las miniaturas se recortan sobre fondo dorado. En definitiva se prescinde de una construcción interna del espacio virtual, todo queda limitado a la mera alusión a los límites externos del mismo. Esto es lo que ocurre precisamente en Basilea en ambas escenas del primer cuadro, fig. 2, “Juicio” y “Flagelación” y en el martirio de la parrilla. Las arcadas presentan extraordinarias similitudes con las que enmarcan varias miniaturas del siglo XI⁹⁵, y bajo ellas las figuras comprimidas en bloques se despliegan sobre un fondo totalmente neutro, no se verifica intento alguno de ampliar ilusionísticamente el espacio. Tal situación hace pensar inmediatamente en la existencia de prototipos otónicos. Si bien esto puede ser factible para las dos primeras escenas, no debe inferirse

⁹³ REINHARDT H. *op. cit.* p. 13.

⁹⁴ Cf. WACKERNAGEL MARTIN, *Basel*, Leipzig, 1912.

⁹⁵ Las coincidencias más notorias en: *Código Aureo de Echteraach* (1043/1046), Escorial; y en el Libro de *Pericopios de Enrique III*, Biblioteca municipal de Bremen.

apresuradamente como hace Reinle⁹⁶, la caracterización de la obra toda como otónica y concluir con su datación poco después del año 1000. Observemos además que en la escena de la parrilla, aun cuando las dos arcadas (la mayor almenada y la menor que cubre el nicho donde se aloja el impassible Daciano) reconocen la procedencia otónica, a través, de la parrilla rebatida, del hombre del fuelle en primer plano, y del ángel que parece surgir de la arcada, se verifica ya un consistente principio de organización espacial interna que se reitera en la última escena del cielo;

b) la arquitectura-símbolo: estaría dada por las dos torres octogonales, figs. 3 y 4, que permite distinguir entre un espacio cerrado y un espacio exterior donde tiene lugar la escena. Es un recurso ya divulgado en la época tardo-romana y luego en el arte cristiano tanto carolingio como bizantino. Su empleo persiste en la cartografía hasta hoy. Es interesante ver como en Basilea se ha subrayado el carácter de interioridad de la torre, por cuanto el protagonista es captado justamente en los instantes, cuando penetra y es extraído de aquélla, siendo en ambos casos acompañado por figuras angélicas. Es cierto que en la fig. 3 la torre está yuxtapuesta a las típicas arcaturas otónicas, y que desde el punto de vista representativo podría leerse como una especie de torreón adosado a la cámara de suplicios. Ello no obsta para que su función "estructural", aquella relativa a la determinación de espacio virtual, sea distinta a la de las "arquitecturas-marco".

c) La arquitectura-paisaje, fig. 4: es la ciudad con muros almenados emergente del lejano horizonte ondulado del tercer compartimento. Ya hemos señalado su derivación de paisajes de la época romana imperial (Cf. p. 40). Se trata de un elemento que si bien esencialmente cumple solamente la función "representativa", eventualmente dentro del contexto particular de ciertas obras, puede alcanzar simultáneamente función "estructural". Esto es precisamente lo que acontece en la obra que estudiamos. Al respecto reiteramos una advertencia anotada más arriba (Cf. 39): la notoria reducción de escala operada entre la torre-prisión rasante con el borde exterior del panel, y la ciudad, da como resultado desde el punto de vista visual la dilatación del espacio virtual y la valoración del fondo como un plano visto en escorzo pronunciado. La confirmación de la función "estructural" que realiza este detalle aparentemente insignificante y pintoresco, la obtenemos si lo suprimimos mentalmente. En dicho caso ficticio el espacio virtual, como en el caso de los dos primeros compartimentos resultaría inexistente, pues quedaría confinado por el fondo físico del relieve.

d) La arquitectura-caja espacial: aparece solamente en la última escena, fig. 5. En ocasión del estudio iconográfico señalamos una alusión muy concreta a tipos de construcciones religiosas difundidas desde mediados del siglo XI en Borgoña y Alto Rin (Cf. p. 125). En otro aspecto observemos como la inconclusa construcción "transparente", esculpida como volumen, no como las arcadas planas anteriores, determina un espacio interno considerablemente distinto del espacio prácticamente neutro limitado por las arquitecturas-marco. La escena no se organiza ya como

⁹⁶ GANTNER-REINLE, *op. cit.*, t. I, p. 445 y ss.

adherida únicamente al plano frontal anterior determinado por la arcada, sino mediante planos de distinta profundidad e inclinación. Es decir, hay una organización interna del espacio, no según un plano único, sino de acuerdo a la tercera dimensión proporcionada por el tratamiento volumétrico de la arquitectura. E inclusive el fondo pierde su condición de elemento pasivo, por cuanto las figuras parecen surgir del mismo y avanzar mediante posición y ademanes hacia el plano frontal anterior. De esta manera nos hallamos frente a un principio de organización espacial muy similar al logrado en la escena de la parrilla, fig. 3, el cual en ambos casos, es en buena medida dependiente de los respectivos esquemas iconográficos. Una rápida revisión de “martirios sobre la parrilla” y “deposiciones” es suficiente para confirmar tal derivación. Hay sin embargo una diferencia fundamental entre las dos escenas de nuestro ciclo. En la de la “parrilla”, la arquitectura es mero marco, no acompaña volumétricamente la organización del espacio interno según la profundidad. En otras palabras las arcadas son uno de los tantos planos según los cuales se organiza el espacio. En cambio, en la escena final, repetimos, la arquitectura es concebida como volumen, como cuerpo tridimensional, acompaña la ordenación de figuras y objetos en su “interior”. O sea que desde el punto de vista espacial existe una cierta coherencia entre la arquitectura representada y el espacio interno que ella limita, coherencia inexistente en el caso del martirio. Así y todo advertimos que tal coherencia es solamente parcial, por cuanto no existe relación escalar lógica alguna entre elementos arquitectónicos, personajes y objetos. Ejemplos similares a la última escena de Basilea habría que buscarlos en la pintura antes que en la escultura, y aún son poco frecuentes antes de Giotto. Recordemos al respecto el ya mencionado entierro de San Vicente en Galliano, fig. 8, (Cf. p. 123), y luego varios entierros de Cristo del siglo XII, como S'Ant'Angelo in Formis o el salterio de San Albano. En el siglo XIII este principio de coherencia espacial entre la arquitectura y el espacio limitado por ella, lo encontramos también en otros temas. Por ejemplo, en algunas de las pequeñas escenas que acompañan a la hierática figura de Francisco de Asís en la tabla pintada por Buenaventura Berlinghieri (c. 1235) conservada en San Francisco de Pescia, y en los frescos con la leyenda de San Magno en Agnani. Pero es recién a partir de Giotto, y en ello reside precisamente una de sus genialidades, cuando el principio es desarrollado con total consecuencia. Lo singular del caso de Basilea, es que mientras en los ejemplos aportados nos enfrentamos con arquitecturas más o menos convencionales, aquí existe la ya mencionada alusión a formas arquitectónicas —los coros poligonales—, cuya ubicación geográfica y cronológica es perfectamente discernible. En el arte medieval no faltan tal tipo de soluciones. Basta recordar la representación de la recién terminada abadía de Westminster en el tapiz de Bayeux. Pero lo que en la pieza textil es un mero despliegue de arcadas planas adosadas que no son más que siluetas recortadas, pasa a ser en Basilea una forma volumétrica precisa. De todos modos la solución es absolutamente excepcional dentro de la órbita de la escultura, lo que conduciría a pensar nuevamente en estímulos procedentes de obras pictóricas, unidos a una voluntad expresa de hacer referencia a hechos contemporáneos. Si el principio de coherencia entre arquitectura y espacio interior nos permite incorporar la obra al conjunto poco numeroso de anticipaciones pre-giottescas,

es indudable el mérito radicado en la voluntad incipiente de acercamiento a la realidad concreta, actitud que en el arte europeo es muy poco frecuente con anterioridad a las últimas décadas del siglo XII.

4) LA NARRACIÓN Y LA SECUENCIA TEMPORAL

En distintas partes del presente trabajo se ha hecho referencia a las particularidades narrativas del ciclo vicentino de Basilea. Ha llegado el momento de ocuparnos de manera sistemática de este importante problema estilístico. En primera instancia conviene advertir que toda vez que nos enfrentamos con un ciclo pictórico o escultórico narrativo, surgen de inmediato dos cuestiones bien diferenciadas. La primera es de carácter cuantitativo. Toda vez que se trata de narrar en términos plásticos un acontecimiento procedente de alguna fuente literaria, el artista puede enriquecer la narración pictórica o escultórica añadiendo personajes u objetos no mencionados en la fuente. Pero también puede atenerse estrictamente al contenido literario y aún, por diversas razones, simplificarlo considerablemente. Esta peculiar técnica de adaptación de un texto escrito a un medio totalmente ajeno, como lo es la plástica, es sumamente compleja y no depende solamente de actitudes particulares frente a la realidad, sino entre otras cosas, del contenido propio del texto. Por ejemplo, ¿cómo es posible que un artista plástico consiga plasmar visualmente, las largas "tirade" con que los santos mártires, según las pasiones respectivas, pretendían convertir a sus verdugos inexorables? Cuanto más podría llegarse a la visualización de un par de palabras significativas, pero nada más. De todos modos la "adaptación" da por resultado un texto "plástico" cuyo contenido narrativo puede ser más o menos rico en detalles. Al respecto recordemos el tema de la "flagelación de Cristo", como se pasa de las someras representaciones del siglo IX a las complejas realizaciones dramático-escenográficas del gótico (Cf. p. 111/113). Pero es indudable que además de este placer del artista por el relato, en todo ciclo se presenta la cuestión relativa al encadenamiento visual de los sucesos que lo componen. Desde un punto de vista estructural general el ciclo puede estar representado de manera continua o escindido en escenas aisladas, con cesuras intermedias perfectamente discernibles. El primer caso derivado de los "rollos" ilustrados de la antigüedad consiste en una banda narrativa continua, como en el caso de los ya mencionados "rollo de Josué" (Cf. nota 36) y tapiz de Bayeux. Cabe advertir que a veces imágenes formalmente cerradas enmascaran una narración continua. Por ejemplo, cuando dentro de un marco cuadrado o rectangular, a la escena principal, desarrollada generalmente en primer plano, acompañan escenas que suceden ilusionísticamente en la "lejanía", pero que en realidad pertenecen a una secuencia temporal que culmina en la escena mayor. Veamos a continuación de que manera los problemas enunciados aparecen reflejados en el bajorrelieve de Basilea. La primera placa fig. 2, se halla formalmente dividida en dos parcelas, cada una de las cuales encierra una escena única: "juicio" y "flagelación", respectivamente. En ambas, ya lo hemos observado, es evidente la sujeción a las fórmulas iconográficas, al punto que poco y nada aportan en materia narrativa, con excepción de la actitud expectante de Daciano. En el segundo panel fig. 3,

las columnas que sostienen la arcada almenada, ya no se emplean para encerrar escenas consecutivas como en el caso anterior. En realidad estamos en presencia de un principio de representación continua, aun cuando la torre por su significación formal podría leerse de alguna manera como elemento separador. Pero es necesario advertir que la torre en la cual penetra Vicente es de acuerdo a la estructura visual del compartimento todo, una especie de pórtico de acceso a la cámara de torturas; por lo demás el diablillo que formalmente pertenece a la escena de la parrilla está sentado sobre el alféizar de uno de los vanos de la torre. Es decir que la aparente cesura no existe; por el contrario la torre actúa como eslabón entre dos instantes cronológicamente separados de una narración continua. Esta manera singular de involucrar las arquitecturas en el proceso temporal la encontramos ya en varios sarcófagos de la época romana tardía, para reaparecer en la misma Roma, a principios del siglo XII, en los frescos representando los ciclos de San Clemente y San Alejo en la iglesia inferior de San Clemente, y un siglo antes en los frescos dedicados al ciclo de los santos Cecilia y Valeriano, en San Urbano "alla Caffarella", hoy destruidos, pero conocidos a través de dibujos de la colección Barberini. En particular los frescos de San Clemente permiten claramente apreciar la adopción de elementos de raigambre típicamente romana⁹⁷. Pero lo que distingue esencialmente la escultura de Basilea de las pinturas murales romanas, es que en éstas la arquitectura que formalmente une dos instancias sucesivas del proceso temporal es una especie de telón de fondo, delante del cual se desarrollan los acontecimientos⁹⁸; en Basilea, en cambio, la arquitectura tiene participación activa en la estructura de la obra, como que los personajes hacen ostensible uso de ella. Vicente y su ángel guardián la penetran, mientras el enviado infernal se apoya en ella. En otras palabras la arquitectura, de mera escenografía, de mero bastidor sin sustancia, adquiere corporeidad y es elemento capital de la narración. En esto hay que ver una efectiva liberación de convenciones, ya sean otónicas o romanas, paralelamente con una captación más directa de la acción narrada. En este último aspecto destaquemos la manera de representar la entrada de Vicente en la torre. En rigor para hacer comprensible el proceso hubiera bastado representar a Vicente acompañado del esbirro frente a la puerta de acceso. Como a continuación lo vemos depositado sobre la parrilla, la acción que mediaría entre ambas escenas es reconstruida por el espectador sin esfuerzo alguno. Pero el hecho significativo es que aquí se ha representado a la figura de Vicente en plena acción, exactamente en el momento de penetrar la torre, con movimiento resolutivo, como si quisiera cuanto antes sufrir el martirio que lo conducirá a la gloria eterna. Este momento dinámico no solamente queda establecido por la "desaparición" de la cabeza dentro de la arquitectura, sino también por la posición del cuerpo, que contrastando con la rígida posición vertical del esbirro, se organiza, como vimos (Cf. p. 129), según dos sistemas de oblicuas. Como señaláramos más arriba (Cf. p. 113) la actitud resuelta del mártir que precede a sus verdugos, puede considerarse como una translación bastante literal del texto de Prudencio,

⁹⁷ Cf. DEMUS-HIRMER, *op. cit.* p. 56.

⁹⁸ El carácter específicamente romano del principio estudiado fue señalado por PÄCHT OTTO, en *The St. Albans-Psalter*, Londres, 1960, p. 121.

mientras que la figura que desaparece dentro del edificio tiene ciertos antecedentes iconográficos. Este último hecho no va en detrimento de la solución alcanzada, pues lo que interesa en muchos casos no es la originalidad del motivo iconográfico, sino la manera como un esquema establecido es adaptado a las exigencias intrínsecas de una obra particular, y ello es precisamente lo acontecido en la obra que estudiamos. Este mérito es extensible a la escena del suplicio. Si el pintoresco hombre del fuelle es la reproducción de un motivo iconográfico tradicional (Cf. p. 115) hay dos detalles que hablan muy a favor de la capacidad narrativa del escultor de Basilea y de su cierta independencia de las fórmulas iconográficas. En primer término la original actitud pasiva, casi reflexiva de Daciano y luego el ángel, que si bien responde al modelo iconográfico en cuanto surge del borde superior, es portador de la corona, verdadera culminación de los sufrimientos del mártir. A dicho último motivo, el ángel portador de la corona, exclusivo del bajorrelieve basiliense, se añade el hecho único que Vicente a despecho de su posición, gira totalmente la cabeza, enfrentando así directamente al enviado celestial. Si tenemos en cuenta que en muchos martirios de este tipo, el santo permanece de espaldas, como ajeno a la irrupción del ángel, debemos reconocer la eficacia dramática de la solución alcanzada.

En el tercer compartimento, fig. 4 estamos claramente en presencia de una narración continua. Sin embargo es interesante anotar como el proceso narrativo se ha escindido en dos instancias, la terrenal y la supraterranal, las cuales se desarrollan, he aquí lo significativo, “simultáneamente”. En efecto, sin esfuerzo alguno observamos que “mientras” los despojos mortales son extraídos de la torre por un grupo de hombres, el alma inmortal es alejada de la misma por una pareja de ángeles. En ambas instancias se da una captación muy precisa de un instante muy significativo de la acción, que no es justamente un instante en que la acción se detiene. La acción que se desenvuelve en la esfera celestial ha sido sorprendida en el instante inmediatamente anterior a la iniciación del vuelo que conducirá a Vicente a su morada eterna. Uno de los ángeles está por desprenderse de la torre mientras señala la dirección a seguir, el otro con una pierna todavía parcialmente en el interior y un pie apoyado sobre el alféizar, describiendo perfectamente la posición de quien está por salir de un sitio cerrado. Por más que admitamos la derivación de motivos típicamente romanos (Cf. 19) es incuestionable la libertad de nuestro escultor a favor de un relato apoyado no en la ilación de sucesivos “tableaux vivants”, sino en verdaderos acontecimientos. Esto es, no en acciones detenidas y por consiguiente estáticas, sino en acciones que están sucediendo y en consecuencia plenas de dinamismo. La acción terrenal ha sido plasmada también en pleno proceso, pues parte del cuerpo permanece oculto dentro de la cisterna. A esto hay que añadir varios detalles originales que enriquecen indudablemente la narración. Veamos por ejemplo, la manera como cae el brazo exánime, como se cubren el rostro los ejecutores, especialmente quien tiene ambas manos ocupadas se ha anudado un lienzo a la nuca. Además la reiteración de la torre del cuadro anterior contribuye seguramente a una reconstrucción más ajustada de lo acaecido: el mártir es sacado muerto de la misma torre que penetrara en vida. De esta manera las escenas que hemos denominado tercera, cuarta y quinta (Cf. p. 107) constituyen tres etapas que representan muy claramen-

te en términos visuales, lo que podríamos llamar la muerte y glorificación de Vicente de Zaragoza. Dentro del aspecto narrativo son significativas también las dos escenitas que se desarrollan junto al Vicente yacente. Este es defendido en cada una por un cuervo contra animales salvajes y aves de rapiña. Observemos los cuervos con alas desplegadas en plena acción defensiva, mientras que los atacantes adoptan cada uno actitudes particulares. El ave directamente huye, el león parece frenado en su ímpetu por el cuervo que le presenta decididamente los espolones, un lobo contempla lo que sucede sin atreverse a intervenir, un cuarto animal está sentado como mero espectador. La comparación con representaciones de la misma escena de otros ciclos, fig. 8, demuestra por lo menos aquí, la superior calidad narrativa de la obra. Finalmente en el último panel reaparece la narración continua, que como vemos es predominante. La triple repetición de la imagen del protagonista corresponde a tres distintos instantes. Como en otros casos se representa el verdadero acto de arrojar el cadáver, como que éste presenta parte de la cabeza ya sumergida. Además al colocar luego el cuerpo exactamente en el límite de la representación figurativa del mar, se sugiere que aquél ha sido hallado en las orillas. Si la escena del entierro en sí, en nada enriquece la iconografía tradicional, es notable la frescura con que se ha captado el proceso de construcción. Al respecto no faltan ejemplos similares, desde el antiguo marfil del siglo IV, fig. 14 hasta la miniatura de la leyenda de San Edmundo en el siglo XII, fig. 15. En ambos casos percibimos edificios “terminados”, rodeados por personajes provistos de utensilios de albañilería; si suprimiéramos mentalmente a los constructores no hay detalle alguno que sugiera el edificio “en construcción”. Todavía más, en el caso de la miniatura inglesa, ocho son los personajes, pero sólo tres están específicamente afectados a la construcción, y lo que es singular solamente clavando y desclavando, de todos modos una tarea bastante secundaria dentro del proceso. Por lo pronto en Basilea los albañiles son solamente cuatro, pero cada uno ocupado en tareas distintas perfectamente observables en una verdadera obra en construcción. El que ocupa el ángulo inferior derecho, arrodillado, trata de levantar una pesada viga, otro montado sobre una típica escalera de obra se esfuerza por entregar un sillar a un tercero que asoma por el parapeto; finalmente el cuarto con un utensilio apropiado se ocupa de la bóveda de cañón aún no concluida. Además de la riqueza de detalles, vemos personajes realmente en tareas específicas de operarios constructores, no simulando construir, que es la sensación resultante de la miniatura mencionada. Y he aquí la significativa sutileza: a través de las tareas desempeñadas por cada uno de los personajes se reconstruye el proceso temporal que se inicia con la elevación de los materiales desde el suelo y culmina con la aplicación de dichos materiales a la construcción del techo. Muy otro hubiera sido el efecto, si como en el caso del marfil de Tréveris, fig. 14, todos los albañiles estuvieran haciendo lo mismo, esto es, simulando colocar tejas sobre la cubierta. Esto confirma la ya advertida calidad de narrador del escultor ignoto de la leyenda de San Vicente, y su singular acierto en la dificultosa tarea de verter en términos plásticos, un devenir de sucesos.

Si por el momento nos atenemos a la considerable riqueza de detalles expuestos en la narración de Basilea, encontraríamos acertadas las cualidades reconocidas por Francovich: “...il gusto fresco e schietto del

favellare, l'acuto senso di osservazioni della realtà..."⁹⁹. Estas cualidades calificadas como típicamente lombardas (?), las reencuentra el citado autor en los arquivados de las catedrales de Módena, Plasencia y Ferrara. A pesar de la evidencia que encierran las manifestaciones de Francovich, ellas en el fondo, poco aportan a la solución del problema cronológico. En primer término conviene advertir que las propiedades narrativas expresadas no son privativas de las tres obras lombardas citadas, todas circunscriptas al siglo XII, sino que mucho antes en la primera mitad del siglo IX, las encontramos plenamente manifestadas en el tantas veces citado "Palliotto" de San Ambrosio. Al respecto baste recordar entre otras cosas, la caracterización de algunos personajes, la precisa descripción de vestuario y objetos litúrgicos; la escena de la misa donde aparecen perfectamente diferenciados el estado extático de San Ambrosio y la diligencia del auxiliar que lo viste; detalles íntimos, como los zapatos colocados debajo del lecho sobre el cual reposa Ambrosio, etc. En un rango menor podríamos ubicar una obra de principios del siglo XI, el ciclo vicentino de Galliano, fig. 8, muy especialmente la última escena que narra prolijamente la ceremonia de la inhumación. Si estas referencias son suficientes para asignar un valor relativo a las conclusiones de Francovich, debemos añadir que éstas soslayan una cuestión que juzgamos fundamental dentro del arte narrativo, y cuyos principales puntos hemos discutido con cierta profusión en los párrafos precedentes. Se trata de la expresión en términos plásticos de la secuencia cronológica que todo ciclo supone. A continuación traemos a colación un par de obras, cuya estructura narrativa presenta notorias semejanzas con el relieve de Basilea. Es sugestivo que todas ellas hayan sido ejecutadas en la primera mitad del siglo XIII, y que además representen ciclos hagiográficos. Primeramente mencionemos en Borgo de San Donnino (próximo a Módena) el ciclo del santo titular de la catedral, que abarca todo el arquivado del portal principal, extendiéndose simétricamente a parte de ambos paños adyacentes. Según Francovich¹⁰⁰ la obra fue ejecutada por un discípulo de Antelami entre los años 1210 y 1216, figs. 16, 17 y 18. Sin entrar a considerar varios detalles pintorescos que enriquecen la narración, es digno de señalar en el segundo panel, fig. 16 a San Donnino, brazo izquierdo en alto, quien parece apurar la fuga de seis cristianos, los cuales desaparecen tras una elevación gradual del terreno. Como San Donnino tiene su rostro parcialmente vuelto hacia el emperador Maximiliano, y los cristianos —salvo el tercero— son vistos de perfil dirigido en sentido opuesto, unido esto a la elevación que ocupa el ángulo inferior derecho, resulta acertadamente resuelto desde el punto de vista visual el problema de la representación de la fuga. Otro episodio significativo es el que representa la persecución, fig. 17. Dos jinetes "blandiendo espadas", están "saliendo" de una ciudad, precedidos por el santo perseguido, quien a su vez está por entrar en la ciudad de Plasencia, simbolizada como la ciudad anterior por una torre a cuyas ventanas asoman cabezas humanas. A continuación, aún bajo arcadas que representan el ámbito de la ciudad vemos a dos jinetes "atravesándola". En la tercera escena de esta narración continua, asistimos a la decapitación del mártir, "mientras" una

⁹⁹ Cf. FRANCOVICH G. DE, *op. cit.* p. 95.

¹⁰⁰ Cf. FRANCOVICH G. DE, *op. cit.* p. 317 y ss.

pareja de ángeles —exactamente el mismo caso de simultaneidad anotado en Basilea (Cf. p. 116)— colocada sobre el ara del sacrificio, se apresura a elevar la cabeza nimbada. El último panel, fig. 18 representa la procesión que parte de la iglesia de San Dalmacio, a la izquierda, en procura de la de San Donnino en el extremo derecho. En el camino, al atravesar un puente sobre un río —marcado por las tradicionales líneas onduladas— varios creyentes se precipitan al agua al ceder al peso de la multitud, con excepción de una mujer en estado de gravidez —la que vemos majestuosa casi en el centro del panel— que continúa ilesa su camino. Luego las restantes víctimas son salvadas por San Donnino y observamos el feliz término de la procesión. Como vemos en todos los casos apuntados estamos ante soluciones que indudablemente contemplan el desarrollo temporal de acontecimientos esencialmente dinámicos, fuga, persecución, procesión y accidente. Especialmente en la persecución notamos, como en Basilea, a las arquitecturas representativas de las ciudades involucradas en el proceso temporal, desde el momento que son “atravesadas” por los jinetes, cuya imagen muy dinámica, contrasta además con las estáticas figuras asomadas que contemplan pasivamente el paso de las cabalgaduras. También como en nuestro caso las arquitecturas han dejado de ser “telón de fondo” para interponerse activamente en la acción. Naturalmente que la función mediadora de las arquitecturas en la narración es distinto en Borgo de San Donnino, pero ello no podía ser de otra manera puesto que el material temático es distinto. Lo que es semejante es la destreza demostrada en ambos casos por los respectivos escultores.

Algo distinta es la situación en el arquitepe del portal oriental del batisterio de Pisa, sostén de un ciclo de San Juan Bautista. La arquitecturas son aquí meras arcadas que marcan cesuras del friso, en correspondencia a escenas que se desarrollan en un espacio cerrado. Como detalle interesante señalemos que las aberturas practicadas en las enjutas de los arcos tienen cierta semejanza con las del bajo relieve que estudiamos. Esta obra ejecutada alrededor de 1204¹⁰¹, cuyas figuras denuncian claramente la existencia de modelos bizantinos, presenta algunos aspectos destacables en cuanto al problema del tiempo en las artes plásticas. Así por ejemplo, dos grupos distintos son conducidos por el Bautista, cuya figura se reitera dos veces, una frente a cada grupo, frente al Cristo representado una única vez. Es decir, una manera de abreviar el hecho repetido, que varias veces Juan Bautista condujo a las gentes al conocimiento de Cristo. Además aquí como en San Donnino, es muy significativo observar como la extensión superficial de cada una de las escenas no está regulada por el marco arquitectónico, sino por el material narrativo propio de cada una. Esta cualidad los sitúa en abierta oposición al estilo narrativo desarrollado en las iglesias provenzales, San Gil y San Trófimo en la segunda mitad del siglo XII. Esta comparación resulta interesante por cuanto algunos autores, Hamann entre otros, considera a Borgo de San Donnino como punto culminante de la difusión de la influencia provenzal en el norte de Italia¹⁰². Por otra parte Lindner¹⁰³ y Wackerna-

101 Cf. CRICHTON G. H., *Romanesque Sculpture in Italy*, Londres, 1954, p. 104.

102 Cf. HAMMANN RICHARD, *Deutsche und französische Kunst in Mittelalter*, Marburgo del Lahn, 1923, p. 69.

103 Cf. LINDNER ARTHUR, *Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz*, Estrasburgo, 1899.

gel¹⁰⁴ no vacilan en vincular el bajo relieve de Basilea a los frisos de las citadas iglesias provenzales. Un par de ejemplos de la fachada de San Trófimo permiten demostrar como en la escultura provenzal la narración no se desarrolla libremente de acuerdo a su material temático, sino que está condicionada por el marco arquitectónico, el cual de esta manera pasa a ser factor regulador de la plástica narrativa. En el friso que limita superiormente el paño mural adyacente izquierdo del portal principal, están representadas sin cesura alguna, figuras perfectamente alineadas según la dirección vertical, la procesión de los elegidos. En el registro siguiente dividida por listones transversales en paneles cuadrados, iguales entre sí, hallamos la escena de la adoración de los reyes escindida en cinco partes. En el primer panel vemos a María con el niño, en cada uno de los tres subsiguientes a cada uno de los reyes, finalmente en un único compartimento se agrupan las cabezas de los tres caballos.

Para completar el grupo en el que hemos incluido junto al relieve de Basilea, los frisos de San Donnino y del batisterio pisano, mencionaremos un ejemplo pictórico, los frescos de la catedral de Agnani (al sur de Roma), dedicados a la leyenda de San Magno y ejecutados en el segundo cuarto del siglo XIII¹⁰⁵. Veamos la escena que representa la translación y el depósito de las reliquias del santo a la catedral de Agnani, fig. 19. El extremo izquierdo de la procesión que conduce el féretro con las reliquias, “sale” de la iglesia donde estaban depositadas en dirección a Agnani. Tal dirección está dada por los cuerpos de los integrantes del séquito, inclinados hacia la derecha, esto es hacia Agnani. El extremo derecho de la misma procesión alcanza ya el río —nuevamente líneas onduladas paralelas— que bordea la ciudad, de cuya puerta otra procesión encabezada por un obispo mitrado “sale” a recibir las reliquias. Por lo tanto, con suma habilidad en una sola escena, se funden salida de un edificio, desplazamiento al aire libre, llegada a Agnani y recepción de las reliquias. Al portal de la ciudad se encuentra inmediatamente adosado el recinto cerrado que albergará definitivamente el santo despojo. Este esquema del portal con la cámara mortuoria de mayor extensión adosada a continuación, recuerda indudablemente el caso de Basilea: la torre en la cual penetra Vicente y la cámara de torturas que le sigue, fig. 3. Y cumpliendo una función estructural muy similar a la torre-prisión basiliense, el portal de Agnani vincula dos secuencias temporales separadas: la translación de reliquias y el logro de la misma ya cumplido. De paso advertimos que también en Agnani se representa la ciudad en escorzo, al igual que el sarcófago donde yace el santo; es decir que estamos frente al mismo principio de coherencia volumétrica entre arquitectura y espacio interior, ya señalado en Basilea (Cf. p. 137 y ss.).

Las modalidades narrativas del grupo Basilea-San Donnino-Pisa-Agnani, no aparecen reflejadas en los ciclos hagiográficos de varios vitrales góticos franceses (Cf. nota 26), donde en general se reiteran un tanto convencionalmente ciertas fórmulas —en Bourges, Daciano asiste a todos los suplicios, inclusive al acto de arrojar el cadáver al mar, y el encade-

¹⁰⁴ WACKERNAGEL M. *op. cit.*

¹⁰⁵ Cf. DEMUS-HIRMER, *op. cit.* p. 125 y 126.

namiento de escenas se da mucho más por los ademanes de los personajes que señalan la secuencia siguiente, que por un intento de captar el devenir temporal. Al grupo gótico francés, habría que incorporar los ejemplos de España y el pluvial de San Blas, el cual no obstante sus veintidós escenas, no alcanza ni la riqueza ni el vigor narrativo del grupo indicado.

En todos los casos es importante advertir, que en general, el desarrollo del arte narrativo medieval, se manifiesta mucho más en los ciclos hagiográficos que en ciclos bíblicos o evangélicos. A ello ha contribuido entre otras cosas, en muchos casos la necesidad de acuñar una iconografía inédita, y el hecho que siendo los santos objeto de veneración popular, sus vidas se prestaban a una mayor libertad narrativa que la de los grandes prefiguradores de la religión.

PARTE TERCERA: LA VALORACION HISTORICO-ARTISTICA

De acuerdo al análisis estilístico precedente, surgen varios factores que confirman el "terminus-quem", resultante del estudio iconográfico. En primer término el modo de plasmar en relieve las figuras humanas, de clara raigambre en marfiles bizantinos producidos el siglo X, excluye toda posibilidad de una datación demasiado temprano (Cf. p. 103).

En el aspecto espacial, un logro importante es el principio de coherencia volumétrica entre la arquitectura y el espacio interior que ella encierra, tal como aparece formulado en la última escena del ciclo. Este principio desarrollado exclusivamente en el ámbito de la pintura, lo encontramos ya a principios del siglo XI en el entierro de San Vicente de Galliano, fig. 8. Allí sin embargo surge patente la dificultad que tuvo el fresquista para solucionar, siquiera aceptablemente, el problema de la coherencia arquitectura-espacio interior. En efecto, uno de los personajes que atiende a la inhumación, tiene la parte superior de su cuerpo bajo una de las arcadas "dentro" del edificio, mientras que la parte inferior del cuerpo está "fuera", acompañando el escorzo de la puerta de acceso. Soluciones plenamente coherentes las hallamos recién en el segundo cuarto del siglo XIII, por ejemplo en San Francisco de Pescia y en los frescos de la catedral de Agnani, fig. 19 incorporando Basilea a este grupo, la obra tiene que ser necesariamente, por lo menos un producto de los últimos años del siglo XII, toda vez que en la primera parte del siglo persisten las arquitecturas "escenográficas" romanas, como las que sirven de fondo a los frescos de la iglesia inferior de San Clemente.

Finalmente la peculiar manera narrativa del ciclo de Basilea, lo vincula como hemos demostrado más arriba (Cf. parte 2/4) al grupo de ciclos hagiográficos italianos de Borgo de San Donnino, Agnani y Pisa (Batisterio), todas obras sobre cuya datación en la primera mitad del siglo XIII no existe duda alguna.

De acuerdo a lo expuesto al concluir la parte del presente trabajo dedicada a la iconografía, el coro de la catedral de Basilea, fue construido entre los años 1200 y 1205. Este lustro es lo suficientemente cer-

cano a los hechos ocurridos en Portugal (Cf. pp. 119 ss.) como para que aparezcan reflejados, por única vez, en el ciclo de Basilea. Y aún cabría añadir la hipótesis, si el coro poligonal aquí representado, no es en realidad una abreviatura del coro de la misma catedral no concluido. Por lo demás, el período 1200-1205, está de acuerdo con las conclusiones extraídas del análisis estilístico, razón por la cual nos parece plausible adoptarlo como ubicación cronológica de la tan debatida obra, tal cual surge de la investigación hasta aquí realizada. Una datación posterior a la tercera o cuarta década del siglo XIII, queda fuera de cuestión toda vez que tengamos en cuenta el desarrollo de los aspectos estilísticos considerados hacia dicha época. Entre otras cosas podríamos mencionar la creciente organización del espacio virtual de las composiciones en función de las arquitecturas; el abandono paulatino de la narración continua a favor de cuadros cerrados, y vinculado a ella una subordinación más estricta de la composición al marco arquitectónico o pictórico en oposición a la libertad narrativa advertida en los paneles tercero y cuarto de Basilea¹⁰⁶; el incipiente interés por la descripción tipológica de caracteres y por la expresión psicológica, aspectos prácticamente ausentes no sólo en Basilea, sino también en todas las obras vinculadas estilísticamente a ella.

A todo esto quedaría por clarificar el debatido problema, no ya de la adjudicación de la obra a un individuo determinado, sino de la circunscripción aproximada del ámbito geográfico de donde surgió el escultor. En mérito a los antecedentes expuestos para fundamentar la cronología de la obra aparece como bastante segura la adjudicación a alguien suficientemente informado de la problemática estilística, tanto pictórica como escultórica, desarrollada en Lazio y Lombardía alrededor del 1200. La determinación de una nacionalidad concreta, como la propuesta por Francovich¹⁰⁷ no nos parece pertinente, pues tenemos conciencia de la fluidez de tal concepto en la época. Es sin embargo, indudablemente Italia, a veces por propia iniciativa, otras como mediadora de Bizancio, el verdadero centro de irradiación de representaciones hagiográficas cíclicas antes de 1200, al punto que en dos obras capitales de la miniatura inglesa, que contienen ciclos hagiográficos, el salterio de San Albano y el manuscrito de Bury St. Edmunds, fig. 15, se ha señalado la persistencia de tradiciones del arte ítalo-bizantino, especialmente en lo que atañe a la narración¹⁰⁸. En Francia la hagiografía antes del siglo XIII tiene alcance limitado a pocas escenas en miniaturas de relativo valor artístico, mientras que en la época otónica, los primeros ciclos registrados en miniaturas occidentales hacia fines del siglo X¹⁰⁹, encuentran escasa resonancia

¹⁰⁶ Lógicamente la sujeción al marco de los dos primeros paneles, tiene un carácter radicalmente distinto, como que están vinculados a prototipos otónicos, respondiendo al tipo que hemos caracterizado como *arquitectura-marco* (cf. p. 48 y 49).

¹⁰⁷ Cf. FRANCOVICH, *op. cit.* p. 95 adjudica la obra de Basilea a un escultor italiano vinculado vagamente a los escultores procedentes de Campione (*I maestri campionesi*) activos según este estudioso en la catedral de Módena.

¹⁰⁸ Cf. PÄCHT OTTO, *The rise of pictorial narrative in 12th. century England*, Oxford, 1962, p. 23.

¹⁰⁹ Se trata de obras de la escuela de Fulda (c. 1000); v. g. las vidas ilustradas de Margarita y Kilian en Hannover Ms. 189.

en el siglo siguiente monopolizado por ciclos cristológicos. En España se destaca una enorme producción, casi seriada de antependios de madera, sobre los que se representa el ciclo relativo al santo titular del altar. Los primeros aparecen tardíamente en el siglo XII, y la mayor parte pertenecen al siguiente ¹¹⁰. En oposición a estos hechos hay en Italia una larga tradición en la materia. Basta recordar el ciclo de S. Erasmo ya en el siglo VIII, el tantas veces referido antependio de bronce milanés con la leyenda de San Ambrosio, fig. 7 entre otros. Posteriormente en el siglo XI el manuscrito producido en la famosa abadía de Monte Cassino bajo la dirección del abate Desiderio alrededor de 1070 conteniendo más de cien miniaturas con escenas de la vida de San Benito y de su discípulo San Mauro ¹¹¹. En esta obra singular es patente la habilidad de los miniaturistas para tener en cuenta el desarrollo temporal, toda vez que es corriente agrupar las escenas de a pares: cada una de las que componen un par se refieren a instantes distintos interrelacionados, lo cual permite reconstruir la acción. Sobre ejemplos posteriores se ha hablado reiteradamente en el curso del presente trabajo. Cabe consignar que esta singular destreza narrativa no puede ser derivada de ningún modo de Bizancio. En efecto, las Homilias de Gregorio Nacianceno, manuscrito bizantino ilustrado hacia el año 880, contienen algunas leyendas de santos cuyas escenas comparadas con el casi contemporáneo "Palliotto" de San Ambrosio, parecen por su carencia de vitalidad y de detalles pintorescos, meros "cuadros de representación" y no secuencias de una narración ¹¹². En el Menologio de Basilio II (entre 976 y 1025) la narración se limita a escenas de martirios de composición muy convencional que se desarrollan frente a paisajes también convencionales que parecen pintados sobre bastidores. Esta escasa predisposición narrativa es patente en otros "Menologios" posteriores. Bizancio, sin embargo, es significativo en otros aspectos. En primer término, como ya señaláramos (Cf. p. 132 ss.), nuestro escultor demuestra conocer bien la talla de marfil bizantina, y cabe admitir que él mismo haya sido tallista de pequeñas piezas de ese material. Pero su contacto con Bizancio no se refleja solamente en este aspecto artesanal, ya que del examen atento del tercer compartimento, fig. 4, surge una composición paisajística típicamente romana que el escultor pudo haber conocido mediante ilustraciones originales, o lo que es mucho más probable, a través de copias bizantinas como el "rollo de Josué". Las pinturas originales murales quedan descartadas puesto que los primeros descubrimientos de las mismas se verifican recién en la segunda mitad del siglo XV. Por otra parte sa-

¹¹⁰ Se trata de un aspecto del arte español poco estudiado. Información sucinta en COOK WALTER W. S. y GUIDEL RICART JOSE, *Pintura e imaginería románicas*, Madrid, 1950. Existe un importante ciclo de San Vicente de Avila que merecería un estudio más amplio. Algunos aspectos estilísticos en GOLDSCHMIDT WERNER, *El sepulcro de S. Vicente de Avila*, en *Archivo español de arte y arqueología*, 1936, p. 161 y ss. Dicho ciclo está erróneamente adjudicado por RÉAU (op. cit.) a Vicente de Zaragoza (!).

¹¹¹ Código Vaticano latino 1202, Bibl. Vaticana.

¹¹² Bibl. Nacional de París Ms. griego 510. Reproducción fásimil en: OMONT HENRY, *Miniatures des plus anciens Manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du Vie au XVI siècle*, París, 1959. Con respecto al *Menologio de Basilio II*, Cf. nota 14.

bemos a través de una pieza existente en el museo londinense de "Alberto y Victoria" de la existencia de pequeñas tallas de marfil con la historia de Josué, cuya procedencia estilística del rolo vaticano es innegable. De acuerdo a esto bien podría plantearse la hipótesis, según la cual el escultor de Basilea haya conocido los paisajes de lejanías romanas, a través de translaciones al marfil de miniaturas bizantinas similares al "rolo de Josué". Por otra parte Bizancio también puede haber sido el mediador de la iconografía de Jonás y de otros motivos de la antigüedad. En el "Menologio" de Basilio II aparece el profeta arrojado al mar, y en el "rolo de Josué" la imagen del protagonista es la que corresponde a un dignatario romano, fig. 9. Por último el obispo sin mitra de la primera escena, fig. 2 sugiere también procedencia bizantina. En un artista de formación italiana no es un azar esta influencia tan notoria de modelos bizantinos, pues además de las relaciones que puedan surgir de comparaciones estilísticas e iconográficas, se conocen otras muy concretas perfectamente documentadas. Así por ejemplo, el abad Desiderio de Monte Cassino, probable inspirador del código dedicado a las vidas de Benito y Mauro (Cf. p. 66 y nota 111), durante una visita a Constantinopla encargó la ejecución de un antependio esmaltado representando los milagros de San Benito, el cual seguramente ha de haber proporcionado más de una sugerencia a León de Hostia, a quien se menciona como ilustrador del código cassinense¹¹³. También se halla documentada la dependencia de Cassino a Bizancio, al punto que el mismo año del cisma, 1054, el emperador Constantino Monomacos concedió una importante pensión anual en metálico a la abadía.

En definitiva estamos en presencia de un artista compenetrado de la problemática narrativa desarrollada por el arte italiano alrededor de 1200, e influenciado, muy probablemente por la vía de Bizancio, por algunos motivos iconográficos y estilísticos de la antigüedad tardía. Que haya utilizado en las dos primeras escenas, en lo que atañe a las "arquitecturas-marco", ciertas sugerencias otónicas, no es de extrañar, pues Basilea se encuentra dentro de la órbita de radiación de los grandes "Scriptoria" de fines del siglo X y principios del XI, como Reichenau. Si se muestra buen conocedor de los modelos iconográficos relativos a las leyendas de santos, tiene una singular vena narrativa que le permite adaptarlos convenientemente no solamente en beneficio de una mayor riqueza de detalles, de una mayor dramaticidad, sino para acercarlos a hechos prácticamente contemporáneos, como la epopeya portuguesa o las formas arquitectónicas usuales en la región. En estos aspectos, como hemos indicado más arriba la placa de Basilea es absolutamente original y ello bastaría para ubicar al escultor entre los precursores que apuntan a inyectar paulatinamente dentro de la rígida órbita trascendente que gobierna la temática del arte románico, elementos fácticos de la realidad inmediata. De alguna manera, a través de las distintas etapas que comprende el ciclo se trasluce una especie de liberación de cánones iconográficos y estilísticos. Desde la absoluta rigidez de la escena inicial se asiste a una gradual liberación

¹¹³ Cf. BERTAUX EMILE, *L'Art dans l'Italie meridionale*, París, 1904. Las erólicas que documentan estos hechos son: Crónica de León de Hostia; Historias normandas de Amatus; varios poemas del arzobispo Alfano de Salerno. Cf. al respecto: Demus-Hirmer, *op. cit.*, p. 53.

que se desarrolla simultáneamente en varios planos. En el compositivo toda vez que el verticalismo cede paso a la preponderancia de oblicuas y curvas, las cuales adquieren su mayor grado en la última escena. Esta es a su vez, como hemos visto, la de mayor valor plástico, y aquella en la cual un principio incipiente para la época, la coherencia volumétrica entre arquitectura y el espacio por ella encerrado, se halla más correctamente formulado. La culminación del climax narrativo se alcanza también en la escena última, no sólo a través de la sutil escisión de la secuencia de la construcción entre los distintos operarios en ella empeñados, sino porque mediante la construcción poligonal se hace una alusión muy directa a hechos que geográfica y cronológicamente están estrechamente vinculados al sitio y a la época durante la cual se gestó la obra. Como escultor propiamente dicho quizás su mérito sea menor, comparado especialmente con las obras producidas contemporáneamente en Francia, indudablemente el centro de la escultura europea de la época. Sin embargo su frecuentación, aún cuando quizás indirecta, con la antigüedad tardía le otorga una clara comprensión escultórica del desnudo; en cambio en grupos y figuras vestidas la obra se resiente por cierta falta de vitalidad, explicable en parte si se admite en él un tallista de piezas de marfil a escala considerablemente menor que la correspondiente a la obra estudiada.

En la misma catedral de Basilea existe otro bajorrelieve en piedra arenisca rosada (1,77 m. x 1,20 m.), dividida por tres arcadas muy similares a las del bajorrelieve vicentino, en tres compartimentos que alojan cada uno a una pareja de apóstoles en clara actitud de discusión. En esta obra tan debatida como la anterior, algunos elementos, como conformación de rostros, draperías, son notablemente similares al grupo de marfiles al cual pertenece el conocido tríptico "Harbaville" que guarda el Louvre, y muy especialmente una placa depositada en el Museo del Palacio Venecia (Roma). Por esta vía quizás podría llegarse a adjudicar el relieve de los apóstoles al diestro cronista de la leyenda de Vicente de Zaragoza.

BIBLIOGRAFIA

- ANSALDI GIULIO R., *Gli affreschi della Basilica di San Vincenzo a Galliano*, Milan, Biblioteca Ambrosiana y Arturo Faceoli, 1949.
- ANTHONY EDGARD WATERMAN, *Romanesque Frescoes*, Princeton, University Press, 1951.
- AUBERT MARCEL, *La sculpture française au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1946.
- BAUM JULIUS, *Bemerkungen zu Galliano, Basel, Civate*, en *Medieval studies in memory of A. Kingsley Porter* vol. I, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- BEENKEN HERMANN, *Romanische Skulptur in Deutschland (11. und 13 Jhd.)*, Leipzig, Klinkhardt y Biermann, 1924.
- BERTAUX EMILE, *L'art dans l'Italie meridionale*, t. I, Paris, Albert Fontemoing, 1904.
- BERTINI SERGIO, *Pittura delle origine cristiane*, Novara, Inst. Agostini, 1942.
- BODE WILHELM, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin, C. Grote, 1886.
- BOECKLER ALBERT, *Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani*, Berlin, Deutsche Verein für Kunstwissenschaft, 1953.
- BOINET AMÉDÉE, *La miniature carolingienne*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1913.
- BRAUN JOSEPH, *Handbuch der Paramentik*, Friburgo de Brisgovia, Herder, 1912.
- CAMON AZNAR, *Pintura medieval española*, Madrid, Espasa Calpe, 1966.
- COHEN GUSTAVE, *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Age*, Paris, 1955.
- COHN-WIENER ERNST, *Die Vincentiustafel und die Aposteltafel des Basler Doms im Stil problem romanischer frühkunst*, en *Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gessellschaft*, Berlin, 1912, p. 115/117.
- COOK WALTER S., *The earliest painted panels of Catalonia (III)*, en *Art Bulletin*, vol. II, N° 2, Dic. 1925, p. 57 y ss.
- COOK WALTER W. S. y GUIDEL RICART JOSÉ, *Pintura e imaginaria románicas*, Madrid, Plus Ultra, 1950.
- CRICHTON G. H., *Romanesque sculpture in Italy*, Londres, Boutledge y Kegan Paul, 1954.
- DELAPORTE J., *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*, Chartres, E. Houvert, 1926.
- DELAHAYE HIPPOLYTE, *Les origines du culte des martyrs*, Bruselas, Bureaux de la Société des Bollandists, 1912.
- DEMUS OTTO y HIRMER MAX, *Romanische Wandmalerei*, Munich, Hirmer, 1968.
- DIEHL CHARLES, *Manuel d'art byzantin*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1910.
- FARCY LOUIS DE, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, Angers, Ed. del autor, 1910.
- FLOREZ HENRIQUE, *España Sagrada*, t. VIII, Madrid, Antonio Saiz, 1769.
- FRANCHI DE'CAVALIERI PIO, *San Lorenzo e il supplizio della graticola*, en *Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte*, año 14, Roma 1900.
- FRANCOVICH GEZA DE, *Benedetto Antelami*, Milan-Florenca, Electa, 1952.
- GANTNER JOSEPH, *Kunstgeschichte der Schweiz, Frauenfeld y Leipzig*, Huber & co., 1936.
- GANTNER JOSEPH y REINLE ADOLPH, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Frauenfeld Huber, 1968.
- GARRUCCI RAFFAELE, *Storia della arte cristiana*, Prato, Gaetano Guasti, 1881.
- GOLDSCHMIDT ADOLPH, *Die deutsche Buchmalerei*, Florenca-Munich, Pantheon, 1928.
- GOLDSCHMIDT ADOLPH y WEITZMANN KURT, *Die byzantinische Elfenbeinskulpturen*, Berlin, Bruno Cassirer, 1930 y 1934.
- GRABAR ANDRE, *La peinture romane*, Ginebra, Skira, 1958.
- HAMANN RICHARD, *Deutsche und französische Kunst in Mittelalter*, Marburg a. d. Lahn, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Marburg, 1922.
- HASELOF ARTHUR, *Die vorromanische Plastik in Italien*, Florenca, Pantheon, 1930.

- KAPTAL GEORGE, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florencia, Sansoni, 1952.
- KAPTAL GEORGE, *Iconography of the Saints in Central and South-Italian schools of painting*, Florencia, Sansoni, 1965.
- KOEHLER WILHELM, *Byzantine art in the West*, Cambridge (Mass.) 1941, Harvard Univ. Pr.
- KRAUSS FRANZ I., *Der Kirchenschatz von Sanct Blasien*, Friburgo de Br., J. C. B. Mohr.
- KÜNSTLE KARL, *Iconographie der christlichen Kunst*, Friburgo de Br., Herder, 1928.
- KÜNSTLE KARL, *Iconographie der Heiligen*, Friburgo de Br., Herder, 1926.
- LACGER LOUIS DE, *Saint Vincent de Saragosse*, en *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, t. XIV, N° 60, julio/sept. 1927, p. 307/353.
- LADNER GERHART, *Die italienische Malerei im 11. Jhdt.*, en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Nueva Serie, t. V, 1931, p. 33/160, Viena, 1930.
- LAPAIRE CLAUDE, *Les constructions religieuses de Saint-Ursanne*, Porrentruy, "Le-Jura".
- LINDNER ARTHUR, *Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz*, Estrasburgo, J. H. Heitz, 1899.
- MÂLE EMILE, *L'Art religieux en France au XIIIe. siècle*, Paris, Armand Colin, 1922.
- MAURER FRANCOIS, *Das Kloster und die Pfarrkirche St. Leonhard*, en "Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt", t. IV, Basilea, Birkhäuser, 1961.
- MENOLOGIO DE BASILIO II, Edición facsímil, Turin, Fratelli Brocca, 1907.
- MERCIER FERDINAND, *Berzé-La Ville*, en *Congres archéologique de France*, XCVIIIe. session tenue a Lyon et Mâcon en 1935 par la Societé française de archéologie.
- MICHEL PAUL-HENRI, *Le fresque romane*, Paris, Gallimard, 1961.
- MILLET GABRIEL, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris, 1960 (Ed. Fasc. de la de 1912), E. de Boccard.
- MOREY CHARLES RUFUS, *Early Christian Art*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1953.
- OMONT HENRI, *Miniatures des plus anciens Manuscrits Grecs de la Bibliotheque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1929.
- PÄCHT OTTO, *The rise of pictorial narrative in twelfth-century England*, Oxford, University Press, 1962.
- PÄCHT, O., DODWELL C. R. & WORNALD F., *The St. Albans-Psalter*, Londres, The Warburg Institute, 1960.
- PANOFKY ERWIN, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its treasures*, Princeton, University Press, 1946.
- PORCHER JEAN, *L'enluminure française*, Paris, Art et métiers graphiques, 1959.
- POST CH. R. W., *A history of Spanish painting*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1930/1966.
- PRUDENTIUS, *Peristhephanon Liber*, t. IV de las obras completas de Prudentius, publicadas por *Collection des Universités de France*, Paris, *Les Belles Lettres*, 1963.
- RÉAU LOUIS, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1956.
- REINHARDT HANS, *Das Basler Münster*, Basilea, Werner & Biscoff, 1961.
- RIEDER ALBERT, *Über Georgsturm, Galluspforte, Apostel-und Vincentiustafel des Basler Münsters*, en "Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde", t. XXII, 1924, p. 181/187.
- RINTELEN FR., *Zum 900 Geburtstag der Kirchenweihe des Basler Münsters*, en "Die Garbe", N° 1, 1919.
- RITTFR GEORGES, *Le vitraux de la cathédrale de Rouen*, Cognac, ed. del autor, 1926.
- SALMI MARIO, *La miniatura italiana*, Milan, Electa.
- SALVINI ROBERTO, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milan, Aldo Martello, 1956.
- SAS-ZALOZIECKI WLADIMIR, *Die byzantinische Kunst*, Frankfurt-Berlin, Ullstein, 1963.
- SAUERLÄNDER WILLIBALD, *Skulptur des Mittelalters*, Frankfurt-Berlin, Ullstein, 1963.
- SCHILLER GERTRUD, *Iconographie der christlichen Kunst*, Gutersloh, Gerd. Mohn, 1968.

- SCHOENBECK HANS U. VON, *Die Bedeutung der spätantiken Plastik für die Ausbildung des monumentales Stils in Frankreich*, en "Adolph Goldschmidt zu seinem 70. Geburtstag am 15-1-1933". Berlin, Würfel, 1933.
- SCHPADE HUBERT, *Vor-und früh-romanische Malerei*, Colonia, DuMont-Schauberg, 1958.
- SIMON GERTRUD, *Die Ikonographie der Grablegung Christi*, Rostock, Hinstorffs, 1926.
- SWARZENSKI GEORG, *Die Salzburger Malerei*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1969.
- TOESCA PIETRO, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milan, Ulrico Hoepli, 1912.
- VERDIER PHILIPPE, *The window of Saint Vincent from the refectory of the Abbey of Saint-Germain-des Prés*, en "The Journal of the Walters Art Gallery", vol. XXV/XXVI, años 1962 y 1963, p. 39/99.
- VORAGINE JACOPO DE, *Legenda Aurea*.
- WACKERNAGEL MARTIN, *Basel*, Leipzig, Seemann, 1912.
- WILPERT JOSEPH, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Friburgo de Br., Herder, 1916.
- WILPERT JOSEPH, *I sarcophaghi cristiani antichi*, Roma, Herder, 1929/1936.
- ZIMMERMANN E. HEINRICH, *Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischen und ottonischer Zeit*, en "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Komision für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmäler", t. IV, 1910, Viena, A. Schroll, 1910.

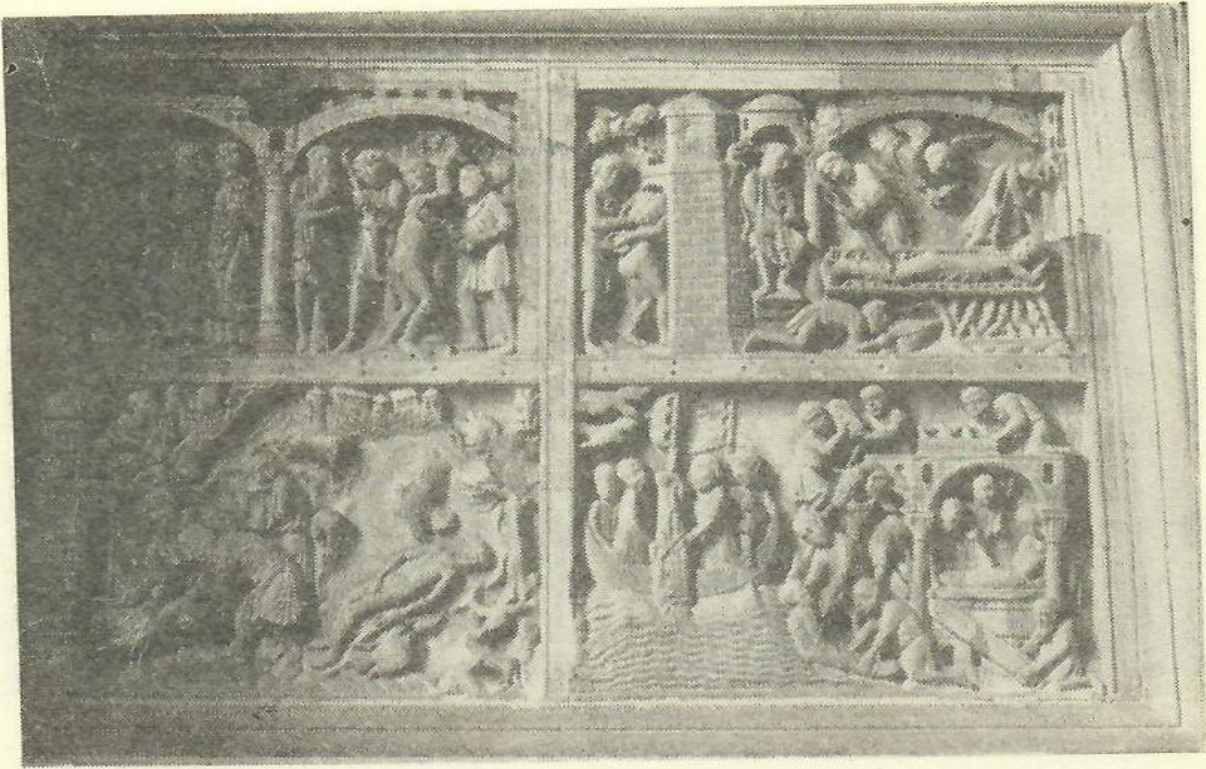


FIG. 1. — El Bajorrelieve de S. Vicente en la Catedral de Basilea.



FIG. 2. — Ciclo de S. Vicente (Basilea): Juicio y Flagelación.

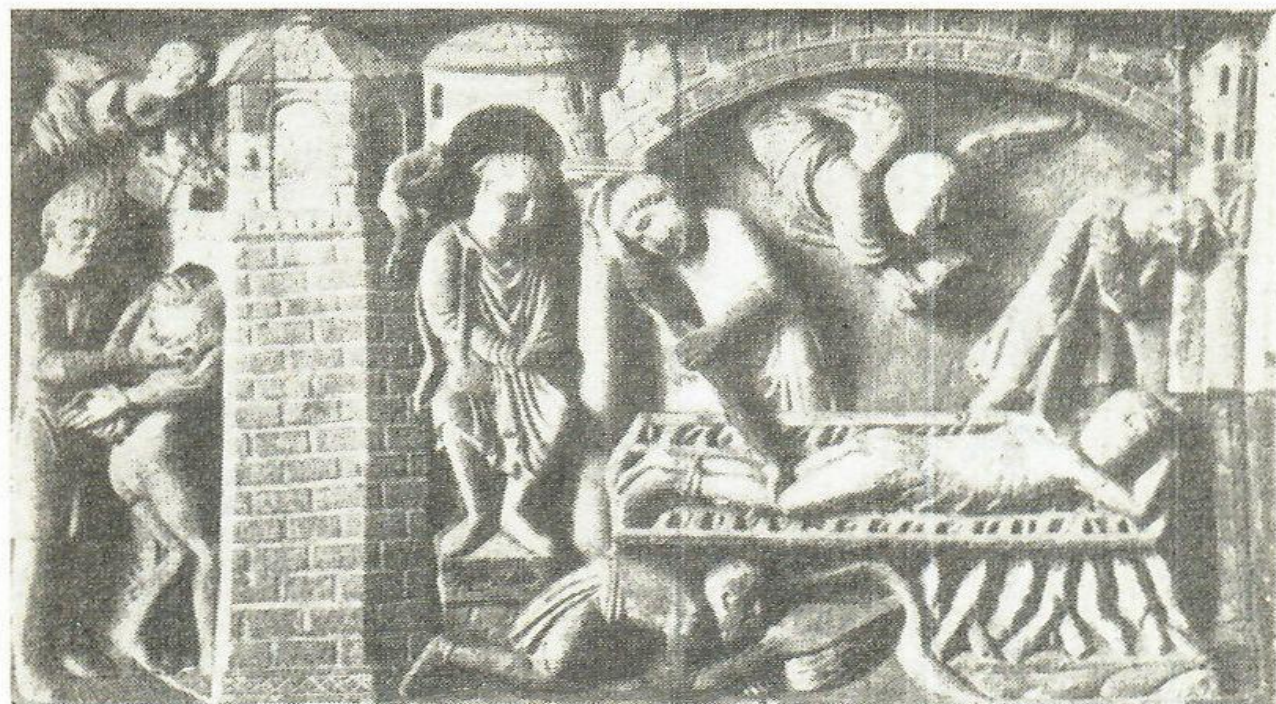


Fig. 3. — Ciclo de S. Vicente (Basilea): Martirio de la parrilla.



Fig. 4. — Ciclo de S. Vicente (Basilea): Muerte de S. Vicente.



Fig. 5. — Ciclo de S. Vicente (Basilea): Entierro de S. Vicente.



Fig. 6. — S. Vicente al Volturno: Martirio de S. Lorenzo (fresco).



Fig. 7. — “Palliotto de S. Ambrosio: Muerte de S. Martín de Tours.

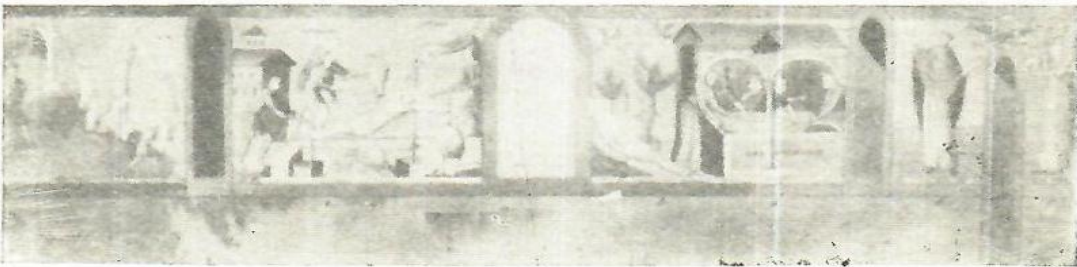


Fig. 8. — Reconstrucción de frescos absidales en S. Vicente Galliano.



Fig. 9. — Rollo de Josué: Recibiendo a embajadores de Gabaón.



Fig. 10. — Fragmento Marfil bizantino, (antes en Museo Kaiser Friedrich - Berlin): Grupo "Adán y Eva".



FIG. 11. — Fragmento de Marfil bizantino. (Museo Pal. Ducale - Pesaro): Grupo "Adán y Eva".



Fig. 12. — Puertas de bronce de la Catedral de Ravello (Fragmento).

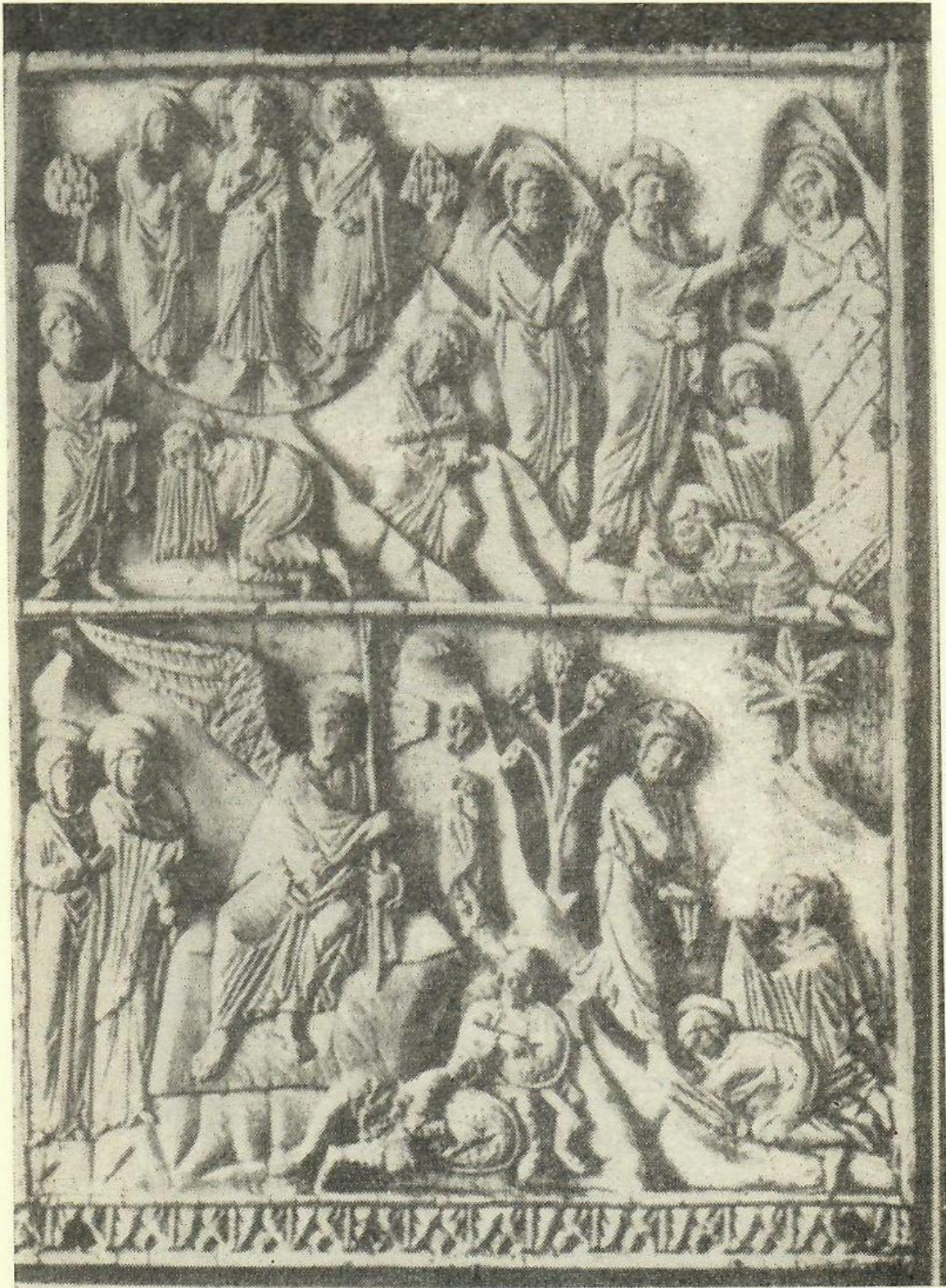


Fig. 13. — Fragmento de un díptico de marfil bizantino:
(Museo Victoria y Alberto - Londres).

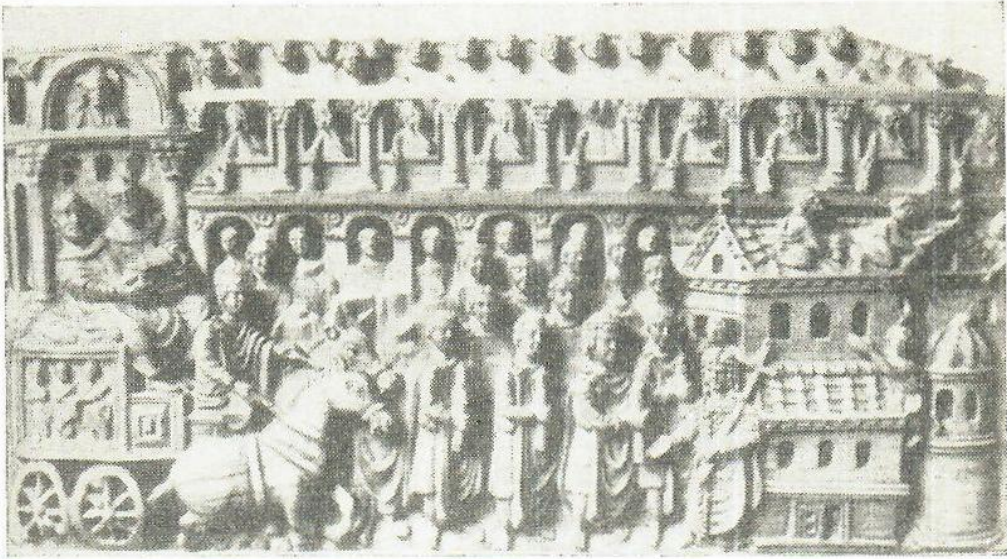


Fig. 14. — Traslado de reliquias a la Catedral de Tréveris.
Marfil. (Tesoro de la Catedral de Tréveris).



Fig. 15. — Evangelio de Bury St. Edmunds. Ciclo de San Edmundo (Frag.).