

CONECTANDO TESTAMENTOS: NÚMEROS COMO TIPO EN *BIBLIA PAUPERUM* Y *SPECULUM HUMANAE SALVATIONIS*

CONNECTING TESTAMENTS: NUMBERS AS TYPE IN THE *BIBLIA
PAUPERUM* AND THE *SPECULUM HUMANAE SALVATIONIS*

José Javier Azanza López
Grupo TriviUN
Universidad de Navarra

ABSTRACT • In the close typological relationship established in the Middle Ages between the Old and New Testaments, the Book of Numbers becomes an exemplary Christological and Mariological prefigurative example. The episodes of the Murmuring of Miriam and Aaron, the Spies from Canaan, the Rebellion of Korah, Dathan, and Abiram, the Brazen Serpent, the Budding of Aaron's Rod and the Prophecy of Balaam, constitute types of New Testament passages collected in the *Biblia Pauperum* and the *Speculum Humanae Salvationis*, whose repercussion will be felt in Medieval and Modern Art as a theological visual synthesis present in stained glass windows, sculptures of portals, tapestries, goldsmith works and altarpieces.

KEYWORDS: Book of Numbers; Typological Method; *Biblia Pauperum*; *Speculum Humanae Salvationis*; Medieval and Modern Art.

RESUMEN • En la estrecha relación tipológica establecida en la Edad Media entre Antiguo y Nuevo Testamento, el libro de los Números se convierte en excepcional ejemplo prefigurativo cristológico y mariológico. Los episodios de la murmuración de Miriam y Aarón, los exploradores de Canaán, la rebelión de Coré, Datán y Abirón, Moisés y la serpiente de bronce, la vara florida de Aarón y la profecía de Balaam, constituyen otros tantos tipos anunciadores de pasajes neotestamentarios recogidos en *Biblia Pauperum* y *Speculum Humanae Salvationis*, cuyo eco se dejará sentir en el arte medieval y moderno como síntesis visual teológica plasmada en vidrieras, portadas, tapices, piezas de plata y retablos.*

PALABRAS CLAVES: Libro de los Números; Método tipológico; *Biblia Pauperum*; *Speculum Humanae Salvationis*; Arte medieval y moderno.

Fecha de recepción: 4-10-2019 / Fecha de aceptación: 18-10-2019

* Esta investigación se enmarca en el proyecto «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana (Pentateuco I)», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO), Subdirección General de Proyectos de Investigación (HAR-2015-65176-P)

INTRODUCCIÓN

Recuerda Gallart (2017: 21-22) que «la consideración del Antiguo Testamento como una prefigura del Nuevo no fue una invención de la exégesis medieval», por cuanto esta se limitó a desarrollar un método que se remonta al mismo Cristo que en diferentes momentos reveló a sus discípulos la necesidad del cumplimiento en su persona de las profecías de la Antigua Ley; sirvan a modo de ejemplo sus alusiones a Jonás y la ballena (Mt 12,40 y Jon 2) y a Moisés y la serpiente de bronce (Jn 3,14 y Nm 21,3-9), así como sus testimonios en Lc 18,31 y 24,44. Inspirados en el Maestro, los evangelistas recurrirán a semejantes analogías a partir de los textos proféticos, no en vano «la Cristología del Antiguo Testamento preparó el camino a la Cristología del Nuevo Testamento» (Danyans, 2008: 29).

En definitiva, «en el viejo testamento se entiende, que está figurado el nuevo» (San Agustín, 1614: 483), de manera que «si los textos del Antiguo Testamento adquieren y manifiestan su significado pleno en el Nuevo, a su vez, lo iluminan y explican» (Tabet, 2009: s.p.). Y es que cualquier episodio de la Biblia se ha de interpretar a la luz de la unidad total de la Escritura, por cuanto «las Escrituras de Israel hallan en los escritos neotestamentarios un objetivo final particular» (Belli y otros, 2006: 19; Astika, 2013: 129-149).

En este «juego de espejos» entre ambos Testamentos, nos detendremos en el libro de los Números, por cuanto en su interpretación «la Tradición de la Iglesia ha descubierto numerosos simbolismos referidos tanto a Jesucristo y a la misma Iglesia como a la vida cristiana» (*Sagrada Biblia*, 1997: 595). Comprobemos por tanto cómo Números prefigura a Cristo y a María en varios pasajes de su relato.

NÚMEROS: EL DESIERTO COMO ESCENARIO DE CENSOS, NORMAS Y ALIANZAS DE YAHVÉ CON SU PUEBLO

El libro de los Números, cuarto de la Biblia y uno de los más complejos del Pentateuco que conforma junto a Génesis, Éxodo, Levítico y Deuteronomio, recoge el largo peregrinaje del pueblo de Israel por el desierto desde el monte Sinaí hasta las planicies de Moab, en la ribera oriental del río Jordán.¹ El desierto desempeña un papel decisivo, pues en él se determina el destino de la generación de los hebreos que salieron de Egipto y de la generación siguiente que entrará en la tierra prometida; adquiere en consecuencia significación no sólo geográfica, sino existencial y teológica, por cuanto «Números, recogiendo las tradiciones del desierto, viene a dar un sentido a la peregrinación del pueblo de Dios a través de su historia» (*Sagrada Biblia*, 1997: 593).

El nombre del libro proviene de la traducción griega del Pentateuco que lo titulaba *arithmoí* (Números), atendiendo a los dos censos del pueblo que se llevan a cabo en distintos momentos: primero en el Sinaí en preparación de la travesía por el desierto (Nm 1,1-46), y casi 40 años después a orillas del Jordán, previo a la entrada a la tierra prometida (Nm 26,1-51). Pese a la importancia de estos dos censos que dan nombre al libro, no podemos obviar que Números es un texto fundamentalmente normativo, por cuanto recoge multitud de leyes que transmite Dios al pueblo de Israel a través de Moisés; aspecto que no pasaron por alto

1. Para una aproximación teológica al libro de los Números, nos hemos servido de Varo, 2008.

los autores de catecismos y doctrinas cristianas a la hora de ejemplificar varios mandatos del Decálogo, desde los catecismos de Lutero y Luca Lossio y las *Institutiones christianae* de Pedro Canisio, hasta los más tardíos de Ripalda y Astete (en su edición ilustrada de 1800) y el *Catechisme en images* (1862).

Tomando como punto de partida este marco general de la presencia de Números en la cultura visual, comprobemos su presencia en *Biblia Pauperum* y *Speculum Humanae Salvationis*, así como su posterior aplicación a otras manifestaciones artísticas en las que la conexión intertestamentaria se hace evidente.

BIBLIA PAUPERUM Y SPECULUM HUMANAЕ SALVATIONIS: ARQUITECTURA MEDIEVAL MNEMOTÉCNICA

Refiere S. Sebastián (1994: 233) que durante la Edad Media se desarrolló una forma de pensamiento teológico según la cual «los teólogos exégetas de la Biblia establecieron una homologación entre los hechos de la Encarnación de Cristo, que llamaron antitypos, y los anteriores del Antiguo Testamento, que designaron como typos».² Y en parecidos términos se expresa Huizinga (1982: 293): «los hechos del Antiguo Testamento significan y prefiguran los del Nuevo, que se reflejan también en los sucesos de la historia profana».

Partiendo de este método de demostración teológica, los iconógrafos elaboraron imágenes o ciclos completos que corroboraban el paralelismo entre ambos testamentos, desarrollando lo que Sebastián (1994: 232-234) denominó método tipológico de la iconografía medieval, cuyos ejemplos más significativos fueron *Biblia Pauperum* (BP) y *Speculum Humanae Salvationis* (SHS). El método que rige estos libros es el tipológico o figural, el cual considera que determinados acontecimientos de la Antigua Ley anunciaban otros de la Nueva, lo cual venía a mostrar visualmente la eternidad de Cristo, al estar presente desde el mismo momento de la creación hasta el final de los tiempos (Gallart Pineda, 2017: 20 y 46-47).

BP se fecha a mediados del siglo XIII, si bien Mâle aventura un posible origen a finales del XII, estableciendo una conexión con las vidrieras medievales (Mâle, 1986: 187; Mâle, 2001: 203). Su configuración definitiva obedece al XIV, generalmente manuscritos del área germánica, en tanto que los ejemplares holandeses, franceses e italianos deberán esperar al XV. En ella, cada página se configura como un retablo de tres cuerpos y calles, con las ilustraciones a modo de tríptico: en el centro queda el episodio de la Nueva Ley y a ambos lados los de la Antigua que lo prefiguran. Acompañan las escenas los bustos de cuatro profetas con inscripciones premonitorias del pasaje cristológico (Henry, 1987; Sebastián, 1994: 359-368).

Algo más tardío resulta SHS, que surgió a principios del siglo XIV en Italia y pronto se extendió a Alemania y más tarde a otros países del norte de Europa. Se trata de uno de los repertorios de imágenes bíblicas más ricos de los siglos XIV y XV, por cuanto consta de 192 imágenes distribuidas en 45 capítulos o bloques temáticos, contribuyendo a su enorme difusión el movimiento espiritual de la *devotio moderna*.³ Cada capítulo comprende cuatro

2. Existe cierta confusión terminológica en torno al uso de los conceptos «tipo» y «antitipo»; en nuestro caso hemos optado por denominar «antitipo» al episodio neotestamentario, y «tipos» a sus prefiguraciones veterotestamentarias.

3. Sebastián, 1994: 390-404. Nos hemos servido igualmente de la introducción, descripción y resumen realizados por Bertold Kress para The Warburg Institute Iconographic Database: <<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/>

imágenes con sus correspondientes títulos y columnas de texto: la primera muestra una secuencia de la historia de la salvación y funciona como antitipo, en tanto que las otras tres son prefigurativas y por consiguiente tipos o *figurae*, susceptibles de división en categorías según su naturaleza: acontecimientos del Antiguo Testamento; objetos interpretados alegóricamente, en la mayoría de los casos bíblicos; parábolas evangélicas; y extensiones de la narrativa, desde textos históricos (Heródoto) hasta la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. Normalmente, los tres tipos no son intercambiables, sino que cada uno representa un aspecto complementario, viendo reflejada su imagen en el «espejo» neotestamentario aunque con diversidad y riqueza de matices.

Concluimos este apartado con una triple reflexión. En primer lugar, *BP* y *SHS* se concretan en la teoría medieval de la tipología, según la cual el Antiguo Testamento prefigura el Nuevo. No podemos obviar a este respecto el contexto histórico en el que surgen, con la aparición ya desde el siglo XII de doctrinas heréticas que negaban el Antiguo Testamento como parte de la Revelación y que en la centuria siguiente se propagaron por Europa en su rechazo a la Iglesia Católica, que se reafirmará en la concordancia testamentaria (Sebastián, 1994: 359).

Por otra parte, el mérito de la realización de *BP* y *SHS* reside en la articulación visual de la página (casi como si de un cómic se tratara) y en sus posibilidades mnemotécnicas, más que en los elementos literarios en sí. El método tipológico se inscribe en un esquema característico de la Edad Media en el que el dominio de la retórica incluyó la construcción mental de imágenes que podían ser recordadas fácilmente y trasladadas a otros ámbitos como la oratoria sagrada; lo sustancial del mismo es la capacidad de memorización del lector y la conexión visual y conceptual que establece entre los diferentes episodios de cada serie, método aplicable igualmente al púlpito. Esta técnica ha sido denominada «arquitectura mnemotécnica», al compararse a la construcción de un edificio (una catedral medieval) en el que cada imagen ocupa un lugar predeterminado (nártex, nave, altar, ábsides) para componer el todo. El principio fundamental era dividir el material en unidades individuales susceptibles de memorizar y reconstruir en otros esquemas mentales, partiendo de la convicción de que «la cultura medieval fue fundamentalmente memorística, en la misma medida en que la cultura moderna occidental es documental» (Carruthers, 1990: 22 y 71-79; Carruthers, 1998: 63; Vrudny, 2010: 36-42). De esta manera, quien se acercaba a *BP* o a *SHS* podría meditar acerca de sus imágenes e imprimirlas de manera indeleble en su memoria, dando pie a su uso «fragmentado» y posibilitando la construcción de estructuras mentales propias en función de su capacidad y necesidades, lo cual otorgaba indudables ventajas en materia de predicación y catequesis.

Por último, debemos recordar que ambas obras gozaron de una gran popularidad y ejercieron una destacada influencia en el arte europeo, ya que al ser una especie de síntesis visual teológica se convirtieron en manuales para los artistas de los siglos XV y XVI, hasta el punto de considerarse el modelo del que deriva la mayoría de las obras simbólicas de ambas centurias (Mâle, 1969: 245). En ello incide Santiago Sebastián (1994: 403) cuando, a propósito de *SHS*, afirma que su importancia «no sólo radica en su contenido y en las miniaturas que acompañan las diferentes copias sino en su influencia en las artes mayores como la pintura, las vidrieras, etc., por el desarrollo que tuvo el arte tipológico, expresado en grandes ciclos».

vpc/VPC_search/Speculum_intro.html> 2-8-19.

EL LIBRO DE LOS NÚMEROS EN *BIBLIA PAUPERUM* Y *SPECULUM HUMANAЕ SALVATIONIS*

Tras la pertinente aproximación a nuestro tema objeto de estudio, abordemos a continuación la presencia de Números en *BP* y *SHS*, tomando el texto veterotestamentario como referencia en el criterio de ordenación de los episodios.

LA MURMURACIÓN DE MIRIAM Y AARÓN COMO TIPO DE LA UNCIÓN EN BETANIA

En los diez primeros capítulos de Números, el pueblo de Israel se muestra disciplinado y dispuesto a cumplir la voluntad de Yahvé expresada a través de Moisés. En Nm 11 comienzan las protestas, si bien todavía promovidas por grupos marginales; sin embargo, de inmediato la murmuración procede del núcleo familiar de Moisés: de sus hermanos Miriam y Aarón (Nm 12,1-16).

El origen de la crítica se encuentra en la mujer cusita que Moisés había tomado por esposa; con todo, el alcance de la misma no parece quedarse en el plano familiar, sino que en última instancia se ventila una reivindicación de liderazgo sobre el pueblo judío. Al escuchar Yahvé las críticas de Miriam y Aarón, ordenó dirigirse a los tres a la Tienda del Encuentro, a cuya entrada se hizo presente en la columna de nube. Allí mandó adelantarse a Aarón y Miriam para ratificar la prioridad absoluta de Moisés como profeta y castigar su osadía; castigo que recae únicamente sobre Miriam, que contrae la lepra. Aarón acude entonces a Moisés para pedirle perdón y su intercesión ante Yahvé; así lo hace, logrando la curación de su hermana (Varo, 2008: 108-109).

El episodio es recogido por diversos autores en relación con las graves penas que infligirá Dios a quienes infamien a los prelados y príncipes de la Iglesia, si bien no falta una reflexión sobre el perdón divino a los murmuradores arrepentidos; así lo manifiestan, entre otros, Orígenes, Efrén de Siria, san Jerónimo, san Ambrosio, Juan Crisóstomo, san Agustín y ya en el siglo XII san Bernardo de Claraval (Lapide, 1714: 856-859).

En *BP* aparece como prefiguración de la unción de Cristo en Betania por la pecadora arrepentida, identificada con María Magdalena (Mt 26,6-13; Mc 14,3-9; Lc 7,36-50; Jn 12,1-8). El segundo tipo muestra al profeta Natán reprendiendo a David y la posterior contrición del rey (2 S 12,1-22). En los tres casos, el argumento sirve para recordar al fiel la importancia del arrepentimiento y el perdón de los pecados, pues es la respuesta del amor de Dios a la contrición. En ello insisten los cuatro profetas que completan el mensaje, personificados en Ez 18,22, David (Sal 50,19), Zac 1,3 y 2 S 7,22.

En la representación del episodio de Números apreciamos variantes en función del momento escogido, si bien en todos los casos gira en torno al arrepentimiento y posterior curación de Miriam [fig. 1]. En el modelo original, Aarón y Miriam (arrodillada en actitud implorante) acuden a Moisés para que interceda ante Dios y la cure. Una variante muestra el momento en el que Moisés, arrodillado, ruega a Yahvé la curación de Miriam, que permanece en pie junto a él. En otras representaciones Yahvé atiende las súplicas de Moisés y cura a Miriam, insuflando su aliento sobre ella. Y no falta el momento en el que Miriam, ya curada, regresa al campamento y se presenta ante Moisés.



Fig. 1. La curación de Miriam. BP. BSB-Hss Clm 23426, 1330-1340; Nuremberg, 1472; Países Bajos o Bajo Rin, h. 1465; RMMW 10 A 15, h. 1470; BSB-Hss Clm 28141, 2/3 s. XV; Kings MS 5, h. 1395-1400.

La anterior tradición es recogida en una vidriera de la capilla de la Presentación de Nuestra Señora de la catedral de Múnich, realizada en 1480 (Rehm, 1992: 58 y 138). En la Edad Moderna, los episodios de Miriam y de la Magdalena se integrarán en la doctrina cristiana para ejemplificar las bienaventuranzas, tanto la segunda: «Bienaventurados los mansos, porque heredarán la tierra» (rebelión contra Moisés) como la tercera: «Bienaventurados los que lloran, porque serán consolados» (unción en Betania). Así podemos comprobarlo en las *Institutiones Christianae* de Pedro Canisio (1589: 185 y 187; 2014: 173-174); y en el *Theatrum Biblicum* (1639), antología de grabados (la mayoría reaprovechados del siglo XVI) del Antiguo y Nuevo Testamento (Veldman, 1999: 417-418). En ambos casos, el episodio veterotestamentario adquiere carácter narrativo al desarrollar distintas escenas cuya lectura atiende a los diferentes planos de profundidad.

EL RACIMO DE LA TIERRA PROMETIDA COMO PREFIGURACIÓN DEL BAUTISMO DE CRISTO

La estancia de Israel en el desierto de Cadés comienza con la misión de los exploradores que fueron a reconocer la tierra de Canaán (Nm 13,1-33). Por orden del Señor, Moisés envía exploradores a Canaán con un doble objetivo: investigar su fertilidad e inspeccionar sus ciudades y habitantes de cara a preparar la expedición militar de conquista. Así lo hicieron, cortando un racimo de uvas tan grande que necesitaron transportarlo con una pértiga entre dos, identificados con Josué y Caleb (Varo, 2008: 113-115).

En *BP*, el episodio se convierte en tipo del bautismo de Cristo (Mt 3,13-17), junto con el paso del mar Rojo (Ex 14,21-29), este último conectado con el bautismo por san Pablo en 1 Cor 10,1-2 (Otero Lázaro, 2009: 58-59). Los cuatro profetas que certifican el nexo de unión son Is 12,3, David (Sal 67,27), Ez 36,25 y Zac 13,1.

El tipo iconográfico que domina en la representación del pasaje numérico gira en torno a los dos exploradores que transportan el racimo de uva suspendido de una pértiga [fig. 2].



Fig. 2. Los exploradores de Canaán. *BP*. BSB-Hss Clm 23426, 1330/40; Nuremberg, 1472; Países Bajos o Bajo Rin, h. 1465; BSB-Ink B-502-GW 4326, h. 1462/63; RMMW 10 A 15, h. 1470.

La imagen adquiere diversos significados por parte de los padres de la Iglesia y exégetas medievales, al igual que los portadores en función de su colocación, atuendo y actitudes: judíos y gentiles, profetas y apóstoles, Antiguo y Nuevo Testamento, Sinagoga e Iglesia. Interpretaciones de esta naturaleza son recogidas por san Agustín, san Cesareo de Arlés, san Ambrosio o san Bernardo entre otros (Réau, 1996: 250; Mâle, 1986: 159; Mâle, 2001: 178-179).

Signifiquemos con todo que, así como el paso del mar Rojo permanece estrechamente ligado al bautismo de Cristo, no ocurre así con los exploradores, sustituidos en algunas *BP* por la curación del leproso Naamán tras lavarse siete veces en el Jordán, tal y como había pronosticado el profeta Eliseo (2 Re 5,1-19). No debe extrañar la elección de este asunto como tipo del bautismo en *BP*, toda vez que está presente igualmente en *SHS*. La trilogía bautismo-mar Rojo-Naamán será seguida en el *Tapiz del Bautismo* de la abadía francesa de Saint-Robert de la Chaise-Dieu, serie tejida a comienzos del siglo XVI e inspirada directamente en *BP*, como señalaremos más adelante.

EL RACIMO DE LA TIERRA PROMETIDA COMO PREFIGURACIÓN DE LA CRUCIFIXIÓN

Más allá de la vinculación al bautismo de Cristo, e incluso de su simbología eucarística, el episodio de los exploradores de Canaán portando el racimo de uva fue considerado una prefiguración de Cristo en la cruz (Molina Gómez, 2005: 145-158).

Nos pone sobre la pista un estudio de Corrado Leonardi (1947: 147-185), quien recoge las fuentes patrísticas en relación con el tema, entre las que figuran Clemente de Alejandría, Orígenes, san Cipriano, san Ambrosio de Milán, san Jerónimo, san Agustín, san Gregorio Magno, san Isidoro de Sevilla o el más tardío Rabano Mauro. Con mínimas variantes, la interpretación de todos ellos es siempre única: *Botrus in vecte, Christus in cruce* (el racimo en la vara, Cristo en la cruz). No queda claro el origen de este simbolismo que parece mezclarse por momentos con el de Cristo como verdadera vid (Jn 15,1-8), pero es en el siglo IV cuando se consolida, encontrándose ya presente en el arte paleocristiano y avanzando hacia la Edad Media (Mâle, 1986: 159; Mâle, 2001: 178-179).

A diferencia de *BP*, donde el episodio de los exploradores de Canaán se asocia al bautismo de Cristo, en *SHS* se inscribe de lleno en el relato de la pasión, formando parte del capítulo o bloque temático 22, cuyo antitipo es Cristo cargando con la cruz (Lc 23,26), al que se vinculan tres *figurae*: la primera representa a Abraham e Isaac camino del país de Moria para ofrecer en holocausto a este último, que carga con la leña para encender el fuego (Gn 22,1-14);⁴ la segunda es la parábola de los viñadores homicidas, recogida en tres de los cuatro evangelios sinópticos (Mt 21,33-46; Mc 12,1-11; Lc 20,9-19); la tercera muestra a los espías de Canaán transportando la uva con una vara.

El episodio de Números puede mostrar un mayor o menor desarrollo del escenario paisajístico: en ocasiones la presencia de vegetación y de un río que vadean los exploradores a través de una pasarela de madera, se muestra explícita de la fertilidad del valle que reconocen; en otros casos aparecen edificios amurallados en clara alusión a las «ciudades fortificadas y muy grandes» que recoge el informe de los exploradores a Moisés (Nm 13,28).

4. Aunque con algunos matices, el sacrificio de Isaac fue interpretado desde los inicios de la literatura patrística como una prefiguración del sacrificio de Cristo en la cruz, como recogen Tertuliano, Orígenes, Clemente de Alejandría, san Agustín, Teodoro de Ciro, Basilio de Seleucia, san Cesáreo de Arlés, san Juan Crisóstomo y san Isidoro de Sevilla entre otros.

Y aunque se impone la presencia del racimo y la vara, de manera puntual ambos pueden estar ausentes, el primero sustituido por una vasija, la segunda por las propias parras de la vid. Más allá de la anterior representación, excepcionalmente encontramos plasmado el encuentro de los exploradores con Moisés tras su retorno al campamento [fig. 3].



Fig. 3. Los exploradores de Canaán. *SHS*. Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Hs 2505, h. 1360; BNF Latin 512, s. XV; Newberry Library Chicago MS 40, h. 1460; BNF fr. 6275, h. 1485; Universitätsbibliothek Augsburg, Cod I.2.2.23, h. 1350; BNE 8562, s. XV; Biblioteca Bodleian Oxford, Douce 204, h. 1430/50; Benediktinerkollegium Sarnen, Cod. Membr. 8, 1427.

Aunque con matices a lo señalado para *SHS* (el antitipo no es exactamente la cruz a cuestas sino la crucifixión, y se prescinde de la parábola de la viña), se suma a esta tradición el altar del monasterio agustino de Klosterneuburg (Viena), obra cumbre de la orfebrería medieval realizada en 1181 por Nicolás de Verdún (Irwin, 2014: 61-70). Nos interesa igualmente el ejemplo de la denominada *Vidriera tipológica de la Redención* (h. 1200) de la catedral de Canterbury, en la que la escena central de la crucifixión queda rodeada por el sacrificio de Isaac y los exploradores de Canaán, a las que se suman Moisés golpeando la roca de Horeb (Ex 17,1-7) y los judíos marcando la puerta de sus casas con la sangre del cordero (Ex 12,7) (Caviness, 1981: 165-172). También algunas piezas de orfebrería establecen relación entre el racimo y la crucifixión; aludiremos a ellas en el episodio de la serpiente de bronce.

Llegados a la Edad Moderna, ¿dónde queda reflejada esta relación entre los exploradores y la crucifixión? Más allá de una posible referencia en el *Tríptico de las Tentaciones de san Antonio* (h. 1501, Museo Nacional de Arte Antiguo, Lisboa), de El Bosco, en el que el retorno de los exploradores pudiera prefigurar la crucifixión que el propio Cristo señala en el interior de una semiderruida capilla, apuntamos hacia el tipo iconográfico de *Cristo Crucificado como fuente de los siete sacramentos*, los cuales encuentran su origen en la sangre de Cristo (Jurkowlanec, 2013: 187-209). Así lo comprobamos en un grabado del italiano

Luca Bertelli fechado en 1569 (Jagiellonian Library, Cracovia), donde el elemento central es Cristo en una cruz arbórea, de cuyo tronco surgen dos ramas en forma de parras de vid entendidas como trasunto del racimo de los espías de Canaán.

A comienzos del siglo XVII, algunas obras derivadas de este tipo introdujeron alteraciones significativas, como puede comprobarse en el cuadro del napolitano Girolamo Imparato para la iglesia de Sant'Elia a Pianisi, si bien se mantiene la referencia a la vid que surge del madero de la cruz. Más al norte, un testimonio de esta selectiva inspiración en el modelo original se encuentra en un grabado (1607, British Museum) del flamenco Hieronymus Wierix (Luna Moreno, 2018: 268-272). En el centro aparece Cristo en la cruz rodeado de vides, y debajo los dos exploradores llevan un gran racimo de uvas colgando de una vara, flanqueando este espacio las personificaciones de la Antigua y Nueva Ley. Las letras del grabado remiten a la leyenda explicativa inferior; sobre el racimo queda la letra F, que dice: *Lex per Moysen facta est, gratia autem et veritas per Iesum Christum. Ioannis 10*, en realidad variante de Jn 1,17: «Porque la ley fue dada por Moisés, mas la gracia y la verdad por Jesucristo».

CORÉ, DATAN Y ABIRÓN COMO TIPO DE LAS ALMAS ATORMENTADAS EN LA BOCA DEL INFIERNO

El levita Coré, con la complicidad de los rubenitas Datán y Abirón, se puso a la cabeza de una conspiración contra el liderazgo de Moisés y la autoridad sacerdotal representada por Aarón, reivindicando una organización «democrática del culto» que esconde igualmente ansias de poder personal (Nm 16,1-35). Pero el castigo divino no se hizo esperar: el fuego de Yahvé devoró a los 250 hombres que habían ofrecido incienso, y la tierra se abrió bajo los pies de los conspiradores y se los tragó junto con sus familias y bienes, en una prefiguración de los castigos del infierno. La lección que se extrae del relato resulta explícita: solo quienes acepten la voluntad de Dios proseguirán en el camino a la tierra prometida (Varo, 2008: 132-137).

Los exégetas cristianos no pasaron por alto este episodio (Lapide, 1714: 831-837). Orígenes (2011: 132-136) establece una relación directa con la situación de la Iglesia para llegar a conclusiones acerca de la falsa doctrina de los herejes, el castigo a quienes se rebelan contra la fe de la Iglesia y la continuidad entre la Ley y el Evangelio. En la misma línea se manifiestan Gregorio de Elvira, san Epifanio y san Jerónimo, en tanto que san Agustín caracteriza a los rebeldes como los inventores del primer cisma judeocristiano. También san Isidoro y san Julián de Toledo interpretan la revuelta como prefiguración de las herejías que intentan dividir la Iglesia, temeridad que tendrá como castigo las penas del infierno (Beltrán Torreira, 1989: 183-194).

Los anteriores testimonios contribuyen a perfilar la integración del episodio numérico en *BP*, donde el antitipo son las almas atormentadas en la boca del infierno (encontramos una alusión al «fuego que no se apaga» en el testimonio del Bautista, Mt 3,1), en tanto que actúan como tipos las escenas de los sediciosos tragados por la tierra y la destrucción de Sodoma y Gomorra (Gn 19,1-29). Semejante tríptico dio pie a los predicadores a comparar a los herejes con los rebeldes del Antiguo Testamento y amenazarlos con los mismos castigos (Réau, 1996: 254-255). En esta ocasión los profetas precursores son Jer 25,10, Job 16,11, David (Sal 74,9) y Sab 18,11.

La representación gráfica del episodio de Números obedece a dos posibles variantes. En la mayoría de los casos la escena adquiere carácter de cataclismo, como si un violento terremoto sacudiera la tierra e hiciera caer los edificios, entre cuyas ruinas son engullidos los

conspiradores y sus familias, expresando así el castigo carácter comunitario. Una segunda se centra únicamente en la tierra que se abre para tragarse a los rebeldes [fig. 4].



Fig. 4. El castigo de Coré, Datán y Abirón. *BP*. Países Bajos o Bajo Rin, h. 1465; RMMW 10 A 15, h. 1470; Kings MS 5, h. 1395-1400.

LA VARA FLORIDA DE AARÓN COMO TIPO DE LA NATIVIDAD

Ante la enorme oposición que una parte del pueblo de Israel había mostrado al sacerdocio de Aarón, el Señor quiso ratificarlo como el elegido (Nm 17, 16-28). Ordenó a Moisés tomar una vara por cada familia patriarcal y escribir sobre ella el nombre tribal; puestas en el tabernáculo, Dios hizo florecer la vara de Aarón, otorgando así preeminencia a la tribu de Leví sobre las demás y poniendo punto final a las murmuraciones (Varo, 2008: 141).

Numerosos padres de la Iglesia y teólogos medievales interpretaron el prodigio que supone que una rama seca diese fruto como una metáfora de la maternidad virginal de María, que floreció sin haber sido fecundada y cuyo fruto milagroso fue Cristo (García Mahiques, 1991; Réau, 1996: 255-256); simbolismo al que contribuyó sin duda la semejanza de las palabras *virga* y *virgo*. Así lo refrendan san Fortunato de Aquilea, san Efrén de Siria, san Cromacio de Aquilea y Sedatus Nemausensis, en tanto que para san Agustín «la vara de Aarón es la Virgen María que concibió y parió al Verbo». Sumemos a los anteriores los nombres de Severo de Antioquía, san Isidoro de Sevilla, san Fulberto y san Juan Damasceno. Ya en el siglo XII, san Bernardo, Honorio de Autun y Hugo de san Víctor reafirman la identificación de la Virgen con la vara de Aarón (Lapide, 1714: 837-840).

La anterior tradición tendrá su reflejo en *BP* y *SHS*, en relación no con el tema de la Anunciación al que aparece vinculada en algunos conjuntos monumentales, caso de la portada occidental de la catedral de Amiens,⁵ sino con la Natividad de Cristo. En *BP*, su

5. Mâle, 2001: 183-184. En esta relación profundiza Salvador González, 2014: 37-60.

anónimo autor adopta como tipos los episodios de Moisés ante la zarza ardiendo⁶(Ex 3,11) y de la vara florida de Aarón (Nm 17,1-8). Los cuatro profetas que anticiparon el nacimiento del Mesías son Dn 2,34-35, Is 9,5, Hab 3,2 y Miq 5,1.

La representación del episodio numérico en *BP* tiene lugar en el interior de la Tienda y adquiere en todos los casos carácter narrativo, con mínimas variantes. En la más frecuente Moisés y Aarón, este último incensando, aparecen en pie delante del tabernáculo, acompañados de otros personajes que contemplan la escena; sobre el altar, la vara florida destaca del resto. En otros casos Aarón se arrodilla ante el altar en presencia de Moisés [fig. 5].

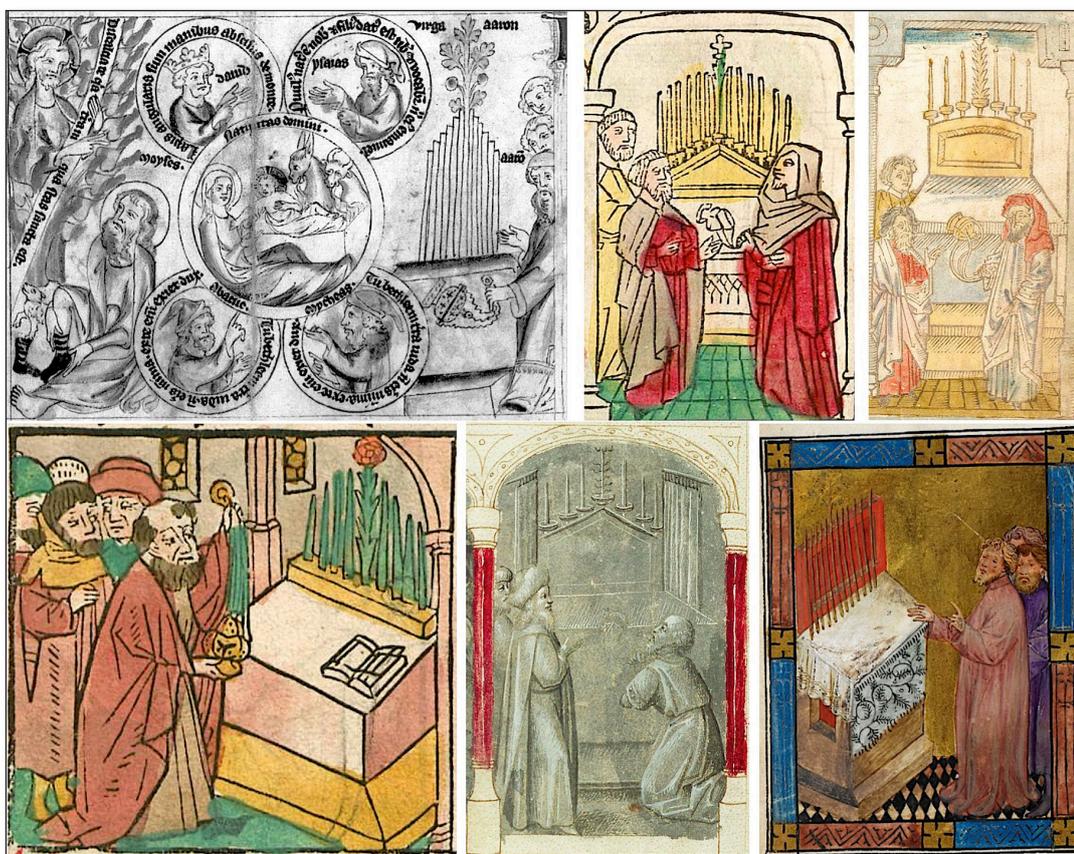


Fig. 5. La vara florida de Aarón. *BP*. BSB-Hss Clm 23426, 1330-1340; Nuremberg, 1472; Países Bajos o Bajo Rin, h. 1465; BSB-Ink B-502-GW 4326, h. 1462/63; RMMW 10 A 15, h. 1470; Kings MS 5, h. 1395-1400.

La trilogía Natividad-zarza ardiendo-vara florida se trasladará a otros lenguajes y soportes, caso de los tapices. El *Tapiz de la Natividad* forma parte de la colección de tapices de la abadía de Saint-Robert de la Chaise-Dieu, encargados por el padre Jacques de Saint-Nectaire y tejidos entre 1501 y 1518 en un taller flamenco (Pomarot y Burger, 1975; Callies, 1991;

6. La Teofanía del Sinaí ha sido interpretada por la patrística y la exégesis medieval como imagen de la maternidad virginal de María; así lo entienden Efrén de Siria, Gregorio de Nisa, Juan Crisóstomo y Rabano Mauro entre otros. Réau, 1996: 222-224; Gallart Pineda, 2017: 63-64.

Cavallo, 1993: 30-34). Su principal fuente iconográfica es *BP* y, de manera complementaria, el *Liber chronicarum* publicado en 1493 por el humanista de Nuremberg Hartmann Schedel, que inspiró a los fabricantes especialmente en el movimiento y drapeado de las telas (Brun, 2008: 7-30; Brun, 2013). Por su parte, el conjunto de tapices de la vida de Nuestra Señora, tejidos en talleres de Arras o Tournai, fueron donados a la catedral de Reims por el arzobispo Robert de Lenoncourt en 1530. La mayoría de las escenas representadas están inspiradas en la *Leyenda Dorada* y en *BP*, vinculando Antiguo y Nuevo Testamento para reflejar la perfección de María, muy probablemente como reacción contra el protestantismo (Loriquet, 1882: 117-119; Sartor, 1912: 68-101; Mâle, 1986: 187; Mâle, 2001: 203). Así lo comprobamos en el *Tapiz de la Natividad*, que muestra como tipos las consabidas zarza ardiendo y vara florida.

Cronología algo anterior presenta el Tríptico del Nacimiento de Jesús (Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia), tapiz flamenco cuyo anónimo autor sigue modelos del círculo de Roger van der Weyden. Es el más antiguo de la colección real española, regalado a la reina Isabel I en 1492 por el rabí Abraham Seneor, quien tras su conversión y bautismo adoptó el nombre de Fernando Núñez Coronel (Herreiro Carretero, 2004: 34-37). Por estas mismas fechas, la lírica se hacía eco de la relación intertestamentaria, como refleja el *Cancionero* del poeta Juan del Encina: «Quando vio la çarça arder / que sin se quemar ardía, / ques la Virgen que paría / sin jamás se corromper; / y esto Arón alcançó ver / quando vio la seca vara / con hojas y florecer / y en ella fruto nacer, / que en la Virgen muy clara» (Ballester Morell, s.a.: 59, 102 y 273).

Más la conexión entre la vara florida de Aarón y la Natividad no se limita a *BP*, sino que aparece recogida asimismo en *SHS*. En ese caso corresponde al capítulo o bloque temático 8, y toma como prefiguraciones del episodio evangélico el sueño del copero del faraón (Gn 40,1-15), la vara florida de Aarón y la Sibila Tiburtina mostrando al emperador Octavio Augusto la imagen de María y Jesús en el cielo.⁷

La representación gráfica del episodio de Números muestra una mayor riqueza que en *BP*, concretándose en dos variantes [fig. 6]. La primera de ellas es la representación alegórica de la vara, ajena a cualquier interés narrativo y entendida como objeto, al estilo de como aparecen otros elementos del Antiguo Testamento. En esta imagen conceptual, las varas asumen el protagonismo absoluto, pudiendo comprobar que en ocasiones varía su número, desde siete hasta trece, pues estas son las tribus de Israel si se cuenta a Leví, toda vez que por parte de los descendientes de José había dos tribus, las de Efraín y Manasés. La composición original muestra la vara florecida de Aarón al aire libre, como si de una planta o árbol se tratara, rodeada por las demás varas; puntualmente puede aparecer sola, con el resto de las varas tumbadas en el suelo, o todas ellas apoyadas contra una pared o una puerta. Encontramos también las varas en un espacio interior, dispuestas sobre el altar, con la vara florida de Aarón en el centro; y excepcionalmente se hace presente Yahvé, para dar a entender que ha sido por Él por quien ha florecido.

La segunda variante apuesta por el carácter narrativo del episodio, más cercana por tanto a *BP*. El eslabón entre ambas posibilidades supone la presencia de Aarón en un espacio exterior, señalando la vara florida que destaca sobre las demás. A partir de aquí, la escena se traslada al interior de la Tienda, donde las varas permanecen encima del tabernáculo, con Aarón

7. Según la leyenda cristiana recogida en el *Chronicon pontificum et imperatorum* del dominico Martinus Polonus y transmitida entre otros escritos a través de los *Mirabilia Urbis Romae* y de la *Leyenda Dorada*, la Sibila Tiburtina profetizó al emperador Octavio Augusto el nacimiento de Cristo de una Virgen, la cual se hizo presente en el cielo con el Niño en brazos o en su regazo. Vorágine, 1996: 55-56.

en pie señalando la vara o arrodillado incensando el altar, solo o acompañado por Moisés y otros personajes. Una última variante muestra a Aarón sosteniendo la vara florida en presencia de los jefes de las tribus que se arrodillan en señal de acatamiento de la voluntad divina.



Fig. 6. La vara florida de Aarón. *SHS*. BNF Vélins-906, 1492/93; Newberry Library Chicago MS 40, h. 1460; BNF Latin 512, s. XV; Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 206 (49), h. 1450/60; BNF Latin 511, h. 1370/80; Musée Condé Chantilly, Ms 139, h. 1500; Kongelige Bibliotek Copenhagen, GKS 79 folio, h. 1440; BNF fr. 6275, h. 1485.

También la influencia de *SHS* se dejó sentir en el arte, como pone de manifiesto el *Tríptico de la Madonna de Maelbeke* (1439-1441), atribuido a Jan van Eyck y perdido en la Revolución Francesa, del que se conserva una copia de la primera mitad del siglo XVII conocida como *Tríptico de Petrus Wijts* (Museo Groeninge, Brujas). Si bien su anónimo autor introdujo algunas modificaciones con respecto al original, la inspiración en *SHS* resulta evidente, pues la Virgen con el Niño dispuesta en la tabla central está acompañada en los paneles laterales por la zarza ardiente, el vellón de Gedeón (Jue 6,36-38), el pórtico cerrado del santuario (Ez 44,2) y la vara florida de Aarón, episodio que figuraba en la tabla original y que en la copia ha sido reemplazado por un fraile cantor, en referencia al promotor Petrus Wijts, canónigo y cantor de la catedral de San Martín en la ciudad belga de Ypres. Las puertas exteriores del tríptico completan el simbolismo inmaculista de la obra, ya que en ellas se representa la profecía de la Sibila Tiburtina al emperador Augusto (Panofsky, 1958: 190; Jones, 2006: 73-81; Harbison, 2012: 243 y 280-284; Brine, 2015: 182-183, 195 y 200-202).

LA SERPIENTE DE BRONCE COMO PREFIGURACIÓN DE LA CRUCIFIXIÓN

El episodio de la serpiente de bronce (Nm 21,4-9) da comienzo con las quejas del pueblo ante las dificultades del desierto; pero en esta ocasión y por primera vez en Números, las protestas van dirigidas contra el mismo Yahvé y no contra Moisés y Aarón como en ocasiones precedentes, lo cual justifica el terrible castigo de las serpientes venenosas que terminan con la vida de muchos israelitas. Esto hace que Moisés interceda de nuevo por el pueblo para obtener el perdón divino; y es a través de una serpiente de bronce, puesta sobre un mástil y a la que han de mirar los israelitas, que logran ser sanados.

Nos encontramos ante un símbolo muy potente que hunde sus raíces en la mitología fenicia y griega (Réau, 1996: 247-249) y que adquiere una gran polivalencia de significados, desde divisa personal (Philip Melancton) y papal (Gregorio XIII) a símbolo alquímico y masónico. Pero nos interesamos aquí por la serpiente de bronce como motivo cristianizado (Charlesworth, 2010) y, más concretamente, como prefiguración de Cristo en la cruz; una relación que sirvió al propio Maestro para anunciar su papel mesiánico: «Lo mismo que Moisés levantó la serpiente de bronce en el desierto, el Hijo del hombre tiene que ser levantado en alto, para que todo el que crea en él tenga vida eterna» (Jn 3,14).

El versículo del cuarto evangelista es objeto de interpretación por parte de los padres de la Iglesia y exégetas medievales (Mâle, 1986: 158-159; Mâle, 2001: 178); como bien significa al respecto Cornelio a Lapide (1714: 856-859; *Tesoros de Cornelio a Lapide*, 1866: 394), «según todos los intérpretes, la serpiente de bronce era el símbolo de la cruz de Cristo». Honorio de Autun, Justino Mártir, Gregorio Niseno, Efrén de Nisibi, san Cirilo de Jerusalén, Gregorio Nacianceno, san Agustín, san Isidoro de Sevilla, Beda el Venerable o Hugo de san Víctor entre otros convierten a Cristo en *serpens bonus*. Más allá de la exégesis, en el siglo XVII Calderón de la Barca (2012) establece nuevamente la conexión tipológica en el auto sacramental «histórico» y «alegórico» *La serpiente de metal*, representado en las fiestas del *Corpus Christi* de 1676.

Toda esta rica tradición se plasma en *BP*, que muestra dos historias veterotestamentarias relacionadas con la crucifixión. La primera es el sacrificio de Isaac, al cual ya nos hemos referido a propósito de Cristo con la cruz a cuevas en *SHS*; sin embargo, así como entonces dominaba la composición el momento en el que Isaac cargaba con la leña del holocausto, ahora se representa el instante preciso en el que el ángel detiene el brazo ejecutor de Abraham. La segunda es el levantamiento de la serpiente de bronce. Los cuatro profetas que completan el tríptico son David (Sal 21,17), Is 53,7-11, Job 40,20 y Hab 3,4, si bien pueden producirse variantes y entrar en escena Jeremías y el Libro de la Sabiduría.

Centrándonos en la representación del relato numérico, sus posibilidades tipológicas ofrecen básicamente tres soluciones [fig. 7]. Una de ellas se centra en el castigo, pues muestra la serpiente de bronce colgando del mástil frente al que se encuentran Moisés y Aarón; a sus pies quedan los israelitas atacados por las serpientes. La segunda incide en el perdón, por cuanto muestra únicamente a los que sanan al dirigir su mirada a la serpiente que señalan Moisés y Aarón. La tercera variante resulta la más completa al incorporar tanto a los heridos en el suelo como a los curados, que permanecen en pie junto a Moisés o arrodillados frente al mástil.

La secuencia crucifixión-sacrificio de Isaac-serpiente de bronce se encuentra presente en el ámbito de la vidriera medieval; no en vano, como significa Mâle (1986: 157; 2001: 175), «las obras más importantes que el arte gótico consagró a la concordancia de ambos Testamentos son las vidrieras». Nos interesa la *Vidriera de la Pasión tipológica* de la catedral de Chartres, realizada entre 1205-1215, cuya lectura se organiza a partir de cuatro cuadrilóbulos con la cruz a cuevas, crucifixión, descenso de la cruz y entierro (Manhès-Deremble,

1993). Alrededor de ellos se distribuye un conjunto de medallones semicirculares con escenas en su mayor parte del Antiguo Testamento, que pretenden expresar la correspondencia con la crucifixión. Entre estas se encuentran el sacrificio de Isaac y la serpiente de bronce; y tampoco falta, relacionado con la cruz a cuestras, el episodio de los exploradores de Canaán con el racimo de uva (Delaporte y Houvet, 1926; Miller, 1981).



Fig. 7. La serpiente de bronce. BP. BSB-Hss Clm 23426, 1330/40; Nuremberg, 1472; BSB-Ink B-502-GW 4326, h. 1462/63; Kings MS 5, h. 1395-1400; BSB-Hss Clm 28141, 2/3 s. XV; Países Bajos o Bajo Rin, h. 1465; RMMW 10 A 15, h. 1470.

También a comienzos del siglo XIII se fecha la *Vidriera de la Nueva Alianza* de la catedral de Saint-Étienne de Bourges (Francia), que plasma una admirable lección teológica relacionada con la alianza y redención en ambos testamentos, cuyo mentor fue sin duda el arzobispo san Guillermo (1199-1209) (Brisac, 1990: 91; Ribault, 1996: 89). En este caso, a los lados de la crucifixión se disponen Moisés en la roca de Horeb y la serpiente de bronce, por cuanto el episodio de Abraham e Isaac (desdoblado en la carga de la leña y el momento del holocausto) prefigura a Cristo cargando con la cruz junto con Elías y la viuda de Sarepta (1 Re 17) y la marca de la tau. Otras vidrieras que siguen con mínimas variantes la anterior conexión tipológica se localizan en Tours, Mans, Lyon y Rouen. Algo más tardía es la *Vidriera Bíblica* donada hacia 1280 por san Alberto Magno y por el arzobispo Siegfried von Westerburg para el nuevo coro de la iglesia de los dominicos de Colonia; demolido el templo en 1804, algunas de sus vidrieras llegaron a la catedral en 1823 (*The Grove Encyclopedia*, 2012: 172 y 654). En este caso, la serpiente de bronce se convierte en prefiguración de Cristo crucificado.

Además de las vidrieras, los ajuares de plata incorporan programas tipológicos que relacionan Antiguo y Nuevo Testamento. Así se aprecia en una *cruz-relicario* de origen francés o belga (h. 1160-1170, British Museum, Londres), cuyo anverso se encuentra esmaltado con cinco escenas veterotestamentarias, entre las que no faltan la serpiente de bronce y los exploradores de Canaán (Baert, 2004: 103-108; Bagnoli y otros, 2011: 86). Ambas figuran igualmente en el *relicario de la Vera Cruz* de Tongres (Bélgica), de 1170, que adopta la tipología de tríptico (Réau, 1996: 249-250) y en el que los retratos de los obispos de Tongeren y Maastricht alternan con diversos episodios prefigurativos (Baert, 2004: 101-117).

En el ámbito de la escultura monumental, las arquivoltas del reverso interior de la portada norte de la catedral de Reims (1265-1285) recogen escenas del Antiguo Testamento relacionadas con la crucifixión: el sacrificio de Isaac, Moisés y la serpiente de bronce, el paso del mar Rojo y Elías y la viuda de Sarepta (Sadler, 2012: 90 y 95-96). Recordemos que, al exterior, dicha portada está dedicada a la Pasión de Cristo, desde la entrada en Jerusalén hasta las apariciones posteriores a la resurrección, de manera que las arquivoltas interiores completan su mensaje.

Avanzando hacia el ámbito de la retabística, encontramos un primer ejemplo en el *Retablo del Maestro del Panel de Oro* (h. 1400, Museo Nacional de Hannover), obra maestra del Gótico Internacional de hacia 1400 en cuyas tablas laterales apreciamos la crucifixión y la serpiente de bronce (Kahsnitz, 2006: 15 y 23). Y adquiere protagonismo en un conjunto de retablos renacentistas de los Países Bajos, como comprobamos en el *Tríptico del Calvario o de la crucifixión* (1464, Catedral de San Bavón, Gante), de Hugo van der Goes y Justo de Gante, cuyas tablas laterales protagonizan sendas escenas veterotestamentarias: Moisés sumergiendo su cayado en las aguas amargas de Marah (Ex 15,22-27) y la serpiente de bronce. De igual forma, el *Tríptico de la crucifixión* (h. 1517-1520, Museum De Lakenhal, Leiden), ejecutado por Cornelis Engebrechtz para el convento de Mariënpool, muestra en los paneles laterales el sacrificio de Isaac y la serpiente de bronce. El mismo autor juega con idénticos argumentos en un nuevo *Tríptico de la crucifixión* (h. 1520, Galería Nacional de Praga), si bien en este caso las tres tablas están dedicadas a la pasión, y las escenas veterotestamentarias quedan relegadas a las enjutas del arco del tablero central (Filedt Kok y otros, 2014).

Todavía en este terreno, al taller de Lucas Cranach el Viejo pertenece el *Retablo de los Laicos* (h. 1518-1520), en la parroquia de Meissen, donde acompañan a la crucifixión el sacrificio de Isaac y la serpiente de bronce. La mención a Lucas Cranach el Viejo (podríamos añadir a este el nombre de Hans Holbein) nos conduce a un conjunto de pinturas que encuentran su origen en la Reforma y que llevan el título genérico de *Ley y Gracia* (Ehresmann, 1962; Ehresmann, 1966-67: 32-47). En ellas se establece una estrecha relación entre la serpiente de bronce y la crucifixión, en cuyo desarrollo (con un significativo cambio de posición del episodio veterotestamentario) queda de manifiesto la polémica en el seno del protestantismo en torno al Antiguo Testamento, con la figura de Lutero y su amistad con Cranach como elementos claves del argumento (Dillenberger, 1999: 8-11 y 96-100).

Cerramos este apartado con el *Tríptico de la crucifixión*, altar en miniatura de autor anónimo holandés de comienzos del siglo XVI (Metropolitan Museum, Nueva York). Realizado en madera de boj, la tabla central muestra la crucifixión, en tanto que las alas laterales recogen el sacrificio de Isaac y la serpiente de bronce (Ainsworth, 1998: 80-81; Wixom, 2007: 4-5; *Small Wonders*, 2016). Un último ejemplo es el *Tapiz de la crucifixión* de la Abadía de Saint-Robert de la Chaise-Dieu (1501-1518), con la escena principal acompañada del sacrificio de Isaac y la serpiente de bronce.

LA PROFECÍA DE BALAAM COMO TIPO DEL ANUNCIO DEL NACIMIENTO DE MARÍA

Balaam es un adivino pagano que proclama un conjunto de oráculos en los que anuncia el futuro glorioso de Israel, contradiciendo así la petición de Balac, rey de Moab, de maldecir al pueblo judío para vencerlo y expulsarlo del país (Nm 22-24). La interpretación de este personaje resulta ambigua dentro de la propia Biblia y posteriormente por sus exégetas: en algunos pasajes del relato se presenta de modo positivo, como un hombre consciente de los designios divinos que se niega a oponerse a ellos; pero en otros parece torpe para comprender la voluntad de Yahvé, hasta el punto de que incluso su burra se muestra superior a él en lo intelectual y espiritual al detenerse ante la presencia del ángel del Señor que le cierra el camino (Lapide, 1714: 861-866; Réau, 1996: 257). Tal contradicción (profeta de Yahvé o del diablo) pone de manifiesto, en todo caso, que es Dios quien guía los acontecimientos, como se desprende de sus oráculos, siempre favorables a Israel al que bendice como pueblo elegido del Señor (Varo, 2008: 167-184). Será en el último de ellos en el que anuncie la llegada de un rey, simbolizado en una estrella y un cetro: *Orietur stella ex Iacob, et consurget virga ex Israel et percutiet duces Moab, et vastabit omnes filios Seth* (Nm 24,17).

Balaam se volvió muy importante para los intérpretes cristianos que encontraron, en su cuarto y último oráculo, una profecía mesiánica fácilmente aplicable al nacimiento de Cristo, pero también de María.⁸ Así lo entienden autores como Justino Mártir y san Bernardo, en una tradición recogida a comienzos del siglo XVII por el dominico Esteban Méndez (1606: 380): «María en su nacimiento se llama estrella y vara, según lo que había dicho muchos siglos antes Balaam en su profecía, que hace glorioso su nacimiento, no menor que el de una estrella».

En *SHS*, el episodio de la burra de Balaam se inscribe en el capítulo o bloque temático 3 dedicado al anuncio de la Concepción de María, con el que comienza la historia de la salvación, compuesto por cuatro escenas (Vrudny, 2010: 31-69). La primera muestra el anuncio del ángel a Joaquín de la milagrosa concepción de María, recogida en diversas fuentes como el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio de la Infancia de Tomás* y la *Leyenda Dorada* (1997: 565-575). La segunda y primero de los tipos representa la visión de Astiages, rey de los medos, de una vid que crecía del vientre de su hija, prediciendo que daría a luz a un gran rey, Ciro, libertador de los judíos de Babilonia; del mismo modo, el niño que nacería de la hija de Joaquín liberaría a los hombres del cautiverio del demonio.⁹ La tercera es la fuente sellada en el jardín cerrado, tomada de Cant 4,12: *Hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus*.¹⁰ Completa el bloque temático la imagen de Balaam que profetizó la estrella de Judá, que no es otra que María, estrella que muestra a los hombres el camino hacia Dios.

Existen diversas posibilidades en su plasmación gráfica [fig. 8], la mayoría en torno a la aparición del ángel a Balaam cuando viaja a lomos de su burra (Nm 22,21-35): el ángel lleva la espada y el adivino el flagelo o garrote, que pueden o no estar levantados; por encima de ellos se hace visible la estrella, si bien en algunos casos se encuentra ausente; y la escena acontece en un espacio abierto o a las puertas del palacio de Balac. Más allá de estas

8. Para la exégesis en torno a la figura de Balaam, véase Baskin, 1983; y Moore, 1990.

9. El episodio fue tomado muy probablemente por el autor de *SHS* de la *Historia Scholastica* del teólogo francés del siglo XII Petrus Comestor (1699: 459-460), pero su fuente original se encuentra en la *Historia* (Libro I, CVII-CXVIII) del griego Heródoto (1990: 75-76).

10. Los exégetas encontraron en este pasaje una justificación para probar el misterio de la concepción virginal de María, como significan san Jerónimo, Hesiquio de Jerusalén y san Bernardo entre otros (Daley, 1986: 254-278).

variaciones, encontramos ejemplos en los que Balaam aparece en solitario señalando a la estrella, ya sea en pie o sobre su montura. Una última variante recoge el momento en el que Balaam muestra a Balac y a su ejército la estrella que brilla en el firmamento.



Fig. 8. La burra de Balaam. SHS. Bibliothèque Municipale Marseille, 89, h. 1470/80; Badische Landesbibliothek Karlsruhe 3378, mediados s. XIV; BNF Latin 512, s. XV; Bibliothèque du Château de Chantilly, s. XV; BNF fr. 6275, h. 1485; Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 206 (49), h. 1450-1460.

Excepcionalmente, en algunos ejemplos de *BP* la escena de Balaam se convierte en tipo del nacimiento de la Virgen, junto con el árbol de Jesé con los antepasados de Cristo (Isa 11,1-3). Y aunque no sigue exactamente esta secuencia, debemos mencionar el *Tapiz de la Natividad de la Virgen*, perteneciente al conjunto de la catedral de Reims, que muestra como tipos la lucha entre Jacob y el ángel (Gn 32) y a Balaam montado en su burra con el ángel y la estrella (Loriquet, 1882: 89-92; Sartor, 1912: 68-101; Mâle, 1986: 187; Mâle, 2001: 203).

LA PROFECÍA DE BALAAM COMO TIPO DE LA ADORACIÓN DE LOS MAGOS

Al adivino Balaam se le relaciona igualmente con la Adoración de los Magos, por cuanto se considera que la estrella a la que alude en su profecía es la que guió a los Magos de Oriente en su viaje para postrarse ante el Mesías; así como en el oráculo de Balaam se simboliza la llegada de un rey en la estrella y el cetro, en el evangelio de Mateo (Mt 2,1-12) aparece una

estrella en el episodio de los Magos que fueron a adorar a Jesús. De hecho, Balaam desfilaba en la llamada «procesión del asno» de los dramas litúrgicos de Navidad, pues llegaba montado en su burra que se detenía frente al ángel desvainando la espada (Réau, 1996: 257). E incluso en la Edad Media se consideraba que los Magos descendían de Balaam y que habían heredado secretos del antiguo adivino (Mâle, 1986: 229; Mâle, 2001: 248).

Diversos comentaristas cristianos, caso de san Cipriano de Cartago, Juan Crisóstomo, san Ambrosio y san León Magno, interpretaron la estrella de Balaam como el origen de una estripe de videntes y adivinos a la que pertenecen los Magos, los primeros en reconocer la divinidad de Cristo (Lapide, 1714: 878; Vrudny, 2010: 63); tradición sintetizada por Comestor (1699: 539): «Los Magos fueron los sucesores de las doctrinas de Balaam y conocieron la estrella debido a su profecía». En términos similares se expresarán en los siglos XVI y XVII Alonso de Villegas (1724: 285) y el descalzo fr. José de Jesús María (1651: 620).

Advertimos la presencia de Balaam en relación con la adoración de los Magos en *BP*, si bien no adquiere entidad de tipo, sino que se limita al busto de uno de los profetas que acompaña las escenas del tríptico y que son, además de la consabida Epifanía, la visita de Abner al rey David (2 S 3,6-21) y la reina de Saba presentando regalos a Salomón (1 R 10,1-13). Los cuatro profetas son: David (Sal 71,10), Is 40,14, Miq 5,1 y Balaam [fig. 9].



Fig. 9. La profecía de Balaam. *BP* y *SHS*. BSB-Hss Clm 23426, 1330/40; BSB-Hss Clm 28141, 2/3 s. XV; BSB-Hss Clm 303, segunda mitad s. XV; Germanisches Nationalmuseum, Hs 22401, 1401-1415; Universitätsbibliothek Friburgo, 179, 1436.

La vinculación puede extenderse a *SHS*, si bien resulta excepcional, por cuanto los tres tipos característicos del capítulo 9 al que corresponde la adoración de los Magos son el avistamiento de la estrella por los Magos, los tres valientes que ofrecieron agua a David (2 S 23,15-16) y el ya conocido de Salomón y la reina de Saba; sin embargo, una variante sustituye el primero por la profecía de Balaam, que porta el adivino inscrita en una filacteria. En algunos casos, por influencia de *BP*, se reduce al busto del falso profeta junto con los otros tres rodeando la Epifanía; pero en otros la interrelación entre ambos episodios es mayor, por cuanto Balaam participa de la escena de la adoración al señalar la estrella que ha guiado a los Magos al pie del portal, si bien se mantiene a cierta distancia de ellos para evitar posibles confusiones en cuanto a los adoradores. Recordaremos esta «presencia real» de Balaam en la Epifanía a propósito del tríptico de El Bosco. Una última posibilidad vincula a Balaam con el momento en el que los Magos avistan la estrella, en medio de la cual se aparece el Niño, al que señala el adivino.

La relación entre Balaam y los Magos tiene su reflejo en una vidriera tipológica de la segunda mitad del siglo XII (1178-1180) de la Catedral de Canterbury, en cuyo registro superior se representa el viaje de los Magos entre las profecías de Balaam (montado sobre su burra y señalando la estrella que guía a los Magos) e Is 60,3 (Caviness, 1981: 90-93). La vemos también en una vidriera de la colegiata de San Quintín (Francia), que pone en relación la adoración de los Magos con la profecía de Balaam, montado en su asno (Mâle, 1986: 161-162; Mâle, 2001: 184).

Debemos significar igualmente la portada izquierda de la fachada oeste de la catedral de Laon dedicada a la Madre de Dios, en cuya cuarta arquivolta figura Balaam, a quien identificamos por la inscripción con su oráculo, acompañando a la adoración de los Magos esculpida en el tímpano (Mâle, 1986: 160-161; Mâle, 2001: 181 y 183). Y un cuadrifolio del portal de la Virgen de la fachada oeste de la catedral de Amiens, de la primera mitad del siglo XIII, cuyo programa visual se configura a partir de un conjunto de escenas bíblicas relacionadas con la encarnación e infancia de Cristo, de gran interés por la excepcionalidad de algunas de ellas (Rickard, 1983, 147-157; Mâle, 1986: 230-231; Mâle, 2001: 250 y 288); la estrella de Balaam se identifica con la que siguieron los Magos, y de ahí que sea la misma que señala el adivino y contemplan estos, los cuatro inscritos en el mismo cuadrifolio. Para despejar cualquier duda, se ubica justo debajo de la estatua columnaria del primer Mago.

No podemos finalizar este apartado sin hacer una referencia al Tríptico de la Adoración de los Magos (1494, Museo Nacional del Prado) de El Bosco (Silva, 2016: 195-207). Un detalle nos pone sobre la pista: en las ofrendas y trajes de los Magos se incluyen escenas del Antiguo Testamento que prefiguran la Epifanía en *BP* y *SHS*. A la luz de esto, se puede aventurar la identidad del personaje que queda a la puerta del establo y apenas cubre su cuerpo con una capa y un velo transparente, interpretado en unos casos como el Anticristo, y en otros como el pueblo judío personificado en Herodes.¹¹ Existe sin embargo una tercera teoría que ve en él a Balaam, por haber profetizado en su oráculo la venida de la estrella de Belén. Como hemos comprobado, su profecía acompaña a las escenas tipológicas de la adoración de los Magos en *BP* y *SHS*, y se integró además en la liturgia de la fiesta de la Epifanía; en consecuencia, si la pintura bosquiana figura las escenas veterotestamentarias que anticipan la adoración de los Magos, no sería de extrañar que el pintor hubiese incluido también al propio Balaam para completar el significado.

11. Para las distintas interpretaciones de este enigmático personaje, nos remitimos al detallado análisis de Strickland (2007: s. p.), en especial la nota 3, donde aparecen clasificadas las teorías y autores.

Con Balaam y los Magos concluimos nuestro recorrido por Números como prefiguración en *BP* y *SHS*. Otros episodios recogidos en el texto veterotestamentario forman parte de este gran universo tipológico, caso de la caída del maná (Nm 11, prefiguración eucarística de la Última Cena en *BP* y *SHS*) y Moisés golpeando la roca (Nm 20, tipo en *BP* de la lanzada de Cristo en el costado); sin embargo, en ambos casos el pasaje está tomado de Ex 16 y 17 y no del relato numérico, de ahí que hayamos decidido no incluirlos en este estudio. Los aquí reflejados expresan con nitidez la capacidad de Números para prefigurar a Cristo y a María, en una relación que traspasa las fronteras medievales y alcanza de lleno la Edad Moderna en diferentes manifestaciones artísticas herederas de la anterior tradición.

BIBLIOGRAFÍA

- AINSWORTH, M. W. [1998]. «Religious Painting from about 1420 to 1500: In the Eye of the Beholder», en M. W. AINSWORTH y K. CHRISTIANSEN (eds.), *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 79-85.
- ASTIKA, M. [2013]. «The relationship between Old and New Testament: a study on contemporary debate of methodology of the Old Testament Theology», *Jurnal Jaffray*, 11.1, 129-149.
- BAERT, B. [2004]. *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden-Boston, Brill.
- BAGNOLI, M. y OTROS [2011]. *Treasures of Heaven: Saints Relics and Devotion in Medieval Europe*, London, British Museum Press.
- BALLESTER MORELL, B. [s.a.]. La poesía devota del Cancionero de 1496 de Juan de la Encina. Estudio crítico y análisis estilístico. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Lola Josa y codirigida por el Dr. Mariano Lambea en la Universitat de Barcelona. https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/129284/BBM_TESIS.pdf;jsessionid=049D91C034E6A9B4E87BD1ED6C47FDD6?sequence=1
- BASKIN, J. R. [1983]. *Pharaoh's Counsellors: Job, Jethro, and Balaam in Rabbinic and Patristic Tradition*, Chico (California), Scholars Press.
- BELLI, F. y OTROS [2006]. *Vetus in Novo. El recurso a la Escritura en el Nuevo Testamento*, Madrid, Encuentro.
- BELTRÁN TORREIRA, F. M. [1989]. «Algunas reflexiones en torno a las figuras de Coré, Datán y Abirón en las fuentes hispano-visigodas», *Helmántica. Revista de filología clásica y hebrea*, 121-123, 183-194.
- BRINE, D. [2015]. *Pious Memories. The Wall-Mounted memorial in the Burgundian Netherlands*, Leiden-Boston, Brill.
- BRISAC, C. [1990]. *Le vitrail*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- BRUN, S. [2008]. «Les sources graphiques de la tenture de La Chaise-Dieu», *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 30, 7-30.
- BRUN, S. [2013]. *La tenture de l'abbatiale Saint-Robert de La Chaise-Dieu: un chef d'oeuvre de collaboration*, s.l., Éditions Universitaires Europeennes.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. [2012]. *La serpiente de metal* (edición crítica de L. Galván), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.

- CALLIES, M-B. [1991]. *La Chaise-Dieu. Abbaye Saint-Robert. Tapisseries et Danse Macabre*, St-Ouen, La Goélette.
- CANISIO, P. [1589]. *Institutiones Christianae, seu Parvus Catechismus Catholicorum*, Antverpiae, Christophorus Plantinus.
- CANISIO, P. [2014]. *Doctrina cristiana* (ed. R. Zafra Molina), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- CARRUTHERS, M. [1990]. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CARRUTHERS, M. [1998]. *The Craft of Thought: Meditation, Rethoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CAVALLO, A. S. [1993]. *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- CAVINESS, M. H. [1981]. *The Windows of Christ Church Cathedral, Canterbury (Corpus Vitrearum Medii Aevii, Great Britain II)*, London, Oxford University Press.
- CHARLESWORTH, J. H. [2010]. *The Good and the Evil Serpent. How a Universal Symbol became Christianized*, New Haven, Yale University Press.
- COMESTOR P. [1699]. *Historia Scholastica*, Matriti, Ex Officina Antonii González de Reyes.
- DALEY, B. E. [1986]. «The 'Closed Garden' and the 'Sealed Fountain': Song of Songs 4.12 in the Late Medieval Iconography of Mary», en E. B. MACDOUGALL (ed.), *Medieval Gardens*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 254-278.
- DANYANS, E. [2008]. *Conociendo a Jesús en el Antiguo Testamento. Cristología y Tipología Bíblica*, Barcelona, Clie.
- DELAPORTE, Y. y HOUVET, É. [1926]. *Les Vitraux de la Cathédrale de Chartres* (4 vols.), Chartres, É. Houvét.
- DILLENBERGER, J. [1999]. *Images and Relics. Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth-Century Europe*, Oxford, Oxford University Press.
- EHRESMANN, D. L. [1962]. *The Brazen Serpent in the Works of Lucas Cranach the Elder and his Workshop. A Study in Lutheran Iconography*, New York, New York University.
- EHRESMANN, D. L. [1966-67]. «The Brazen Serpent, a Reformation Motif in the Works of Lucas Cranach the Elder and his Workshop», *Marsyas*, 13, 32-47.
- FILEDT KOK, J. P. y otros [2014]. *Cornelis Engebrechtsz (c. 1460-1527). A Sixteenth-Century Leiden Artist and his Workshop*, Turnhout, Brepols Publishers.
- GALLART PINEDA, P. Á. [2017]. *La visualidad artística del sacramento del orden en la liturgia de la Iglesia latina*, Valencia, Universidad de Valencia.
- HARBISON, C. [2012]. *Jan van Eyck. The Play of Realism, Second Updated and Expanded Edition*, London, Reaktion Books.
- HENRY, A. [1987]. *Biblia Pauperum: A Facsimile and Edition*, Ithaca, Cornell University Press.
- HERÓDOTO [1990]. *Historias. Libro I* (trad. Jaime Berenguer Amenós), Madrid, CSIC.
- HERRERO CARRETERO, C. [2004]. *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- HUIZINGA, J. [1982]. *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- IRWIN, S. L. [2014]. *The Sacrifice of Isaac in medieval and early modern German and Yiddish Works*, New Brunswick, Rutgers University.
- JESÚS MARÍA, J. [1651]. *Historia de la Virgen María Nuestra Señora*. En Amberes, en la Oficina de Francisco Canisio.
- JONES, S. F. [2006]. «New Evidence for the Date, Function and Historical Significance of Jan van Eyck's *Van Maelbeke Virgin*», *The Burlington Magazine*, CXLVIII, 1235, 73-81.

- JURKOWLANIEC, G. [2013]. «The Crucified Christ as the Source of the Seven Sacraments. Patterns of Reception of a Sixteenth-Century image on Both Sides of the Alps and on Both Sides of the Atlantic Ocean», en Z. SARNECKA y A. FEDOROWICZ-JACKOWSKA (eds.), *Artistic Traslations between fourteenth and sixteenth centuries*, Warsaw, University of Warsaw, 187-209.
- KAHSNITZ, R. [2006]. *Carved Splendor. Late Gothic Altarpieces in Southern Germany, Austria, and South Tirol*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
- LAPIDE, C. [1714]. *Commentaria in Pentateuchum Mosis*, Antverpiae, Henricum et Cornelius Verdussen.
- LEONARDI, C. [1947]. *Ampelos. Il símbolo della vite nell'arte pagana e paleocristiana*, Roma, Edizioni Liturgiche.
- LORQUET, CH. [1882]. *Tapisseries de la cathédrale de Reims. Histoire du Roy Clovis (XVe siècle), histoire de la Vierge (XVIe siècle)*, Paris-Reims, A. Quantin-F. Michaud.
- LUNA MORENO, L. [2010]. «Sangre de Cristo y Cristo de la sangre. Planteamientos iconográficos en España y Europa», en J. J. MOYA y MARTÍNEZ (coord.), *Vida salvífica*, Calasparra, Antigua y Venerable Cofradía de la Sangre de Cristo y la Vera Cruz de Calasparra, 2010, 257-276.
- MÂLE, É. [1969]. *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin.
- MÂLE, É. [1986]. *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Encuentro.
- MÂLE, É. [2001]. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Encuentro.
- MANHÈS-DEREMBLE, C. [1993]. *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique. Corpus vitrearum*, Paris, Le Léopard d'Or.
- MÉNDEZ, E. [1606]. *XII Libros de la Dignidad Altísima de la Virgen Sacratiss. Madre de Iesu Christo Nuestro único Dios y Señor, en tres tomos repartidos*. Tomo Primero, s. l., s.e.
- MILLER, M. [1981]. *La Cathedrale de Chartres. Vitraux et Sculptures du Moyen Age*, Crawley, Pitkin Pictorials.
- MOLINA GÓMEZ, J. A. [2005]. «El vino en la religión de los Padres», *Revista Murciana de Antropología*, 12, 145-158.
- MOORE, M. S. [1990]. *The Balaam Traditions. Their Character and Development*, Atlanta, Scholars Press.
- ORÍGENES [2011]. *Homilías sobre el Libro de los Números* (introducción, traducción y notas de José Fernández Lago), Madrid, Ciudad Nueva.
- OTERO LÁZARO, T. [2009]. «Cena del Señor, amor fraterno y unidad de la Iglesia (I Cor 10,14-22; 11,17-34)», *Corintios XIII. Revista de teología y pastoral de la caridad*, 129, 57-77.
- PANOFKY, E. [1958]. *Early Netherlandish Painting. Its origin and character*, I, Cambridge, Harvard University Press.
- POMARAT, M. y BURGER, P. [1975]. *Les tapisseries de l'Abbatiale de Saint-Robert de la Chaise-Dieu, Brioude*, Louis Watel.
- RÉAU, L. [1996]. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, T. 1, vol. 1, Barcelona, Serbal.
- REHM, S. [1992]. *Das Speculum-Fenster in der Münchner Frauenkirche*, Munich, Tuduv.
- RIBAULT, J-Y [1996]. *Un Chef-d'Ouvre Gothique: la cathédrale de Bourges*, Paris, Anthèse.
- RICKARD, M. R. [1983]. «The Iconography of the Virgin Portal at Amiens», *Gesta*, 22, 2, 147-157.
- SADLER, D. L. [2012]. *Reading the Reverse Façade of Reims Cathedral. Royalty and Ritual in Thirteenth-Century France*, Farnham, Ashgate.

- Sagrada Biblia. Antiguo Testamento. Pentateuco. Traducción y Notas* [1997]. Pamplona, EUNSA.
- SALVADOR GONZÁLEZ, J. M. [2014]. «*In virga Aaron Maria ostendebatur*. Nueva interpretación del ramo de lirios en la Anunciación gótica española a la luz de fuentes patrísticas y teológicas», *Anales de Historia del Arte*, 24, 37-60.
- SAN AGUSTÍN [1614]. *La Ciudad de Dios*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- SARTOR, M. [1912]. *Les tapisseries, toiles peintes et broderies de Reims*, Reims, L. Michaud.
- SEBASTIÁN, S. [1994]. *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid, Encuentro.
- SILVA, P. [2016]. *El Bosco. La Exposición del V Centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Small Wonders: Gothic Boxwood Miniatures* (eds. Lisa Ellis y Alexandra Suda) [2016]. Ontario, Art Gallery of Ontario.
- STRICKLAND, D. H. [2007]. «Picturing Antichrist and Others in the Prado *Epiphany* by Hieronymus Bosch», en T. NICHOLS (ed.), *Others and Outcasts in Early Modern Europe. Picturing the Social Margins*, Aldershot, Ashgate.
- TABET, M. Á. [2009]. *Introducción General a la Biblia*, Madrid, Palabra.
- Tesoros de Cornelio a Lapide. Extracto de los comentarios de este célebre autor sobre la Sagrada Escritura* [1866]. Tomo Primero, Vich, Imprenta y Librería de Soler Hermanos.
- Theatrum Biblicum* [1639]. Ámsterdam, Nicolaum Iohnannis piscatoem.
- The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture* (ed. Colum P. Hourihane) [2012]. Vol. 1, New York, Oxford University Press.
- VARO, F., [2008]. *Números*, Bilbao, Desclée de Brouwer.
- VELDMAN, I. M. [1999]. «Protestantism and the Arts: Sixteenth –and Seventeenth– Century Netherlands», en P. C. FINNEY (ed.), *Seeing beyond the World. Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Grand Rapids, Michigan, William B. Eerdmans Publishing, 397-425.
- VILLEGAS, A. DE [1724]. *Flos Sanctorum, y Historia General, en que se escribe la vida de la Virgen Sacratísima Madre de Dios, y Señora Nuestra*, Barcelona, Ioseph Texidó.
- VORÁGINE, S. DE LA [1996]. *La leyenda dorada, 1*, Madrid, Alianza.
- VORÁGINE, S. DE LA [1997]. *La leyenda dorada, 2*, Madrid, Alianza.
- VRUDNY, K. J. [2010]. *Friars, scribes and corpses: a Marian Confraternal Reading of the Mirror of human Salvation (Speculum humanae Salvationis)*, París-Leuven-Walpole, MA, Peeters.
- WIXOM, W. D. [2007]. «Late Medieval Sculpture in the Metropolitan: 1400 to 1530», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, LXIV, 4, 3-48.

