

EN TORNO A LA ICONOGRAFÍA DE LA FAMILIA EN EL OCCIDENTE MEDIEVAL

Javier Martínez de Aguirre

Universidad Rovira i Virgili (Tarragona)

Hacia 1500 un escultor nórdico talló la animada representación de un grupo constituido por cuatro mujeres, seis varones y siete niños, todos en actitudes diversas, colocados con orden tal que recuerda a nuestros actuales retratos de familia (fig. 1). La que figuró no era una familia de su tiempo, sino la llamada Santa Parentela, reunida en torno a la matriarca Ana. La *Leyenda Dorada* había atribuido



1. La Santa Parentela, relieve de madera policromado realizado en el norte de Alemania o Dinamarca hacia 1500 (Copenhague, Nationalmuseum).

a Santa Ana tres maridos. Primero Joaquín, del que había dado a luz a la Virgen María. Luego, Cleofé, que la habría hecho madre de María Cleofás, casada con Alfeo y progenitora a su vez de Santiago el Menor, José el Justo, Simón y Judas Tadeo. En terceras nupcias, Santa Ana habría casado con Salomé, de quien concibiría a María Salomé, esposa de Zebedeo y madre de los apóstoles Santiago y Juan. Es toda esta saga la aquí congregada: Ana, sus tres maridos, sus tres yernos, sus tres hijas Marías y sus siete nietos, algunos de ellos perfectamente individualizados (Santiago el Mayor, vestido de peregrino, por ejemplo). Según Réau, la Santa Parentela constituye un claro precedente de los “retratos de familia”, género apenas desarrollado durante la Edad Media que supuso novedad a partir del Renacimiento¹. Y ciertamente buscaremos en vano entre los siglos VI y XV una representación similar que corresponda a un grupo familiar de su tiempo, sea de linaje regio, sea de estirpe nobiliaria o burguesa.

La familia como asunto a representar no ha despertado igual interés en todas las culturas. Es más, en cuanto nos remontamos varios siglos hacia el pasado hay que rastrear mucho para encontrar escenas de intimidad familiar como la que protagonizan Amenofis IV, Nefertiti y sus tres hijas en los conocidos relieves de Tell el Amarna (museos egipcios de El Cairo y Berlín). En el cómputo total de imágenes de las culturas antiguas, incluido el mundo griego, resultan poco frecuentes los retratos de grupo familiar, a excepción de Roma, retratística por excelencia, donde tuvo cierto uso en el campo funerario, uso que no fue directamente heredado por las sociedades medievales.

A mi entender son tres los tipos iconográficos relativos a la familia discernibles en el arte medieval: la familia teórica (gráficos de parentesco), la familia vertical (iconografía genealógica) y los inicios en la representación de la familia nuclear, en sus vertientes doméstica, funeraria y devocional. He descartado detenerme en otros enfoques más o menos relacionados, como la recopilación de imágenes que reflejen el entorno de la vida doméstica. Renuncio a reunir y comentar, por ejem-

¹ L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento*, t. 1 / vol. 2, Barcelona, 1996, p. 150. La Santa Parentela logró cierta difusión en el siglo XV. Aparece en tablas pintadas, retablos tallados, grabados, etc., que frecuentemente siguen la composición aquí comentada, con los varones en segundo término, detrás del banco en que se sientan las mujeres. Pueden verse varios ejemplos de los siglos XV y XVI en F. MORENO CUADRO, *Iconografía de la Sagrada Familia*, Córdoba, 1994.

plo, las muy numerosas representaciones del matrimonio, su celebración y su casuística, que abundan en textos jurídicos como el *Decreto de Graciano*, repetidamente ilustrados². Tampoco agruparé representaciones de la pareja conyugal, que tantísimas veces constituyeron el asunto de las obras de arte y originaron creaciones maestras como el “Matrimonio Arnolfini” de Van Eyck. Otro tanto sucede con las imágenes de bautizos, duelos, funerales, etc., en los que participaban familias, y con los que topamos aquí y allá en los códices miniados góticos. Prescindo igualmente de detenerme ante las reiteradas escenas familiares de personajes de la historia sagrada y de santos. Tablas y murales dedicados al nacimiento de la Virgen María o de San Juan Bautista, por ejemplo, proporcionan coloristas interiores con todos los componentes de una familia en su sentido amplio (incluidos los servidores). He decidido no adentrarme en esos caminos para evitar orientar mi exposición a objetivos que entiendo más propios de las iconografías jurídica y de la vida privada que de la familiar propiamente dicha.

1. LA FAMILIA TEÓRICA: GRÁFICOS DE PARENTESCO

En 1871, el antropólogo Lewis Henry Morgan publicó su famosa obra dedicada a los sistemas de consanguinidad y afinidad de la familia humana, que inventaba términos de parentesco pertenecientes a grupos humanos antiguos o contemporáneos de todo el mundo. Para sus sistematizaciones, Morgan adoptó un diagrama en forma de árbol que resultaba de gran claridad³. Dicho diagrama no fue una invención del siglo de las luces, sino que estaba directamente tomado de esquemas medievales que pronto analizaremos, lo que demuestra la perfección y claridad conseguida como resultado de una larga evolución.

Todas las culturas han desarrollado terminología propia, más o menos compleja, para determinar los diferentes grados de parentesco, pero no todas han elaborado figuraciones sobre dicho asunto. La cultura romana, por ejemplo, había imaginado la familia como una escalera, lo que resultaba suficiente para sus fines. La Edad Media cristiana precisó de esquemas más complejos, debido, por una parte, a

² A. MELNIKAS, *The Corpus of the Miniatures in the Manuscripts of Decretum Gratiani*, “Studia Gratiana” XV, t. I-III, Roma, 1975.

³ Reproducido en A. BURGUIÈRE y otros, *Historia de la familia*, Madrid, 1988, vol. 1, p. 19.

la desarrollada teoría acerca de los impedimentos del matrimonio por causa de parentesco y, por otra, a las reglas de sucesión.

Tanto la Biblia como los textos jurídicos antiguos y medievales solían abordar el parentesco mediante un listado de términos. Las continuas implicaciones prácticas llevaron al hombre medieval a buscar la manera de establecer con claridad a qué concreta vinculación correspondía cada una de dichas denominaciones. Le era preciso poder trasladarlas a familias de carne y hueso. La solución vino de la creación de gráficos *ad hoc*, con cuya ayuda resultaba mucho más sencillo localizar, dentro de las complicadas parentelas tan a menudo tejidas por las sociedades medievales, qué grado correspondía a tal o cual pariente. Muchos códigos, especialmente jurídicos, contienen este tipo de diseños, que sin embargo raras veces han atraído la atención de los iconógrafos⁴.

El parentesco en el pensamiento medieval occidental abarcaba principalmente dos modos de vinculación: la consanguinidad, que unía a las personas con lazos de sangre, y la afinidad, que marcaba los nexos con la familia de sangre del cónyuge. Existían también el parentesco espiritual, creado por el sacramento del bautismo, y el parentesco legal derivado de la adopción, pero los nexos de estos dos últimos no dieron origen a gráficos. En consecuencia, se desarrollaron dos tablas: la de consanguinidad y la de afinidad, que a menudo aparecen juntas. Una y otra solían adoptar formas de polígono, de cruz, de árbol, de hombre y de edificio. Las más abundantes fueron las que se encierran en cruces, árboles y figuras antropomorfas, que, como estudia Patlagean, participan de un simbolismo común dentro del cristianismo⁵. No será raro que dichas formas se integren: árbol en forma de cruz, cruz o árbol con elementos antropomorfos, etc.

1.1. Gráficos en forma de polígono, de cruz y de árbol

Desde la antigüedad clásica fue procedimiento habitual, a la hora de esquematizar contenidos teóricos, recurrir a gráficos compuestos por formas geométricas.

⁴ Destaca en este sentido la obra de H. SCHADT, *Die Darstellung der Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitatis. Bildschemata in juristischen Handschriften*, Tübingen, 1982.

⁵ E. PATLAGEAN, *Une représentation byzantine de la parenté et ses origines occidentales*, "L'Homme. Revue française d'antropologie", VI (1966), n° 4, p. 59-81.

La manera más sencilla de presentar en un esquema ordenado las denominaciones de los diferentes niveles de parentesco consistía en disponer una tabla simple, enmarcada dentro de un rectángulo, que organizaba los términos correspondientes. Así lo vemos, por ejemplo, en el Beato Morgan y en el Beato de Facundo (siglos X y XI respectivamente)⁶. Sin embargo, sencillez no equivale a claridad. En paralelo a estas tablas, ciertos códices que remontan al menos al siglo VIII, pero cuyos modelos han de ser más antiguos, habían desarrollado otras soluciones poligonales o cruciformes⁷.

Puesto que el derecho romano venía aceptando que el parentesco alcanzaba hasta el sexto grado en la línea directa, las ramificaciones correspondientes llegaban a incluir hasta seis líneas colaterales, de suerte que resultaba necesario establecer un gráfico con seis casillas en cada dirección (izquierda, derecha, arriba y abajo). Ello favoreció la adopción del diseño romboidal en algunos manuscritos altomedievales. Es el caso de uno conservado en la Biblioteca Nacional de París (ms. latin 4410, fol. 4), adornado en sus vértices y en la parte media de cada lado del perímetro por sencillas formas vegetales. El recuadro central está destinado al sujeto de referencia, con la palabra *ego* a tamaño mayor (en muchos otros gráficos aparecerá como *ipse*). En el eje vertical figuran hacia arriba los padres y progresivamente cada grado de progenitores; hacia abajo se leen los términos empleados para los descendientes en las sucesivas generaciones. Hacia los lados se despliegan otros parientes (tíos, primos, sobrinos en diferentes grados). Destaca el lugar preferente que ocupan el *pater familias* y la *mater familias*, que desaparecerán en obras más tardías.

Solución visualmente atractiva pero de poca claridad expositiva es la circular, adoptada también en algunos manuscritos altomedievales. Es el caso de otro ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia⁸. *Ego* aparece en un pequeño recuadro de

⁶ J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Londres, 1994, vol. I, fig. 337.

⁷ A este respecto resulta ilustrativa la figuración que aparece en el ejemplar del *Fuero Juzgo* de la Real Academia de la Historia, de muy temprana cronología, donde el tosco esquema en retícula escalonada aparece encima del listado de términos, sin que dichos términos ocupen las casillas que aclararían su ordenación. Véase su reproducción en S. de SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía del Siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, fig. 194.

⁸ Ms. latin 4412, fol.73v-74. Reproduce ambos diseños poligonales A. BURGUIÈRE y otros, *Historia de la familia*, Madrid, 1988, vol. I, p. 354 y 372.

la parte central superior, al mismo nivel que el *pater familias*. Hacia arriba y hacia abajo se despliega un eje vertical con los seis grados de parentesco. A los lados, dos de los cuatro grandes círculos encierran *frater* y *soror*. Y, a partir de ellos, muchos otros recuadritos se dedican a todo tipo de parientes.

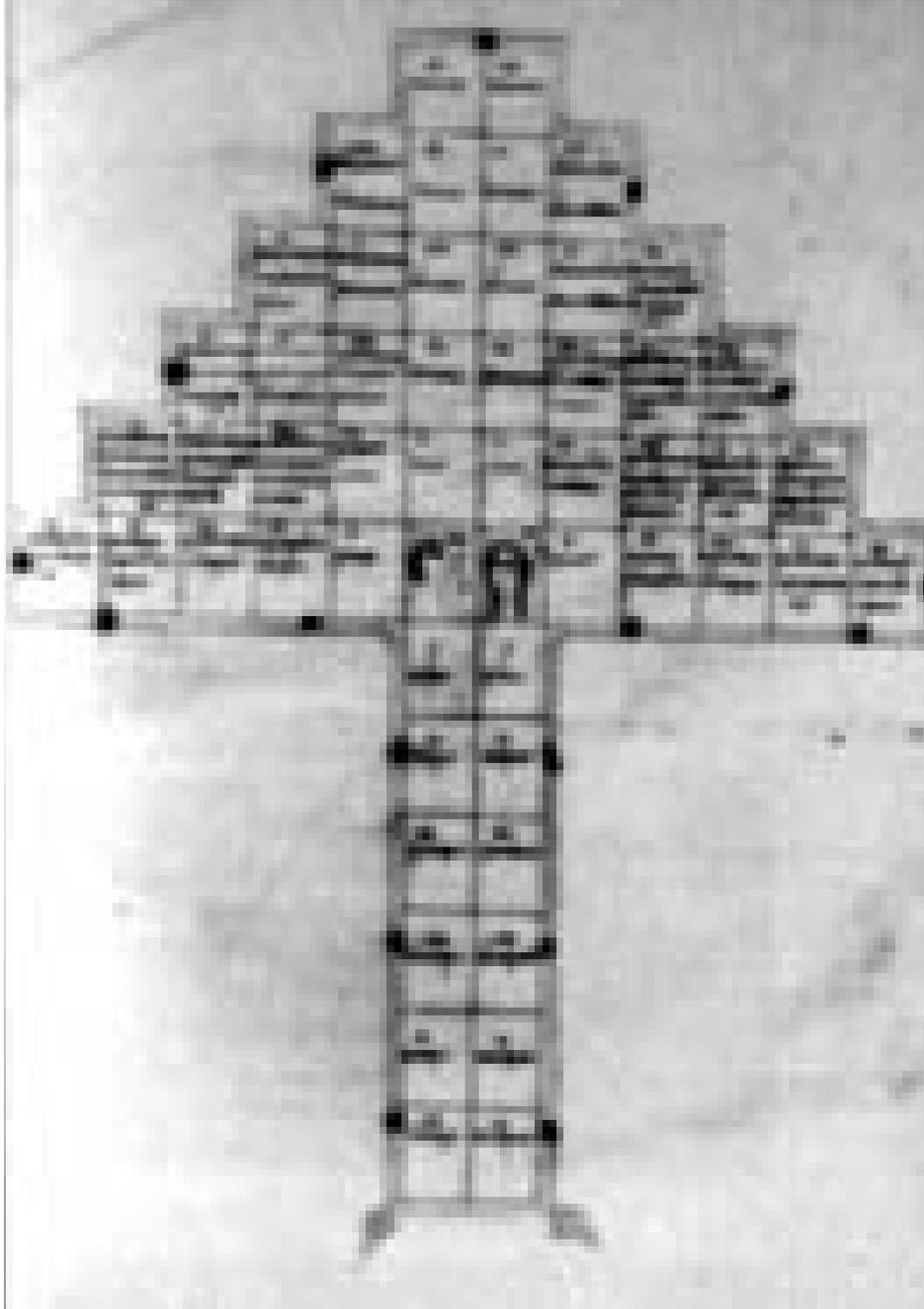
Ambas figuras geométricas eran eficaces desde el punto de vista de la exposición completa del parentesco, pero excesivas e insuficientemente claras para la finalidad práctica preferida en la época, que era la de contar los grados con vistas a establecer los impedimentos del matrimonio. En efecto, para dicho fin no era necesario desplegar el gráfico completo de las seis generaciones de ascendientes y las seis de descendientes; bastaba poder retroceder desde los futuros contrayentes hasta el antepasado común. En consecuencia resulta más práctica la forma de una cruz escalonada.

No hace falta explicar las connotaciones que la figura en cruz despertaba en el pensamiento cristiano, lo que ayuda a entender el éxito de que gozaron todo tipo de gráficos cruciformes, particularmente en época altomedieval, cuando fue solución a la que se recurría tanto para escribir un poema como para diseñar un monograma. Ya en el siglo VIII se empleaba en los gráficos de parentesco, especialmente en manuscritos (fig. 2) que contienen obras de San Isidoro⁹.

La cruz escalonada visualmente recuerda al perfil de un árbol. La imagen de la familia como un árbol de cuyo tronco surgen diferentes ramas existía desde la Antigüedad. San Isidoro nos habla “*de gradibus arbor iuris generis humani*” (*Etimologías*, lib. IX, cap. VI). No es de extrañar la asociación de ambos esquemas, de manera que sería errado trazar líneas divisorias estrictas entre ellos. Un esquema en cruz al que se añadan adornos vegetales en los ángulos será figurativamente interpretado como un árbol, sin que nada pierda de su diseño cruciforme.

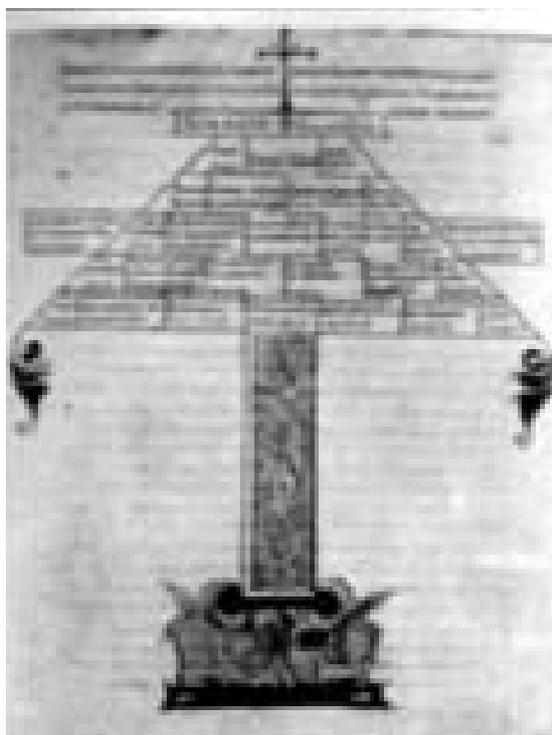
La forma de árbol quedó reforzada desde el momento en que el contorno escalonado de la parte superior fue sustituido por otro triangular. El interior podía quedar organizado de diferentes modos, según el mayor o menor número de casillas y según la distribución de dichas casillas o departamentos. Es normal que mantenga

⁹ Pueden verse ejemplos en la citada obra de E. PALTAGEAN, *Une représentation byzantine de la parenté et ses origines occidentales*, “L’homme. Revue française d’antropologie”, VI (1966), núm. 4, p. 59-81.



2. Gráfico de parentesco cruciforme del Códice Emilianense, siglo X
(Biblioteca de El Escorial, D. I.1).

la solución cruciforme, con casillas rectangulares simétricamente repartidas a ambos lados de un “tronco” vertical común, pero existen excepciones. Algunos las ordenan en zigzag (fig. 3). En el beato Morgan, el *ipse*, marcado con un signo de cruz, se sitúa en la parte superior de la “copa” del árbol. Justo debajo se hallan el padre y la madre, que flanquean otra cruz de menor tamaño indicativa del *ipse*. Siguen luego hermanos, sobrinos, etc., en zigzag, y sucesivamente hasta las “ramas” más bajas. Otra posibilidad fue dividir la “copa” en dos departamentos



3. Gráfico de parentesco en forma de árbol
(París, Biblioteca Nacional, ms. latin 5239)

para los parientes en primer grado (padre y madre a un lado, hermano y hermana al otro) y proseguir zigzagueando. En ambos casos el “tronco” resulta puramente decorativo. Las formas vegetales pueden arrancan de un florón de mayor tamaño o reducirse a la mínima expresión¹⁰.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Francia. ms. latin 5239 y Beato Morgan (J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Londres, 1994, vol. I, fig. 237) respectivamente.

Otro sistema de ordenar el interior recurre a círculos interconectados por líneas de color. En este caso el *ego* está justo en el encuentro del “tronco” con la “copa” del árbol. Hacia arriba se despliegan los ascendientes, en tanto que los descendientes ocupan el “tronco”¹¹. El sistema de círculos, como en seguida veremos, es el empleado con mayor abundancia en los gráficos genealógicos y sin duda procede del mundo clásico.

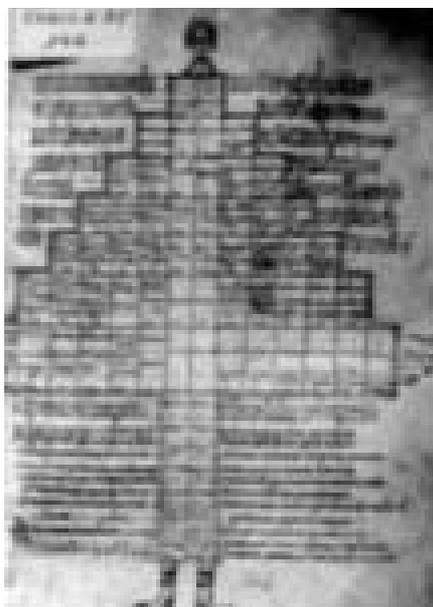
1.2. Gráficos antropomorfos

Los primeros gráficos antropomorfos derivan del cruciforme que acabamos de analizar, sobre cuyo esquema introducen algún elemento que remite a la figura humana. Según algunos autores, su razón de ser estriba en que el gráfico de consanguinidad, como hemos visto en los propios términos empleados por San Isidoro, venía a ser una imagen del género humano. Otros estudiosos han propuesto que la irrupción del esquema antropomorfo deriva de la concepción que de la consanguinidad habían heredado las sociedades europeas medievales, procedente de los pueblos germánicos. Acostumbraban éstos a establecer similitudes entre las generaciones y las articulaciones del cuerpo humano. Para computar los grados, suponían que el cabeza de linaje era como la cabeza de un cuerpo imaginario. La primera articulación, los hombros, originaría el primer grado; el codo, el segundo; la muñeca, el tercero; la articulación de la primera falange, el cuarto; la de la segunda falange, el quinto; y la de la tercera, el sexto; el parentesco se extinguiría en la uña. Pero, pese a que el origen de esta concepción se perdía en el pasado, lo cierto es que no aparece expresada con rigor antes del siglo XI (la emplea Pedro Damiano en su *De gradibus parentelae*) e inicialmente carece de vinculación con los gráficos antropomorfos. Quizá el añadido de cabezas, manos y pies a tales gráficos pudo haber tenido otro origen, por ejemplo, la adopción de una solución presente en obras previas y prestigiosas, como la página dedicada a San Juan Evangelista en el Libro de Kells. O quizá se introdujo como imagen de Dios, creador del género humano, dado que ciertamente la figura antropomorfa de estos gráficos suele portar el nimbo crucífero.

La solución más habitual en la Alta Edad Media consistió en añadir cabeza, manos y la parte inferior de las piernas terminadas en los pies a la representación

¹¹ Un ejemplo en un códice de la Biblioteca Nacional de Francia, ms. latin 4412 fol. 76v-77.

cruciforme (fig. 4). La vemos en códices isidorianos del siglo X: por ejemplo, las *Etimologías* de San Millán de la Cogolla y Cardeña, y en el famoso códice vigila no o albeldense. En el emilianense encontramos otros dos diseños del árbol de consanguinidad cruciforme, pero sólo uno de ellos incluye cabecita, manos y pies; añade, además, sendas cabezas en los recuadros correspondientes al padre y a la madre emilianenses¹². Todos ellos dividen el poste de la cruz mediante un trazo vertical para diferenciar los descendientes de uno y otro género.



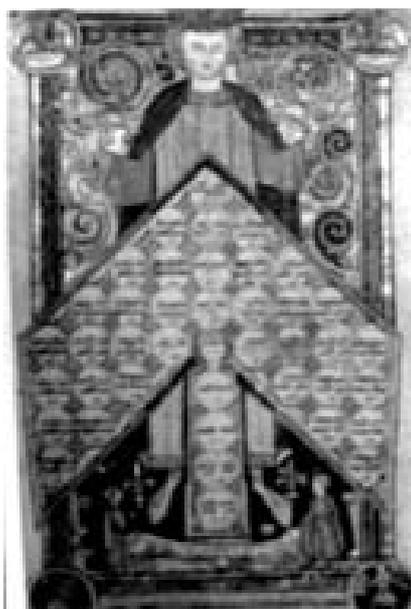
4. Gráfico de parentesco antropomorfo de las *Etimologías* de San Millán de la Cogolla, siglo X (Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, cód. 25).

En época románica se prefirió representar una figura humana completa que parece sostener el gráfico. En un códice de la Biblioteca de Auxerre la solución adoptada no puede negar su derivación del diseño cruciforme. Un hombre barbado, enmarcado por una cruz, sujeta con ambas manos la tabla de parentesco asimismo

¹² Reproduce las imágenes S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía del Siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, p. 195-199.

cruciforme¹³. Además en la misma época se dio otro paso, el de ordenar las generaciones de las ramas colaterales mediante círculos tangentes o unidos por trazos, es decir, mediante el diseño habitualmente utilizado con finalidad genealógica (del que también hemos visto ejemplos en el interior de gráficos arboriformes). Las series de círculos se solían disponer siguiendo las diagonales, en forma de espiga invertida o espina de pez. Así figura un manuscrito italiano, producido probablemente en Nápoles en el siglo XIII, que, como el de Auxerre, todavía despliega siete círculos en las líneas colaterales, mientras que la mayor parte de las representaciones góticas se conformarán con cinco círculos¹⁴ (fig. 5). ¿Por qué esta diferencia?

Fue propio del pensamiento medieval el establecimiento riguroso de los impedimentos de matrimonio en razón de parentesco. En un primer momento el derecho canónico estableció la licitud a partir del sexto grado, que se contaba conforme al



5. Árbol de consanguinidad antropomorfo dibujado por Gautier Lebaube para un comentario incluido en un códice del Decreto de Graciano, siglo XIII.

¹³ Reproducido en G. DUBY (dir.), *Historia de la vida privada 2. De la Europa feudal al Renacimiento*, Madrid, 1988, p. 100.

¹⁴ Reproducido por P.M. DE WINTER, *Bolognese Miniatures at the Cleveland Museum*, en “The Bulletin of the Cleveland Museum of Art”, LXX (1983), p. 320, fig. 8. Analiza la identificación de dicho personaje.

cómputo romano, es decir, cada vez que se producía una generación se sumaba un grado, así hasta hallar el pariente común, a partir del cual se descendía añadiendo a la cuenta las sucesivas generaciones. Esto hacía que, por ejemplo, los primos hermanos fueran parientes en cuarto grado. Sin embargo, existía otra manera de computar los grados, que procedía de los pueblos germánicos y tenía sólo en cuenta las generaciones que había hasta el antepasado común, de manera que los primos hermanos resultaban parientes en segundo grado.

Como hemos dicho, el derecho canónico aceptó el principio de que no podía haber matrimonio entre parientes, es decir, según la norma romana hasta el sexto grado, pero la expansión del cómputo germánico en Europa Occidental hacía que el sexto grado según dicho cálculo equivaliera al grado decimocuarto romano. La aclaración definitiva vino de la mano del IV concilio de Letrán (1215), a partir del cual el impedimento de matrimonio sólo alcanzaba hasta el cuarto grado del cómputo canónico, bastante similar al germánico¹⁵.

Desde el punto de vista figurativo, que es el que aquí nos interesa, el cambio introducido por el concilio laterano llevó a la simplificación de los gráficos de parentesco, puesto que, entrado el siglo XIII, sólo hizo falta incluir en ellos los parientes hasta el cuarto grado. Un ejemplo temprano de gráfico antropomorfo que contiene cuatro grados figura en el manuscrito de la *Summa Copiosa* de Enrico de Susa en la biblioteca catedralicia de Tarazona¹⁶. La figura humana aparece coronada, descansa sus pies sobre dos animales y en sus manos sostiene dos tallos vegetales (que remiten al concepto de *árbol* genealógico). Es buena muestra de lo sucedido a partir del siglo XIII, cuando el diseño antropomorfo fue preferido para la tabla de consanguinidad, uno de los dos gráficos habitualmente incluidos en tratados jurídicos (especialmente en comentarios que acompañan al *Decreto de Graciano* y a las *Decretales*)¹⁷.

¹⁵ Para estas cuestiones, véanse las obras clásicas de A. ESMEIN, *Le mariage en droit canonique*, París, 1929, t. I, p. 370-393; A. KNECHT, *Derecho matrimonial católico*, Madrid, 1932, p. 351-360; y J. GOODY, *The Development of the Family and Marriage in Europe*, Cambridge, 1983, p. 134-146.

¹⁶ Reproducido por M.P. FALCÓN PÉREZ, *Estudio artístico de los manuscritos iluminados de la catedral de Tarazona. Análisis y catalogación*, Zaragoza, 1995, lám. XIV.

¹⁷ Las miniaturas no ilustran el contenido de ambas obras propiamente dicho, sino el de glosas o tratados más breves que ayudaban a interpretarlas, por ejemplo el del canonista Juan de André.

Algunas composiciones incorporaron a ambos lados de la figura principal (de cierta edad y barbada, identificada con el *pater familias*) a dos figuritas más pequeñas, hombre y mujer, que dan la mano a dos niños, junto a sendos árboles. Es la familia nuclear, raíz de los linajes. Los espacios libres en la parte inferior se ocupan con perros, que han sido interpretados como alusivos a la vida doméstica¹⁸.

Una curiosa evolución de esta iconografía la proporciona un códice que contiene las *Decretales* del Archivo de la Corona de Aragón. Reduce las dimensiones de la figura coronada, con rasgos femeninos, que sostiene un tallo en cada mano. Dicha figura, cobijada por un arco apuntado, deja espacio a sus lados para dos simulaciones arquitectónicas rematadas en piñón, que enmarcan a dos jóvenes contrayentes. Más adelante comprobaremos que no es caso único en la introducción de elementos arquitectónicos alusivos al hogar¹⁹.

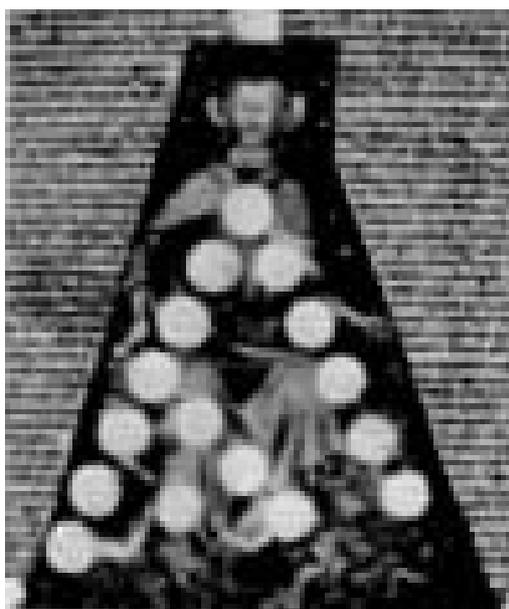
Otra variante introduce nuevos personajes. El principal ya no está coronado, sino que es un hombre de avanzada edad y larga barba, que sostiene con sus manos sendos tallos con roleos entre los cuales “brotan” tres figuras a cada lado, simbolizando tres edades (joven, adulto y viejo), de modo que los hombres ocupan el lado derecho (izquierdo del observador) y las mujeres el izquierdo (derecho del observador). Supone un avance respecto de los dos tallos alusivos al árbol genealógico que hemos visto en Tarazona. A los pies juegan dos niños (la cuarta edad que faltaba), uno amaestrando un perrillo con ayuda de una vara y otro intentando hacerlo propio con un león. De gran calidad artística es el ejemplar firmado por maestro Nicoló (*Nicolau de Bononia*), en la primera mitad del siglo XIV²⁰. Otras posibilidades iconográficas han sido estudiadas por Schadt.

¹⁸ Un ejemplo en P.M de WINTER, *Bolognese Miniatures at the Cleveland Museum*, en “The Bulletin of the Cleveland Museum of Art”, LXX (1983), p. 316, fig. 3. Curiosamente, la mujer está en el lado derecho (izquierdo del observador) y el hombre en el contrario, contraviniendo la colocación habitual y también el reparto de denominaciones de parientes, que mantiene los términos correspondientes a mujeres a la izquierda (derecha del observador).

¹⁹ A.C.A. Ripoll, 7, f. 214v. Reproducido por P. BOHIGAS, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período gótico y Renacimiento I*, Barcelona, 1965, p. 34-36, fig. 12.

²⁰ Reproducido por E. CASSEE, “Illustratori Bolognesi del Trecento”, en *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, Florencia, 1979, p. 404, fig. 5.

Hubo un segundo diseño antropomorfo, que figura en ejemplares de la *Summa copiosa*, comentario de las Decretales escrito en el siglo XIII. Además de las miniaturas de los árboles de consanguinidad y afinidad, dedica una tercera a la figura de Cristo, con nimbo crucífero y ricamente vestido (fig. 6). De su pecho parten dos series de círculos, uno hacia el pie derecho de Jesús, que al llegar al tercero se ramifica en otras dos cadenas de tres círculos. De los dos inferiores surgen dos brazos cuyas manos enmarcan un último círculo. Hemos dicho que del pecho arrancaba otra serie hacia el ángulo izquierdo, esta vez con sólo cinco círculos, el último de los cuales termina sobre las fauces de Leviatán, de las que intentan escapar entre llamaradas las almas de los condenados, vigilados por diablos. Cristo reposa sus pies sobre dos basiliscos. Esta iconografía se mantuvo pese a los cambios estilísticos, como puede verse al comparar el ejemplar de la catedral de Tarazona con el procedente de Amiens en la Biblioteca Nacional de Francia (ms. latín 4000)²¹.



6. Gráfico de parentesco de la *Summa Copiosa* de Enrico de Susa, siglo XIV (París, Biblioteca Nacional, ms. latín 4000).

²¹ Reproducidos respectivamente por M.P. FALCÓN PÉREZ, *Estudio artístico de los manuscritos iluminados de la catedral de Tarazona. Análisis y catalogación*, Zaragoza, 1995, lám. XIV; y *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, París, 1981, núm. 255.

1.3. La combinación de motivos en los gráficos de afinidad

Muchos libros jurídicos a partir del siglo XIII presentan juntas la pareja de gráficos de consanguinidad y de afinidad. Se concibe éste último de modo diferente. La parte inferior del dibujo contiene un esquema en forma de T, con círculos que señalan los distintos grados de parentesco, sólo hasta el cuarto, debido a lo establecido por el IV Concilio de Letrán. Los círculos del nivel superior aparecen interconectados por medio de bandas en las que leemos textos que recalcan las prohibiciones. Sobre esta parte esquemática se desarrolla una escena cuyas variantes aluden de algún modo al matrimonio o a sus leyes.

A menudo centra dicha escena un árbol en miniatura o dos tallos entrelazados, flanqueados por dos personajes jóvenes, en pie o sentados, uno de cada sexo, que aluden a los contrayentes. La casuística de las complicaciones de este esquema es rica. Por ejemplo, en los códices ya citados de la *Summa copiosa* (fig. 7), sólo añadieron arbolillos y un perro ante una liebre (en el parisino ambos animales figuran



7. Árbol de afinidad de la *Summa Copiosa* de Enrico de Susa, siglo XIV (París, Biblioteca Nacional, ms. latin 4000).

afrontados a los pies del árbol, en el turiasonense en plena persecución)²². Otros hacen brotar el árbol de una cabeza monstruosa²³. Ejemplares boloñeses del siglo XIV incluyeron, por ejemplo, una Anunciación o la narración del Pecado de Adán y Eva y la Expulsión del Paraíso, con clara intención moralizante²⁴.

Estas iconografías no sólo fueron aprovechadas para textos o comentarios de derecho canónico, sino también para los de derecho civil, como el *Coutumier de Normandie* copiado hacia 1297-1300 y conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (ms. latin 12883)²⁵. Muestra sendas miniaturas del árbol de la consanguinidad y del árbol de la afinidad, donde recurre a sencillas soluciones con pocos personajes.

1.4. Gráficos en forma arquitectónica

Consistió esta solución en la introducción de los recuadros que contienen el texto de los grados de parentesco dentro de un diseño de formas arquitectónicas. Como ejemplo recordaremos el de la Biblioteca de Göttingen²⁶. En un cuadro central, una joven pareja sostiene una filacteria (fig. 8). En pequeño tamaño a ambos lados dos figuritas corresponden al hermano y la hermana. Dos cabecitas dentro de arquillos lobulados dibujados a los pies de los protagonistas ilustran al hijo y a la hija. Otras dos, enmarcados en la parte alta por arcos de medio punto, personifican a los progenitores. Aún reservaron sitio en los extremos para otras parejas alusivas a los sobrinos. Se completa con pedestales en la parte inferior de las columnas que separan los cuadros y remates en forma de pájaros.

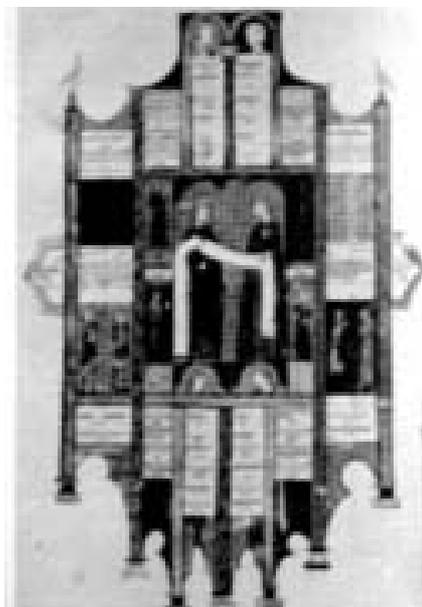
²² Reproducidos en M.P. FALCÓN PÉREZ, *Estudio artístico de los manuscritos iluminados de la catedral de Tarazona. Análisis y catalogación*, Zaragoza, 1995, fotografía de cubierta; y *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, París, 1981, p. 36.

²³ En un ejemplar del *Decreto de Graciano* con glosas de Bartolomé de Brescia, realizado en 1314 y conservado en la Biblioteca Nacional de París (ms. latin 3893). Puede verse una reproducción en *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, París, 1981, núm. 233.

²⁴ P.M de WINTER, *Bolognese Miniatures at the Cleveland Museum*, en "The Bulletin of The Cleveland Museum of Art", LXX (1983), p. 317 y 319, fig. 4 y 7. Más variantes en la citada obra de Schadt.

²⁵ Ilustración en color en *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328*, París, 1998, núm. 223.

²⁶ Cod. inv. 27, reproducido en G. DUBY (dir.), *Historia de la vida privada*, Madrid, 1988, p. 126.



8. Gráfico de parentesco en forma arquitectónica, hacia 1200
(Biblioteca de Göttingen, Cod. inv. 27).

2. LA FAMILIA VERTICAL: ICONOGRAFÍA GENEALÓGICA

De entre las relaciones familiares, el hombre medieval primó las líneas verticales, aquellas que recalcan su pertenencia a un determinado linaje, entendido no en el sentido amplio de cualquier relación de parentesco, sino en el de unión de todos los descendientes de un afamado antecesor común. En dicha pertenencia podía radicar el derecho a ocupar un determinado lugar en la sociedad, especialmente trascendente para los príncipes y grandes señores. No extraña, en consecuencia, el éxito de las genealogías literarias y, en menor medida, de las ilustradas.

Los estudiosos de las genealogías escritas medievales coinciden que la justificación, la propaganda y las vicisitudes sucesorias (repartos de herencias y consolidación de dominios) constituyeron motivos por excelencia para su elaboración²⁷. Lo mismo podemos decir de las figurativas. Recordaremos aquí un caso de indudable

²⁷ G. DUBY, *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid, 1973, p. 184-197. L. GENICOT, *Les Généalogies*, Turnhout, 1975, p. 10-12.

aprovechamiento político: la de los Anjou de Nápoles incluida en la *Bibbia di Malines o di Nicolò d'Alife*²⁸.

La página se divide en tres registros (fig. 9). En el superior vemos a Carlos I y la reina Beatriz, sentados en el trono; a la vera del rey se arrodilla el heredero Carlos II. El intermedio está dedicado a Carlos II y María de Hungría, asimismo sedentes; a la izquierda del monarca, sus herederos: Luis, tocado de la mitra episcopal, Roberto y probablemente Caroberto, el hijo de Carlos Martel; a su vez, Caroberto presenta a sus propios hijos Luis y Andrea ante Roberto. En el registro inferior, junto al rey Roberto está de pie Carlos de Calabria, que le presenta a Andrea de Hungría, a su vez arrodillado ante el monarca, mientras a los pies de la reina Sancha doblan la rodilla Giovanna y María, presentadas por su madre María de Valois. Resulta evidente que la ilustración pretende restar importancia a los saltos genera-



9. Genealogía de los Anjou de Nápoles incluida en la *Bibbia di Malines o di Nicolò d'Alife*, siglo XIV (Lovaina, Biblioteca Universitaria, ms. 1).

²⁸ Bibliothèque Nationale Universitaire de Lovaina, ms. 1, f. 4, reproducido por F. AVRIL, *L'enluminure à l'époque gothique 1200-1420*, s.l., 1995, p. 62.

cionales que se produjeron en la sucesión, y persigue negar las diferencias entre las dinastías húngara y napolitana²⁹.

2.1. El modelo por excelencia: las genealogías bíblicas

Factor decisivo para el desarrollo de la iconografía genealógica regia y nobiliaria fue la existencia de un modelo a imitar. Se trata de las genealogías contenidas en el libro de mayor difusión, la Biblia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, que repitieron y enriquecieron progresivamente una forma predilecta, la del diagrama de círculos.

Hemos visto que los diagramas basados en figuras geométricas constituyeron el recurso preferido para las explicaciones didácticas durante la Edad Media. Se trata de una solución heredada de la Antigüedad clásica, que encontramos desde los primeros siglos medievales. El esquema basado en círculos interconectados por trazos o líneas incorpora una imagen de sucesión espaciotemporal, que lo hizo muy atractivo no sólo para las genealogías, sino también para expresar itinerarios o para exponer los capítulos de una obra literaria. En el campo puramente genealógico, los círculos interconectados proyectan la imagen de una cadena, metáfora empleada por Alfonso X el Sabio a la hora de definir la línea de parentesco: “es ayuntamiento ordenado de personas que se tienen unas de otras como cadena descendiendo de una raíz” (Partida IV, tít. VI, ley II).

A nosotros nos interesa su asiduo empleo en las genealogías bíblicas. Un buen ejemplo de su carácter recurrente lo proporcionan las miniaturas de los beatos. Toda la genealogía de Cristo, desde Adán hasta Abraham, de Abraham hasta David y de David a Jesús queda resumida en tablas repletas de círculos que encierran los nombres correspondientes a cada generación. Según el estudio de Williams, algunos beatos llegan a tener hasta catorce tablas de este tipo, normalmente emplazadas en los primeros folios del códice³⁰. Varios las conservan completas (Gerona, Biblioteca Nacional de Madrid y Biblioteca Nacional de París) y otros resumidas, pero siempre con esquemas similares. Mientras el beato Morgan sólo las ilustra con imáge-

²⁹ Sigo el análisis de A. BARBERO, “La propaganda di Roberto d’Angiò”, en *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Roma, 1994, p. 129-130 y fig. 4.

³⁰ J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Londres, 1994, vol. I, p. 179-186.

nes de Adán y Eva, Noé y el Sacrificio de Isaac, otros más completos (Gerona, Seo de Urgel, Facundo y Saint Sever) añaden el mapa terráqueo, Isaac, Jacob y Lía, Raquel, David y una escena del ciclo de la Infancia de Cristo, bien la Anunciación, bien la Natividad, bien la Adoración de los Magos.

Este patrón fue adoptado una y otra vez en numerosos ejemplares de la Biblia. Se advierte una evolución formal: las escenas figurativas adquirieron progresivamente mayor importancia visual, mientras la cadena de círculos fue disminuyendo. Dichas escenas podían inscribirse en sus correspondientes círculos, como vemos en la Anunciación de la Biblia leonesa de 960. El beato de Facundo reserva el círculo para la culminación del linaje, es decir, para la Virgen con el Niño, mientras el ángel de la Anunciación queda fuera. Muchas otras despliegan las escenas sin marcos redondos. El aumento en las dimensiones de las ilustraciones se aprecia desde época románica. Así, en la Biblia de Burgos (fig. 10), cuya hermosa ilustración de la Adoración de los Magos se ve rodeada en tres lados por círculos que encierran los nombres de los ascendientes de José (en la parte superior, según San Mateo; en la derecha e inferior, según San Lucas). En la genealogía del Antiguo Testamento de la Biblia de Ávila, las figuras de Noé y el arca ocupan casi tres cuartos de la página, quedando muy limitado el espacio de los círculos encadenados.

Las escuetas genealogías poco a poco fueron enriqueciendo texto e imágenes. Como obra culminante del género, en el último tercio del siglo XII fue escrito el *Compendium Historiae in Genealogia Christi* de Pedro de Poitiers, que resumía la historia de la humanidad en una línea genealógica convenientemente glosada. Obra de contenido didáctico, algunos iluminadores supieron emplear diferentes colores para caracterizar diferentes personajes (por ejemplo, las mujeres en verde, los hombres en rojo, los reyes en ocre y los profetas en azul); además, acertaron a acompañar los márgenes con dibujos explicativos y calibraron los tamaños de los círculos en función de la importancia de cada cual.

La obra de Pedro de Poitiers alcanzó gran difusión. Solía presentarse en rollos muy largos y estrechos (558 x 50 cm el ejemplar de Pisa, 384 x 19 cm el de la Biblioteca Casanatense de Roma, 281 x 22 cm el del Cleveland Museum of Art)³¹.

³¹ También fue copiada en códices, acompañando a menudo a otras obras históricas o genealógicas. En estos casos la figuración es similar, con personajes o escenas dentro de círculos. Pueden



10. Genealogía de Cristo de la Biblia de Burgos, hacia 1200
(Burgos, Biblioteca Provincial)

verse fragmentos de las ilustraciones de códices de las bibliotecas del Eton College (ms. 96), del Corpus Christi College de Cambridge (ms. 83, f. 1-7) y de la British Library de Londres (ms. Cotton Faustina B. VII, f. 41-71), realizados los tres durante la primera mitad del siglo XIII, en N. MORGAN, *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, IV. Early Gothic Manuscripts (I) 1190-1250*, Londres, 1976, cat. 43, fig. 142 y cat. 90, fig. 303.

Sus ilustraciones remarcaban acontecimientos de especial relieve de la historia sagrada: el Calvario final, los esquemas del santuario de Moisés rodeado por las doce tribus, etc. Algunos ejemplares aumentaron el número de escenas, como el de Pisa, en que, pese a su deterioro, se reconocen el Pecado original, el arca de Noé, el Sacrificio de Isaac, Isaac y Jacob, el rey David, la planta de Jerusalén y la Natividad³². Otros, en vez de presentar escenas completas en todos estos pasajes, se limitan a mostrar a las principales figuras encerradas en tondos.

Las genealogías bíblicas en diagramas de círculos predominan hasta el siglo XII. Desde mediados de dicha centuria las irá sustituyendo otro modelo con cierta tradición, el árbol de Jesé, predilecto durante los siglos del gótico. No voy a extenderme en tema tan conocido. Obras de la importancia de las vidrieras de Saint Denis o Chartres, de portadas catedralicias en Santiago de Compostela y Toledo, de retablos como el de la Concepción de Burgos y de tantos y tantos manuscritos pueblan todo el arte medieval europeo. El éxito del árbol de Jesé dará pie al desarrollo de los árboles genealógicos familiares, pero pese a lo que pudiéramos sospechar, la adopción de esta concreta solución sólo será frecuente a finales de la Edad Media y durante el Renacimiento, de modo que la iconografía genealógica medieval por excelencia es la basada en el diagrama de círculos.

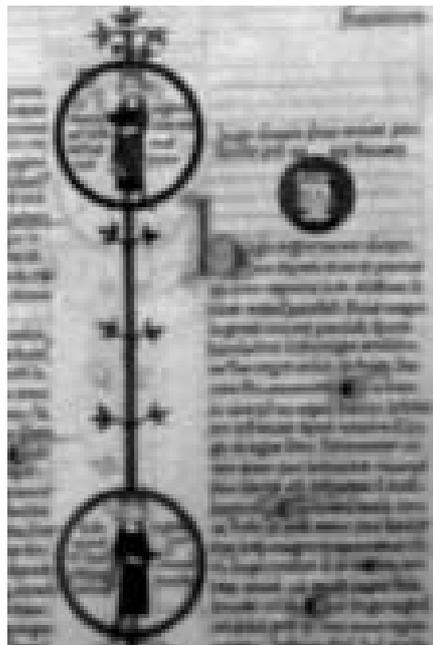
2.2. Genealogías regias y nobiliarias representadas mediante diagramas de círculos

El modelo de las genealogías bíblicas se difundió a otros ámbitos, especialmente a las genealogías principescas. Por toda Europa descubrimos manuscritos acompañados con imágenes dentro de círculos enlazados por líneas de color, muchos de ellos compuestos sobre rollos, fórmula que parece haber sido considerada la más apropiada para este género. Citaré ejemplos significativos de los principales reinos.

³² A. DI MAURO, "Un contributo alla mnemotecnica medievale: il <Compendium Historiae in Genealogia Christi> in una redazione pisana del XIII secolo", en *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione. Atti del III Congresso di Storia della Miniatura*, Florencia, 1992, 453-467.

En Francia recordaré un ejemplar de la *Genealogia Regum Francorum* de Bernard Gui³³. Muestra las figuras de los reyes de pie, con sus atributos de cetro y corona, dentro de círculos alternativamente rojos y azules (fig. 11). Es digna de señalar la manera como decoran los trazos verticales que los unen, pintados de marrón a semejanza de un tronco del que brotan hojas a intervalos regulares, de tal forma que se unen las ideas de árbol y de gráfico a base de círculos.

La alemana *Chronica Sancti Pantaleonis*³⁴ presenta una de las soluciones más frecuentes dentro del tipo, ya que en el interior de cada círculo no vemos sólo el nombre del personaje, sino su imagen, a menudo con un elemento identificador (espada, cetro, toca, etc.). La página dedicada a los carolingios arranca de Arnulfo,



11. Genealogía de los últimos carolingios en la *Genealogia regum Francorum* de Bernard Gui, siglo XIII (París, Biblioteca Nacional, ms. latin 4975).

³³ Biblioteca Nacional de Francia (ms. latin 4975). Puede verse una ilustración en C. BEAUNE, *Le miroir du pouvoir. Les manuscrits des rois de France au Moyen Âge*, París, 1997, p. 149

³⁴ Es una versión de la *Chronica Regia Colonensis*, conservada en la Biblioteca Herzog August de Wolfenbüttel, Cod. Guelf, 74.3 Aug. 2°. Puede verse una ilustración en el catálogo de la exposición *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Kultur der Romanik*, Colonia, 1985, vol. I, A 5.

figurado tanto él como su mujer de cuerpo entero en la parte superior de la hoja, y termina en el rey Lotario. La de los Otones, principia en Ludolfo duque de Sajonia, enmarcado entre sus padres Bruno y Luitgarda, y termina en Federico II, lo que nos aproxima la fecha de realización. Destaca la variedad de rasgos físicos, actitudes y complementos, así como la abundancia de personas de líneas colaterales, elementos que hacen estas páginas realmente interesantes.

La *Chronica Maior* de Mateo París contiene diversas presentaciones genealógicas. Así la de los reyes ingleses encabezada por Alfredo el Grande, o la mucho más elaborada *Genealogia Orbiculata* que esquematiza la consolidación de la heptarquía. También en las islas fueron frecuentes los rollos genealógicos, como el conservado en la biblioteca de la Universidad de Princeton (ms. 57), que abarca de Alfredo a Enrique III, reservando las imágenes (cabezas coronadas) para los reyes, en tanto que los restantes componentes de la estirpe sólo merecen ser nombrados³⁵.

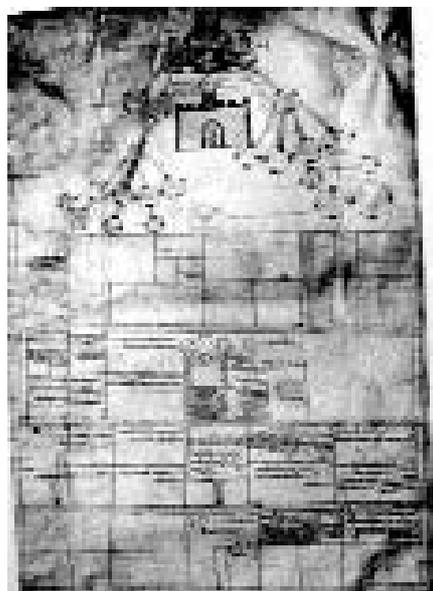
En los reinos hispánicos hemos de citar como obra destacada el *Rollo Genealógico de Poblet*, elaborado a comienzos del siglo XV. Reúne desde el primer conde de Barcelona y el primer rey de Aragón hasta Martín el Joven, rey de Sicilia y primogénito de Aragón³⁶. La *Genealogía Regum Francorum, Navarre et Aragonie et Comitum Barchinone*, conservada en la Biblioteca de Cataluña (ms. 246), traza la serie sucesoria de todos los monarcas, cuyos nombres encierra en los correspondientes círculos unidos por líneas; merecen representación figurativa las cabezas de las dinastías (Faramundo, García Ximénez, Guifredo, Ramiro I, Ramiro II, Petronila y Ramón Berenguer IV)³⁷.

Mucho más escasean las ilustraciones genealógicas de linajes nobles, como la italiana de los patronos del monasterio de San Salvador de Isola, compuesta e ilustrada mediado el siglo XII por los monjes (fig. 12). En realidad, como dice C.

³⁵ De todo ello puede verse ilustración en S. LEWIS, *The Art of Mathew Paris in the Chronica Maiora*, Aldershot, 1987, p. 140-143 y 168-170.

³⁶ Existe edición facsimilar con estudio introductorio de Gimeno Blay y Serra Desfilis, Valencia, 1997.

³⁷ P. BOHIGAS, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período gótico y Renacimiento*, Barcelona, 1965, vol. I, p. 256-257, fecha el manuscrito en la primera mitad del siglo XV. Agradezco a Marta Serrano Coll que me facilitara reproducciones gráficas de esta obra.



12. Genealogía de los patronos de San Salvador de Isola, siglo XII.

Violante, se trata más de “la genealogía de las cuotas patrimoniales que la de los miembros de una parentela”. Aquí también se recurrió a dibujar de mayor tamaño y sin círculo al personaje más destacado, en este caso el marido de quien constituyó y dotó la abadía, que no es el primero de la genealogía, ya que ésta recoge cinco generaciones anteriores. Destaca la claridad con que fue ejecutada, tanta que reconocemos los mismos principios que rigen nuestros actuales árboles genealógicos³⁸.

Entre las variantes de este tipo citaremos la *Crónica Universal* conservada en la Biblioteca Nacional de Francia (ms. latin 4889), en cuya página dedicada a la genealogía de los carolingios diferencia las tres líneas de descendientes de Ludovico Pio. Reserva los círculos para los reyes de Francia, mientras que encierra los nombres de los reyes de Germania y Lotaringia en diseños en forma de corazón³⁹.

³⁸ Lo evidencia la confrontación entre el dibujo antiguo y una ordenación conforme a nuestras pautas elaborada por C. VIOLANTE, “Structures familiales en Lombardie, Émilie et Toscane aux XIe et XIIe siècles”, en *Famille et parenté dans l’Occident Medieval. Actes du colloque de Paris (6-8 juin 1974)*, Roma, 1977, p. 87-147.

³⁹ Ms. latin 4889, reproducido por C. BEAUNE, *Le miroir du pouvoir. Les manuscrits des rois de France au Moyen Âge*, París, 1997, p. 172

Al igual que la crónica de Colonia citada con anterioridad, también aquí quienes inician la estirpe (en este caso no Arnulfo sino sus padres) aparecen de cuerpo entero.

Otra variante del tipo sustituye la sucesión de círculos por un diseño más a la moda, en concreto el de cuadrilóbulos que tantas veces vemos en decoraciones góticas de todo género. Esta solución fue adoptada en el ejemplar de la *Gesta Regum Francorum* de la Biblioteca Nacional de Francia⁴⁰. A fin de mantener la noción de legitimidad en la complicada sucesión posterior a Carlomagno, el ilustrador ordenó los personajes en dos columnas paralelas. La de la izquierda arranca del emperador. Bajo él, Ludovico Pío, Carlos el Calvo y sus sucesores. Desde el recuadro de Ludovico Pío una greca conduce al primer personaje de la otra columna, Luis el Germánico. De este modo, tras varias generaciones un trazo en ángulo recto coloca a Hugo Capeto, hijo del matrimonio formado por Havise (descendiente de Luis el Germánico) y Hugo el Grande, justo debajo del último descendiente de Carlos el Calvo. La representación figurada persigue con este subterfugio atenuar visualmente el cambio de dinastía.

2.3. Genealogías presentadas dentro de formas arquitectónicas

A partir del siglo XIII ilustran algunos manuscritos series de reyes enmarcados por arcos. Se plantea aquí un interesante problema, el de saber si esta solución deriva o, por el contrario, origina los frisos escultóricos de monarcas bajo arquerías que admiramos en tantas catedrales francesas e inglesas. Se ha supuesto que las páginas diseñadas por Mateo París, en que los monarcas ingleses aparecen sedentes, derivan de fachadas monumentales como la de la catedral de Exeter⁴¹. Sin embargo, existen muy lejanos precedentes en miniaturas, como los ancestros de Cristo de los Evangelios de Boulogne⁴², divididas en cuatro registros, cada uno con seis personajes presentados en busto largo bajo arquerías de medio punto y con letreros identificativos. La obra, realizada en el siglo X, difiere de las presentaciones monumen-

⁴⁰ Ms. latin 13836, reproducido ibídem, p. 147-148.

⁴¹ S. LEWIS, *The Art of Mathew Paris in the Chronica Maiora*, Aldershot, 1987, p. 143-158.

⁴² Biblioteca Municipal de Boulogne, ms. 11, f. 11, reproducido por E. TEMPLE, *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Anglo-Saxon Manuscripts 900-1066*, Londres, 1976, fig. 147.

tales góticas, entre otras cosas, en que éstas últimas mostrarán a los antepasados de cuerpo entero.

Las soluciones que incorporan diseños arquitectónicos son variadas. Veamos otra versión de la tan reiterada genealogía de los carolingios, esta vez en la *Crónica de Eckhart de Aura*, de la primera mitad del siglo XII⁴³. La secuencia dinástica fue imaginada dentro de un alto edificio. Dos arcos de la parte superior cobijan a Arnulfo y su mujer. Su hijo y sucesores en el trono ocupan el eje central vertical y simulan asomarse a ventanitas, todos menos Carlomagno, de quien por cierto se relacionan seis antecesores y seis descendientes. A través de otras ventanitas laterales irregularmente repartidas aparecen otros miembros del linaje conectados con el eje principal mediante filacterias. La lectura viene a resultar similar en complejidad a la genealogía mediante círculos y corazones de que hemos hablado antes.

Como en otros campos, también el siglo XV introdujo variantes dignas de mención entre las genealogías enmarcadas por diseños arquitectónicos. Recordaré aquí una de los reyes de Sicilia en la que un monarca, que representa a Alfonso V el Magnánimo, atraviesa la puerta de un castillo alusivo a la realeza siciliana. Sobre él, una larga lista genealógica arranca de Roger y va paso a paso, en una serie vertical de antepasados flanqueados por círculos que indican el parentesco, hasta el propio Alfonso⁴⁴.

Las genealogías dentro de formas arquitectónicas dan pie a abundar algo más en ciertas series monumentales, constituidas por conjuntos de estatuas o pinturas, como las dedicadas a monarcas en varias fachadas de catedrales góticas a partir del siglo XIII. La discusión acerca de si figuran a los reyes de Judá, antepasados de Cristo, o a monarcas más recientes parece definitivamente zanjada hacia la primera hipótesis. En consecuencia no responden al interés genealógico de ningún monarca, aunque sí se ha supuesto en ocasiones el deseo de recalcar la vinculación de determinados templos con las coronaciones regias.

⁴³ Berlín, Gabinete de Estampas, ms. latín, fol. 295, reproducido por A. BURGUIÈRE y otros, *Historia de la familia*, Madrid, 1988, t. I, p. 348.

⁴⁴ Forma parte del *Llibre de les successions* (1437), custodiado en la Biblioteca de la Universidad de Valencia. Reproducido por F. SOLDEVILA, *Història dels catalàns*, Barcelona, 1961, vol. III, p. 1110.

Nos interesan mucho más las conmemoraciones que sabemos con certeza representaban a monarcas de reinos europeos occidentales. El honor de comenzar la tipología parece corresponder a Alfonso X el Sabio (1256-1284), quien habría mandado realizar una de los reyes de Castilla en el alcázar de Segovia. La serie fue continuada durante siglos, de tal suerte que, a su paso por la ciudad en 1465, León de Rosmíthal pudo ver “las efigies de los reyes que desde el principio ha habido en España, por su orden, en número de treinta y cuatro, hechas todas de oro puro, sentados en sillas regias con el cetro y el globo en las manos”⁴⁵.

Uno de los conjuntos de mayor trascendencia fue el elenco de los reyes de Francia encargado por Felipe IV para la gigantesca sala del palacio parisino de la Cité. Y desde entonces, a lo largo de los siglos XIV y XV las series monárquicas verídicas o legendarias constituyeron motivo corriente en la ornamentación de las residencias principescas (entre otras, las que decoraron el Salón del Tinell del palacio real de Barcelona y el *Great Hall* del palacio de Westminster, cuyo programa iconográfico abarcaba desde Eduardo el Confesor a Ricardo II⁴⁶).

Existe, no obstante, una notable diferencia con las genealogías miniadas, donde el interés genealógico se evidencia mediante los trazos que enlazan unos círculos con otros, lo que no acontece con las series monumentales, que no son sino una sucesión de personajes coronados sin lazos explicativos. Es decir, se recalca su ocupación del trono, no los lazos familiares que pudieran existir entre ellos. Idéntica consideración cabe hacer respecto de ciertas agrupaciones monumentales de bienhechores de instituciones religiosas, entre los cuales podían contarse miembros de una misma familia, pero que no están allí por su pertenencia a una estirpe, sino por su participación en la historia de dicha institución. Como ejemplo conocido recordaremos a los hermanos bienhechores de la catedral de Naumburgo, en bellísimas representaciones acompañados de sus mujeres.

Creo que hay que valorar con este rasero los panteones monumentales configurados por conjuntos de estatuas yacentes desde el siglo XIII. Me refiero, claro

⁴⁵ J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*, Madrid, 1952, p. 267. Añade un curioso comentario sobre su ejecución “en oro”.

⁴⁶ R. ALLEN BROWN, H.M. COLVIN y A.J. TAYLOR, *The History of the King's Works*, Londres, 1963, p. 528.

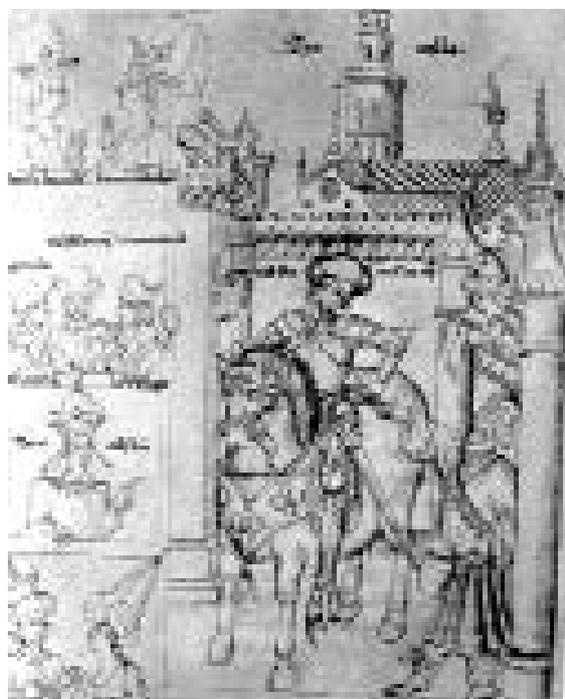
está, a Saint Denis y sus secuelas. Tampoco persiguen una finalidad genealógica, dado que sólo afectan a monarcas allí enterrados, que podían incluso pertenecer a dinastías diferentes (San Luis mandó llevar a cabo en la abadía parisina sepulcros para un merovingio y varios carolingios y capetos, con la clara intencionalidad de subrayar la unidad del principio dinástico)⁴⁷. Lo mismo diremos de secuelas como la encargada por Pedro IV el Ceremonioso para Poblet, interesante por incluir a algunos antecesores allí enterrados (Alfonso II y Jaime I) y al promotor con sus esposas. Sus sucesores hicieron perdurar su uso como panteón real.

2.5. Otras presentaciones genealógicas

Los estudiosos constatan que las genealogías como género literario experimentaron una evolución a lo largo de la Edad Media. De ser escuetas relaciones en las que apenas figuran datos referentes a cada una de las personas citadas, llegaron a enriquecerse con narraciones de carácter histórico que las acercan a otros géneros como las crónicas. Una evolución paralela es perceptible en su figuración. Las más antiguas se limitaban a los círculos que encerraban nombres o sencillas representaciones. Más tarde fueron introducidas mayor número de escenas y más detalle en cada uno de los personajes.

Punto culminante de la iconografía genealógica medieval española es la *Genealogía de los Reyes de España* de Alonso de Cartagena en el ejemplar conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (fig. 13). Las páginas agrupan varios personajes en viñetas anejas, que anticipan la moderna estética del cómic. La viñeta mayor está consagrada al rey al que se dedica el correspondiente capítulo. A su lado, en recuadros menores, bustos de personajes vestidos a la moda del siglo XV que, en parejas o en grupos, conversan alegremente, todos ellos identificados mediante los correspondientes letreros. Los dibujos a pluma despliegan un magnífico repertorio de atuendos, con vistosos sombreros y tocados. En algún caso la figura principal forma parte de una escena, como la de Juan I pisoteado por un caballo o la de Fernando III conquistador de Sevilla. Este magnífico ejemplar tuvo lucida continuidad en el realizado ya entrado el siglo XVI para Felipe II, primorosamente policromado.

⁴⁷ A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Ginebra, 1975, p. 83.



13. Fernando III el Santo recibe las llaves de Sevilla, en la Genealogía de los Reyes de España de Alonso de Cartagena, siglo XV (Madrid, Biblioteca del Palacio Real).

Anteriormente he comentado que también a finales de la Edad Media se desarrolló la tipología del árbol genealógico en su sentido literal, como un árbol del que brotan ramas en las cuales se acomodan personajes. Sus producciones más vistosas fueron ejecutadas en el siglo XVI, como la Genealogía de los reyes de Portugal, encargada por el infante don Fernando y realizada por Simon Bening, que reserva amplio espacio a recuadros ilustrativos de algún pasaje histórico protagonizado por cada dinastía⁴⁸.

3. LA FAMILIA NUCLEAR

A finales del siglo XIII y durante el siglo XIV se produjo una renovación de las representaciones familiares, que pasaron a interesarse por la familia nuclear, es decir, la compuesta básicamente por cónyuges e hijos.

⁴⁸ Londres, The British Library, Add. ms. 12531.

Hacia 1300 Felipe IV el Hermoso de Francia (1284-1314, nieto de San Luis) encargó un conjunto de estatuas para la prioral dominica de San Luis de Poissy. Los dibujos de la colección Gaignières reflejan la decoración del transepto, “consagrado a la glorificación del rey santo y de su familia”⁴⁹. Sobre el muro del brazo oriental fueron dispuestas las efigies de seis de los hijos de Luis IX: Luis, Felipe, Juan Tristán, Isabel, Pedro y Roberto. Se supone que otras más se emplazaban en el brazo occidental, de manera que flanqueaban las imágenes del rey santo y Margarita de Provenza ubicadas en el cierre del coro. El conjunto rodeaba el monumento funerario del corazón de Felipe el Hermoso. De ellas ha llegado a nuestros días una estatua completa, identificada con Isabel, la que casaría con Teobaldo II de Navarra, y otra fragmentaria, que suele tenerse por Pedro, quien sería conde de Alençon. El conjunto cumplía a la vez con dos finalidades, puesto que no sólo exaltaba la memoria del rey santo, sino que constituía un monumento dinástico del promotor. Si San Luis había demostrado su interés por el panteón de sus antecesores en Saint Denis, su nieto daba un paso más hacia la presentación monumental de la familia más próxima, sus tíos y abuelos⁵⁰.

3.1. Representaciones familiares “domésticas”

El reinado de Felipe IV el Hermoso se muestra decisivo para el desarrollo de la iconografía familiar. Su esposa la reina Juana encargó un ejemplar del *Liber de Kalila et Dimna*, que fue terminado años después de su muerte (1305). La miniatura que abre la recopilación de estos cuentos orientales congrega a la familia regia (fig. 14). El rey viudo ocupa el centro, de mayor tamaño y sobre mejor asiento que su prole. A su derecha vemos a su hija Isabel, casada con Eduardo II de Inglaterra, y a los dos hijos pequeños, Felipe y Carlos. A su izquierda, Luis el Hutín, que por entonces ya era rey de Navarra (1305-1316), y otro personaje sobre cuya identidad se mantienen los interrogantes. El atuendo armoriado identifica a cada persona: Isabel, coronada, viste un partido de Francia e Inglaterra y Luis el Hutín, igualmente con corona, viste de Navarra. Estamos ante una creación muy señalada en el

⁴⁹ *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328*, París, 1998, p. 86-89.

⁵⁰ Conviene señalar que esta obra se efectuó por término medio tres décadas después del fallecimiento de los representados, puesto que hacia 1300 sólo seguía vivo Roberto. En consecuencia, fue totalmente voluntaria e “irreal” la presentación de todos los hijos con rasgos infantiles.



14. Felipe IV el Hermoso de Francia y sus hijos, en el *Liber de Kalila et Dimna*, siglo XIV (París, Biblioteca Nacional, ms. latin 8504).

camino hacia el retrato de familia. Sólo falta dar un paso: el interés por diferenciar rasgos fisonómicos, lo que no disminuye la trascendencia de esta pieza como primicia en el campo del retrato familiar “oficial”.

La monarquía francesa siguió trazando este camino a lo largo del siglo XIV. Destaca sobremanera Carlos V el Sabio (1364-1380), monarca de gran importancia en el terreno artístico, al que hay que atribuir el desarrollo de la iconografía familiar “doméstica”. Nos detendremos en tres escenas que se asoman a la intimidad de la familia real, las tres en el campo de la miniatura. Es bien sabido que muchos manuscritos inician su repertorio miniado con la escena de presentación de la obra, en la que el autor entrega el ejemplar al promotor. Pues bien, en la traducción que Nicolás Oresme realizó de la *Ética de Aristóteles*, la página inicial muestra una ilustración dividida en cuatro viñetas cuadrilobuladas, siguiendo el esquema tan reiterado hacia 1370⁵¹. En la primera, el monarca recibe sentado la entrega del códice. En la segunda, la que aquí nos interesa, vemos en un interior al rey y a la reina coro-

⁵¹ Bruselas, Bibliothèque Royale, ms. 9505-06, fol. 2v), reproducido por P.M. de WINTER, *La Bibliothèque de Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne (1364-1404)*, París, 1985, p. 88 y fig. 103.

nados y acompañados de otros atributos de majestad habituales (fig. 15). Inesperadamente los flanquean sus tres hijos, que atienden las indicaciones paternas. El libro se llevó a cabo hacia 1372-1373.

Muy parecida es una escena de la traducción del *Rationale Divinorum Officiorum* de Guillermo Durando realizada en 1374 por Jean Golein. Figuran en un interior el rey y la reina, acompañados por el clérigo traductor. Junto a Carlos V, sus hijos Carlos y Luis; al lado de la reina, sus hijas María e Isabel, todos ellos portadores de vestiduras heráldicas. Una tercera imagen de la misma familia, con los reyes y sus hijos en pie, mientras los religiosos de Royaumont se arrodillan ante ellos (y ante un diminuto león), aparece en una carta por la cual el abad Pedro y los monjes se comprometieron en 1374 a celebrar misas por las intenciones de la familia real⁵².

El cambio es muy significativo. En tiempos de Felipe IV todavía el interés se dirigía hacia la ascendencia del linaje. El programa de Poissy, incluso la miniatura del *Kalila et Dimna*, terminada como hemos dicho bajo el gobierno de su hijo, exal-



15. Carlos V en familia, en la traducción de la *Ética* de Aristóteles realizada por Nicolás de Oresme, siglo XIV (Bruselas, Bibliothèque Royale, ms. 9505-06).

⁵² Reproducida en *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, París, 1981, núm. 319 bis.

ta la figura del antecesor. En cambio, las repetidas apariciones de Carlos V y su familia traen a la palestra a sus hijos pequeños, en plena apariencia infantil, como una familia ajena al protocolo.

Este gusto por introducir a todos los miembros de la familia en determinadas escenas se difunde en el entorno del rey Sabio. Por ejemplo, el duque Luis II de Borbón promovió un magnífico códice en que se presentaban los homenajes del condado de Clermont-en-Beauvaisis de 1371, que hoy conocemos a través de una copia del siglo XVII⁵³. Sucesivas viñetas muestran el homenaje primero del propio duque a su cuñado, el rey Carlos V, y luego los que Luis II recibió de sus súbditos. En todas las escenas resulta evidente el deseo de reproducir fielmente los actos con todos los intervinientes, fueran familia real o quienes rinden el homenaje, así como la fisonomía de cada uno. En la primera, por ejemplo, identificamos al monarca, sus dos hijos y sus tres tíos. En otra son todos los familiares del duque los que participan en una cacería, entre ellos su esposa, su madre, un hermano y cuatro hermanas (una de ellas la reina Juana de Borbón, casada con Carlos V). Resulta muy significativa la comparación entre estas representaciones de actos públicos y las compuestas sólo treinta años antes, como la miniatura del proceso a Roberto de Artois, en la que casi todos los rostros repiten idénticos rasgos y se deja a los escudos heráldicos la función identificativa⁵⁴.

Ciertamente estamos ante un momento singular en la historia del arte, ya que va a recuperarse el interés por la individualización de los rasgos; en pocas palabras, va a renacer el retrato fisonómico, aquel que intenta reproducir fielmente la apariencia sensible del retratado (frente a otros más “intencionales”, “jerárquicos” o “ideológicos”). Recordemos que suele considerarse obra clave en este campo el famoso retrato de Juan II (padre de Carlos V) del Louvre, que para G. y P. Francastel significó la inauguración de lo que ellos llaman “retrato libre”, en la medida en que prescinde de atributos identificativos de su condición regia y, en cambio, se centra en el detallismo de los rasgos físicos y de temperamento⁵⁵. Se trata de un fenómeno progresivo característico del siglo XIV.

⁵³ C. STERLING, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, París, 1987, vol. I, p. 209-217.

⁵⁴ Esta miniatura (París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 18437) ha sido reproducida repetidas veces, por ejemplo en la obra de Sterling citada en la nota anterior, p. 134.

⁵⁵ G. y P. FRANCASTEL, *El retrato*, Madrid, 1978, p. 86.

Al lado de este anhelo por reflejar la realidad como la vemos, un segundo factor a tener en cuenta para explicar el surgimiento de la iconografía familiar consiste en el asombroso incremento de asuntos figurativos acelerado a lo largo de los siglos XIII y XIV. Fue necesario componer nuevas escenas para los miles de pasajes narrativos que poblaron entonces obras como la Biblia de San Luis conservada en la catedral de Toledo. Se cuentan por centenares las historias que llenan las inmensas superficies de vidrieras en las iglesias de las mismas fechas. Se inventan repertorios novedosos para la iconografía jurídica e histórica, etc. Se puede considerar natural que surgiera el interés por un género de representaciones hasta ese momento inexistente.

Las escenas de presentación de códices seguirán siendo campo abonado para el incremento de figuraciones familiares. El paso que lleva a la introducción de un mayor número de miembros de la familia y a buscar el parecido físico “retratístico” de todos los participantes será conseguido plenamente en obras del siglo XV como la *Chronique de Bretagne* dedicada a Jean de Châteaugiron, señor de Derval, quien aparece rodeado de todos los suyos. Un indudable aire de familia relaciona a los esposos con las damas, caballeros y jóvenes que les acompañan⁵⁶.

3.2. Representaciones familiares funerarias

Para su generalización fue preciso que el retrato familiar saliera del campo de la miniatura, muy restrictivo en cuanto a su encargo y disfrute, y se expandiera a producciones de mayor repercusión social, como los sepulcros y las tablas pintadas. A través de ellas se difundió a otros niveles sociales distintos de la monarquía, que acaparaba la mayor parte de las creaciones hasta ahora comentadas.

La recopilación de dibujos de sepulcros medievales de la colección Gaignières, publicados por Adhémar, permite el tratamiento conjunto de un enorme número de muestras, lo que facilita trazar a grandes rasgos las fases de evolución⁵⁷. En un primer momento, distintos miembros de una misma familia podían enterrarse próximos bajo estatuas yacentes separadas y diferenciadas, como las de Leonor de

⁵⁶ Reproducido por C. BEAUNE, *Le miroir du pouvoir. Les manuscrits des rois de France au Moyen Âge*, París, 1997, p. 21.

⁵⁷ J. ADHÉMAR, *Les tombeaux de la Collection Gaignières. Dessins d'archéologie du XVIIe siècle*, “Gazette des Beaux Arts”, LXXXIV (1974-II), p. 1-192 y LXXXVIII (1976-II), p. 3-128.

Aquitania, su esposo Enrique II y su hijo Ricardo Corazón de León. Entrado el siglo XIII aparecen los sepulcros conjuntos, con dos o más yacentes de bulto redondo o figuras incisas sobre una lápida común. Normalmente se destinan a esposos o hermanos, pero no son raros los encargados para dos esposas sucesivas, padre e hijo, madre e hija, tío y sobrino (eclesiásticos). Eso sí, siempre familiares salvo muy excepcionales creaciones (alguno hay de dos abades o bien de prior y subprior de un mismo monasterio). Los tríos escasean en el siglo XIII. Alguno conmemora a tres hermanos. En cambio se hacen más frecuentes en el XIV y XV, siendo la agrupación más normal la que reúne al marido con sus dos esposas o con su mujer y su madre. Con cuatro efigies localizamos pocos monumentos, como el de los Mathelefon, su hijo y su nuera en la abadía de Claloché. Realmente única es la lápida sepulcral de los Chevry en la abadía de Yverneaux que, bajo dos niveles de arquerías, acoge ocho imágenes de la misma familia: un obispo, un abad, una abadesa, un caballero templario y dos parejas de esposos, todos ellos fallecidos en el siglo XIII y perfectamente distinguibles por sus atuendos (fig. 16).



16. Lápida sepulcral de la familia Chevry en la abadía de Yverneaux, del siglo XIII, según dibujo de la Colección Gaignières (París, Biblioteca Nacional, cat. Adhémar núm. 447).

Las tumbas dobles o múltiples suelen hacer parejos los tamaños de los yacentes. Sólo algún ejemplo como la tumba conjunta de Luis el Hutín y su hijo Juan I el Póstumo, fallecido a muy corta edad, buscó marcar la diferencia de dimensiones y acusar los rasgos infantiles. Será en la segunda mitad del siglo XIV cuando aparezcan en la misma lauda los esposos con uno o más hijos de menor tamaño, esporádicamente exagerado hasta hacerlos diminutos.

Aparte de los yacentes, los monumentos funerarios ofrecieron otros campos a las representaciones familiares: los relieves en arcosolios y en muros de ámbitos de enterramiento. Los motivos en ellos figurados responden a distintos programas. En muchos casos se relataban ceremonias fúnebres, en otros, escenas de la vida de Cristo, del más allá, etc. A finales de la Edad Media encontramos obras en que el difunto y su familia flanquean la escena principal, normalmente situada al fondo del arcosolio. Citaré como muestra el sepulcro Villaespesa en la catedral de Tudela (Navarra), obra muy completa labrada hacia 1420, que añade a las estatuas yacentes del matrimonio un conjunto de relieves en el fondo y en los laterales del lucillo. Su registro inferior está dedicado a la procesión funeraria. El intermedio, al Varón de Dolores acompañado de los atributos de la Pasión, la Virgen y San Juan. En su lado derecho (izquierdo del observador), la celebración de una misa; en el izquierdo, toda la familia Villaespesa-Ujué en actitud piadosa. El canciller se arrodilla en primera fila; detrás, su mujer y sus tres hijas, escoltadas por ocho figurillas identificadas por Janke como los nietos de don Francés y doña Isabel⁵⁸. La escena, como vemos, quiere mostrar a la familia rezando unida, no al grupo familiar allí enterrado.

Es similar la intención del monumento de Simon le Turc en el cementerio de los Inocentes de París⁵⁹. El relieve empotrado en el muro del carnario mostraba a una Virgen sedente con el Niño. A su derecha, el consejero del Parlamento con sus dos hijas; a su izquierda, María Boucher, su mujer, con otros dos hijos y una hija. Este género de relieves funerarios tuvo notable desarrollo en focos artísticos concretos como el de Tournai a lo largo del siglo XV, de donde se difundió a otros lugares. Son muchos los casos en que estos relieves aparecen hoy ajenos a su emplaza-

⁵⁸ R.S. JANKE, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977, p. 142 y fig. 97.

⁵⁹ J. ADHÉMAR, *Les tombeaux de la Collection Gaignières. Dessins d'archéologie du XVIIe siècle*, "Gazette des Beaux Arts", LXXXVIII (1976-II), núm. 1147.

miento original, lo que hace que parezcan obras de devoción privada, cuando su finalidad originaria era netamente funeraria.

3.3. Representaciones familiares devocionales

La solución con mayor futuro entre las representaciones familiares medievales se produjo en el campo de la pintura sobre tabla. Aunque se trata de un asunto todavía por estudiar estadísticamente, parece que dicha expansión tuvo lugar justamente en tablas y retablos encargados para capillas funerarias. La difusión de este género de producciones corresponde a una finalidad específica, la de incorporar a la familia más directa en las imágenes promovidas por un particular. La presencia de donantes, personajes de pequeño tamaño normalmente arrodillados ante Cristo, la Virgen o los santos, contaba con dilatada tradición. Asimismo la de su cónyuge. A lo largo del siglo XIV se van introduciendo los restantes miembros de la familia nuclear, y en raras ocasiones el grupo fue ampliado a una tercera generación.

La representación de este tipo surge en paralelo con la de otros retratos colectivos, bien reúnan a gentes por cargo o profesión, bien por su pertenencia a cofradías u otras instituciones religiosas. Como ejemplos recordaremos los *consellers* del retablo pintado por Luis Dalmau (Barcelona, Museo de Arte de Cataluña), o los treinta y tres miembros de la guilda de San Jorge en la tabla de dicho santo que conserva el Museo Real de Bellas Artes de Amberes.

Los retratos de familia orante no pretendían conmemorar o fijar para la posteridad determinadas ocasiones concretas en que todos ellos hubieran rezado juntos. Al contrario, conocemos muchos encargos en que fueron incluidos miembros ya fallecidos. También abundan padres e hijos cuyos rasgos físicos delatan similar edad, o con atributos identificativos que nunca coincidieron en el tiempo (por ejemplo, en la misma familia un hijo vestido de obispo que alcanzó la mitra después de la muerte de sus hermanos o de sus progenitores representados a su lado). Buena muestra es la espléndida tabla de los Juvenal de los Ursinos, ejecutada a mediados del siglo XV para la capilla de Saint-Rémi en Notre-Dame de París. En primera fila aparecen Juan Juvenal, caballero y consejero del rey, y su mujer, Michelle de Vitry. Detrás, sus once hijos vivos, casi todos vistiendo las armas de la familia (fig. 17). Al parecer la tabla se encontraba sobre el monumento funerario⁶⁰.

⁶⁰ C. STERLING, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, París, 1990, vol. II, p. 28-35.



17. Tabla de los Juvenal de los Ursinos, procedente de la capilla de Saint Rémi en Notre-Dame de París, siglo XV (París, Museo del Louvre).

Como sucedía en otros casos, también aquí el cambio se produjo a lo largo del siglo XIV. Sólo conocemos por copias tardías las tablas encargadas para ciertas capillas regias francesas. En la de San Miguel del palacio parisino de la Cité hubo una en que se quiso figurar, arrodillados a ambos lados del Crucificado, a los reyes Felipe VI y Juana de Navarra y al delfín, que era hijo de un matrimonio anterior del monarca⁶¹. La capilla de San Hipólito en Saint Denis fue el destino de otra tabla en que los estudios más recientes identifican a la misma pareja regia, ahora sí con la hija de ambos, Juana de Francia. No es este el lugar de discutir las identificaciones, en las que hay que otorgar crédito a los argumentos heráldicos. En todo caso, sí son estos reyes y su hija los dibujados en un acto de fundación de misas en dicha capilla⁶². Las dos últimas obras se realizaron muchos años después de la muerte de Felipe VI, lo que no suponía obstáculo para que en ellas figurara el difunto monarca arrodillado como si estuviera vivo.

En los retablos se produjo un fenómeno paralelo. Desde finales del siglo XIV los miembros de la familia del donante suelen aparecer en pequeño tamaño a ambos lados de la tabla central, o bien en tablas laterales o en el guardapolvo. En todos los casos la postura habitual es la arrodillada, con la mirada dirigida hacia el titular. Lo propio sucede con representaciones equiparables en manuscritos, como la especta-

⁶¹ C. STERLING, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, París, 1987, vol. I, p. 166-168.

⁶² *Ibíd.*, vol. I, p. 203-208.

cular de la familia Neville hacia 1430-1435, que congrega a los cónyuges y a dieciocho miembros de su familia, de rasgos que aúnan un inconfundible aire de familia con detalles individualizadores⁶³. Aparecen en los versos de las páginas, dirigiendo sus oraciones a las figuras sagradas pintadas en los rectos.

Serán las tablas flamencas del siglo XV las que difundan estas figuraciones de familias que rezan unidas. Allí desarrollaron dos opciones. En unos casos, los donantes y su familia se introducían en el propio espacio de la escena sagrada. Muestra espectacular de esta modalidad es el retablo de Jacques Floreins (París, Louvre) pintado por Hans Memlinc. A la derecha de Virgen y el Niño se arrodillan el marido acompañado de seis hijos y, enfrente, la esposa con doce hijas (fig. 18).

La segunda opción aprovechaba las posibilidades de los trípticos, de modo que las dos tablas laterales estaban dedicadas por separado a los miembros masculinos y femeninos de la familia nuclear. Otra magnífica creación de Hans Memlinc resulta paradigmática: el Tríptico de San Cristóbal o Tríptico Moreel (Museo Groeninge



18. Donantes con su familia: Hans Memlinc, Retablo de Jacques Floreins, siglo XV (París, Museo del Louvre).

⁶³ *Ibidem*, vol. II, p. 34.

de Brujas). El esposo tiene a sus espaldas a sus cinco vástagos y la mujer a sus once hijas⁶⁴. El resultado salta a la vista: de las tres piezas, dos estaban consagradas a representaciones familiares, bien solos, bien respaldados por algún santo. No fue muy difícil llegar al siguiente escalón en la evolución de la imagen familiar, la de la figuración del grupo como asunto único del cuadro. Pero ese paso no lo dio el arte medieval, sino el renacentista, tanto en su vertiente italiana como en la septentrional, tan deudora de las tablas flamencas.

⁶⁴ Pueden verse excelentes reproducciones de ambas en B. de PATOUL y R. VAN SCHOUTE (dir.), *Les primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 162-163.

