

LA ÚLTIMA CENA:  
CONTINUIDAD Y VARIACIÓN DE LOS TIPOS  
ICONOGRÁFICOS



**Tesis doctoral**

**Programa de doctorado: 3130 Historia del Arte**

**Presentada por: Victoria Bernad López**

**Dirigida por: Dr. Rafael García Mahiques**

**Dra. Elena Monzón Pertejo**



UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

**FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA**

**DEPARTAMENT D'HISTORIA DE L'ART**

**Valencia, octubre de 2022**





VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

**FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA**  
**DEPARTAMENT D'HISTORIA DE L'ART**

LA ÚLTIMA CENA:  
CONTINUIDAD Y VARIACIÓN DE  
LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS

**Tesis doctoral**

Programa de doctorado: **3130 Historia del Arte**

Presentada por: **Victoria Bernad López**

Dirigida por: **Dr. Rafael García Mahiques**

**Dra. Elena Monzón Pertejo**

Valencia, octubre de 2022





*A mi padre,*

José Luís Bernad Bosqued



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer la oportunidad de realizar esta tesis doctoral a mi director Rafael García Mahiques por apostar por mí, tener paciencia conmigo y apoyarme en momentos difíciles. Gracias por tantas tutorías y charlas. A mi codirectora Elena Monzón Pertejo quien ha contado conmigo en numerosas ocasiones para colaboraciones, congresos y artículos haciéndome crecer como investigadora. Gracias por levantarme todas las veces que me he caído. Al grupo de investigación APES, compañeros y amigos que me han hecho mucho más fácil estos últimos años, entre viajes, congresos, momentos divertidos, pero también por el apoyo, los ánimos y la ayuda recibida.

En segundo lugar, quería dar las gracias a mi familia, por la paciencia en mis largas ausencias. A Raúl, que no sabía lo que le esperaba cuando se casó conmigo y con mi tesis, gracias de corazón por apoyarme a pesar de todo.

Gracias a mis amigos, los que se han quedado y los que se han ido, me han ayudado a valorar mucho el camino que quería seguir y a reafirmarme en mi elección. A Bernia y Aarón, a Rosalía y Jorge, a Sonia, a Ampa y a Alexia. A Arancha que, aunque en la distancia, la sentía muy cerca. Gracias en especial a Elena por saber decir siempre lo correcto, no lo que quería escuchar, por las conversaciones infinitas y los cafés infinitos.

Gracias a quien confió en mí y me dio la oportunidad de comenzar de cero después de tanto tiempo.

Octubre 2022



## ÍNDICE

○ Agradecimientos.....	1
○ Introducción.....	5
• Delimitación del objeto de estudio.....	5
• Objetivos.....	7
• Estado de la cuestión.....	9
• Justificación y estructura: los tipos iconográficos y su organización.....	14
• Fuentes, terminología y cuestiones formales.....	18
• Metodología.....	20
○ Capítulo I. La Última Cena. Cuestiones generales.....	25
○ Capítulo II. Encuentro de Judas con el Sanedrín.....	39
▪ Preámbulo	
▪ El tipo iconográfico del encuentro de Judas con el Sanedrín	
▪ Conclusión	
○ Capítulo III. Lavatorio de pies.....	77
▪ Preámbulo	
▪ El tipo iconográfico del lavatorio de pies	
▪ Conclusión	

○ Capítulo IV. Anuncio de la traición.....	127
▪ Preámbulo	
▪ El tipo iconográfico del anuncio de la traición	
▪ Conclusión	
○ Capítulo V. Instauración de la Eucaristía.....	203
▪ Preámbulo	
▪ El tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía	
▪ Conclusión	
○ Capítulo VI. Comunión de los apóstoles.....	257
▪ Preámbulo	
▪ El tipo iconográfico de la comunión de los Apóstoles	
▪ Conclusión	
○ Capítulo VII. Muerte de Judas.....	275
▪ Preámbulo	
▪ El tipo iconográfico de la muerte de Judas	
▪ Conclusión	
○ Conclusiones.....	319
○ Fuentes y bibliografía crítica.....	327
○ Abreviaturas.....	341

## INTRODUCCIÓN

### **Delimitación del objeto de estudio**

Esta investigación se presenta como un estudio diacrónico de los tipos iconográficos del tema de la Última Cena tal como su título indica, siendo éstos el lavatorio de pies, el anuncio de la traición de Judas, la instauración de la Eucaristía y la comunión. Sin embargo, durante estos años de investigación y desarrollo se ha considerado conveniente añadir, previo a ellos, el tipo iconográfico del encuentro de Judas con el Sanedrín y, posterior a todos, la muerte de Judas. Estos dos tipos iconográficos, que abren y cierran el estudio, funcionan como un principio u origen de la traición y un final que se produce a la vez en el tiempo que la Pasión y muerte de Cristo en la cruz. El hecho de añadir estos dos tipos iconográficos ha supuesto la ampliación tanto de las fuentes escritas como de las imágenes analizadas, dando lugar a una investigación que, aunque lejos de ser cerrada, ofrece material para el estudio de otros tipos iconográficos vinculados a la Santa Cena. No se ha querido finalizar el estudio de la Última Cena con el tipo iconográfico del prendimiento que queda excluido de esta investigación ya que supondría, debido a la gran cantidad de fuentes escritas, una extensión mayor a la presente. Por tanto, los tipos iconográficos que se estudian en esta investigación son ordenados bajo el criterio de la doctoranda y sus directores según aparecen narrados en los relatos evangélicos: el encuentro de Judas con el Sanedrín, el lavatorio de pies, el anuncio de la traición, la instauración de la Eucaristía, la comunión de los apóstoles y la muerte de Judas.

Esta investigación nació debido al interés suscitado por el personaje de Judas, el cual tendrá un protagonismo sustancial ya que supone una pieza e instrumento fundamental en la traición y muerte de Cristo. Será en la Edad Media cuando se construya el personaje gracias tanto al gran número de fuentes textuales como material visual y la repercusión que tuvo en la sociedad como anti ejemplo de buen cristiano y buen súbdito. Como antagonistas del traidor, también se ha prestado atención al apóstol Juan, su presencia en las fuentes textuales, sobre todo en su evangelio, y en la visualidad donde, al igual que Judas, adquiere una serie de cualidades expresivas y significantes que en el



medieval codificaron su apariencia y gestualidad. De igual forma, contrastando con Judas, la ungidora, personaje femenino entendido como María Magdalena, funciona como *exemplum* de penitencia y arrepentimiento, y su aparición en la Última Cena da lugar a una variación dentro del tipo identificado.

Para tratar todas estas cuestiones, era esencial encontrar una metodología que permitiera realizar un estudio diacrónico de las imágenes de dicho tema atendiendo a su origen, a su continuidad y variación y a la relación entre imagen y palabra. Además, desde el principio predominó el interés por realizar un estudio y explicación cultural que no supusiera una historia de los estilos donde unos se suceden a otros sin ahondar en un propósito ni en el ámbito conceptual e imaginario del que forman parte las imágenes. El método que permitía realizar un estudio con las características expuestas fue el iconográfico-iconológico, sistematizado por Erwin Panofsky (1892-1968) y posteriormente reelaborado por Rafael García Mahiques. Esta reformulación del método será la utilizada para alcanzar los objetivos que esta investigación plantea y que serán desarrollados en las siguientes páginas. Dicho método y su reelaboración será explicado en el epígrafe correspondiente a la metodología.

La acotación en cuanto al ámbito geográfico queda marcada por el lugar de origen del tema y de cada tipo iconográfico. La primera imagen conocida de la Última Cena se encuentra en las catacumbas romanas de época paleocristiana, por lo que el estudio comienza con estas primeras imágenes del siglo II en la Península Itálica. Posteriormente, la investigación se centrará en aquellas surgidas dentro del cristianismo tanto occidental como oriental dependiendo de dónde se encuentre el nacimiento de cada tipo. Atendiendo a esto, los tipos iconográficos del lavatorio de pies y de la comunión de los apóstoles comenzarán siendo estudiados en Oriente según sus raíces bizantinas y los demás, en Occidente. De forma posterior a la caída de Constantinopla, los casos estudiados serán occidentales, así como después de la Reforma protestante el estudio se ceñirá al ámbito cristiano católico occidental. Por tanto, la cronología ha quedado definida dependiendo del tipo iconográfico estudiado y obedecerá a la cronología en la que se haya constatado que surge un determinado tipo, se perpetúa, varía, desaparece o vuelve a resurgir obedeciendo a múltiples motivos que se explicarán al final de cada capítulo. La cronología varía dependiendo de la vida de cada tipo, pero se puede apuntar, de forma general, que el periodo estudiado irá desde el siglo II hasta el siglo XVIII.

Cada uno de los tipos plantea una serie de problemáticas específicas que se han ido solucionando a lo largo de los capítulos. Tanto el anuncio de la traición de Judas como el de la instauración de la Eucaristía cuentan con una gran cantidad de fuentes y de imágenes a analizar, así como un gran número de variaciones que incorporan otras figuras ajenas en principio a la cena, así como alusiones a otros tipos iconográficos, e incluso la aparición de varios tipos en la misma imagen dando lugar bien a un ciclo simultáneo, o bien panorámico, diagramático, entre otros. En consecuencia, ambos capítulos correspondientes a cada uno de los tipos comentados con sus respectivas variaciones, serán los más extensos. Tal y como se ha comentado, el tipo iconográfico del lavatorio de pies contará con gran parte de casos orientales sobre todo en su inicio y con menos variaciones ya sea a nivel formal o compositivo o a nivel icónico. En cuanto al tipo de la comunión, surgido igual que el anterior en Oriente, se ha incluido a continuación de la instauración de la Eucaristía ya que ambos tipos comparten narración en los evangelios y no ofrecen diferencias sustanciales en cuanto a la síntesis iconográfica. El tipo con el que comienza el estudio, el encuentro de Judas con el Sanedrín, preludio de la traición, proporciona tanto a nivel textual como visual el origen de la traición y, al igual que la muerte de Judas, permite realizar un estudio sobre el binomio Judas/demonio y su asociación con los pecados y las condenas.

## **Objetivos**

Como objetivos generales, debe señalarse que el principal propósito de esta investigación es realizar un análisis diacrónico de los tipos iconográficos. Tal y como el título de esta tesis indica, el objetivo principal es el análisis de la continuidad y variación de los tipos iconográficos del tema de la Última Cena. Se trata de realizar un estudio diacrónico de los tipos del encuentro de Judas con el Sanedrín, el lavatorio de pies, el anuncio de la traición de Judas, la instauración de la Eucaristía, la comunión de los apóstoles y de la muerte de Judas, así como de todas las variaciones icónicas. Para ello, será necesario el estudio de la relación de la imagen con el texto, detectar las cualidades expresivas y significantes para que esto lleve a la interpretación iconográfica donde se relaciona la obra con su contexto. Por otra parte, también se pretende identificar aquellas

imágenes presentadas según los métodos simultáneo, o cíclico con sus variantes, y en las que se pueden detectar alusiones a otros tipos iconográficos, como es el caso del anuncio de la traición y de la instauración de la Eucaristía. Con el objetivo de dar una explicación cultural de cada una de las imágenes, su función original y su participación en su propio ámbito conceptual e imaginario, se elaborará una síntesis o interpretación iconográfica dentro de la aproximación al significado de cada uno de los tipos.

Además de los objetivos generales, se indican a continuación otros objetivos específicos. Uno de ellos consiste en detectar la continuidad y variación de elementos que aparecen en los tipos iconográficos de la Última Cena, como la forma de la mesa en todas sus variedades y el alimento que se presenta sobre ella. Asimismo, se pretende realizar un estudio sobre la aparición de santos, la Virgen María, ángeles, personajes accesorios y animales en el cenáculo para poder dar una explicación sobre su presencia.

Otro de los objetivos que se pretende alcanzar en esta tesis es diferenciar la Última Cena con la incursión de la ungidora de Betania, atendiendo a la tradición cultural convencionalizada y a las cualidades expresivas y significantes. En relación a este objetivo, también se pretende identificar el motivo de la aparición de la ungidora - identificada con María Magdalena la mayor de las veces- en las escenas de la Cena. Esta cuestión conlleva un objetivo específico asociado: el paralelismo entre Judas y la Magdalena en estas imágenes y su función cultural.

En este estudio, también se pretende alcanzar el objetivo de analizar la continuidad y variación de la figura del demonio en los tipos iconográficos del encuentro de Judas con el Sanedrín, el anuncio de la traición y la muerte de Judas, así como indagar en la razón por la que Judas aparece, en ocasiones, de tamaño inferior en relación a otros asistentes a la Cena. Otro de los objetivos específicos relacionado con Judas, consiste en realizar una aproximación al problema de los nimbos de esta figura atendiendo a su forma, color y posible ausencia del mismo. En lo referente a Juan, también se abordará el estudio de su postura o posición respecto a Cristo durante la Última Cena, así como las posibles explicaciones que se han detectado.

## Estado de la cuestión

Si bien el tema de la Última Cena es uno de los más tratados en la Historia del Arte occidental -Mâle, (1932); Trens (1952); Réau (1955-1959); Alejos Morán (1977); Grabar (1978); Carmona Muela (1998); Monreal y Tejada (2000)-<sup>1</sup>, existe un vacío a la hora de estudiar la continuidad y variación de sus tipos iconográficos mediante el método iconográfico-iconológico. Es precisamente esta ausencia la que trata de paliar la presente tesis doctoral<sup>2</sup>.

Entre los referentes clásicos en lengua castellana sobre el tema se encuentran las aportaciones de Trens (1952)<sup>3</sup> y Alejos Morán (1977)<sup>4</sup>, quienes se centran fundamentalmente en la instauración de la Eucaristía y la comunión de los apóstoles. El hecho de que ambos autores traten estos dos tipos iconográficos de manera conjunta refuerza la organización que se ha hecho en la presente tesis doctoral, en donde ambos tipos, aunque tratados en capítulos separados, mantienen una estrecha relación, tal y como se ha explicado previamente. Aunque ambos autores otorgan información relevante, su lectura se ha realizado con una visión especialmente crítica debido a su carácter, en ocasiones, catequético. Por otra parte, desde el ámbito francés, han sido fundamentales las obras de Mâle (1932) y de Réau (1955-1959), que han proporcionado las primeras bases para la aproximación inicial al estudio. De Mâle han sido fundamentales sus estudios para tratar tanto cuestiones generales como para entender el impacto de la Contrarreforma y el papel de las imágenes en dicho contexto, especialmente en lo referente a los tipos de la instauración de la Eucaristía y la comunión. Réau es un referente clave para el tratamiento de las cualidades expresivas y significantes de la figura de Juan

---

<sup>1</sup> Mâle, E., *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España*, Encuentro, Madrid, 1985; Réau, L., *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo 1, vol. 2, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996; Trens, M., *La Eucaristía en el arte español*, Aymá, Barcelona, 1952; Alejos Morán, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*, Tomo 1, Institució Alfons el Magnànim Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, Cuadernos de arte, Valencia, 1977; Grabar, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 1985; Carmona Muela, J., *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Istmo, Madrid, 1998; Monreal y Tejada, L., *Iconografía del cristianismo*, Acantilado, Barcelona, 2000.

<sup>2</sup> En las referencias bibliográficas que aparecen en el cuerpo del texto se ha indicado el año de la primera edición de cada obra para una aproximación real al estado de la cuestión previo a este estudio. No obstante, en los pies de página a los que remiten dichas obras cuentan con el año de la edición utilizada en esta investigación.

<sup>3</sup> Trens, M., *op. cit.*

<sup>4</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*

así como para las diferentes formas gestuales de Judas en el anuncio de la traición, ambas cuestiones fijadas como objetivos específicos en el apartado anterior. En el siglo XXI continúan los estudios sobre el tema de la Última Cena en general, como demuestran las aportaciones de Rodríguez Velasco (2016)<sup>5</sup>. Esta autora trata diversos aspectos que han servido tanto en la redacción del capítulo de cuestiones generales sobre la Santa Cena, así como en los tipos iconográficos del anuncio de la traición y de la instauración de la Eucaristía. No obstante, la bibliografía más actualizada continúa sin realizar un análisis de conjunto de todos los tipos de manera diacrónica.

En cuanto al estudio y explicación sobre el nimbo de Judas, destaca la ausencia de bibliografía en español. En lo referente a la bibliografía en otros idiomas, Le Gras (1961)<sup>6</sup> realiza una introducción a los principales problemas relacionados con los nimbos en lo referente a distintas figuras bíblicas. Sobre el mismo tema, Sepúlveda González (1989)<sup>7</sup> destaca en el panorama español siendo de las pocas referencias bibliográficas sobre este asunto en lengua castellana. A pesar de contar con este estudio, se ha tenido que adaptar a los objetivos de esta tesis ya que esta autora aborda la problemática en los Beatos mozárabes en general sin especificaciones en relación a Judas. Ambos estudios fueron realizados en el siglo XX y no se han hallado aportaciones más actualizadas.

Sobre el demonio en la visualidad, al contrario de lo que ocurre con el asunto sobre el nimbo, es un tema ampliamente tratado en diferentes recursos bibliográficos en diferentes lenguas siendo el más destacado el de Russell (1984)<sup>8</sup>. Este autor realiza un estudio pormenorizado sobre el Diablo y los demonios que ha servido como base a autores posteriores. Entre ellos, destaca el trabajo de Aragonés Estella (1996)<sup>9</sup> que, aunque centrado geográficamente de forma concreta en Navarra, aporta información sobre la relación de Judas con el demonio. Ya del siglo XXI, Muchembled (2000)<sup>10</sup>, Barral

---

<sup>5</sup> Rodríguez Velasco, M., «Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, n.º 16, 2016, pp. 119-142.

<sup>6</sup> Le Bras, G., «Prefacio al nimbo cristiano». En: Collinet Guerin, (ed.), M. *Historie du nimbe. Dex origines aux temps modernes*, Nouvelles Éditions Latine, París, 1961, pp. 316.

<sup>7</sup> Sepúlveda González, M<sup>a</sup>. A., «El problema de los nimbos en los Beatos mozárabes», *Anales de la Historia del Arte*, n.º 1, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989.

<sup>8</sup> Russell, J.B., *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Laertes, Barcelona, 1995.

<sup>9</sup> Aragonés Estella, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Institución Príncipe de Viana, Navarra, 1996.

<sup>10</sup> Muchembled, R., *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*, Cátedra, Madrid, 2004.

Rivadulla (2003)<sup>11</sup>, y el volumen dedicado a los demonios de García Mahiques y García Arranz (2019)<sup>12</sup>, han sido de gran utilidad no solo como fuente de información para la relación de Judas con el demonio sino también para el estudio de la visualidad del Diablo y los demonios desde el siglo VI hasta el mundo contemporáneo.

Para abordar el estudio del lavatorio de pies, no se ha encontrado material bibliográfico que no fuera de carácter teológico centrado especialmente en la significación del acto y su transformación como ritual en la liturgia. En cuanto a las imágenes de este tipo iconográfico, la clave para entender las variaciones las ha dado Réau a partir de los ejemplos de relieves en Francia permitiendo abordar de esta manera los cambios producidos a nivel formal e icónico que se produjeron durante el paso del tipo de Oriente a Occidente.

Del anuncio de la traición de Judas existe cantidad de bibliografía que aborda su estudio desde principios del siglo XX, siendo los consultados en esta tesis: Trens (1952); Réau (1955-1959); Alejos Morán (1977); Grabar (1978); Carmona Muela (1998); Monreal y Tejada (2000) y Rodríguez Velasco (2016)<sup>13</sup>. Esta bibliografía aporta material de estudio sobre la traición de Judas tanto de carácter artístico como teológico y crítico englobando multitud de aspectos distintos referidos a las diferentes fórmulas gestuales, cualidades expresivas y significantes, siendo el gesto menos tratado el de robar o esconder el pez. Este gesto de Judas ha sido el más complicado de abordar ya que solo lo trata Réau (1955), el resto de autores como Trens (1952), Alejos Morán (1977) y Rodríguez Velasco (2016), se limitan a repetir lo comentado y estudiado por Réau sin aportar explicaciones adicionales o más extensas.

Ha sido complicado encontrar bibliografía crítica en español para el estudio de los animales domésticos que aparecen en la Cena, especialmente en el anuncio de la traición y la instauración de la Eucaristía, por lo que, gracias a las investigaciones de Monzón Pertejo (2019)<sup>14</sup> se ha podido acceder a los estudios en inglés sobre dichos animales de

---

<sup>11</sup> Barral Rivadulla, M<sup>a</sup>. D., «Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval», *Cuadernos del CEMYR*, n.º 11, 2003, pp. 211-235.

<sup>12</sup> García Mahiques, R.; García Arranz, J.J., «La demonología cristiana». En: García Mahiques, R., (dir.), *Los demonios I. El Diablo y la acción maléfica*, tomo 5, Encuentro, Madrid, 2019, pp. 8-22

<sup>13</sup> Mâle, E., *op. cit.*; Réau, L., *op. cit.*; Trens, M., *op. cit.*; Alejos Morán, A., *op. cit.*; Grabar, A., *op.cit.*; Carmona Muela, J., *op. cit.*; Monreal y Tejada, L., *op. cit.*; Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, pp. 119-142.

<sup>14</sup> Monzón Pertejo, E., «¿Fedeltà o animalidad? El perro en las escenas de conversión de María Magdalena en la Italia del siglo XVI», *Boletín de Arte*, n.º 40, 2019, pp. 195-206.

Walker-Meikle (2012)<sup>15</sup>, Hobgood-Oster (2012)<sup>16</sup> y Mann, J. W (2016)<sup>17</sup>, entre otros. En cuanto al interés surgido en torno a la figura de Judas, son numerosos los trabajos que estudian esta figura individual desde diferentes perspectivas, ya sea en la visualidad, en las fuentes medievales o en su papel determinante en la Pasión de Cristo según la patrística. Entre estos estudios, se ha contado, sobre todo, con las investigaciones de Toldrà i Vilardell (2003, 2018)<sup>18</sup>. En relación al estudio del color en el sentido cultural, en lo referente a dicha figura, las investigaciones Portal (1996)<sup>19</sup> y, en mayor medida, las de Pastoreau (2005, 2006)<sup>20</sup> han aportado los datos y explicaciones necesarias para abordar este asunto. También se ha contado con los estudios del mismo tema de Rodríguez Barral (2009)<sup>21</sup> y de De Sas van Damme (2013), a pesar de que estos dos últimos toman como referencia principal el estudio de Pastoreau ya comentado. En cuanto a cuestiones sociales en referencia al antijudaísmo surgido en Europa durante los siglos centrales de la Edad Media, se han hallado multitud de estudios críticos entre los que se ha contado con los de Massip (1987)<sup>22</sup>, Melero (2002-2003)<sup>23</sup>, García Marsilla (2009, 2012)<sup>24</sup>, y, de nuevo, Rodríguez Barral (2009)<sup>25</sup>. Todos ellos han aportado información

---

<sup>15</sup> Walker-Meikle, K., *Medieval Pets*, The Boydell Press, Woodbridge, 2012.

<sup>16</sup> Hobgood-Oster, L., *Holy Dogs and Asses: Animals in the Christian Tradition*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2012.

<sup>17</sup> Mann, J. W., «Federico Barocci's Faithful Fidos: A Study in the Efficacy of Counter-Reformation Imagery». En: Gelfand, Laura D. (ed.), *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*, Brill, Leiden-Boston, 2016, pp. 127-163.

<sup>18</sup> Toldrà i Vilardell, A., «Judes a l'Edat Mitjana», *Afers, full de recerca i pensament*, n.º 45, 2003, pp. 447-462; Toldrà i Vilardell, A., «Judes-Èdip en l'Edat Mitjana», *Scripta: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, n.º 12, 2018, pp. 143-151.

<sup>19</sup> Portal, F., *El simbolismo de los colores: en la Antigüedad, la Edad Media, y los tiempos modernos*, Editorial José J. De Olañeta, Palma de Mallorca, 1996.

<sup>20</sup> Pastoreau, M., *Las vestiduras del Diablo. Breve historia de las rayas en la indumentaria*, Océano, Barcelona, 2005; Pastoreau, M., *Una historia simbólica en la Edad Media occidental*, Katz, Buenos Aires, 2006.

<sup>21</sup> Rodríguez Barral, P., *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida-Tarragona, 2009.

<sup>22</sup> Massip, J. F., «Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana», *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Art*, n.º 13, 1987, pp. 253-568.

<sup>23</sup> Melero, M., «Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges», *Locus Amoenus*, n.º 6, 2002-2003, pp. 21-40.

<sup>24</sup> García Marsilla, J. V., «La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d'Aragó», *Afers, fulls de recerca i pensament*, vol. 27, n.º 73, 2012, pp. 565-595; García Marsilla, J. V., «Arte, imágenes y vida cotidiana en la Valencia medieval», *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte*, vol. 2, 2010, pp. 302-307.

<sup>25</sup> Rodríguez Barral, P., *op. cit.*



sobre la problemática entre cristianos y judíos tanto con textos medievales como con imágenes referidas a este conflicto.

Las investigaciones de Murray (1998)<sup>26</sup> sobre el suicidio en la Edad Media son los principales textos de los que parten las investigaciones de autores como Lafran (2018-2019-2021)<sup>27</sup> y Beltrán (2020)<sup>28</sup>. El conocimiento adquirido gracias al estudio de la obra de Murray, ha otorgado una visión general de la muerte autoinfligida y las consecuencias sociales, políticas y religiosas que implicaba para el suicida y su familia. Tanto Lafran como Beltrán, recogiendo las aportaciones de Murray, han adaptado y aplicado dichos estudios a la muerte de Judas. Por tanto, ambos autores, que a su vez tomaron como base en sus estudios a Murray, han sido imprescindibles tanto por sus conocimientos de los textos del Nuevo Testamento como por su análisis de las imágenes de la muerte de Judas. En lo que respecta a la imagen del alma, su morfología, y su origen en la visualidad, Baschet (2016)<sup>29</sup> recoge de manera general todo un estudio sobre estas y, además, dedica algunas páginas en su investigación al alma de Judas en el momento de su muerte y su destino. La bibliografía crítica hallada dedicada al suicidio, su aplicación concreta a la muerte de Judas y el estudio de la visualidad del alma (en general y en particular la del traidor) han sido mayoritariamente escritas en inglés y francés, por lo que esto denota que, en español, existe un vacío bibliográfico reseñable en relación a estos aspectos, así como estudios anteriores al siglo XX.

A pesar de la extensa bibliografía crítica sobre la Última Cena, no ha sido posible encontrar estudios que aborden el estudio de los tipos iconográficos desde una perspectiva cultural tomando como método el iconográfico-iconológico. Abunda, tanto en webs como en libros físicos, la información sin contrastar y sin base teórica ni científica sobre la Última Cena, en especial, sobre el anuncio de la traición de Leonardo Da Vinci, obra

---

<sup>26</sup> Murray, A., *Suicide in Middle Ages*, vol.1, *The Violent Against Themselves*, Oxford University Press, Nueva York, 1998.

<sup>27</sup> Lafran, A., «Le 'psaume de Judas'. Représentations, exégèses et interprétations du psaume 108 au Moyen Age». En: Vercruyssen, J.M. (ed.), *Les psaumes de David*, Graphè Collection, Artois Presse Université, Artois, 2018, pp. 61-78; Lafran, A., «La pendaison de Judas ou le châtement sans fin», *(Re)lecture archéologique de la justice en Europe médiévale et moderne, Scripta Medievalia*, n.º 35, 2019, pp. 239-255; Lafran, A., «La mort de Judas: un théâtre macabre?». En: C. Bogdan, S. Barutchieff, M. (coord.), *Regarder la mort en face: actes du XIXe congrès international de l'association Danses macabres d'Europe, Universatii din Bucuresti, Bucarest, 2021*, pp. 316-332.

<sup>28</sup> Beltrán, R., «Del suicidio de Judas al salto de Pármeno: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*», *Celestinesca*, n.º 44, 2020, pp. 9-80.

<sup>29</sup> Baschet, J., *Corps et âmes. Une histoire de la personne au moyen âge*, Flammarion, Aubier, 2016.

abordada casi siempre a partir de estudios pseudo científicos centrados en la supuesta aparición de María Magdalena en la Santa Cena y/o centrados en un análisis estilístico de la perspectiva y el color sin intención de realizar una historia cultural.

### **Justificación y estructura: los tipos iconográficos y su organización**

El estudio del tema de la Última Cena siguiendo el método iconográfico-iconológico se justifica por la ausencia de investigaciones de estas características. Además, la utilización de este método ha sido la apropiada para el tipo de estudio que se ha planteado. Esta investigación propone el estudio de la Santa Cena como tema y de los tipos iconográficos que se corresponde con diferentes momentos del transcurso de dicha Cena. Si bien es fácil encontrar estudios generales sobre la Última Cena y, especialmente, de la instauración de la Eucaristía y del anuncio de la traición, no resulta igual de sencillo encontrar una investigación que no sea un listado de imágenes, a modo de catálogo diacrónico separado por estilos artísticos. Esta tesis pretende realizar no solo un análisis iconográfico sino también, en la medida de lo posible, una explicación cultural de cada tipo además de ponerlos en relación entre ellos siempre que así sea pertinente.

#### **I. El encuentro de Judas con el Sanedrín**

La narración de este pasaje marca el inicio de la traición de Judas a Cristo por diferentes razones dependiendo de la fuente textual con la que se relacione. Determina también el primer momento de relación del traidor con el demonio a excepción de la narración de la posesión de Judas niño en el *Evangelio siríaco de la infancia* (capítulo XXV). Además, comienza a revelar una serie de rasgos tanto físicos como personales que definirán a Judas: la avaricia, la traición y el hurto, el perfil judaico, el nimbo ausente u oscuro, la vestimenta amarilla y el color pelirrojo de su cabello, entre otros. El estudio de este pasaje posibilita entender con mayor profundidad el anuncio de la traición y la muerte de Judas, tanto a nivel icónico como en el desarrollo del ámbito conceptual e imaginario de cada uno de estos tipos.

## **II. El lavatorio de pies**

La narración del lavatorio de pies únicamente se encuentra en el Evangelio de Juan. El tipo iconográfico que se pone en relación con esta narración tiene su origen en Oriente y tiene continuidad también en Occidente. Este cambio geográfico producirá una de las variaciones más importantes: el paso de Cristo lavando los pies a Pedro de pie a la posición genuflexa de humildad. Este pasaje suscitó entre los exégetas numerosos debates en torno a si Judas fue lavado por Cristo, qué efecto produjo en él o si, por el contrario, el lavado de pies se produjo después de la Cena y, por tanto, Judas ya habría marchado. Además, los Padres de la Iglesia también tratan en sus escritos el significado del lavatorio, su asociación con la penitencia, la confesión y la purificación o la frecuencia con la que se debía realizar este acto.

## **III. El anuncio de la traición**

Este pasaje es uno de los más relevantes de la Última Cena dando lugar a un tipo iconográfico con multitud de variaciones icónicas. Es en este capítulo donde se podrá comprobar la relación de Judas con el antijudaísmo imperante en la Edad Media europea relacionada con el uso del color amarillo, del rojo y del verde, así como el tamaño pequeño jerarquizado del traidor. El estudio de este tipo también ha propiciado la investigación de la figura de Juan, de María Magdalena como ungidora, y, la aparición de animales domésticos, entre otros. Además, en relación con el contexto medieval, el estudio de este tipo ha permitido investigar sobre los pecados, los sacramentos, los demonios, la literatura mística, los sermones y otros aspectos que atañen a la síntesis iconográfica.

## **IV. La instauración de la Eucaristía**

En la narración de la instauración de la Eucaristía se produce la transubstanciación por primera vez, es la primera misa. Este es el pasaje que se considera más importante en el cristianismo católico ya que supone la conversión del pan y del vino en cuerpo y sangre de Cristo. Este tipo iconográfico también contará con variaciones y, al igual que el anuncio de la traición de Judas, podrá aparecer de forma simultánea con otros tipos añadiendo también personajes accesorios, alusiones o referencias, sobre todo, al lavatorio de pies ocurrido con anterioridad. El estudio de este tipo posibilita investigar el origen de los sacramentos, la Reforma protestante y la Contrarreforma ya que todo ello repercute

en la visualidad y en las variaciones icónicas comentadas, al tiempo que la visualidad forma parte constituyente de dicho ámbito. Además, la instauración de la Eucaristía da lugar a uno de los sacramentos más importantes de esta vertiente del cristianismo, la comunión, y es por ello que el tipo siguiente al que da nombre se tratará a continuación.

## **V. La comunión de los apóstoles**

El tipo iconográfico de la comunión de los apóstoles no se corresponde con ningún versículo en concreto del pasaje de la Última Cena. Se presupone que los apóstoles tomarían el cuerpo y la sangre de Cristo después de que se produjese la instauración de la Eucaristía, pero no se cuenta con una fuente textual que se relacione con las imágenes directamente. Como se ha comentado, este tipo tiene su origen en Oriente y la continuidad en Occidente es menor en relación con los demás tipos. También comparte con la instauración de la Eucaristía los asuntos referentes al ámbito conceptual e imaginario ya que, al igual que el anterior, variará con la Contrarreforma y el Concilio de Trento. La patrística se centró especialmente en comentar la veracidad de la presencia real del cuerpo y sangre de Cristo en el pan y el vino tras la transustanciación y los efectos que provocaba dependiendo de la persona que tomara la comunión. Al igual que se ha visto en el lavatorio de pies, este pasaje suscitó numerosos debates teológicos entre los Padres de la Iglesia que realizaron extensos y variados comentarios en relación a si Judas tomó la comunión o no, y si lo hizo, qué efecto tuvo en él.

## **VI. La muerte de Judas**

La narración de la muerte de Judas es muy diferente dependiendo de la fuente textual a la que se acuda. Si bien en Mateo, Judas siente remordimientos, arroja las monedas al templo y acaba ahorcándose, en los Hechos de los apóstoles, su muerte se debe a una caída de cabeza y evisceración. En la visualidad, se cuenta con diferentes variaciones, siendo la más común la que combina el ahorcamiento con la evisceración, versión difundida en la *Vulgata* de Jerónimo. El estudio de este tipo permite seguir tratando la figura del demonio, quien una vez muerto Judas se lleva su alma antropomorfa, o bien, participa en la muerte de este siendo el propio Diablo el que tira de la horca. La explicación cultural de este tipo ha permitido también realizar una reflexión sobre la concepción de suicidio en los primeros siglos del cristianismo y en época medieval según

los exégetas, la Iglesia y el poder civil. El hecho de incluir este tipo iconográfico en esta investigación es una manera de cerrar la historia de Judas y de la traición comenzada en su encuentro con los príncipes judíos.

\*\*\*

Esta tesis se ha articulado en diferentes capítulos precedidos de esta introducción donde se expone la presentación de la investigación, las inquietudes iniciales que propiciaron el comienzo de ésta y la justificación de la elección del tema junto con sus tipos iconográficos correspondientes, así como la elección justificada de otros. También se han establecido unos objetivos generales relacionados con la metodología y la continuidad y variación de los tipos estudiados de forma diacrónica, así como unos objetivos específicos vinculados con las distintas variaciones de los tipos y con diferentes figuras que aparecen en ellos. A continuación, se ha mostrado un estado de la cuestión previo al estudio, seguido del presente apartado sobre la estructura y la justificación. Seguidamente, se explican unos apuntes sobre la elección de la metodología que ha sido escogida como esencial para el tipo de estudio. Seguido de este marco teórico, se presenta un capítulo introductorio sobre consideraciones generales acerca del tema de la Última Cena. Estas cuestiones atañen tanto a las fuentes textuales como a la visualidad y pretenden facilitar al lector en primera instancia un entendimiento del resto de la tesis previo a comenzar con el análisis de los tipos iconográficos. Los aspectos tratados en este capítulo introductorio son transversales a todos los tipos: las variaciones en cuanto a la forma de la mesa donde se desarrolla la cena (*triclinia*, redonda, triangular, cuadrada y rectangular), la comida que se representa en la cena y sus variaciones (pez, cordero, pan signado, hostia y cáliz) y otros apuntes generales que afectan al tema de la Santa Cena y al prelude de la Pasión de Cristo.

A continuación, se suceden seis capítulos que corresponden con los seis tipos iconográficos escogidos para el análisis. El orden de aparición, bajo el criterio de la doctoranda, su director de tesis y la codirectora es el siguiente: el encuentro de Judas con el Sanedrín, el lavatorio de pies de Cristo a los apóstoles, el anuncio de la traición de Judas, la instauración de la Eucaristía, la comunión de los apóstoles y, finalmente, la muerte de Judas. Se ha de advertir que la instauración de la Eucaristía y la comunión de los apóstoles son dos tipos iconográficos bien diferenciados en la visualidad que, debido a que comparten fuentes textuales y un ámbito conceptual e imaginario similar, han sido incluidos de forma sucesiva. Cada capítulo se ha realizado para que funcione como una

entidad completa con un pequeño preámbulo de inicio y con unas conclusiones finales. No obstante, se pone de relieve en cada uno de los tipos la relación con los demás, haciendo referencia a ellos cuando es necesario. De esta manera, se vinculan entre todos ya que forman parte de una misma narración dentro de lo que se ha entendido como preludeo de la Pasión y Última Cena. Una vez expuestos los capítulos mencionados, se han realizado unas conclusiones generales retomando lo concluido en cada uno de los capítulos, recogiendo también los objetivos para apuntar si se han conseguido y aquellos a los que no se ha dado respuesta y que servirán de inicio a investigaciones futuras. Para finalizar, se ha incluido la bibliografía crítica, las fuentes documentales utilizadas y un listado de abreviaturas como guía para el lector.

El orden de los capítulos se ha realizado siguiendo un criterio cronológico de las narraciones de los evangelios canónicos que se ha creído adecuado. Con voluntad de aunar discrepancias entre evangelistas sobre el orden de los hechos acontecidos, se han ordenado los tipos iconográficos en una cronología de propia elección. Dentro de cada capítulo, el análisis de cada tipo se ha realizado de manera diacrónica atendiendo al origen de cada caso, su continuidad y variación en el tiempo y, como se ha apuntado con anterioridad, precedido por un pequeño preámbulo y finalizado con unas conclusiones que se retomarán en las últimas páginas.

## **Fuentes, terminología y cuestiones formales**

### **I. Fuentes y recursos**

En esta investigación, para el estudio de los tipos iconográficos, las principales fuentes textuales consultadas han sido los evangelios canónicos, los Hechos de los Apóstoles y los comentarios de los Padres de la Iglesia extraídos casi en su totalidad de la colección *La Biblia Comentada por los Padres de la Iglesia*, en diferentes volúmenes (2000; 2006; 2009; 2011; 2013)<sup>30</sup>. Además, se ha utilizado en todo momento la *Biblia de*

---

<sup>30</sup> Oden, T.; Hall, C., (dir.), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento*. Edición de Merino Rodríguez, M., vol. 1b, 2, 3, 4a, 4b, Ciudad Nueva, Madrid, 2006, 2000, 2006, 2006, 2013; Oden, T.; Hall, C., (dir.), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Hechos de los Apóstoles*. Edición de Merino Rodríguez, M., vol. 5, Ciudad Nueva, Madrid, 2011.

*Jerusalén* (2009)<sup>31</sup>. Los evangelios extracanonicos han sido consultados a través de las publicaciones de De Santos Otero (1956)<sup>32</sup> y de Rivas (2006)<sup>33</sup>. Por otra parte, en lo referente a las leyendas medievales, se ha utilizado *La Leyenda Dorada* (1260)<sup>34</sup>, *Vides de Sants Rosselloneses* (1280- 1310)<sup>35</sup>, *El Flos Sanctorum* (1475) a partir de la tesis doctoral de Cortés Guadarrama (2010)<sup>36</sup> y las *Vidas de los Santos* (1490)<sup>37</sup>.

Para la obtención de imágenes, se ha recurrido al ICONCLASS que permite la búsqueda de éstas a través de palabras clave tanto en español como en inglés y el *Index Of Medieval Art* (IMA). Para los manuscritos de las diferentes bibliotecas y museos (Paul Getty, BSB, BL...) se ha optado por utilizar recursos electrónicos de las propias webs de las instituciones ya que muchas de ellas tienen digitalizados los libros miniados en una resolución de calidad y clasificados por folios, lo ha facilitado mucho la obtención de esta información.

## II. Terminología

En lo referente a cuestiones terminológicas, ha sido preciso prescindir de algunas palabras que en los volúmenes de la *Biblia Comentada por los Padres de la Iglesia* (en adelante BCPI) se han añadido debido al carácter catequético de dicha colección. Por ejemplo, se ha eliminado la apócope San en los nombres de los evangelios. Por tanto, el Evangelio según San Juan en esta investigación pasa a ser sustituido por el Evangelio de Juan. Siguiendo las investigaciones de Monzón Pertejo<sup>38</sup>, se ha sustituido el término apócrifo por el de extracanonico. Es importante y esencial para la investigación saber qué fuentes textuales fueron canónicas en cada momento, al igual que cuáles estuvieron fuera del canon. Sin embargo, se han utilizado por igual cuando ha sido necesario en el

---

<sup>31</sup> Biblia de Jerusalén, Descleé Brouwer, Bilbao, 2009.

<sup>32</sup> De Santos Otero, A., *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid, 1956.

<sup>33</sup> Rivas, L., *Los Gnósticos y el Evangelio de Judas*, Lumen, Buenos Aires, 2006.

<sup>34</sup> De la Vorágine, S., *La Leyenda Dorada*, tomo I. Edición de Macías, Fray José, Alianza, Madrid, 2001.

<sup>35</sup> De la Vorágine, S., *Vides de Sants Rosselloneses*, tomo III. Edición de Maneikis, C. y Neugaard, E. J., Fundació Salvador Vives Casajuana, Barcelona, 1978.

<sup>36</sup> Cortés Guadarrama, M. A., *El Flos Sanctorum con sus etimologías. Edición y estudio*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Oviedo, 2010.

<sup>37</sup> De la Vorágine, S., *Leyenda de los Santos: (que vulgarmente Flos Santorum llaman: agora de nuevo empremda, y con gran estudio y diligencia extendida y declarada, y a la perfección de la verdad trayda, y aún de las siguientes leyendas aumentada ...vol. 3. Edición de Cabasés, Félix Juan, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2007.*

<sup>38</sup> Monzón Pertejo, E., *María Magdalena. Continuidad y variación en la cultura audiovisual (1897-2014)*, (Tesis Doctoral inédita), Universitat de València, 2017.



desarrollo de la investigación, ya que en muchos textos extracanonicos se encuentra la clave para entender muchas de las manifestaciones artísticas investigadas en esta tesis. Además, en relación al trato de los judíos recibido en la Edad Media europea y su vinculación con Judas, se ha optado por la utilización del término antijudaísmo y no antisemitismo, tal como explica Rodríguez Barral en la introducción de *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre el cristianismo y el judaísmo en las artes visuales góticas*<sup>39</sup>. En cuanto a la expresión «bajo las dos especies», aunque su uso y divulgación fue a partir del Concilio de Trento, se ha utilizado anacrónicamente de forma intencionada para el mejor entendimiento de la instauración de la Eucaristía y de la comunión de los apóstoles.

### **III. Cuestiones formales**

Para facilitar la lectura y búsqueda de referencias y figuras, debido a la estructura cerrada de cada capítulo, la numeración de las notas al pie y de las figuras comienza y acaba en cada uno de ellos. Además, las referencias bibliográficas que aparecen en las notas al pie serán completas la primera vez que sean citadas para pasar luego a mencionarlas como obra citada. Este proceso empieza de nuevo en cada capítulo. De la misma manera, las fechas o cronologías aproximadas que hacen referencia a la vida de cada Padre de la Iglesia o exégeta, aparecerán de nuevo en cada capítulo la primera vez que sea nombrado.

### **Metodología**

Como se ha indicado previamente, el método iconográfico-iconológico es el empleado en esta investigación. Las aportaciones de Erwin Panofsky (1892-1968) con la posterior adaptación del método por parte de Rafael García Mahiques han sido decisivas a la hora de abordar la tesis aplicando la metodología correctamente. Para entender el cometido de esta tesis, es necesario aclarar una serie de conceptos. Por una parte, la

---

<sup>39</sup> Rodríguez Barral, P., *op. cit.*

iconografía es una disciplina que permite conocer el contenido de la figuración con sus caracteres específicos y su relación con determinadas fuentes literarias que, en este caso, se corresponden con los evangelios canónicos y extracanónicos así como leyendas, sermones y otros escritos pertenecientes a la tradición cristiana. Por otra parte, el término iconología deriva hacia lo conceptual y lo especulativo, a la interpretación histórica de las imágenes las cuales cumplieron una función concreta en su momento de creación. La iconología ayuda a entender la imagen dentro de su contexto cultural al tiempo que aporta información sobre el mismo, ya que imagen y contexto forman parte de una relación bidireccional indivisible<sup>40</sup>. Siguiendo la terminología y la reformulación del método por parte de García Mahiques, se utilizará el término «ámbito conceptual e imaginario» ya que concibe dentro de sí el contexto en el sentido más amplio.

La noción de continuidad y variación, que forma parte del título de esta tesis, es una herramienta propia de la tradición iconológica que deviene en elemento clave para alcanzar los objetivos aquí propuestos. Aby Warburg (1866-1929) inició esta idea dentro de su teoría de la memoria social, siendo su discípulo Fritz Saxl (1890-1948) quien terminó de fijar la noción<sup>41</sup>. Así, se busca realizar una explicación de la vida de las imágenes a lo largo del tiempo y de las distintas culturas, en las que las imágenes sobreviven, con periodos de letargo y de renacer, pudiendo mantener sus formas y cambiar su contenido o viceversa. Saxl, siguiendo el camino abierto por Warburg, también se interesó en la supervivencia de la Antigüedad o *Nachleben* a lo largo de la Edad Media en los desarrollos religiosos y espirituales de estos siglos en torno al pensamiento y las imágenes cristianas. Consideraba la Edad Media como el tiempo de supervivencia incidiendo en la transición y el paso de valores tanto de la Antigüedad al medievo cristiano como de Oriente a Occidente, siendo esencial en todo ello el papel histórico que la imagen desempeñaba<sup>42</sup>. Todo ello ha sido el eje metodológico de esta tesis, analizando la continuidad y variación de las imágenes de cada tipo iconográfico,

---

<sup>40</sup> García Mahiques, R., *Iconografía e Iconología. Vol. 2. Cuestiones de método*, Encuentro, Madrid, 2009, pp. 13-18.

<sup>41</sup> García Mahiques, R., *Iconografía e Iconología. Vol. 1. La Historia del Arte como Historia Cultural*, Encuentro, Madrid, 2008, pp. 194-213; Saxl, F., *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1989, pp. 11-20.

<sup>42</sup> García Mahiques, R., *Iconografía e Iconología. Vol. 1. La Historia del Arte...*, pp. 162-179. Warburg utilizaba el término *Nachleben* para referirse a la pervivencia de las imágenes de la Antigüedad y/o de su influencia. Vid. Gombrich, E.H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Alianza, Madrid, 1992, p. 63; Didi-Huberman, G., *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 47.

desde su nacimiento hasta que cayeron en desuso y los cambios experimentados en la vida de cada imagen en relación a su ámbito conceptual e imaginario.

Panofsky (1939)<sup>43</sup>, a partir de los estudios de Warburg (1932)<sup>44</sup> y de Saxl (1970)<sup>45</sup>, entre otros, sistematizó toda la tradición de estudios iconológicos constituyendo el método iconográfico-iconológico en varias fases diferenciadas. Émile Mâle (1862-1954), en este sentido, también realizó aportaciones al estudio de la imagen en la tradición cristiana donde la iconografía desempeñó un papel fundamental.

La reelaboración de dicho método por parte de García Mahíques (2008-2009)<sup>46</sup> constituye el esquema de análisis aplicado en esta investigación, atendiendo en cada una de las imágenes a las tres fases que lo conforman: la localización con la identificación del autor, la obra y su localización geográfica y temporal; el análisis formal, tanto experimental como estilístico y la aproximación al significado. En esta última fase del método se ha atendido por una parte al análisis iconográfico siendo la clave de este la relación texto-imagen, el estudio de las cualidades expresivas y significantes y la tradición cultural convencionalizada o historia de los tipos, y por otra, en la interpretación iconográfica o síntesis iconológica, se ha puesto de relieve la relación de la obra con el ámbito conceptual e imaginario. Con todo ello, se posibilita la comprensión de la codificación de los tipos iconográficos en la tradición cultural adquiriendo un carácter convencional, en los que se puede observar una continuidad a lo largo del tiempo, así como variaciones, en función de su movilidad cultural. Cada tipo iconográfico comunica unos valores culturales diferentes en relación con cada contexto histórico<sup>47</sup>.

Así pues, las obras deben estudiarse como fuentes propias del momento en el que son creadas estableciendo una relación con las fuentes textuales con las que mantienen un diálogo, pero también en relación al ámbito cultural, social, político y religioso del momento en que son creadas. Como apunta Ménard: «La imagen no es una ilustración

---

<sup>43</sup> Panofsky E., *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1998.

<sup>44</sup> Warburg, A., *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo*, Alianza, Madrid, 2005.

<sup>45</sup> Saxl, F., *op. cit.*, pp. 11-20. Esta obra fue publicada de forma póstuma por Wittkower, Yates, Kurz y Bing quienes recogieron lo aportado por Saxl en sus conferencias entre 1933-1948.

<sup>46</sup> García Mahíques, R. *Iconografía e Iconología*. Vol. 1, *La Historia...*; García Mahíques, R. *Iconografía e Iconología*. Vol. 2. *Cuestiones...*

<sup>47</sup> García Mahíques, R., *Iconografía e Iconología*. Vol. 2. *Cuestiones...* pp. 38-39.

del texto, el texto no es una explicación de la imagen. Imagen y texto son las dos piezas de un mismo sistema de comunicación»<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Ménard, M., «Une Histoire des mentalités aux XIII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles mille retables de l'ancien diocèse du Mans». En: Le Brun, J., (ed.), *Archives des sciences sociales des religions*, n.º 51/2, 1981, p.13.



## CAPÍTULO I. LA ÚLTIMA CENA. CUESTIONES GENERALES

La Última Cena es uno de los pasajes más representados en la visualidad cristiana desde sus comienzos en época paleocristiana. Así mismo, es un instante clave en el ciclo de la Pasión de Cristo. Con este pasaje de la Biblia, que forma parte de los ciclos cristológicos a partir del siglo VI, se inicia lo que será el momento clave del Nuevo Testamento, la razón por la que Cristo vino al mundo como Hijo de Dios y hombre, para ser entregado, martirizado durante la Pasión y resucitado a los tres días<sup>1</sup>.

La Última Cena supone una despedida, un punto de inflexión entre la vida de Jesús y el comienzo de su martirio y posterior muerte; es el momento del anuncio de la traición, pero también el de la instauración de la primera Eucaristía, la comunión de los apóstoles y del lavatorio de pies de Jesús a sus discípulos más cercanos en señal de humildad. Como preludeo a la Santa Cena, en el encuentro de Judas con el Sanedrín se inicia la confabulación para la traición y como fin de esta, la muerte del traidor en la horca. Cada uno de estos momentos escogidos mantiene un diálogo con fuentes textuales diferentes por lo que, aunque se explicará de forma pormenorizada en cada capítulo, es necesario en este primer momento hacer una breve introducción de forma general a los textos que tratan estas narraciones.

### **La Santa Cena según las fuentes**

La Última Cena que Cristo realizó, en principio, con sus doce apóstoles es narrada por los cuatro evangelios con similitudes y diferencias. Los evangelios de Mateo y Marcos son los que comparten más rasgos en común. El Evangelio de Lucas introduce algunas variantes, pero sin decisivas diferencias. No obstante, es el Evangelio de Juan el que más divergencias aportará a los hechos, siendo el que se encuentra fuera de los

---

<sup>1</sup> Rodríguez Velasco, M., «Tipos iconográficos en la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, n.º 16, 2016, p. 9; Carmona Muela, J., *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Istmo, Madrid, 1998, p. 175.

llamados evangelios sinópticos (de una sola mirada). Los evangelios sinópticos (Mateo, Marcos y Lucas) relatan de forma parecida lo que ocurrió desde que Judas confabula con los príncipes judíos la traición a Jesús hasta que este sale del cenáculo. Por tanto, narran la traición de Judas y la instauración de la Eucaristía durante la cena. Según los tres evangelistas, la Última Cena se celebró en Jerusalén coincidiendo con la Pascua judía en la que era tradición comer cordero dentro de los perímetros de la ciudad.

Aunque los sinópticos sean prácticamente iguales, es en la tradición oral donde hay que buscar la causa primera de las semejanzas y de las divergencias entre ellos. A este respecto, los Padres de la Iglesia de los primeros siglos teorizaron respecto a qué evangelio pudo escribirse primero y cuál fue el momento y contexto en el que fue escrito. Papías de Hierápolis (60-140) y Clemente de Roma (?-98), concuerdan en atribuir la composición de uno de los evangelios a Marcos, discípulo de Pedro, cuya predicación habría puesto por escrito. Según Clemente, Marcos lo habría escrito viviendo todavía Pedro quien no tuvo mucho interés en el asunto. Papías e Ireneo de Lyon (140- 202) afirman que Marcos habría escrito su evangelio después de la muerte de Pedro. En cuanto al lugar donde se escribió, Clemente precisa que fue en Roma, donde Pedro ejercía su ministerio y que contenía una genealogía de Cristo. En lo referente al idioma, Marcos habría escrito en hebreo o arameo, y luego su obra habría sido traducida al griego. Este detalle será repetido unánimemente por los exégetas posteriores.

Papías señala que el primero en escribirse fue el Evangelio de Marcos y que Mateo habría puesto un orden en los pasajes que el anterior habría transmitido desordenados. Clemente, por el contrario, apuntaba que Marcos habría sido escrito después de Mateo y de Lucas.

La tradición posterior, desde Ireneo, apostará por el orden de Mateo, Marcos, y Lucas, pero puede ser que la tradición haya perpetuado este orden porque con el tiempo Mateo se había convertido en el evangelio más utilizado. Los manuscritos más antiguos de los que se han hecho las traducciones que han llegado hasta la actualidad son el Manuscrito Sinaítico que proviene del Monasterio de Santa Catalina del Sinaí (Museo Británico) y del Manuscrito Vaticano, conservado en la Biblioteca del mismo nombre, ambos datados hacia el siglo IV. Esta teoría que establece dos textos básicos como origen de los posteriores se llama Teoría de las Dos Fuentes y fue elaborada a mediados del siglo XX siendo aceptada por la mayoría de teólogos tanto católicos como protestantes.



Según la Teoría de las Dos Fuentes, estos dos manuscritos serían independientes entre sí, por lo que habría que admitir que ambos se sirvieron de otra fuente a la que se llama Q (inicial de la palabra alemana «Quelle», fuente). De acuerdo con esta hipótesis, la composición de Marcos se situaría entre el año 64 y el 70 y los textos de Mateo y Lucas serían posteriores, siendo datados entre el 75 y el 90. Estas teorías no pueden ser reconocidas como ciertas de forma general ya que los evangelios y manuscritos de los primeros siglos no trataban de hacer historia fidedigna, sino que su propósito era más teológico y misionero, buscaban convertir al cristianismo e inculcar la fe<sup>2</sup>.

Los evangelios sinópticos, en lo que respecta a los pasajes que narran la Última Cena, no tienen entre ellos grandes diferencias. En cuanto al anuncio de la traición de Judas, los tres apuntan que Judas mojó del mismo plato que Cristo o puso la mano en el plato indicado, por lo que se reveló a sí mismo como culpable de la entrega que iba a realizar (Mt 26,20-25; Mc 14,17-21 y Lc 22,21-23). Mateo es el único que expone el importe exacto por el que Judas vendió a Cristo a los príncipes sacerdotes, por treinta monedas de plata (Mt 26,15) cantidad que no especifican Lucas ni Marcos. También es el único que, interesándose después por la suerte de Judas, cuenta su suicidio (Mt 27,3-5). En cuanto a la instauración de la Eucaristía, los tres evangelios, aunque de forma escueta, narran cómo Cristo, mediante la transubstanciación, transformó el pan y el vino en su cuerpo y su sangre celebrando la primera misa y estableciendo el rito que más tarde pasaría a llamarse Eucaristía (Mt 26,26-30; Mc 14,22-25 y Lc 22,14-20). A pesar de la parquedad de los escritos neotestamentarios respecto al ritual eucarístico de la cena, no hay duda que el hecho influyó en las *fractio panis* de los primeros momentos y en las *eucharistias* posteriores<sup>3</sup>.

El Evangelio de Juan comienza mostrando el testimonio del Bautista sobre Jesús, se refiere a continuación un cierto número de episodios relativos a la vida de este, muchos de los cuales coinciden con los de la tradición sinóptica y termina con los relatos de la Pasión y la Resurrección. Se distingue, sin embargo, de los otros evangelios en que narra diversos milagros como el de las Bodas de Caná, la resurrección de Lázaro, la multiplicación de los panes y los peces y el lavatorio de pies, entre otros pasajes,

---

<sup>2</sup> Biblia de Jerusalén, Descleé Brouwer, Bilbao, 2009, pp. 1405-1417.

<sup>3</sup> Alejos Morán, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*, Tomo 1, Institució Alfons el Magnànim Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, Cuadernos de arte, Valencia, 1977, p. 364; Riguetti, M., *Historia de la liturgia* II, BAC, Madrid, 1955, p. 11.; Trens, M., *La Eucaristía en el arte español*, Aymá, Barcelona, 1952, p. 41.

insistiendo de esta manera en la divinidad de Cristo. Estas divergencias con los otros evangelios serían el resultado de una lenta elaboración con elementos de distintas épocas y retoques posteriores, siendo probable que dicho evangelio no fuera publicado por el mismo Juan, sino por sus seguidores después de su muerte. Estos habrían insertado en la trama primitiva del evangelio fragmentos joánicos que no querían que se perdieran y cuyo lugar no estaba rigurosamente determinado. Es probable que el Evangelio de Juan fuera escrito por Juan, hijo de Zebedeo y que gozara de autoridad ya en la primera mitad del siglo II. Ireneo de Lyon (140-202) hacia el 180 escribió: «Luego Juan, el discípulo del Señor, el mismo que reposó en su pecho, publicó también el evangelio durante su estancia en Éfeso». Este evangelio posee características de origen semítico y se reconocen en él las costumbres judías, así como de la topografía de Palestina en tiempo de Cristo. Las copias más antiguas fueron halladas en Egipto. Una de ellas es el fragmento de papiro Rylands 457 y el otro es el papiro Egerton 2. Es probable que el Evangelio de Juan se publicara en Éfeso o Antioquía en los últimos años del siglo primero<sup>4</sup>.

En cuanto a los capítulos y versículos que Juan dedica a la Última Cena, destaca el hecho de que sea el único que narre el lavatorio de pies que realizó a los discípulos y, en cambio, la instauración de la Eucaristía sea una narración diferente a los sinópticos, pero tan escueta como en ellos. En el relato joánico, no existe conspiración previa de Judas con los príncipes de los judíos y el anuncio de la traición y el prendimiento de Cristo denota que Judas podría haber sido un instrumento elegido por Jesús para traicionarle y así cumplir con su plan de salvación<sup>5</sup>. En el Nuevo Testamento, en los Hechos de los Apóstoles, se hace alusión a la instauración de la Eucaristía con palabras similares a las de los sinópticos y, además, se cuenta la muerte de Judas de una manera distinta a la que lo hace Mateo.

Los Padres de la Iglesia, tanto de los primeros siglos como los medievales, trataron de explicar lo acontecido en la Última Cena poniendo atención en detalles diferentes. Algunos de ellos se centraron en interpretar las palabras de Jesús en torno a la partición del pan y la comunión con el vino insistiendo en la presencia real de su cuerpo y sangre; otros se centraron en relacionar el lavatorio de pies con la humildad de Cristo y algunos en debatir sobre la comunión indigna de Judas, entre otras reflexiones. A pesar de los

---

<sup>4</sup> Biblia de Jerusalén, *op. cit.*, pp. 1535-1541.

<sup>5</sup> Carmona Muela, J., *op. cit.*, pp. 175-176.

diversos intereses de cada Santo Padre, todos coincidieron en tratar al personaje de Judas como elemento negativo.

En el estudio de la Última Cena y de los tipos iconográficos que se investigan en esta tesis, no solo el Nuevo Testamento y la patrística son fuente de información, sino que también existen otros textos que han resultado útiles para su estudio. En *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, en el capítulo dedicado a Matías, apóstol que substituyó a Judas en el grupo de los Doce elegidos, se narran una serie de acontecimientos que ayudan a entender el pasado de Judas, su vinculación con el demonio y la maldad natural que le acompañaba, así como el origen de la traición a Cristo y su relación con María Magdalena. Las traducciones y variaciones de *La Leyenda Dorada* pretridentinas, *Vides de Sants Rosselloneses*, *Flos Sanctorum y sus ethimologias* y *La Leyenda de los Santos* también han aportado información importante sobre la construcción medieval de Judas.

En cuanto a los evangelios extracanonicos, el *Evangelio Árabe de la Infancia*, los *Hechos de Pilato*, la *Declaración de José de Arimatea* y el *Evangelio de Judas*, también han sido consultados ya que aportaban información sobre los motivos que llevaron a Judas a traicionar a Cristo. Por otra parte, la literatura de cada época como las *Vitas Christi*, los sermones, las leyendas, los testimonios místicos como resultado de revelaciones e incluso los Misterios y Pasiones, también han contribuido a la aportación de datos para el análisis de los tipos iconográficos.

### **El origen de la visualidad de la Última Cena**

Los primeros casos de la Última Cena se encuentran en las catacumbas de San Calixto, en la Vía Apia en Roma y datan de alrededor del siglo II. Estas primeras imágenes podían ser confundidas con ágapes funerarios paganos, con la representación de la multiplicación de los panes y los peces o con el milagro de la conversión del agua en vino de las Bodas de Caná. Esto es debido, en parte, a que el esquema compositivo utilizado para la representación de todos estos ágapes era el mismo: un grupo de personas sin identificar aparecían recostadas en una mesa en forma de media luna a modo de *triclinia*

romano<sup>6</sup>. El nuevo lenguaje del cristianismo heredó de la Antigüedad tardía este esquema compositivo, produciéndose una migración de significado. A su vez, junto a estas escenas, se representaban algunos elementos como el pez, el trigo o el cordero.

Tomando como ejemplo la imagen de la Última Cena de las catacumbas de Priscila (San Calixto, Vía Apia, s, II) [fig. 1], se aprecia cómo los asistentes se recuestan o están reclinados unos cerca de otros en una mesa en forma de sigma o media luna, como en aquellos ágapes donde el emperador compartía mesa con otros comensales. Este tipo de mesa será frecuente también en el arte bizantino, pero en la tradición occidental se abandonará en el siglo XI en favor de la mesa rectangular en alusión litúrgica a los altares de la época. Con el paso al formato rectangular, la distribución de los asistentes a la cena era más sencilla para los artífices quienes podían representar a todos los comensales de frente. En los siglos posteriores, en pocas ocasiones se volverá a retomar el uso de la mesa en forma de sigma de reminiscencia bizantina<sup>7</sup>. En estos primeros casos, no es posible distinguir los personajes que asisten a la cena, ni siquiera es posible determinar la posición que ocupa Cristo. Siguiendo una razón de lógica, debido al contexto funerario que ocupan estas imágenes, se hace evidente que se trata de la Santa Cena que, con la instauración de la Eucaristía, como se verá posteriormente, promete la resurrección después de la muerte, por lo que otro tipo de banquetes no tendrían sentido. Autores como Trens afirman que el hecho de que antes del siglo V no hubiese una representación inconfundible de la Última Cena se debe a la «disciplina del arcano» que tenía por objeto proteger los misterios del cristianismo de la curiosidad y profanaciones de los paganos<sup>8</sup>. Los cristianos realizaban sus reuniones y enterramientos en las catacumbas y se enfrentaron a persecuciones durante los primeros siglos del cristianismo, especialmente en época de Diocleciano (303). En el año 312, con el Edicto de Milán de la mano de Constantino, se redujeron las persecuciones y ataques a los cristianos, pero, no fue hasta el 380, con el Edicto de Tesalónica (380), cuando Teodosio declaró el cristianismo religión oficial del Imperio.

<sup>6</sup> Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, p. 121; Alejos Morán, A., *op. cit.*, pp. 346-347 y p. 364; Grabar, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 8-9; Trens, M., *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>7</sup> Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, pp. 119-120; Monreal y Tejada, L., *Iconografía del cristianismo*, Acantilado, Barcelona, 2000, pp. 124-126; Trens, M., *op. cit.*, p. 72.

<sup>8</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 44. *Disciplina arcani* [disciplina del arcano o del secreto] era una costumbre que prevalecía en los siglos IV y V del cristianismo, por la que se ocultaba el conocimiento de ciertas doctrinas y ritos de la religión cristiana a los no cristianos y a los catecúmenos que, aunque ya convertidos al cristianismo, no habían sido bautizados todavía.



[fig. 1] Catacumbas romanas de San Calixto, s. II, Vía Apia, Roma.

Un ejemplo que demuestra la similitud de la representación del milagro de la multiplicación de los panes y los peces con la Última Cena de San Calixto es la pintura mural de las catacumbas de Domitila de Roma del siglo II. El esquema compositivo de la pintura mural de Domitila es similar al de la Última Cena de las catacumbas de Priscila, los personajes se reúnen alrededor de una mesa semicircular y delante de dicha mesa se identifican varios canastos donde se ha interpretado que estarían llenos de panes y peces tras el milagro de la multiplicación de los mismos realizados por Cristo<sup>9</sup>.

Al igual que en las primeras representaciones de cenas en las catacumbas paleocristianas, en el arte bizantino de los primeros siglos también se representaba a los comensales recostados a modo de *triclinia* y el lugar o cenáculo solo era sugerido a través de la mesa, sin un espacio que haga pensar en un emplazamiento en concreto. Ya en el siglo IV, tomando como ejemplo el mosaico de la Santa Cena de San Apolinar Nuevo en Rávena [fig. 2], los personajes asistentes se empiezan a ordenar y a ser identificables. Cristo ocupa entonces el lugar izquierdo de la mesa, posición de honor heredada de los romanos ya que ese era el lugar que solía ocupar el Emperador. Se le puede reconocer, además de por su posición, por el nimbo crucífero dorado y por el gesto de bendición que realiza. Del mismo modo ocurre con el Códice *de Rossano* (s. VI) donde Cristo sigue ocupando la posición de honor. Será a partir del siglo XII-XIII cuando Cristo ocupe el

<sup>9</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, pp. 361-362.

lugar central en la mesa, distribuyéndose a su alrededor los comensales. Existe algún ejemplo como la *Santa Cena* de Giotto de la Capilla Scrovegni (s. XIV) que excepcionalmente recurre a la tradición antigua de colocar a Cristo en la parte izquierda de la mesa. Esta vuelta a la Antigüedad, se explica por la influencia bizantina ejercida en los pintores del *duecento* y *trecento* italiano<sup>10</sup>. Todos estos casos serán explicados en profundidad en los siguientes capítulos.



[fig 2] La Última Cena, s. VI, mosaico San Apolinar Nuevo, Ravena.

### Los tipos iconográficos de la Última Cena

En las representaciones de la Última Cena, dependiendo del momento que se represente, se pueden distinguir, al menos, cuatro tipos iconográficos: el lavatorio de pies, el anuncio de la traición, instauración de la Eucaristía y la comunión de los apóstoles. En esta investigación, como se ha comentado con anterioridad, también se ha optado por analizar el tipo de la conversación de Judas con el Sanedrín y la muerte de Judas.

Réau apunta que la Santa Cena es un tema donde destacan dos aspectos muy diferentes: el anuncio de la traición de Judas a Cristo como la Santa Cena histórica y a la

---

<sup>10</sup> Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, p. 122; Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 333.

institución de la Eucaristía como la Santa Cena sacramental<sup>11</sup>. Tanto Réau como Alejos Morán apoyan la idea de que los cristianismos orientales se inclinaron preferentemente a realizar imágenes de la cena donde predominaba el misticismo y la representación de la instauración de la Eucaristía y la comunión, mientras que en el Occidente medieval se optó mayoritariamente, hasta el siglo XVI, por el anuncio de la traición. En este siglo, comenzó a predominar la instauración de la Eucaristía según las preferencias del arte contrarreformista realizado después del Concilio de Trento (1545-1565) como resultado de una serie de normas creadas por la Iglesia para hacer frente a las ideas reformistas de los protestantes<sup>12</sup>.

### **Elementos integrantes en la Última Cena**

Para poder indicar cuál era la posición de los apóstoles y de Cristo en el cenáculo, se hace necesario primero recordar las variaciones de la forma de la mesa a lo largo de los siglos. Como se ha comentado con anterioridad, desde el siglo II hasta mediados del XI, en el arte oriental y occidental, la mesa era en forma de media luna o sigma situándose Cristo, cuando comienza a ser identificado, a la izquierda, posición de honor en la época romana, como ocurre en los ya comentados ejemplos del *Códice de Rossano* y San Apolinar Nuevo en Rávena. A partir del siglo XI, la mesa comienza a variar de forma, apostando, en la mayoría de las ocasiones, por una mesa rectangular rodeada de asientos. Este cambio hizo que se asemejaran las imágenes de la Última Cena con la liturgia del momento ya que se identificaba la mesa rectangular con el altar de la iglesia. A partir de entonces, Cristo aparece en el centro de la composición presidiendo la mesa como señal de humildad y como el que sirve, siguiendo el Evangelio de Lucas (22,24-27).

Aunque la forma de la mesa que más se va a perpetuar en el tiempo es la rectangular con los apóstoles sentados, se pueden encontrar ejemplos de mesas redondas, cuadradas e incluso representaciones de los asistentes de pie, de acuerdo con el rito pascual judío. En este rito, se comía el cordero pascual de pie, apoyados los comensales

---

<sup>11</sup> Réau, L., *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo 1, vol.2, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, pp. 422-427.

<sup>12</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 365.



en bastones, pero esta costumbre entró en desuso ya en época de Jesús. La Santa Cena que aparece en el tímpano de la catedral de Estrasburgo y en la miniatura de un misal de París de la Biblioteca Mazarine (siglo XV) son unos de los pocos ejemplos que se pueden encontrar de los apóstoles de pie alrededor de la mesa. En cuanto a la mesa redonda, existen diversos casos como el capitel historiado de Saint Paul de Isoire (s. XII, Francia). Así mismo, un ejemplo de mesa cuadrada, opción con escasa continuidad, es el *Breviario de Monte Cassino* de la Biblioteca Mazarine del siglo XI. Destaca un ejemplo de mesa triangular en una miniatura de la Santa Cena del *Breviario de Oderisio*, abad del Monasterio de Montecassino datado entre 1087 y 1105<sup>13</sup>.

Ya en siglo XVI, de la mano de Tiziano, se introduce la mesa en diagonal como innovación tal y como aparece en la Santa Cena del Palacio Ducal de Urbino. Esta forma de mesa y la manera de articular a los personajes alrededor de ella, fue imitada en la misma Italia por Tintoretto y en los Países Bajos por Pieter Brueghel. En el siglo XVII, por la influencia de los arqueólogos y la vuelta a la Antigüedad, los pintores retornaron, en ocasiones, a la mesa en forma de sigma o medialuna tanto para la Santa Cena como para la unción de la Magdalena en casa de Simón y otros ágapes.

La estancia donde se celebra la cena suele constar de una sola habitación donde se encuentran los trece comensales. No obstante, en un fresco de la Basílica de Asís, el pintor de Siena, Pietro Lorenzetti, deja ver a la izquierda de la sala del cenáculo la cocina donde se preparan las comidas: un criado arrodillado seca un plato y aparecen también representados un perro y un gato. Estos dos animales serán frecuentes en las cenas a partir del siglo XV, por lo que también tendrán un desarrollo y explicación de su presencia a lo largo de esta investigación.

### **Cualidades expresivas y significantes**

De los trece asistentes a la Última Cena, destacan normalmente Cristo, Juan, Pedro y Judas. De acuerdo con el tipo iconográfico representado, cada una de las figuras realiza una gestualidad diferente. En el caso de Jesús, puede aparecer entregando un bocado a

---

<sup>13</sup> Réau, L. *op. cit.*, pp. 427-428; Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, pp. 119-120.



Judas o mojando en el mismo plato que él en el anuncio de la traición; bendiciendo o elevando el cáliz, para incidir en la instauración de la Eucaristía, distribuyendo la comunión a los apóstoles o lavando los pies a uno de sus apóstoles, normalmente a Pedro. Pedro suele estar a la derecha de Cristo, con la fisonomía anciana que lo caracteriza y en ocasiones porta un cuchillo, preludio de su acción en el Huerto de los Olivos al cortar la oreja de Malco (Mt 26,51-53; Mc 14,47; Lc 22,50; Jn 18,10-11). Juan suele representarse como el más joven de los discípulos, caracterizado por su rostro imberbe y recostado sobre el regazo de Cristo, actitud que se explicará y desarrollará en capítulos posteriores. Las cualidades expresivas de Judas son las más variadas; o bien recibe el bocado de pan mojado, moja en el mismo plato que Cristo, esconde el pez, o porta la bolsa de caudales, entre otras acciones. Además, suele ser fácilmente reconocible por su fisonomía y porque, en numerosas ocasiones, se encuentra aislado de los demás, en el extremo opuesto a Cristo o en el lado de la mesa que se encuentra en primer plano. A veces incluso mira al espectador. El resto de asistentes a la cena, o bien no se identifican o pueden estar nombrados por inscripciones como sucede en las pinturas murales de San Isidoro de León en el Panteón de los Reyes (siglo XII).

En cuanto al número de comensales, los apóstoles que comparten la cena con Cristo casi siempre son doce. No obstante, en algunas imágenes se ven reducidos a cinco o seis o incluso a tres, destacando Cristo, Juan y Judas. Tanto Réau como Sánchez Morillas ponen en duda el número de comensales reducido a los doce apóstoles. Sánchez Morillas, basándose en Tunc y Fernández, explica que, según los textos neotestamentarios, estos no aciertan en coincidir en el número de apóstoles que pudieron asistir al ágape. En Lucas (24,13-35), pasaje de la aparición de Jesús a los discípulos de Emaús, se narra que estos reconocieron al Mesías por la manera en la que partía el pan, lo bendecía y lo repartía cuando, en principio, no habían asistido a la Última Cena donde se realizó por primera vez la *fractio panis*, siendo esta reservada a los doce apóstoles. El pasaje de Emaús hace dudar de que el número de asistentes a la cena fuera realmente doce, y que, probablemente, este número respondería solo a una referencia a las doce tribus de Israel surgidas de los doce hijos de Jacob (Rubén, Simeón, Levi, Juda, Dan, Neftali, Gad, Aser, Isacar, Zabulon, Jose y Benjamin) representadas por los doce apóstoles (Pedro, Andrés, Felipe, Bartolomé, Santiago Affeo, Judas Tadeo, Santiago, Juan, Tomas, Mateo, Simón el Cananeo y Judas Iscariote). Para Sánchez Morillas, esto va más allá, ya que plantea que otros seguidores importantes como es el caso de María

Magdalena podrían haber asistido a la despedida de Jesús antes de su prendimiento<sup>14</sup>. En *La Leyenda Dorada* (ca. 1260), Santiago de la Vorágine hace una referencia al número doce, escogido intencionalmente por Cristo: «Quiso el Señor que los apóstoles fuesen doce, porque doce es el producto de multiplicar el número tres, correspondiente a las personas de la Santísima Trinidad, por el número cuatro, ya que cuatro son las partes del mundo en la que la doctrina relativa a ese misterio [se refiere a al Eucaristía] habría que ser dedicada»<sup>15</sup>.

### **Continuidad y variación del pez, el cordero, el pan y la hostia**

Como se ha comentado, desde el arte paleocristiano hasta la Alta Edad Media en la representación de los banquetes eucarísticos y en los milagros de la multiplicación de los panes y los peces y las Bodas de Caná, solían aparecer peces, o bien en un cesto, como elementos aislados o como parte de la comida de la Última Cena. Según Trens, el pez, como imagen-signo preconstantiniano, hace referencia a Cristo basándose en la fórmula acróstica de la palabra griega pez, cuyas letras son las iniciales del nombre de Cristo *IXΘΥC* y significan: Jesús Cristo de Dios Hijo Salvador<sup>16</sup>. En los primeros años del cristianismo, el pez tuvo significado bautismal, pasando posteriormente a ser eucarístico. En este sentido se pronuncia Agustín en sus *Confesiones*, al presentar alegóricamente a Cristo como un «Pez extraído del fondo de las aguas» y que sirve «como alimento a la tierra piadosa»<sup>17</sup>. El pez va a ser representado en las últimas cenas como alimento predilecto del ágape hasta la Baja Edad Media cuando su uso fue decayendo en favor del cordero, siendo más fiel a la cena de la Pascua judía (Ex 12,1-3). La sangre del cordero representaba la alianza entre Dios y su pueblo (Ex 12,13) y también al mismo Cristo

---

<sup>14</sup> Réau, L., *op. cit.* p. 426; Sánchez Morillas, B., *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Sevilla, 2014, p. 46. Vid. Tunc, S., *También las mujeres seguían a Jesús*, Sal Terrae, Santander, 1999; Fernández, E., *María Magdalena*, Edimat, Madrid, 2006; Arias, J., *La Magdalena. El último tabú del cristianismo*, Aguilar, Madrid, 2005, p. 32.

<sup>15</sup> De la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, tomo 1, cap., XLV. Edición de Macías, Fray José, Alianza, Madrid, 2001, pp. 182-183.

<sup>16</sup> Trens, M., *op. cit.*, pp. 74-75; Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 350; Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, p. 119.

<sup>17</sup> Agustín, *Confesiones*, XIII, 23-34, BAC, Madrid, 2005, p. 489.

inmolado en la cruz, su sacrificio<sup>18</sup>. El cordero forma parte de distintos tipos iconográficos entre los que se encuentra el buen pastor, el del cordero inmolado en la Cruz o místico que representa a Cristo crucificado, el cordero triunfante con la cruz aureolada por el estandarte de la Victoria y el cordero del Apocalipsis como triunfo de la Eucaristía tal como apunta el mismo libro del Apocalipsis (5,13): «Pues ante Él el universo grita: ¡al que está sentado en el trono y al Cordero, alabanza, honor, gloria y potencia por los siglos de los siglos».

Con el tiempo, el pez y el cordero fueron sustituidos y/o alternados con el pan ácimo y el vino, claros referentes de la Eucaristía<sup>19</sup>. Los artistas medievales solían representar el pan completo signado con una cruz, pero desde finales del siglo XI también se representa el pan ya partido haciendo referencia a versículos como el de Mateo (26,26): «lo partió y los dio a sus discípulos». Ya en el siglo XII el pan ácimo se sustituyó por la oblea tal y como se hacía en la liturgia del momento en Occidente. En la Baja Edad Media, cobra importancia la representación del cáliz, especialmente en el arte valenciano ya que se considera que en la catedral de Valencia se conserva, desde el siglo XV, el verdadero cáliz que se utilizó en la Última Cena. Además del pez, el cordero, el pan ácimo y el cáliz, existen otros elementos considerados de significación eucarística. Es el caso de la vid y del trigo que, en ocasiones, aparecen separados o junto a otros elementos como son el vaso de leche, las palomas, el pelícano y los pavos reales, entre otros elementos eucarísticos<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, pp. 359-360.

<sup>19</sup> Para más información sobre el Cordero y otros animales eucarísticos vid. González Torres, J., *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*, Estudios y Ensayos, 117, Universidad de Málaga, Málaga, 2009 y Bernad López, V., «El tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía y los emblemas animales de significación eucarística». En: Martínez Sobrino, A.; García Román, C.; Bartolomé, J.; Redondo, P. (eds.), *En la Senda Alciato* (XII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática), 2022, pp. 189-198. En prensa.

<sup>20</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, pp. 350-351 y p. 365.



## CAPÍTULO II. ENCUENTRO DE JUDAS CON EL SANEDRÍN

### **Preámbulo**

Este preámbulo se realiza para introducir a Judas en la presente investigación y para justificar por qué se comienza el análisis diacrónico de las imágenes poniendo en primer lugar aquellas que se identifican con el tipo iconográfico del encuentro de Judas con el Sanedrín. Este pasaje funciona como introducción a la Última Cena y a la vez como origen de la traición de Judas a Cristo. La conversación del traidor con los príncipes de los judíos, narrada de forma muy similar en los evangelios sinópticos e inexistente en el Evangelio de Juan, se ha tomado como paso previo al comienzo de la cena y de los acontecimientos que allí se relatan, siendo éstos a su vez el preludio de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo.

Judas Iscariote aparece en los evangelios canónicos y se hace referencia a él también en los Hechos de los Apóstoles. En estos textos, de manera muy breve y aportando pocos datos, se le presenta como una persona cargada de aspectos negativos, malévolos y asociada al demonio. La primera aparición de este apóstol se produce en los evangelios de Mateo y Marcos cuando Jesús enumera a los que formarían su grupo, indicándose, a la hora de mencionar a Judas que fue «el que le entregó» (Mt 3,13-19; Mc 3-19). La segunda vez que se le nombra es cuando planea la entrega de Cristo con el Sanedrín (Mt 26,14-16; Mc 14,10-11). De la misma manera, en el Evangelio de Lucas, el traidor aparece por primera vez nombrado en dicho encuentro con los príncipes judíos (Lc 22,1-6). La presentación de Judas que se hace en los evangelios sinópticos es la de uno de los más cercanos seguidores de Cristo durante su vida pública y su predicación. Desde un primer momento, Judas, es designado como traidor sin aportar datos sobre su vida anterior. Por lo tanto, los evangelios sinópticos narran el encuentro de Judas con el Sanedrín y la presentación de éste entre los apóstoles de forma muy similar, variando en ocasiones el motivo que le llevó a traicionar a Cristo. En cambio, el Evangelio de Juan, diferente a los demás, no contiene el relato de la presentación de Judas ni el del encuentro

de éste con los príncipes judíos, no se presenta una premeditación de la traición<sup>1</sup>. La primera vez que aparece Judas es en la comida de Cristo con los apóstoles en casa de Lázaro, Marta y María en el pasaje que se conoce como la unción en Betania (Jn 12,6), donde se dice de él que: «Era ladrón y como tenía la bolsa, se llevaba lo que echaban en ella».

En definitiva, Judas en estos textos es un apóstol que forma parte de los Doce más cercanos a Cristo, se ocupa de las finanzas y tesorería del grupo, porta la bolsa de caudales de la que roba y es quien entregó a Jesús recibiendo el sobrenombre del traidor<sup>2</sup>. Será en los textos extracanonicos y en las leyendas medievales donde se construya de forma más profunda la personalidad de Judas, reforzando su capacidad pecadora y naturaleza malévolas desde su nacimiento, aunque, en contadas ocasiones, la explicación a su maldad viene dada más por ignorancia que por voluntad de hacer el mal<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Aunque no es objetivo de esta investigación estudiar el pasaje del prendimiento ni los tipos iconográficos del huerto de Getsemaní, es importante matizar que, en el Evangelio de Juan, el prendimiento de Cristo es muy diferente a lo relatado en los sinópticos. En la narración de la entrega, Judas encabeza a los que vienen a prender a Jesús, pero no lo señala con el beso, es Jesús quien se adelanta y se da a conocer distinguiéndose de los demás: «Jesús, sabiendo todo lo que le iba a suceder, se adelantó y les preguntó: ‘¿A quién buscan?’. A Jesús, el Nazareno. Él les dijo: ‘Soy yo’. Judas el que lo entregaba estaba con ellos» (Jn 18,4-5).

<sup>2</sup> La relación de Judas Iscariote con el apelativo de traidor ha traspasado los límites de lo religioso llegando a ser utilizadas ambas palabras (Judas y traidor) como sinónimos incluso en el ámbito laico de hoy en día. Así, se puede comprobar al buscar en la RAE «Judas» o «El beso de Judas» cómo éste es sinónimo de traición. La primera definición que aparece es la que especifica que se trata de Judas Iscariote y no de Judas Tadeo: «Por alusión a Judas Iscariote, por quien Jesús fue vendido a los judíos». Seguidamente, el nombre de Judas se define como: 1. m. «Hombre alevoso, traidor». Por lo que se puede comprobar cómo el nombre propio de Judas puede convertirse en adjetivo. La tercera acepción hace referencia a un gusano de seda que se engancha al subir al embojo y muere colgado sin hacer su capullo. La relación de Judas con un gusano que muere colgado se podrá ver en el capítulo dedicado al tipo iconográfico de la muerte de Judas. Por último, la cuarta acepción tiene que ver con la tradición de Semana Santa donde se realizan muñecos de Judas: «Muñeco de paja que en algunas partes ponen en la calle durante de la Semana Santa y después lo queman». Al realizar la búsqueda de «Judas» en la RAE se incluye en ella el sintagma «El beso de Judas» que, en relación a las definiciones anteriores, se refiere a: 1. m. «beso y otra manifestación de afecto que encubre una traición, alguien que actúa como traidor, pero de forma oculta». En definitiva, el peso de la tradición cristiana ha llevado incluso al ámbito laico la identificación de Judas o el beso de Judas como sinónimo de traición.

<sup>3</sup> Agustín acusa a los judíos de deicidio por el motivo principal de la ignorancia apoyándose en el Evangelio de Juan. Según Cohen, la culpabilidad de los judíos radica en la incapacidad de éstos para asumir tanto la divinidad como el carácter mesiánico de Cristo. Cohen, J., «The Jews as the Killers of Christ in the Latin Tradition, from Augustine to the Friars», *Traditio*, n.º 38, 1983, pp. 1-27.

### **El tipo iconográfico del encuentro de Judas con el Sanedrín**

El pasaje del encuentro entre Judas y los príncipes de los sacerdotes es narrado por todos los sinópticos (Mc 14,10-11; Mt 26,14 y Lc 22,1-6). Entre ellos existen diversas diferencias algunas de las cuales van a dar lugar a variaciones del tipo iconográfico y otras que no van a afectar a la construcción de la imagen. El Evangelio de Marcos comienza el relato con los siguientes versículos:

«Entonces Judas Iscariote, uno de los Doce, fue a los príncipes de los sacerdotes para entregárselo. Éstos, al oírle, se alegraron y prometieron darle dinero. Y él buscaba cómo podría entregárselo en una ocasión propicia» (Mc 14,10-11)<sup>4</sup>.

En esta narración, Judas acude por voluntad propia a ofrecerse para entregar a Jesús a los príncipes judíos y éstos le ofrecen una recompensa. Marcos apunta que era uno de los Doce, a lo que Juan Crisóstomo (ca. 347-407), en *Homilías sobre el Evangelio de Mateo* 80,2; PG 58, 726-727, explica que era «del primer grupo, de los que habían sido especialmente escogidos por Él como compañeros de Pedro y Juan»<sup>5</sup>. Como será común en el resto de sinópticos, se señala que era necesario escoger el momento oportuno para su entrega, por lo que no sería tarea fácil. En este sentido, Orígenes (ca. 184-253) expone lo siguiente:

«‘Desde entonces buscaba la ocasión propicia para entregárselo’. Qué ‘ocasión propicia’ es la que buscaba Judas, lo explica mejor Lucas diciendo: ‘Y buscaba la ocasión propicia para entregárselo a espaldas de la gente’, es decir, cuando la gente no estaba con Él, por estar retirado con sus discípulos. (...) cuando en torno al Verbo de la Verdad no existe una muchedumbre que

---

<sup>4</sup> «*Et Iudas Iscarioth, unus de Duodecim, abiit ad summos sacerdotes, ut proderet eum illis. Qui audientes gavisi sunt et promiserunt ei pecuniam se duros. Et quaerebat quomodo illum opportune traderet*».

<sup>5</sup> Trad. esp. de BCPI, vol.1b, p. 298. Lleva a BAC, 146, pp. 586-587.

pueda impedir o rechazar a los perseguidores, sobre todo donde son pocos los fieles» (Serie de comentarios al Evangelio de Mateo, 78; PG 58)<sup>6</sup>.

De forma análoga, Juan Crisóstomo en *Homilías sobre el Evangelio de Mateo*, 80, 3; PG 58, 727, señala que: «Por miedo del pueblo, buscaba Judas ocasión de entregar al Señor ocultamente»<sup>7</sup>. Además, según Rivas, Marcos usa el verbo entregar –*παράδιδωμι*– cuando relata el encuentro del traidor con los príncipes judíos, con el sentido de entregar a la muerte<sup>8</sup>.

El encuentro de Judas con el Sanedrín relatado por Mateo (26,14-16) tiene en común con la narración de Marcos el hecho de resaltar que Judas era uno de los Doce y que, además, fue él quien buscó a los príncipes judíos:

«Entonces, uno de los doce, el que se llamaba Judas Iscariote fue donde los príncipes de los sacerdotes a decirles: ‘¿Qué me queréis dar a cambio de que os lo entregue?’ Ellos le ofrecieron treinta monedas de plata. Desde entonces buscaba la ocasión propicia para entregárselo» (Mt 26,14-16)<sup>9</sup>.

El Evangelio de Mateo introduce además algunas novedades: Judas pide directamente algo a cambio de entregar a Jesús y se indica el precio exacto de dicha entrega, treinta monedas de plata. Orígenes destaca en varios de sus textos de *Serie de comentarios al Evangelio de Mateo* que el motivo principal que movió a Judas a traicionar a Cristo, fue la avaricia:

«(...) Otros, después de creer y confesar la fe de Cristo, llevados por la avaricia, abandonan a Cristo: se hacen traidores a su verdad y se pasan a la herejía y a los falsos sacerdotes judíos, es decir,

---

<sup>6</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 299. Lleva a GCS, 38/2, p. 188.

<sup>7</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 299. Lleva a BAC, 146, pp. 587-588.

<sup>8</sup> Rivas, L., *Los Gnósticos y el Evangelio de Judas*, Lumen, Buenos Aires, 2006, pp. 98-100.

<sup>9</sup> «*Tunc abiit unus de Duodecim, qui dicebatur Iudas Iscariotes, ad principes sacerdotum et ait: 'Quid vultis mihi dare, et ego vobis eum tradam?' . At illi constituerunt ei triginta argenteos. Et exinde quaerebat opportunitatem, ut eum traderet*».



a los falsos cristianos que entregan a Cristo, la palabra de la verdad. Su representante es Judas Iscariote, que fue a los príncipes de los sacerdotes y pactó el precio de la entrega de Cristo (...) Oigamos lo que dijo Judas a los sacerdotes: ‘¿Qué me queréis dar a cambio de que os lo entregue?’. Por lo tanto, quería recibir dinero a cambio de entregarles al Verbo de Dios. (...) Este ejemplo puede ser usado oportunamente con los que, al caer en pecado, llevados por la avaricia y del afán de ganar dinero u otro tipo de lucro, desprecian, como si lo volvieran a entregar, al Verbo de Dios» (*Serie de comentarios al Evangelio de Mateo* 78; GSC 38/2, 186-188)<sup>10</sup>.

De la misma manera, Juan Crisóstomo en las *Homilías al Evangelio de Mateo*, 80, 3; PG 58, 727, refuerza la idea de la avaricia en Judas: «¡Oh insensatez! ¡Cómo le había obcecado totalmente la avaricia!»<sup>11</sup>.

En cuanto al precio establecido por los judíos, Orígenes vincula el número treinta con varios hechos acontecidos tanto en el Antiguo Testamento como en la vida de Jesús antes del encuentro de Judas para planear su traición:

«‘Ellos ofrecieron treinta monedas de plata’, estableciendo el precio según los años que el Salvador pasó por este mundo. Pues bautizado a los treinta años empezó a predicar el Evangelio, como José a los treinta años repartió el trigo a sus hermanos. Y del mismo modo que el trigo había sido preparado por Dios para los hijos de Israel, pero fue distribuido también a los egipcios, así también el Evangelio había sido destinado a los santos, y también fue predicado a los infieles y a los pecadores» (*Serie de comentarios al Evangelio de Mateo* 78; GCS 38/2, 187-188)<sup>12</sup>.

Sin embargo, debido a que el encuentro de Judas con el Sanedrín es narrado por Mateo inmediatamente después de la unción en Betania, es posible establecer un vínculo entre el unguento derramado por la ungidora y el precio de la traición. Las treinta monedas

---

<sup>10</sup> Trad. esp de BCPI, vol. 1b, p. 298.

<sup>11</sup> Trad. esp de BCPI, vol. 1b, p. 299. Lleva a BAC 146, pp. 587-588.

<sup>12</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 298.

que ofrecen los judíos a Judas por la entrega, constituían una décima parte de los trescientos denarios que vale el unguento que utiliza la ungidora para lavar a Cristo en el relato de la unción del Evangelio de Marcos (14,3-9) y en el de Juan (12,1-8)<sup>13</sup>. Además, en este último, se explica que fue Judas y no otro apóstol quien, por avaricia, acusó a la ungidora de despilfarrar el dinero que podría darse a los pobres y que, como portador de la bolsa de caudales, robaba una parte de lo que metía en ella. Por tanto, exégetas como Ambrosio de Milán (ca. 340-397) o Gregorio Nacianceno (ca. 329-389) relacionan ambas cantidades y, en consecuencia, ambos pasajes diciendo que éstos dos relatos podrían ser los que originaron la traición. Además, resaltan el poco valor por el que Judas traicionó a Jesús:

«¡Oh Judas traidor, valoras en trescientos denarios el unguento de la Pasión de Cristo y vendes en treinta denarios su pasión; eres rico en su valoración y eres mísero en el delito» (Ambrosio de Milán, *El Espíritu Santo*, 3, 17, 128; CSEL 79, 205)<sup>14</sup>.

«Es vendido, pero a muy bajo precio: treinta monedas de plata; pero rescata al mundo, y a gran precio. Como una oveja es llevado al matadero, pero es el pastor de Israel y, ahora, también de toda la tierra» (Gregorio Nacianceno, *Discurso teológico*, 29, 20; PG 36, 101)<sup>15</sup>.

Son pocos los casos de este tipo iconográfico que se han hallado en la investigación. Entre los más antiguos vestigios conservados, destaca el relieve de una de las columnas del ciborio de San Marcos de Venecia (s. V). Los salterios, biblias y otros manuscritos miniados comunes en los primeros siglos de la Edad Media, fueron el

---

<sup>13</sup> El porcentaje exacto de dinero (una décima parte de lo recaudado) que robaba Judas de la bolsa de caudales se concreta en *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine Tomo I, capítulo XLV. Edición de Macías, Fray José, Alianza, Madrid, 2001, p. 182. Las leyendas medievales relacionadas con la unción en Betania se abordarán de forma más extensa en el capítulo dedicado al tipo iconográfico del anuncio de la traición de Judas.

<sup>14</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 83. Lleva a BPa 41, p. 234.

<sup>15</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 2, p. 264. Lleva a BPa 30, p. 180.

principal soporte donde se pueden encontrar los primeros casos de este tipo. En el *Salterio de Eadwine* (ca. 1055, Nueva York, Morgan Library, Ms. M 521, fol. 10vk) [fig. 1] se encuentra una miniatura que armoniza varios pasajes en una misma imagen. En un primer momento, Judas en pie negocia con los judíos la entrega de Cristo y en la espalda del traidor se encuentra el demonio, con nariz aguileña y pelo revuelto. La presencia del Diablo en este momento se relaciona con la narración que hace Lucas del encuentro de Judas con el Sanedrín:

«Se acercaba la fiesta de los Ácidos, que se llama Pascua, y los príncipes de los sacerdotes y los escribas buscaban cómo acabar con él, pero temían al pueblo. Entró Satanás en Judas, el llamado Iscariote, que era uno de los Doce. Fue y habló con los príncipes de los sacerdotes y los magistrados sobre el modo de entregárselo. Ellos se alegraron y convinieron en darle dinero. Él se comprometió, y buscaba la ocasión propicia para entregárselo a espaldas de la gente» (Lc 22,1-6)<sup>16</sup>.



[fig. 1] Encuentro de Judas con el Sanedrín, *Salterio de Eadwine*, ca. 1055, NY, MoL, Ms. M 521, fol. 10kv.

<sup>16</sup> «*Appropinquabat autem dies festus Azymorum, qui dicitur Pascha. Et quaerebant principes sacerdotum et scribae quomodo eum interficerent; timebant vero plebem. Intravit autem Satanás in Iudam, qui cognominabatur Iscarioth, unum de Duodecim; et abiit et locutus est cum principibus sacerdotum et magistratibus, quemadmodum illum traderet eis. Et gavisí sunt et pacti sunt pecuniam illi dare. Et sponndit et quaerebat opportunitatem, ut eis traderet illum sine turba.*»

Al lado de esta escena, Judas de nuevo con el demonio detrás, aparece de espaldas, recibiendo las monedas de uno de los judíos del Sanedrín. Para finalizar, aparece el traidor una tercera vez devolviendo las monedas al mismo judío que, con su mano derecha, se las estaba entregando. Se están representando tres tipos iconográficos en una misma imagen a modo de ciclo y, a su vez, debido a que el judío de la parte central participa de dos de las acciones, se trata también de un ciclo simultáneo.

El siguiente caso, a pesar de su común identificación con este tipo, no se puede afirmar que se corresponda con el encuentro de Judas con el Sanedrín ya que, debido al mal estado de conservación, es difícil verificar el pasaje. Se trata de uno de los capiteles del claustro de San Juan de la Peña (s. XII) [fig. 2]. Estos capiteles historiados contienen escenas del Nuevo Testamento y están ordenados cronológicamente siguiendo las narraciones de los evangelios. Así, como se verá en capítulos siguientes, se puede encontrar uno de ellos que en sus diferentes caras presenta el lavatorio de pies y el anuncio de la traición. Una de las caras del último capitel de la parte dedicada a la vida de Jesús se suele identificar con el encuentro de Judas con el Sanedrín. Sin embargo, al presentar esta escena a continuación del anuncio de la traición y no antes, es probable que se haya identificado de forma incorrecta y que se trate del pasaje en el que Judas acude al templo y pretende devolver las monedas de plata recibidas por los judíos. Tanto Lapeña como García Lloret apuntan que es difícil saber si se está representando el encuentro de Judas con los judíos para el cobro de la traición o si por el contrario se trata de la devolución de las monedas al templo ya que, ambos tipos iconográficos no son comunes en el siglo XII y menos aún en relieves de capiteles<sup>17</sup>.

En el *Díptico de Soissons* (s. XIII, Victoria and Albert Museum inv. 211- 1865) [fig. 3] Judas aparece de nuevo en tres ocasiones en la misma imagen siendo cada una de ellas un tipo iconográfico separado parcialmente por arcos apuntados con gabletes y trilobulados. El primer tipo se corresponde con el encuentro de Judas con el Sanedrín, esta vez, sintetizado al mínimo apareciendo solo Judas recibiendo la bolsa de las monedas por el pago de la traición y un solo judío que se las entrega. En el centro y bajo el segundo arco, Jesús recibe el beso de la traición, este tipo iconográfico también ha sido reducido a lo esencial, Judas, Jesús, un judío que estira del brazo de Cristo y un apóstol. Para

---

<sup>17</sup> Lapeña Paúl, A. I., *El monasterio de San Juan de la Peña en la Edad Media: (desde sus orígenes hasta 1410)*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1989; García Lloret, J. L., *La escultura románica del maestro de San Juan de la Peña*, Institución Fernando el católico, (C.S.I.C.), Zaragoza, 2005, pp. 35, 43 y 51.

terminar, la muerte de Judas ahorcado de un árbol y eviscerado, tipo iconográfico que ocupará uno de los capítulos posteriores de esta investigación.



[fig. 2] Encuentro de Judas con el Sanedrín, s. XII, capitel de San Juan de la Peña, Huesca.



[fig. 3] Encuentro de Judas con el Sanedrín, *Díptico de Soissons*, s. XIII, Londres, V&A, inv. 211-1865.



En el *Salterio de Huntingfield* (ca. 1220, Nueva York, Morgan Library, Ms. 43 fol. 22r) [fig. 4] dos tipos iconográficos distintos ocupan la totalidad del folio 22r. En el registro superior, en el encuentro de Judas con el Sanedrín, el traidor habla con los judíos y llega a un acuerdo con ellos, representados por tres miembros del Sanedrín. El esquema compositivo continúa siendo parecido a las imágenes anteriores, los personajes aparecen de pie, cara a cara bajo una edificación que suele ser un arco, en este caso de medio punto. En cuanto a la disposición icónica, se mantiene en lo esencial, Judas recibe las monedas de un judío o de varios, sin la aparición de otras figuras. En el registro inferior, como se podrá comprobar en el capítulo del anuncio de la traición, siguiendo con la narración del preludio de la Pasión de Cristo, se representa el anuncio de la traición donde Judas recibe el pan mojado de la mano de Cristo que lo delata como traidor<sup>18</sup>.



[fig. 4] Encuentro de Judas con el Sanedrín, *Salterio de Huntingfield*, ca. 1220, NY, MoL, Ms. 43 fol. 22r.

En el *Salterio de Canterbury* (ca. 1200, París, Bibliothèque Nationale de France, Latin 8846, fol. 154v) [fig. 5] la escena se configura de forma diferente a las anteriores ya que se añade una mesa en la que se produce el intercambio de monedas produciéndose así un cambio en el esquema compositivo a nivel formal. La concreción icónica no ha variado ya que se sigue representando a Judas a un lado de la mesa recibiendo el pago de la traición y a los príncipes judíos en el lado opuesto portando dos de ellos una mitra

---

<sup>18</sup> El desarrollo y análisis de este tipo iconográfico en profundidad se verá en los siguientes capítulos.

sacerdotal. Los personajes que participan de la narración son los mismos que en los casos anteriores.

Otro de los casos de manuscritos del siglo XIII donde aparece este tipo es el *Salterio latino de Inglaterra* (ca. 1201-1225, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835) [fig. 6]<sup>19</sup>. A diferencia del Salterio anterior, los judíos aparecen sentados, identificables por los gorros, pactando a través de un apretón de manos el pago por la entrega. Judas de pie, recibe el pago y cierra el trato.



[fig. 5] Encuentro de Judas con el Sanedrín, *Salterio de Canterbury*, ca. 1200, París, BNF, Latin 8846, fol. 154v.



[fig. 6] Encuentro de Judas con el Sanedrín, *Salterio de Inglaterra*, ca. 1201-1225, Múnich, BSB, Clm 835.

<sup>19</sup> No ha sido posible encontrar el folio concreto.

En el *Salterio de Beauvais* (ca. 1250, Nueva York, Morgan Library, Ms. M. 101, fol. 019r.) [fig. 7] es habitual que se representen diversos tipos iconográficos a modo de diagrama dentro de espacios ovales individuales en un mismo folio. En este caso, el encuentro de Judas con el Sanedrín continúa con el esquema compositivo y la configuración icónica que ya se había codificado en siglos anteriores sin ningún tipo de variación ni a nivel formal ni a nivel icónico. Judas recibe la bolsa de monedas de la mano de uno de los judíos. Todos los personajes permanecen en pie con vestimenta orientalizante y con gorros frigios<sup>20</sup> como ya se ha visto en el *Salterio latino de Inglaterra*.



[fig. 7] Encuentro de Judas con el Sanedrín, *Salterio de Beauvais*, ca. 1250, NY, BL, Ms. M, 101, fol. 019r.

De cronología parecida es la *Biblia moralizada de Oxford* (ca. 1226-1275, Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 270b, fol.15v) [fig. 8]. En este manuscrito, los tipos iconográficos que aparecen en un mismo folio se presentan a modo de diagrama, al igual que en el salterio anterior pero los espacios reservados para cada tipo son circulares. En cambio, a nivel icónico, se han producido variaciones. Judas aparece ataviado con un manto ancho con capucha característico de los hebreos y, sentado, extiende los brazos

---

<sup>20</sup> Sobre la ropa orientalizante y los gorros frigios de los judíos en la visualidad medieval, vid. Rodríguez Barral, P., *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida-Tarragona, 2008, p. 110 y p. 131.



para recibir el pago. A su lado, un demonio azul le besa y le abraza, indicando que, tal y como se refleja en la narración lucana, el Diablo había entrado en Judas y fue responsable de la decisión de entregar a Cristo potenciando en el traidor la avaricia que traía consigo. Los judíos, en pie, ofrecen la bolsa de monedas y se circunscriben bajo un arco de medio punto almenado que contextualiza la narración.



[fig. 8] Encuentro de Judas con el Sanedrín, *Biblia moralizada de Oxford*, ca. 1226-1275, Oxford, BLi, Ms. Bodl. 270b, fol.15v.

En el ámbito italiano y con un cambio de soporte de pergamino a muro, en los frescos de Giotto (ca. 1302-1305, Capilla Scrovegni, Padua) se representan varias escenas del Nuevo Testamento relativas a la vida y Pasión de Cristo. Entre los pasajes representados se encuentra el lavatorio de pies, el anuncio de la traición y el encuentro de Judas con el Sanedrín [fig. 9]. Esta es una de las imágenes más conocidas de este tipo iconográfico donde aparece, como se ha visto con anterioridad, el demonio a la espalda de Judas, esta vez de tamaño humano, negro, con barbilla y nariz puntiaguda. En esta imagen, aparece Judas en pie con la bolsa de caudales, atributo frecuente del traidor, pactando con varios príncipes judíos la entrega de Cristo y una edificación tras ellos. A nivel formal, el esquema compositivo es similar a las imágenes anteriores, pero se ha producido un cambio en la disposición icónica que da lugar a la principal variación de este tipo: la aparición del Diablo a espaldas de Judas.

Esta variación se relaciona con los versículos del Evangelio de Lucas que se han visto con anterioridad:

«Se acercaba la fiesta de los Ácimos, que se llama Pascua, y los príncipes de los sacerdotes y los escribas buscaban cómo acabar con él, pero temían al pueblo. Entró Satanás en Judas, el llamado Iscariote, que era uno de los Doce. Fue y habló con los príncipes de los sacerdotes y los magistrados sobre el modo de entregárselo. Ellos se alegraron y convinieron en darle dinero. Él se comprometió, y buscaba la ocasión propicia para entregárselo a espaldas de la gente» (Lc 22,1-6)<sup>21</sup>.



[fig. 9] Giotto, encuentro de Judas con el Sanedrín, ca. 1302-1305, Capilla Scrovegni, Padua.

Lucas repite algunas afirmaciones ya hechas por Marcos y Mateo en los relatos que narran este pasaje: los príncipes de los sacerdotes ya habían pensado en apresar a Cristo y Judas por su parte, se ofrece a buscar la ocasión propicia para entregarlo lejos de la multitud. En este caso, Lucas incluye tres novedades: sitúa en el tiempo la

---

<sup>21</sup> «*Appropinquabat autem dies festus Azymorum, qui dicitur Pascha. Et quaerebant principes sacerdotum et scribae quomodo eum interficerent; timebant vero plebem. Intravit autem Satanas in Iudam, qui cognominabatur Iscarioth, unum de Duodecim; et abiit et locutus est cum principibus sacerdotum et magistratibus, quemadmodum illum traderet eis. Et gavisii sunt et pacti sunt pecuniam illi dare. Et sponndit et quaerebat opportunitatem, ut eis traderet illum sine turba.*»

conversación, cerca de la Pascua, no señala que haya recompensa por la entrega y, además, se culpabiliza a Satanás como inspirador de los planes de traición contra Cristo. Por lo tanto, en el Evangelio de Lucas, el principal motivo por el que Judas acude a entregar a su Mesías es la posesión demoniaca, presentada en la pintura mural de Giotto por un demonio de gran tamaño a su espalda. Al recurrir al Diablo como instigador de la acción, no se contempla la avaricia como principal motivo de entrega tal y como se ha comentado en los pasajes relativos a esta narración en los evangelios de Marcos y de Mateo. En este sentido, los Padres de la Iglesia, reflexionan sobre el demonio instigador y la corruptibilidad de Judas. Cirilo de Alejandría (ca. 373-444) expone que:

«El diablo sembró la envidia contra Jesús en los jefes judíos de la sinagoga, que buscaban la manera de acabar con Él (...). Los jefes de los judíos buscaban la muerte de Jesús instigados por Satanás, que puso la maldad en ellos y dirigió sus oscuros proyectos (...) Satanás no pudo utilizar a ninguno de los otros apóstoles, porque sus corazones estaban firmes y su amor a Cristo era incommovible. Pero en el traidor había un lugar para Satanás (...) su puerta de acceso fue la pasión de la codicia» (*Comentario al Evangelio de Lucas*, 140; Payne-Smith, 397-399)<sup>22</sup>.

De la misma manera, Orígenes insiste en que el origen de la traición estuvo en Satanás: «El autor de este sacrilegio y el padre de este crimen es, sin duda, el diablo (...). Por tanto, el padre del pecado es el diablo» (*Homilías sobre el Éxodo*, 8, 6; GCS 29, 231)<sup>23</sup>. Ammonio (ca. 175-242), por su parte, ve en Judas la voluntad de hacer el mal y cómo el diablo vio la oportunidad de anidar en él:

«Satanás vio la intención de Judas para traicionar al Señor y aceleró estas intenciones con el envío de unos judíos. Fíjate como Judas está deseoso de entregar al Señor y trata de llevarlo a cabo. Una cosa es que (el diablo)

---

<sup>22</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 3, pp. 436-437.

<sup>23</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 3, p. 437. Lleva a BPa 17, p. 157.

‘entre en alguien’ y otra es que se apodere absolutamente de él»  
(*Fragmentos sobre el Evangelio de Juan*, 457; TU 89-31)<sup>24</sup>.

Si se tiene en cuenta los evangelios fuera del canon, en el *Evangelio Árabe de la Infancia* se encuentra la primera vez que Judas se vinculó con el demonio. Este evangelio en origen estaba escrito en lengua siria y su datación es de aproximadamente de entre los siglos IV y V. Se le llamó evangelio árabe porque el primer texto que se encontró en 1697 estaba escrito en esta lengua. En él se relata que Judas siendo niño ya estaba poseído por el demonio y Cristo lo exorcizó:

«Vivía allí mismo otra mujer cuyo hijo era atormentado por Satanás. Su nombre era Judas. Cuantas veces la pobre criatura era embestida por el demonio, se ponía a morder a todos cuantos se le acercaban. Y si no encontraba nadie a su alcance, se mordía sus propias manos y miembros. Al llegar, pues, la fama de la Virgen María y de su hijo Jesús a la madre del desgraciado, se levantó ésta y llevó a Judas ante la presencia de Nuestra Señora. Entre tanto, Santiago y José habían sacado al niño Jesús fuera de casa para jugar con otros niños. Y, estando todos sentados, se acercó Judas el endemoniado, y se puso a la derecha de Jesús. Entonces 'fue atacado por Satanás, como de costumbre, y quiso morder a aquél; pero no pudo. Sin embargo, le hizo daño en el costado derecho y Jesús se puso a llorar. Mas de repente salió Satanás del endemoniado bajo la forma de un perro rabioso. Y este niño era Judas Iscariote, el que luego habría de entregarle a los judíos. Es de notar que el costado en que le lastimó Judas fue el mismo que traspasaron los judíos con una lanza» (*Evangelio Árabe de la Infancia*, capítulo XXV, 1-2)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 152.

<sup>25</sup> Citado en De Santos Otero, A., *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid, 1956, p. 323.

El objetivo de este relato es hacer remontar la maldad de Judas hasta su misma infancia y la insistente presencia de Satanás desde el principio de su vida. Esto no hace más que reforzar la vinculación de Judas con el demonio ya de adulto tanto en el Evangelio de Lucas en el pasaje del encuentro del traidor con el Sanedrín y el anuncio de la traición en el Evangelio de Juan (Jn 13,21-27) que será tratado en el capítulo dedicado al mismo.

Son pocos los casos detectados de este tipo en el que aparezca el demonio junto a Judas a pesar de que son numerosos los Padres de la Iglesia que reflexionan sobre la presencia del Diablo como culpable de corromper al Iscariote. Las pinturas de la Capilla Scrovegni contienen alusiones a diversos pecados, pero Giotto no hace referencia al de la avaricia o la usura relacionados con Judas, por lo que se refuerza la idea contenida en el Evangelio de Lucas y en los textos patrísticos de que el origen de la traición residía en el demonio que utilizó a Judas como instrumento potenciando su naturaleza codiciosa.

Duccio di Buoninsegna realizó, en fechas similares, el políptico de la Majestad de la catedral de Siena (ca. 1308-1310, Siena, Museo dell'Opera Metropolitana) [fig. 10]. La parte trasera del políptico estaba compuesta por veinticuatro tablas dedicadas a la Pasión y Resurrección de Cristo entre las que se encuentra, además del lavatorio de pies y el anuncio de la traición, el encuentro de Judas con el Sanedrín. Esta tabla, en cuanto a la disposición formal, tiene un esquema compositivo diferente a la de Giotto ya que, a pesar de que las figuras permanecen de pie como en la pintura mural de la capilla Scrovegni, el número de personajes es mayor y la edificación contextualiza la narración. En cuanto a la disposición icónica, Judas es rodeado por los judíos que llevan las cabezas cubiertas y recibe el pago de las monedas en una bolsa tal como se narra en el Evangelio de Mateo (26,14-16).

En el *Salterio de la reina María Tudor* (ca. 1310-1320, Londres, British Library, Royal 2 B VII, fol. 234) [fig. 11] el folio se divide en cuatro cuadrados que contienen cada uno de ellos un pasaje de la vida pública de Cristo que se corresponde con un tipo iconográfico diferente. En la parte inferior de la imagen, a la izquierda se presenta el tipo del encuentro de Judas con el Sanedrín, cerrando el pacto con los judíos bajo dos pequeños arcos de medio punto.





[fig. 10] Duccio, encuentro de Judas con el Sanedrín, ca.1308-1310, Siena, MOD.



[fig. 11] Encuentro de Judas con el Sanedrín, *Salterio de la reina María Tudor*, ca.1310-1320, Londres, BL, Royal 2 B, fol. 234.

El encuentro de Judas con el Sanedrín aparece también en uno de los folios iluminados *de la Biblia de Holkham* (ca. 1320-1330, Londres, British Library, Ms. 47692, fol. 29r) [fig. 12]. En este mismo folio, se representa también el arresto de

Cristo y la presentación de éste al sumo sacerdote. El encuentro de Judas con los judíos y el prendimiento aparecen a modo de ciclo continuo en el mismo espacio separados ambos tipos por una columna que actúa como motivo de inserción<sup>26</sup>. La concreción icónica es similar a la tabla de Duccio ya que los príncipes de los judíos se disponen alrededor de Judas que porta la bolsa, atributo ya nombrado que alude al pago de las monedas por la traición.



[fig. 12] Encuentro de Judas con el Sanedrín, *Biblia de Holkham*, ca.1320-1330, Londres, BL, Ms. 47692, fol. 29r.

Volviendo al ámbito italiano, Lippo Memmi realizó un ciclo de frescos sobre el Nuevo Testamento en la Colegiata de Santa María Asunta, San Gimignano (ca. 1333-1345, Toscana, Italia) [fig. 13] similar a la capilla Scrovegni. En uno de los frescos, se representa el encuentro de Judas con el Sanedrín. A nivel formal, el esquema compositivo se mantiene en lo esencial, la arquitectura enmarca a las figuras principales que permanecen de pie tal como se ha visto en ejemplos anteriores tanto de frescos, como tablas o manuscritos. La configuración icónica es igual a los anteriores ejemplos italianos apareciendo Judas rodeado de los príncipes judíos quienes pagan las monedas por la traición. En este caso, la bolsa la lleva uno de los miembros del Sanedrín y Judas estira la mano para recibir las monedas.

<sup>26</sup> Weitzmann, K., *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Nerea, Madrid, 1990, p. 31.

A modo de ciclo panorámico, tres son los tipos que aparecen en el mismo folio en el *Leccionario del Evangelio* (ca. 1436, Nueva York, Morgan Library, Ms. M. 180, fol. 30r.) [fig. 14]. Se representan tres momentos que han ocurrido uno tras otro en la narración mediante tres tipos iconográficos distintos, siendo el central de la imagen en el que aparece Judas y un judío haciendo la transacción. Judas se puede reconocer de entre el resto de personajes que aparecen ya que porta un nimbo de color oscuro.



[fig. 13] Lippo Memmi, encuentro de Judas con el Sanedrín, ca. 1333-1345, Colegiata de Santa María Asunta, San Gimignano, Toscana, Italia.



[fig. 14] Encuentro de Judas con el Sanedrín, *Leccionario del Evangelio*, ca. 1436, NY, MoL, Ms. M. 180, fol. 30r.



Tanto Giotto como Duccio y Memmi, realizan los ciclos de la vida y pasión de Cristo en Italia en el siglo XIV recurriendo a un esquema compositivo similar. El contexto es el mismo pero cada uno de ellos plasma la narración de manera diferente recurriendo a evangelios diferentes donde el origen de la traición es distinto. En los casos de Duccio y Memmi, el origen de la traición es el pecado de la avaricia, haciendo referencia al Evangelio de Mateo y la posesión e instigación por parte del demonio supone el origen de la entrega en el caso de Giotto cuya obra, de esta manera, se relaciona con el Evangelio de Lucas por la presencia misma del Diablo.

En la pintura de Fra Angelico (ca. 1450, Florencia, Museo Nazionale di San Marco) [fig. 15] el esquema compositivo se mantiene en lo esencial, sin variaciones importantes en la disposición de las figuras. En cuanto a la configuración icónica, los judíos aparecen junto a Judas quien recibe las monedas al estirar la mano. Dicha obra, aunque de un siglo posterior, seguirá el mismo esquema compositivo que los anteriores casos italianos con algunos elementos distintivos como la aparición del nimbo negro como distinción del apóstol traidor.



[fig. 15] Fra Angelico, encuentro de Judas con el Sanedrín, ca. 1450, Florencia, MNSM.

Resulta significativa el hecho de que lleve nimbo. La diferencia con los nimbos de los otros apóstoles es que es de color negro o marrón oscuro, haciendo referencia así a su maldad y al color del demonio. Sepúlveda señala la problemática que existe en el estudio de los nimbos en cuanto a su forma y color en los beatos mozárabes. Esta problemática se puede aplicar también a las imágenes que se incluyen en esta investigación. No hay un criterio definido a la hora de nimbar a las figuras ya que, en ocasiones, aparecen nimbados tanto condenados y pecadores como santos y apóstoles. En este sentido, la autora señala que, en los Beatos, incluso los ángeles caídos portan nimbo<sup>27</sup>. En Oriente, el nimbo era un atributo de poder tanto para ejercer el mal como el bien, apareciendo Satán nimbado. En cambio, en Occidente normalmente, es un atributo de santidad por lo que si se nimba a Judas es posible que sea porque formaba parte del apostolado. En ese caso, ha de cambiarse el color a uno oscuro, el negro, la negación del blanco siendo el color más alejado del oro brillante del nimbo de Cristo<sup>28</sup>.

En este sentido, Le Bras, intentando dar sentido a esta arbitrariedad en Occidente, apunta que los personajes malévolos como Judas, Caín o incluso el Anticristo pueden aparecer en ocasiones nimbados «quizá para atraer mejor el desprecio y el horror, quizá para significar el poder del mal: el nimbo guardaría alrededor de estos rostros malditos su sentido primitivo de fuerza radiante»<sup>29</sup>. El color del nimbo no es solo indicador de santidad en Occidente, sino que también tiene connotaciones jerárquicas. El oro es el más radiante de todos los colores, el de Cristo y el del sol, le sigue el color plata, el rojo, el verde, el amarillo apagado (un color mixto dado a los nimbos de los santos que habían sido pecadores, pero que a través de la penitencia y la oración se habían redimido) y por último el negro o marrón oscuro. A pesar de que en el Occidente medieval la jerarquía y simbolismo de los colores suele ser ésta, Napoleón aclara que no siempre el color de los nimbos, o la ausencia de ellos tiene un significado inmutable<sup>30</sup>. Hay ocasiones, como es el caso del *Manuscrito de Limognes* del siglo XIII, en el que Judas en la Última Cena porta un nimbo dorado, a lo que Napoleon comenta que: «Sería interesante saber si el

---

<sup>27</sup> Sepúlveda González, M<sup>a</sup>. A., «El problema de los nimbos en los Beatos mozárabes», *Anales de la Historia*, n.º 1, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pp.10-16.

<sup>28</sup> Older, S., *Symbolism. A comprehensive Dictionary*, McFaland and Company Inc. Publisher, 2012, p. 32; Portal, F., *El simbolismo de los colores: en la Antigüedad, Edad Media y los tiempos modernos*, Editorial José J. De Olañeta, Palma de Mallorca, 1996, p. 83.

<sup>29</sup> Le Bras, G., Prefacio al nimbo cristiano en Collinet Guerin, M. *Historie du nimbe. Dex origines aux temps modernes*, XX París, 1961, p. 316.

<sup>30</sup> Napoleón Didron, A., *Christian iconography; or, The history of Christian art in the Middle Ages*, vol. I, Bradbury and Evans, printers, whitepriars, London, 1851, pp. 157-158.

manuscrito, al pertenecer a una provincia limítrofe con países cubiertos de iglesias de origen griego y bizantino, pudo haber sido realizado bajo la influencia de ciertas ideas bizantinas u orientales»<sup>31</sup>. Así Judas no solo en este tipo iconográfico sino también en los demás que se incluyen en la investigación, aparece en ocasiones, sin nimbo, con nimbo oscuro para diferenciarlo del resto de los apóstoles o de los príncipes judíos o con nimbo dorado, como el resto de los apóstoles, antes de cometer la traición o como atributo de poder<sup>32</sup>.

Tanto en la parte superior como en la inferior de la pintura de Fra Angelico, hay una inscripción en latín: [APPENDERVNT MERCEDEM MEAM TRIGINTA ARGENTEOS.CACHARIE.II.C. OVID VULTIS MICH I DARE 7660 TRADAM ILLVM ATILLI COSTITVERVT FLXXX ARGEEOS.M XXVI IFICNTT SYR 11E SYPPLATATOEN. M. XXVI], en la que se indica que el pago por el precio es de treinta monedas de plata. Dicha inscripción pone en relación la imagen con el Evangelio de Mateo (26,14) al indicar el número de monedas exacto que fueron entregadas a Judas por la traición.

Las pinturas murales de Giovanni Canavesio (ca. 1491, Francia, Notre-Dame des Fontaines Chapel, La Brigue) recogen varias narraciones del Nuevo Testamento incluida, entre otras, la muerte de Judas y el encuentro de Judas con el Sanedrín [fig. 16]. Esta escena ha sido dividida mediante una columna que actúa a modo de motivo de inserción. A la izquierda, Judas pacta con los príncipes judíos entregar a Cristo mediante un apretón de manos. A su lado, un demonio negro con garras y cola coge la bolsa donde Judas llevaba los caudales. La inscripción remite al Evangelio de Mateo (14,10-11) donde se apunta que el traidor vendió a Jesús por treinta monedas de plata. En la parte derecha, aparecen dos judíos que más que sacerdotes parecen prestamistas y, de nuevo, Judas, con la bolsa que en la imagen anterior tenía el demonio. Mientras uno de los miembros del Sanedrín se ajusta las gafas, el otro cuenta las monedas y las coloca encima de la mesa que hace referencia al oficio mayoritario de éstos en la Europa medieval: banqueros y prestamistas considerados por tanto avaros, traidores y ladrones, al igual que Judas. En esta pintura mural, cabe destacar que el traidor va ataviado con una túnica de color amarillo, que como se verá en los siguientes capítulos es el color de los herejes y traidores

---

<sup>31</sup> Napoleón Didron, A., *op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>32</sup> Sepúlveda González, M.<sup>a</sup> A., *op. cit.*, p.16.





[fig. 17] Augustin Hirschvogel, encuentro de Judas con el Sanedrín, *The payment of Judas*, ca. 1547, WA, NGA.

Se conocen algunos evangelios extracanáonicos que no influyen en la creación de la imagen, ni en la historia de los tipos o en la tradición cultural convencionalizada pero que muestran otros motivos por los que Judas traicionó a Cristo.

Entre ellos, destaca el *Evangelio de Nicodemo*, formado por *El descenso a los infiernos* y los *Hechos de Pilato*. Este último tiene a su vez un apéndice llamado *Declaración de José de Arimatea*. El *Evangelio de Nicodemo* fue compuesto alrededor del siglo II y solo aparece en algunos manuscritos y códices latinos posteriores al siglo X ya que fue en la Edad Media, y sobre todo en el siglo XIII, cuando más aceptación y difusión tuvo. Los *Hechos de Pilato* fue escrito en griego y tienen un carácter apologético. En la *Declaración de José de Arimatea*, apéndice del anterior, se encuentra la acusación que realizó Judas contra Jesús para que fuera capturado y el dinero que obtuvo a cambio. En este apéndice se dice del traidor, sobrino de Caifás, que «no era discípulo sincero de Jesús» y que buscaba, junto con los príncipes judíos, la ocasión propicia para entregarlo con la idea de acusarlo de algo falso. A Judas, por permanecer junto a Cristo durante dos años le daban un didracma cada día y cuando llegó el momento de la entrega propuso acusar a Jesús de ladrón de los libros de la Ley del templo. Nicodemo intentó disuadir a los judíos, pero Sara, hija de Caifás, acusó a Cristo de alardear de que podría destruir el templo y reconstruirlo en tres días. Convencido el Sanedrín de apresar a Jesús, Judas les

dijo: «¿Qué queréis darme y yo os entregaré al que hizo desaparecer la Ley y robó los Profetas?» Respondieron los judíos: «Si nos lo entregas, te daremos treinta monedas de oro»<sup>34</sup>.

En este texto extracanoónico, Judas está vinculado al Sanedrín en su compromiso de apresar a Cristo desde el principio de su relación con él. La decisión de entregarlo no fue tomada a raíz del derroche de unguento en Betania ni porque el demonio hubiera anidado en él. Una vez más, el motivo que mueve a Judas a traicionar a Jesús es la avaricia. La recompensa recibida por la entrega son treinta monedas de oro y no de plata como en el Evangelio de Mateo.

Otro de los textos extracanoónicos que muestra un motivo diferente por el que Judas entregó a Cristo es el *Evangelio Copto de Judas*. Se conocía de su existencia desde el siglo II a través de testimonios directos de algunos Padres de la Iglesia como san Ireneo de Lyon y san Epifanio, pero no fue hasta el año 1978 cuando fue hallado en la catacumba de Jebel Qarara, cerca de la ciudad de Naghagha, en la provincia de Al Minya y se conoció su contenido<sup>35</sup>. Son diversas las narraciones contenidas en este manuscrito, pero destaca el *Evangelio de Judas* ya que fue uno de los inéditos de este hallazgo. Este Evangelio, que ocupa las páginas de la 33 a la 58, se encuentra escrito en sahidico (dialecto copto) y se supone que fue traducido del griego original. Las pruebas realizadas con carbono 14 en el texto y en el cuero que lo envolvía permiten datarlo entre el 220 y el 230 D. d C<sup>36</sup>. El *Evangelio de Judas* se presenta como un diálogo entre Jesús y su discípulo Judas Iscariote tres días antes de la Pascua. En esta conversación, Jesús revela a Judas la verdad sobre un Dios que no es el Dios de los discípulos y se intercalan severas críticas a la Iglesia:

«(Dice Jesús) ‘Que alguno de vosotros [de fuerza suficiente] entre los hombres manifieste al hombre perfecto y se mantenga de pie ante mi rostro’. Y ellos le dijeron: ‘Nosotros tenemos la fortaleza’ y sus espíritus no osaron ponerse de pie ante él con excepción de Judas

---

<sup>34</sup> De Santos Otero, A., *op. cit.*, pp. 496-499.

<sup>35</sup> Rivas, L., *op. cit.*, pp. 121-122. Vid. Lona, H., *Judas Iscariote: verdad y leyenda. De los evangelios al Evangelio de Judas*, Claretiana, Buenos Aires, 2006, pp. 78-121.

<sup>36</sup> Lona, H., *op. cit.*, pp. 68-70; Rivas, L., *op. cit.*, pp. 121-139; García Bazán, F., *El gnosticismo: esencia, origen y trayectoria*, Guadalquivir, Buenos Aires, 2009, pp. 189-190; García Bazán, F., *El Evangelio de Judas*, Trotta, Madrid, 2006, pp. 11-34.



Iscariote. Él fue capaz de ponerse de pie ante él, pero no podía mirarle a los ojos, sino que giró la cara. Le dijo Judas: ‘conozco quién eres y de qué lugar procedes. Provienes del Eón inmortal de Barbeló, y no soy digno de quien te ha enviado de pronunciar su nombre’. Pero Jesús, sabiendo que reflexionaba sobre algo que era eminente, le dijo: ‘Apártate de los demás y te diré los misterios del reino’»<sup>37</sup>.

El papel de Judas en este evangelio es el del apóstol más cercano a Cristo, tal y como son Pedro y Juan en los evangelios canónicos. Jesús le da la misión a Judas de traicionarlo para que se puedan cumplir las Escrituras y así resucitar y redimir el mundo. Judas actúa aquí como un instrumento de la Salvación:

«Le dijo Judas ‘Yo mismo vi en la visión que los Doce discípulos me apedreaban enérgicamente y asimismo me perseguían. (...) Maestro, ¿Mi semilla estará bajo el sometimiento de los arcontes?’ (...) Jesús le respondió y le dijo: ‘Te afligirás mucho cuando veas el reino y su generación total’. Una vez oído esto, Judas le dijo: ‘¿Qué bien es éste que he recibido? Porque me has apartado de esta generación’, respondió Jesús y dijo: ‘Tú serás el Decimotercero y serás maldito para las otras generaciones y gobernarás sobre ellas’»<sup>38</sup>.

Existen, por tanto, varios motivos por los que se justifica la traición de Judas a Cristo ya sea debido a la avaricia, a la maldad intrínseca en él, a la posesión demoniaca, a la ignorancia o como parte del plan para la salvación.

Tras todo lo comentado hasta ahora en relación a las fuentes, se puede hacer una reflexión sobre diversos aspectos. Desde el siglo V al XV las imágenes de la conversación de Judas planeando la traición con los príncipes judíos ha sido una constante, llegando a

---

<sup>37</sup> García Bazán, F., *El gnosticismo: esencia, origen y...*, pp. 194-195.

<sup>38</sup> García Bazán, F., *El gnosticismo: esencia, origen y ...*, pp. 204-206.

ser frecuentes en las iluminaciones de los manuscritos europeos entre los siglos XIII y XIV.

Así, se puede comprender cómo el pecado de la avaricia cometido por Judas y representado en la visualidad del medievo a través del tipo iconográfico del encuentro de Judas con el Sanedrín, entre otros, servía como ejemplo a evitar por los fieles ya que, como se ha podido comprobar a partir de los evangelios y los textos patrísticos, el principal motivo de la traición fue la avaricia y las ansias de dinero. En este contexto medieval cristiano, los pecados y la necesidad por parte del sector religioso de evitar que se cometieran influyeron en el arte y los artistas. Los predicadores y religiosos vieron en el arte una manera de transmitir a los fieles cristianos la importancia de llevar una vida moralmente correcta. El pecado, en el primer cristianismo, tuvo sus raíces en el judaísmo siendo los Diez Mandamientos que Dios transmitió a Moisés la principal referencia.

Ya en el Nuevo Testamento, fueron las tentaciones de Cristo en el desierto (Mt 4,1-11 y Lc 4,1.12) los principales textos a partir de los que desarrollar los fundamentos del pecado. Fue el apóstol Juan (1 Juan 5,16-17) quien primero hizo una distinción entre aquellos que eran mortales y los que no. Tertuliano (ca. 160-220) fue un paso más, y distinguió entre los pecados que se cometen diariamente y son de carácter más leve como las mentiras y los que comportan gran gravedad como el asesinato, la blasfemia o la fornicación, asentando las bases para el desarrollo posterior de la cultura del pecado en el cristianismo medieval. Agustín de Hipona (ca. 354-430) señaló que las tres principales tentaciones eran la gula, la avaricia y el orgullo, siendo estos dos últimos el origen de todos los demás. El monje Evagrio el Póntico (ca. 345-399) sintetizó los pecados capitales en ocho, declaró que serían instigados por el demonio y entre ellos incluyó entre los más graves la avaricia. Gregorio Magno (ca. 540-604) en *Moralia sive Expositio in Job*, sintetiza los pecados capitales en siete, los cuales mantendrá la Iglesia medieval<sup>39</sup>. En el IV Concilio de Letrán (1215) se terminaron de asentar las bases de los siete pecados capitales que afectaban no solo al ámbito monástico y eclesial sino a la totalidad de los fieles. Por tanto, se instruyó a los miembros del clero para dar a conocer al pueblo dichos pecados y, en consecuencia, cómo evitarlos o pedir perdón una vez cometidos<sup>40</sup>. La

---

<sup>39</sup> Tilby, A., *The Seven Deadly Sins: Their Origin In The Spiritual Teaching of Evagrius The Hermit*, SPK, New York, 2013, pp. 21-47. Vid. Aragonés Estella, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra, Pamplona, 1996, pp. 135-141.

<sup>40</sup> En el IV Concilio lateranense también quedaron asentados los siete sacramentos entre los que destaca la confesión y su consecuente penitencia para el perdón de los pecados. Todos los asuntos relacionados con



avaricia, representada por Judas o un pecador avaro ahorcado por su propia bolsa, fue uno de los pecados más representados a principios de la Edad Media<sup>41</sup>. Su imagen fue muy popular en las iglesias que recorrían el camino de Santiago sirviendo como aviso para aquellos que se aprovechaban de los peregrinos sacando provecho económico de su viaje penitencial<sup>42</sup>.

Otro de los motivos que apuntan las fuentes para que se produjera la traición fue por la posesión del demonio que impulsó a Judas a traicionar a Cristo tal como se ha visto reflejado en el Evangelio de Lucas y en otros textos de los Santos Padres. El demonio, representado en la visualidad desde el siglo IX, adquirió rápidamente en los siglos centrales del medioevo gran popularidad variando su aspecto en color y tamaño dependiendo del artista y del momento<sup>43</sup>. Según Russell, la razón principal del auge de la representación de los demonios en la visualidad fue «la popularidad de las homilías y las historias de vidas de santos en las que los poderes del mal desempeñaban papeles destacados». Entre los tipos de demonios que aparecen junto a Judas en diversos de los tipos iconográficos estudiados en esta investigación destaca el demonio humanoide como el de la Capilla Scrovegni de Giotto: negro, peludo, alado, con patas de fauno y garras, y los «diablillos o trasgos» nombres que acuñó Russell<sup>44</sup>. Algunas veces tienen aspecto entre animal y humano, monstruoso y bestial habiendo variedad y arbitrariedad en su representación.

Lo que todos ellos tienen en común es la privación de belleza entendida como armonía de sus formas y su fin didáctico era «asustar a los pecadores con las amenazas de tormentos y del infierno»<sup>45</sup> a donde irían si cometían pecados capitales como Judas. Entre las características de los demonios más comunes están las barbas de chivo, garras y alas, el cabello erizado o en forma de llama de fuego que recordaba al infierno<sup>46</sup>. Tal y

---

el establecimiento de los pecados capitales y los sacramentos se volverán a tratar de forma más extensa en el capítulo dedicado a el anuncio de la traición.

<sup>41</sup> El castigo por el pecado de la avaricia en Judas se encontrará más adelante formando parte del capítulo destinado al tipo iconográfico de la muerte de Judas.

<sup>42</sup> Aragonés Estella, E., *op. cit.*, p. 159.

<sup>43</sup> Russell, J.B. *Lucifer. El diablo en la Edad Media.*, Laertes, Barcelona, 1995, p. 144.

<sup>44</sup> Según García Arranz, J.J., «La humanización de los demonios». En: García Mahiques, R. (dir.), *Los demonios I. El Diablo y la acción maléfica*, Encuentro, Madrid, 2019, p. 317: «La influencia de este rasgo cromático será decisiva en la posterior tipología iconográfica de los seres maléficos, los cuales se caracterizan siempre por el tono oscuro o moreno de la piel, sea esta o no completamente negra».

<sup>45</sup> Russell, J. B., *op. cit.*, pp. 144-146. Vid. García Arranz, J. J., *op. cit.*, p. 317.

<sup>46</sup> Barral Rivadulla, M. D., «Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval», *Cuadernos del CEMYR*, n.º 11, 2003, pp. 221-222.

como se ha visto en algunos de los casos comentados, usualmente era negro (como negación de la luz del sol de Cristo) aunque también puede ser azul o violeta como en la *Biblia moralizada de Oxford* (ca. 1226-1275, Oxford, BLi, Ms. Bodl. 270b, fol.15v) «porque estaba hecho del aire inferior, oscuro y denso»<sup>47</sup>. Los demonios medievales suelen ir desnudos o con taparrabos relacionándose así con lo animal, lo salvaje y la sexualidad. El rostro de los demonios representado con nariz ganchuda y larga fue una característica que se transfirió a la representación de los judíos en la visualidad medieval, contribuyendo a crear una imagen estereotípica no solo de los judíos sino también de Judas.

La demonización de los judíos y el antijudaísmo fueron una constante desde el siglo XI en la Edad Media europea. Los judíos eran vistos como aliados del Diablo, premisa que Juan el evangelista había apuntado ya en el Apocalipsis (2,9; 3,9) cuando habla del templo judío como «sinagoga de Satán», y en su propio evangelio (Jn 8,44) cuando al referirse a los hebreos indica que: «vosotros, que tenéis por padre al Diablo». La alianza judíos-demonio, nacida en el discurso teológico, no va a hacer más que ser intensificada por la literatura y la visualidad<sup>48</sup>. Tras todo lo comentado, la relación de los judíos con los demonios se traduce en ocasiones en la representación de estos en el medievo con perfil semítico.

En el tipo iconográfico del encuentro de Judas con el Sanedrín, se hace evidente la caracterización de los judíos mostrándolos con tocados orientales y haciendo de éstos los principales responsables, junto a la avaricia de Judas y el demonio, de la traición y posterior muerte de Jesús. Desde las primeras cruzadas en el año 1096 y a pesar de que éstas tenían la finalidad de recuperar la cristiandad de Oriente próximo ocupado por los musulmanes, se produjo en toda Europa un sentimiento antijudaico que, lejos del tópico de la tranquila convivencia entre cristianos y judíos, se convirtió en una situación insostenible para estos últimos hasta el siglo XV. Durante los siglos XII y XIII, la cristiandad europea, nobleza y clero, esperaba que los judíos reconocieran la superioridad cristiana y que se convirtieran a su religión. Los judíos fueron separados en barrios y discriminados abiertamente en diversas zonas europeas, una situación de relativa tranquilidad que llegó a quebrarse en el siglo XIV produciéndose, a principios de dicho

---

<sup>47</sup> Russell, J. B., *op. cit.*, p. 147.

<sup>48</sup> Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, p. 59; Trachtenberg, J., *The Devil and de Jews: The Medieval Conception of the Jew an Its Relation to Modern Antisemitism*, Jewish Publication Society of America, Philadelphia, 1983.

siglo, las primeras matanzas de judíos. La peste negra que asoló Europa en este siglo, no hizo más que potenciar el odio a los judíos que se vieron cada vez más aislados, maltratados y asesinados por sectores de la población que no solo querían su conversión si no que les acusaban de traer en sus barcos comerciantes la mortal enfermedad<sup>49</sup>. En la Península Ibérica, en concreto en los reinos de Castilla y en el de Aragón, el antisemitismo fue en aumento debido, entre otras cosas, a los sermones de predicadores como Vicente Ferrer (s. XV). En sus *Sermons de Quaresma*, acusaba a los judíos de asesinos y de rechazar la doctrina cristiana: «*Iudei, quia fuerunt doctrinati et nolunt credere*<sup>50</sup>» [los judíos, porque fueron enseñados y no quisieron creer], añadiendo también que la maldad de éstos era congénita: «*E així eren los jueus, que per bé, retien mal*»<sup>51</sup>. Se quería aislarlos de los cristianos, junto con los musulmanes, por ser en sí mismos un peligro: «*que`ls juheus o moros estiguen en apartat, no entre los christians; ne sostengats metges infels, ne comprar d`ells vitualles, e que estiguen tanquats e murats, car no havem majors enemichs. Christiana no ésser dida de aquells, ne menjar ab ells. Si us envien pa, lançau-lo als cans*»<sup>52</sup>. De la misma manera, Frances Eiximenis (s. XIV-XV), hablaba en sus escritos de los judíos como «*endiablada nació e poble qui lo seu Senyor ha mort*»<sup>53</sup>.

En el reino de Castilla, las Cántigas de Alfonso X, así como otros escritos marianos del siglo XIII, ya comenzaban a acusar a los judíos de ser los principales responsables de la muerte de Cristo. Lo mismo ocurre con la literatura mística dedicada a la Pasión donde los judíos pasan a tener un papel activo en la flagelación o coronación de espinas sufrida por Jesús. En este sentido, el carácter peyorativo visto en la literatura de los siglos XIII y XIV pasó a vislumbrarse en la visualidad de las manifestaciones artísticas que contenían tanto escenas de la Pasión y anteriores como el encuentro de Judas con los príncipes judíos y la Última Cena.

---

<sup>49</sup> Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, pp. 10-12; Melero Moneo, M., «Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges», *Locus Amoenus*, n.º 6, 2002-2003, pp. 36-37; García Marsilla, J. V., «La imatge como a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d`Aragó», *Afers fulls de recerca i pensament*, vol. 27, n.º 73, 2012, pp. 565-568.

<sup>50</sup> Ferrer, V., *Colección de sermones de cuaresma y otros según el manuscrito de Ayora*. Edición de Robles Sierra, Ayuntamiento de Valencia, València, 1995, p. 328.

<sup>51</sup> Ferrer, V., *Sermons de Quaresma*. Edición de Sanchis Guarner, M., Albatros, Valencia, 1995, vol. 2, p. 113.

<sup>52</sup> Ferrer, V., *Sermons*. Edición de Gret Schib, Barcino, Barcelona, 1975, vol. 5, p. 14.

<sup>53</sup> Gascón Uris, S., *Eiximenis, F., Llibre dels Àngels*, llibre 4, cap. 30 (Tesis Doctoral inédita), Universitat Autònoma de Barcelona, 1992.

En la visualidad de todos estos capítulos bíblicos, los judíos empiezan a ser representados con marcados rasgos caricaturescos exagerando una nariz aguileña, barbilla puntiaguda y barbas de chivo que recuerdan al mismo Diablo. Por extensión, Judas, que tiene un papel activo en la traición y posterior Pasión de Cristo, adquiere dichas características convirtiéndose en un estereotipo iconográfico como se podrá comprobar en el estudio de su imagen en el capítulo del anuncio de la traición. En toda Europa, con menor o mayor virulencia, los judíos fueron acusados no solo de ser los culpables de la muerte de Cristo sino también de una amplia lista de pecados entre los que se incluían la profanación de la hostia consagrada, el asesinato de niños y la blasfemia. Según Rodríguez Barral: «la mayoría de las veces [estas acusaciones] eran montajes de trasfondo político y escasa repercusión pública»<sup>54</sup>.

En este contexto antijudaico proliferaban los escritos en los que los judíos eran incluso deshumanizados y asemejados a animales, es el caso del *Adversus Iudeorum inveterata duritiam* (1143-1144) de Pedro el Venerable, o de Alonso Espina en *Fortalitium Fidei* (1464) donde sostiene que «el judío es solo parcialmente humano, configurando parte de su naturaleza una mezcla de lo bestial y lo diabólico, resultante de la cohabitación de sus antepasados con bestias diversas y demonios»<sup>55</sup>. Agustín de Hipona, más que por falta de humanidad, ve la causa del deicidio judío en la ignorancia. Por su parte, Beda el Venerable (ca. 672-735), no solo pone en entredicho la ignorancia de los príncipes y sacerdotes judíos, sino que atribuye su participación activa en la muerte de Jesús a la envidia: *iudeorum principes non per ignorantiam sed per invidiam crucifixisse filium Dei*<sup>56</sup>. Al antisemitismo como resultado de la culpabilización de judíos de la Pasión de Cristo, las cruzadas y la peste se le va a unir una nueva espiritualidad en la que Cristo en la visualidad y en la literatura muestra su parte más doliente, dando lugar a una nueva devoción en el siglo XIII vinculada a los planteamientos franciscanos relativos a la aproximación empática al sufrimiento de Cristo<sup>57</sup>.

En este clima, se desarrollan las *Vita Christi* en las que se pretende que con su lectura se llegue a una experiencia devocional en la que el fiel debía sentirse cercano a un Cristo más humano, invitando tanto a la *meditatio* como a la *imitatio* de Jesús, tal como

---

<sup>54</sup> Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, p. 12.

<sup>55</sup> Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, p. 15.

<sup>56</sup> Cohen, J., *op. cit.*, p. 11.

<sup>57</sup> Rodríguez Barral, P. *op. cit.*, p. 95 y Vauchez, A., *La espiritualidad del Occidente medieval*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 73-74.

plantean las *Meditaciones* de Pseudobuenaventura (ca. 1221-1274). A esta conexión emocional a través de la lectura se le sumaban las imágenes, sobre todo, de la Pasión de Cristo<sup>58</sup>. Obras como la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena (s. XV), en su narración del escarnio a Cristo se ensaña crudamente con la culpabilidad de los judíos: «*la damnació de Judes e de aquel poble judaych que tant lo havien desamat e desconegut, qui voluntàriament feren fets indignes de la sua misericòrdia*»<sup>59</sup>. Así mismo, apunta a que el origen de la traición de pueblo judaico es la envidia: «*Aquest pecat és judaych, e no 's deu trovar sinó en juheus e miserables persones*»<sup>60</sup>.

La visualidad de los pasajes de la Pasión con la incursión de los judíos culpables va a tener numerosos puntos en común con las pasiones dramáticas de la época. El manuscrito de *La Pasión Didot*, traducida del occitano hacia 1345, (París, Bibliothèque National de France, 4232) fue una de las primeras pasiones dramáticas europeas en las que los judíos cobran un papel importante en la Pasión de Cristo donde se utiliza el encuentro de Judas con el Sanedrín como punto de partida para la culpabilización de éstos. A partir del encuentro de Judas con los príncipes judíos: «la ecuación deicidio/judíos es una constante en el texto [*La Pasión Didot*], implícita en las escenas relativas al mercadeo entre éstos y Judas y en la del prendimiento en el Huerto de los Olivos»<sup>61</sup>. El manuscrito 1139 de la Biblioteca de Cataluña, contiene varias pasiones entre las que destacan las leridanas de la *Pasión de Cervera* (1534) y la *de Llabrés* (1597-1599). Aunque en ellas persiste el carácter antijudaico, no es comparable a la crudeza de *La Pasión Didot*. La *Passion y muerte de Nuestro Redentor* de Juan del Encina (1492), introduce en la narración de la visita al sepulcro unos versos puestos en boca de la Verónica que acentúan el carácter antijudaico de la obra, siendo éstos uno de los tantos casos encontrados en pasiones de la época:

---

<sup>58</sup> Ringbom, S., «The devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Piety», *Gazette des Beaux Arts*, n. ° 73, 1969, pp. 159-170; Honée, E., «Image and Imagination in the Medieval culture of Prayer: A Historical Perspective», En Van Os, H., (ed.), *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, Princeton University Press, Princeton, 1994, pp. 157-174; Molina Figueras, J., «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno al 1500», *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 89-105; Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, p.149.

<sup>59</sup> De Villena, I., *Vita Christi*. Edición de Lope de Roda, 1947. Edición del facsímil Del Cénia al Segura, València, 1980, cap. 152.

<sup>60</sup> De Villena, I., *op. cit.*, cap. 221.

<sup>61</sup> Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, p. 96. Vid. García Marsilla, J. V., *op. cit.*, pp. 564-595.

Que desde muy gran mañana  
Andavan ya desvelados  
Estos judíos malvados  
Por matarle con gran saña (vv. 99-102)  
Pueblo judaico malvado,  
Traspasador de la ley,  
Matar a su propio rey  
Aviendo de ser onrado  
Y adorado (vv. 218-222)<sup>62</sup>.

En cuanto a las Pasiones narrativas, de nuevo son destacables las catalanas. *La Pasión catalana de París* (poema narrativo dedicado a la Pasión contenido en el manuscrito esp. 472 de la Biblioteca Nacional de París, finales del siglo XIV) comienza con la traición de Judas haciendo responsable de nuevo a los judíos y adquiere más crudeza antijudaica en el Prendimiento: «*los jueus prengueren Jhesuchrist/ ab espaas e bastons* (vv. 108-109)»<sup>63</sup> y en la Crucifixión<sup>64</sup>.

Pese a que ya en el siglo IX había un cierto antijudaísmo en la representación de los judíos en la visualidad como captores y culpables de la muerte de Cristo, a mediados del siglo XIV, coincidiendo con la pandemia de peste de 1348, en los ciclos dedicados a la Pasión de Cristo, prolifera la culpabilidad de los hebreos haciéndose cada vez más evidente gracias a la utilización de una serie de recursos visuales para diferenciarlos del resto de personas no culpables que aparecen en dichos ciclos. Los gorros frigos, las mitras, los ropajes orientales, la caricaturización de los judíos en escenas como el encuentro de Judas con el Sanedrín, el prendimiento o el juicio de Cristo ante Pilato, denotan la intencionalidad en individualizar a los judíos y hacerlos destacables. Se asiste

---

<sup>62</sup> Los versos han sido extraídos de la edición de Pérez Priego, M. A., *Códice de Autos Viejos*, Castalia, Madrid, 1988, citado en Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, p. 101.

<sup>63</sup> Versos de García Sempere, M. y Martín Pascual, Ll., «La Pasión catalana de París», *Revista de Filología Románica*, n.º 20, 2003, pp. 235-266, citados en Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, p. 104.

<sup>64</sup> Otras pasiones narrativas en la misma línea: *Passió, mort, resurrecció i apariciones de N. S. Jesucrist* (siglo XIV) conservado en la Biblioteca Universitaria de Barcelona; *Istòria de la Passió* (ca. 1493) de Bernat Fenollar y Pere Martines.

por tanto en el siglo XIV a una utilización general de la figuración del judío deicida en las escenas de la Pasión. Como se ha podido comprobar en algunas de las imágenes comentadas anteriormente, como es el caso de las pinturas murales de Giovanni Canavesio y el grabado de Augustin Hirschvogel, el cambio en el esquema compositivo a nivel formal con la inclusión de una mesa entre los príncipes judíos y Judas en este tipo iconográfico, responde a la intención de hacer de este elemento mobiliario una alusión a la banca cambista y como consecuencia, a la usura. Los judíos eran prestamistas en la Edad Media y con fama de avaros y usureros, hecho que se reafirma en la visión cristiana de los mismos a través del elemento mobiliario. La mesa que separa a los judíos de Judas se relaciona con el oficio de cambistas y prestamistas que éstos solían tener en estos siglos centrales medievales en Europa. Los judíos, acusados de responsables de la muerte de Cristo y por lo tanto Judas, asemejado a ellos, comenzaron a ser vistos de forma peyorativa como avaros y ladrones, apelativos con los que se relaciona también a Judas. El antijudaísmo de la época llegó a tal nivel, que se prohibió a los cristianos pedir dinero a los judíos a modo de préstamos<sup>65</sup>.

A pesar de que en los evangelios no se atribuye a los judíos la culpabilidad total de la Pasión de Cristo, sino que son los soldados romanos los que más participan de su escarnio, la visualidad, la literatura y sermones de la época medieval no solo van a darle pleno protagonismo a los judíos deicidas, sino que sus connotaciones negativas van a pasar a Judas, como principal agente judío responsable de desencadenar la traición. Así, Judas asume los rasgos físicos caricaturescos semitas, la nariz ganchuda y barba afilada, así como la vestimenta amarilla y el pelo rojizo haciendo de él «un paradigma de lo judío»<sup>66</sup>. Judas y los judíos se vinculan con el demonio no solo por sus malévolos actos sino también por su físico<sup>67</sup>.

No son pocos los casos en los que la documentación conservada en relación a los contratos y acuerdos previos a la realización de un Ciclo de la Pasión entre los siglos XIV-XV entre comitente y artista, muestran un interés explícito en la representación de los judíos como agentes culpables directos de su prendimiento y tortura. Así Borrassà, en 1404, se compromete, según se desprende el contrato conservado para la realización de

---

<sup>65</sup> Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, pp. 110- 116.

<sup>66</sup> Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, pp. 118-119.

<sup>67</sup> La presentación de Judas como judío, su caricaturización, el uso del color amarillo en el ropaje, el tono pelirrojo de su pelo y otras características que lo señalan como traidor, felón, avaro y ladrón, serán desarrolladas en el capítulo del anuncio de la traición de Judas.

un retablo para la Iglesia del Salvador de Guardiola, Manresa (Colección Muñoz, Barcelona) [fig. 18], que en la crucifixión deben aparecer «*juheus armas*» y en el prendimiento explícitamente «*con Judes besa Jhesucrist, e los juheus lo presaran*»<sup>68</sup>. Iguales exigencias se le piden al mismo pintor en el retablo que encarga Sor Francesca de Roca para las clarisas de Vilafranca del Penedés donde se apunta que se realice «*la istòria del Crucifix, so és, como fo crucifficat por los juheus*»<sup>69</sup>. Lo mismo ocurre cuando a Bernart Martorell se le encarga el retablo de San Pedro de Púbol (Museo d' art de Girona) donde se debe incluir una crucifixión «*ab gran companyia de cavallers e jueus*»<sup>70</sup>.

En cuanto a la traición como pecado, la sociedad feudal se estructuraba a través de jerarquías y fidelidades personales ocupando el puesto más bajo los vasallos y el más alto el rey, la Iglesia, o figura de más autoridad. Acorde con esta mentalidad, la traición era la falta más condenada y la figura del traidor la más satanizada. Siguiendo estas pautas, los judíos vinculados al demonio y traidores de Cristo, entre otras acusaciones, serían la minoría poblacional más perseguida en la Edad Media Europea<sup>71</sup>. Además, dentro de estas relaciones de poder y abuso, el señor feudal dominaba hasta tal punto a sus vasallos que incluso suicidarse se veía como el mayor acto de traición, tanto hacia él como hacia Dios. Esto derivaba en una serie de decisiones políticas y sociales en torno a los bienes del suicida que pasaban a tener la posesión legal del señor feudal, y la familia del difunto era marcada de por vida. El tema del suicidio y sus implicaciones se verá en el capítulo dedicado a la muerte de Judas, donde se tratará de forma más extensa que suponía el suicidio tanto en los primeros siglos del cristianismo como en la sociedad medieval.

---

<sup>68</sup> Madurell, M. J., «El pintor Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y su obra. II apéndice documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, n.º 8, 1950, pp. 153-155.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Berg Sobre, J., *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia, 1989, p. 283; Molina Figueras, J., *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català: el context artístic del retaule de Púbol*, Museo d' art de Girona, Girona, 2003, pp. 138-139.

<sup>71</sup> Toldrà, A., «Judes a l' Edat Mitjana», *Afers*, n.º 45, 2003, p. 456.





[fig. 18] Retablo de la Pasión de Jesucristo, Lluís Borrassà, ca. 1404, Iglesia del Salvador de Guardiola, Manresa, Cp. Muñoz, Barcelona.

### Conclusión

Como se ha comentado en el preámbulo, el encuentro de Judas con el Sanedrín narrado por los evangelios sinópticos supone el inicio de la traición de Judas a Cristo. Los evangelistas coinciden en subrayar que el encuentro se produjo para pactar la entrega de Jesús, que se le hizo a Judas un pago por ello y que los motivos por lo que pudo pensar en traicionarle fueron variados: la avaricia, la posesión demoniaca, la envidia, el desconocimiento o incluso la fuerza divina por la que se debían cumplir las Escrituras. En el tipo iconográfico estudiado en este capítulo, los protagonistas de la narración son Judas, los judíos y, en ocasiones, el demonio. En lo que se refiere a la aparición del demonio en las imágenes medievales, cabe destacar que, a pesar de que los exégetas dedicaron numerosos escritos al respecto, son escasos los casos en los que aparece el Diablo junto a Judas.

El antijudaísmo surgido a raíz de las cruzadas y las primeras pandemias de peste, entre otros sucesos, dieron lugar a la culpabilización de los judíos de la muerte de Cristo, a pesar de que en las fuentes canónicas no aparece explicado expresamente. Las *Vitas Christi*, los Sermones, el teatro y las Cántigas se hicieron eco de este antijudaísmo imperante en Europa y, de la misma manera, el arte religioso. Así, a ojos de los cristianos,

los judíos eran vistos como avariciosos y usureros, vinculados al demonio y culpables directos del arresto de Cristo. Por todo ello, Judas se convierte en el paradigma de los judíos, adquiriendo todas estas cualidades negativas, haciendo extensible a él la vinculación con el demonio, la avaricia por el dinero, e incluso el perfil semítico caricaturizado. Otras características estereotipadas de los judíos como el ropaje amarillo, el pelo pelirrojo, las pecas o la utilización de la mano izquierda se estudiarán en profundidad en el capítulo dedicado a la traición de Judas donde el traidor es representado de esta manera de forma más acusada o evidente. El tipo iconográfico del encuentro de Judas con el Sanedrín supone por tanto el inicio de la traición, la asociación de Judas con los judíos culpables y avariciosos y, a su vez, con el demonio.

### CAPÍTULO III. LAVATORIO DE PIES

#### Preámbulo

Con la intención de armonizar el orden cronológico de las narraciones de los pasajes bíblicos y los tipos iconográficos que se estudian en esta tesis, se ha optado por analizar el lavatorio de pies como el primer pasaje de la Última Cena a continuación del encuentro de Judas con el Sanedrín, relato narrado por los sinópticos. Juan, único evangelista en relatar el lavatorio de pies<sup>1</sup>, apunta que, el demonio ya había poseído al traidor: «Y mientras celebraban la cena cuando el diablo ya había sugerido en el corazón de Judas (...)» (Jn 13,2)<sup>2</sup>. Aunque en el resto de los evangelios no se menciona que se haya producido dicho acto, Juan Crisóstomo (ca. 347-407), comentando el Evangelio de Marcos, da a entender que el lavatorio de pies se produjo antes de la cena en sí: «Notemos que antes de la cena les había lavado los pies»<sup>3</sup>. Orígenes (ca. 200-264) en cambio cree que, tal como se desprende del relato joánico, se habrían lavado los pies antes de la cena como solía hacerse tradicionalmente antes de las comidas, y a mitad de ella, esta vez, con una intencionalidad más espiritual que física: «Pero después de la primera ablución, necesitaron de una segunda exclusivamente para los pies»<sup>4</sup>. En la Antigüedad era común el lavado de los pies antes de las comidas o cenas por parte de los sirvientes o esclavos a los señores o del anfitrión a sus invitados por lo que tiene sentido pensar que se produjeron dos lavatorios: uno antes de sentarse a cenar, según era tradición, y otro a mitad de ella<sup>5</sup>. Por todo ello, en esta investigación se ha optado por organizar cronológicamente los hechos de esta manera, optando por estudiar la narración del lavatorio de pies como inicio de la cena y, por tanto, analizando este tipo iconográfico en primer lugar.

---

<sup>1</sup> Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Tomo 1, vol. 2, Serbal, Barcelona, 2008, p. 422; Alejos Morán, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*, Tomo 1, Institució Alfons el Magnànim, Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, Cuadernos de arte, Valencia, 1977, p. 363.

<sup>2</sup> A pesar de que en el Evangelio de Juan no se narra el encuentro de Judas con el Sanedrín, puede que se refiriera al relato que hace de este momento Lucas (22,1-6) cuando el diablo entró en Judas ya que, Juan narra el anuncio de la traición en los versículos siguientes: «Entonces, tras el bocado, entró en él Satanás» (Jn 13,26).

<sup>3</sup> *Homilias sobre el Evangelio de Mateo* 81, 1; PG 58, 731. Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 302. Lleva a BAC, 146, p. 597.

<sup>4</sup> *Comentarios al Evangelio de Juan*, 32, 11-12; SC 385, 190. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p.130.

<sup>5</sup> Réau, L., *op. cit.*, p. 422.

### **El tipo iconográfico del lavatorio de pies**

Tal y como se ha indicado, el único evangelio en el que aparece esta narración es el de Juan siendo éste el que presenta mayor número de diferencias respecto a los sinópticos los cuales, como su nombre indica, tienen muchas más similitudes entre ellos. El Evangelio de Juan tiene un carácter diferente a los sinópticos y su intencionalidad es también dispar. Esto se puede comprobar al compararlo con los sinópticos, escritos anteriormente y centrados en presentar a Judas, desde los primeros versículos, como traidor y otorgando el mayor protagonismo al relato de la instauración de la Eucaristía de entre todos los acontecidos en la cena. Juan, en cambio, no comienza el origen de la traición con el encuentro de Judas con el Sanedrín, no relata el anuncio de la traición de la misma manera que los demás, como se verá más adelante, y, aunque no se trate en esta tesis, no presenta el prendimiento de Cristo como los demás, ya que no hay entrega a los judíos mediante el beso de la traición de Judas. Además, el pasaje de la instauración de la Eucaristía aparece en este evangelio relatado de modo distinto a los demás y de forma menos descriptiva.

El relato que hace Juan del lavatorio de pies por parte de Jesús a sus discípulos comienza con los siguientes versículos:

«La víspera de la fiesta de Pascua, como Jesús sabía que había llegado su hora de pasar de este mundo al Padre, habiendo amado a los suyos que estaban en el mundo, los amó hasta el fin. Y mientras celebraban la cena, cuando el diablo ya había sugerido en el corazón de Judas, hijo de Simón Iscariote, que lo entregara, como Jesús sabía que todo lo había puesto el Padre en sus manos y que había salido de Dios y a Dios volvía, se levantó de la cena, se quitó la túnica, tomó una toalla y se la puso a la cintura. Después echó agua en una jofaina, y empezó a lavarles los pies a los discípulos y a secárselos con la toalla que se había puesto a la cintura» (Jn 13, 1-5)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup>«*Ante diem autem festum Paschae, sciens Iesus quia venit eius hora, ut transeat ex hoc mundo ad Patrem, cum dilexisset suos, qui erant in mundo, in finem dilexit eos. Et in cena, cum Diabolus iam misisset in*

Tal y como se ha indicado en el inicio de este capítulo, Orígenes, comentando el Evangelio de Juan, apunta que, aunque el lavado de pies se solía hacer antes de la comida o cena, Jesús vio necesario realizar otro en mitad de la misma:

«A mí me parece que el Evangelista, que, para dirigir nuestra mente a la comprensión espiritual, no ha tenido aquí en cuenta las normas de la secuencia literal referentes al lavado del cuerpo, pues quien tiene necesidad de lavarse los pies, debe hacerlo antes de la cena y antes de acercarse a la mesa. Sin embargo, pasada por alto esa circunstancia, Jesús sentado ya a la mesa de la cena, se levanta y comienza a lavar los pies a los discípulos, Él, que era el Maestro y Señor. En efecto, ellos se habían lavado antes de la cena y estaban completamente puros, conforme a lo que está escrito: 'Lavaos, purificaos, quitad de delante de mis ojos la maldad de vuestras obras etc.' Pero después de la primera ablución, necesitaron de una segunda exclusivamente para los pies, es decir, para las partes inferiores del cuerpo» (*Comentario al Evangelio de Juan*, 32, 11-12; SC 385, 190)<sup>7</sup>.

El lavatorio de pies supone un gesto de suma humildad ya que esta práctica la realizaban los esclavos a sus señores o el anfitrión a los invitados<sup>8</sup>. Al ser una práctica frecuente en la Antigüedad, en el Antiguo Testamento aparecen lavatorios de pies como prefiguraciones del lavatorio de la Última Cena. Es el caso del pasaje del Génesis (18,4-5) donde Abraham manda lavar los pies de los ángeles que le visitan, la ablución de los sacerdotes judíos en el Mar de bronce antes de entrar y salir del templo de Salomón (Ex 30-11); el lavatorio de pies a Eliezer en casa de Labán (Gn 34,32) y el lavatorio de pies a los hermanos de José cuando llegaron a Egipto (Gn 43,24). De la misma manera, también

---

*corde, ut traderet eum Iudas Simonis Iscariotis, sciens quia omnia dedit ei Pater in manus, et quia a Deo exivit et ad Deum vadit, surgit a cena et ponit vestimenta sua et, cum accepisset linteam, praecinxit se. Deinde mittit aquam in pelvem et coepit lavare pedes discipulorum et extergere linteo, quo erat praecinctus».*

<sup>7</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p.130.

<sup>8</sup> Rodríguez Velasco, M., «Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media», *Revista digital de iconografía medieval*, vol. VIII, n.º 16, 2016, p. 121; Carmona Muela, J., *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Istmo, Madrid, 1998. pp. 150-151.

en el Antiguo Testamento, en el primer libro de Timoteo 5,9-10 se dice que una buena viuda es la que practica la hospitalidad y lava los pies a los santos. Orígenes, comentando el lavatorio de pies de la Última Cena, afirma que: «Jesús empezó a lavar los pies a sus discípulos, como lo haría un siervo»<sup>9</sup>. Por su parte, Juan Crisóstomo va más allá diciendo que no solo el hecho de lavarles los pies era signo de humildad, sino que «lo hizo tras dejar a un lado su manto. Y no paró aquí, sino que se pertrechó de una toalla. Más aún, no satisfecho con esto, Él mismo llenó la palangana. No le pidió a otro que la llenase, sino que hizo todas esas cosas Él mismo, para mostrar que, cuando obramos bien, no debemos actuar con espíritu de rutina, sino con celo entusiasta»<sup>10</sup>. La humildad de Jesús ante sus discípulos también se muestra cuando, durante la Última Cena, en la narración de Lucas 22,27 se dice «pues yo estoy en medio de vosotros como el que sirve»<sup>11</sup>.

El Evangelio de Juan, después del lavatorio de pies, ofrece una explicación que Jesús mismo dio a sus discípulos acerca de la importancia de la humildad que debían mostrar hacia los demás y entre ellos:

«Después de lavarles los pies se puso la túnica, se recostó a la mesa de nuevo y les dijo: ¿Comprendéis lo que he hecho con vosotros? Vosotros me llamáis el Maestro y el Señor, y tenéis razón porque lo soy. Pues si yo, que soy el Señor y el Maestro, os he lavado los pies, vosotros también debéis lavaros los pies unos a otros. Os he dado ejemplo para que, como yo he hecho con vosotros también lo hagáis vosotros. En verdad, en verdad os digo: no es el siervo más que su señor, ni el enviado más que quien le envió. Si comprendéis esto y lo hacéis, seréis bienaventurados» (Jn 13,12-17)<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> *Comentarios al Evangelio de Juan* 32, 11-12; SC 385, 190. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 130.

<sup>10</sup> *Homilías sobre el Evangelio de Juan*, 70, 2; PG 59, 383. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p.131. Lleva a BPa 55, p. 106.

<sup>11</sup> Reáu, L., *op. cit.*, p.422, apunta que es posible que el lavatorio de pies pudiera ser un relato inventado para hacer hincapié en la humildad de Jesús tras haberse sentado en el medio de los discípulos en la mesa.

<sup>12</sup> «*Postquam ergo lavit pedes eorum et accepit vestimenta sua, cum recubisset iterum, dixit eis: 'Scitis quid fecerim vobis?'. Vos vocatis me: 'Magister' et: 'Domine', et bene dicitis; sum etenim. Si ergo ego lavi vestros pedes, Dominus et Magister, et vos debetis alter alterius lavare pedes. Exemplum enim dedi vobis, ut, quemadmodum ego feci vobis, et vos faciatis. Amen, amen dico vobis: Non est servus maior domino suo, neque apostolus maior eo, qui misit illum. Si haec scitis, beati estis, si facitis ea.*»

La primera imagen conocida que se ha hallado de este tipo es la que aparece en uno de los folios del *Códex purpureus de Rossano* (s. VI, Catedral de Rossano) [fig. 1a y 1b], uno de los manuscritos iluminados bizantinos más antiguos del Nuevo Testamento. Este manuscrito ha sido una de las fuentes visuales más importantes de la investigación ya que en él no solo se encuentra la primera imagen conocida del lavatorio, sino que también se halla la primera ilustración identificable con el tipo iconográfico del anuncio de la traición. A su vez, también se puede encontrar en él el tipo iconográfico de la muerte de Judas y el tipo iconográfico de la comunión, por lo que este manuscrito recoge casi en su totalidad todos los tipos que se estudian en esta tesis. Volviendo a la imagen del lavatorio de pies del *Códice de Rossano*, Cristo aparece de pie, flexionando ligeramente las rodillas y lavándole los pies a un apóstol, Pedro.



[fig.1a] *Códice purpureus de Rossano*, s. VI, Catedral de Rossano



[fig.1b] Lavatorio de pies, *Códice purpureus de Rossano*, s. VI, Catedral de Rossano.

El esquema compositivo de la imagen se configura a partir de las dos figuras centrales: Pedro sentado con los pies en el agua, Cristo de pie, flexionando ligeramente las rodillas y el resto de los apóstoles agrupados entorno a ellos. Las cualidades expresivas de Pedro y Jesús serán las que aporten significado a la escena y, por tanto, la atención se centrará en ellas en las siguientes imágenes. En este folio, el lavatorio de pies aparece junto con el tipo del anuncio de la traición, algo que va a ser común a lo largo de la Edad Media.

Las siguientes imágenes que se han encontrado relacionadas con este pasaje del lavatorio datan de los siglos X-XI y se insertan, como la anterior, en el ámbito cristiano oriental (Bizantino), previo a la caída de Constantinopla. El tipo iconográfico del lavatorio de pies aparece, sobre todo, en estos primeros siglos en manuscritos iluminados como el *Evangelionario* de Otón III (ca. 1000, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 237r) [fig. 2], y otros dos manuscritos del mismo museo: (ca.1007-1012, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 105v) [fig. 3] y (ca.1150, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15903, fol.35v) [fig. 4].

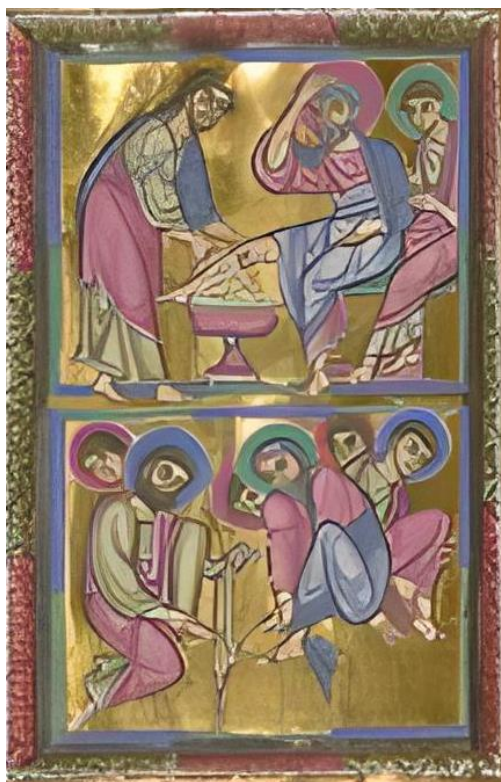


[fig. 2] Lavatorio de pies, *Evangelionario de Otón III*, ca. 1000, Múnich, BSB, Clm 4453, fol. 237r.



[fig. 3] Lavatorio de pies, ca.1007-1012, Múnich, BSB, Clm 4452, fol. 105v.





[fig. 4] Lavatorio de pies, ca. 1150, Múnich, BSB, Clm 15903, fol. 35v.

Aunque cada una de estas tres imágenes tiene un esquema compositivo distinto a nivel formal, la gestualidad y posición de las dos figuras principales, Cristo y Pedro, se mantiene en lo esencial. Jesús aparece de pie, nimbado, y hablando con Pedro quien, ya sentado o en acción de hacerlo, discute con Jesús porque no quiere que él le lave los pies o bien, señala su cabeza<sup>13</sup>. Para entender este último gesto por parte de Pedro, es necesario atender a los siguientes versículos del relato de Juan:

«Llegó a Simón Pedro y éste le dijo: ‘Señor, ¿tú me vas a lavar a mí los pies?’ ‘Lo que yo hago no lo entiendes ahora -respondió Jesús-. Lo comprenderás después’. Le dijo Pedro: ‘No me lavarás los pies jamás’. ‘Si no te lavo no tendrás parte conmigo’, le respondió Jesús. Simón Pedro le replicó: ‘Entonces, Señor, no solo los pies, sino también las manos y la cabeza’. Jesús le dijo: ‘El que se ha bañado no tiene necesidad de lavarse más que los pies, porque todo él está limpio. Y vosotros estáis limpios, aunque no todos’; como

<sup>13</sup> Réau, L., *op. cit.*, p. 423; Monreal y Tejada, L., *Iconografía del cristianismo*, Acantilado, Barcelona, 2000, p. 125.

sabía quién le iba a entregar, por eso dijo: ‘No todos estáis limpios’»  
(Jn 13,6-11)<sup>14</sup>.

El gesto de Pedro al señalarse la cabeza, que aparece en estas primeras imágenes orientales, se relaciona con la conversación en la que el apóstol, después de ser convencido por Cristo para que le lave los pies y saber lo que esto significa -tener parte con él- pide entonces también que se le lave la cabeza y las manos, *Non Tantum pedes sed et manus et caput*, a lo que Cristo responde que no es necesario porque ya están limpios<sup>15</sup>. El resto de apóstoles, o bien esperan su turno quitándose las sandalias, o se mantienen como espectadores de la conversación entre los dos personajes principales.

Orígenes, en este sentido, afirma que «Jesús lavó los pies a los discípulos en cuanto a Maestro, aquellos sus siervos, en cuanto a Señor. Con su acción como Maestro, con sus enseñanzas, quedó eliminado el polvo que se levanta por la tierra y por las realidades mundanas, y que alcanzaba solo a las extremidades inferiores de los discípulos. Con su acción como Señor -que tiene autoridad sobre todos los que son contaminados porque todavía tienen el espíritu de esclavos-, elimina todas esas contaminaciones de los pies»<sup>16</sup>. Teodoro de Mopsuestia (ca. 350-428), en su *Comentario al Evangelio de Juan*, expone de manera clara qué significa el lavado de pies y a qué sacramento equivale:

«Simón se negaba a que su Maestro le lavara los pies. El propósito de la acción de nuestro Señor era enseñarnos que debemos amarnos con diligencia y ayudarnos unos a otros con entusiasmo. Pedro no sabía que ésta era la intención de lo que hacía. Por eso una vez más nuestro Señor le advierte que no se resista: ‘A menos que yo

---

<sup>14</sup> «Venit ergo ad Simonem Petrum. Dicit ei: ‘Domine, tu mihi lavas pedes?’. Respondit Iesus et dixit ei: ‘Quod ego facio, tu nescis modo, scies autem postea’. Dicit ei Petrus: ‘Non lavabis mihi pedes in aeternum!’. Respondit Iesus ei: ‘Si non laveris te, non habes partem mecum’. Dicit ei Simon Petrus: ‘Domine, non tantum pedes meos sed et manus et caput!’. Dicit ei Iesus: ‘Qui lotus est, non indiget nisi ut pedes lavet, sed est mundus totus; et vos mundi estis sed non omnes’. Sciebat enim quisnam esset, qui traderet eum; propterea dixit: ‘Non estis mundi omnes’». Con esta última oración: «No todos estáis limpios», Cristo se refiere a Judas. El debate entre los exégetas sobre si a Judas se le lavó los pies o no, se tratará más adelante.

<sup>15</sup> Réau, L., *op. cit.*, p. 422. El significado de la respuesta de Jesús a Pedro, se comentará más adelante en la interpretación del lavatorio de pies.

<sup>16</sup> *Comentarios al Evangelio de Juan*, 32, 115-116; SC 385, 238. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, pp. 140-141.

te laves los pies, no tienes parte conmigo'. Por tanto, con estas palabras, Pedro creyó que este lavatorio de los pies equivalía al bautismo, y que, gracias al mismo, habría obtenido su parte con el Señor, pudiendo así decir que él estaba totalmente limpio; si bien ésta era a situación real, el Señor corrige su ignorancia diciéndole: 'El que se ha bañado no necesita lavarse; está del todo limpio. Y vosotros estáis limpios, aunque no todos'. A continuación, el evangelista, para explicar las palabras de nuestro Señor añade: 'Sabía quién le iba a entregar, y por eso dijo: No estáis limpios todos'. Hablando a Simón nuestro Señor quiere decir: 'Este no es el bautismo para la remisión de los pecados. Ya lo habéis recibido una vez, y con esa basta, porque, cuando recibisteis la primera vez, ya quedasteis limpios. Ahora solo necesitáis lavaros los pies, y pronto conoceréis la finalidad de este acto'. Los discípulos ciertamente recibieron de Juan el bautismo de la remisión, en el cual nuestro Señor les confirmó aún más, exhortándoles a la virtud. Y después, la bajada del Espíritu les perfeccionó, cuando más tarde descendió sobre ellos»<sup>17</sup>.

No solo purifica los pecados de quien es lavado, sino que también, tal y como indica Agustín (ca.354-430), se purifica de sus pecados aquel que lava los pies: «¿podremos decir que un hermano puede lavar a otro de pecado? Debemos sentirnos amonestados con esta obra excelsa del Señor, para que, confesándonos mutuamente nuestros pecados, oremos por nosotros»<sup>18</sup>. Ambrosio de Milán (ca. 340-397) apunta lo mismo que Agustín: «El misterio de la humildad comporta de bueno que mientras lavo la suciedad de los otros, me purifico de la mía»<sup>19</sup>.

Por lo tanto, el lavatorio de pies se asemeja al sacramento de la confesión y a la penitencia. Lava los pecados del día a día, y con él se limpia toda culpa. No equivale al bautismo ya que este sacramento se recibía una vez en la vida, para limpiar el pecado original y el rito por el cual se llevaba a cabo consistía en la inmersión total del cuerpo en el agua, no solo de los pies. Esta confusión explica por qué Pedro, una vez había entendido que si no se le lavaba los pies no tendría parte con Dios, pidió también que se le lavara la

---

<sup>17</sup> *Comentario al Evangelio de Juan*, 6, 13, 6-13; CSCO 4/3, 256-257. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 138.

<sup>18</sup> *Tratados sobre el Evangelio de Juan*, 58, 4-5; CCL 36, 474-475. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 142. Lleva a BAC 165, pp. 268-270.

<sup>19</sup> *El Espíritu Santo*, 15; CSEL 79, 21-22. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 142. Lleva a BPa 41, pp. 39-40.

cabeza, suponiendo éste que Jesús se refería a un segundo bautismo. Cristo, contestando a Pedro apunta que no es necesario, ya que esa culpa (refiriéndose al pecado original) ya se les había perdonado. En este sentido, Ambrosio apunta que:

«En el bautismo se lava toda culpa. Desaparece, pues, la culpa. Pero ya que Adán fue derribado por el diablo (Gn 3,1-6;15) y se le derramó veneno sobre los pies, por eso te lavas los pies, para que en la parte en que la serpiente puso la insidia recibas mayor ayuda de santificación, de forma que no puedas después ser derribado. Por tanto, te lavas los pies para lavarte el veneno de la serpiente. Y esto es provechoso también para la humildad: el que no nos avergoncemos de hacer en el sacramento, lo que rechazamos a hacer como obediencia»<sup>20</sup>.

Beda el Venerable (ca. 672-735), en el mismo sentido que Teodoro de Mopsuestia, reafirma que el lavatorio consiste en el perdón de los pecados, actuando en los apóstoles de la misma manera que la confesión o el arrepentimiento:

«Indica con claridad que ese lavado de los pies se refiere a la remisión de los pecados, no solo a la que se da una vez en el bautismo, sino también a aquellas por la que son lavadas frecuentemente con la gracia las caídas cotidianas de los fieles sin las que no se puede vivir en esta vida. Pues los pies con los que pisamos la tierra al andar – y que es imposible librarnos del contacto con el polvo como el resto del cuerpo- significan la indigencia de la vida terrena por la que, en cuanto permaneces ocioso, también nosotros somos afectados de alguna manera. Incluso quienes tienen alta oración son apartados de la contemplación celestial que es lo que más estiman, de modo que ´si decimos que no tenemos pecado, nos engañamos a nosotros mismos, y la verdad no está en nosotros´ (Jn 1,8). Quien ha sido lavado en la fuente bautismal para la remisión de todos los pecados no puede de

---

<sup>20</sup> *Los sacramentos*, 3, 1, 7; CSEL 73, 41. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 139. Lleva a BPa 65, p. 97.

nuevo ser lavado del mismo modo, sino que el diario contagio de la vida mundana necesariamente ha de ser purificado con la cotidiana indulgencia del Redentor. Pues todo el cuerpo está limpio junto con sus acciones, a excepción de aquellas que se adhieren a la mente debido a los cuidados temporales. Por las diarias caídas y su purificación oramos diariamente: ‘Y perdónanos nuestras deudas, como también nosotros perdonamos a nuestros deudores»<sup>21</sup>.

Son diversas las imágenes de la misma época donde aparece Jesús de pie conversando con Pedro y éste, como se ha comentado anteriormente, discutiendo la decisión de Jesús o llevándose la mano a la cabeza. Ejemplo de ello es un manuscrito (ca. 1190-1210, Múnich, Bayerische staatsbibliothek, Clm 835, fol. 67v) [fig. 5] y otros iconos bizantinos donde, aunque el esquema compositivo cambie, la gestualidad de las figuras principales tiene una continuidad y la configuración icónica de todas ellas es similar. Además, otro elemento común que tienen estas imágenes orientales es que el recipiente donde se lavan los pies se asemeja a una pila bautismal<sup>22</sup>.



[fig. 5] Lavatorio de pies, ca. 1190-1210, Múnich, BSB, Clm 835, fol. 67v.

<sup>21</sup> *Homilías sobre los Evangelios*, 2, 5; CCL 122, 217. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 139.

<sup>22</sup> Réau, L., *op. cit.*, p. 424.

Las pinturas murales orientales de los mismos siglos y los siguientes (XI-XIV) no presentan variaciones importantes en cuanto a la gestualidad de las figuras principales. Así, el mosaico del ábside de la iglesia del monasterio de Hosios Loukas (Grecia) [fig. 6], el mosaico de pared del monasterio ortodoxo de Néa Moni (Quíos, Grecia) [fig. 7], ambos del siglo XI y la pintura mural de la Iglesia de san Nicola Orfano en Salónica datada entre los años 1310-1320 [fig. 8], muestran el lavatorio de pies con Jesús de pie, ligeramente inclinado, lavando los pies a Pedro quien, sentado enfrente de Jesús, se señala la cabeza al igual que se ha visto en los manuscritos del mismo siglo y en los diferentes iconos bizantinos.

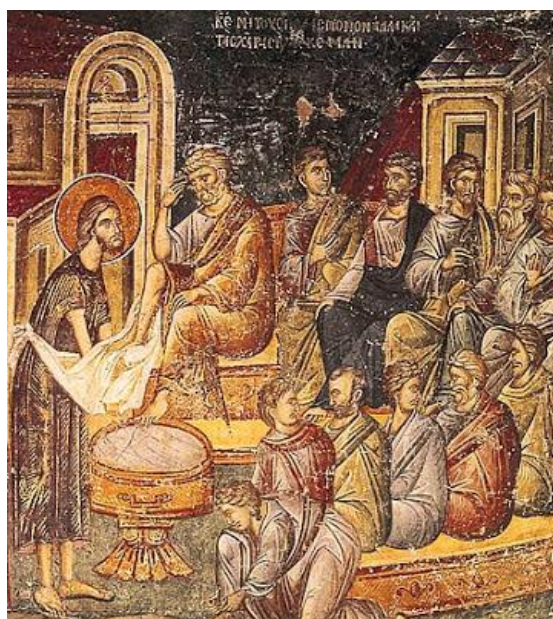


[fig. 6] Lavatorio de pies, s. XI, Monasterio de Hosios Loukas, Grecia.



[fig. 7] Lavatorio de pies, s. XI, Monasterio de Néa Moni, Quíos, Grecia.





[fig. 8] Iglesia de san Nicola Orfano, lavatorio de pies, ca. 1310-1320, Salónica.

Como se puede observar, cada una de las tres imágenes tiene un esquema compositivo diferente. Básicamente, en las imágenes orientales del tipo del lavatorio de pies se pueden encontrar tres estrategias formales diferentes a la hora de articular el espacio y las figuras que lo ocupan: los apóstoles formando un único grupo, repartidos a ambos lados de las figuras principales o en semicírculo alrededor de los mismos, que, como se ha comentado mantienen su gestualidad y postura. Alejos Morán distingue tres gestualidades diferentes en lo referente a Jesús de pie y los apóstoles. En la llamada disposición helenística, Jesús se dispone a lavar los pies de los apóstoles mientras Pedro protesta por la acción. En la configuración formal capadocia, Pedro accede a ello y el resto de apóstoles están de pie; y en la bizantina, algunos apóstoles aparecen sentados descalzándose y Jesús seca los pies de Pedro<sup>23</sup>. Las tres soluciones formales o esquemas compositivos coinciden en mantener a Cristo de pie, por lo que, en esta investigación, no se va a hacer una distinción entre los tres, refiriéndose a todos ellos como esquema compositivo oriental o bizantino.

<sup>23</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 363. Vid. Millet, G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Ediciones E. De Boccard, París, 1960, XLVIII, pp. 310-314.

Al lavatorio de pies se le puso en Oriente y desde el origen de creación de las primeras imágenes el sobrenombre de *Mandatum* haciendo referencia al mandamiento nuevo que Cristo dio a los apóstoles después del lavado y durante la cena: *Mandatum novum do vobis* [Amaos unos a otros como yo os he amado]<sup>24</sup>. Este momento se relaciona con los versículos siguientes del Evangelio de Juan: «Un mandamiento nuevo os doy: que os améis unos a otros. Como yo os he amado, amaos también unos a otros. En esto conocerán todos que sois mis discípulos, si os tenéis amor unos a otros» (Jn 13,34-35)<sup>25</sup>.

Con esto, Cristo introdujo y dio a conocer, entre sus discípulos más cercanos, un mandamiento nuevo que debía prevalecer sobre todos los demás. Con ello, quiso decir que debían no solo amarse unos a otros y hacer el bien a los demás sino lavar los pies a los demás como muestra de humildad y amor, como él había hecho.

Los Padres de la Iglesia de los primeros siglos también reflexionaron sobre el *Mandatum*. Orígenes, en sus *Comentarios al Evangelio de Juan*, apunta que el hecho de lavarse los pies unos a los otros, consistía en poner en práctica este nuevo mandamiento, que a su vez comportaba humildad:

«Fíjate sino es una cosa difícil, para todo discípulo de Cristo que quiera poner en práctica el mandamiento que dice: ‘También vosotros debéis lavaros los pies unos a otros’, entendiéndolo en el sentido de tener que lavar los pies corporales y físicos de los hermanos. Por tanto, los fieles deben de poner en práctica este mandamiento, cualquiera que sea su condición de vida, ya se trate de aquella condición considerada como dignidad eclesiástica, obispos y sacerdotes, o bien de las estimadas en el mundo. Esto significa que el año debe lavar los pies de su siervo creyente y los padres los de los hijos. Esta costumbre no es frecuente, y sucede solo entre las personas más sencillas y rústicas»<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Réau, L., *op. cit.*, p. 423.

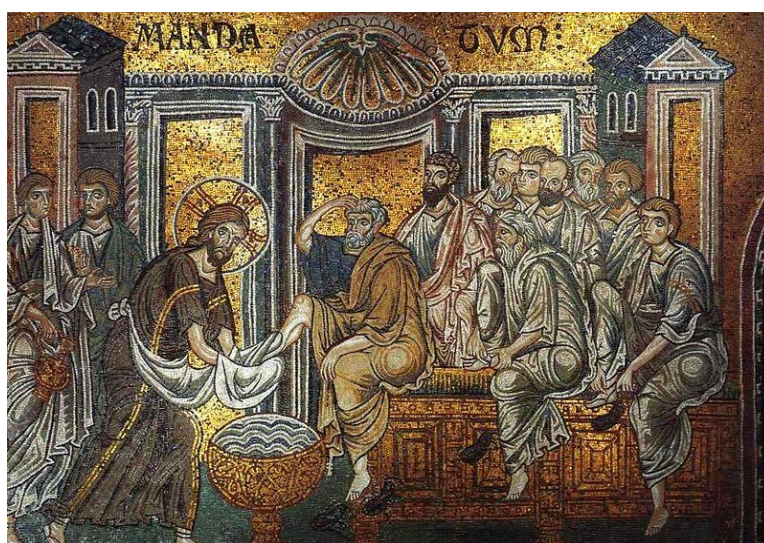
<sup>25</sup> «*Mandatum novum do vobis, ut diligatis invicem; sicut dilexi vos, ut et vos diligatis invicem. In hoc cognoscent omnes quia mei discipuli estis: si dilectionem habueritis ad invicem*».

<sup>26</sup> *Comentarios al Evangelio de Juan*, 32, 133; SC 385, 246. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 141.



Del mismo modo, Teodoro de Mopsuestia, comentando también el Evangelio de Juan repite de nuevo la idea del amor entre los discípulos: «(...) El propósito de la acción de nuestro Señor era (...) enseñarnos que debemos amarnos con diligencia y ayudarnos unos a otros con entusiasmo»<sup>27</sup>.

En la visualidad, un ejemplo de la relación del lavatorio con este nuevo mandamiento, se puede comprobar en el mosaico de la Catedral de Monreale (Palermo, Sicilia) fechado entre los siglos XII y XIII [fig. 9]. En este caso, además de presentar el lavatorio de pies con un esquema compositivo y gestualidad similar al de Hosios Loukas, el nuevo mandamiento está presente en el mosaico con la palabra *Mandatum* formando parte de la escena en las teselas que componen la imagen. Además, Cristo permanece de pie secando los pies de Pedro quien se lleva la mano a la cabeza. Este mosaico tiene en común con la pintura mural de Orfano que ambas tienen como fondo una arquitectura para contextualizar que el lavatorio se produjo dentro del cenáculo.



[fig. 9] Lavatorio de pies, s. XII-XIII, Catedral de Monreale, Palermo, Sicilia.

El declive de Constantinopla, capital del Imperio Bizantino, comenzó a principios del siglo XI, siendo más evidente ya en el siglo XIII con la consecuente caída de la capital en el siglo XIV a manos de los otomanos. Las cruzadas que se estaban produciendo ya

---

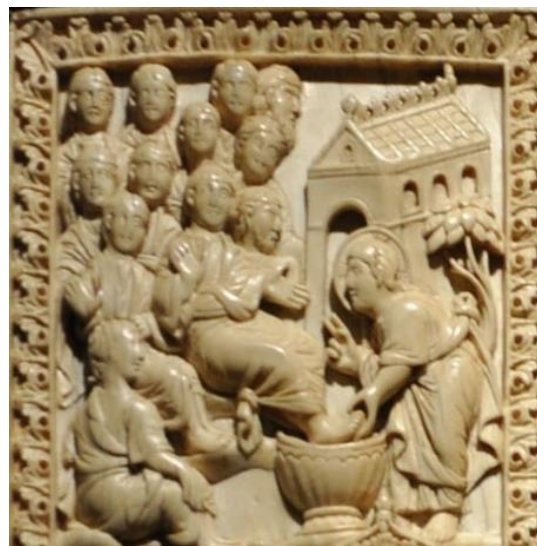
<sup>27</sup> *Comentario al Evangelio de Juan* 6, 13, 6-13; CSCO 4/3, 256,257. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 138. Este mismo texto será tomado en consideración y estudiado en profundidad en relación al significado del lavatorio en las siguientes páginas.

desde siglos atrás, no consiguieron frenar el avance de los musulmanes en el Imperio Bizantino por lo que desde el principio de dicho declive, eruditos, artistas y personalidades importantes de todo tipo comenzaron a emigrar a Occidente llevando consigo técnicas como la del mosaico y nuevos tipos iconográficos que se introdujeron en la visualidad del arte occidental<sup>28</sup>.

Las primeras imágenes occidentales que se han detectado del tipo iconográfico del lavatorio de pies se encuentran en Italia y son, por una parte, el díptico latino de la Catedral de Milán del siglo XI, donde se representan varios tipos además del estudiado en este capítulo (el rechazo de las treinta monedas de plata por parte de los príncipes judíos y la muerte de Judas) [fig. 10a y 10b] y por otro, uno de los paneles de la Puerta de bronce de la Catedral de Benevento, Italia, (ca. 1160) donde se pueden encontrar varios tipos iconográficos como el del lavatorio de pies de Jesús a sus discípulos, así como la devolución de las monedas al templo y la muerte de Judas [fig. 11].



[fig. 10a] Díptico latino, s. XI, Catedral de Milán, Italia.



[fig. 10b] Lavatorio de pies, díptico latino, s. XI, Catedral de Milán, Italia.

---

<sup>28</sup> Réau, L., *op. cit.*, pp. 422-424.



[fig. 11] Lavatorio de pies, ca. 1160, Catedral de Benevento, Italia.

Ambos relieves, el de Milán en marfil y el de Benevento en bronce, muestran un esquema compositivo muy similar con los apóstoles agrupados a un lado (de reminiscencia oriental) y una edificación de fondo. No obstante, en la postura de las figuras principales se ha producido una variación importante: a pesar de que Pedro continúa sentado frente al recipiente del lavado, Jesús, a diferencia de las imágenes orientales, comienza a representarse de forma genuflexa. Esta será la principal variación que se podrá observar en la visualidad de Occidente frente a la oriental.

Salvo estos dos ejemplos italianos en los que el lavatorio aparece junto con las representaciones de otras narraciones del Nuevo Testamento, los siguientes casos se encuentran fundamentalmente en la escultura monumental francesa a partir del siglo XII. Los ejemplos franceses que se verán a continuación en las portadas de las iglesias, capiteles de claustros, arquivoltas y dinteles van a presentar la misma variación en la posición genuflexa de Cristo que ya quedará codificada en el Occidente cristiano. En el dintel de Saint-Julien de Jonzy (siglo XII) [fig. 12a y 12b], en el dintel de la Iglesia de Saint Pierre de Clermont Ferrand (siglo XIII) [fig. 13] y en el de Saint GillesGard del mismo siglo [fig. 14], el lavatorio de pies aparece como parte de una narración de la vida y Pasión de Cristo. Estos relieves muestran a Cristo en la escena del lavatorio arrodillado con el paño en las manos para disponerse a lavar los pies de Pedro que, normalmente, aparece de nuevo alzando su mano para señalar su cabeza.





[fig. 12a] Dintel, s. XII, Iglesia de Saint-Julien de Jonzy, Francia.



[fig. 12b] Lavatorio de pies, detalle del dintel, s. XII, Iglesia de Saint-Julien de Jonzy, Francia.



[fig. 13] Lavatorio de pies, dintel, s. XIII, Iglesia de Saint Pierre, Clermont Ferrand, Francia.



[fig. 14] Lavatorio de pies, detalle, dintel, s. XIII, Iglesia de Saint GillesGard, Francia.

En los dinteles -formato alargado y horizontal- el esquema compositivo del tipo ha ido variando. En el dintel de Jonzy se representa a los apóstoles y Cristo sentados a la mesa y, en la parte derecha, aparecen de nuevo Cristo y Pedro. Esto es un ciclo donde en el mismo espacio se han representado dos momentos distintos de la misma narración, es decir, dos tipos iconográficos. Es por ello, que tanto Cristo como Pedro se repiten en cada tipo. En cambio, en el dintel de Saint Pierre Clemond, se ha optado por una solución diferente, Cristo y Pedro aparecen en el centro en similares posturas y el resto de los apóstoles se reparten a ambos lados de la escena principal. Por tanto, esta variación del tipo iconográfico afecta a la postura y gestualidad de Cristo esencialmente, ya que las cualidades expresivas de Pedro se mantienen y el esquema compositivo va variando dependiendo del soporte y/o preferencia del artista o cantero o comitente.

Esta variación también va a aparecer en los capiteles realizados coetáneamente, así se puede comprobar en uno de los capiteles del claustro de la Abadía de Moissac (siglo XIII) [fig. 15] donde la narración del lavatorio ha sido reducida a las dos figuras principales, y en el capitel del claustro de Notre Dame en Vaus (siglo XII) [fig. 16]. Existen varios ejemplos de plasmación de este tipo iconográfico fuera de Francia con las mismas variaciones comentadas, como en la portada de la Catedral de San Gimignano, (siglo XII, Módena, Italia) [fig. 17] y en el capitel del claustro de una catedral románica (siglo XII, Museo de Navarra) [fig. 18].



[fig. 15] Lavatorio de pies, s. XIII, capitel del claustro de la Abadía de Moissac, Francia.



[fig. 16] Lavatorio de pies, s. XII, capitel del claustro de Notre Dame en Vaus, Francia.



[fig. 17] Lavatorio de pies, s. XII, Catedral de San Gimignano, Módena, Italia.





[fig. 18] Lavatorio de pies, s. XII, capitel del claustro de la una catedral románica, Pamplona, MNa.

De la misma manera, en la Península Ibérica también se cuenta con otros dos ejemplos de capiteles donde aparece el lavatorio de pies en una de sus caras. Es el caso del capitel del claustro de San Juan de la Peña (siglo XI, Huesca, Aragón) donde, en una de sus caras, se puede identificar el tipo iconográfico del anuncio de la traición de Judas y en la cara posterior, aunque muy deteriorado, el lavatorio de pies [fig. 19]. Lo mismo ocurre con el capitel del claustro del monasterio de San Cugat del Vallés (siglo XII, Barcelona, Cataluña) [fig. 20]. En ambos casos, la narración del pasaje del lavatorio ha quedado reducida a Cristo arrodillado y Pedro sentado llevándose la mano a la cabeza.

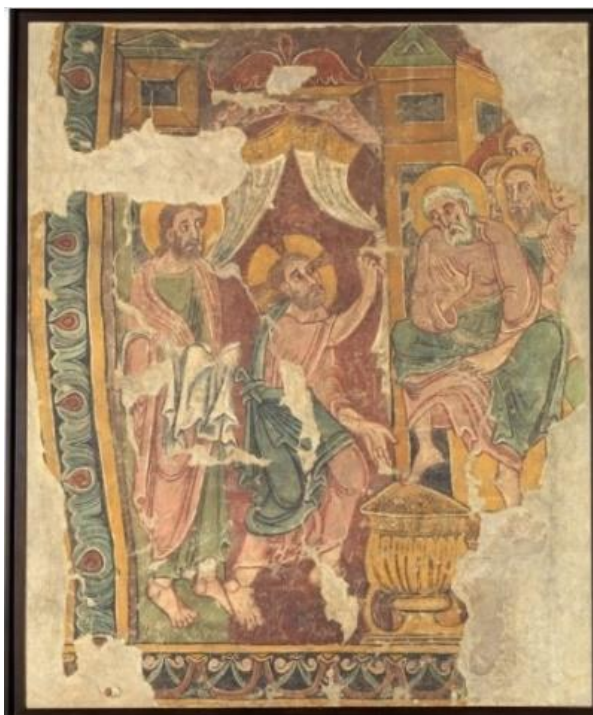
Las variaciones dentro de un mismo tipo iconográfico, en este caso la relativa a la postura de Cristo en el paso de Oriente a Occidente, no se producen de forma radical, por lo que es posible encontrar varias obras, tanto de pintura como de escultura y en manuscritos occidentales donde se mantiene la postura de Cristo en pie. Es el caso de la pintura mural de San Esteve de Andorra la Vella (ca.1200-1215, Museo del Prado, Madrid, España) [fig. 21] donde Cristo se encuentra de pie con las rodillas ligeramente flexionadas, sin llegar a realizar la genuflexión. Por tanto, hubo una convivencia en la visualidad occidental durante un periodo de tiempo de ambas posturas de Cristo, de pie como se realizaba en Oriente, o arrodillado como más tarde fue común en Occidente.



[fig. 19] Lavatorio de pies, s. XI, capitel de San Juan de la Peña, Huesca, Aragón.



[fig. 20] Lavatorio de pies, s. XII, capitel de claustro del monasterio de San Cugat del Vallés, Barcelona, Catalunya.



[fig. 21] Lavatorio de pies, ca. 1220-1215, San Esteve de Andorra la Vella, Madrid, MP.



Según Réau, Mâle creyó poder atribuir esta innovación postural a la influencia franciscana de las *Meditaciones* de Pseudobuenaventura (ca. 1221-1274) cuando éste apunta: «Jesús se mantiene inclinado, con las rodillas flexionadas, ante sus discípulos sentados»<sup>29</sup>. Pero es evidente que esta nueva y humilde postura ya había sido codificada por los artistas italianos y franceses un siglo antes y no por los trecentistas italianos como Mâle creía. En realidad, continúa Réau, el hecho de que Cristo aparezca arrodillado se debe a que los artistas simplemente copiaron lo que veían en la liturgia del Jueves Santo, en la cual el abad lavaba los pies por humildad de sus monjes y el obispo los pies de doce pobres. Se tiene constancia de que este acto se realizaba ya en los primeros siglos del cristianismo, siendo nombrado tanto en el Concilio de Elvira (300) como en el de Milán (380) por lo que, desde siglos atrás la propia liturgia había dado la clave para la postura arrodillada de Cristo que se trasladó a la visualidad<sup>30</sup>.

Aunque los Padres de la Iglesia, tanto orientales como occidentales se ocuparon más de asuntos teológicos y del significado del lavatorio, se debe destacar en concreto a uno de ellos: Severiano de Gábala (ca. 380-408) quien, ya en el siglo V, adelantaba en sus escritos la postura de Cristo arrodillado en el momento del lavatorio:

«(...) mientras que los discípulos descansaron con Él con toda libertad. Y no quedó contento con esta maravilla, sino que se levantó de la mesa -dice [la Escritura]-. Se quitó la túnica el que está revestido de luz como un manto; se rodeó con una toalla el que envuelve el cielo en nubes; echó agua en una jofaina el que derramó el agua en los ríos. Y poniéndose de rodillas, lavó los pies de los discípulos, aquel ante quien se dobla toda rodilla en el cielo, en la tierra y debajo de la tierra» (*Homilias sobre el lavatorio de pies*; REBy, 227-228)<sup>31</sup>.

En definitiva, la configuración de la nueva postura de Cristo arrodillado no solo mantiene un diálogo con el texto evangélico de Juan y algunos textos de la patrística, sino también toma conciencia de la propia tradición litúrgica actual de ese momento.

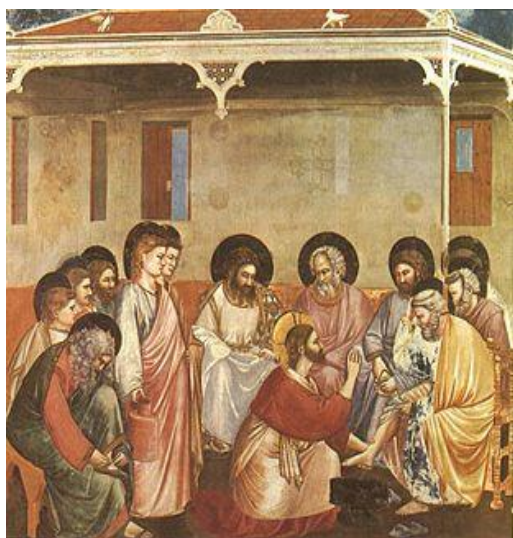
---

<sup>29</sup> Pseudobuenaventura, *Meditaciones*, citado en Réau, L., *op. cit.*, p. 423.

<sup>30</sup> Réau, L., *op. cit.*, p. 423.

<sup>31</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p.130.

En el siglo XIV, los trecentistas italianos ya habían asimilado la codificación del tipo que se había producido en el ámbito francés y lo mantuvieron con escasas variaciones. Giotto di Bondone realizó en 1303-1305 el extenso ciclo de pinturas murales de la Capilla Scrovegni de Padua, Italia, [fig. 22] emplazamiento donde además del lavatorio de pies también se encuentra un caso del tipo iconográfico del encuentro de Judas con el Sanedrín y, como se podrá comprobar en los siguientes capítulos, una imagen del anuncio de la traición. En el lavatorio de Giotto, Cristo aparece arrodillado con Pedro sentado y descalzo frente a él, mientras el resto de apóstoles esperan su turno envolviendo en círculo a Cristo genuflexo. En la tabla de Duccio di Buoninsegna (ca.1310, Museo del Duomo de Siena, Italia) [fig. 23] Cristo aparece arrodillado delante de Pedro que se toca la cabeza, como se ha visto anteriormente, y el resto de los apóstoles, en actitudes pensativas, se descalzan esperando su turno para ser lavados. Al igual que en la Capilla Scrovegni, este lavatorio de pies comparte espacio en registros superpuestos con el tipo iconográfico del anuncio de la traición. Un detalle de esta imagen es la semejanza de las sandalias con escarabajos<sup>32</sup>.



[fig. 22] Giotto, lavatorio de pies, ca. 1303-1305, Capilla Scrovegni, Padua, Italia.



[fig. 23] Duccio, lavatorio de pies, ca. 1310, MD, Siena, Italia.

Contemporáneo a estos, Pietro Lorenzetti realiza las pinturas murales del Ciclo de la Pasión de la Basílica de Asís (ca. 1310-1320) Asís, Italia) [fig. 24]. El lavatorio de Lorenzetti comparte con sus coetáneos la postura de Cristo arrodillado lavando los pies a

<sup>32</sup> No ha sido posible encontrar una fuente fiable en relación a la forma de las sandalias.

Pedro mientras éste se toca la cabeza. El resto de los apóstoles esperan observando a las dos figuras principales o en acción de quitarse las sandalias.



[fig. 24] Pietro Lorenzetti, lavatorio de pies, ca. 1310-1320, Basílica de san Francisco de Asís, Italia.

Estos tres ejemplos del *trecento* italiano, tienen varias características similares ya comentadas y, además, tienen en común que se enmarcan dentro de estancias abovedadas o adinteladas para dar a entender el espacio donde se realizó el lavatorio durante la Última Cena. A pesar de ello, los esquemas compositivos de cada una de las imágenes son diferentes.

Tal y como se ha podido comprobar en los ejemplos italianos, desde los siglos XII-XIII se han hallado imágenes que se corresponden con el lavatorio de pies formando parte de programas más grandes como el Ciclo de la Pasión. Esto va a ser muy común en Occidente, no solo en las pinturas murales, sino también en manuscritos y capiteles. En relación a esto, Rodríguez Velasco apunta que: «Aunque las escenas son recreadas de modo independiente en los mosaicos de tradición bizantina, en las miniaturas románicas, habitualmente se suceden registros superpuestos, o en los capiteles completando sendas

caras de los mismos»<sup>33</sup>. Esto quiere decir que, en los siglos medievales, el lavatorio de pies la mayoría de las veces no aparece aislado sino formando conjunto con otras imágenes complementarias, siendo la más común el anuncio de la traición de Judas.

Uno de los ejemplos más representativos en miniaturas en los que aparecen registros superpuestos es la *Biblia de Ávila* (ca. 1160-1170, Biblioteca Nacional Vit. 15-1, Madrid, España, fol. CCCXXIII v.) [fig. 25a y fig. 25b]. En este folio se pueden encontrar tres tipos iconográficos en registros que ocupan todo el folio. En primer lugar, la entrada a Jerusalén de Cristo en burro; en el registro intermedio, el tipo iconográfico del anuncio de la traición; y en el inferior, el lavatorio de pies de Cristo a sus discípulos, siguiendo la línea de gestualidad y postura de Jesús y Pedro vistas hasta ahora.



[fig. 25a] *Biblia de Ávila*, ca. 1160-1170, Madrid, BNE, Vit. 15-1, fol. CCCXXIII v.

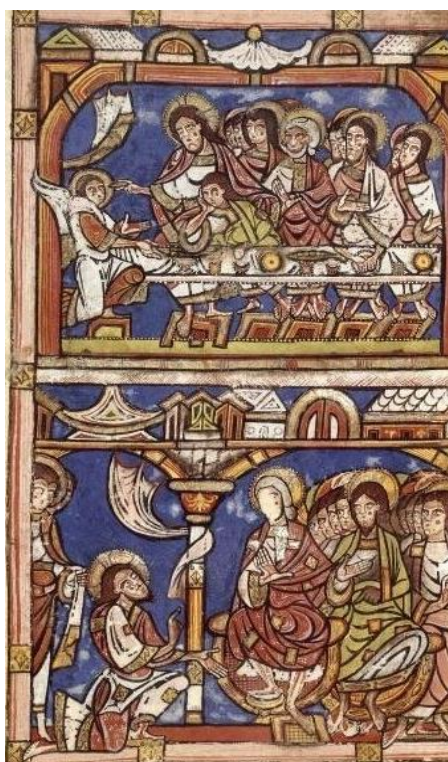


[fig. 25b] Lavatorio de pies, *Biblia de Ávila*, ca. 1160-1170, Madrid, BNE, Vit. 15-1, fol. CCCXXIII v.

<sup>33</sup> Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, p. 121.



De los mismos años, el Sagrario de la catedral de Saint-Etienne de Limoges muestra en dos registros superpuestos el anuncio de la traición de la Última Cena y el lavatorio de pies en la inferior [fig. 26]. El *Salterio de Albans* (ca. 1125-1130, Biblioteca de la catedral de Santa María de Hildesheim) procedente de la abadía de Saint Albans (Hertfordshire, Inglaterra,) [fig. 27] dedica un folio entero iluminado al lavatorio de pies. Está dividido en dos registros, ambos ocupados por los apóstoles, y en la parte izquierda Cristo y Pedro, figuras principales, participan del diálogo señalado previamente en el Evangelio de Juan.



[fig. 26] Lavatorio de pies, ca. 1160-1170, Sagrario de la catedral de Saint-Etienne de Limoges, Limoges, Francia.



[fig. 27] Lavatorio de pies, *Salterio de Albans*, ca. 1125-1130, Biblioteca de la catedral de Santa María de Hildesheim, procedente de la abadía de Saint Albans, Hertfordshire, Inglaterra.

En el siglo XIII también será habitual que los manuscritos donde aparece iluminado el lavatorio compartan folio con otros tipos relativos al tema de la Última Cena o la entrada en Jerusalén. Es el caso de la *Biblia ilustrada de la Haya* (s. XIII, Biblioteca Real de Holanda, Ms. 76F5, 15v.), de origen francés, procedente de la Abadía de San Bertín, Francia. [fig. 28]. Este folio presenta los mismos tipos iconográficos que aparecen

en el folio estudiado de la Biblia de Ávila: entrada en Jerusalén, anuncio de la traición y lavatorio de pies. Este último ocupa un espacio más pequeño con Cristo arrodillado y Pedro señalando su cabeza. En el *Salterio de Beauvais* (ca. 1250, Nueva York, Morgan Library, Ms. M. 101 fol.,19r) [fig. 29] la iluminación del folio se ha realizado mediante figuras geométricas que albergan las escenas a modo de diagrama. En la parte central, insertas en marcos ovalados, se pueden encontrar el anuncio de la traición, la oración en el huerto, el lavatorio (reducido a las dos figuras principales), y la escena del prendimiento con el beso de la traición de Judas a Cristo en el Monte de los Olivos.



[fig. 28] *Biblia ilustrada de la Haya* s. XIII, BR de Holanda, Ms. 76F5, 15v., procedente de la Abadía de San Bertín, Francia.

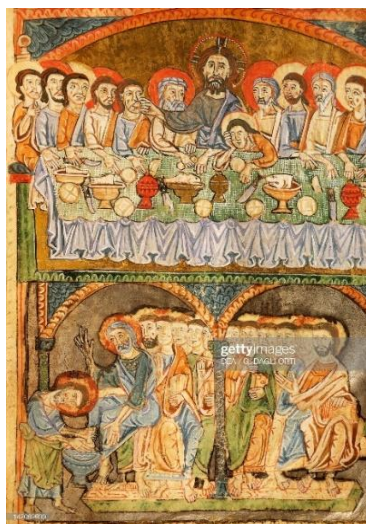


[fig. 29] *Salterio de Beauvais*, ca. 1250, NY, MoL, Ms. M. 101 fol. 19r.

Un caso distinto es el de la miniatura del *Gospel of the great festivals* (siglo XIII, Los Angeles, Paul Getty Museum) [fig. 30a y fig. 30b]. El folio del manuscrito se divide, como viene siendo habitual, en dos registros donde el superior lo ocupa el anuncio de la traición y el inferior el lavatorio. La particularidad de esta iluminación se halla en el hecho de que Cristo, en disposición de lavar los pies a Pedro, no aparece arrodillado, sino que se le ha representado de tamaño pequeño como si estuviera realizando la genuflexión, pero de pie. En cambio, en el manuscrito *Sra. Ludwig II* (ca. 1386, Los Angeles, Paul Getty Museum, 6 83.MB.70, fol. 10) [fig. 31] el folio está dedicado completamente al lavatorio de pies, mostrando en la parte alta las dos figuras principales y en el registro inferior al resto de apóstoles levantando el brazo como gesto de bendición, tal como se



ha visto en el códice *de Rossano*. Lo mismo ocurre con un manuscrito (ca. 1372, Biblioteca Nacional de los Países Bajos, Holanda) donde el lavatorio de pies es la única imagen iluminada que acompaña al texto [fig. 32].



[fig. 30a] *Gospel of the great festivals*, s. XIII, LA, PGM.



[fig. 30b] Lavatorio de pies, *Gospel of the great festivals*, s. XIII, LA, PGM.

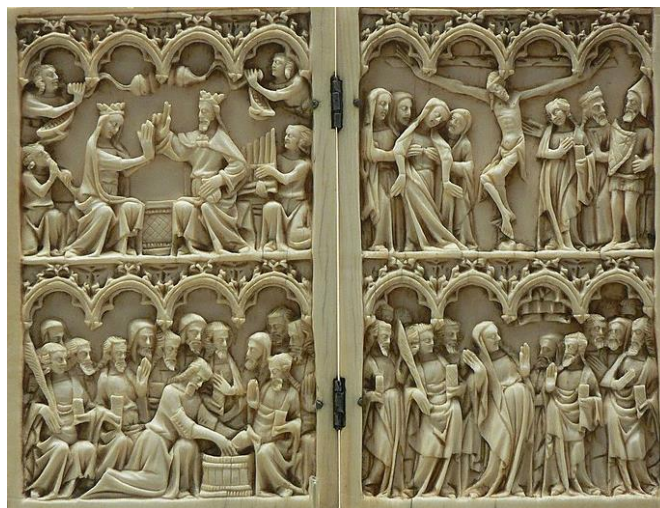


[fig. 31] Lavatorio de pies, *Sra. Ludwig II*, ca. 1386, LA, PGM, 6 83.MB.70, fol. 10.



[fig. 32] Lavatorio de pies, manuscrito sin nombre, ca. 1372, Holanda, BN de los Países Bajos.

Otro soporte diferente donde aparece el tipo del lavatorio junto a otras narraciones de la vida de Cristo, es un díptico de marfil de origen francés (siglo XIV, Fundación Calouste Goulbenkian, Lisboa, Portugal) [fig. 33]. Éste, semejante al díptico de la catedral de Milán, presenta varias escenas de la vida de Jesús entre las que se encuentra el lavatorio de pies con la figura de Cristo arrodillado.



[fig. 33] Díptico de marfil de origen francés, s. XIV, Fundación Calouste Goulbenkian, Lisboa, Portugal.

En el siglo XV, abundan en el Occidente europeo los grandes retablos de altar donde, dividido por calles, tablas y banco, aparecen escenas relativas a la vida de un santo, de la Virgen o de la Pasión de Cristo, entre otros. En estos últimos, formando parte de los tipos iconográficos que pertenecen al tema de la Última Cena, suele aparecer, junto con la instauración de la Eucaristía y/o el anuncio de la traición, la crucifixión, el prendimiento, y el lavatorio de pies. Ejemplo de ello son la Predela del retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y la Eucaristía (ca. 1454, Cartuja de Valldecris, Museo catedralicio de Segorbe) atribuido a Reixac [fig. 34], el retablo de la catedral de Toledo (siglo XV) [fig. 35], y el anónimo retablo encargado por Gonzalo González de Illescas, Toledo (siglo XV) [fig. 36], ambos del mismo siglo que el primero. Todos ellos presentan la narración del lavatorio de forma muy similar en cuanto a la posición de Cristo, igualmente arrodillado como ya es costumbre desde siglos anteriores en Occidente y Pedro sentado con los pies dentro del agua, dialogando con Cristo o llevándose la mano a la cabeza haciendo alusión, una vez más, a su contestación a Jesús: *Non Tantum pedes sed et manus et caput*. [No solo los pies, sino también las manos y la cabeza]. A pesar de



existir una continuidad en las cualidades expresivas y significantes (posturas y gestos de Cristo y Pedro), los esquemas compositivos son muy distintos ya que los apóstoles rodean a Jesús o bien se agrupan como espectadores de la conversación. Otro ejemplo similar es el de la tabla de Padua, (ca. 1344, Norton Simon Museum de Pasadena, California) [fig. 37]. La asistencia al lavatorio de Judas, se puede constatar al observarse que es el único apóstol presente que porta un nimbo negro<sup>34</sup>. En lo referente al debate teológico que existe en cuanto a si Jesús lavó los pies a Judas o no, Juan Crisóstomo apunta que Jesús, conocedor de la traición y el inminente prendimiento, lavó los pies de Judas, dándole de nuevo la oportunidad de arrepentirse de la traición que iba a cometer, pero, en palabras del exégeta:

«Ni siquiera el hecho de sentarse a la misma mesa detiene a Judas: El evangelista dijo esto con asombro y para dejar claro que Cristo lavó los pies del hombre que ya había decidido traicionarlo. Por otra parte, estaba señalando la enorme maldad de aquel hombre, porque ni siquiera lo desanimó el compartir la hospitalidad de Cristo, con ser esto el freno más eficaz para la maldad, ni tampoco que Cristo siguiera siendo su maestro y continuara soportándolo hasta el último día» (*Homilías sobre el Evangelio de Juan 70*, 1; PG 59,382)<sup>35</sup>.

Orígenes, haciendo una reflexión sobre el Evangelio de Juan apunta que: «Judas que no estaba limpio se contamina y se mancha aún más (Ap 22,11) porque después del bocado entró en él Satanás» (Jn 13,27)<sup>36</sup>. Con esta afirmación hace referencia a las palabras de Cristo cuando dice: «No todos estáis limpios» (Jn 13,11). Judas, quien ya había decidido cometer la traición y habiendo anidado el demonio en su interior, se contamina aún más de pecado con el lavado de pies que Cristo le realiza. En el mismo sentido, Cirilo de Alejandría afirma que Jesús, aun siendo consciente de que Judas le iba a entregar, honró al traidor de igual modo que al resto de los apóstoles:

---

<sup>34</sup> La información sobre el color del nimbo de Judas o la inexistencia de éste, se encuentra en el capítulo anterior dedicado al encuentro de Judas con el Sanedrín.

<sup>35</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 128. Lleva a BPa 55, p. 104.

<sup>36</sup> *Comentarios al Evangelio de Juan*, 32, 110; SC 385, 234. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 139.

«Aunque Jesús sabía que Judas no era bueno para con Él, ni un discípulo de buenos sentimientos, sino que sufría en su interior el veneno de la amargura diabólica, y que maquinaba algún modo de hacerle traición, sin embargo, lo honró igual que a los otros apóstoles; le lavó los pies, le guardó muestras de peculiar cariño hasta el final, y no le manifestó su enojo hasta que no hubo desechado toda especie de objeciones. Podrás ver cuan de especial es esta grandeza de la naturaleza divina, pues, aunque Dios conoce lo que ha de suceder, sin embargo, no por eso hace que el castigo llegue a nadie prematuramente; actuando con gran paciencia más de lo que es preciso, cuando ve que no han aprovechado nada y que persisten en los males elegidos, castiga al final a estos, demostrando que el resultado es propio del desatino y no realmente una acción que sea fruto de la propia deliberación, o de la voluntad» (*Comentario al Evangelio de Juan*, 9; Pusey 2, 351)<sup>37</sup>.

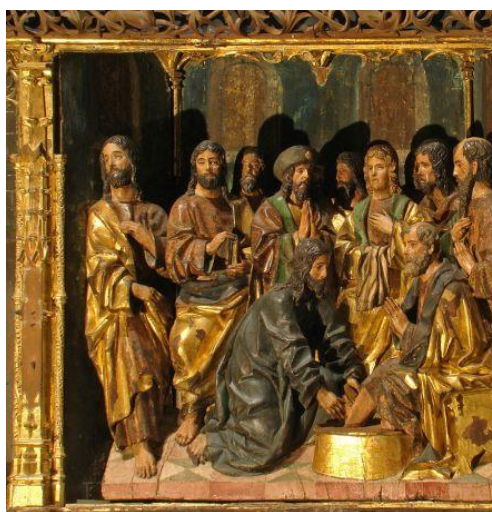


[fig. 34] Reixac, Lavatorio de pies, ca. 1454, Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y la Eucaristía, Cartuja de Valldecris, MCC de Segorbe, Castellón.



[fig. 35] Lavatorio de pies, s. XV, Retablo de la Catedral de Toledo.

<sup>37</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p.139.



[fig. 36] Lavatorio de pies, s. XV, Retablo anónimo, Illescas, Toledo.



[fig. 37] Lavatorio de pies, ca. 1344, tabla de Padua, NSM, Pasadena, California.

A lo largo del 1400, el lavatorio de pies sigue apareciendo en diversos manuscritos casi sin variaciones, tal y como se muestra en un libro miniado (ca. 1427, Sarnen Benediktinerkollegium, cod. membr. 8, fol. 43v) [fig. 38] donde a modo de síntesis se han representado dos momentos consecutivos, dos tipos iconográficos a la vez en el cenáculo y como también se muestra en el de *Saint Gall*, (ca. 1440, Kantonsbibliothek VadSlg Ms. 352, 1-2, p. 84) [fig. 39]. Una de las excepciones que retoma el modelo oriental y, por tanto, rescata la postura de Cristo de pie en el momento del lavatorio es el manuscrito *Cest le mirouer de la redempcion humaine* (ca. 1493, GW M4304210, fol. M 2r) [fig. 40] mostrando una vez más que la variación anterior sigue perviviendo y conviviendo con la occidental. Otros casos de lavatorio de pies del mismo siglo XV que no presentan variaciones sustanciales son los siguientes: El lavatorio de pies del Meister Des Hausbuches (ca. 1475, Berlín, Gemäldegalerie) [fig. 41], un manuscrito anónimo (ca. 1480-1490, Los Angeles, Paul Getty Museum) donde mediante un ciclo panorámico se presentan el lavatorio de pies y la comunión de los apóstoles en dos estancias diferenciadas [fig. 42] y otro códice (ca. 1400-1410, Los Angeles, Paul Getty Museum, Ms. 33, fol. 286v) [fig. 43].



[fig. 38] Lavatorio de pies, ca. 1427, Sarnen Benediktinerkollegium, cod. membr. 8, fol. 43v.



[fig. 39] Lavatorio de pies, *Saint Gall*, ca. 1440, Kantonsbibliothek VadSlg Ms. 352, 1-2, p. 84.



[fig. 40] Lavatorio de pies, *Cest le mirouer de la redemption humaine*, ca. 1493, GW, M4304210, fol. M 2r.





[fig. 41] Meister Des Hausbuches, Lavatorio de pies, ca. 1475, Berlín, GG.



[fig. 42] Manuscrito sin nombre, ca. 1480-1490, LA, PGM.



[fig. 43] Lavatorio de pies, Weltchronik de Rudolf von Ems, ca. 1400-1410, LA, PGM, Ms. 33, fol. 286v

Aunque desde el siglo XI el lavatorio de pies se representó también en vidrieras como es el caso de la Catedral de Chartres (ca. 1194) [fig. 44] y la vidriera de la Catedral de Laon<sup>38</sup> (ca. 1215) [fig. 45], es a partir del siglo XIV-XV cuando comienza a aparecer

<sup>38</sup> La vidriera de la Catedral de Laon (s. XIII) todavía presenta a Jesús lavando los pies de Pedro de pie, postura heredada del arte bizantino.

de forma más sistemática el tipo del lavatorio de pies en este soporte. Ejemplo de ello son la vidriera de Nuestra Señora de Estrasburgo (siglo XIV) [fig. 46], la vidriera de la Iglesia de Madelein Verneuil sur abre, Eure (siglo XV) [fig. 47], la vidriera de la Iglesia de San Nicolás, La Ferte-Milon, (siglo XVI) [fig. 48], las vidrieras de la Iglesia de San Aignan, Chartres (ca. 1568) [fig. 49] y la vidriera de la Iglesia de Saint-Étienne du Mont (siglo XVII) [fig. 50].



[fig. 44] Lavatorio de pies, ca. 1194, Catedral de Chartres,



[fig. 45] Lavatorio de pies, ca. 1215 Catedral de Laon,



[fig. 46] Lavatorio de pies, s. XIV, Catedral Nuestra Señora de Estrasburgo.



[fig. 47] Lavatorio de pies, s. XV, Iglesia de Madelein Verneuil sur abre, Eure.





[fig. 48] Lavatorio de pies, s. XVI, Iglesia de San Nicolás, La Ferte-Milon.



[fig. 49] Lavatorio de pies, ca. 1568 Iglesia de San Aignan, Chartres.



[fig. 50] Lavatorio de pies, s. XVII, Iglesia de Saint-Étienne du Mont.

En estas vidrieras francesas se pueden hallar estrategias de articulación del espacio diferentes. De esta manera, los esquemas compositivos varían dependiendo de cómo se distribuyan los apóstoles en la estancia y dónde se hallen las dos figuras principales, las cuales, o bien mantienen las posturas y cualidades expresivas que se reconocen como occidentales -con la genuflexión de Jesús- o bien, como en la vidriera de la Catedral de

Laon y la de Estrasburgo, Cristo permanece de pie como venía siendo habitual en el ámbito bizantino.

El lavatorio de pies como acto de humildad y purificación ya se realizaba desde los primeros siglos del cristianismo y, como se ha apuntado con anterioridad, en el Concilio de Elvira (300) y en el de Milán (380), ya se trataron cuestiones relativas a este rito<sup>39</sup>. A pesar de que en el siglo IV ya se habían tratado algunas cuestiones sacramentales en los concilios, fue en el Concilio de Letrán (1215) cuando quedaron fijados y establecidos los sacramentos de la confesión y de la comunión, así como la penitencia para el perdón de los pecados. En concreto, el canon 21 incorporaba la obligación de la confesión y la comunión anual para todos los fieles. En este sentido, entendiendo el lavado de pies como purificación y perdón de los pecados, es decir, como confesión y penitencia para quedar limpios antes de tomar la comunión, es razonable que el número de manifestaciones visuales del tipo del lavatorio de pies en la Baja Edad Media fuera muy común ya que remitía a un sacramento obligatorio para los fieles.

Además, como se ha podido comprobar, este tipo aparece en numerosas ocasiones formando pareja con el anuncio de la traición, el cual cobrará importancia también en los siglos medievales por diversos motivos entre los que destaca la importancia de mostrar el grave pecado que en el medievo suponía la traición de un sirviente a su señor dentro de la cultura del vasallaje. La postura que adquiere Cristo genuflexo en el Occidente medieval va a remitir de nuevo al vasallaje comentado, en actitud de postración, gesto que se hará muy popular a partir del siglo XIII en representaciones, por ejemplo, de los Reyes Magos arrodillados ante Cristo niño en el tipo iconográfico de la adoración de los Magos.

Por otra parte, el lavatorio de pies en la Edad Media también aparece en ocasiones acompañando y vinculado al tipo de la instauración de la Eucaristía y al de la comunión. Esto no hace más que asentar la creencia de que el lavatorio debía realizarse de forma previa a recibir el cuerpo y la sangre de Cristo como limpieza previa para estar libre de todo pecado en el momento de recibir el sacramento. Dentro de esta cultura del pecado, el arrepentimiento, la confesión y la penitencia, elaborada fundamentalmente a partir del siglo XIII, jugaron un importante papel los escritos pastorales, las leyendas y la exégesis de los Padres de la Iglesia a partir de los cuales queda establecido que el lavatorio de pies

---

<sup>39</sup> Réau, L., *op. cit.*, p. 423.



se entiende no como Bautismo sino como perdón de los pecados, asemejándose así a la confesión y la penitencia previa a recibir la comunión. Así, Beda el Venerable (ca. 672-735) señala que claramente «este lavatorio de los pies pide la purificación espiritual del cuerpo y del alma, sin la que no es posible llegar a la comunión con Cristo»<sup>40</sup>. Del mismo modo, Bernardo de Claraval (siglo XII) recomendó que el lavado de pies se hiciera a diario para la remisión de los pecados a modo de limpieza espiritual previa a la comunión en *De Cena Domini*. En *La Leyenda Dorada* (ca. 1260), Santiago de la Vorágine también relaciona el lavatorio de pies con la Eucaristía cuando apunta que: «Cristo, al lavar físicamente los pies a sus discípulos, lavóselos también espiritualmente con el agua mística de su sangre», lo que explica la relación del lavatorio de pies con la confesión y perdón de los pecados en la Edad Media<sup>41</sup>.

El tipo del lavatorio de pies fue muy común en el siglo XVI en el ámbito italiano, donde se pueden encontrar diversos casos en los que los personajes principales no ofrecen apenas variaciones en cuanto a postura y gestos, aunque el esquema compositivo puede variar radicalmente de una obra a otra. A partir de este siglo y coincidiendo con la Contrarreforma que llevó a cabo la Iglesia católica para hacer frente a las nuevas ideas de la Reforma protestante, el tipo del lavatorio de pies sufre una serie de variaciones entre las que destaca la aparición de personajes accesorios en la escena que se suman a las figuras de Jesús, Pedro y el resto de apóstoles como hasta ahora se había visto. En el Concilio de Trento (s. XVI), se había juzgado deshonesto o de excesiva humildad que Cristo mostrara su parte más humana al arrodillarse delante de sus discípulos, es por ello que, en algunos de los ejemplos, Cristo arrodillado es ayudado por ángeles sujetando la jofaina o la toalla<sup>42</sup>. Una muestra de esta variación es el tapiz basado en un grabado de Alberto Durero de *La pequeña Pasión* (siglo XVI) [fig. 51] y el lavatorio de pies de Claude Vignon ya del siglo XVII (ca. 1653, Iglesia de Notre-Dame de Bonne Nouvelle, Francia) [fig. 52] donde se hace más evidente la ayuda celestial al aparecer varios ángeles alrededor de las dos figuras principales con grandes alas blancas. Otro de los elementos

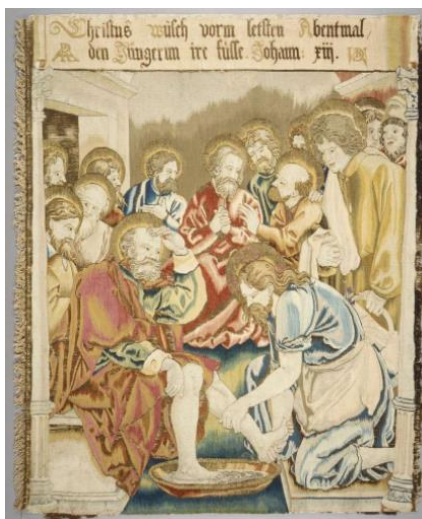
---

<sup>40</sup> *Homilias sobre los Evangelios*, 2, 5; CCL 122, 216. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p.137.

<sup>41</sup> De la Vorágine, S., *La Leyenda Dorada*, tomo. 2, cap. CCXVIII. Edición de Macías, Fray José, Alianza, Madrid, 1997, p. 950. Sobre el perdón de los pecados como efecto derivado del lavatorio de pies vid. Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, p. 121; Jover Hernando, M., «Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra», *Príncipe de Viana*, n.º 180, 1987, pp. 7-40; Schiller, G., *Iconography of Christian Art*, Lund Humphries, Londres, 1972, p. 43.

<sup>42</sup> Réau, L., *op. cit.*, p. 423, Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 363.

novedosos de la época, además de las figuras de ayudantes (sean ángeles o no), es la aparición de animales en la escena como perros y gatos<sup>43</sup>.



[fig. 51] Anónimo, lavatorio de pies, ca. 1595, tapiz basado en xilografía de Durero.

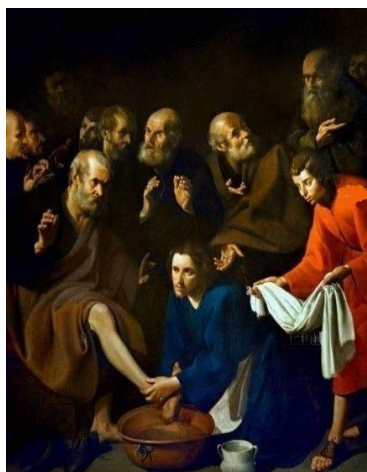


[fig. 52] Claude Vignon, lavatorio de pies, ca. 1653, Iglesia de Notre-Dame de Bonne Nouvelle, Francia.

En el lavatorio del Palazzo Spinola di Pelliceria, también conocido como Palazzo Francesco Grimaldi (ca. 1593, Génova, Italia) [fig. 53] y en la pintura italiana de Garofalo (ca. 1520-1521, Londres, National Gallery) [fig. 54] se pueden observar dos esquemas compositivos distintos sin apenas variaciones en las figuras principales. El lavatorio de pies atribuido a Girolamo del Pacchia (ca. 1520, Musée des Beaux Arts Estrasburgo, Alsacia, Francia) [fig. 55], muestra a todos los apóstoles desnudándose por completo, no solo descalzándose. Réau ha querido ver en esta acción un deseo por parte del artista de hacer alarde de su técnica y conocimiento de la anatomía masculina, pero es más probable que Girolamo haya interpretado el lavatorio de pies como un bautismo de inmersión completa<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Los animales domésticos y su significación tanto por sí solos como en relación a las figuras de Judas y María Magdalena en la Edad Media y en época postridentina, se verán en el capítulo dedicado al anuncio de la traición y a la variación de este tipo en el que aparece la ungidora. De la misma manera, se hará mención a ellos de nuevo en el capítulo de la instauración de la Eucaristía en ambos periodos mencionados.

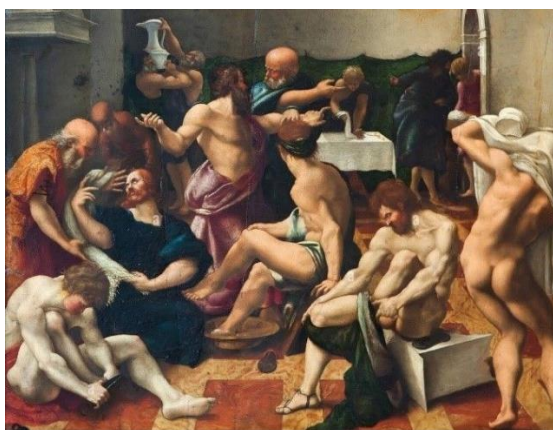
<sup>44</sup> Réau, L., *op. cit.* p. 423. El lavatorio de pies no se asemeja al bautismo, sino a la confesión. La significación del acto de lavar los pies y los debates teológicos al respecto serán tratados a continuación.



[fig. 53] Francesco Grimaldi, lavatorio de pies, ca. 1593, Palazzo Spinola di Pellicceria, Génova, Italia.



[fig. 54] Garofalo, lavatorio de pies, ca. 1520-1521, Londres, NG.



[fig. 55] Girolamo del Pacchia lavatorio de pies, ca. 1520, Estrasburgo, MBA.

De igual cronología y ámbito geográfico son los lavatorios que aparecen compartiendo espacio con otros tipos de la Última Cena. Si en la Edad Media ya era habitual que el lavatorio de pies apareciera vinculado al anuncio de la traición, en el siglo XVI (sobre todo en Italia) el tipo del lavatorio es frecuente que se pueda encontrar en la misma imagen junto con la mesa donde se celebró la cena, recordando así que el lavatorio se realizó en esa misma estancia como paso previo a la comunión de los apóstoles. A continuación, se destacan algunas de las manifestaciones artísticas donde la aparición de la mesa de la Santa Cena, en menor o mayor tamaño, da lugar a una restructuración del espacio rompiendo con los esquemas compositivos vistos hasta ahora. En la ilustración de la *Biblia Sacra de Lyon* (ca. 1556, Tournes) [fig. 56] y en la obra de Jacopo Negretti

para la Iglesia de San Giovanni in Bragora (ca. 1548, Venecia) [fig. 57], se puede ver que, aunque el lavatorio ocupa el primer y principal plano, en el fondo de la imagen la mesa del cenáculo está presente contextualizando la narración.



[fig. 56] Lavatorio de pies, *Biblia Sacra de Lyon*, ca. 1556, Tournes.



[fig. 57] Jacopo Negretti, lavatorio de pies, ca. 1548, Iglesia de San Giovanni in Bragora, Venecia, Italia.

Más evidente resulta la introducción de la mesa en diagonal en la obra de Tintoretto (ca. 1548-1549, Madrid, Museo del Prado) [fig. 58] donde el lavatorio de pies queda relegado al margen derecho y los apóstoles no aparecen en grupo como en siglos anteriores, sino que se mueven libremente por todo el espacio que queda distribuido a partir de la diagonal de la mesa. El lavatorio de pies del mismo autor conservado en la National Gallery de Londres (ca. 1575-1580) [fig. 59], sigue la misma línea compositiva que la anterior, pero con la diferencia de que se intuye la mesa iluminada en segundo plano y, al igual que en la del Museo del Prado, los apóstoles aparecen realizando diversas acciones repartidas por todo el espacio.





[fig. 58] Tintoretto, lavatorio de Pies, ca. 1548-1549, Madrid, MP.



[fig. 59] Tintoretto, lavatorio de pies, ca. 1575-1580, Londres, NG.

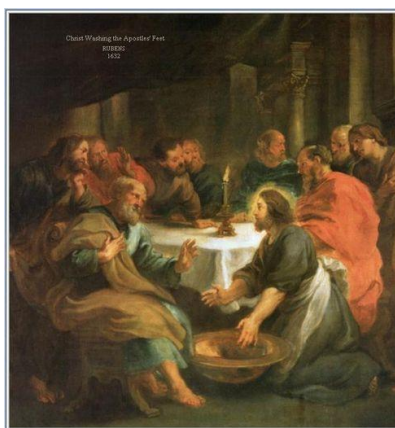
A partir del siglo XVI, el tipo iconográfico que más va a representarse es el de la instauración de la Eucaristía. El lavatorio, al ser el paso previo de purificación antes de recibir el sacramento de la comunión, aparece en numerosas ocasiones a modo de referencia, insertado como alusión o recuerdo de éste dentro de las imágenes eucarísticas con la aparición de una jofaina y una toalla o un cántaro de agua. Estas imágenes serán estudiadas en el capítulo dedicado a la instauración de la Eucaristía al considerar que resultan una variación de este tipo<sup>45</sup>. Del mismo modo, es posible encontrar también otras variaciones dentro del tipo de la instauración de la Eucaristía donde además de aparecer

---

<sup>45</sup> Ejemplo de imágenes que se consideran representativas del tipo de la instauración de la Eucaristía con alusiones al lavatorio de pies son: *La Última Cena* de Juan de Juanes, procedente del retablo de la Iglesia de San Esteban (1555-1562) conservada actualmente en el Museo del Prado, *La Última Cena* de Pomponio Amalteo (1574) en el Musei Civici de Udine y *La Santa Cena* del retablo de la Catedral de Córdoba (1577) de Pablo de Céspedes.

las alusiones al lavatorio de pies, también coexiste con éstos el tipo iconográfico del anuncio de la traición<sup>46</sup>.

En siglos posteriores, no habrá grandes variaciones en cuanto a cualidades expresivas y significantes en las imágenes del tipo del lavatorio de pies. Cristo y Pedro siguen siendo las dos figuras indispensables, representados con iguales posturas y gestos codificados ya en el siglo XII. Del siglo XVII destacan la obra de Rubens (ca.1632, Dijon, Musée Des Beaux-Arts) [fig. 60] y la de Nicolás Bertín (ca. 1667) [fig. 61] aunque existen muchos otros lavatorios de pies de estos años<sup>47</sup>.



[fig. 60] Rubens, lavatorio de pies, Rubens, ca. 1632, Dijon, MBA



[fig. 61] Nicolás Bertín, lavatorio de pies, ca. 1667, Chicago, Art Institute of Chicago.

En los siglos siguientes, desde el XVIII al XX, las representaciones del tipo iconográfico del lavatorio de pies cada vez son más escasas. Existe una continuidad en la gestualidad y posición de Cristo y Pedro, pero los esquemas compositivos siguen variando dependiendo de la época y del soporte. En el lavatorio de pies anónimo realizado en Sicilia en el siglo XVIII, los apóstoles se reparten ocupando todo el espacio alrededor de las figuras principales [fig. 62]. En cambio, en el lavatorio de pies de José Bernardo de la Meana realizado para la Catedral de San Salvador Oviedo (ca. 1753-1762) [fig. 63]

<sup>46</sup> Este es el caso de la aguatinta de Rubens (1571) donde Cristo sujeta con su mano derecha el cáliz, en acto de consagración y con la izquierda da el bocado de pan que delata al traidor según la narración de Juan.

<sup>47</sup> Otros casos del tipo iconográfico del lavatorio de pies del siglo XVII son: el de Agostino Scila de la Escuela Lombarda de Italia, el de Hendrick Krock, el de Jacques Callot (ca. 1618-1625, Art Institute of Chicago), y el de Antonio Arias Fernández (ca. 1657, Madrid, Museo del Prado), entre otros.

la escena principal del lavatorio se sitúa en el lado derecho del relieve horizontal y el resto del espacio lo ocupan los apóstoles en diferentes actitudes. Una vez más, como se ha podido comprobar en las imágenes italianas del siglo XVI, la mesa de la cena, al fondo, con algunos de los apóstoles aún sentados, hace alusión a la narración de la Última Cena y los actos acontecidos en ella.

En ocasiones, sobre todo en el siglo XVIII, el lavatorio de pies de Jesús a sus apóstoles se pone en relación con la unción realizada por María Magdalena, apareciendo estos dos tipos juntos o adyacentes en iglesias y catedrales<sup>48</sup>. Este es el caso de las piezas de madera labrada de Giovanni Giuliano (ca. 1705) en el claustro de Heiligenkreuz (Austria) [fig. 64 y fig. 65].



[fig. 62] Anónimo, siglo XVIII, Sicilia.



[fig. 63] José Bernardo de la Meana, lavatorio de pies, ca. 1753-1762, Retablo de la Catedral de San Salvador, Oviedo.

---

<sup>48</sup> Vid. Réau, L., *op. cit.*, p. 424. La relación entre el lavatorio de pies y la unción en Betania realizada por María Magdalena a Jesús se explicará en las páginas siguientes. María Magdalena es una figura que, como se podrá comprobar a lo largo de la investigación, participa indirectamente en la narración de los pasajes de la Última Cena llegando incluso a aparecer en el tipo iconográfico del anuncio de la traición y/o en el de la instauración de la Eucaristía con diferentes intenciones: mostrarse como antagonista de Judas en el camino del pecado, ser *exemplum* de penitencia y guardando relación con diferentes sacramentos. Respecto a la relación de María Magdalena con Judas vid. Monzón Pertejo, E.; Bernad López, V., «La Última Cena de Jaume Ferrer como Unción en Betania a partir de los tipos iconográficos y el antagonismo entre Judas y María Magdalena», *De Medio Aevo*, vol. 10, n.º 2, 2021, pp. 499-518.





[fig. 64] Giovanni Giuliano, lavatorio de pies, ca. 1705, claustro de Heiligenkreuz, Austria.



[fig. 65] Giovanni Giuliano, unción de María Magdalena a Cristo, ca. 1705, claustro de Heiligenkreuz, Austria.

El Concilio de Trento (s. XVI) y las medidas que se tomaron para hacer frente a la Reforma protestante fueron claves para entender los cambios que se produjeron en el arte de la época. Si en la Edad Media, en lo referente a la continuidad y variación del tipo iconográfico del lavatorio de pies, se dio lugar a la representación de este tipo de modo individual, haciendo referencia al sacramento de la confesión y a la penitencia, en la Contrarreforma se reforzó la idea de que este lavatorio suponía una purificación de los pecados obligatoria y necesaria para recibir la Eucaristía, pasando ésta a ser el eje central del cristianismo católico. Los esfuerzos de la Iglesia por reafirmar la veracidad de la transubstanciación, la conversión real del pan y el vino en cuerpo y sangre de Cristo se tradujeron en una producción masiva de imágenes del tipo de la instauración de la Eucaristía<sup>49</sup>. De esta manera, el lavatorio de pies pasó o bien a compartir espacio en lienzos, tablas y relieves con el momento álgido de la Santa Cena o a quedar relegado a una alusión, haciendo referencia a él con la presencia de la jofaina, barreño y/o toalla con el que previamente, o en mitad del ágape, se hizo esta purificación de los pecados necesaria para recibir la comunión<sup>50</sup>.

Tal como se ha visto, en el tipo del lavatorio en el ámbito occidental cristiano y a partir de ahora en el católico, Jesús aparecía lavando los pies a Pedro arrodillado, pero, para realzar su parte divina por encima de la humana y que no fuera deshonrosa la excesiva humildad de sus actos, (cualidad ésta que la Iglesia en la Edad Media quería

<sup>49</sup> En el capítulo dedicado a la instauración de la Eucaristía se desarrollarán estos asuntos de forma más extensa.

<sup>50</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 80; Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 372; Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, p. 121.

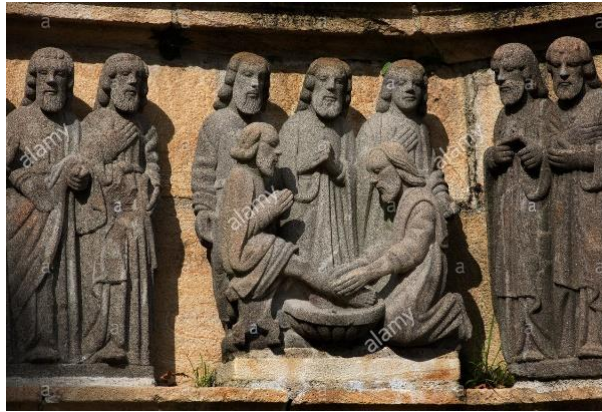
destacar), comienza a aparecer realizando esta tarea en compañía de ángeles u otros personajes angelicales que prestan ayuda poniéndose al servicio de Jesús.

Los cambios realizados después del Concilio de Trento (s. XVI) también produjeron variaciones en la liturgia. A partir del siglo XVI, en concreto en el 1570 el Misal romano propuso que después del texto de la Misa del Jueves Santo se realizara el rito del lavado de pies. Posteriormente, ya en el siglo XX (1955), el Papa Pio XII insertó en la misa con el decreto *Maxima Redemptionis nostrae mysteria* lavar los pies a doce hombres. El Papa Pablo VI, en el Concilio Vaticano II (1970) derogó la obligación de que fueran doce personas a las que se le lavaran los pies, pero, continuó con la tradición de que fueran solo hombres. Con este concilio, el rito del lavatorio fue incluido en la Misa *In Coena Domini* del Jueves Santo de manera opcional. Juan Pablo II y Benedicto XVI, continuaron con las normas establecidas en el Concilio Vaticano II con la diferencia de que, en ocasiones, el rito del lavatorio podía realizarse en niños. Desde entonces, el rito se celebra después de la homilía que sigue a la lectura del relato del Evangelio de Juan. El Papa Francisco cambió en 2016 el rito romano, ahora el lavatorio de pies de Jueves Santo puede realizarse a 12 personas incluyendo también a las mujeres<sup>51</sup>.

El lavatorio de pies de *El calvario* de Plougastel Daoulas (ca. 1889, Finistère, Bretaña) [fig. 66] muestra en medio relieve a Jesús arrodillado y Pedro sentado mostrando que la posición y gestualidad ya codificada en el siglo XIII continúa en el siglo XIX. El resto de apóstoles, se dividen en grupos en un plano posterior siendo testigos de la purificación. De manera parecida ocurre en la pintura de Manninger (ca. 1988-1989, Iglesia parroquial de San Pedro, Múnich, Alemania) salvo por la excepción de que Pedro se lleva las manos al pecho [fig. 67].

---

<sup>51</sup> <https://domusecclesia.wordpress.com/2016/03/23/el-rito-del-mandamiento-nuevo-lavatorio-de-los-pies-bergoglio-francisco-mujeres-jueves-santo/> [consultado 26/08/22]



[fig. 66] Lavatorio de pies, *El calvario de Plougastel Daoulas*, ca. 1889, Finestère, Bretaña.



[fig. 67] Manninger, lavatorio de pies, ca. 1988-1989, Iglesia parroquial de San Pedro, Múnich, Alemania.

## Conclusión

El pasaje del lavatorio de pies de Jesús a sus discípulos solo es narrado en el Evangelio de Juan. En cambio, en los sinópticos, o bien se nombra de forma anecdótica o se excluye de la narración de la cena. Los Padres de la Iglesia realizaron numerosas reflexiones en torno a este acto, algunas centradas en averiguar cuál fue el orden de los acontecimientos en la Última Cena y, por tanto, cuándo se realizó el lavatorio de pies (antes, después de la cena o si hubo dos) y otras referidas a cuestiones teológicas. Ocupa gran parte de sus reflexiones el debate en torno a si a Judas se le lavó los pies o no y qué efectos tuvo en él y también qué significó este acto por parte de Jesús. Todos ellos confluyen en explicar que el lavatorio de pies suponía, por una parte, un acto de innegable humildad por parte de Cristo y, por otra, que implicaba el perdón de los pecados del día a día. Gracias a estas reflexiones se puede concluir que el lavatorio de pies no equivalía al bautismo sino más bien a la confesión y penitencia, por lo que podría ser realizado cuantas veces fuera necesario este perdón. Por todo ello, la relación del lavatorio de pies con los sacramentos que, en la Edad Media, en concreto en el IV Concilio de Letrán, se

habían establecido resulta evidente: la confesión y penitencia era obligatoria previo paso a tomar la comunión, ya que ésta se debía recibir libre de toda culpa.

En cuanto al tipo iconográfico, la primera variación que se produce se da en el paso del Oriente a Occidente. Mientras que en los lavatorios bizantinos Jesús realiza este acto manteniéndose de pie, en Occidente comienza a presentarse arrodillado a semejanza de la propia liturgia medieval donde los religiosos realizaban la genuflexión para poder así lavar los pies a los pobres o a otros religiosos de menor rango. Por tanto, es frecuente que este tipo se represente junto con el de la instauración de la Eucaristía ya que era el paso previo obligatorio de limpieza para recibir la comunión. En ocasiones, el lavatorio de pies aparece junto con el anuncio de la traición de Judas quien, no estaba libre de pecado, ni eligió el camino de la penitencia, arrepentimiento y confesión. La siguiente variación importante que se produce en el tipo es una reacción a lo marcado en el Concilio de Trento. Este concilio puso en marcha la Contrarreforma para dar respuesta a la Reforma protestante que se estaba desarrollando en parte de Europa. La Iglesia católica quería acentuar, entre otros aspectos, el carácter divino de Cristo, por lo que Cristo, aunque arrodillado, debía ser ayudado por otros personajes, fueran sirvientes o ángeles, para no mostrar la excesiva humildad que tanto se había valorado siglos antes.

Por todo ello, se puede afirmar que las variaciones el tipo iconográfico del lavatorio de pies de Jesús a sus discípulos, fueron cambiando respondiendo a las necesidades de la Iglesia de cada momento. Si bien en la Edad Media se pretendía enfatizar la humildad de Cristo y poner en relación el lavatorio con los recién establecidos sacramentos de penitencia, confesión y paso previo a la comunión, a partir del siglo XVI, haciendo frente a lo que los católicos interpretaban como errores heréticos de la Reforma protestante, Cristo debía ser visto no solo por su parte humana y humilde sino también como Dios divino que no podía rebajarse a realizar tan mundano acto si no era con la ayuda de los ángeles. Tal como Cristo dijo a sus apóstoles, el lavado de pies, debían seguir realizándolo los unos a los otros para limpiar sus pecados y así ha llegado hasta el siglo XXI como parte del rito que acompaña la liturgia del Jueves Santo.



## CAPÍTULO IV. ANUNCIO DE LA TRAICIÓN

### Preámbulo

El anuncio de la traición de Judas a Cristo se produce durante el transcurso de la Última Cena. Tal y como se han ordenado los tipos iconográficos y los pasajes en esta tesis doctoral, tras el encuentro de Judas con el Sanedrín, donde se pacta el precio de la entrega y el origen de la traición, se produce la cena donde Jesús lleva a cabo el lavatorio de los pies para posteriormente anunciar a los apóstoles que va a ser traicionado por uno de ellos<sup>1</sup>. En este caso, el anuncio de la traición aparece en todos los evangelios canónicos con algunas diferencias narrativas que darán lugar a variaciones icónicas en la visualidad. Mientras en los sinópticos Judas mojará del mismo plato que Cristo para delatarse como traidor (Mt 26,20-25; Mc 14,17-21 y Lc 22,21-23), en el Evangelio de Juan será el mismo Jesús quien delate al traidor dándole el bocado directamente a la boca (Jn 13,2;18-30). Este pasaje ha dado lugar a numerosas imágenes a lo largo de los siglos siendo la primera conservada del siglo VI y teniendo una gran difusión a lo largo de la Edad Media. El tipo iconográfico del anuncio de la traición será el primero reconocible en las imágenes de la Santa Cena ya que, como se ha visto en el capítulo introductorio, en las catacumbas de los primeros siglos del cristianismo, era difícil distinguir la Última Cena de otros ágapes o milagros, y mucho menos identificar el tipo. El anuncio de la traición ha ido cambiando a lo largo de los siglos dando lugar, como se ha comentado, a numerosas variaciones. En esta tesis doctoral se han detectado varias de ellas que serán analizadas diacrónicamente atendiendo a las novedades que aparezcan respecto a las cualidades expresivas y significantes tanto de Cristo, como de Judas y de Juan. La introducción de personajes accesorios como la ungidora en la cena ha propiciado el estudio del pasaje de la unción en Betania en los evangelios, así como la introducción de las leyendas medievales.

---

<sup>1</sup> Alejos Morán, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*, Tomo 1, Institució Alfons el Magnànim Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, Cuadernos de arte, Valencia, 1977, p. 148. Alejos Morán propone dos cronologías diferentes. Por una parte, opina que, siguiendo el relato de la Última Cena de Mateo y de Marcos, el anuncio de la traición se habría producido antes de la instauración de la Eucaristía. Si, por el contrario, se toma como fuente el Evangelio de Lucas o el de Juan, la revelación de Judas como traidor se hubiera dado después de la comunión.



Además, se cuenta con casos en los que se representan varios tipos a la vez, siendo habitual que el anuncio de la traición aparezca junto con el de la instauración de la Eucaristía.

### **El tipo iconográfico del anuncio de la traición**

Los versículos correspondientes a las fuentes canónicas que narran este capítulo son Mateo 26,20-25; Marcos 14,17-21; Lucas 22,21-23 y Juan 13,2; 18-30. El Evangelio de Mateo narra el momento del anuncio de la traición de la siguiente manera:

«Al anochecer se sentó a la mesa con los Doce. Y cuando estaban cenando, dijo: ‘En verdad os digo que uno de vosotros me va a entregar’. Y muy entristecidos comenzaron a decirle cada uno: ‘Acaso soy yo, Señor’. Pero él respondió: ‘El que moja conmigo la mano en el plato, ése me va a entregar. Ciertamente el Hijo del Hombre se va, según está escrito sobre Él; pero ¡Ay de aquel hombre por el que es entregado el Hijo del Hombre ¡Más le valdrá a ese hombre no haber nacido!’ Tomando la palabra Judas, el que iba a entregarlo dijo: ‘¿Acaso soy yo, Rabbí?’. ‘Tú lo has dicho’ le respondió» (Mt 26, 20-25)<sup>2</sup>.

En el relato de Mateo, donde se había indicado el precio de la traición anteriormente, Cristo anuncia durante la cena que va a ser entregado por uno de los Doce cercanos a él. Los apóstoles se preguntan quién de ellos será, respondiendo Jesús que será aquel que moje con él en el plato. Además, a la pregunta «¿Acaso soy yo, Rabbí?» Cristo contesta afirmativamente, por lo que es conocedor de los planes de traición.

---

<sup>2</sup> «*Vespere autem facto, discumbibat cum Duodecim. Et edentibus illis, dixit: ‘Amen dico vobis: Unus vestrum me traditurus est’. Et contristati valde, coeperunt singuli dicere ei: ‘Numquid ego sum, Domine?’ At ipse respondens ait: ‘Qui intingit mecum manum in paropside, hic me tradet. Filius quidem hominis vadit, sicut scriptum est de illo; vae autem homini illi, per quem Filius hominis traditur! Bonum erat ei, si natus non fuisset homo ille’. Respondens autem Iudas, qui tradidit eum, dixit: ‘Numquid ego sum, Rabbí?’ Ait illi: ‘Tu dixisti’».*

Orígenes (ca. 200-264), en *Serie de comentarios al Evangelio de Mateo*, reflexiona a cerca de por qué los apóstoles dudaron de sí mismos y añade que: «cada discípulo sabía que la naturaleza humana es mudable y que puede inclinarse al mal (...) y que puede ocurrir que el hombre (...) impulsado por poderes enemigos puede obrar mal»<sup>3</sup>. Juan Crisóstomo (ca. 347-407) señala que Cristo podría haber identificado al traidor desde un primer momento, pero advierte que «con qué miramiento trata el Señor al traidor, porque no dijo: ‘Judas me ha de entregar’, sino: ‘uno de vosotros’, con lo que, de cambiar de opinión, le ofrecía a Judas la ocasión para no ser descubierto» y así poder arrepentirse de entregarlo a las autoridades<sup>4</sup>. Orígenes, a la voluntad corruptible de Judas y su nula capacidad de arrepentimiento, añade la responsabilidad del Diablo entendiendo que, cuando Cristo dijo: «¡Ay de aquel hombre por el que es entregado!», estaba señalando al Diablo como responsable y a Judas como ejecutor de la traición<sup>5</sup>. Según Jerónimo (ca. 340-420) cuando Judas preguntó si sería él quien lo traicionaría lo hizo para simular «afecto e incredulidad»<sup>6</sup>.

Juan Damasceno (ca. 675-749), comentando la libertad del ser humano para hacer el bien o el mal, en relación a la afirmación que hace Cristo de «Más le valdría a ese hombre no haber nacido» piensa que éste «no maldice a su propia creación, sino a la maldad que le sobrevino en virtud de la elección y negligencia propias de esa criatura» (*Exposición de la fe* 14, 21; PTS 12, 221-222)<sup>7</sup>.

El Evangelio de Marcos narra de forma similar a Mateo el anuncio de la traición:

«Al anochecer, llega con los Doce. Y cuando estaban a la mesa cenando, Jesús dijo: ‘En verdad os digo que uno de vosotros me va a entregar: el que come conmigo’. Comenzaron a entristecerse, y a decirle cada uno: ‘¿Acaso soy yo?’. Pero Él les dijo: ‘Uno de los Doce, el que moja conmigo en el plato. Ciertamente que el Hijo del Hombre se va según está escrito sobre

---

<sup>3</sup> *Serie de comentarios al Evangelio de Mateo*, 81; GCS 38/2, 192-193. Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 302.

<sup>4</sup> *Homilias al Evangelio de Mateo*, 81, 1; PG 58, 731. Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 302. Lleva a BAC 146, p. 597.

<sup>5</sup> *Serie de comentarios al Evangelio de Mateo*, 83; GCS 38/2, 195. Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 303.

<sup>6</sup> *Comentario al Evangelio de Mateo*, 4, 26,25; CCL 77, 250. Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 303. Lleva a BPa 45, p. 288.

<sup>7</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 2, p. 267.

Él; pero ¡ay de aquel hombre por quien es entregado el Hijo del Hombre ¡Más le valdría a ese hombre no haber nacido!» (Mc 14, 17-21)<sup>8</sup>.

De la misma manera que Mateo, Marcos indica que Jesús anuncia que uno de los suyos le va a traicionar. Los apóstoles se turban y preocupan y a la pregunta de quién iba a ser el traidor, Jesús contesta «el que moja conmigo del plato». Los Padres de la Iglesia reflexionan acerca de este pasaje del evangelio de igual forma al anterior. Entre ellos, destaca el comentario sobre la paciencia de Cristo que hace Cipriano (ca. 200-258):

«Hoy hay que maravillarse de que se condujera para con sus súbditos de tal forma quien pudo aguantar a Judas hasta el último extremo con inacabable paciencia, partiendo el bocado de sus mismos enemigos, conociendo al enemigo que tenía entre los suyos, sin delatarlo públicamente, sin rechazar el beso del traidor» (*El bien de la paciencia*, 6; CCL 3/A, 121)<sup>9</sup>.

En referencia al versículo «Más le valdría no haber nacido», tanto Juan Damasceno en *Exposición de la fe* 14, 21, como Orígenes en *Serie de comentarios al Evangelio de Mateo* 80-81; GCS 38, 191-192, apuntan que el error no fue de Dios al otorgarle la vida a Judas<sup>10</sup>. El creador hace libre a todo hombre y éste será juzgado por el mal que realizó voluntariamente. Ello concuerda con que Cristo probó la conciencia de sus discípulos al no delatar directamente al traidor al decir: «uno de vosotros me va a traicionar» (Mt 26,21; Mc 14,18; Jn 13,21). Cada uno de los apóstoles se turbó al confiar más en las palabras de Cristo que en su propia voluntad voluble. Por su parte, Judas no pensaba que nadie conociera sus determinaciones.

---

<sup>8</sup> «*Et vespere facto, venit cum Duodecim. Et discumbentibus eis et manducantibus, ait Iesus: 'Amen dico vobis: Unus ex vobis me tradet, qui manducat mecum'. Coeperunt contristari et dicere ei singillatim: 'Numquid ego?'. Qui ait illis: 'Unus ex Duodecim, qui intingit mecum in catino. Nam Filius quidem hominis vadit, sicut scriptum est de eo. Vae autem homini illi, per quem Filius hominis traditur! Bonum est ei, si non esset natus homo ille'».*

<sup>9</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 2, p. 266. Lleva a BAC 241, p. 300.

<sup>10</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 2, pp. 266-267.

El relato que hace del anuncio de la traición Lucas, aunque más escueto, viene a interpretarse de la misma manera que los otros dos sinópticos:

«Pero mirad que la mano del que me entrega está conmigo a la mesa. Porque el hijo del hombre se va, según está decretado; pero ¡ay de aquel hombre por quien es entregado!» Y empezaron a preguntarse entre sí quién de ellos sería el que iba a hacer tal cosa» (Lc 22,21-23)<sup>11</sup>.

De entre estos relatos sinópticos, el gesto que trasciende a la visualidad en los primeros casos del tipo iconográfico del anuncio de la traición es el de Jesús y Judas mojando pan del mismo plato. Esta cualidad expresiva será la clave para identificar el tipo estudiado en este capítulo en relación con los evangelios de Mateo y Marcos en las primeras manifestaciones visuales conservadas. Entre ellas, destaca el *Códex purpureus de Rossano* (s. VI, Catedral de Rossano) [fig. 1]. Este códice es el primer caso conocido en el que se puede identificar el tipo del anuncio de la traición ya que, como se ha visto en el capítulo introductorio dedicado a cuestiones genéricas sobre la Última Cena, antes del siglo VI no era posible identificar ningún tipo<sup>12</sup>. El anuncio de la traición del *Códice de Rossano* mantiene, a nivel formal, el esquema compositivo de los antiguos *triclinia* romanos, presentando a los apóstoles reclinados alrededor de una mesa semicircular en forma de sigma. Cristo ocupa el lugar de honor de los romanos, a la izquierda de la mesa, y es identificado porque es el único que lleva nimbo. En este caso, el tipo puede identificarse gracias a la gestualidad de Judas quien alarga la mano para mojar del plato del centro, delatándose así como el traidor tal como se narra en el evangelio de Mateo y en el de Marcos, textos que contiene este códice griego. Como se ha podido comprobar en el capítulo dedicado al lavatorio de pies, el *Códice de Rossano* también contiene una de las primeras imágenes conservadas de este tipo.

Para encontrar otro caso del tipo del anuncio de la traición, es necesario realizar un salto temporal hasta el siglo XI. En el fresco de Sant'Angelo in Formis (s. XI, Capua) [fig. 2], el esquema compositivo continúa siendo el mismo, distribuyendo a los apóstoles

---

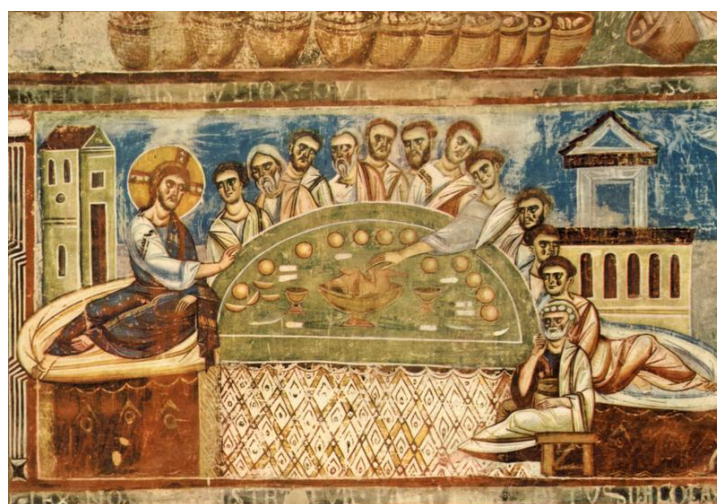
<sup>11</sup> «'Verumtamen ecce manus tradentis me mecum est in mensa; et quidem Filius hominis, secundum quod definitum est, vadit; verumtamen vae illi homini, per quem traditur!'. Et ipsi coeperunt quaerere inter se, quis esset ex eis, qui hoc factururus esset».

<sup>12</sup> Trens, M., *La Eucaristía en el arte español*, Aymá. Barcelona, 1952, p. 43.

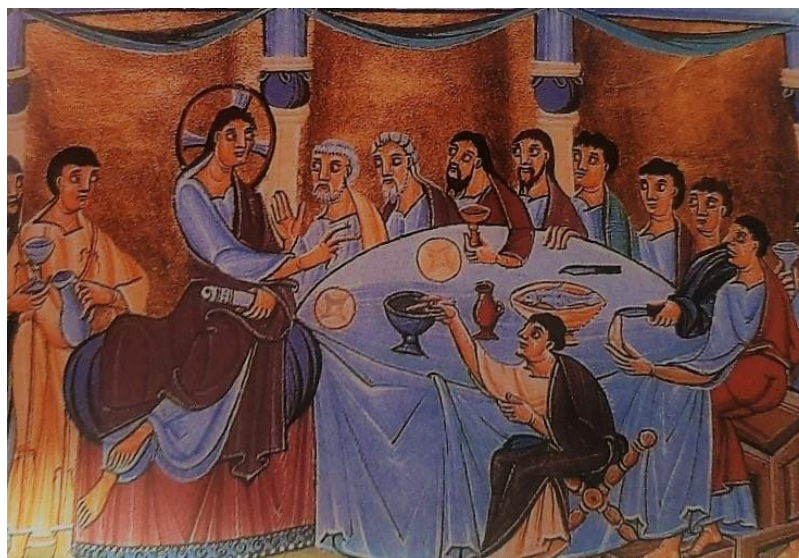
alrededor de una mesa en forma de sigma con Cristo recostado a la izquierda identificado por un nimbo crucífero y Judas, único apóstol individualizado, estirando el brazo para mojar del plato. Por tanto, ambos casos son similares a nivel formal e icónico. En el *Evangelionario del Emperador Enrique II* o *Libro de Perícopas de Enrique II* (ca. 1012, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 105v) [fig. 3], se mantiene el formato de la mesa y la posición de Jesús, pero, Judas, como va a ser habitual en la Edad Media, comienza a ser apartado del resto de los apóstoles, relegado al lado contrario de la mesa y realizando el mismo gesto delatador.



[fig. 1] Códice de *Rossano*, anuncio de la traición, s. VI, Catedral de Rossano.



[fig. 2] Anuncio de la traición, Sant'Angelo in Formis, s. XI, Capua.



[fig. 3] Anuncio de la traición, *Evangelario del Emperador Enrique II o Libro de Perícopas de Enrique II*, ca. 1012, Múnich, BSB, Clm 4452, fol. 105v.

A partir del siglo XI, generalmente, Cristo abandona su posición privilegiada a la izquierda y ocupa el centro, lugar de servicio como gesto de humildad. Como ya se ha podido comprobar, no es la única vez que Jesús con sus actos se muestra humilde frente a sus discípulos ya que, durante el lavatorio, lavó los pies de los apóstoles (Jn 13,1-5) en señal de servidumbre<sup>13</sup>. Lucas (22,24-27) explica la posición de Cristo en la mesa, en medio de todos como el que sirve en los versículos siguientes:

«Entonces se suscitó entre ellos una disputa sobre quién sería considerado el mayor. Pero Él les dijo: ‘Los reyes de las naciones las dominan, y los que tienen potestad sobre ellas son llamados bienhechores. Vosotros no seáis así; al contrario: que el mayor entre vosotros se haga como el menor, y el que manda como el que sirve. Porque ¿quién es mayor: el que está a la mesa o el que sirve? ¿No es el que está a la mesa? Sin embargo, yo estoy en medio de vosotros como quien sirve’»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 52; Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento, Tomo 1, vol. 2, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, p. 422; Monreal y Tejada, L., *Iconografía del cristianismo*, Acantilado, Barcelona, 2000, pp. 125-126.

<sup>14</sup> «*Facta est autem et contentio inter eos, quis eorum videretur esse maior. Dixit autem eis: ‘Reges gentium dominantur eorum; et, qui potestatem habent super eos, benefici vocantur. Vos autem non sic, sed qui maior est in vobis, fiat sicut iunior; et, qui praecessor est, sicut ministrator. Nam quis maior est: qui recumbit, an qui ministrat? Nonne qui recumbit? Ego autem in medio vestrum sum, sicut qui ministrat’*».



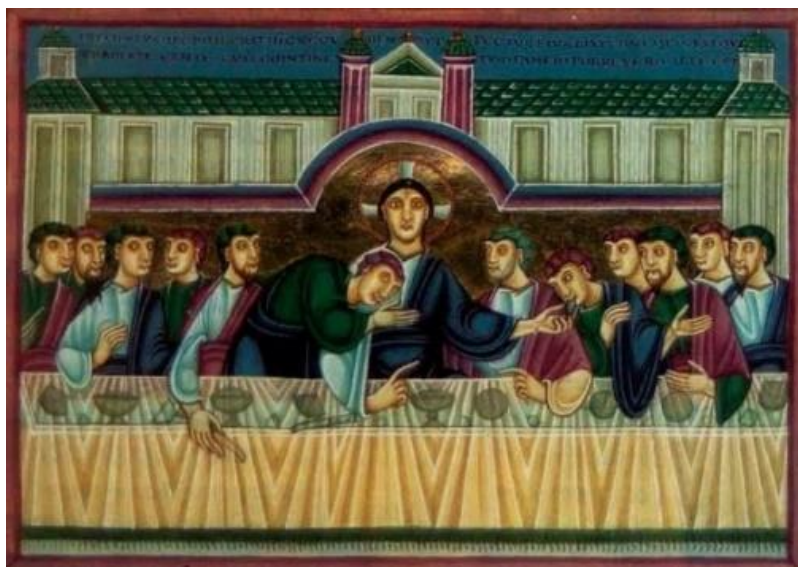
El Códex *Aurus Escorialensis*, también llamado *Evangelionario Imperial Sáfico* (s. XI, Madrid, Biblioteca del Monasterio de El Escorial, fol. 153) [fig. 4] es uno de los primeros casos en los que aparece la mesa rectangular, la cual articula el espacio dando lugar al esquema compositivo que va a perdurar en Occidente en siglos posteriores<sup>15</sup>. Los apóstoles se distribuyen a los lados de Jesús quien, ocupando el centro, ofrece el bocado de pan mojado a Judas delatándolo como traidor. Este gesto se corresponde con la narración que hace Juan del anuncio de la traición:

«Estaba recostado en el pecho de Jesús uno de los discípulos, el que Jesús amaba. Simón Pedro le hizo señas y le dijo: ‘pregúntale quien es ese del que habla’. Él, que estaba recostado sobre el pecho de Jesús, le dice: ‘Señor, ¿Quién es?’ Jesús le responde: ‘Es aquel a quien dé el bocado que voy a mojar’. Y después de mojar el bocado, se lo da a Judas, hijo de Simón Iscariote. Entonces, tras el bocado, entró en él Satanás. Y Jesús le dijo: ‘Lo que vas a hacer, hazlo pronto’. Pero ninguno de los que estaba en la mesa entendió con qué fin le dijo esto, pues algunos pensaban que, como Judas tenía la bolsa, Jesús le decía: ‘Compra lo que necesitamos para la fiesta’, o ‘da algo a los pobres’. Aquel, después de tomar el bocado, salió enseguida. Era de noche» (Jn 13,23-30)<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Réau., L., *op. cit.*, p. 427 y Trens, M., *op. cit.*, p. 70, apuntan que se comenzó a optar por la mesa rectangular porque le daba un carácter más narrativo a la escena y se adecuaba más a las costumbres tanto litúrgicas como domésticas del momento. Vid. Rodríguez Velasco, M., «Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, n.º 16, 2016, pp. 119-142.

<sup>16</sup> «*Erat recumbens unus ex discipulis eius in sinu Iesu, quem diligebat Iesus. Innuít ergo huic Simon Petrus, ut interrogaret: ‘Quis est, de quo dicit?’ . Cum ergo recumberet ille ita supra pectus Iesu, dicit ei: ‘Domine, quis est?’ . Respondet Iesus: ‘Ille est, cui ego intinctam buccellam porrexero’ . Cum ergo intinxisset buccellam, dat Iudae Simonis Iscariotis. Et post buccellam tunc introivit in illum Satanás. Dicit ergo ei Iesus: ‘Quod facis, fac citius’ . Hoc autem nemo scivit discumbentium ad quid dixerit ei; quidam enim putabant quia loculos habebat Iudas, quia dicit ei Iesus: ‘Eme ea, quae opus sunt nobis ad diem festum’ , aut egenis ut aliquid daret. Cum ergo accepisset ille buccellam, exivit continuo; erat autem nox».*



[fig. 4] Anuncio de la traición, *Códex Aureus Escorialensis* o *Evangelionario Imperial Sáfico*, s. XI, Madrid, MME, fol. 153.

La narración del anuncio de la traición que hace Juan se diferencia de las que hacen Marcos y Mateo en que, esta vez, Judas no moja del plato con Jesús, sino que éste le da directamente a la boca el trozo de pan untado. Los Padres de la Iglesia, advirtiendo también esta diferencia, reflexionan en torno a la elección de Judas como instrumento para que se cumplieran las Escrituras y el conocimiento previo de Cristo de la identidad del traidor y sus maquinaciones. Así, Orígenes apunta como si fuera Cristo hablando en primera persona que: «Yo conozco a cada uno de los que he elegido. Por lo tanto, conozco también a Judas y no ignoro que el Diablo le ha puesto en el corazón maquinaciones contra mí» (*Comentarios al Evangelio de Juan*, 32, 152; SC 385,254)<sup>17</sup>. Por tanto, el Evangelio de Juan muestra cómo Jesús era conocedor de la traición, fue consciente de la elección de Judas y consintió que la traición ocurriera, convirtiendo a Judas en un instrumento al servicio del plan de salvación:

«No lo digo por todos vosotros: yo sé a quienes elegí; sino para que se cumpla la Escritura: ‘El que come mi pan levantó contra mí su talón’. Os lo digo desde ahora, antes de que suceda, para que cuando ocurra creáis que yo soy. En verdad, en verdad os digo: quien recibe al que yo envíe, a mí me recibe; y quien a mí me recibe, recibe al que me ha enviado. Cuando dijo esto

<sup>17</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 145.

Jesús se conmovió en su espíritu, y declaró: ‘En verdad, en verdad os digo que uno de vosotros me va a entregar’. Los discípulos se miraban unos a otros sin saber a quién se refería» (Jn 13,18-20)<sup>18</sup>.

Al respecto, Cirilo de Alejandría (ca. 373-444) reflexiona en torno a la elección de Judas por parte de Cristo:

«Si creemos que Cristo lo sabe todo, ¿por qué eligió a Judas y lo incluyó entre los otros discípulos, no desconociendo que se perdería de haber cometido la traición, y que caería dentro de los lazos de la codicia. Dirá además en segundo lugar: si ‘levantó su talón’ contra Cristo, como Él mismo dice, para que se cumpliera la Escritura, entonces no se le podría considerar responsable de lo sucedido, sino (que habría que considerar responsable) a la fuerza que obligaba a que la Escritura se cumpliera (...). Del mismo modo eligió a Judas y lo asoció a los santos discípulos, evidentemente cuando en los comienzos aún estaba dispuesto a un seguimiento provechoso; pero después que poco a poco, debido a la tentación de Satanás, cayó en los lazos de la codicia, cuando estaba ya vencido por la pasión, y convertido por esta misma pasión en traidor, finalmente Dios lo repudió. (...) estaba en manos de Judas el haberse podido salvar de la caída haciendo una elección más conveniente y cambiando radicalmente su corazón para hacer posible un seguimiento sincero de Cristo (...). El espíritu, conocedor de todo lo que ha de suceder, dijo que se cumplirá totalmente, para que, cuando el hecho suceda, tomando la predicción como prenda de nuestra fe, conozcamos sólidamente aquello sobre lo que fueron escritas estas cosas» (*Comentario al Evangelio de Juan*, 9; Pusey 2, 357-359)<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> «*Non de omnibus vobis dico, ego scio, quos elegerim, sed ut impleatur Scriptura: ‘Qui manducat meum panem, levavit contra me calcaneum suum’.* Amodo dico vobis priusquam fiat, ut credatis, cum factum fuerit, quia ego sum. Amen, amen dico vobis: ‘Qui accipit, si quem misero, me accipit; qui autem me accipit, accipit eum, qui me misit’».

<sup>19</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, pp. 145-146.

Tanto Orígenes<sup>20</sup>, como Juan Crisóstomo<sup>21</sup> y Teodoro de Mopsuestia (ca. 350-428)<sup>22</sup>, coinciden con Agustín (ca. 354-430)<sup>23</sup> en afirmar que los discípulos, conocían la flaqueza humana y por eso dudaron de sí mismos y los demás. Además, el de Hipona, en su comentario al Evangelio de Juan (13, 2-4), llamado *Tratado sobre Evangelio de Juan* 55,6<sup>24</sup>, resalta la humildad del Señor, sabiendo que Judas le iba a traicionar y conocedor del plan del Padre, da oportunidad al traidor a que se arrepienta del pecado que va a cometer. Respecto al mismo capítulo (Jn 13,18), Orígenes (*Comentarios al Ev. De Juan*, 32, 152)<sup>25</sup> señala que Cristo era conocedor de quien había elegido como su discípulo cuando dijo «El que come mi pan levantó contra mí su talón». El Señor sabía que en Judas anidaba el Diablo y sus maquinaciones. Por su parte, de manera parecida a Orígenes, Cirilo de Alejandría se pregunta si Cristo, conocedor de lo que iba a hacer Judas, sabía que lo elegía a él para hacer cumplir las Escrituras. Cirilo (*Comentario al Ev. De Juan* 9)<sup>26</sup> plantea la duda de si es Judas el responsable de la traición o la fuerza que obliga a que las Escrituras se cumpliesen.

A partir del siglo X, el relato del anuncio de la traición que realiza Juan, va a ser el más utilizado como fuente textual de referencia en el arte medieval. Además, desde el año mil, siguiendo el mismo evangelio, Juan comienza a aparecer recostado en el pecho de Cristo. A partir de este momento, las figuras identificables en este tipo iconográfico por lo general van a ser Jesús, Judas, Juan y, en ocasiones, Pedro<sup>27</sup>. La postura de Juan apoyado en el pecho de Cristo aparece únicamente en su propio evangelio: «Estaba recostado en el pecho de Jesús uno de los discípulos, el que Jesús amaba. Simón Pedro le hizo señas y le dijo: ‘pregúntale quien es ese del que habla’. Él, que estaba recostado sobre el pecho de Jesús (...)» (Jn, 13,23-25)<sup>28</sup>. Siguiendo el relato joánico, Juan, estando recostado en el pecho de Cristo, aprovecha para preguntarle -instigado por Pedro-, quién sería el traidor. Además, hay varias ocasiones en las que en el mismo evangelio se dice

---

<sup>20</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, pp. 128-129.

<sup>21</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 152. Lleva a BPa 55, p. 123.

<sup>22</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 148.

<sup>23</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 148. Lleva a BAC 165, pp. 280-281.

<sup>24</sup> *Tratado sobre el Evangelio de Juan*, 55. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 129.

<sup>25</sup> *Comentarios al Evangelio de Juan*, 32, 152. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 145.

<sup>26</sup> *Comentario al Evangelio de Juan*, 9. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, pp. 145-146.

<sup>27</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 64.

<sup>28</sup> «*Erat recumbens unus ex discipulis eius in sinu Iesu, quem diligebat Iesus. Innuvit ergo huic Simon Petrus, ut interrogaret: 'Quis est, de quo dicit?'. Cum ergo recumberet ille ita supra pectus Iesu, dicit ei: 'Domine, quis est?'*».

que Juan era el discípulo amado<sup>29</sup>. Después de la cena y la Pasión, en el momento de la crucifixión, Jesús asigna a Juan como hijo de su madre: «‘Mujer, aquí tienes a tu hijo’. Después le dice al discípulo: ‘Aquí tienes a tu madre’» (Jn 19, 25-27)<sup>30</sup>. También, en la Resurrección, la Magdalena, testigo del momento, corre a avisar a Pedro y al «otro discípulo, el que Jesús amaba» (Jn 20,1-2)<sup>31</sup>. Y, por último, en el encuentro de Cristo con Pedro y Juan es este último el que lo reconoce: «Aquel discípulo a quien amaba Jesús le dijo a Pedro: ‘¡Es el Señor!’» (Jn 21,6-7)<sup>32</sup>.

Los Padres de la Iglesia reafirman la idea de que Juan era el discípulo más amado por Cristo al que confió el cuidado de su madre: «Ya que como madre suya estaría naturalmente dolida y necesitaría un protector, con razón la puso en manos de su amado discípulo» (Juan Crisóstomo, *Homilias sobre el Evangelio de Juan*, 85, 2-3; PG 59, 461-462)<sup>33</sup>. De la misma manera, Orígenes destaca a Juan como elegido por haber reclinado su cabeza sobre Cristo: «La primicia de los evangelios es el de Juan, cuyo sentido profundo no puede entender quien no reclina su cabeza sobre el pecho de Jesús y no haya recibido de Él a María como su propia Madre» (*Comentario al Evangelio de Juan*, 1, 23; SC 120, 70-72)<sup>34</sup>.

Tal como apunta *La Pasión de María*, texto fuera del canon, la razón por la que hizo de María madre de Juan, es porque ambos eran vírgenes: «y que lo amaba por encima de los demás porque era virgen como él y como María su madre» (capítulo *El tránsito de María*, 1; AA, 124-125)<sup>35</sup>. Jerónimo refuerza la idea de la importancia de la virginidad de Juan para ser digno de suplirle como hijo:

---

<sup>29</sup> Sánchez Morillas, B., «María Magdalena, de testigo presencial a icono de la penitencia de los siglos XIV-XVII» Universidad de Sevilla, 2014, pp. 62-63, apunta que hay indicios en los evangelios que hacen referencia a que el discípulo amado pudiera ser Lázaro, hermano de María y de Marta, ya que antes de su muerte y del milagro de su Resurrección llevada a cabo por Cristo, en Jn 11,3 un mensajero dice a Jesús: «Aquel a quien tú quieres está enfermo». Además, también en Jn 11,5 se dice que: «Jesús amaba a Marta, a su hermana y a Lázaro». Por otra parte, Sánchez apoya en sus estudios que el discípulo amado podría ser María Magdalena y que por su condición de mujer y lo intolerable de un discípulo femenino en los siglos I y II se habría omitido su nombre. Vid. Burnet, R., *María Magdalena. De pecadora arrepentida a esposa de Jesús*, Desclée de Brower, Bilbao, 2007, p. 64 y Monzón Pertejo, E., *María Magdalena. Continuidad y variación en la cultura audiovisual (1897-2014)*, Universitat de València, 2017, pp. 109-110.

<sup>30</sup> «‘Mulier, ecce filius tuus’. Deinde dicit discipulo: ‘Ecce mater tua’».

<sup>31</sup> «Currit ergo et venit ad Simonem Petrum et ad alium discipulum, quem amabat Iesus, et dicit eis: ‘Tulerunt Dominum de monumento, et nescimus, ubi posuerunt eum!’».

<sup>32</sup> «Dicit ergo discipulus ille, quem diligebat Iesus, Petro: ‘Dominus est!’».

<sup>33</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 407. Lleva a BPa 55, pp. 273-275.

<sup>34</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 407.

<sup>35</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 409.

«Y por eso Jesús amaba especialmente a Juan evangelista, que por la nobleza de su familia era conocido por el pontífice y no tenía las artes de los judíos; de modo que fue él quien introdujo a Pedro en el atrio, él fue el único de los apóstoles que estuvo al pie en la cruz y el que recibió en su casa a la Madre del Salvador: de modo que, como hijo virgen recibió en herencia a la Madre virgen del Señor virgen» (*Cartas*, 127,5; CSEL 56, 149)<sup>36</sup>.

Beda el Venerable (ca. 672-735) comenta también la situación idónea de virginidad tanto de Juan como de María para que se convirtieran en madre e hijo:

«Amó más que a los demás a quien, elegido virgen por Él, permaneció virgen siempre. Se dice que le llamó cuando quería casarse. Por ello regaló una dulzura mayor de su amor a quien se había apartado del placer carnal. Y finalmente antes de morir en la cruz le encomendó a su Madre para que uno [que era] virgen custodiara a una virgen y, al ascender al cielo después de su muerte y Resurrección, no le faltase un hijo a su Madre cuya vida casta fuese custodiada con castos servicios» (*Homilías sobre los Evangelios*, 1, 9; CCL 122, 62)<sup>37</sup>.

Otra posible lectura, extraída del Evangelio de Juan sobre esta posición, sería la que defiende que Juan se apoya en Cristo para hablarle a éste al oído en el transcurso del anuncio de Judas como traidor, cuando Pedro le dice a Juan que le pregunte a Jesús quién era el que le iba a traicionar: «Estaba recostado en el pecho de Jesús uno de los discípulos, el que Jesús amaba, Simón Pedro le hizo señas y le dijo: ‘pregúntale quien es ese del que habla’. Él que estaba recostado sobre el pecho de Jesús, le dice: ‘Señor, ¿quién es?’. Jesús le responde: ‘Es aquel a quien dé el bocado que voy a mojar’» (Jn 13,23-26). Orígenes justifica que fuera Juan el que preguntara a Jesús sobre la identidad del traidor y no otro porque era «quien tenía mayor confianza con el Maestro»<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 409. Lleva a BAC 549, p. 618.

<sup>37</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 407. Se volverá a hacer referencia a este comentario en relación a la postura de Juan durante la Santa Cena y su relación con *La Leyenda Dorada*.

<sup>38</sup> *Comentarios al Evangelio de Juan*, 32, 275; SC 385, 304-306. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 150.



Otra fundamentación podría residir en *La Leyenda Dorada* (ca. 1260), donde el origen de esta postura se relaciona con las Bodas de Caná en donde Juan abandona a su futura esposa, María Magdalena, para ser seguidor de Cristo:

«Dicen algunos que María Magdalena y Juan Evangelista fueron novios; que cuando ya estaban a punto de casarse Cristo llamó a Juan y lo convirtió en discípulo suyo (...) estos dicen también que si Cristo distinguió a Juan con su amistad y le hizo saborear más que a los otros apóstoles las dulzuras de su conversación y trato, fue para compensarlos de aquellos deleites conyugales que nunca llegó a conocer, puesto que lo apartó de ellos en las vísperas de su proyectada boda» (Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, tomo I, cap. XCVI, p. 391)<sup>39</sup>.

El binomio de Juan recostado en Cristo fue tan habitual en la visualidad que incluso se llegaron a realizar imágenes en las que solo aparecían Juan y Cristo en esta postura, como sucede en los vitrales de la Catedral de St. Etienne de Bourges (s. XIII) o en el *Gruppe de Johannes Christus* atribuido al Maestro de Suabia, (ca. 1320, Amberes, Museo Mayer van den Bergh) [fig. 5]. De la individualización y postura de estos dos personajes, Réau explica que, Juan apoyado en su hombro era «el alma refugiándose en Cristo»<sup>40</sup> pero, él mismo opina que la postura de Juan recostado encuentra su explicación en el esquema compositivo en el que los apóstoles y Jesús, al igual que los romanos y emperadores, comían recostado a modo de *triclinia*. Al variar la forma de la mesa a rectangular por lo motivos ya comentados, los discípulos y Cristo pasarían a ser representados sentados, salvo Juan, que conservaría la postura recostada produciéndose según el autor decimonónico una «supervivencia iconográfica» y por tanto no se debería a ninguna explicación relacionada con la conexión fraternal de Cristo y Juan. Así, Réau expresa que: «En los banquetes de la Antigüedad los comensales estaban apoyados sobre el codo izquierdo de manera que aquel que se encontraba a la derecha del anfitrión o de quien presidía el banquete tenía forzosamente la cabeza cerca del pecho de este. Por

---

<sup>39</sup> De la Vorágine, S., *La Leyenda Dorada*, tomo I, capítulo XCVI. Edición de Macías, Fray José, Alianza, Madrid, 2001, p. 391.

<sup>40</sup> Réau, L., *op. cit.*, p. 429.

desconocimiento de estas circunstancias los místicos han atribuido a una actitud completamente natural un significado especial, como un gesto de ternura fraternal»<sup>41</sup>.

*La vocación de San Juan* (s. XIII Anselmus Cantuariensis, Salzburgo, Admont, Benediktinerstift (Abadía de Admont), Cod. 289, fol. 56r.) [fig. 6] es una miniatura que se constituye como una de las primeras imágenes de Juan y Jesús juntos y que representa dos escenas: Cristo llamando al discípulo Juan a dejar a su prometida para convertirse en su seguidor, y Juan apoyando la cabeza sobre el pecho de Jesús quien le toca la barbilla como señal de cariño (mamola). Esta teoría es apoyada, como se ha visto en líneas anteriores, por Beda el Venerable quien apunta que: «Se dice que le llamó cuando quería casarse. Por ello regaló una dulzura mayor de su amor a quien se había apartado del placer carnal» (*Homilías sobre los Evangelios*, 1, 9; CCL 122, 62)<sup>42</sup>.



[fig. 5] Maestro de Suabia, *Gruppe de Johannes Christus*, ca. 1320, Amberes, MVB.



[fig. 6] Anselmus Cantuariensis, *La vocación de San Juan*, s. XIII, Salzburgo, Admont, Benediktinerstift, Cod. 289, fol. 56r.

<sup>41</sup> Para más información sobre la postura recostada de Juan sobre Cristo relacionada con el comienzo de la utilización del Evangelio de Juan como fuente en la Edad Media vid. Trens, M., *op. cit.*, pp. 57-58; Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, pp. 122-125 y Monzón Pertejo, E.; Bernad López, V., «La Última Cena de Jaime Ferrer como unción en Betania a partir de los tipos iconográficos y el antagonismo entre Judas y María Magdalena», *De Medio Aevo*, vol. 10, n.º 2, 2021, pp. 507-509.

<sup>42</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 407.

Cirlot, en una de sus investigaciones sobre la visionaria Hildegard von Bingen, pone en relación la postura de Juan recostado con la de un niño que bebe de los pechos de la madre. En este caso, Juan bebería de la sabiduría de los pechos de Cristo al igual que la santa Hildegard experimentó en una de sus visiones. Hildegard von Bingen fue una mística visionaria de la Orden de san Benito quien desarrolló varias obras proféticas en el siglo XII. Su tercera obra profética se denomina *Liber divinorum operum* o *Libro de horas divinas* (1163-1173) y contiene diez visiones místicas de la santa<sup>43</sup>. En una de ellas, escrita por ella misma y recogida por su biógrafo Theoderich von Echternach, Hildegard se siente en conexión con el apóstol Juan, tal como se ha apuntado con anterioridad:

«Se desparramaron gotas de lluvia de la inspiración de Dios en la conciencia de mi alma, como el Espíritu Santo empapó a san Juan evangelista cuando chupó del pecho de Cristo la profundísima revelación, por lo que su sentido fue tocado por la santa divinidad y se le revelaron los misterios ocultos y las obras al decir: ‘En el principio era el verbo (...)’»<sup>44</sup>.

Tanto Cirlot como Bynum recogen en sus investigaciones sobre la espiritualidad medieval que la imagen de Cristo como madre no era extraña en la orden cisterciense del siglo XII acostumbrado a leer el Evangelio de Juan en el que, en el transcurso de la Última Cena, Juan aparece recostado en el pecho de Cristo<sup>45</sup>. En el *Speculum Virginum*, un tratado didáctico del 1160 sobre la vida monástica femenina, posiblemente compuesto en la Abadía agustiniana de Andenach, aparece en el Libro V un texto que, en opinión de Cirlot<sup>46</sup>, podría ser el antecedente directo de la visión de Hildegard como Juan evangelista:

«En aquella cena, en la que Juan se recostó sobre el pecho de su querido maestro, fue celebrado el misterio de la Redención humana en el pan

---

<sup>43</sup> Cirlot, V., «Hildegard von Bingen y Juan de Patmos: la experiencia visionaria en el siglo XII», *Revista chilena de literatura*, n.º 63, 2003, p. 111.

<sup>44</sup> *Speculum Virginum*. Edición de Seyfarth, J., CC Cm 5, 1990. Citado en Cirlot, V., «Hildegard von Bingen y Juan...», p. 111.

<sup>45</sup> Cirlot, V., «Hildegard von Bingen y Juan...», p. 112 y Bynum, C. W., *Jesus and Mother Studies in the Spirituality of the Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 64 y ss.

<sup>46</sup> Cirlot, V., «Hildegard von Bingen y Juan...», p. 112.

y en el vino, esto es, en el cuerpo y la sangre de Cristo, en aquella cena la esposa de Cristo significada a través de Juan sobre el pecho de su señor (...) bebiendo del pecho de su Señor el perfecto conocimiento... de la divinidad y la dulzura del amor interior...»<sup>47</sup>.

En el mismo tratado, en el Libro II, también se dice que: «en el pecho de Cristo está la plenitud de toda ciencia». Posteriormente, en otro de los libros visionarios de la mística Von Bingen, *Liber divinorum operum* (ca. 1163-1173), Hildegard insiste de nuevo en su experiencia mística con Cristo, asemejándola a la relación que Juan tenía con Jesús:

«Un tiempo después vi una visión maravillosa y misteriosa, de tal modo que todas mis vísceras fueron sacudidas y apagada la sensualidad de mi cuerpo. Mi conocimiento cambió de tal modo que casi me desconocía a mí misma. Se desparramaron como gotas de suave lluvia (*quasi gutte suavis pluviæ spargebantur*) de la inspiración de Dios en la conciencia de mi alma, como el Espíritu Santo empapó a san Juan evangelista cuando chupó del pecho de Cristo la profundísima revelación (*de pectore Iesu profundissimam reuelationem suxit*), por lo que su sentido fue tocado por la santa divinidad y se le revelaron los misterios ocultos y las obras, al decir: ‘En el principio era el verbo’»<sup>48</sup>.

Greenhill relacionó la imagen de Juan en el pecho de Cristo con el relato de *La Leyenda Dorada* donde el discípulo amado abandona a la novia en las Bodas de Caná<sup>49</sup>. Según Cirlot, el abandono de la novia en la boda para acudir al pecho de Cristo «se trata de la sustitución del matrimonio terrenal por otro espiritual» produciéndose una unión mística y a través del contacto físico se produce una adquisición de conocimiento o de

---

<sup>47</sup> *Speculum Virgium*. Edición de Seyfarth, J., CC Cm 5, 1990. Citado en Cirlot, V., «Hildegard von Bingen y Juan...», p. 112. Vid. Cirlot, V., «Hildegarda de Bingen: vida de una visionaria», *Duoda. Revista de estudios femeninos*, n.º 17, 1999, pp. 17-31.

<sup>48</sup> *Vita Sanctae Hildegardis*. Edición de Monica Klaes, Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis CXXVI, Brepols, Turnhout 1993, p. 43, citado en Cirlot, V., *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Herder, Barcelona, 2005, pp. 38-60.

<sup>49</sup> Greenhill, E. S., «The Group of Christ and St. John as Author Portrait: Literary Sources, Pictorial Parallels», *Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem*, n.º 65, 1971, pp. 406-416.

secretos celestiales (*vidit secreta caelestia*). Hildegard von Bingen afirma que lo que le sucedió en su visión, fue semejante a lo que le ocurrió a Juan cuando bebió del pecho de Cristo: se llenó de sabiduría a través de esta unión mística mediante la metáfora del pecho. Así lo debió de entender el biógrafo de la visionaria, Theoderich von Echternach, cuando relacionó este testimonio de Hildegard con un pasaje del Cantar de los Cantares, y la vio como la esposa de Cristo que exclamaba: «Llévanos junto a ti, mejores al olfato tus perfumes» (Cant 1,3)<sup>50</sup>.

En el siglo XI, como consecuencia también del predominio del uso del Evangelio de Juan como fuente, se produce otra variación en el esquema compositivo que va a perdurar en gran parte de la Edad Media: Judas aparece sentado o arrodillado recibiendo el bocado de pan en manos de Cristo al lado opuesto de la mesa donde se encuentran todos los demás. Este es el caso de la Arqueta de marfil de San Felices (ca. 1090, Monasterio de Yuso) procedente del Monasterio San Millán de Cogolla [fig. 7].



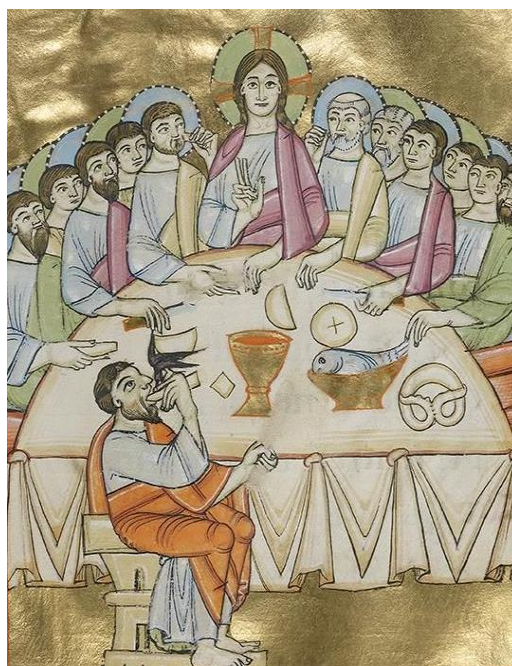
[fig. 7] Anuncio de la traición, arqueta de San felices, ca. 1090, Monasterio de Yuso.

Aunque en el siglo XI la mesa principalmente es rectangular, es posible encontrar casos donde todavía aparecen las mesas en forma de sigma y en contadas ocasiones de forma cuadrada, redonda o incluso triangular. En el *Códice Ludwig VII Benedictinal* 1, ca. 1030-1040, Los Ángeles, Paul Getty Museum, f. 38r [fig. 8], Cristo y los apóstoles

<sup>50</sup> Cirlot, V., *Hildegard von Bingen y la tradición...* pp. 61-64.



nimbados aparecen dispuestos alrededor de la mesa en forma de sigma y, una vez más, Judas aislado al otro lado de la mesa en el momento en el que el Diablo entró en él según el relato de Juan: «Y después de mojar el bocado, se lo da a Judas, hijo de Simón Iscariote. Entonces, tras el bocado, entró en él Satanás» (Jn 13,27). En este caso, el demonio que entra en Judas está representado como un pájaro negro<sup>51</sup>.



[fig. 8] Códice *Ludwig VII Benedictinal*, ca. 1030-1040, LA, PGM, fol. 38r.

El tema de la incursión del demonio y su posesión de Judas sembrando en éste la semilla de la traición, fue muy comentado por los Padres de la Iglesia, lo que se ha podido comprobar también en el capítulo dedicado al encuentro de Judas con el Sanedrín. De esta manera lo explica Agustín: «Ahí tenéis donde dice que Satanás entró en Judas. Entró, primeramente, infiltrado en su corazón el pensamiento de traicionar a Cristo, pues ya en este estado había venido a la cena. Y ahora tras el pan entró en él, no para tentar a otro distinto, sino para tomar posesión del que ya era suyo» (*Tratados sobre el Evangelio de*

<sup>51</sup> En Aragonés Estella, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra, Pamplona, 1996, p. 44, aparecen algunos casos en los que el demonio es representado entrando por la boca de Judas tras el bocado en forma de pájaro negro o rojo, así como de sapo de los mismos colores, pero no explica el porqué de la elección de las aves como demonios. En Baschet, J., *Corps et âmes. Une histoire de la personne au moyen âge*, Flammarion, Aubier, 2016, p. 155, se explica que, el alma pecadora se representa en ocasiones saliendo del cuerpo tras la muerte en forma de pájaro negro.

*Juan*, 62, 2; CCL 36, 484)<sup>52</sup>. Ammonio (ca. 175-242) insiste en que el Diablo eligió a Judas que ya tenía intención de entregar a Jesús: «Satanás vio la intención de Judas para traicionar al Señor y aceleró esas intenciones atormentándole con el envío de unos judíos» (*Fragmentos sobre el Evangelio de Juan*, 457; TU 89, 310)<sup>53</sup>. De modo parecido, Cirilo de Alejandría cree que Judas ya guardaba en su interior la intención de traicionar a su Señor:

«Satanás, cuando quiere conquistar el alma de una persona ya cercada, se aproxima a la parte más débil de ella, pensando complacientemente que de esta forma la conquistará cuando vea que no se ha añadido ninguna defensa, como por ejemplo (...) la Eucaristía mística, por la que era probable que la pasión fuera expulsada; esto es lo que especialmente inutiliza el veneno homicida del Diablo» (*Comentario al Evangelio de Juan*, 9; Pusey 2, 368-369)<sup>54</sup>.

El *Evangelionario de Vysehrad* (s. XI, Museo Nacional de Praga) [fig. 9] mantiene la misma configuración icónica que el caso anterior aunque con la habitual mesa rectangular. Cristo y los apóstoles están dispuestos a un mismo lado, todos nimbados a excepción de Juan, que aparece de pequeño tamaño encima de Cristo haciendo alusión al Evangelio de Juan en el que éste aparece recostado en el pecho de Jesús<sup>55</sup>. Judas, por su parte, aparece aislado, siendo delatado como traidor mojando del mismo plato que Cristo, tal y como relatan Marcos y Mateo y, a su vez, tomando un bocado con la otra mano aludiendo al relato de Juan cuando cuenta que tras el bocado entró Satanás en él. En este caso, el demonio ha sido representado como un pájaro rojo. Otro de los casos donde el demonio que entra en Judas como pájaro negro se encuentra en una miniatura del *Libro*

---

<sup>52</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 152. Lleva a BAC 165, p. 285.

<sup>53</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 152.

<sup>54</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 153. Este comentario se retomará cuando se trate el debate teológico sobre la posible comunión indigna de Judas en el capítulo dedicado al tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía. En el mismo sentido, vid. Teodoro de Mopsuestia, *Comentario al Evangelio de Juan*, 6, 13, 27-30; CSCO 4/3, 260. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 153; Cirilo de Alejandría, *Comentario al Evangelio de Juan*, 9; Pusey 2, 370-373. Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 154; Cipriano, *Testimonio contra los judíos*, 3,30 y Tertuliano, *Contra Marción*, 5, 6.

<sup>55</sup> La postura de Juan, como se ha comentado anteriormente, obedece a una serie de diferentes teorías relativas tanto a la configuración de las cenas en la Antigüedad como a teorías bíblicas, patrísticas y legendarias, pero aquí, la postura se ha llevado al extremo presentando a Juan como un niño en el regazo de Jesús.

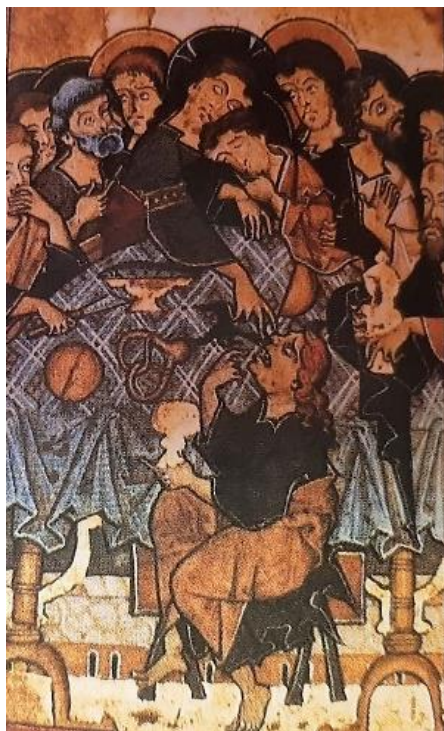


*de Salmos de Baviera* (ca. 1230-1240 Austria, Stiftsbibliothek, cod. lat. 1903, fol. 11v)

[fig. 10].



[fig. 9] Anuncio de la traición, *Evangelario de Vysehrad*, s. XI, Praga, MN de Praga.



[fig. 10] Anuncio de la traición, *Libro de Salmos de Baviera*, ca. 1230-1240, Austria, SB, cod. lat. 1903, fol. 11v.

Los capiteles historiados del claustro de San Juan de la Peña (s. XII, Huesca) [fig. 11] contienen escenas del Nuevo Testamento ordenadas cronológicamente siguiendo las narraciones de los evangelios. Así, como se ha visto en capítulos anteriores, en uno de los capiteles se puede encontrar en una cara el lavatorio de pies y en otra el anuncio de la traición. Una vez más, la escena se articula alrededor de una mesa rectangular en la que Cristo en el centro da el bocado delatador a Judas y Juan aparece recostado sobre el pecho del Mesías.

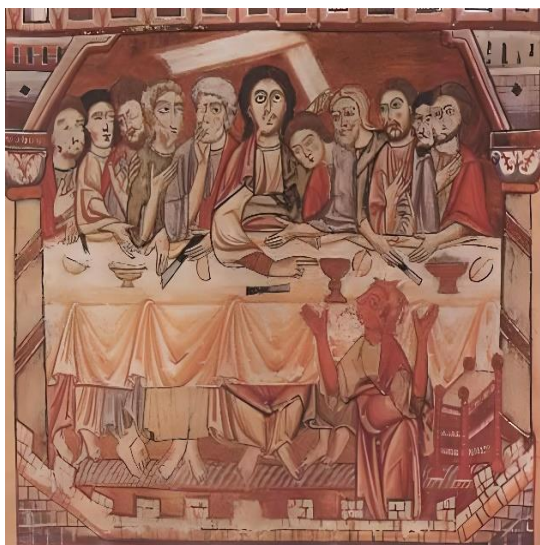


[fig. 11] Anuncio de la traición, s. XII, capitel del claustro de San Juan de la Peña, Huesca.

De la Cena del *Evangelionario de Alemania meridional* (ca. 1160-1170, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod.1244, fol.105v) [fig. 12], cabe destacar como novedad la singularidad de la piel roja de Judas. En el siglo XII todavía no se había individualizado y estereotipado al traidor con perfil semítico ni con atuendo de color amarillo y pelo pelirrojo (para esto hay que esperar al siglo XIII y XIV) pero, en este evangelionario se ha optado por presentarlo de color rojo, como un demonio y las llamas del infierno. Según Pastoreau, en la Edad Media «el color de la traición se parece al actual anaranjado y era la versión oscura y saturada del rojo, color de los demonios, del zorro, de la hipocresía, de la mentira y de la traición. Este color no brilla, presenta una tonalidad opaca y mate como las llamas del Infierno»<sup>56</sup>. El *Salterio de Albans* (ca. 1125-1130, Biblioteca de la Catedral de Santa María de Hildesheim, fol. 41) en la abadía de Saint Albans (Hertfordshire, Inglaterra) [fig. 13], repite la misma configuración icónica que el

<sup>56</sup> Pastoreau, M., *Una historia simbólica en la Edad Media Occidental*, Katz, Buenos Aires, 2006, p. 219.

caso anterior, con la diferencia de que esta vez, se ha optado por la mesa en forma de sigma y se ha posicionado a Cristo en el lugar de honor de los emperadores, ambas características de reminiscencia oriental. Judas, aparece aislado en el lado contrario de la mesa a los demás apóstoles y recibe el bocado delatador de la mano de Jesús.



[fig. 12] Anuncio de la traición, *Evangelionario Alemania Meridional*, ca. 1160-1170, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod.1244, fol.105v.



[fig. 13] Anuncio de la traición, *Salterio de Albans*, ca. 1125-1130, Biblioteca de la Catedral de Santa María de Hildesheim, Hertfordshire, Inglaterra, fol. 41.

Uno de los ejemplos más representativos en miniaturas en los que aparecen varios tipos iconográficos en registros superpuestos es la *Biblia de Ávila* (ca. 1160-1170, Biblioteca Nacional Vit. 15-1, fol. CCCXXIII v.) [fig. 14]. Este manuscrito introduce una variación más en el tipo iconográfico: Judas robando un pez. Tanto los apóstoles como Cristo se encuentran en uno de los lados de la mesa rectangular (apareciendo de nuevo Juan en pequeño tamaño recostado en Jesús), al otro lado de la mesa, aislado de los personajes nimbados, aparece Judas quien no moja del plato de Cristo ni le es entregado el bocado de pan, sino que roba un pez de la mesa. De las mismas fechas y presentando



la misma variación en la gestualidad de Judas, es el caso de la placa esmalte del Altar de Verdum (ca. 1181, Klosterneuburg) [fig. 15]<sup>57</sup>.



[fig. 14] Anuncio de la traición, *Biblia de Ávila*, ca. 1160-1170, BNE, Vit. 15-1, fol. CCCXXIII v.



[fig. 15] Anuncio de la traición, Altar de Verdum, ca. 1181, Klosterneuburg, Austria.

Según Réau, el gesto de robar o esconder el pez ya se realizaba en las escenificaciones del teatro de los Misterios<sup>58</sup>. Según estos Misterios teatralizados, todos los apóstoles recibieron su parte en la Santa Cena, excepto Judas, a quien se le ordenó ir a buscar peces, luego Jesús tomó un trozo de uno de estos, que introdujo en la boca del traidor. Los autos sacramentales medievales del siglo XII, generalmente, atribuían al gesto de robar el pez otra explicación: «se contaba que Judas había encontrado insuficiente la porción que se le había atribuido, y que aprovechando un momento en el que Jesús levantaba su copa para beber un trago, metió furtivamente la mano en el plato de su maestro y le robó un pez»<sup>59</sup>. Esta teoría a cerca del gesto de Judas en la cena es la

<sup>57</sup> Otros casos en los que Judas aparece con el pez robado son: una vidriera de la catedral de Laon (ca. 1225), el tímpano de la colegiata de Terlizzi, Bari (ca. 1276) y el retablo de altar de Niederwildungen Wildunger, pintado por Konrad von Soest (ca. 1404).

<sup>58</sup> Las Pasiones teatralizadas o Misterios teatralizados adquirieron popularidad en la Edad Media. Las primeras, escritas en latín, datan de aproximadamente el siglo XII, las escritas en lengua romance se desarrollan a partir de los siglos XIII y XIV. Vid. Massip, J. F., *Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana*, Montpeller, 1986; Massip, J. F., «Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán», *Revista de Filología Española*, vol. LXXIV, n.º ½, 1994, pp. 23-40.

<sup>59</sup> Réau, L., *op. cit.*, pp. 430-431. Tomando como base a Réau sin añadir más información de la que este autor comenta, vid. Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, p. 121; Trens, M., *op. cit.*, p. 52 y Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 365.

que aparece en el *Misterio de sainte Geneviève*: «*Totans quant li sires bevait, Il li emblait come gloton. Le plus beau morsel du poisson. Ja Dex n'en feist nul semblant*» [Mientras el Señor bebía, le robaba como un glotón, el mejor trozo de pescado, entonces Dios aparentó no ver]. Por tanto, el gesto de esconder el pez o robarlo de la mesa adquiere la misma significación que tomar el bocado entregado por Cristo o mojar del mismo plato que éste: la delación del traidor.

El gesto delatador también aparece en la *Pasión según Gamaliel*: «*Judas mit la main au tailloir de Jesús Christ et luy embla ung poisson*» [Judas puso la mano en el plato de Jesucristo y le robó un pez]<sup>60</sup>. Según Réau, se trata, simplemente, de una alusión a la glotonería de Judas. La glotonería se relaciona con el pecado de la gula, un pecado más que añadir a Iscariote quien ya se conocía como avaro, ladrón y traidor según los evangelios canónicos y como parricida e incestuoso en *La Leyenda Dorada* y las diversas versiones que se derivan de ella<sup>61</sup>. En este caso, el tipo iconográfico del anuncio de la traición donde aparece el pez relacionado con Judas, son anteriores a los misterios y pasiones comentados, por lo que esta vez, fue la literatura la que imitó la gestualidad de Judas que ya se venía representando tiempo antes en el arte<sup>62</sup>. De los mismos años, (ca. 1180), el Sagrario de la de la catedral de Saint-Etienne de Limoges, Francia, muestra en dos registros superpuestos el anuncio de la traición de la Última Cena y el lavatorio de pies en la inferior [fig. 16]. En este caso, los apóstoles se agrupan en un lado de la mesa rectangular junto a Cristo que le da el bocado de pan a la boca al traidor.

---

<sup>60</sup> Para más información sobre *La Pasión según Gamaliel* y el *Misterio de Santa Genoveva*, vid. Réau, L., «L'ambon en émail de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg», En: Mâle, E.; Picard, C., *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tomo 39, 1943, p. 126.

<sup>61</sup> Judas como compendio de todos los pecados en época medieval, se explicará en las páginas siguientes. A la avaricia, robo, traición, se deben añadir tres pecados más de Judas que únicamente aparecen en los relatos legendarios: el asesinato, el parricidio y el incesto. Tanto en *La Leyenda dorada*, tomo I, pp. 181-182, como sus versiones posteriores (*Vides de Sants Rosselloneses*, tomo III, pp. 284-285; *Flos Sanctorum* Cortés Guadarrama, M.A., *El Flos Sanctorum con sus etimologías, edición y estudio*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Oviedo, 2010, p. 252 y *La Leyenda de los Santos*, vol. 3, pp. 176-177), Judas cometerá el pecado del asesinato matando a su hermanastro y el parricidio sin ser conocedor de los vínculos familiares que les unían. Después de saber la verdad sobre todo lo acontecido, se unirá a Jesús, entroncando con los evangelios que narran su vida adulta como ladrón, traicionero, avaro y suicida, pecado este último que será explicado en el capítulo dedicado a la muerte de Judas.

<sup>62</sup> Las últimas cenas donde Judas coge el pez eran denominadas erróneamente como Cenas de Borgoña, pero se ha comprobado que el gesto delatador se encuentra en obras de diferentes regiones según Réau, L., «L'ambon en émail de Nicolas...», p. 341.



[fig. 16] Anuncio de la traición, sagrario de la de la Catedral de Saint-Etienne de Limoges, Francia, ca, 1180.

Otros dos casos datados entorno al siglo XII son las pinturas murales del Panteón de los Reyes de la Colegiata de San Isidoro de León [fig. 17] y el *Evangelario de Enrique el León y Matilde de Inglaterra* (ca. 1188, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, fol. 170r) [fig. 18]. Ambas imágenes, tanto a nivel formal en el esquema compositivo como a nivel iconográfico en la configuración icónica, son similares. La distribución de las distintas figuras y las cualidades expresivas y significantes de los personajes principales (Cristo, Juan y Judas) son las mismas.



[fig. 17] Anuncio de la traición, s. XII, Panteón de los Reyes San Isidoro de León, León.





[fig. 18] Anuncio de la traición, *Evangelionario de Enrique el León y Matilde de Inglaterra*, ca. 1188, Múnich, BSB, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, fol. 170r.

La imagen del anuncio de la traición en la *Biblia de Floreffe* (ca. 1170, Londres, British Library, Add MS 17738, fol. 4r) [fig. 19] guarda similitud en lo esencial con los casos anteriores, con la diferencia de que Judas se mantiene de pie y que se ha incorporado el lavatorio de pies de Cristo a Pedro, momento que se supone había ocurrido anteriormente. Las dos acciones, correlativas en el tiempo y pertenecientes al mismo episodio, aparecen de forma simultánea en una sola imagen, ya que Pedro participa de la cena y a la vez le son lavados los pies por un segundo Cristo genuflexo en la parte inferior de la escena.

En el *Salterio latino de Inglaterra* (ca. 1190- 1210, Múnich, Bayerische staatsbibliothek Clm 835, fol. 24v) [fig. 20] la composición se organiza en torno a una mesa rectangular, con Cristo en el centro. El resto de los apóstoles aparecen a su alrededor, todos nimbados, entre los que destaca Pedro con aspecto de senectud al lado de Jesús, Juan adulto en su regazo y Judas en el lado opuesto de la mesa. El traidor recibe el bocado de pan delatador de la mano de Cristo, tal y como relata el Evangelio de Juan.



[fig. 19] Anuncio de la traición y lavatorio, *Biblia de Floreffe*, ca. 1170, Londres, BL, Add MS 17738, fol. 4r.



[fig. 20] Anuncio de la traición, *Salterio latino de Inglaterra*, ca. 1190- 1210, Múnich, BSB, Clm 835, fol. 24v.

En la *Biblia de San Luis de Francia* o *Biblia de Toledo* (ca. 1226-1234, Catedral-Biblioteca de Toledo, tomo III, fol. 52, B3) las iluminaciones de los folios se disponen a modo de diagrama en marcos circulares [fig. 21] donde cada una de ellas alberga un tipo

iconográfico. En este caso, el tipo del anuncio de la traición se ha resuelto, a nivel formal, de modo diferente que los anteriores, ya que todos los apóstoles sin excepción están dispuestos al mismo lado de la mesa rectangular. Icónicamente no presenta ninguna variación importante ya que, aunque cambie el esquema compositivo, se presenta a todos los apóstoles y a Cristo mojando del mismo plato que Judas, integrado con los demás.

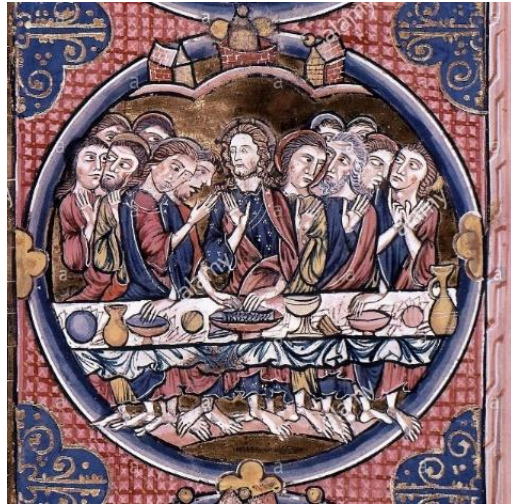
En la pintura mural de la Seu d'Urgell, antigua capilla de Santa Catalina (ca. 1225-1275, Museo Episcopal de Vic, Barcelona) [fig. 22], el esquema compositivo se ha mantenido en lo esencial en relación a las imágenes vistas anteriormente donde los apóstoles se reparten a ambos lados de Cristo en la mesa rectangular, Juan descansa sobre la mesa y Judas recibe el bocado de pan mojado de la mano de Cristo. El traidor ha sido representado de tamaño más pequeño y parece estar sentado en el suelo, lo que implica una variación formal. La pintura mural del atrio del castillo de la Iglesia de Alcañiz, Teruel (s. XIV) [fig. 23a y 23b] a pesar de que a nivel formal no ofrece cambios sustanciales en cuanto al esquema compositivo, a nivel icónico destacan varios aspectos. En primer lugar, el traidor presenta la gestualidad ya comentada de robar el pez de la mesa, cualidad expresiva que resulta significativa y que se codifica como uno de los gestos que identifican el tipo como el anuncio de la traición. Por otra parte, Judas aparece nimbado y aislado de todos los demás<sup>63</sup>. Y, lo que resulta más destacable, es el tamaño pequeño de éste en relación al resto de personas que asisten a la cena<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> El problema de los nimbos, su ausencia y cambio de color ya se ha tratado en el capítulo dedicado al tipo iconográfico del encuentro de Judas con el Sanedrín. Vid. Sepúlveda González, M<sup>a</sup>. A., «El problema de los nimbos en los Beatos mozárabes». *Anales de la Historia*, n.º 1, 1989, pp. 9-19; Older, S., *Symbolism. A comprehensive Dictionary*, McFaland and Company, Jefferson N.C, 2012; Le Bras, G., «Prefacio al nimbo cristiano». En: Collinet Guerin, M. (ed.) *Historie du nimbe. Dex origines aux temps modernes*, Nouvelles Éditions Latines, París, 1961, p. 316.

<sup>64</sup> Para más información sobre el castillo de Alcañiz y sus pinturas murales, vid. Barrachina, J., «Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la Iglesia del castillo de Alcañiz». En; Yarza Luaces, J., (ed.) *Estudios de iconografía medieval española*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1984, pp. 137-134; Benavente Serrano, J. A., «Memoria de las excavaciones arqueológicas del ala oeste del castillo de Alcañiz. Campaña de 1986», *Al-qannis: Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, n.º 3-4, 1995, pp. 13-62.





[fig. 21] Anuncio de la traición, *Biblia de San Luis de Francia* o *Biblia de Toledo*, ca. 1226-1234, Catedral-Biblioteca de Toledo, tomo III, fol. 52, B3.



[fig. 22] Anuncio de la traición, Seu d'Urgell, ca. 1225-1275, MEV.



[fig. 23 a] Anuncio de la traición, s. XIV, Iglesia del castillo de Alcañiz, Teruel.



[fig. 23b] Detalle, s. XIV, Iglesia del Castillo de Alcañiz, Teruel.

Una de las explicaciones al tamaño pequeño de Judas en las imágenes posteriores al 1350, podría residir en una de las visiones de Brígida de Suecia (ca. 1303-1373) en la que la Virgen se le aparece y, narrándole a la visionaria la Pasión de su hijo, en el momento del prendimiento dice: «Mi hijo, al aproximarse al traidor se inclinó hacia él, porque Judas era de pequeña estatura»<sup>65</sup>. Es probable que los tamaños en las representaciones de los personajes de los distintos tipos iconográficos de la Última Cena y de la Pasión, sean, como suele ocurrir en la Edad Media, cualidades significantes. El tamaño grande de Cristo en la visualidad medieval corresponde a una calidad moral y espiritual superior, por tanto, el tamaño pequeño de Judas puede significar lo contrario, es decir, la corruptibilidad moral debido a su condición de pecador. Otra de las teorías que explicaría el tamaño reducido de Judas antes del siglo XIV, según Pastoreau, podría ser la intención de identificar al traidor entre el resto de los asistentes a la Cena. Tanto en los evangelios canónicos como en los extracanonicos, no se dan datos sobre el aspecto físico de Judas, es por ello que desde el arte paleocristiano hasta finales de la Alta Edad Media, este no presenta ningún aspecto particular que lo identifique de entre el resto de los apóstoles, por lo que, en las representaciones de las santas cenas de este periodo de tiempo, se le identifica por otros motivos; sea por su inferior tamaño, posición en la mesa o gestos delatador, ausencia de nimbo, entre otros<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Citado en Yarza Luaces J., *Iconografía de la miniatura de los siglos XI y XII en los reinos de Castilla y León*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 1970, p. 31.

<sup>66</sup> Pastoreau, M., *Una historia simbólica...*, p. 220.



Otros casos en los que destaca el pequeño tamaño de Judas son los siguientes:



[fig. 24] Anuncio de la traición, *Speculum Humanae Salvationis*, ca. 1360, Westfalen oder Köln, um, Darmstadt Universitäts-und Landesbibliothek, Hs 2505, fol. 28v.



[fig. 25] Anuncio de la traición, ca. 1380, Lilienfeld, Stiftsbibliothek 114, fol. 18v.



[fig. 26] Anuncio de la traición, ca. 1370- 1380, París, BNF, lat. 511, fol. 16v.



[fig. 27] Anuncio de la traición, ca. 1350, Múnich, BSB, Clm 3003, fol. 15r.

Un ejemplo del tipo iconográfico del anuncio de la traición en un relieve formando parte del tímpano de una portada, es de la Catedral de Nuestra Señora de Estrasburgo, (ca. 1280-1285, Estrasburgo, Francia) [fig. 28]. En esta portada, se pueden encontrar algunos de los otros tipos estudiados en esta investigación como la muerte de Judas. Todas las narraciones contenidas en el tímpano se encuentran a modo de ciclo continuo.





[fig. 28] Anuncio de la traición, ca. 1280- 1285, tímpano Catedral de Nuestra Señora de Estrasburgo, Francia.

A continuación, se muestran una serie de libros ilustrados del siglo XIII donde el tipo se ha resuelto de diferentes maneras a nivel formal e icónico. En la *Biblia ilustrada de la Haya* (s. XIII, Biblioteca Real de Holanda, Ms. 76F5, 15v.) procedente de Saint-Omer, Abadía de San Bertín, Francia [fig. 29], solo aparecen las figuras esenciales para la identificación de la narración: Jesús (con Juan apoyado en su regazo y Pedro cercano a él) moja del mismo plato que Judas. El traidor, como se ha visto con anterioridad, se encuentra al lado opuesto de la mesa, en el suelo y con un tamaño inferior al resto de comensales, denotando, según lo explicado, su condición de pecador, la cual se demuestra también con la ausencia de nimbo.

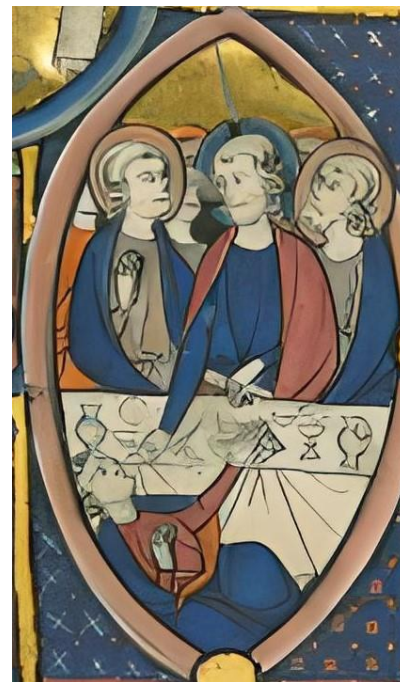


[fig. 29] Anuncio de la traición, *Biblia ilustrada de la Haya*, s. XIII, BR de Holanda, Ms. 76F5, 15v.

En el *Salterio de Beauvais* (ca. 1250, Nueva York, Morgan Library, Ms. M. 101 fol. 19r) [fig. 30 a y fig. 30b] en la misma página iluminada donde se encuentran otros tipos como el lavatorio, el prendimiento y el rezo previo a éste, se puede encontrar el anuncio de la traición según el Evangelio de Juan. En este caso, se ha optado, como en el ejemplo anterior, por reducir el número de comensales a los esenciales. Tal y como se comentaba en el capítulo dedicado al lavatorio de pies, cada uno de estos tipos se insertan dentro de un espacio ovalado disponiéndose a modo de diagrama. Tanto el esquema compositivo como la organización icónica del *Gospel of the great festivals* (siglo XIII, Los Ángeles, Paul Getty Museum) [fig. 31] y el del *Salterio de Huntingfield* (ca. 1220, Nueva York, Morgan Library, Ms. 43 fol. 22r) [fig. 32] son parecidos, con la excepción de que en la primera todos los apóstoles y Cristo se encuentran al mismo lado de la mesa rectangular y Judas (único sin nimbar) recibe el bocado delator de la mano de Cristo siguiendo en Evangelio de Juan.



[fig. 30a] *Salterio de Beauvais*, ca. 1250, NY, MoL, Ms. M. 101 fol. 19r.



[fig. 30b] Anuncio de la traición, *Salterio de Beauvais*, ca. 1250, NY, MoL, Ms. M. 101 fol. 19r.



[fig. 31] Anuncio de la traición, *Gospel of the great festivals*, s.XIII, LA, PGM.



[fig. 32] Anuncio de la traición, *Salterio de Huntingfield*, ca. 1220, NY, MoL, Ms. 43 fol. 22r.

Las obras de los artistas italianos del *trecento* que se presentan a continuación no aíslan a Judas del resto de los comensales. La mesa, sea rectangular o redonda, es ocupada entera por los apóstoles, aunque algunos den la espalda. Las cualidades expresivas y significantes propias y ya codificadas de este tipo, tales como Juan recostado, y Judas mojando del plato o recibiendo el bocado que ofrece Cristo, no ofrecen ninguna variación. La pintura mural de Giotto (ca. 1303-1305, Capilla Scrovegni, Padua, Italia) [fig. 33] muestra a todos los apóstoles sin excepción con el nimbo negro. En la tabla de Duccio di Buoninsegna (ca.1310, Museo del Duomo de Siena, Italia) [fig. 34] se ha optado por nimbar solo a los apóstoles que se pueden ver de frente. Por el contrario, Pietro Lorenzetti (ca. 1310-1320, Basílica de San Francisco de Asís, Italia) ha nimbado a todos los apóstoles con aureola dorada, excepto a Judas [fig. 35].



[fig. 33] Giotto, anuncio de la traición, ca. 1303-1305, Capilla Scrovegni, Padua, Italia.





[fig. 34] Duccio, anuncio de la traición, ca.1310, MOD, Siena, Italia.



[fig. 35] Pietro Lorenzetti, anuncio de la traición, ca. 1310-1320, Basílica de San Francisco de Asís, Italia.

Ugolino di Neiro (ca. 1325-1330, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) [fig. 36] en la tabla de la Santa Cena perteneciente al políptico de la Virgen y el Niño, resuelve el tipo del anuncio de la traición tanto a nivel formal como icónico de igual manera que Giotto, con la diferencia de que el traidor no porta nimbo. Tadeo Gaddi (ca. 1340, Iglesia de la Santa Croce, Florencia) [fig. 37] y Lorenzo Monaco (ca. 1394- 1395, Berlín,

Staatliche Museen) [fig. 38] no recogen el esquema compositivo de los anteriores italianos, sino que optan por aislar a Judas al lado contrario de la mesa rectangular.



[fig. 36] Ugolino di Neiro, anuncio de la traición, ca. 1325-1330, NY, MMA.



[fig. 37] Tadeo Gaddi, anuncio de la traición, ca. 1340, Iglesia de la Santa Croce, Florencia.



[fig. 38] Lorenzo Monaco, anuncio de la traición, ca. 1394- 1395, Berlín, SM.

Una de las primeras imágenes donde, siguiendo el relato joánico, el Diablo entra en Judas tras el bocado en forma de diablillo o alimaña es la que aparece en el *Speculum Humanae Salvationis* (s. XIV) [fig. 39]. Tal y como apunta Russell, a partir del siglo IX se acostumbra a representar al Diablo en la visualidad medieval. A partir de este momento aumentó considerablemente la cantidad y variedad de demonios por diferentes motivos, entre ellos, la popularidad de las homilías y las hagiografías hizo que los diablos y poderes del mal tuvieran un papel más importante. También contribuyó a ello el terror al año mil, la hambruna y las enfermedades que hacían sentir la muerte más cerca y los fieles debían temer al Diablo y, por lo tanto, llevar una vida cristiana y moralmente correcta. Como ya se ha apuntado en el capítulo dedicado al encuentro de Judas con el Sanedrín, a los pequeños demonios Russell los llamó trastos o diablillos. Esta forma de demonio se hizo popular a partir del siglo VI, alternando a partir del siglo IX y hasta el XI con los demonios humanoides como se ha visto en la pintura de Giotto del encuentro de Judas con los príncipes judíos. No existe una norma clara a la hora de representar los demonios, alternándose los diablos humanoides con los de aspecto animal y monstruoso. No obstante, lo más importante es que debían resultar imágenes privadas de belleza y armonía. La absurdidad y la distorsión de las formas y actitudes de estos seres son los principales recursos con que cuenta el artista para reflejar el Mal. Es decir, lo más alejados de la naturaleza angélica<sup>67</sup>. Tal y como aparece en el *Speculum humanae Salvationis*, el diablillo solía ser de color negro u oscuro, pero también podía ser representado «lívido o pálido, tonalidad asociada con la muerte, los heréticos, los cismáticos y los magos»<sup>68</sup>.

Por todo esto, la presencia del demonio en diversas formas fue muy popular en la Edad y hasta el siglo XVI cuando su aparición decayó en la visualidad ya que dejó de ser un elemento indispensable en la doctrina católica posterior a la Edad Media<sup>69</sup>.

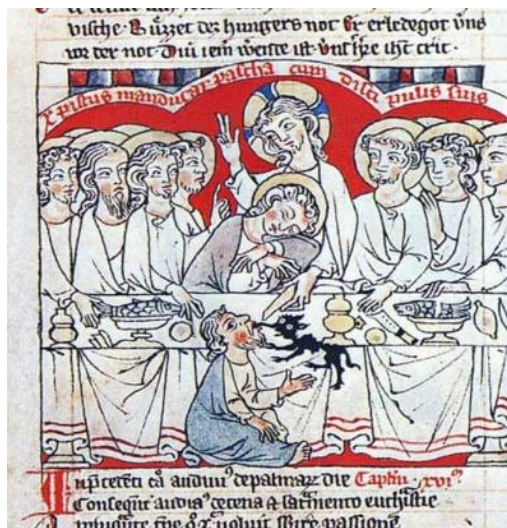
---

<sup>67</sup> Russell, J. B., *Lucifer, el diablo en la Edad Media*, Laertes, Barcelona, 1995, pp. 144-146, García Arranz, J.J. «Lo demoniaco en la visualidad de Occidente». En: García Mahiques, R., (dir.), *Los demonios I. El Diablo y la acción maléfica*, Colección Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, Madrid, Encuentro, 2019, pp. 30-31.

<sup>68</sup> Russell, J. B., *op. cit.*, p. 236. Sobre el color de los demonios ver también Barral Rivadulla, M<sup>a</sup>. D., «Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval», *Cuadernos del Cemyr*, n.º 11, 2003, p. 122.

<sup>69</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 98.





[fig. 39] *Speculum Humanae Salvationis*, anuncio de la traición, s. XIV.

En la tabla de Jaume Serra (ca. 1370, Museo Nazionale di Palermo, Italia) [fig. 40] se muestran de forma simultánea dos momentos en la misma escena, es decir, se representan dos tipos iconográficos a la vez. Por una parte, Cristo ocupando la parte central de la mesa rodeado de los apóstoles, alza la mano derecha bendiciendo y con la izquierda sostiene el cáliz y el pan consagrado en forma de hostia, cualidades expresivas propias del tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía. Por otra parte, Judas alarga el brazo para mojar del plato, gesto que se identifica como propio de aquellas imágenes del anuncio de la traición. Además, el traidor presenta una serie de rasgos físicos y vestimenta que van a ser muy repetidos durante los siglos XIII, XIV y XV en la visualidad de Judas a nivel europeo occidental.

Tanto en los evangelios canónicos como en los extracanónicos, no se dan datos sobre el aspecto físico de Judas, es por ello que, desde el arte paleocristiano hasta época carolingia, éste no presenta ningún aspecto particular que lo identifique de entre el resto de los apóstoles, por lo que, en las representaciones de las santas cenas de este periodo, se le identificó por otros motivos: su inferior tamaño, posición en la mesa, gestos delatores, nimbo oscuro o ausencia del mismo, entre otros<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Pastoreau, M., *Una historia simbólica...* p. 220.



[fig. 40] Jaume Serra, anuncio de la traición, ca. 1370, MN, Palermo, Italia.

A partir del siglo XII Judas se comenzó a representar vestido de amarillo o amarillo anaranjado, color que había adquirido un significado peyorativo en relación al amarillo oro que se relacionaba con «la luz, el calor, la representación de sol, de Dios, y por extensión, la vida, la alegría o la energía, pues el oro es el material que más reluce, brilla e ilumina»<sup>71</sup>. En cambio, el amarillo pálido o anaranjado comenzó a relacionarse con la tristeza, el otoño, la enfermedad, la decadencia, hasta convertirse en un color que evocaba todos los valores negativos posibles: la herejía, la mentira, la locura, el engaño, la traición y la avaricia, siendo estas dos últimas cualidades aplicadas a Judas en los evangelios canónicos<sup>72</sup>. Los colores en la Edad Media solían tener un significado ambivalente, pero, el amarillo en Occidente solo tenía valores negativos. Por este motivo, ni en la sociedad medieval los señores, nobles o reyes se vestían de amarillo, ni en el arte se representaba a Jesús, ángeles o a los apóstoles vestidos de este color. Según Pastoreau, después del 1200 ni príncipes ni plebeyos de la Europa occidental se vestían de amarillo o eran representados en el arte con ropajes de este color. Es por ello que, el amarillo no se consideraba un color noble y se excluía del armario y de la obra de arte<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> De Sas van Damme, A. «El amarillo en la Edad Media, color de traidores, herejes y repudiados», *Estudios Medievales Hispánicos*, n.º 2, 2013, p. 241.

<sup>72</sup> Según Portal, F., *El simbolismo de los colores: en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Editorial José J. De Olañeta, Palma de Mallorca, 1996, p. 43, el color amarillo también representa el amor ilegítimo, el adulterio carnal y los celos. Si se atiende a las leyendas medievales (*La Leyenda Dorada* y traducciones, vid. nota 61) de Judas en las que, a modo de Edipo, mata a su padre y se casa con su madre, a la relación del amarillo con la traición y la avaricia se le sumaría el incesto.

<sup>73</sup> Pastoreau, M., *Una historia simbólica...* p. 143; De Sas van Damme, A., *op. cit.*, p. 264.

El hecho de representar a Judas de amarillo no viene solo por su relación con la traición y con la avaricia, sino porque también se le asociaba con los judíos y, por extensión, con la falsedad, herejía y con la sinagoga<sup>74</sup>. Los judíos, como ya se ha apuntado varias veces a lo largo de la investigación, fueron desde el siglo XII/XIII acusados de ser los principales responsables de la muerte de Cristo y por asociación, Judas también lo era. Por tanto, a la hora de representar en el arte tanto a judíos como a Judas, se les vestía de amarillo, siendo ésta, entre otras, una de las maneras de identificarlos y rechazarlos<sup>75</sup>. A Cristo se le vestía con vestimentas rojas o púrpuras, a la virgen de azul y a Judas de amarillo, esto lleva a la idea de que en el Occidente medieval a los colores (y a casi todo) se les daba una explicación metafísica y teológica siempre desde una perspectiva cristiana. Los teólogos y filósofos de la época se convirtieron en especialistas del color antes incluso que los pintores y artistas. El simbolismo del color en la pintura se representaba en numerosas ocasiones en las vestiduras, que servía «para caracterizar al personaje que las llevaba, acorde con el propio significado alegórico del color, de la misma forma que en la realidad, el color en la vestimenta servía para jerarquizar y diferenciar»<sup>76</sup>.

Judas adquirió también los rasgos judíos caricaturizados ya que, en los siglos centrales de la Edad Media y hasta el final de ella, en Europa imperaba un profundo antisemitismo tanto en la literatura como en el arte, así como en la vida diaria. Los motivos de este antijudaísmo ya han sido explicados en el capítulo dedicado al encuentro de Judas con el Sanedrín, pero será en éste en el que se reflexione cómo Judas se convirtió en el paradigma de los judíos, considerados los principales culpables de la Pasión y muerte de Jesús. Así, Judas se presenta en el arte, a veces demandado explícitamente por los promotores, como pelirrojo, rubicundo, vestido de amarillo y con la nariz ganchuda y semita y barba afilada, una manera de individualizarlo como traidor y asemejarlo a los judíos de sociedad medieval. Esta caricaturización de Judas va a ser muy recurrente en la visualidad. Por tanto, tal como apunta Rodríguez Barral: «estamos pues ante una amalgama de recursos orientados a la creación de un estereotipo que, trascendiendo la personalidad del apóstol traidor encarna un paradigma de lo judío». Judas se convirtió en

---

<sup>74</sup> Para más información sobre la relación del amarillo con la sinagoga, vid. De Sas van Damme, A., *op. cit.*, pp. 257-260 y para el amarillo como color de torturadores de Cristo haciendo referencia a judíos y romanos, pp. 162-263.

<sup>75</sup> De Sas van Damme, A., *op. cit.*, pp. 264-265.

<sup>76</sup> Huizinga, J., *El otoño en la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, Alianza, Madrid, 2001, p. 274.

figura del pueblo hebreo bajo la equivalencia *Iudas-Iudei*<sup>77</sup>. Tradadistas cristianos como Guillermo de Bourges (ca. 1140-1209), en su *Librum bellorum Domini*, sostenían que hasta el nacimiento de Cristo el nombre de los judíos derivaba de Judá, pero a partir de ser acusado de la Pasión se hace derivar de Judas: «*vocati sunt a Iuda traditore*»<sup>78</sup>.

Esta visión peyorativa se trasladó a otros sectores de población excluidos y parias a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV: herejes, musulmanes, bohemios, mojigatos, leprosos, lisiados, suicidas, mendigos, vagabundos y pobres<sup>79</sup>. El antijudaísmo imperante necesitaba distinguir a los judíos de los cristianos, para no tener relaciones con ellos, ni de índole sentimental y sexual ni profesional, incluso, en algunas zonas de Europa, se prohibió hacer negocios con ellos. Para señalarlos e identificarlos, en algunos lugares del Europa (Castilla, norte de Italia, Valle del Rin, entre otros) a partir del siglo XIII, tuvieron que llevar por ley y reglamentos de vestimenta algún signo distintivo de color amarillo: un anulete, una estrella, una bufanda, gorro o cruz, una insignia amarilla cosida sobre la ropa que podía llevarse en diferentes partes como hombro, pecho, espalda o en la cabeza cosida al gorro. Con todo lo indicado, se aprecia cómo no había un sistema común de la cristiandad para identificar a los judíos<sup>80</sup>.

Además del amarillo para destacar a Judas de entre el resto de apóstoles como el traidor, a veces también se recurría a la combinación de este color con el verde, siendo la unión de éstos sinónimo de desorden, provocación y rechazo. A estos dos colores se le unía el rojo. En ocasiones, la indumentaria que marcaba este rechazo era a rayas amarillas, verdes y rojas<sup>81</sup>. Dichos colores funcionaban como señales que indicaban una transgresión del orden social siendo sinónimos de lo abigarrado y de la diferencia<sup>82</sup>. Este significado que adquirió el rojo es uno de los motivos por los que Judas, cuando no viste de amarillo o verde amarillo, lo hace de rojo, además de ser representado con cabello

---

<sup>77</sup> Rodríguez Barral, P., *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida-Tarragona, 2008, pp. 119-120; Pastoreau, M., *Una historia simbólica...* pp. 198-199; Maccoby, H., *Judas Iscariot and the Myth of the Jewish Evil*, Free Press, Nueva York, 1992, p.101 y Paffenroth, K., *Judas. Images of the Lost Disciple*, Westminster John Know Press, Louisville, 2001, pp. 38-39.

<sup>78</sup> Sansy, D., *L'image du juif en France du Nord et en Angleterre du douzième au quinzième siècle*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad de París X-Nanterre, 1993, p. 91.

<sup>79</sup> Judas como suicida se tratará en el capítulo dedicado a la muerte de Judas.

<sup>80</sup> Pastoreau, M., *Una historia simbólica...* p. 229.

<sup>81</sup> Pastoreau, M., *Las vestiduras del Diablo. Breve historia de las rayas en la indumentaria*, Océano, Barcelona, 2005, p. 253.

<sup>82</sup> Pastoreau, M., *Una historia simbólica...* p. 173.

pelirrojo. Las primeras imágenes que se han hallado de Judas pelirrojo datan de mediados del siglo IX, es decir, incluso antes de vestirlo en el arte de amarillo. De hecho, esta tradición visual del uso del pelo pelirrojo para definir a Judas es anterior a la aparición en las fuentes textuales en las que se establece la relación del pelirrojo con la maldad y la rareza<sup>83</sup>. Ya en el siglo XIII, son pocos los casos en los que Judas no se represente vestido de amarillo y con pelo y barba pelirroja, codificándose como una seña de identidad común.

Desde época romana, designar a alguien como *rufus* o *subrufus* [rojo o pelirrojo] era uno de los mayores insultos que se le podían decir a un hombre. La Edad Media cristiana heredó este concepto y unió también al rojo la referencia a la mentira y la traición. Además, las mujeres no eran ajenas a estas creencias ya que cualquiera que fuera pelirroja era acusada sistemáticamente de hechicera. Todos aquellos personajes que en los relatos hagiográficos o las tradiciones sociales libran a una actividad deshonesto o ilícita y que, al hacerlo, traicionan el orden establecido: verdugos, prostitutas, usureros, cambistas, falsificadores de monedas, malabaristas, bufones, herreros (a los que se considera hechiceros), molineros (acaparadores de comida) y carniceros (sanguinarios y crueles) podían portar en el arte medieval una cabellera roja en señal de maldad. Según Pastoreau, «el pelirrojo es primero aquel que no es como los demás, aquel que se diferencia, aquel que pertenece a una minoría y que, por ende, perturba, inquieta o escandaliza. El pelirrojo es el otro, el diferente, el marginado, el excluido». Prueba de ello es el tratado de la primera mitad del siglo XV *Le Blason des couleurs* de Hippolyte Cocheirs donde se afirma que el rojizo es «el más feo de todos los colores» por su asociación con todos los aspectos negativos. En Alemania, a finales de la Edad Media, circulaba un juego de palabras etimológico que hacía derivar el nombre de Judas, *Iskariot* (El hombre de Cariot) de *ist gar rot*, es decir el hombre que «es todo rojo». Esta equiparación del rojo con lo negativo perduró en la literatura y el arte hasta al menos el siglo XIX<sup>84</sup>.

Además, del color amarillo de la ropa, la caricaturización judía y el tono pelirrojo de pelo y barba, a veces, a Judas también se le representaba con pecas. En la Edad Media, esta característica en la piel se relacionaba con enfermedades como la lepra; incluso, se

---

<sup>83</sup> En la Edad Media, otras figuras de la Biblia identificadas con la maldad comienzan a representarse con cabellos rojos como es el caso de Caín, Dalila, Saúl, Ganelón y otros. Pastoreau, M., *Una historia simbólica...* pp. 219-222; Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, p. 119.

<sup>84</sup> Pastoreau, M., *Una historia simbólica...* pp. 221-227.

llegaba a afirmar que, por el parecido de las pecas al moteado de los leopardos, los pecosos podían ser tan sanguinarios como el propio animal. Por si todo esto no era suficiente, a Judas también se le añadió otro distintivo para su rechazo y es que, en ocasiones, se le representaba zurdo. A partir del siglo XIV, con la mano izquierda recibe las monedas, esconde la bolsa o bien se lleva el bocado acusador a la boca. Esta característica es más frecuente en las imágenes flamencas y alemanas. Como ocurría con el ropaje amarillo, son representados zurdos, sobre todo, a parte de Judas, los judíos, pero también cualquiera que no fuera cristiano. Si el color rojizo se asociaba con los demonios y el infierno, la mano izquierda también era usada por Satán y las criaturas demoniacas para dirigir y dar órdenes. Esto era extensible también a los romanos que ataban y flagelaban a Cristo con la mano izquierda<sup>85</sup>. En la Biblia, tanto en los evangelios como en el Apocalipsis, hay una clara preferencia por la derecha, esto se puede comprobar en distintos versículos de Mateo: «Se reunirán en su presencia todas las gentes, y separará a unos de otros, como el pastor separa a las ovejas de los cabritos, y pondrá a las ovejas a su derecha y a los cabritos a la izquierda» (Mt 25,31-33). Del mismo modo, y comentando también el Juicio Final, el mismo evangelista añade unos versículos después: «Y dirá a los de la izquierda: ‘apartaos de mí, malditos, al fuego eterno’» (Mt 25,41).

Judas se convierte así a partir del siglo XII y con más profusión del siglo XIII en adelante en un estereotipo iconográfico. El ropaje amarillo, el pelo rojizo y los rasgos semitas (nariz ganchuda, rostro bestial, barba afilada), van a ser una constante a los que se les une en ocasiones las pecas, el uso de la mano izquierda, el tamaño pequeño, la ausencia de nimbo o el nimbo oscuro, la piel roja, los labios negros además de la gestualidad vista hasta ahora: los gestos delatores como mojar del plato, recibir el bocado y robar o esconder el pez. Cada una de las características que se le dan en el arte están orientadas a hacer de él una figura malvada, traicionera y alejada de todo aquello que se consideraba normal y común.

Algunas de las características comentadas sobre Judas estereotipado se pueden encontrar en la tabla del Maestro de Sigena procedente del retablo de la Virgen del Monasterio de Sigena, Huesca, Aragón, (ca.1363, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) [fig. 41]. Esta tabla, además de presentar el tipo del anuncio de la traición

---

<sup>85</sup> Pastoreau, M., *Una historia simbólica...* pp. 231-234. Haciendo uso de la mano izquierda para sus felonías también aparecen representados en el arte medieval, Caín matando a Abel y Dalila cortando los cabellos de Sansón entre otros. Sobre la maldad de los zurdos, vid. Barral Rivadulla, M.<sup>a</sup>. D., *op. cit.*, p. 219.



detectado por la gestualidad de Judas, y el tipo de la instauración de la Eucaristía con Cristo bendiciendo y sosteniendo el cáliz y la hostia, Judas se representa como un compendio de todo lo explicado anteriormente: rasgos judeizantes, vestiduras amarillas, pelirrojo y asociado al demonio que, en su interior, estira la mano para mojar del plato.

De fechas similares, pero de soporte distinto, la *Biblia de Holkham* (ca. 1327-1335, Londres, British Library, Add Ms. 47682, fol. 28r.) [fig. 42] presenta a la vez dos tipos iconográficos. En este caso, al anuncio de la traición se le suma el lavatorio de pies. Se trata de una miniatura cíclica en dos momentos y cada uno corresponde a un tipo iconográfico distinto.



[fig. 41] Maestro de Sigena, anuncio de la traición, ca. 1363, Barcelona, MNAC.



[fig. 42] *Biblia de Holkham*, anuncio de la traición y lavatorio, ca. 1327-1335, Londres, BL, Add Ms. 47682, fol. 28r.

Otros casos donde aparece el tipo iconográfico del anuncio de la traición de Judas en manuscritos iluminados resueltos formalmente con esquemas compositivos distintos son la *Biblia moralizada napolitana*, (s. XIV, París, Bibliothèque Nationale de France, 9561, fol. 163v.) [fig. 43] y *Weltchronik* de Rudolf von Ems (ca. 1400-1410, Los Angeles, Paul Getty Museum, Ms. 33, fol. 286v.) [fig. 44].



[fig. 43] *Biblia moralizada napolitana*, anuncio de la traición, s. XIV, París, BNF, 9561, fol. 163v.



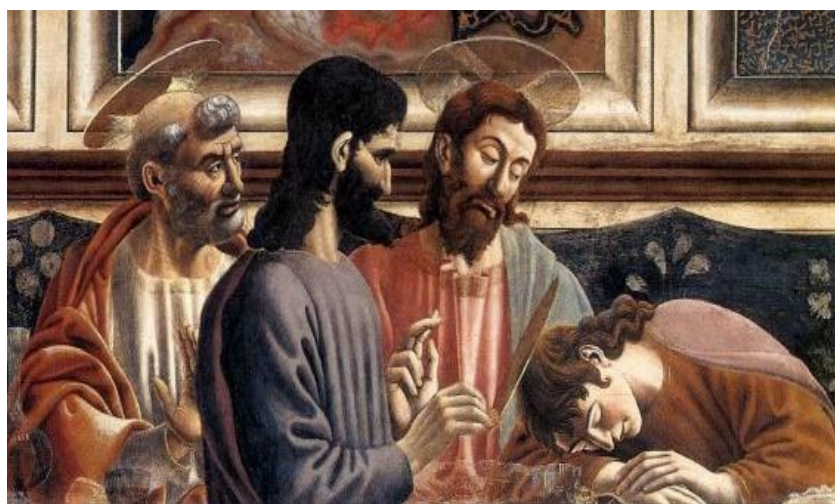
[fig. 44] *Weltchronik* de Rudolf von Ems, anuncio de la traición, ca. 1400-1410, LA, PGM, Ms. 33, fol. 286v.

Las siguientes imágenes, aunque no muestren la gestualidad y las cualidad expresivas y significantes de Cristo y Judas que son propias del tipo iconográfico del anuncio de la traición, se las identifica como tal por otras cuestiones. En la Última Cena de Andrea del Castagno (ca. 1445-1450, refectorio de Santa Apolonia, Florencia) [fig. 45a y fig. 45b] Judas aparece excluido del grupo de apóstoles y carente de nimbo mientras Cristo bendice con su mano derecha y mira a Juan que, en este caso, ha sido representado como si estuviera dormido encima de la mesa. Lo mismo ocurre con la Santa Cena de Cosimo Rosselli (ca. 1481-1482, Vaticano, Capilla Sixtina) [fig. 46], que se ha identificado con el tipo del anuncio de la traición porque Judas aparece apartado del grupo, con el nimbo negro y, además, un pequeño demonio aparece sobre sus hombros

haciendo referencia al Evangelio de Juan<sup>86</sup>. Lo mismo ocurre con algunas obras del siglo XV como la Última Cena de Leonardo da Vinci (ca. 1495-1497, cenáculo de Sante Marie delle Grazie, Milán) [fig. 47] donde el tipo iconográfico es sin duda el anuncio de la traición, pero no se puede distinguir por las cualidades expresivas y significantes de Cristo y Judas sino por la agitación de los apóstoles al conocer la noticia de que uno de ellos iba a traicionar a Jesús y por la popularidad de la obra.



[fig. 45a] Andrea del Castagno, *La Última Cena*, ca. 1445.1450, refectorio de Santa Apolinia, Florencia.



[fig. 45b] Andrea del Castagno, detalle, ca. 1445.1450, refectorio de Santa Apolinia, Florencia.

---

<sup>86</sup> Otras imágenes de la Última Cena del siglo XIV donde no se puede identificar un tipo iconográfico en concreto pero que excluyen a Judas son las santas cenas de Ghirlandaio, tanto la fechada en 1476 realizada para el cenáculo de la Abadía de Passignano como la posterior de 1489 en el cenáculo de Ognissanti. Otro caso similar es el de la Cena de Pietro Perugino (ca. 1493-1496, Museo Cenáculo de Fuligno en el Convento de Fuligno).





[fig. 46] Cosimo Rosselli, *La Última Cena*, ca. 1481-1482, Vaticano, Capilla Sixtina.



[fig. 47] Leonardo Da Vinci, *La Última Cena*, ca. 1495-1497, cenáculo de Sante Marie delle Grazie, Milán.

El caso del Maestro del retablo de Speyer (ca. 1475-1490, Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) [fig. 48a y fig. 48b] es muy particular. Reúne todas aquellas gestualidades significantes que hacen identificar la cena como un anuncio de la traición: los apóstoles interactúan entre ellos, Juan descansa sobre Cristo quien moja del plato, pero Judas, vestido de amarillo y con rasgos semíticos como la barba puntiaguda, no moja del plato ni recibe el bocado, sino que se ocupa de ocultar la bolsa donde porta las monedas, atributo de éste ya consolidado desde el siglo XIV<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 64.



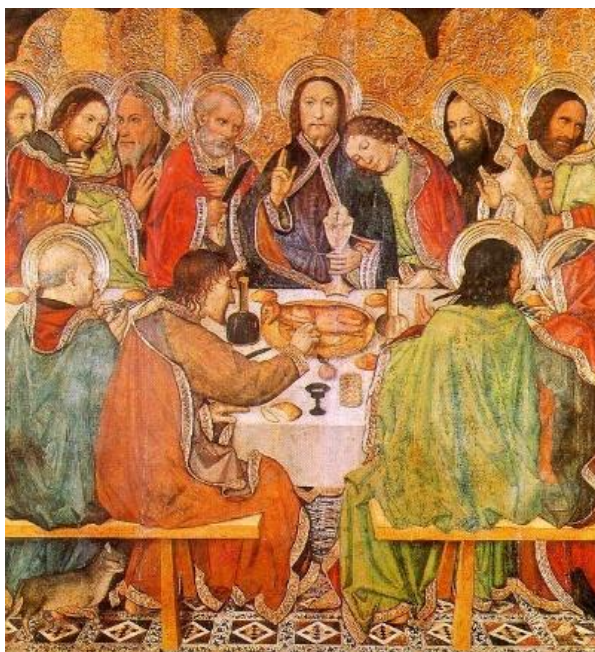
[fig. 48a] Maestro del retablo de Speyer, ca. 1475-1490, Berlín, SM, GG.



[fig. 48b] Maestro del retablo de Speyer, detalle, ca. 1475-1490, Berlín, SM, GG.

La Santa Cena de Jaume Huguet (ca. 1463-1486, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) [fig. 49] es una tabla procedente del retablo del altar mayor de la Iglesia de Sant Agustí Vell de Barcelona. En ella se pueden identificar simultáneamente, como se ha visto en la Cena de Serra, el tipo iconográfico del anuncio de la traición y el de la instauración de la Eucaristía. La identificación de ambos tipos es posible gracias a

la codificación de las cualidades expresivas que en el siglo XV ya estaban consolidadas. Judas se presenta de espaldas, sin nimbo, vestido con una túnica amarilla anaranjada y se dispone a mojar del plato central, gesto delatador que aparece en la narración de este pasaje en los evangelios de Mateo y Marcos. Por otra parte, Cristo, ajeno a Judas, bendice con la mano derecha y con la izquierda sostiene el cáliz con el pan consagrado que ha sido sustituido por una hostia signada.



[fig. 49] Jaume Huguet, instauración de la Eucaristía y anuncio de la traición, ca. 1463-1486, Barcelona, MNAC.

Entre los siglos XIV-XV, concretamente en la Península Ibérica, se va a dar una variación en el tipo iconográfico del anuncio de la traición que incluye la incursión de la ungidora. Yarza Luaces advierte que la presencia de la mujer ungiendo los pies de Cristo en la Última Cena es propia de la tradición española<sup>88</sup>. La ungidora se identifica con María Magdalena debido al constructo patrístico que se oficializó desde el siglo VI con Gregorio Magno. María Magdalena fue fusionada con diversas mujeres del Nuevo Testamento, entre ellas algunas que realizan unciones: la pecadora anónima del Evangelio de Lucas (7,36-50) y con las mujeres que realizan las unciones en Betania, como la anónima que

---

<sup>88</sup> Yarza Luaces, J., «El retablo de la Cartuja de Miraflores». En: Institución Fernán González, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Burgos, 2001, pp. 224-226.



narra Mateo y María, hermana de Marta y de Lázaro, que aparece en el Evangelio de Juan (12,1-8).

Existen varios motivos por los que es probable que se incluyera en la visualidad de la Santa Cena la unción en Betania: por cercanía de pasajes, por ser un preludio a la Pasión y muerte de Cristo, por ser María Magdalena un ejemplo de arrepentimiento y penitencia al contrario que Judas, y/o por ser uno de los motivos que despertó la avaricia en Judas y le movió a cometer la traición a Cristo. En los pasajes de la unción en Betania, se insiste en describir a Judas como traidor y avaro a partir del derroche de perfume de la ungidora y la preparación de la traición. Ello se debe, en parte, a que las narraciones de la unción en Betania son un preludio de la Pasión de Cristo, como se ha indicado previamente. Dicha unción aparece en los evangelios canónicos con diversas diferencias. Mateo, introduce la unción con los siguientes versículos:

«Se encontraba Jesús en Betania, en casa de Simón el leproso, cuando se acercó a él una mujer que llevaba un frasco de alabastro con perfume de gran valor y, mientras estaba recostado a la mesa, se lo derramó por la cabeza. Al ver esto, los discípulos se indignaron y dijeron: ‘¿A qué viene este despilfarro? Se podía haber vendido por mucho dinero y darlo a los pobres’. Pero Jesús, que se dio cuenta les dijo: ‘¿Por qué molestáis a esta mujer? Ha hecho una obra buena conmigo, porque a los pobres los tenéis siempre con vosotros, pero a mí no siempre me tenéis. Al derramar ella sobre mi cuerpo este perfume, lo ha hecho para preparar mi sepultura. En verdad os digo: dondequiera que se predique este Evangelio, en todo el mundo, también lo que ella ha hecho se contará en memoria suya’» (Mt 26,6-13)<sup>89</sup>.

Mateo sitúa la acción en casa de Simón el leproso y la unción que realiza la mujer sobre Jesús es en la cabeza. En este relato, se indica que los discípulos, en general, se

---

<sup>89</sup> «Cum autem esset Iesus in Bethania, in domo Simonis leprosi, accessit ad eum mulier habens alabastrum unguenti pretiosi et effudit super caput ipsius recumbentis. Videntes autem discipuli, indignati sunt dicentes: ‘Ut quid perditio haec? Potuit enim istud venundari multo et dari pauperibus’. Sciens autem Iesus ait illis: ‘Quid molesti estis mulieri? Opus enim bonum operata est in me; nam semper pauperes habetis vobiscum, me autem non semper habetis. Mittens enim haec unguentum hoc supra corpus meum, ad sepeliendum me fecit. Amen dico vobis: Ubicumque praedicatum fuerit hoc evangelium in toto mundo, dicetur et quod haec fecit in memoriam eius’».

indignaron por el derroche de perfume ya que, por su precio, podría haberse vendido y repartido el dinero obtenido entre los pobres. Cristo, conocedor de su destino, advierte a los apóstoles que esta mujer está ungiendo su cuerpo como preparación para su inminente muerte. Marcos relata de forma parecida el relato de la comida en Betania:

«Se encontraba en Betania en casa de Simón el leproso, y, mientras estaba recostado a la mesa, vino una mujer que llevaba un frasco de alabastro con perfume de nardo puro, de mucho precio. Y rompiendo el frasco, se lo derramó por la cabeza. Algunos de los que estaban allí, indignados, se decían: ‘¿Para qué ha hecho este despilfarro de perfume? Se podía haber vendido este perfume por más de trescientos denarios y darlo a los pobres’, y la reprendían. Pero Jesús dijo: ‘Dejadla, ¿por qué la molestáis? Ha hecho una buena obra conmigo, porque a los pobres los tenéis siempre con vosotros, y podéis hacerles bien cuando queráis, pero a mí no siempre me tenéis. Ha hecho cuanto estaba en su mano: se ha anticipado a embalsamar mi cuerpo para la sepultura. En verdad os digo: donde quiera que se predique el Evangelio, en todo el mundo, también lo que ella ha hecho se contara en memoria suya’» (Mc 14, 3-9)<sup>90</sup>.

La diferencia más notable entre ambos textos es que en Marcos se especifica que el unguento de nardo puro podía haberse vendido por trescientos denarios. En el relato de la unción en Betania que realiza Juan, será donde se incluyan más detalles del pasaje:

«Jesús, seis días antes de la Pascua marchó a Betania, donde estaba Lázaro, al que Jesús había resucitado de entre los muertos. Allí le prepararon una cena, Marta servía, y Lázaro era uno de los que estaban a la mesa con él.

---

<sup>90</sup> «*Et cum esset Bethaniae in domo Simonis leprosi et recumberet, venit mulier habens alabastrum unguenti nardi puri pretiosi; fracto alabastro, effudit super caput eius. Erant autem quidam indigne ferentes intra semetipsos: ‘Ut quid perditio ista unguenti facta est? Poterat enim unguentum istud veniri plus quam trecentis denariis et dari pauperibus’. Et fremebant in eam. Iesus autem dixit: ‘Sinite eam; quid illi molesti estis? Bonum opus operata est in me. Semper enim pauperes habetis vobiscum et, cum volueritis, potestis illis bene facere; me autem non semper habetis. Quod habuit, operata est: praevenit ungere corpus meum in sepulturam. Amen autem dico vobis: Ubicumque praedicatum fuerit evangelium in universum mundum, et, quod fecit haec, narrabitur in memoriam eius’*».

María, tomando una libra de perfume de nardo puro, muy caro, ungió los pies de Jesús y los secó con sus cabellos. La casa se llenó de la fragancia del perfume. Dijo Judas Iscariote, uno de los discípulos, el que le iba a entregar: 'Por qué no se ha vendido este perfume por trescientos denarios y se ha dado a los pobres?'. Pero esto lo dijo no porque él se preocupe de los pobres, sino porque era ladrón y, como tenía la bolsa, se llevaba lo que echaban en ella. Entonces dijo Jesús: 'Dejadle que lo emplee para el día de mi sepultura, porque a los pobres los tenéis siempre con vosotros, pero a mí no siempre me tenéis'» (Jn 12,1-8)<sup>91</sup>.

Juan localiza en el tiempo cuándo se realizó la unción en Betania: seis días antes de la Pascua (cuando se cree que se produjo la Última Cena), además, se indica que la mujer que ungió a Jesús fue María, hermana de Lázaro y que realizó el acto sobre sus pies. Se especifica que quien se indignó por el derroche del perfume fue en concreto Judas que, como era quien portaba la bolsa y guardaba el dinero para los pobres, había perdido la oportunidad de poder robar una parte de los trescientos denarios que costaba el perfume. Los Padres de la Iglesia, en su exégesis, solo ven culpabilidad en Judas, ya que los demás apóstoles sí que pensaban realmente en los pobres, pero él, ya definido y presentado como traidor, debido a su naturaleza avariciosa, únicamente pensaba en su propio beneficio. Al ser ladrón y encargado de la bolsa de caudales, robaba de ella cuanto quería. Así lo expresa Agustín:

«Si los otros evangelistas afirman que los discípulos murmuraron del derramamiento del costoso perfume..., pienso que está claro que con el nombre de los discípulos se significó al mismo Judas con aquel modo de expresarse consistente en usar el plural por el singular... Puede entenderse

---

<sup>91</sup> «*Iesus ergo ante sex dies Paschae venit Bethaniam, ubi erat Lazarus, quem suscitavit a mortuis Iesus. Fecerunt ergo ei cenam ibi, et Martha ministrabat, Lazarus vero unus erat ex discumbentibus cum eo. Maria ergo accepit libram unguenti nardi puri, pretiosi, et unxit pedes Iesu et extersit capillis suis pedes eius; domus autem impleta est ex odore unguenti. Dicit autem Judas Iscariotes, unus ex discipulis eius, qui erat eum traditurus: 'Quare hoc unguentum non veniit trecentis denariis et datum est egenis?'. Dixit autem hoc, non quia de egenis pertinebat ad eum, sed quia fur erat et, loculos habens, ea, quae mittebantur, portabat. Dixit ergo Iesus: 'Sine illam, ut in diem sepulturae meae servet illud. Pauperes enim semper habetis vobiscum, me autem non semper habetis'».*

asimismo que los otros discípulos o pensaron eso mismo, o lo expresaron o, al decirlo Judas, se persuadieron de ello; que Mateo y Marcos expresaron incluso verbalmente lo que todos tenían en la mente, con la diferencia de que Judas lo dijo porque era ladrón y los otros por amor a los pobres. Juan, por su parte, quiso atribuirlo solo a aquel cuya costumbre de robar creyó que debía descubrir tomando pie de dicha acción» (*Concordancia de los evangelistas* 2, 69, 156; CSEL 43, 263)<sup>92</sup>.

El Evangelio de Juan es entonces el que se relaciona con los casos en los que la unguentadora aparece a los pies de Jesús en la Última Cena. Los ejemplos que se han hallado en los que aparece la unción en la Última Cena son la pintura mural de la Iglesia de San Juan de la Cuesta de Daroca, Zaragoza (siglo XIV) [fig. 50a y 50b], el retablo de la Cartuja de Miraflores de Gil de Siloé, Burgos (finales siglo XIV) [fig. 51] y el retablo de la Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, Cuzcurrita de Río Tirón, La Rioja (siglo XV) [fig. 52]. Estas tres obras se identifican con el tipo iconográfico del anuncio de la traición de Judas, siendo posible estudiarlas como tal a partir de las cualidades expresivas que resultan significativas a la hora de detectar el tipo. En la pintura mural de San Juan de Daroca, aunque está muy deteriorada, Judas se encuentra bajo la mesa, de tamaño pequeño, robando el pescado de uno de los platos y, a su lado, la mujer que unge los pies a Cristo. El paralelismo entre ambas figuras, a la misma altura, obedece a una serie de premisas que serán comentadas en las páginas siguientes.

En el retablo de la Cartuja de Miraflores en Burgos y en el relieve de San Miguel arcángel de la Rioja, Judas recibe el bocado de la mano de Cristo que lo delatará, tal como se indica en el Evangelio de Juan. En ambos ejemplos, Cristo bendice con la mano derecha y con la izquierda ofrece el trozo de pan mojado al traidor. Destaca el detalle de presentar al apóstol Santiago como peregrino con sombrero de ala ancha y con la viera compostelana en el retablo de Burgos, anacronismo que se explica por la situación de la Cartuja en el recorrido de una de las rutas jacobeanas populares en estos siglos<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 83. Lleva a BAC 521, p. 487.

<sup>93</sup> Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, p. 123.



[fig. 50a] Anuncio de la traición, s. XIV, Iglesia de San Juan de la Cuesta de Daroca, Zaragoza.



[fig. 50b] Detalle, s. XIV, Iglesia de San Juan de la Cuesta de Daroca, Zaragoza.



[fig. 51] Gil de Siloé, *La Última Cena*, s. XIV, retablo de la Cartuja de Miraflores, Burgos.



[fig. 52] *La Última Cena*, s. XV, Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Cuzcurrita del Río Tirón, La Rioja.

En la Edad Media, los fieles sintieron el deseo de ser conocedores de las vidas de los santos y, también, de la vida de Judas. Los creyentes necesitaban más motivos para ver en Judas, desde su nacimiento, una vida ligada al pecado<sup>94</sup>. Por este motivo, entre otros, será en los siglos centrales del medievo, cuando comiencen a aparecer leyendas que intentan dar explicación a la maldad intrínseca de Judas que le llevó a traicionar a su Señor. En *La Leyenda Dorada* (ca. 1260), además de contar la vida legendaria de Judas y los pecados que le precedían antes de unirse a Cristo, se pone en relación el incidente de Judas en la unción de Betania con el inicio de la traición, indicando que «poco antes de la Pasión del Señor», Judas lamentó no haber vendido el perfume «en los trescientos denarios que a su juicio valía, para haber tenido la oportunidad de robarlos; y, llevado por la codicia (...) se dio prisa para vender al propio Jesús en treinta monedas, cada una de las cuales equivalía diez denarios». De este modo, explica la leyenda, Judas «se compensó de los trescientos que no pudo robar porque el ungüento no fue vendido». Vorágine explica que existe también otra versión, insistiéndose en el nexo entre unción y traición:

«Otros, habida cuenta de la concatenación que entre ambas cosas existió, opinan que Judas solía hurtar la décima parte de cuanto daban a Cristo, y que, al no poder apoderarse de los treinta denarios que constituían el décimo del valor del ungüento, se resarcó vendiéndolo a él en la cantidad que no le fue posible robar por no haber llegado a ingresar en la bolsa»<sup>95</sup>.

En *Vides de Sants Rosselloneses* (ca. 1280- 1310), obra que constituye una traducción de *La Leyenda Dorada* al occitano con algunas variaciones, se vuelve a realizar la misma relación entre unción y confabulación para la traición:

«*E Jhesucrist li perdonà, e féu-lo discípol seu, e de discípol féu-lo pux apòstol. E fo tan son privat que Jhesucrist lo fé procurador de sos diners, e daysò que om li donava. Emperò Judes panava (robava) tot cant podia a*

---

<sup>94</sup> Toldrà i Vilardell, A., «Judes-Edip a l'Edat Mitjana», *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, n.º 12, 2018, p. 148.

<sup>95</sup> De la Vorágine, S., *La Leyenda Dorada* Tomo I, capítulo XLV. Edición de Macías, Fray José, Alianza, Madrid, 2001, p. 182.



*Jhesucrist. E-n temps de la passió de Jhesucrist él fo molt dolent, cor no fo venut l'engent (L'ungüent), que valia CCC diners, per so que él los agés. Per què él se'n anà als juseus, e venec-los Jhesucrist per XXX diners...»<sup>96</sup>.*

De la misma manera, en el *Flos Sanctorum* (ca. 1475) se trata de nuevo la equivalencia del valor del perfume de la unción y el dinero recibido por Judas como recompensa de la traición:

«Y acercándose Nuestro Señor al tiempo de su pasión, viendo Judas el unguento precioso con la que la Magdalena lo ungiera, y aviendo gran pesar porque no fue vendido aquel unguento por trezientos dineros, porque pudiera a lo menos hurtar el diezmo de ellos, fuese para los príncipes de los sacerdotes y maestros de la ley y fariseos, y vendioles a Jesucristo redentor del mundo por treinta dineros. Y cada uno de aquellos treinta dineros porque Judas vendió al salvador valía diez dineros pequeños, y por esta manera cobró los trezientos dineros del unguento que entendía que avía perdido. Más, según algunos dizen, de todo lo que a nuestro señor Jesucristo davan, hurtaba el diezmo, y por tanto lo vendió por la décima parte de lo que valía el unguento»<sup>97</sup>.

Por último, en la *Leyenda de los Santos* (ca. 1490) a toda la información anterior se añade que el dinero que Judas robaba estaba destinado a mantener a su mujer y sus hijos:

*«Mas judas despendía e hurtaba quanto podía para su mujer e sus hijos. Y en el tiempo de la Pasión de Jesucristo ovo Judas gran pesar porque no vendieron el unguento por trezientos dineros. [...] Y en lugar de arrepentirse de su pecado que fizo, fuesse para los judíos e vendió a*

---

<sup>96</sup> De la Vorágine, S., *Vides de Sants Rosselloneses*, tomo III. Edición de Maneikis, Charlotte y Neugaard, Edward, J., Fundació Salvador Vives Casajuana, Barcelona, 1978, p. 285.

<sup>97</sup> Cortés Guadarrama, M. A., *El Flos Sanctorum con sus etimologías, Edición y estudio*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Oviedo, 2010, pp. 251-252.

*Jesucristo por treinta dineros, que valía cada uno diez dineros de los pequeños»<sup>98</sup>.*

Es importante remarcar que las narraciones de la unción en Betania aparecen en los evangelios inmediatamente de forma anterior a la conversación de Judas con los príncipes de los judíos. Como se ha indicado, el perfume de la ungidora se podría haber vendido por trescientos denarios y Judas, visiblemente enfadado por el derroche, vendió a Cristo por treinta monedas de plata. No es improbable pensar entonces que autores como Ambrosio de Milán (ca. 340-397) relacionen ambas cantidades para demostrar el poco valor por el que Judas fue capaz de traicionar a Jesús: «¡Oh Judas traidor, valoras en trescientos denarios el unguento de la Pasión de Cristo y vendes en treinta denarios su Pasión; eres rico en su valoración y eres mísero en el delito»<sup>99</sup>.

En definitiva, tanto en los evangelios canónicos como en la patrística, Judas se presenta, desde el inicio, como traidor, ávaro y ladrón, aspectos que se desarrollan e incrementan en las leyendas medievales: *La Leyenda Dorada*, las *Vides de Sants Rosselloneses*, la *Leyenda de los Santos* y el *Flos Sanctorum*<sup>100</sup>. En estos textos se insiste en describir a Judas como traidor y ávaro a partir del derroche con el perfume de la ungidora y la preparación de la traición. Ello se debe, en parte, a que las narraciones de la unción en Betania son un prelude de la Pasión de Cristo, como se ha indicado previamente.

Un caso distinto es el de la llamada *Santa Cena* de Jaume Ferrer (primer cuarto del siglo XV, Museo Diocesano de Solsona, Lérida) [fig. 53]. Esta predela ha sido identificada y titulada como *Última Cena*, pero, realizando un análisis exhaustivo de las

---

<sup>98</sup> De la Vorágine, S., *Leyenda de los Santos: (que vulgarmente Flos Santorum llaman): agora de nuevo empremda, y con gran estudio y diligencia extendida y declarada, y a la perfección de la verdad traída, y aún de las siguientes leyendas aumentada ...* vol. 3. Edición de Cabasés, Félix Juan, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2007, p. 339.

<sup>99</sup> *El Espíritu Santo*, 3, 17, 128; CSEL 79, 205. Trad. esp. de BCPI, vol.4b, p. 83. Lleva a BPa 41, p. 234.

<sup>100</sup> Existen varias compilaciones medievales que fueron variando a lo largo de los siglos, todas ellas bajo el título *Flos Sanctorum*. En este texto solo se utilizan las versiones realizadas antes del Concilio de Trento, es decir, las medievales y renacentistas que todavía incluyen la vida legendaria de Judas junto con la evangélica. Los *Flos Sanctorum* postridentinos eliminaron leyendas referentes a la vida de Judas antes de ser seguidor de Cristo. Para una información más detallada sobre estas compilaciones, vid. Albisson, M., «El *Flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura». En: Strosetzki, C. (coord.). *Perspectivas actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua*, vol. 1, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Münster, 2019, pp. 53-65.

cualidades expresivas y significantes y la historia de los tipos iconográficos, es probable que la obra de Ferrer haya sido confundida con la unción en Betania.



[fig. 53] Jaume Ferrer, *Santa Cena*, s. XV, MD, Solsona, Lérida.

Esta obra, no incluye ninguna de las cualidades expresivas y significantes que se reconocen en el tipo iconográfico del anuncio de la traición comentadas a lo largo de esta investigación. Por el contrario, Judas señala a Jesús increpándole por el despilfarro de dinero que, a su parecer, está haciendo María Magdalena al ungiendo los pies de Jesús con perfumes caros. Cristo, presentado en la tabla de Solsona como juez, juzga los hechos acontecidos en Betania anunciando lo que sucederá poco después: «Porque a los pobres los tenéis siempre con vosotros, pero a mí no siempre me tenéis» (Mt 26,11). Así, anuncia su próxima muerte y su preparación para el sepulcro, conocedor de que iba a ser traicionado, crucificado y que no dejarían que su cuerpo fuera preparado y embalsamado para la tumba. Cristo juez, en su segunda venida a la tierra juzgará en el Juicio Final a aquellos cuyas almas serán salvadas, como la de la Magdalena arrepentida que ruega el perdón de sus pecados y es redimida, y a las almas condenadas como la de Judas, avaro y ladrón que sin arrepentirse de la traición que está a punto de cometer será condenado.

A pesar de no contar con la parte de la predela donde se vería la unción de los pies de Jesús por parte de la Magdalena, gracias a la tradición cultural convencionalizada se puede afirmar que María Magdalena estaría realizando este gesto, arrodillada bajo la mesa junto con el tarro de perfumes que suele llevar como atributo<sup>101</sup>.

<sup>101</sup> Para más información sobre la tabla de Jaume Ferrer de Museo Diocesano de Solsona como unción en Betania, vid. Monzón Pertejo, E.; Bernad López, V., *op. cit.*, pp. 499-518.

Por otra parte, la aparición de animales domésticos en la Última Cena y en las pinturas religiosas en general, no es un asunto fácil de abordar debido a la ambivalencia de significado que pueden adoptar tanto los perros como los gatos. Estos animales no son extraños a las temáticas religiosas, siendo frecuentes en representaciones de Jesús en contextos relacionados con la comida. Tal como apunta Monzón, el perro en las estancias interiores puede ser un motivo para subrayar la domesticidad de la escena o bien puede tener una carga significativa y lo mismo ocurre con los felinos. Si atendemos a las raíces clásicas de los cánidos (Plinio el Viejo, *Historia Natural*, libro. 8, XL, *De Perros...*), el perro representa la fidelidad y no solo la matrimonial sino la que existe en cualquier tipo de relación como el vasallaje, tan importante en la Edad Media occidental<sup>102</sup>. Tal y como indica Morales Muñiz, este animal es «símbolo de la fidelidad y de la amistad desde la tradición pagana», convirtiéndose «en el símbolo arquetípico de la sociedad feudal. Noble y fiel seguirá a sus amos hasta el sepulcro en donde le acompañará, como buen vasallo a su señor, a sus pies»<sup>103</sup>.

La tradición cristiana no adoptará siempre el significado positivo de los perros. En el Antiguo Testamento, la mayor parte de las veces que es mencionado se hace en sentido peyorativo: como peligro, traición, falsedad y voracidad (Sal 22,16-21; Is 56,6-14), asociado a la muerte. En el Nuevo Testamento se continúa, la mayoría de las veces, esta asociación con lo impuro, la suciedad y la carroña y, por tanto, con la necesidad de alejarlo de lo sagrado, como sucede en Mateo 7,6 y en Marcos 7,27-28; en el Apocalipsis (22,15) es incluido junto a los inmorales, los mentirosos y los asesinos; Pablo (Flp 3,2) alerta de distintos peligros entre los que se encuentran los perros<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Monzón Pertejo, E., «¿Fedeltà o animalidad? El perro en las escenas de conversión de María Magdalena en la Italia del siglo XVI», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 40, Universidad de Málaga, 2019, pp. 195-206. Existe todo un debate entre distintos autores sobre si los perros en las escenas religiosas ayudan a hacer cotidiana la escena, responden a una carga significativa o ambas cosas. Vid. Walker-Meikle, K., *Medieval Pets*, The Boydell Press, Woodbridge, 2012, pp. 57-58; Mann, J. W., «Federico Barocci's Faithful Fidos: A Study in the Efficacy of Counter-Reformation Imagery». En Gelfand, L.D. (ed.), *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*, Brill, Leiden-Boston, 2016, p.131.; Block Friedman, J., «Dogs in the Identity Formation and Moral Teaching Offered in some Fifteenth-Century Flemish Manuscript Miniatures». En Gelfand, L.D. (ed.), *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*, Brill, Leiden-Boston, 2016, p. 337.; Hobgood-Oster, L., *Holy Dogs and Asses: Animals in the Christian Tradition*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago. 2012, p. 90.

<sup>103</sup> Morales Muñiz, Mª D., «El simbolismo animal en la cultura medieval», *Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, n.º 9, 1996, p. 244.

<sup>104</sup> Monzón Pertejo, E., «¿Fedeltà o ...», p. 201; Menache, S. «Dogs: God's Worst Enemies?», *Society and Animals*, vol. 5, n.º 1, 1997, p. 32.

En las santas cenas, tanto el perro como el gato pueden adquirir diferentes significados dependiendo de con qué personaje presente en el cenáculo establezcan un vínculo. Si bien el perro cercano a la Magdalena adopta el significado de fidelidad hacia Cristo, si se relaciona con Judas puede significar todo lo contrario, al engaño, la traición y la persecución. Rodríguez Barral indica que el perro, muerto o dormido junto a los judíos es una alusión al carácter infame de éstos, siendo una constante en la dramaturgia hispana de la Pasión referirse a los perros como falsos y maliciosos<sup>105</sup>. En cuanto a los gatos representados en las escenas de banquete, no muestran el carácter ambivalente del perro ya que suelen estar ligados a Judas y asociados a la traición. Tal como apunta Morales, el gato «ejemplificará al hereje, y, en las muchas versiones de la Última Cena, no faltará el felino pegado también a los pies, en este caso, de Judas»<sup>106</sup>. Por todo ello, debido a la transitoriedad de significados entre lo positivo y lo negativo, se debe tener precaución a la hora de interpretar la inclusión de los animales tanto en las santas cenas como en otras escenas religiosas. Se debe tener en cuenta el contexto religioso, social y cultural de cada momento y con qué personaje se relaciona dentro de cada composición<sup>107</sup>.

En relación a otros animales presentes en las cenas, esta vez, sobre la mesa, en algunos casos de las iglesias de entre los siglos XIV y XVI situadas a lo largo de los Alpes, desde el lago Maggiore hasta el Piave, es fácil encontrar los crustáceos rojos insertos en las pinturas de la Última Cena. Las imágenes que se presentan a continuación no contienen variaciones importantes a nivel icónico en lo referente a los asistentes a la cena o a las cualidades expresivas y significantes propias del tipo iconográfico del anuncio de la traición. Sin embargo, la introducción de los crustáceos rojos o cangrejos de río sobre la mesa, hace necesario un análisis de dichos animales para entender por qué son representados en algunas cenas. La *Última Cena* de Giovanni di Francia (ca.1466, Iglesia de San Giorgio en San Polo di Piave) [fig. 54] presenta a Judas en el lado opuesto de Cristo en la mesa. El traidor porta un nimbo negro y su atributo principal, la bolsa de las monedas. De entre el resto de los apóstoles, se puede diferenciar a Tomás ya que es el único que conserva el nombre escrito en el nimbo, a Juan, recostado sobre la mesa y a Pedro que, según la tradición, es representado con escaso cabello y con barba canosa.

---

<sup>105</sup> Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, p. 147; Yarza Luaces, J., *El retablo de la flagelación de Leonor de Velasco*, El Viso, Madrid, 1999, p. 123.

<sup>106</sup> Morales Muñoz, M<sup>a</sup> D., *op. cit.*, p. 245.

<sup>107</sup> Monzón Pertejo, E., «¿Fedeltà o ...», p. 202.

Sobre la mesa aparecen vasos, botellas de vino, panes, pescados y las gambas rojas o crustáceos de río mencionados. En la parte inferior de la pintura mural, hay un epígrafe latino escrito con caracteres góticos

*«Factum et complectum fuit hoc ops: tepote venerabil et Reveredi v (iri archi) presbiteri fracisci a Quarteriis de veneciis dignissimi ac benemeriti plebanis plebis sancti pauli del patriarcha: Nec no dni psbiteri johani de rogeriis de ast honorabilis Chapellani eiusdem domini plebani supra scripti: Sub mass (aria) et juraria providorm virorm S jacobi de capiluno et S fracisci perucii: Cu conse (nsu) comunis comunis ( san) ti georgii del patriarcha: M ° - CCCC ° - LX - VI ° - die - XXVIII ° septebriis - ad honore homipotetis dei eiusque gloriosissie virginis matris marie - y (sanct) ii georgii»* [Este trabajo fue hecho y completado: con respecto al venerable y reverendo V (del antiguo arco) los presbíteros de Fracisci de los barrios de Venecia, la plebe más digna y meritoria de la plebe de Santa misa (aria) et juria providorm virorm S Jacobi de capiluno et S fracisci perucii: Cu conse (nsu) comunis comunis (san) ti Georgei del patriarcha: M ° - 300 ° - 60 - 6 ° - die - 28 ° septiembre - ad al honor del hijo de Dios y a la gloria de su virgen madre María - y (san) Jorge II]. El mensaje que el fresco de La Última Cena quiere difundir debe entenderse como un anticipo del sacrificio de Cristo hecho por la Redención y Resurrección del hombre.

Del siglo siguiente, ya entrado el XVI, data la pintura mural atribuida a Dionisio Bascheinas realizada en la Iglesia de San Antonio Abate en Pelugo, Italia [fig. 55]. Según Comel, existen diversas teorías respecto al significado del cangrejo de río en la mesa de la Última Cena. Por una parte, se relaciona con la herejía, por caminar hacia atrás y desviarse del camino correcto. En este sentido, se puede relacionar con los ataques a la Eucaristía que estaba sufriendo la Iglesia católica por parte de la Reforma protestante en los siglos XVI y XVII. Por otra, el rojo del caparazón se asocia con la sangre de Cristo derramada en la posterior Pasión. El mismo autor apunta que el color de estos animales también podría estar relacionado con la Resurrección ya que el caparazón antes de la cocción era de color gris y cambiaba a rojo brillante, como Cristo que abandona su esencia humana al resucitar. También se podría interpretar simplemente porque estos cangrejos se consumían en tiempos de Cuaresma en zonas italianas del norte como Veneto, Venecia o Trentino<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> Comel, C. «Piedad y disidencia religiosa en las Últimas Cenas», *Civis*, n.º 16, 2000, pp. 29-44.





[fig. 54] Giovanni di Francia, *La Última Cena*, ca.1466, Iglesia de San Giorgio en San Polo di Piave.



[fig. 55] Dionisio Bascheinas, *La Última Cena*, s. XVI, Iglesia de San Antonio Abate, Pelugo, Italia.

Otra de las lecturas que podría darse de estos cangrejos sería la que los relaciona con Judas y los judíos. Según Rodríguez Barral, el cangrejo podría asemejarse a un escorpión, asociado a los judíos que en las representaciones del prendimiento aparece en estandartes y textiles acompañando a los captores de Cristo que, durante los siglos XIII, XIV y XV fueron representados casi en su totalidad como judíos, obviando el hecho de que en los evangelios canónicos se acusa del prendimiento también a los romanos. El clima de antisemitismo referido unas páginas atrás, vuelve a coger fuerza en esta relectura del cangrejo de río como escorpión en la Última Cena<sup>109</sup>.

Una vez vistas todas las variaciones del tipo iconográfico del anuncio de la traición, a continuación, se explican algunos aspectos socioculturales de la creación de esta visualidad. En primer lugar, en relación a los pecados, el vínculo de Judas con estos

<sup>109</sup> Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, pp. 128-139.

es una constante en la Edad Media. Aunque la idea de los vicios y los malos pensamientos tiene su origen antes de la era cristiana en Grecia, no fue hasta que se desarrolló el cristianismo cuando alcanzó la mayor repercusión en la sociedad. El pecado tuvo sus raíces en el judaísmo, con los Diez Mandamientos como referencia y ya, en la literatura cristiana del Nuevo Testamento, fueron las tentaciones de Cristo en el desierto (Mt 4,1-11 y Lc 4,1-12) los principales textos a partir de los que se desarrollaron los fundamentos del pecado. Es a partir de la Primera Carta de Juan donde se encuentra la distinción entre los pecados mortales y aquellos que no lo son (1Juan 5,16-17). Tertuliano (ca. 160- ca. 220) es el que realiza la distinción entre los pecados que se cometen diariamente, como los que atañen a cuestiones de ira y de mentiras, y los que comportan una gravedad extrema, como el asesinato, la idolatría, la blasfemia, la fornicación... Con ello, Tertuliano comienza a asentar las bases del desarrollo posterior. Por su parte, Agustín de Hipona, a partir de 1 Juan 2,16, señaló que las tres principales tentaciones eran la gula, la avaricia y el orgullo. La discusión en época de Agustín se centró en qué pecado era más importante, si el orgullo o la avaricia. Recurriendo a las Escrituras, el pensador de Hipona reconoció que ambos pecados tenían su fundamento, basándose en Eclesiastés 10,13, en el orgullo, mientras que a raíz de la lectura de 1 Timoteo 6,10, el origen sería la avaricia por el dinero. Para resolver esta situación, Agustín traza relaciones entre ambos pecados señalando que el principal y primigenio es el que él denomina como *concupiscence*, en cuyo interior se encuentra el orgullo entendido como una de las principales reacciones contra Dios. Así, el orgullo se erige como origen del resto de pecados<sup>110</sup>.

No obstante, fue el monje Evagrio el Póntico (ca. 345-399) el sistematizador de los ocho pecados capitales, aunque refiriéndose a ellos como malos pensamientos instigados por el Diablo: la gula, la lujuria, la avaricia, la ira, la tristeza, la acedia, la vanagloria y la soberbia. Sería ya en el siglo VI con Gregorio Magno (ca. 540-604) y su intensa creencia en el infierno, cuando los pecados quedaron fijados en siete. Gregorio Magno indicó que el ser humano vive en una continua tensión entre hacer el bien dictado por Dios y alejarse de sus propios deseos y tentaciones, alentados por el Diablo. En *Moralia sive Expositio in Job*, describe los siete pecados capitales que nacen, todos ellos, del orgullo, descrito como el líder del ejército del Diablo. Gregorio explicó la relación existente entre unos y otros pecados: el orgullo es el primer vicio que da lugar a la

---

<sup>110</sup> Tilby, A., *The Seven Deadly Sins: Their Origin in the spiritual teaching of Evagrius the Hermit*, SPCK, New York, 2013, pp. 21-47.

soberbia que está íntimamente relacionada con la envidia que produce ira, y así consecutivamente con la avaricia, gula y lujuria. Por tanto, es desde Gregorio Magno que quedan establecidos los siete pecados capitales que mantendrá la Iglesia medieval<sup>111</sup>.

Fue a partir del IV Concilio de Letrán de 1215 cuando se establecieron los siete pecados capitales tal y como son conocidos hasta ahora. De la misma manera, aunque en el siglo XII ya se trató el tema de los sacramentos, fue en dicho concilio en el que quedaron fijados en siete y se trató la importante de la comunión, penitencia y confesión, siendo estos dos últimos los que se pueden relacionar con el auge que tuvo en el arte el tipo iconográfico del anuncio de la traición. En el nombrado concilio, a partir de los 71 cánones surgidos, es en el 21 en el que se incorpora la obligación de confesión y la comunión anual para todos los fieles. Así, la penitencia quedó instituida como el sacramento «en torno al cual gira la vida moral de los fieles y la acción pastoral de la Iglesia»<sup>112</sup>. En consecuencia, los pecados capitales dejan de estar circunscritos al ámbito monástico y eclesial para formar parte de la cotidianeidad de todos los fieles. Con este objetivo se instruyó a los miembros del clero para que, conociendo los pecados capitales, pudieran organizar tanto los sermones, como las confesiones y las penitencias adjudicadas<sup>113</sup>.

Dentro de esta cultura del pecado, el arrepentimiento, la confesión y la penitencia, elaborada fundamentalmente desde el siglo XIII, jugaron un papel esencial los escritos pastorales, en los que el pecado es el protagonista. Dentro de esta literatura se encuentran los manuales de confesión, en clara vinculación con el sacramento del perdón instituido en el mencionado concilio. El pecado de la avaricia en los hombres fue junto con el de la lujuria en las mujeres, los que más popularidad adquirieron en el medievo, los que más se representaron en el arte y los que más se trataron en los sermones. María Magdalena era ofrecida por los predicadores como *exemplum* de conducta dirigida al arrepentimiento, penitencia y salvación, mientras que Judas era ejemplo de lo contrario. En los tratados morales del siglo XV «se recurre a María Magdalena para exponer los requisitos que debe poseer este sacramento [el de la confesión] para que sea válido: la superación de la

---

<sup>111</sup> Tilby, A., *op. cit.*, pp. 21-47. Vid. Carrasco Manchado, A. I., «Sentido del pecado y clasificación de los vicios», en López Ojeda, E. (coord.), *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delito y represión*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2011, pp. 51-80.

<sup>112</sup> Soto Rábanos, J. M., «Visión y tratamiento del pecado en los manuales de confesión de la Baja Edad Media hispana», *Hispania Sacra*, n.º 58, 118, 2006, pp. 413-447.

<sup>113</sup> Monzón Pertejo, E.; Bernad López, V., *op. cit.*, pp. 499-518.

vergüenza al declarar los pecados, la contrición y la penitencia»<sup>114</sup>. Como señala Soto Rábanos: «los fieles, en efecto, son bombardeados día a día, minuto a minuto, con normas y consejos sobre el modo de conducirse» y en este objetivo de la salvación personal «la confesión oral representa el rendimiento anual de cuentas», seguido de la penitencia adecuada al pecado realizado<sup>115</sup>.

La aparición de la ungidora entendida como María Magdalena en las últimas cenas medievales donde se representa el tipo del anuncio de la traición tienen, por tanto, una función clara: ofrecer a los fieles dos ejemplos de actuación ante los pecados. La Magdalena era una pecadora redimida, que se arrepintió, hizo penitencia convirtiéndose en el modelo máximo de ésta y fue fiel seguidora de Jesús hasta su muerte, llegando incluso a tomar la comunión antes de morir. Judas en cambio, ligado a los pecados desde su nacimiento: endemoniado de niño, asesino, parricida, incestuoso, traidor, avaro y suicida, tiene la oportunidad de arrepentirse y al seguir con sus planes de traición, será condenado eternamente. La remisión de culpa junto con el deseo de salvación personal, fueron dos de los principales motivos que dieron lugar a este tipo de representaciones<sup>116</sup>.

Muchas de las iglesias y parroquias en las que aparece el anuncio de la traición con la incursión de la ungidora entendida como María Magdalena eran punto de peregrinaje hacia Santiago de Compostela por la llamada Ruta de Sant Jaume. Este camino fue utilizado por peregrinos procedentes mayoritariamente de la Provenza y de la Península itálica especialmente tras la conquista cristiana de Zaragoza a principios del siglo XII<sup>117</sup>. Así, esta función didáctica de ejemplo de comportamiento de la Magdalena como *exemplum* y de Judas como anti *exemplum*, no solo iba dirigida a los fieles de la zona sino también a los peregrinos que se dirigían a Santiago.

El tipo iconográfico del anuncio de la traición de Judas a Jesucristo fue de los más representados en la visualidad de la Edad Media, no solo por lo motivos comentados ligados a la penitencia y al camino para conseguir la salvación sino porque también la traición era uno de los pecados más graves que podía realizar un siervo a su señor

---

<sup>114</sup> Español, F.; Fité, F. (eds.), *Hagiografía Peninsular en els Segles Medievals*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2008, pp. 20-21.

<sup>115</sup> Soto Rábanos, J. M., *op. cit.*, pp. 413-417.

<sup>116</sup> Molina i Figueras, J., *Arte, Devoción y Poder en la pintura tardogótica catalana*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Murcia, 1999, pp. 11-12.

<sup>117</sup> Claramunt Rodríguez, S.; Bertran Roigé, P., «El Camino de Santiago en Cataluña», *Medievalismo*, n.º 20, 2010, pp. 11-52.

feudal<sup>118</sup>. La falta de fidelidad del siervo al noble, rompía los lazos de vasallaje establecidos en estos siglos por lo que, el arte no fue ajeno a ello, sirviendo este tipo iconográfico de advertencia también para hacer cumplir las órdenes marcadas por la nobleza. La falta de lealtad al señor feudal o la nobleza suponía una traición a la sociedad feudal que se «estructuraba en una red de mutuas dependencias jerárquicas y fidelidades personales (no a instituciones o abstracciones políticas)»<sup>119</sup>. Judas fue entonces el ejemplo perfecto para que los fieles vieran en él el comportamiento a evitar para que esta relación señor-vasallo no se rompiera. Aunque desde el siglo VI, por los motivos comentados, el tipo del anuncio de la traición fuera el más representado en el arte medieval, a partir del siglo XIII también fue usual que este tipo apareciera en ocasiones junto con el de la instauración de la Eucaristía, ya que respondía a la necesidad que tenía la Iglesia de subrayar la importancia de la transubstanciación para combatir las herejías cátaras, valdense y albigenes a las que se había hecho frente de forma oficial en los Concilios celebrados en Letrán (1179-1213) y en el Concilio de Constanza (1414-1418)<sup>120</sup>.

En lo referente a la presencia del demonio vinculado a Judas en las imágenes de la traición, se pueden apuntar diversas cuestiones. Una de las razones por las que la Edad Media fue la época más prolija en la aparición de demonios es que estos fueron utilizados en las homilías y las historias de las vidas de los santos como un recurso más de los predicadores y de los sacerdotes para guiar a los fieles<sup>121</sup>. Este es uno de los motivos por los que, ligado a Judas, el anti *exemplum* de comportamiento, se representen demonios que, o bien le hablaban al oído y le aconsejaban o, se le insertaban en el cuerpo a través de la boca. En cuanto a la morfología de los demonios, fue en el Concilio de Toledo del año 447 donde se describió al Diablo como una gran aparición negra y monstruosa con cuernos en la cabeza, pezuñas, orejas de asno, ojos feroces, dientes rechinantes, gran falo y olor sulfuroso<sup>122</sup>. Los datos que se aportaban por parte de la Iglesia sobre las cualidades físicas de los demonios fueron escasos, de hecho, como se ha comentado con anterioridad, la patrística estuvo mucho más interesada en clarificar la esencia del demonio y su poder de actuación más que en concretar su aspecto visible. Esta es una de las razones por las que la representación del Diablo podía variar mucho, desde los demonios grandes

---

<sup>118</sup> Toldrà i Vilardell, A., «Judes a l'Edat Mitjana», *Afers, full de recerca i pensament*, n.º 45, 2003, p. 460.

<sup>119</sup> Toldrà i Villardell, A., «Judes a l'Edat...», p. 456.

<sup>120</sup> Rodríguez Velasco, M., *op. cit.*, p. 132.

<sup>121</sup> Russell, J. B., *op.cit.*, p. 144.

<sup>122</sup> Russell, J. B., *op. cit.*, pp. 314-315.

antropomorfos y negros, hasta los pequeños diablillos, pájaros rojos o demonios pálidos y lívidos relacionados con la muerte<sup>123</sup>.

En cuanto el significado del color, son diversos los autores que destacan el uso del negro para representar al demonio como uno de los más abundantes. Es el caso de Barral Rivadulla, quien apunta que: «el color también contribuye a reafirmar la naturaleza del Diablo. Casi siempre está caracterizado por un tono oscuro, sobre todo el negro, aunque en ocasiones, y como manifestación de la diversitas, exhibe tonalidades rojizas (color de la sangre y del fuego), pardas o grises (color de la enfermedad y la muerte)»<sup>124</sup>. De la misma manera, Russell, habla de que la representación del Diablo en la Edad Media y que, sobre todo, a partir de siglo IX «era usualmente negro, pero a veces era azul o violeta»<sup>125</sup>.

En los primeros siglos del cristianismo, la ausencia de fuentes escritas detallando la morfología de los demonios imposibilitó encontrar modelos pictóricos dentro de la cultura cristiana. A falta de esta tradición literaria y visual obligó a los artistas a recurrir a fuentes grecolatinas antiguas y se intentaron relacionar con los escasos detalles que proporcionaba la literatura teológica en cuanto al aspecto del maligno. Yarza Luaces apunta que, en las primeras imágenes de demonios alrededor del siglo IX-X la única diferencia entre un ángel y un demonio (ángel caído) era el color oscuro reflejo de su rebeldía<sup>126</sup>. El Diablo presentaba habitualmente color negro y oscuro de acuerdo con una tradición cristiana de alcance universal: la negritud, en contraste con la blancura inmaculada de los ángeles, representa el mal y la impureza, la suciedad y la contaminación moral<sup>127</sup>.

Según apunta Russell, puede que el color negro tenga su punto de partida en las deidades egipcias y nubias: el dios Anubis podía ser o bien un chacal negro con rabo tupido, o bien un hombre negro con cabeza de chacal. Por otra parte, la piel oscura del demonio se debía también al enfrentamiento del faraón con un etíope enemigo. Esta tradición de asociar el mal con el negro o color oscuro pasó a los coptos y de ahí a la

---

<sup>123</sup> García Mahiques, R; García Arranz, J.J., «La demonología cristiana». García Mahiques, R., (dir.), *Los demonios I. El Diablo y la acción maléfica*, Colección Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, Madrid, Encuentro, 2019, p. 14.

<sup>124</sup> Barral Rivadulla, M<sup>a</sup>. D., *op. cit.*, p. 222.

<sup>125</sup> Russell, J.B., *op. cit.*, p. 147.

<sup>126</sup> Yarza Luaces, J., «Del ángel caído al diablo medieval», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 45, 1979, p. 300.

<sup>127</sup> Russell, J.B., *op. cit.*, p. 75.



tradición cristiana que incluso llegó a relacionar el mal con el etíope. En el Nuevo Testamento se asocia la oscuridad y la negrura a la maldad y al pecado, pero no se alude en ningún pasaje a la negritud de la piel del demonio, así como tampoco se encuentra ninguna referencia al tono oscuro de la piel ni en el Antiguo Testamento ni en la patrística de los primeros siglos. Fue en los textos extracaránicos y en las leyendas medievales donde el Diablo adquirió la apariencia del etíope<sup>128</sup>. Así se puede comprobar en *La Leyenda Dorada*, donde se explica el enfrentamiento entre una criatura maléfica y san Bartolomé:

«Acro seguido mostróles un etíope más negro que el hollín; su cara era angulosa; su barba, enmarañada; todo su cuerpo, desde el pescuezo hasta los pies, hallábase cubierto de crines; su mirada arrojaba chispas similares a las que brotan del hierro incandescente; de su boca y de las cuencas de sus ojos salían llamaradas de azufre; sus manos permanecían atadas a la espalda con cadenas de fuego»<sup>129</sup>.

En torno al año mil se produjo un cambio en la mentalidad tanto erudita como popular y de acuerdo con el llamado terror al año mil, las plagas, las hambrunas, la pobreza y las guerras, se intentó dar respuesta a o todos estos males con un creciente poder y terror a Satán<sup>130</sup>. De esta manera, como se ha comentado, predicadores y artistas románicos ayudaron a acrecentar el temor hacia los demonios y Satán a quien había que hacer frente mediante el cumplimiento de los sacramentos y, en definitiva, evitando el pecado y llevando una vida moralmente correcta. Russell indica que, aunque en la teología medieval decayó el interés por la figura del demonio, la literatura homilética, la liturgia y las hagiografías siguieron mezclando dogmas teológicos con temas legendarios e historias dramáticas para llamar la atención de los fieles basándose, sobre todo, en las historias de los santos tentados por los demonios en el desierto, los cuales elegían el bien por encima del pecado<sup>131</sup>. Esta era la única manera de obtener la salvación

---

<sup>128</sup> Russell, J. B., *op. cit.*, p. 316; Blanc, M., *Voyages en enfer. De l'art paléochretien à nos jours*, Citadelles & Mazenod, París, 2004, p. 43; García Arranz, J.J., «La humanización de los demonios». En: García Mahiques, R., (dir.), *Los demonios I. El Diablo y la acción maléfica*, Colección Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, Madrid, Encuentro, 2019, pp. 314-316.

<sup>129</sup> De la Vorágine, S., *La Leyenda Dorada*, tomo II..., p. 526.

<sup>130</sup> García Arranz, J.J., «Lo demoniaco...», pp. 25-26.

<sup>131</sup> Russell, J. B., *op. cit.*, pp. 239-241 y García Arranz, J.J., «Lo demoniaco...», p. 29.

si el mundo acababa ya que así lo auguraba el Apocalipsis (20,7-8): «*Et cum consummati fuerint mille anni, solvetur Satanus de carcere suo, et exibit, et seducet gentes, quae sunt super quatuor angulos terrae, Gog, et Magog, et congregabit eos in praelium, quorum numerus est sicut arena maris*» [Cuando se terminen los mil años, será Satanás soltado de su prisión y saldrá a seducir a las naciones de los cuatro extremos de la tierra, a Gog y a Magog, y a reunirlos para la guerra, numerosos como la arena del mar].

Como consecuencia de la fama del demonio en esta literatura hagiográfica, de folclore (teatro de los misterios y autos sacramentales del momento) en los sermones y en los bestiarios, proliferó en el arte lo monstruoso, bestial y extravagante, donde los poderes del mal podían adquirir apariencia animal o/y humana pero siempre privados de armonía y belleza<sup>132</sup>. De esta manera se intimidaba a los fieles, amenazándoles con los tormentos del infierno. Llegado a los siglos XV y XVI, el demonio se representaba tanto en el infierno para atemorizar a los fieles como personaje caricaturesco y burlón ligado a la sátira que atormenta a los hombres y mujeres pecadores. En estos siglos, al igual que había ocurrido en los años previos al 1000, proliferaron de nuevo las apariciones monstruosas, las premoniciones y lo grotesco. Con la Reforma protestante, la figura del demonio se utilizó con fines religiosos y políticos hasta el punto de que Lutero y sus seguidores identificaron al papa con el anticristo, se le acusaba de corrupción política y moral<sup>133</sup>. La Contrarreforma en cambio, no prestó atención a la figura del Diablo y se distanció de las leyendas y folclore popular. Según García Arranz, «uno de los rasgos característicos de la tipología iconográfica del demonio post-tridentino será, por tanto, su contención: se impone una búsqueda del decoro entendido como propósito de evitar lo extravagante, de excluir lo insólito que, lógicamente, colisionará frontalmente con las representaciones infernales tradicionales. Se trataba de poner freno a la imaginación de los artistas para evitar inducir confusión a los fieles»<sup>134</sup>.

A partir del siglo XVI, la aparición del Diablo en la visualidad disminuyó considerablemente, ya no se le consideraba una fuerza maligna cuyo adversario era Cristo, perdió fuerza tanto a nivel teológico como en la visualidad, cada vez más difusa y genérica. Los humanistas ignoraron a este personaje debido a su inclinación de

---

<sup>132</sup> García Arranz., J.J., «Lo demoniaco...», p. 35; Russell, J., *op. cit.*, pp. 235-236. Se considera que fueron Inglaterra – a partir del año 1000- y Alemania- hacia 1020- los contextos geográficos en los que empezó a difundirse un tipo demoniaco tendente a la mezcolanza monstruosa de ser humano y animal.

<sup>133</sup> García Arranz., J.J., «Lo demoniaco...», pp. 30-45.

<sup>134</sup> García Arranz., J.J., «Lo demoniaco...», p. 53.

pensamiento más clásica y mundana, tendiendo a explicar lo desconocido a través de la alquimia, la astrología o la herbología. En cambio, los escolásticos, atribuían al Diablo todo fenómeno prodigioso o mágico<sup>135</sup>.

El demonio redujo su aparición a representaciones alegóricas de las debilidades de la carne, perdiendo en parte la riqueza y diversidad que había tenido en el medievo. Además, el descrédito de las supersticiones en torno al a brujería contribuyó en gran medida al desprestigio y decadencia de la creencia tradicional en el Diablo a partir del siglo XVIII. Por todo ello, lo diabólico fue perdiendo terreno a medida que los postulados de una sociedad se iban secularizando, y abandonando en consecuencia su influencia en las prácticas sociales, para refugiarse en el terreno de las leyendas, los mitos y los símbolos. Una vez muerto para la teología, el Diablo había renacido entonces en forma de arquetipo. Desde finales del XVII el Diablo vuelve reintegrado en el folclore popular, se recupera el demonio medieval, lejos del imponente señor de los infiernos y el relacionado con las brujas, vuelve a tentar a laicos y religioso, ayuda a descubrir tesoros y a hacer filtros mágicos.

Siguiendo con la construcción medieval de Judas, una vez explicada su relación con la codicia y otros pecados, con el demonio, y la importancia de los sacramentos en esta época, a continuación, se explica la relación del Iscariote con los judíos culpables de la traición. Como se ha visto, a los judíos y a Judas en los pasajes tanto pasionísticos como del prelude de la Pasión y en la Cena, se les representaba de forma estereotipada, con ropajes orientales y amarillos, con un físico marcadamente semita y caricaturizante intentando mostrar a través del físico sus miserias morales y esto debía traducirse en fealdad. Todo ello, no se quedó relegado a la visualidad artística, sino que el uso de las vestiduras distintivas fue un recurso que se utilizó en la sociedad medieval europea para marcar a los judíos.

El papa Inocencio III, en el canon 68 del IV Concilio Lateranense, de 1215, exhortó a los poderes públicos de los estados europeos para que ordenasen llevar las vestimentas diferentes a judíos y musulmanes en público. Esto se hacía para por una parte identificarlos fácilmente, pero, sobre todo, para evitar mantener contacto sexual con ellos.

---

<sup>135</sup> García Arranz, J.J., «Lo demoniaco...», p. 47; Muchembled, R., *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 73 indica que al margen de la ilustración polémica protestante y de los *teufelsbücher* a los que se hace referencia más tarde, entre 1525 y la década de 1570-80, momento en el que se produce la caza de brujas, el demonio prácticamente desaparece de la escena artística.

Dependiendo de la zona de Europa, se utilizaban distintivos diferentes. El más extendido fue el *pileum cornutum*, el gorro puntiagudo, inexistente en los reinos ibéricos pero que, probablemente, por influencias artísticas del norte de los pirineos, aparece en alguna ocasión afiliada a las representaciones pictóricas de la corona de Aragón<sup>136</sup>.

En Francia, por ejemplo, San Luis realiza en 1269 una ordenanza en latín en lo referentes a la distinción obligatoria de los judíos:

«Porque queremos que se pueda reconocer y distinguir a los judíos de los cristianos, les ordenamos que impongan insignias a cada judío de ambos sexos: a saber, una rueda de fieltro o de paño de color amarillo, cosida en la parte superior de su vestimenta, a la altura del pecho y en la espalda, a fin de que constituya un signo de reconocimiento. El diámetro de dicha rueda será de cuatro dedos y su superficie será lo suficientemente grande para contener la palma de una mano. Si luego de esta medida se halla a un judío sin esta insignia, la parte superior de su vestimenta pertenecerá a aquel que lo haya encontrado»<sup>137</sup>.

En el caso español, en los testimonios de las Cortes Castellanas, concretamente las de los siglos XIII y XIV, es donde se especifica qué colores pueden o no vestir moros y judíos, así como los adornos o peinados que deben llevar, a fin de que los cristianos pudieran reconocerlos. El distintivo amarillo para judíos utilizado en Francia, no se impone necesariamente en España. Cuando en las Cortes de Palencia de 1313 se insta al infante Don Juan, tutor del rey, a que obligue a los judíos a llevar una insignia amarilla en el pecho, como en Francia, éste declina tal petición:

«Otrossi a lo que me pidieron que los judios e las judias que troguiesen ssinal de pano amariello en los pechos e en las espaldas ssegunt lo

---

<sup>136</sup> García Marsilla, J. V., «La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d' Aragó», *Afers, fulls de recerca i pensament*, vol. 27, n.º 73, 2012, p. 571, Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, pp. 82-93.

<sup>137</sup> Citado en Pastoreau, M., *Una historia simbólica...* p. 230 que remite a su vez a M. de Laurière, *Ordonnances des roys de France de la troisième race*, París, 1723, t. 1, p. 294.

trayan en França, porque andassen conosciados entre los cristianos e las cristianas, e la ssinal que ffuese una rroella, yo que ffaga enesto con acuerdo delos caualleros e de los ommes buenos delas uillas que ffueren dados para la guarda del Rey lo que entendermos que ffuere mas seruiçio de Dios e del Rey e prod e guarda de la tierra»<sup>138</sup>.

Las nuevas leyes comenzaron a restringir cada vez más el uso de ciertos colores para algunas clases sociales. Los nobles, que veían como los burgueses cristianos y los judíos comenzaban a mostrar riqueza en las vestimentas y adornos, querían ser distinguidos de ellos para seguir ocupando un escalón superior en la sociedad y que además pudieran ser reconocidos fácilmente. Entre otros usos del color amarillo, destaca su utilización también en algunos países de Europa como Francia donde se pintaba de dicho color las puertas de las casas de los que habían cometido traición. Por ejemplo, en España, los verdugos también se vestían de amarillo y de rojo: el amarillo indicaba la traición del culpable y el rojo su castigo<sup>139</sup>.

Como conclusión al uso del color tanto en el arte como en la sociedad medieval, Pastoreau indica que «ante todo, es un fenómeno social» y que no existe una «verdad transcultural del color». El color no puede estudiarse fuera del tiempo, contexto y espacio. Se debe tener en cuenta para su correcto estudio entre otros factores, la química de los pigmentos y las técnicas de teñido, los sistemas de vestimenta y los códigos subyacentes a ellos, el lugar del color en la vida cotidiana y la cultura material, los reglamentos producidos por las autoridades, las moralizaciones de los hombres de la Iglesia, las especulaciones de los hombres de la ciencia, las creaciones de los hombres del arte, etc. (...) «El historiador debe recordar constantemente que no existe ninguna verdad universal sobre el color, ni en lo que respecta a sus definiciones, sus prácticas o sus significados, ni tampoco en lo que respecta a su percepción. Aquí también, todo es cultural, estrictamente cultural»<sup>140</sup>.

---

<sup>138</sup> Citado en Rodríguez Barral, P., *op. cit.*, pp. 254-255. Para más información sobre las ordenanzas y distinciones que se realizaban en España en relación a los judíos, vid. González Arce, J. D., *Apariencia y poder, la legislación suntuaria castellana en los siglos XIII-XV*, Universidad de Jaén, Jaén, 1998, pp. 123-131; Pastoreau, M., *Una historia simbólica...*, pp. 172 y ss.

<sup>139</sup> Portal, F., *op. cit.*, p. 44.

<sup>140</sup> Pastoreau, M., *Una historia simbólica...*, pp. 125-131; 133-134 y 145. Este autor indica que existen tres tipos de dificultades a la hora de abordar el estudio del color: documentales, metodológicas y epistemológicas.

## Conclusión

La Última Cena, concretada visualmente en el tipo iconográfico del anuncio de la traición de Judas, fue uno de los más populares en la Edad Media estando presente en la mayoría de los ciclos de la Vida, Pasión y Muerte de Cristo, entre otros. Los cuatro evangelistas narran este pasaje, por lo que se entiende la importancia que tendría este a nivel tanto textual como icónico. Los relatos de Mateo y Marcos, idénticos en su versión del anuncio de la traición, y las breves líneas de Lucas, contrastan con el Evangelio de Juan quien, como se ha podido comprobar, diferencia el anuncio de la traición de Judas concibiéndolo como parte del plan de la Salvación y, por tanto, convirtiendo a Judas en un instrumento de Dios para que se cumplieran las Escrituras. Estas fuentes, a lo largo de la Edad Media, han mantenido un diálogo con las imágenes encargadas y realizadas en dicha época. La prolija producción de estas concretando el tipo del anuncio de la traición, ha dado lugar a multitud de variaciones de las que esta tesis incluyen algunas de ellas.

La codificación del tipo se produce cuando, a partir del siglo X, Cristo toma su posición en el centro de la mesa, mayoritariamente rectangular, Juan se posiciona sobre su pecho y Judas, aparece en el lado contrario de la mesa. Cada uno de ellos adoptará unas cualidad expresivas y significantes que ayudarán a identificar este tipo siguiendo la tradición cultural convencionalizada. La mayoría de las variaciones se producen por cambios significativos en la gestualidad o apariencia de Judas. Como se ha podido comprobar, Judas aparece mojando del plato con Jesús, recibiendo de este el pan, robando un pez o escondiéndolo. Además, se ha podido comprobar que, el tamaño pequeño que tiene Judas en los algunos de los casos, no es más que otra de las características que lo identifican como pecador y con su bajeza moral. De igual manera denotan la traición y la condición de pecador de Judas el cabello pelirrojo, las facciones judías caricaturizadas y sus vestiduras amarillas o verdes. Otra de las variaciones que destacan en este tipo a lo largo de la Edad Media, es la aparición de la ungidora entendida como María Magdalena en el cenáculo. Su presencia, como se ha comprobado, actúa a modo de antagonista de Judas. La mujer de Magdala, *exemplum* de penitencia y arrepentimiento, contrasta con el camino elegido por Judas que le llevará a la traición y a la condena eterna. La introducción de animales domésticos en la cena, presenta cierta problemática a la hora de ser interpretada por la ambivalencia tanto del perro como del gato y dependiendo de con quién establezca una relación por cercanía. Tanto el perro como el gato, vinculados a



Judas, tendrán connotaciones negativas al contrario de lo que sucede si el perro, bajo la mesa, se relaciona con la fidelidad del resto de los apóstoles. En cuanto, a la presencia sobre la mesa de crustáceos rojos, su explicación como alusión a la Resurrección de Cristo queda fijada a una cronología y geografía concretas -norte de Italia siglos XIV-XVI- y no se han hallado otros casos fuera de dichos parámetros.

Tanto el antijudaísmo extendido en la Europa medieval como los diferentes concilios celebrados, las prédicas, *Vitas Christi*, visiones escritas entre otros, han permitido insertar las imágenes del anuncio de la traición en su contexto para poder aproximarse a la explicación cultural y al ámbito conceptual e imaginario en el que se insertan.



## CAPÍTULO V. INSTAURACIÓN DE LA EUCARISTÍA

### Preámbulo

La instauración de la Eucaristía y la comunión son los momentos más importantes para la tradición cristiana católica ya que en la transubstanciación, la conversión del pan y el vino en cuerpo y sangre de Cristo, radica el misterio y a la vez el dogma de fe que sienta las bases de esta religión<sup>1</sup>. Al contrario de lo que se pudiera pensar debido a la importancia de dichos actos, la instauración de la Eucaristía es narrada de forma concisa por los evangelistas Mateo (26,26-30), Marcos (14,22-25) y Lucas (22,14-20), sin exceso de matices ni explicaciones detalladas de lo que en el momento culmen de la cena ocurrió<sup>2</sup>. Juan, en su relato de estos hechos, hace mención a la transubstanciación de manera diferente a los sinópticos, como se podrá comprobar en las siguientes páginas. Por su parte, una breve alusión a la conversión del pan y el vino también aparece en la I Carta a los Corintios (11,23-26), cuya autoría se cree que recae en Pablo, sin añadir más información de la que ya se había dado en los evangelios.

Los Padres de la Iglesia interpretan, casi siempre, los relatos de la instauración de la Eucaristía en un único sentido literal, afirmando la veracidad de la conversión del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo y haciendo una reflexión teológica sobre la eficacia de las palabras de Cristo sin dar tampoco una explicación detallada.

Según Barrado y Salas, la parquedad de palabras tanto de los textos bíblicos como los de la patrística de los primeros cinco siglos, se debe a que la tradición prohibía desvelar el misterio de la conversión a los no iniciados, es decir, a los no bautizados. Por otra parte, los Santos Padres afirman que no se necesitaba ninguna explicación más, las palabras de Cristo debían recibirse y entenderse con la fe. Por tanto, los primeros Padres de la Iglesia trataban de manera sistemática solo estos asuntos: «la cuestión de la realidad

---

<sup>1</sup> El tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía y el de la comunión de los apóstoles comparten parte de las fuentes escritas y del ámbito conceptual e imaginario en el que se insertan ya que son similares en este sentido.

<sup>2</sup> Trens, M., *La Eucaristía en el arte español*, Aymá, Barcelona, 1952, p. 55; Alejos Morán, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*, Tomo 1, Institució Alfons el Magnànim Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, Cuadernos de arte, Valencia, 1977, p. 364.

del cuerpo y la sangre de Cristo, la del cambio operado en la naturaleza del pan y del vino, a pesar de las apariencias, y la de un alimento carnal y uno espiritual y místico»<sup>3</sup>.

La cena organizada por Jesús, y que sería la última, consistía en un principio en la celebración de la Pascua judía que conmemoraba la salida de Egipto de los israelitas y en la que se basaba la Antigua Alianza. En estas cenas festivas, se solían reunir grupos de personas para compartir la mesa y partir el pan juntos, es decir la *fractio panis*. Jesús convirtió esta cena en un ritual distinto al instaurar en ese momento lo que más adelante se conocerá como Eucaristía. El pan y el vino compartidos eran transformados en su cuerpo y su sangre sacrificados por el perdón de los pecados, lo que supuso la base de una nueva religión, la cristiana, y una Nueva Alianza con el pueblo<sup>4</sup>. Tanto la Pascua judía como la Eucaristía tenían en común la partición de pan. En los primeros siglos del cristianismo, tal como afirma Alejos Morán: «la Eucaristía, despojada del rito judío, se celebró entre las primeras comunidades de cristianos quizá semanalmente»<sup>5</sup>. En los Hechos de los apóstoles (20,7) se dice que: «El primer día de la semana, estando nosotros reunidos para la fracción del pan...» refiriéndose a que se celebraría un día a la semana, los domingos. El rito eucarístico acabó por dissociarse totalmente de otros ágapes o *fractio panis* a finales del siglo I. Los rasgos generales de la misa quedaron ya definidos en la era apostólica, introduciendo variaciones con el tiempo dependiendo de la liturgia del momento, como por ejemplo la elevación de la hostia que realizaba el sacerdote a partir de la Edad Media. Todas estas variaciones en la liturgia fueron pasando a la visualidad artística<sup>6</sup>.

Las primeras imágenes de la Última Cena, como se ha visto a lo largo de esta investigación, se realizaron en el siglo I en las catacumbas, pero, al inspirarse en otros ágapes de la época, era difícil identificarla y diferenciar la Pascua judía de la Eucaristía. En ocasiones, podía ser confundida también con prefiguraciones de la comunión como el milagro de los panes y los peces o las bodas de Caná ya que compartían características formales y esquemas compositivos similares<sup>7</sup>. La parquedad con la que es explicada la instauración de la Eucaristía en las fuentes canónicas, además de la confusión con las

---

<sup>3</sup> Barrado, P., y Salas, M. P., *Documentos en torno a la Biblia. Los relatos fundacionales de la Eucaristía*, Verbo Divino, Navarra, 2009, pp. 35-37.

<sup>4</sup> Carmona Muela, J., *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Itsmo, Madrid, 1998, p. 176.

<sup>5</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.* p. 152; Riguetti, M., *Historia de la liturgia II*, BAC, Madrid, 1955, pp. 11-13.

<sup>6</sup> Trens, M., *op. cit.* p., 77.

<sup>7</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 364; Grabar, A. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 18-19.

otras imágenes de las catacumbas, también dio lugar a otros problemas. Dependiendo del relato, se puede intuir que Judas estaba aún presente y que tomó la comunión o que, por el contrario, ya había marchado después de ser delatado. Con la lectura de las fuentes tampoco se esclarece si el lavatorio de pies se produjo antes o después de la cena cuando Judas había abandonado el cenáculo. Por otra parte, el pasaje de la cena Emaús (Lc 24,13-35), no hace más que añadir otras incógnitas al transcurso de la cena ya que, si en principio solo estaban presentes los apóstoles cuando Cristo compartió el pan y el vino, no hubiera sido posible que éstos reconocieran al resucitado por la forma de partir el pan<sup>8</sup>.

Hay artistas que, debido a lo escueto del relato eucarístico, decidieron incluir en la cena a otras figuras que pudieron estar allí, como por ejemplo la Virgen, la Trinidad, santos, ángeles, Matías (apóstol que sustituyó a Judas) y Marcial como copero o como quien trae el agua para el lavatorio. Los personajes accesorios que aparecen son criados, sirvientes, incluso perros y gatos. Esta tendencia comenzó en la Edad Media, influenciada por el teatro medieval de las pasiones, aumentando el número de personajes en los siglos siguientes, sobre todo en el XVI y XVII<sup>9</sup>.

Los Padres de la Iglesia, san Pablo y el propio Cristo, vieron en el Antiguo Testamento, ya desde los primeros siglos del cristianismo, prefiguraciones del Nuevo Testamento. Esto es llamado exégesis tipológica o relación tipológica. Según Grabar: «la interpretación de las imágenes del pensamiento cristiano produce invariablemente una yuxtaposición tipográfica de imágenes que se complementan entre sí (...) y se establecen relaciones entre personas y acontecimientos del Antiguo Testamento y el Nuevo»<sup>10</sup>. Además, se debe también a los exégetas la identificación en el Antiguo Testamento de alusiones a los sacramentos. Muchas de las comidas y milagros se tomaron como alusiones al sacramento de la Eucaristía<sup>11</sup>.

Entre las prefiguraciones de la Eucaristía que aparecen en el Antiguo Testamento, destaca la Pascua judía. Esta fiesta consistía en un banquete en el que se conmemoraba la salida de Egipto. En este ágape, se escogía por cada casa un animal sin defecto, entre los corderos y cabritos, que debía ser asado al fuego con panes ácimos y hierbas amargas (Ex 12,1-15). De esta manera, se recordaba la creación de una alianza entre Yahvé y el pueblo

---

<sup>8</sup> Trens, M., *op. cit.*, pp. 102-104.

<sup>9</sup> Trens, M., *op. cit.*, pp. 86-99.

<sup>10</sup> Grabar, A., *op. cit.*, p. 106.

<sup>11</sup> Grabar, A., *op. cit.*, p. 134; Carmona Muela, J., *op. cit.*, p. 176; Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 131.

elegido. En el Nuevo Testamento, Cristo adquiere el carácter sacrificial del animal sacrificado y establece la Nueva Alianza con el pueblo judío. Durante la Última Cena, además, Jesús pone en paralelo su cuerpo y su sangre con el maná que cayó en el desierto: «Yo soy el pan de la Vida. Vuestros padres comieron el maná en el desierto y murieron; este es el pan que baja del cielo, para que lo coman y no mueran» (Jn 6,48-50)<sup>12</sup>. Así, Juan Crisóstomo (ca. 347-407) explica la relación de ambos testamentos, así como de la Antigua y Nueva Alianza de Dios con el hombre:

«¿Por qué razón celebró el Señor este misterio en el tiempo de la Pascua? Para que por todos los modos advirtiéramos que Él es también legislador de la antigua alianza y que las realidades de la nueva están de antemano esbozadas en aquella. De ahí que donde se da la prefiguración, el Señor añade la verdad» (*Homilías al Evangelio de Mateo*, 82, 1; PG 58, 738)<sup>13</sup>.

A colación de la Pascua judía como prefigura de Cristo sacrificial y de la Eucaristía, el cordero pascual adquiere el mismo sentido. Según Tomás de Aquino (ca. 1225- 1274): «En él [cordero pascual] se representaban perfectamente los caracteres de sacrificio de la Eucaristía (...) esto es el verdadero Cuerpo de Cristo» y continúa: «la figura de Cristo fue llamado Cordero a causa de su inocencia, porque con la Sangre del cordero pascual fueron los israelitas protegidos del Ángel exterminador y sacados de la servidumbre de Egipto; y por esto se pone el cordero pascual como principal figura de este sacramento, en cuanto representa al mismo en todos los aspectos»<sup>14</sup>.

El cordero prefiguró el *Agnus Dei*, el cordero de Dios venido a borrar todos los pecados del mundo. Por su parte, el cordero apocalíptico se relaciona con el triunfo de la Eucaristía tal y como aparece en el Apocalipsis (5,13): «Al que está sentado en el trono y al Cordero, alabanza, honor, gloria y potencia por los siglos de los siglos»<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, pp. 138-139; Barrado, P.; Salas, M. P., *op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>13</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 306. Lleva a BAC 146, pp. 612-613.

<sup>14</sup> Santo Tomás, *Suma Theologica* parte III 3, cuestión 73, a, 6 citado en Alastruey, G., *Tratado de la Santísima Eucaristía*, Madrid, BAC, 1952, p. 8.

<sup>15</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, pp. 359- 360. La imagen del cordero está reflejada en diversos tipos entre los que se encuentra el Buen Pastor, el Cordero inmolado en la Cruz, el cordero triunfante con la cruz aureolada por el estandarte de la Victoria y el cordero del Apocalipsis. En los primeros siglos del cristianismo el



Otras prefiguraciones de la Eucaristía y del mismo Cristo víctima sacrificial son las siguientes: el encuentro de Abraham y Melquisedec (Gn 14,18-24) se interpretó con significación eucarística al representar a este último como sacerdote llevando un cáliz. De ahí que en el siglo XIV se llamara Melquisedec a la lúnula de los ostensorios para exponer la hostia consagrada<sup>16</sup>. Esta equivalencia entre el pasaje del Antiguo Testamento y la instauración de la Eucaristía se pone de relieve, entre otros escritos, en el *Comentario de Evangelio de Mateo* de Jerónimo (ca. 340-420):

«Después de que hubo cumplido en precepto de la Pascua, comiendo la carne del cordero con sus apóstoles, tomó el pan que fortalece el corazón del hombre y pasó al verdadero misterio de la Pascua, a fin de hacer presente, Él mismo, en la realidad de su cuerpo y de su sangre, lo que Melquisedec, sacerdote del Dios altísimo, había realizado en figura cuando ofreció el pan y el vino» (*Comentario al Evangelio de Mateo*, 4, 26, 27; CCL 77, 251)<sup>17</sup>.

Entre todos los sacrificios veterotestamentarios destaca el de Isaac, como figura de la Pasión de Cristo (Gn 22,2). Aunque la teofanía de Mambré se suele identificar con la Trinidad, los Padres de la Iglesia también vieron en este pasaje una alusión eucarística en la comida que les ofrece Abraham a los tres ángeles (Gn 18,1-8). Otra prefiguración de la Eucaristía se puede encontrar en la torta y el agua que comió Elías en su huida de Jezabel (IR 19,5-8). Dicha comida y bebida le dieron sustento y fuerza para llegar al monte Horeb en un camino que duró cuarenta días y cuarenta noches<sup>18</sup>. La comida que Habacuc, transportado por un ángel, llevó a Daniel arrojado en el foso de los leones (Dn 14,28-42) y el agua que brotó de la roca para satisfacer la sed de los peregrinos israelitas (Nm 20,1-13) también se acostumbra a interpretarlos de manera eucarística. Además, según Alejos Morán, «el pan que se convertía en la espada de Gedeón (Jc 7,13-25), es una de las señales

---

cordero sustituyó la imagen de Cristo crucificado, esto cambió en el siglo VI por influencia bizantina, aunque en Occidente, no llegó nunca a abandonarse del todo el uso de la imagen del cordero como alusión a Cristo.

<sup>16</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 356.

<sup>17</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 305. Lleva a BPa 45, p. 289.

<sup>18</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 143 y p. 356; Réau, L., *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999, p. 353.

más claras de la Eucaristía, pues es pan que nutre y espada que defiende del mal y corta las tendencias de la concupiscencia»<sup>19</sup>.

En el Nuevo Testamento, también aparecen otras figuras, como se ha comentado previamente, precursoras de la Eucarística. Entre ellas se encuentran las Bodas de Caná (Jn 2) y el milagro de los panes y los peces (Jn 6,1-15; Mt 14,13-21; Mc 6,32-35 y Lc 9,10-17). La multiplicación de los panes y los peces al tener significación eucarística ya se comenzó a representar en las catacumbas de los primeros siglos cristianos. Por su parte, el milagro acontecido en la Bodas de Caná, además de prefigurar la conversión de las especies en cuerpo y sangre de Cristo, se interpretaba también como figura del matrimonio de Cristo con la Iglesia<sup>20</sup>.

### **El tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía**

Como se ha apuntado anteriormente, los evangelios canónicos narran la Última Cena incluyendo el momento de la instauración de la Eucaristía. El relato que hace Mateo de los hechos es el siguiente:

«Mientras cenaban, Jesús tomó pan y, después de pronunciar la bendición, lo partió, se lo dio a sus discípulos y dijo: ‘Tomad y comed, esto es mi cuerpo’. Y tomando el cáliz y habiendo dado gracias, se lo dio diciendo: ‘Bebed todos de él; porque esta es mi sangre de la Nueva Alianza que es derramada por muchos para remisión de los pecados. Os aseguro que desde ahora no beberé de ese fruto de la vid hasta aquel día en que lo beba con vosotros de nuevo, en el Reino de mi Padre’. Después de recitar el himno, salieron hacia el Monte de los Olivos» (Mt 26,26-30)<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, pp. 143-146. Otros pasajes del Antiguo testamento que anuncian la Eucaristía son: la ofrenda de Abel (Gn 4,4), la zarza ardiendo (Ex 3,1-17) y la columna de fuego (Ex 13,21-22), entre otros.

<sup>20</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 147 y pp. 361-362.

<sup>21</sup> «*Cenantibus autem eis, accepit Iesus panem et benedixit ac fregit deditque discipulis et ait: ‘Accipite, comedite: hoc est corpus meum’. Et accipiens calicem, gratias egit et dedit illis dicens: ‘Bibite ex hoc omnes: hic est enim sanguis meus novi testamenti, qui pro multis effunditur in remissionem peccatorum.*

Mateo, en estas breves líneas, apunta dos enunciados. Por una parte, que el pan y el vino convertidos en el cuerpo y la sangre de Cristo permiten el perdón de los pecados y, por otra, que no volverá a realizar este acto hasta que no haya resucitado. En relación a esta última afirmación, Juan Crisóstomo apunta que era necesario volver a celebrar la Eucaristía una vez resucitado:

«Para que no piensaran los más rudos que su Resurrección había sido una fantasía. El vulgo, en efecto, ponía en esto la prueba de la Resurrección. De ahí que los apóstoles, para persuadir a las gentes de la Resurrección de Cristo, apelaban a este hecho diciendo: ‘Nosotros, que bebimos y comimos con Él’. Para declararles pues, que habían de verlo gloriosamente resucitado y otra vez volvería a estar con ellos, y que ellos habían de atestiguar los hechos porque los verían e intervendrían en ellos». Es por ello que el Señor les dice: ‘Hasta que lo beba nuevo con vosotros’; con vosotros, que seréis testigos de ello. Porque vosotros me habréis de ver resucitado». No volvió a comer y beber «porque tuviera necesidad, pues su cuerpo nada de eso necesitaba ya, sino para confirmar plenamente su Resurrección» (*Homilías al Evangelio de Mateo*, 82, 2; PG 58, 739-740)<sup>22</sup>.

Marcos, de manera casi idéntica a Mateo, narra el momento cumbre de la Santa Cena destacando los mismos dos puntos que el evangelio anterior:

«Mientras cenaban, tomó pan, y después de pronunciar la bendición, lo partió, se lo dio a ellos y dijo: ‘Tomad, esto es mi cuerpo’. Y tomando el cáliz, habiendo dado gracias, se lo dio y todos bebieron de él. Y les dijo: ‘Ésta es mi sangre de la nueva alianza, que es derramada por muchos. En verdad os digo que ya no beberé del fruto de la vid hasta aquel día en que lo beba de nuevo en el Reino de Dios’» (Mc 14,22-25)<sup>23</sup>.

---

*Dico autem vobis: Non bibam amodo de hoc genimine vitis usque in diem illum, cum illud bibam vobiscum novum in regno Patris mei’. Et hymno dicto, exierunt in montem Oliveti).*

<sup>22</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 307. Lleva a BAC 146, pp. 615-616.

<sup>23</sup> «*Et manducantibus illis, accepit panem et benedicens fregit et dedit eis et ait: ‘Sumite: hoc est corpus meum’. Et accepto calice, gratias agens dedit eis; et biberunt ex illo omnes. Et ait illis: ‘Hic est sanguis*

Así pues, coincide con Mateo en decir que el pan de Cristo es su cuerpo y el vino su sangre y que no volverá a hacerlo hasta que esté en el Reino de Dios, es decir hasta que no haya resucitado.

Cabe destacar entre los exégetas a Justino Mártir (ca. 100-168) ya que va un poco más allá que los otros al explicar no solo la conversión de las especies, sino que también introduce el término Eucaristía y se hace eco de la liturgia de su época diciendo que son los ministros o diáconos los que reparten el pan y el vino. Además, hace alusión a los evangelios como recuerdos de los apóstoles que vivieron en primera persona la primera misa, la primera comunión, el momento en el que la conversión tuvo lugar por primera vez en el cenáculo y la misión que Cristo dio a sus discípulos, es decir, que repitieran este acto en memoria suya:

«Una vez que el presidente ha dado gracias y aclamado todo el pueblo, los que entre nosotros se llaman ‘ministros’ o diáconos, dan a cada uno de los asistentes parte del pan y del vino y del agua sobre los que se dijo la acción de gracias y lo llevan a los ausentes. Y este alimento se llama entre nosotros ‘Eucaristía’, de la que a nadie es lícito participar, sino al que cree ser verdaderas nuestras enseñanzas, y se ha lavado en el baño que da la remisión de los pecados y la regeneración, y vive conforme a lo que Cristo nos enseñó. Porque no tomamos estas cosas como pan común y bebida ordinaria, sino que, a la manera como Jesucristo nuestro Salvador, hecho carne por virtud del Verbo Divino, tuvo carne y sangre por nuestra salvación; así se nos ha enseñado que por virtud de la oración al Verbo que procede de Dios, el alimento sobre el que fue dicha la acción de gracias (alimento del que, por transformación, se alimentan nuestra sangre y nuestras carnes) es la carne y la sangre de Aquel mismo Jesús encarnado. Por esto, los Apóstoles en los ‘Recuerdos’ por ellos escritos, que se llaman evangelios, nos transmitieron que así se les mandó, cuando Jesús, tomando el pan y dando gracias, dijo: ‘Haced esto en memoria mía,

---

*meus novi testamenti, qui pro multis effunditur. Amen dico vobis: Iam non bibam de genimine vitis usque in diem illum, cum illud bibam novum in regno Dei’».*

esto es mi cuerpo'. E igualmente, tomando el cáliz y dando gracias, dijo: 'Esta es mi sangre' y solo les dio parte a ellos» (*Apología*, 1, 65, 5-66, 3; CAC 1/1, 180-182)<sup>24</sup>.

Los Santos Padres en sus escritos también se preocuparon de resaltar la presencia real de cuerpo y la sangre de Cristo en los alimentos que tomaron en la cena. Tertuliano (ca. 160- 220), haciendo frente a lo que consideraba herejía, contesta a Marción (ca. 85-160)<sup>25</sup> de la siguiente manera:

«Tomó el pan y lo repartió entre sus discípulos, y lo convirtió en su cuerpo, diciendo: 'Esto es mi cuerpo', es decir, a forma de mi cuerpo. Ahora bien, no podría tener la forma real del cuerpo, si no hubiese sido un cuerpo real. Así, una cosa vacía, como por ejemplo un fantasma, no hubiera podido ser transformado. Si Cristo transformó el cuerpo en pan por ese motivo, porque faltaba la realidad del cuerpo, entonces debió entregar el pan el favor nuestro. Para la necesidad de Marción faltaba que ¡se hubiera crucificado un trozo de pan! ¿Y por qué llama 'pan' a su cuerpo y no 'melón' ?, que es lo que tuvo Marción en vez de corazón, puesto que no entiende que esta era la antigua figura del Cuerpo de Cristo» (*Contra Marción*, 4, 40, 3; CCL 1, 656)<sup>26</sup>.

Otros como Ambrosio de Milán (ca. 340-397) en siglos posteriores, insistirá en la misma idea de la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo en el pan y el vino: «(...) el mismo Señor Jesús nos da testimonio de que recibimos su Cuerpo y su Sangre. ¿Acaso podemos dudar de su afirmación y de su testimonio?» (*Los misterios cristianos*, 4, 5, 23; CSEL 73, 56)<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 2, p. 268. Lleva a BAC 116, pp. 256-257.

<sup>25</sup> Marción fue un líder religioso heresiarca cristiano quien rechazaba el Antiguo Testamento y del Nuevo solo aceptaba el Evangelio de Lucas. Para más información Vid. Fernández E. S., «El debate teológico público y oral en la Iglesia prenicena», *Teología y Vida*, vol. XLIII, n.º 2-3, 2002, pp. 216-227.

<sup>26</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 2, p. 269.

<sup>27</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 2, p. 271. Lleva a NCE 45, pp. 88-89.

Lucas en su evangelio introduce algunas variaciones al hablar directamente de la cena con los apóstoles como Pascua, indicando también que al realizar el acto de tomar el pan y el vino convertidos se establece una Nueva Alianza, que la implanta justo antes de padecer (refiriéndose a la Pasión) y al igual que en los evangelios anteriores, los presentes debían repetir este acto en memoria suya:

«Cuando llegó la hora, se puso a la mesa y los apóstoles con él. Y les dijo: ‘Ardientemente he deseado comer esta Pascua con vosotros, antes de padecer, porque os digo que no la volveré a comer hasta que tenga su cumplimiento en el Reino de Dios’. Y tomando el cáliz, dio gracias y dijo: ‘Tomadlo y distribuidlo entre vosotros; pues os digo que a partir de ahora no beberé del fruto de la vid hasta que venga el Reino de Dios’. Y tomando el pan, dio gracias, lo partió y se lo dio diciendo: ‘Esto es mi cuerpo, que es entregado por vosotros. Haced esto en memoria mía’. Y del mismo modo el cáliz, después de haber cenado, diciendo: ‘Este cáliz es la nueva alianza en mi sangre, que es derramada por vosotros’» (Lc 22,14-20)<sup>28</sup>.

Los Padres de la Iglesia que comentan el relato lucano, siguen sin ofrecer novedades en relación a la conversión del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo: Juan Damasceno (ca. 675-749) en *Sobre la vida de Barlaam y Josafat*, 19; PG 96, 1031<sup>29</sup>, introduce la idea del poder de la palabra venida del Espíritu Santo para la conversión de las especies. De la misma manera, Atanasio (ca. 373-444) en *Carta festal* 4, 3; PG 26 1377-1378<sup>30</sup>, refuerza la idea del poder de la palabra de Cristo en la instauración de la Eucaristía y su equivalencia en el Antiguo Testamento con la Pascua judía, haciendo así la distinción entre la Antigua y la Nueva Alianza. En cuanto a la reafirmación de la

---

<sup>28</sup> «*Et cum facta esset hora, discubuit, et apostoli cum eo. Et ait illis: ‘Desiderio desideravi hoc Pascha manducare vobiscum, antequam patiar. Dico enim vobis: Non manducabo illud, donec impleatur in regno Dei’. Et accepto calice, gratias egit et dixit: ‘Accipite hoc et dividite inter vos. Dico enim vobis: Non bibam amodo de generatione vitis, donec regnum Dei veniat’. Et accepto pane, gratias egit et fregit et dedit eis dicens: ‘Hoc est corpus meum, quod pro vobis datur. Hoc facite in meam commemorationem’. Similiter et calicem, postquam cenavit, dicens: ‘Hic calix novum testamentum est in sanguine meo, qui pro vobis funditur’».*

<sup>29</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 3, p. 443.

<sup>30</sup> *Ibidem*.



presencia real, Cirilo de Alejandría (ca. 373-444) comenta en relación al Evangelio de Lucas lo siguiente:

«No dudéis de todo lo dicho anteriormente, sino aceptad la palabra por la fe, reuniendo las pruebas de algunos cuantos ejemplos (...). La Palabra de Dios, habiendo unido en sí misma nuestra carne, de una manera solo por Él conocida, nos ha dotado con su poder dador de vida... Cuando comemos la venturosa carne de Cristo, Salvador nuestro, y bebemos su preciosa sangre, tenemos vida en nosotros. Somos hechos uno con Él, permanecemos en Él, y permanece dentro de nosotros (...). Transforma efectivamente aquello en su carne, por la que participamos de su vida, en aquel cuerpo que nos sustenta y esparce en nosotros la semilla portadora de vida. No dudemos de esta verdad. Cristo lo dijo claramente: ‘Esto es mi cuerpo. Ésta es mi sangre’. Por la fe, acogemos la palabra del Salvador. Ésta es la Palabra de verdad, no puede mentir ni engañarse. Adorémosla (...). Las palabras de Dios, ciertamente, son verdaderas. De ninguna manera pueden encerrar falsedad alguna» (*Comentario al Evangelio de Lucas*, 142; Payne Smith, 405-407)<sup>31</sup>.

Antes de pasar a comentar el Evangelio de Juan, conviene advertir que éste no realiza una narración de la instauración de la Eucaristía ocurrida en el cenáculo como aparece en los evangelios sinópticos. El relato de Juan se centra en relatar el poder del pan y del vino convertidos en su cuerpo y su sangre y las consecuencias de la comunión: la vida eterna junto al Padre. Por otra parte, contiene también algunas alusiones a la incredulidad de los judíos en la presencia real de Cristo bajo las dos especies convertidas. De esta manera, los versículos del evangelio del discípulo amado en los que se habla de este poder son los siguientes:

«Los judíos, entonces, comenzaron a murmurar de él por haber dicho: ‘Yo soy el pan que ha bajado del cielo’. Y decían: ‘¿No es este Jesús, el hijo

---

<sup>31</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 3, pp. 443- 444.

de José, de quien conocemos a su padre y a su madre? ¿Cómo es que ahora dice: he bajado del cielo?'. Respondió Jesús y les dijo: 'No murmuréis entre vosotros. Nadie puede venir a mí si no le trae el Padre que me ha enviado, y yo le resucitaré en el último día'. Está escrito en los Profetas: 'Y serán todos enseñados por Dios. Todo el que ha escuchado al que viene del Padre, y ha aprendido, viene a mí. No es que alguien haya visto al Padre, sino que aquel que procede de Dios, ese ha visto al Padre. En verdad, en verdad os digo que el que cree tiene vida eterna. Yo soy el pan de vida. Vuestros padres comieron en el desierto el maná y murieron. Éste es el pan que ha bajado del cielo. Si alguno come este pan vivirá eternamente; y el pan que yo daré es mi carne para la vida del mundo'. Los judíos se pusieron a discutir entre ellos: '¿Cómo puede este darnos a comer su carne?'. Jesús les dijo: 'En verdad, en verdad os digo que, si no coméis la carne del Hijo del hombre y no bebéis su sangre, no tendréis vida en vosotros. El que come mi carne y bebe mi sangre tiene vida eterna, y yo le resucitaré en el último día. Porque mi carne es verdadera comida y mi sangre es verdadera bebida. El que come mi carne y bebe mi sangre permanece en mí y yo en él. Igual que el Padre que me envió vive y yo vivo por el Padre, así, aquel que me come vivirá por mí'. Este es el pan que ha bajado del cielo, no como el que comieron los padres y murieron: 'quien come este pan vivirá eternamente'» (Jn 6, 41-59)<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> «*Murmurabant ergo Iudaei de illo, quia dixisset: 'Ego sum panis, qui de caelo descendi', et dicebant: 'Nonne hic est Iesus filius Ioseph, cuius nos novimus patrem et matrem?' Quomodo dicit nunc: 'De caelo descendi?' Respondit Iesus et dixit eis: 'Nolite murmurare in invicem. Nemo potest venire ad me, nisi Pater, qui misit me, traxerit eum; et ego resuscitabo eum in novissimo die'. Est scriptum in Prophetis: 'Et erunt omnes docibiles Dei'. Omnis, qui audivit a Patre et didicit, venit ad me. Non quia Patrem vidit quisquam, nisi is qui est a Deo, hic vidit Patrem. Amen, amen dico vobis: Qui credit, habet vitam aeternam. Ego sum panis vitae. Patres vestri manducaverunt in deserto manna et mortui sunt. Hic est panis de caelo descendens, ut, si quis ex ipso manducaverit, non moriatur. Ego sum panis vivus, qui de caelo descendi. 'Si quis manducaverit ex hoc pane, vivet in aeternum; panis autem, quem ego dabo, caro mea est pro mundi vita'. Litigabant ergo Iudaei ad invicem dicentes: 'Quomodo potest hic nobis carnem suam dare ad manducandum?'. Dixit ergo eis Iesus: 'Amen, amen dico vobis: Nisi manducaveritis carnem Filii hominis et biberitis eius sanguinem, non habetis vitam in vobismetipsis. Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem, habet vitam aeternam; et ego resuscitabo eum in novissimo die. Caro enim mea verus est cibus, et sanguis meus verus est potus. Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem, in me manet, et ego in illo. Sicut misit me vivens Pater, et ego vivo propter Patrem; et, qui manducat me, et ipse vivet propter me. Hic est panis, qui de caelo descendit, non sicut manducaverunt patres et mortui sunt; qui manducat hunc panem, vivet in aeternum'».*

Cirilo de Alejandría, haciendo alusión a los versículos de Juan apunta que, «el conocimiento [de la transustanciación] era difícil de captar» no solo por los apóstoles que habían presenciado la conversión sino más aún por los judíos incrédulos. El mismo exégeta, haciendo referencia a la Pasión y a la culpabilidad de los judíos (aspecto que se retomará en las siguientes páginas) dice que: «no todo esto ocurrió por voluntad del Padre; al contrario, Él no quería que sufriera, si los judíos lo hubieran aceptado. Como no se sometieron a Él, sino que querían matarlo, consintió que su Hijo capturado sufriera esto». En relación a la permisión de Dios padre a la Pasión de Cristo, el exégeta recuerda que Cristo dijo a Pilato: «No tendrías autoridad alguna sobre mí sino fuera dada de lo alto», esto es, 'si el Padre no hubiera permitido que sufriera» (*Fragments sobre el Evangelio de Mateo*, 292; MKGK 257)<sup>33</sup>.

Al igual que los comentarios a los evangelios anteriores, los Santos Padres insisten de nuevo en la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo en el pan y el vino mediante la consagración, es decir, enfatizan el poder de la palabra como vehículo para la transustanciación. Además, muchos de ellos también reflexionan a colación del relato de Juan sobre los efectos de la Eucaristía al ser recibida<sup>34</sup>. Así, de nuevo Cirilo de Alejandría apunta que: «El que come la santa carne de Cristo tiene vida eterna, pues esa carne tiene en sí al mismo Verbo, que por naturaleza es vida» (*título desconocido* 4, 2; Peseey 1, 533)<sup>35</sup>.

De acuerdo con las palabras de Cristo sobre la vida eterna que se encuentra en el Evangelio de Juan, Apolionar de Laodicea (ca. 310-390) comenta al respecto:

«Nadie puede beneficiarse de la Palabra de Dios para la vida eterna, si no es mediante la carne [de Jesucristo]. Por ello, hasta que Él no asumió la carne, toda carne estaba dominada por el poder de la muerte. Pero ahora el que da la vida se ha hecho carne, alimentando a todo el género humano con su propia fuerza intrínseca, pues está unido con la misma naturaleza de la

---

<sup>33</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 306.

<sup>34</sup> Los efectos negativos de la recepción del pan y el vino cuando alguien es indigno de ellos, se retomarán cuando se aborde el debate teológico sobre si Judas tomó o no la comunión.

<sup>35</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4a, p. 334.

carne por la semejanza que comparte con ella» (*Fragmentos sobre el Evangelio de Juan*, 28; TU 89, 13)<sup>36</sup>.

También fue objeto de reflexión entre los teólogos y exégetas los efectos que producía la Eucaristía en los fieles. Ireneo de Lyon (ca. 140-202), apunta que «nuestros cuerpos, al participar de la Eucaristía, ya no son corruptibles, sino que tienen la esperanza de resucitar para siempre»<sup>37</sup>. Juan Crisóstomo afirma de nuevo el efecto de la Eucaristía como vida eterna: «Quiere decir que este es el alimento verdadero (...) salva al alma» (*Homilías sobre el Evangelio de Juan*, 47, 1; PG 59, 263)<sup>38</sup> y Agustín (ca. 354-430) insiste en que: «este alimento y bebida, (...) hace inmortales e incorruptibles a los que lo toman» (*Tratado sobre el Evangelio de Juan*, 26, 17-18; CCL 36, 268)<sup>39</sup>.

La primera Carta a los Corintios es similar en contenido a lo ya explicado en los sinópticos sobre este pasaje. Se centra, sobre todo, en los efectos de la Eucaristía para los dignos fieles que la reciben y en su poder para redimir los pecados de los mismos:

«Porque yo recibí del Señor lo que también os transmití: que el Señor Jesús. La noche en que fue entregado, tomó pan, y dando gracias, lo partió y dijo: ‘Esto es mi cuerpo, que se da por vosotros; haced esto en conmemoración mía’. Y de la misma manera, después de cenar, tomó el cáliz, diciendo: ‘Este cáliz es la nueva alianza en mi sangre; cuantas veces lo bebáis, hacedlo en conmemoración mía’. Porque cada vez que coméis este pan y bebéis este cáliz, anunciáis la muerte del Señor, hasta que venga» (1Cor 11,23-26)<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4a, p. 335.

<sup>37</sup> *Contra las herejías*, 4, 18, 5; SC 100, 610-612. Trad. esp. de BCPI, vol. 4a, p. 335.

<sup>38</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4a, p. 335. Lleva a BPa 54, p. 185.

<sup>39</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4a, p. 335. Lleva BAC 139, pp. 590-591.

<sup>40</sup> «*Ego enim accepi a Domino, quod et tradidi vobis, quoniam Dominus Iesus, in qua nocte tradebatur, accepit panem et gratias agens fregit et dixit: ‘Hoc est corpus meum, quod pro vobis est; hoc facite in meam commemorationem’; similiter et calicem, postquam cenatum est, dicens: ‘Hic calix novum testamentum est in meo sanguine; hoc facite, quotiescumque bibetis, in meam commemorationem’. Quotiescumque enim manducabitis panem hunc et calicem bibetis, mortem Domini annuntiatis, donec veniat*».

Tanto Ambrosio de Milán (ca. 340-397) como Ambrosiaster (pseudo-Ambrosio, s. IV) destacan uno más de los efectos de la recepción de la Eucaristía: a la vida eterna se le añade también el perdón de los pecados:

«Cada vez que recibimos el Cuerpo de Cristo anunciamos la muerte del Señor. Y anunciamos la muerte, anunciamos también la remisión de los pecados. Si cada vez que se derrama la Sangre es para la remisión de los pecados, debo entonces recibirla siempre, para que siempre me sean perdonados mis pecados. Porque soy siempre pecador y necesito siempre la medicina» (Ambrosio, *Los Sacramentos*, 4, 6, 28; CSL 73, 57)<sup>41</sup>.

«Pablo les enseña que el misterio de la Eucaristía, celebrado al cenar, no es una mera cena, pues es la medicina espiritual que, degustada con reverencia, purifica al que la recibe con devoción. Es, en efecto, memorial de nuestra redención, para que haciendo memoria del Redentor merezcamos alcanzar de Él bienes mayores» (Ambrosiaster, *Comentario a la primera Carta a los Corintios*; CSL 81/2, 127-128)<sup>42</sup>.

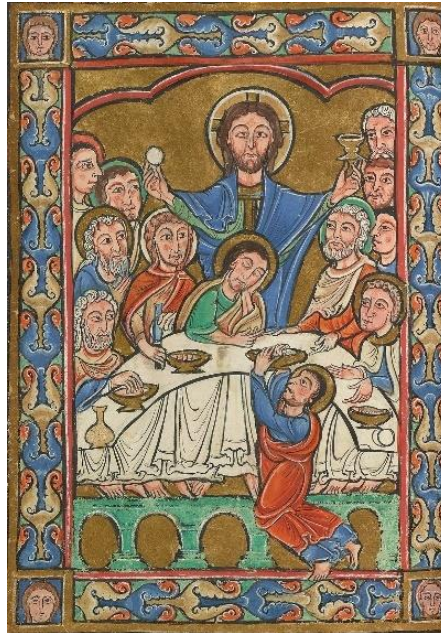
Uno de los primeros casos en los que se puede identificar el tipo de la instauración de la Eucaristía de acuerdo con lo relatado en los evangelios sinópticos y en la primera Carta a los Corintios de Pablo es la siguiente miniatura de la Morgan Library donde Cristo, ocupando la posición central de una mesa en forma de sigma (reminiscencia bizantina) eleva la hostia y el cáliz con sendas manos. A su vez, dado que el tipo iconográfico del anuncio de la traición fue muy popular durante la Edad Media, Judas aparece en acto de robar el pez de la mesa, gestualidad que, como se ha visto en el capítulo anterior, es identificable con el tipo mencionado. Por tanto, va a ser muy común encontrar durante la Edad Media la convivencia de ambos tipos iconográficos, siendo la gestualidad de Cristo la que identifique la imagen con el tipo de la instauración y la de Judas con el tipo del anuncio de la traición tal y como aparece en la Miniatura de una *Vita Christi* (ca.

---

<sup>41</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 7, p. 171. Lleva a NCE, pp. 45-90.

<sup>42</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 7, p. 171.

1175, Morgan Library, Ms. m.44, fol. 6v), antes comentada, de posible procedencia francesa [fig. 1].



[fig. 1] Instauración de la Eucaristía y el anuncio de la traición, *Vita Christi*, ca. 1175, MoL, Ms. m. 44, fol. 6v.

A partir del siglo XIV, ganó popularidad entre los comitentes y los artistas la realización de retablos de temática eucarística tanto de la exaltación del sacramento como de la hostia consagrada ligada a las herejías causadas por judíos deicidas y los milagros producidos por el pan consagrado. Los retablos eran los formatos predilectos de los encargos que llegaban a los talleres medievales y ejercían una importante función en lo referente a la instrucción de los fieles más allá de sus aspectos artísticos. Así, los programas incluidos en los retablos «traducen una acrisolada trama de ideas que van mucho más allá del simple tributo devocional a un personaje sagrado o de la pura evocación visual de temas extraídos de las Escrituras»<sup>43</sup>. En consecuencia, los retablos ejercían también la función de trasladar las creencias e ideas de la época en que fueron creados.

En el retablo mayor de la Catedral de Girona (ca. 1320-1358) [fig. 2], el cuerpo central está formado por dieciocho cuadros en dos hileras. En la primera destacan escenas

<sup>43</sup> Molina i Figueras, J., *Arte, Devoción y Poder en la pintura tardogótica catalana*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Murcia, 1999, pp. 11-12.



como la anunciación, el nacimiento de Jesús, la adoración de los Magos, entre otros. En la segunda hilera, ya con Jesús adulto, aparecen los pasajes de su bautismo por parte de Juan Bautista, las tentaciones en el desierto y el milagro de la resurrección de Lázaro. Para terminar la galería, se disponen los episodios del prelude de la Pasión, donde se inserta la Última Cena, en concreto el tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía.

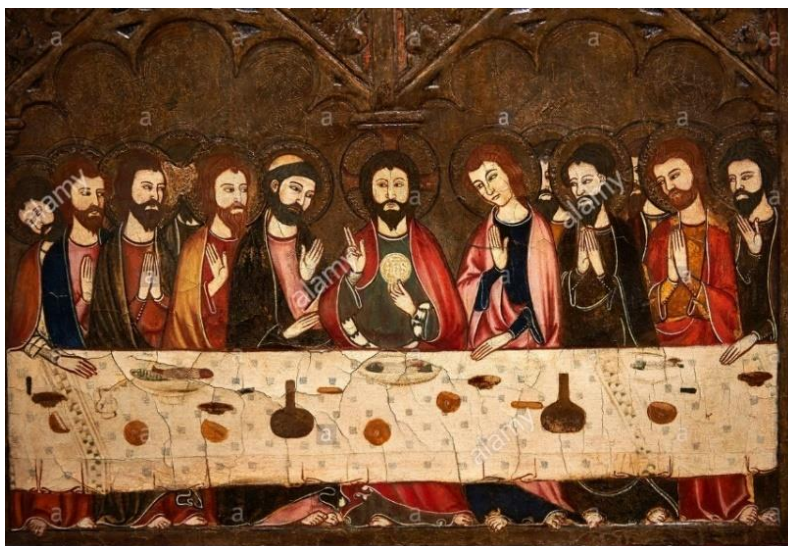


[fig. 2] Instauración de la Eucaristía, ca. 1320-1350, retablo mayor de la Catedral de Girona.

El frontal del retablo procedente de la capilla del Corpus Christi de la iglesia del monasterio de Santa María de Vallbona de les Monges, Urgell (ca. 1335-1345, Antiguo fondo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona) [fig. 3], se encuentra hoy en día en el Museu d' Art de Catalunya. En este frontal, se incluyen los episodios dedicados a los milagros de la hostia consagrada, la Última Cena, el trono de gracia acompañando a la hostia y la procesión del Corpus, siendo esta una de las primeras representaciones de ella. También se puede encontrar la exaltación de la Eucaristía como instrumento de salvación, viático al otro mundo y la elevación de la hostia en la misa. Este retablo se sitúa en un contexto de devoción eucarística que fue promovido, entre otras órdenes, por la del Císter, a la que pertenecían las monjas de Vallbona. Además, no solo se representan escenas de exaltación de la hostia consagrada, sino que también, haciendo gala del antisemitismo imperante en estos siglos en Europa, la hostia consagrada, por su propio poder, realiza milagros para escapar de las manos de los judíos deicidas que intentan

profanarla. La mayoría de estos relatos en los que la hostia sangra al profanarla, se transforma en niño y otros milagros, están extraídos del manual de predicación de *Speculum Laicarum* o de las Cántigas de Alfonso X <sup>44</sup>.

La Última Cena de esta predela presenta el tipo de la instauración de la Eucaristía. En este caso, se ha optado, como sucedía en el tipo iconográfico del anuncio de la traición, por una mesa rectangular donde Cristo se encuentra en el centro y, sin interactuar con los apóstoles, bendice con la mano derecha y sostiene una hostia con la izquierda. En la Cena aparecen once apóstoles, todos nimbados, por lo que es probable que Judas ya hubiera marchado después de ser delatado como traidor ya que, de no ser así, según la tradición cultural convencionalizada, se encontraría en el lado opuesto de la mesa a Jesús y realizando uno de sus gestos propios de traición.



[fig. 3] Instauración de la Eucaristías, ca. 1335-1345 frontal del retablo procedente de la capilla del *Corpus Christi* de la Iglesia del monasterio de Santa María de Vallbona de les Monges, Urgell.

Un caso diferente en cuanto esquema compositivo es la instauración de la Eucaristía del manuscrito conservado en Bruselas (ca. 1390, Bélgica, Bibliothèqu Royale Belgique 281-283, cat. N<sup>o</sup>, 2140, fol. 19v) [fig. 4]. En este caso, la mesa es redonda y el punto de vista aéreo permite ver los utensilios encima de la mesa y a todos

<sup>44</sup> Melero, M., «Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges», *Locus Amoenus*, n.º 6, 2002-2003, pp. 21-40; Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 244.

los apóstoles de cara. De nuevo, la gestualidad de Cristo con la hostia en la mano será la clave para la identificación del tipo.



[fig. 4] Instauración de la Eucaristía, manuscrito, ca. 1390, Bélgica, KBR, 281-283, cat. N.º 2140, fol. 19v.

La Santa Cena del Maestro de Santa Coloma de Queralt (ca. 1356, Museu Nacional d'Art de Catalunya) pertenece al retablo de los Santos Juanes [fig. 5]. En las tablas que lo conforman, se pueden encontrar diferentes pasajes relativos a la vida de Juan Bautista y de Juan Evangelista. En el extremo superior izquierdo, se halla la representación de la Santa Cena en la que se pueden identificar dos tipos iconográficos diferentes. Por una parte, Judas estereotipado y sin nimbo, alarga la mano para mojar del plato, gesto que permitirá reconocerlo como traidor, y, por otra parte, Cristo, ajeno al Iscariote, bendice y porta la hostia consagrada. Como se ha comentado, la convivencia del tipo iconográfico del anuncio de la traición y de la instauración de la Eucaristía, va a ser muy común en el arte medieval, sobre todo en la Baja Edad Media cuando aumenta la relevancia de la comunión y la hostia consagrada como vía de salvación.



[fig. 5] Maestro de Santa Coloma de Queralt, instauración de la Eucaristía, *La Santa Cena*, ca. 1356, MNAC, Barcelona.

La Iglesia de Santa Olalla de la Loma o Santa Eulalia (s. XV, Valdeolea, Cantabria) [fig. 6] contiene unas pinturas murales excelentemente conservadas que se disponen en el ábside y algunas bóvedas. Entre ellas, destaca la instauración de la Eucaristía donde, alrededor de una mesa rectangular, los apóstoles aparecen repartidos a ambos lados de Cristo quien bendice con la mano derecha y sostiene con la izquierda el cáliz. Estas cualidades expresivas son las que permitirán reconocer este tipo iconográfico con escasas variantes a lo largo de toda la Edad Media y Moderna<sup>45</sup>. En la misma zona se encuentra la iglesia de San Cebrián de Mudá, (s. XIV, Valberzoso, Palencia) [fig. 7], donde también se representa la Santa Cena en una pintura mural con similar esquema compositivo. Al igual que en la anterior, el momento elegido para ser representado es el de la instauración de la Eucaristía tal y como revela la gestualidad de Cristo en el momento de la consagración.

---

<sup>45</sup> En esta Cena, destaca la posición forzada del apóstol Juan, dormido sobre la mesa. Las teorías acerca de la interpretación de su posición se encuentran en el capítulo dedicado al anuncio de la traición de Judas.





[fig. 6] Instauración de la Eucaristía, Iglesia de Santa Olalla de la Loma o Santa Eulalia, s. XV, Valdeolea, Cantabria.

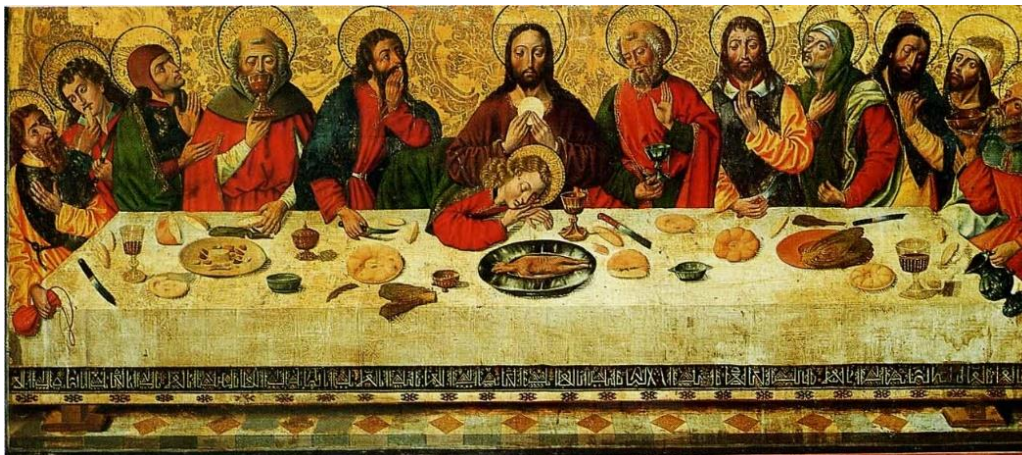


[fig. 7] Instauración de la Eucaristía, Iglesia de San Cebrián de Mudá, s. XIV, Valberzoso, Palencia.

El retablo de la Iglesia de San Esteban de Burgos (s. XV, Burgos) [fig. 8] presenta una mínima variación en cuanto a la gestualidad de Cristo en la instauración de la Eucaristía. Mientras los apóstoles interactúan entre ellos, Cristo en vez de bendecir con la mano derecha, utiliza ambas para elevar el pan consagrado. Juan descansa encima de la mesa y Judas, reconocible por su atuendo amarillo, pelo rojizo y bolsa de caudales, se representa nimbado en un extremo de la mesa<sup>46</sup>. Esta gestualidad de Cristo, utilizando las dos manos para sostener la hostia, es según Alejos Morán, «fruto de la influencia de los gestos y soluciones teatrales del teatro de las Pasiones ajenos a la cena histórica». En la

<sup>46</sup> Vid. Pastoreau, M., *Una historia simbólica en la Edad Media Occidental*, traducción de Bucci, J., Katz, Buenos Aires, 2006; De Sas van Damme, A., «El amarillo en la Baja Edad Media. Color de Traidores, herejes y repudiados», *Estudios Medievales Hispánicos*, n.º 2, 2013; Portal, F., *El simbolismo de los colores: en la antigüedad, la edad media, y los tiempos modernos*, Editorial José J. De Olañeta, Palma de Mallorca, 1996.

liturgia occidental del momento, además, el pan ácimo ya había sido sustituido por la oblea<sup>47</sup>.



[fig. 8] Instauración de la Eucaristía, retablo de la Iglesia de San Esteban, s. XV, Burgos.

Siguiendo con los retablos de los siglos XIV y XV, tanto la Santa Cena de Blasco de Grañen (ca. 1431-1456, retablo mayor de la iglesia de San Blas de Anento, Aragón) [fig. 9] como la de la Cartuja de Vall de Crist de Joan Reixach (ca. 1431- 1486, retablo de Nuestra Señora de los Ángeles, Capilla del Salvador de la Catedral de Segorbe, Castellón) [fig. 10] contienen una tabla dedicada a la instauración. En ambos retablos de similares fechas y propósito, aparece la Virgen entronizada y diversos santos a los que se veneran. Tanto la Santa Cena de Blasco de Grañen como en la de Reixach, se ha optado por una configuración formal en el que el esquema compositivo queda marcado por la mesa redonda. Cristo, como los Doce apóstoles, se disponen alrededor de ella, algunos representados de espaldas o de tres cuartos. Además, de nuevo se puede hallar en ambos la convivencia de los dos tipos iconográficos más representados en estos siglos. La instauración de la Eucaristía, una vez más, se reconoce por la gestualidad de Cristo bendiciendo y/o levantando el cáliz y, el anuncio de la traición queda fijado gracias a Judas quien, vestido de amarillo, sin nimbo y con el atributo de la bolsa, se lleva un trozo de pan mojado a la boca como muestra de la relevación de la traición que iba a cometer según los evangelios de Mateo y Marcos.

<sup>47</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 365.





[fig. 9] Instauración de la Eucaristía, de Blasco de Grañen, ca. 1431-1456, retablo mayor de la Iglesia de San Blas de Anento, Aragón



[fig. 10] Joan Reixach, instauración de la Eucaristía, Cartuja de Vall de Crist, ca. 1431- 1486, retablo de Nuestra Señora de los Ángeles, Capilla del Salvador de la Catedral de Segorbe, Castellón.

En los manuscritos de los siglos XIV y XV, continúa la convivencia de los dos tipos iconográficos comentados, pero se detecta un aumento de los casos identificados con el tipo de la instauración respecto al de la traición. En el *Manuscrito de Oxford* (ca. 1430- 1450, Oxford Bodleian Library Douce 204, fol. 43r.) [fig. 11], la solución formal por la que se ha adoptado es arcaizante, con mesa en forma de sigma típica de las cenas bizantinas y de las primeras imágenes de las catacumbas romanas. El tipo es identificable, una vez más, por la gestualidad de Jesús, bendiciendo con la mano derecha y alzando el cáliz acompañado por la hostia consagrada con la izquierda.

Los siguientes Libros de horas y manuscritos, todos ellos datados alrededor del siglo XV, no aportan ninguna variación significativa al tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía. Es por ello que se puede afirmar que este tipo, una vez codificado con la gestualidad de Jesús comentada, a nivel icónico ofrece escasas variaciones. Es el caso del *Libro de Horas* (ca. 1465- 1480, Morgan Library, Ms. m.854 fol. 202v) de posible procedencia española. [fig. 11] y de los Breviarios de Isabel la Católica tanto el conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid [fig. 12] como en de El Escorial [fig. 13].



[fig. 11] Instauración de la Eucaristía, *Manuscrito de Oxford*, ca. 1430- 1450, Oxford, BLi, 204, fol. 43r.



[fig. 12] Instauración de la Eucaristía, *Libro de Horas*, ca. 1465- 1480, MoL, Ms. m.854 fol. 202v.



[fig. 13] Instauración de la Eucaristía, *Breviario de Isabel la Católica*, ca. 1495, BNE, Vit. 18-8, fol. 278v.



[fig. 14] Instauración de la Eucaristía, *Breviario de Isabel la Católica*, finales del s. XV, Madrid, BE, Vit. 3, fol. 162v.

En la *Santa Cena* del Maestro de Borbotó (s. XV, Valencia, Museo Parroquial de Bocairent) [fig. 15], el esquema compositivo es similar a los casos anteriores donde la mesa es redonda y el espacio se articula en torno a ella. Cristo en el centro, de tamaño ligeramente superior a los demás<sup>48</sup>, bendice y sujeta la hostia consagrada mientras Juan reposa sobre la mesa. Debido a la forma circular de ésta, uno de los apóstoles se encuentra de espaldas y Judas, reconocible por el nimbo negro y los ropajes en tonos cálidos, se dispone en tres cuartos dejando ver su rostro rojizo de nariz ganchuda, típico del perfil judaizante, asociando a Judas con los judíos como responsables de la muerte de Cristo. En la Última Cena del Maestro de Frómista (ca. 1475-1500, procedente del retablo mayor de la Iglesia de Santa María del Castillo, Frómista, Palencia) [fig. 16], Cristo bendice con su mano derecha y con la izquierda toca el cordero que hay servido en el plato central. Como es habitual, los apóstoles están sentados alrededor de una mesa redonda y se puede reconocer a Judas, esta vez no por el color de su ropaje o su barba, sino porque esconde la bolsa en su espalda donde guardaba las monedas de la traición. El apóstol Santiago, al igual que aparecía en la predela de Jaume Ferrer del Museo de Solsona (capítulo dedicado al anuncio de la traición), anacrónicamente lleva sombrero de peregrino con la vieira

<sup>48</sup> El tamaño mayor de Cristo puede deberse a su superioridad espiritual en comparación con los apóstoles. Al igual que Judas en ocasiones se representa de menor tamaño por su bajeza moral, el tamaño grande de Cristo indica lo contrario.



compostelana ya que la iglesia de Frómista, que alberga la tabla, se encuentra en una de las rutas de peregrinaje del camino a Santiago de Compostela.

En la Santa Cena de Ercole de' Roberti (ca. 1490, Londres, National Gallery) [fig. 17] se ha producido un cambio a nivel formal respecto a las cenas vistas anteriormente. El esquema compositivo ha variado ya que los apóstoles permanecen sentados a los lados de una mesa rectangular. Cristo preside uno de los lados cortos de la mesa, realizando los gestos que se identifican como propios de la instauración de la Eucaristía mientras Judas, situado en un extremo de la mesa, lo más alejado de Jesús, gira su rostro sin prestar atención a la consagración. Por tanto, aunque el esquema compositivo varíe, a nivel icónico es difícil encontrar variaciones en el tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía hasta el siglo XV.



[fig. 15] Maestro de Borbotó, instauración de la Eucaristía, s. XV, Museo Parroquial de Bocairent, Valencia.



[fig. 16] Maestro de Frómista, instauración de la Eucaristía, ca. 1475-1500, retablo mayor de la Iglesia de Santa María del Castillo, Frómista, Palencia.



[fig. 17] Ercole de' Roberti, instauración de la Eucaristía, ca. 1490, Londres, NG.

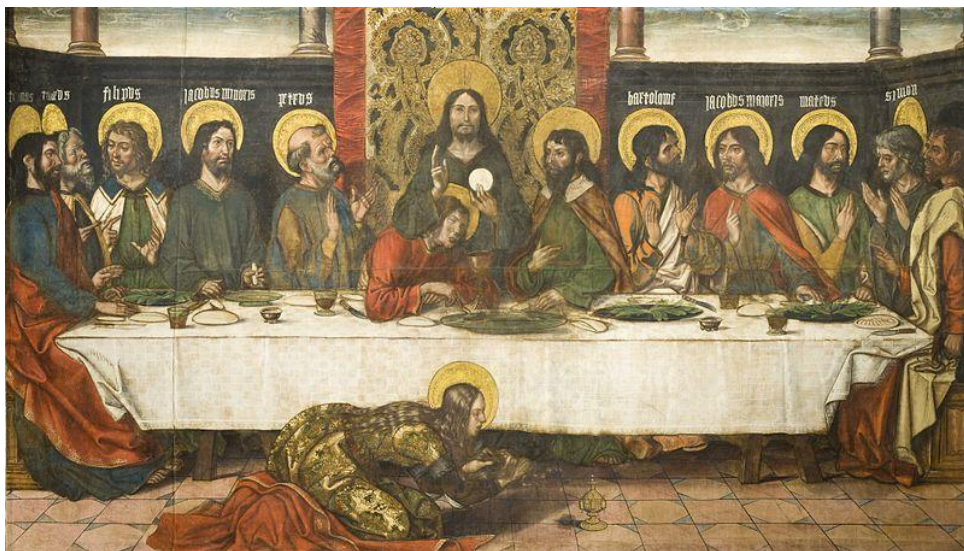
Una de las pocas variaciones que se dieron en este tipo, se trata de aquellas en las que la ungidora aparece a los pies de Jesús en algunas cenas. Este es el caso del díptico de marfil de 1550 [fig. 18] donde la cena se ha reducido a lo esencial para la identificación del tipo. Mientras Cristo en el centro bendice y sostiene el cáliz, Juan descansa sobre la mesa y solo han sido representados dos apóstoles a cada lado, siendo reconocible Pedro por su senectud y calvicie. A los pies de la mesa y entre los faldones de esta, una figura femenina unge los pies de Jesús. Por todo ello, en la instauración de la Eucaristía se ha querido aludir también a la cena en Betania, entendiendo a la ungidora como María la hermana de Lázaro (Jn, 12,1-8) o como María Magdalena por la fusión de varios personajes femeninos de los evangelios canónicos. El díptico se completa con el descendimiento de la cruz al que asiste, entre otros, la Virgen María.

Un caso parecido es el de la *Última Cena* de Berruguete (ca. 1495-1550, Los Ángeles, County Museum of Art) [fig. 19]. En esta instauración de la Eucaristía, a la gestualidad típica de Cristo en el centro de la mesa rectangular, se le unen los apóstoles repartidos a los lados, incluido Judas sin nimbar en el extremo derecho. Cada uno de los discípulos, sobre su aureola dorada lleva escrito con letras góticas su nombre con la

excepción de Juan que descansa sobre el pecho de Jesús; y Judas, quien viste de rojo y tiene rasgos judeizantes e incluso demoniacos. A los pies de la mesa, se puede identificar a María Magdalena que, aunque no se le ha puesto su nombre, porta un nimbo de santidad y su atributo característico, el frasco de perfume con el que lava los pies a Cristo.



[fig. 18] Instauración de la Eucaristía, díptico de marfil, ca. 1550.



[fig. 19] Berruguete, instauración de la Eucaristía, *Última Cena*, ca. 1495-1550, LA, LACMA.



En los primeros siglos de la Edad Media, el tipo iconográfico del anuncio de la traición, debido a los motivos comentados en el capítulo anterior como la importancia de la penitencia y el arrepentimiento, así como de la gravedad de la falta de fidelidad y la importancia del vasallaje, fue la imagen más representada. Es a partir de la baja Edad Media, desde el siglo XIV hasta el XVI, cuando este tipo va a compartir protagonismo con el de la instauración de la Eucaristía, para luego, a partir del siglo XVI, ser el predilecto por artistas y promotores. Valdenses, cátaros y posteriormente Berengario de Tours (998-1088), negaron la presencia real de cuerpo y sangre de Cristo en el pan y el vino tras su consagración. La Iglesia, y sobre todo la orden benedictina de Cluny, utilizaron como instrumento de persuasión de los fieles las imágenes eucarísticas y de adoración de la hostia consagrada para convencer a los cristianos de la presencia real<sup>49</sup>.

Mientras los movimientos heréticos iban en aumento, también lo hacía el descontento popular en contra de la corrupción y la arrogancia que veían los fieles en la Iglesia. En este clima inestable tras el cisma entre las iglesias de Oriente y Occidente (ca. 1054) y después de los resultados negativos de la cuarta cruzada (1204), Inocencio III convocó, en 1215, el Cuarto Concilio de Letrán donde introdujo numerosas reformas y estableció dogmas de fe. En este sentido, se reafirmó la fe en la Santísima Trinidad, en la Encarnación, la Resurrección de Cristo y la transubstanciación. El concilio lateranense había clarificado la doctrina sobre la Eucaristía definiendo el concepto de la *transubstantiatio* e insistía también en sus consecuencias: la veneración y diligente custodia del Santísimo Sacramento. También se reafirmó en este concilio en el *c. XXI De confessione facienda et non revelanda a sacerdote et saltem in pascha* la obligatoriedad de la confesión sacramental anual. Este concilio permaneció muy presente en la vida de la Iglesia durante todo el medievo y después<sup>50</sup>. Entre los decretos posteriores también se encuentran aquellos en los que se excomulgaba a los herejes, la obligación de la confesión y la comunión como mínimo una vez al año en Pascua y la autentificación de las reliquias<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Trens, M., *op. cit.*, pp. 52-58.

<sup>50</sup> Grohe, J., «El IV Concilio de Letrán en la historia de la Iglesia y la historia de los concilios». En: Álvarez de las Asturias, N. (ed.), *El IV Concilio de Letrán en perspectiva histórica-teológica*, Ediciones Universidad de San Dámaso, Madrid, 2016, pp. 22-38. Sobre los sacramentos y su definición a lo largo de los concilios vid. J. Auer, *Sacramentos. Eucaristía*, Herder, Barcelona, 1975.

<sup>51</sup> Benay, E.E; Rafanelli, L. M., *Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Baroque Art: Interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas*, Routledge, Londres, 2015.

En cuanto a la exaltación y adoración de la hostia consagrada, una figura esencial fue la de Juliana de Cormillon (1192-1258). Esta monja promovió la idea de realizar una fiesta entorno a la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Roberto de Torote, obispo de Lieja (Bélgica), ordenó en 1246 que en su diócesis se celebrara dicha fiesta bajo el nombre de *Corpus Christi*, señalando que el día en que se realizaría sería el jueves siguiente a la octava de Pentecostés. Al principio, fuera de esta diócesis, el *Corpus* no tuvo mucha continuidad, hasta que en 1264 fue instituida oficialmente por el papa Urbano IV mediante la bula *Transiturus de hoc mundo*. En parte, el impulso que llegó a oficializar la fiesta fue el milagro de la misa de Bolsena, donde al partir la hostia consagrada brotó sangre según la tradición. En 1311, en el Concilio de Vienne, el papa Clemente V instauró las normas de la procesión de Corpus y en el 1317 Juan XXII estableció de forma oficial dicha procesión. Primero, las hostias se exhibían en los relicarios para que se pudieran ver a través de los cristales y luego se hicieron custodias exprofeso para albergarla y que todos los fieles pudieran contemplarla. La primera vez que la hostia consagrada salió haciendo un recorrido por las calles de Roma en procesión, fue en 1447 de la mano de Nicolás V<sup>52</sup>.

Con el auge de la transubstanciación, la elevación de la hostia consagrada en las misas comenzó a ser habitual, comenzando a realizarse en el siglo XIII. Ya en los siglos XIV y XV este gesto pasó a ser común durante la misa. Las campanas se hacían sonar para avisar a los fieles de que la elevación se iba a producir. El propio celebrante se veía obligado a levantarla varias veces para que todos los asistentes pudieran verla y en diferentes direcciones. Muchos estaban persuadidos de que después de haber visto la sagrada hostia nada malo podía sucederles durante el día, incluso llegando a desplazarse de una iglesia a otra para presenciar este momento más de una vez<sup>53</sup>. Debido a la importancia que estaba adquiriendo la adoración de la hostia, se comenzó también a guardar en sagrarios de altar, hechos exprofeso o alojados en la parte baja de los retablos, las obleas bendecidas hasta la siguiente misa<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 84 y pp. 147- 156; Carmona Muela, J., *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*, Itsmo, Madrid, 1998, p. 176.

<sup>53</sup> Trens, M., *op. cit.*, pp. 76-77; García Marsilla, J. V., «Arte, imágenes y vida cotidiana en la Valencia medieval», En: *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte*, vol. 2, 2010, p. 304. Vid: Recht, R., *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Hazan, París, 1999.

<sup>54</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 235; Plazaola, J., *El arte sacro actual*, BAC, Madrid, 2006, p. 177.

El teatro medieval como la propia liturgia, influyó a la hora de representar el tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía. Poco a poco, este teatro se convirtió en los llamados Pasos procesionales y autos sacramentales, desligados del interior de la iglesia y desarrollados en la calle, donde los laicos también pudieran verlos y escucharlos en lengua vulgar, ya que el latín fue abandonado poco a poco para llegar a un público más amplio<sup>55</sup>. Una vez más, los sermonarios y *Vitas Christi* ayudaron a impulsar las ideas que la Iglesia necesitaba: la veracidad de la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo en el pan y el vino. Sor Isabel de Villena en el capítulo CXLVII de su *Vita Christi* explica:

*«com lo Senyor instituí lo Sagrament del seu precios cors e combrega los apostols» insistiendo también en los efectos de la eucaristía en el cuerpo cuando es recibida limpio de pecados: «Car aquesta es la excelencia de aquest inestimable sagrament: que segons lo troba en la anima, en allo la augmenta e creix e referma en aquella infinides gracias... car no es negun sagrament de tanta sabor e dolor ne de tanta excelencia, per lo qual son purgats los peccats de la anima qui leixar los vol, e les virtuts son augmentades e raygades e conservades per aqueta delitosa e amorosa recepción e les penses dels spiriyuals e devots son enriquides de singulares dons e engrexades de dolçors no recomptables»<sup>56</sup>.*

De los sermonarios de Vicente Ferrer se desprende la misma idea de corroboración de la presencia real: «que quan lo prevere té la òstia en les mans, e ha dites les santes paraules de la consecració, lo pa se converteix en cors precios de Jesuchrist»<sup>57</sup>. Los retablos, y general las imágenes religiosas tenían la función de potenciar la interacción entre los fieles (también religiosos y monjas) y el mensaje que se quería incluir en ellas. Los retablos del Corpus exponían toda una serie de reflexiones sobre la transustanciación y el misterio eucarístico, reforzando la idea de la presencia real comentada. El fiel que meditaba a través de la contemplación de estas imágenes lograba producir «imágenes interiores» permitiendo así un acercamiento a Cristo tanto en la

---

<sup>55</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 188.

<sup>56</sup> De Villena, I., *Vita Christi*, Barcelona 1916 cap. CXLVII. Citado en Alejos Morán, *op. cit.*, pp. 166-167.

<sup>57</sup> Ferrer, V. *Sermon del Corpus Christi*, cap. XXIII. Citado en Alejos Morán, *op. cit.*, p. 169.

meditación íntima como durante la liturgia<sup>58</sup>. Los retablos eucarísticos además de dar protagonismo a la hostia consagrada y a la fiesta del *Corpus Christi* establecida en estos siglos medievales, también denotaba el antijudaísmo que se estaba dando por toda Europa. Una vez más, retablos, predelas y tablas, potenciaban los estereotipos ya vistos en relación a Judas y a los judíos. Son frecuentes los retablos, como en del Villahermosa del Rio, donde se representaba a judíos deicidas quienes, en diferentes escenas, intentaban robar la hostia consagrada, hervirla, romperla con una espada... y solo conseguían que se produjeran milagros como el sangrado de ésta, aludiendo a la sangre del propio Cristo y por tanto a su presencia real. En estas historias, la hostia se presenta como incorruptible. El mensaje que se manda es el siguiente: los judíos son acusados de conspiraciones sacrílegas y se les señala como seres malignos y enemigos del cristianismo lo que provocaba una estigmatización de las minorías religiosas<sup>59</sup>.

En los siglos posteriores, no se abandona la importancia de la fiesta de *Corpus Christi* ni la exaltación de la Eucaristía que la misma representa. El tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía, lejos de decaer pasada la crisis de las últimas cruzadas y los ataques heréticos, va cobrando cada vez más fuerza e importancia en el arte cristiano medieval y posterior.

Entre las cenas del siglo XVI, destaca la instauración de la Eucaristía de El Greco (ca. 1566-1567, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bolonia) [fig. 20] y la Última Cena de Giorgio Vasari (ca. 1546, Paul Getty Museum, Los Ángeles) [fig. 21] en las que, aunque las cualidades expresivas y significantes de Cristo no hagan posible reconocer el tipo iconográfico representado, la inscripción «*Hoc facite in meam commemorationem*» [Haced esto en conmemoración mía] denota que el momento que se muestra es el de la instauración del sacramento. Pese a la inscripción, la gestualidad de los apóstoles, que recuerda a la Cena de Da Vinci, podría ser entendida también como anuncio de la traición. Además, a la escena se le han añadido personajes accesorios como sirvientes, asistentes y una alusión al lavatorio de pies, con la presencia de la jofaina y el plato, elementos que se han podido ver en otros casos tanto del anuncio de la traición como de la instauración de la Eucaristía.

---

<sup>58</sup> Belting, H., *Imagen y culto*, Akal, Barcelona, 2010, p. 547.; Hamburger, J.F., *Crown and veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, Columbia University Press, Nueva York, 2008, p. 98; Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 244.

<sup>59</sup> García Marsilla, J. V., *op. cit.*, pp. 566-584.



[fig. 20] El Greco, instauración de la Eucaristía, ca. 1566-1567, Bolonia, PNa.



[fig. 21] Giorgio Vasari, instauración de la Eucaristía, ca. 1546, LA, PGM.

En la Santa Cena de Jacopo Bassano (ca. 1542, Galleria Borghese, Roma) [fig. 22] ocurre algo similar a la Cena de Vasari. La gestualidad de Cristo, que se lleva una mano al pecho y con otra señala la cabeza de cordero sobre la mesa, no aportan la información necesaria como para poder identificar si se trata del tipo de la instauración o, por el contrario, debido a la agitación de los apóstoles, de un anuncio de la traición. De nuevo se ha incluido una alusión al lavatorio de pies y, aunque sin personajes accesorios, aparece en el suelo junto, a la jofaina, un perro durmiendo y un gato a los pies de Judas quien, después de la Edad Media, aunque vaya abandonando poco a poco su perfil semítico y su vinculación con el demonio en la visualidad, sigue siendo representado con

ropajes cálidos, en ocasiones combinados con el verde. En este caso, es probable que el perro se vincule con la fidelidad de los apóstoles de buen corazón que se turbaron al pensar que uno de ellos podría traicionar a Cristo y el gato, despierto y en alerta, se vincularía con judas, por traicionero<sup>60</sup>.



[fig. 22] Jacopo Bassano, instauración de la Eucaristía, ca. 1542, Roma, GB.

En siglo XVI, en las cenas eucarísticas, el esquema compositivo puede variar considerablemente dependiendo de la posición de la mesa y la cantidad de figuras que se añaden a la escena. En el caso de *La Última Cena* de Francesco Bassano (ca. 1586, Madrid, Museo del Prado) [fig. 23], tanto Cristo como los apóstoles están sentados alrededor una mesa dispuesta en diagonal. Judas, alejado del estereotipo medieval antijudaico, es reconocido por la bolsa que porta. Juan abandona la postura que le caracterizaba en el medievo para, de una forma más sutil, descansar la cabeza sobre su

---

<sup>60</sup> Vid. Monzón Pertejo, E., «¿Fedeltà o animalidad? El perro en las escenas de conversión de María Magdalena en la Italia del siglo XVI», *Boletín de Arte*, n.º 40, 2019, pp. 195-206; Walker-Meikle, K., *Medieval Pets*, The Boydell Press, Woodbridge, 2012; Mann, J. W., «Federico Barocci's Faithful Fidos: A Study in the Efficacy of Counter-Reformation Imagery». En Gelfand, L. D. (ed.), *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*, Brill, Leiden-Boston, 2016, pp. 127-163.; Block Friedman, J., «Dogs in the Identity Formation and Moral Teaching Offered in some Fifteenth-Century Flemish Manuscript Miniatures». En Gelfand, L. D. (ed.), *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*, Brill, Leiden-Boston, 2016, pp. 325-362.; Hobgood-Oster, L., *Holy Dogs and Asses: Animals in the Christian Tradition*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2012; Morales Muñiz, M.ª D., «El simbolismo animal en la cultura medieval», *Tiempo y Forma, Serie III, H.ª Medieval*, n.º 9, 1996, pp. 229-255; Menache, S., «Dogs: God's Worst Enemies?», *Society and Animals*, vol. 5, n.º 1, 1997, pp. 23-44.



mano. Tres son los personajes accesorios que aparecen en el cenáculo: un copero vertiendo vino, un sirviente con bandeja y otro junto a la columna.

El gato y el perro afrontados bajo la mesa otorgan cotidianidad a la escena de interior (como la vajilla en el mueble o las aves colgadas) aunque también pueden ser significantes al encontrarse cerca de Judas. De nuevo, basándose en las cualidades expresivas de Cristo es difícil identificar qué episodio de la Última Cena se ha llevado a la visualidad, pudiendo ser una instauración de la Eucaristía por el gesto de Jesús de bendición, un anuncio de la traición por la agitación de los apóstoles, o ambos, aunque no de forma explícita.



[fig. 23] Francesco Bassano, instauración de la Eucaristía, *La Última Cena*, ca. 1586, Madrid, MP.

La Santa de Cena de Juan de Juanes (ca. 1555- 1562, Madrid, Museo del Prado) [fig. 24] se realizó para el banco del altar mayor de la iglesia de San Esteban en Valencia. Esta obra se identifica con el tipo de la instauración de la Eucaristía donde Cristo sostiene la hostia consagrada con la mano derecha y los apóstoles le observan alrededor de una mesa rectangular. El esquema compositivo recuerda al de la Cena de Leonardo da Vinci, por la forma de la mesa, las agrupaciones de apóstoles y el punto de fuga en el centro del vano que se abre tras la escena. Judas se identifica por estar en el lado opuesto de la mesa a Jesús, pelirrojo y vestido de amarillo. Además, oculta la bolsa y se encuentra en actitud de abandonar el cenáculo. Existe una alusión al lavatorio de pies en la jofaina y el plato

que aparecen en primer plano en el suelo, haciendo referencia al acto de humildad ocurrido momentos antes. El cáliz que aparece sobre la mesa reproduce el que se guarda en la catedral de Valencia conservado en el Museo Catedralicio Diocesano de Valencia<sup>61</sup>.



[fig. 24] Juan de Juanes, instauración de la Eucaristía, *La Última Cena*, ca. 1555- 1562, Madrid, MP.

La representación de Cristo que hizo Juan de Juan en el momento de la consagración, dio lugar al tipo conceptual del Salvador Eucarístico que fue utilizado y copiado en numerosas ocasiones de forma aislada para aludir al momento de la instauración de la Eucaristía. El tipo conceptual del Cristo Eucarístico presentará pocas variaciones a lo largo del tiempo, apareciendo normalmente de medio cuerpo con la hostia y/o el cáliz y bendiciendo. Alejos Morán afirma que fue Juan de Juanes el precursor de este tipo por el número de ejemplares que realizó junto a su taller<sup>62</sup>.

La miniatura del manuscrito Regla y Hermandad de la Cofradía del *Sanctissimo Sacramento* (ca. 1502, California, Harvard University, Houghton Library) [fig. 25] recuerda a los libros de Horas miniados medievales tanto por la arquitectura que enmarca la escena como por la disposición de los apóstoles y sus cualidades expresivas. Cristo realiza la gestualidad propia ya codificada que se identifica con el tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía: bendice con la mano derecha y con la izquierda sostiene el cáliz y la hostia consagrada. Por su parte, Juan se apoya en la mesa, en una posición un

<sup>61</sup> Monreal y Tejada, L., *Iconografía del cristianismo*, Acantilado, Barcelona, 2000, p. 126.

<sup>62</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, pp. 376-379.

tanto forzada heredada de los *triclinia* romanos. Judas, con perfil semítico, pelirrojo y ataviado de color amarillo, porta la bolsa de caudales donde guardaba las treinta monedas que le habían dado los príncipes judíos para llevar a cabo su traición y permanece de pie, preparado para huir y comenzar su plan para el prendimiento: «lo que has de hacer, hazlo pronto» (Jn 13,27).

Tanto Última Cena de Bernardino Lanino (s. XVI, Milán, Basilica di San Nazaro Maggiore) [fig. 26] como la de Pomponio Amalteo (ca. 1574. Udine, Musei Civici) [fig. 27], no presentan a nivel formal ni a nivel icónico ningún tipo de variación que no se haya visto con anterioridad. En la cena de Amalteo, se representa una instauración de la Eucaristía en la que Cristo bendice con su mano derecha y Juan, como era habitual en el medievo, aparece dormido sobre la mesa. Destaca la gran cantidad de personajes ajenos a la cena a modo de sirvientes que llevan bandejas y sirven vino, la ya comentada alusión al lavatorio de pies gracias a la presencia de la jofaina y del plato y Judas, reconocible por la bolsa que cuelga de su cinto. En cuanto al perro que descansa a los pies del traidor y el gato que ofrece una actitud de crispación pueden ser o bien ser un motivo de cotidianidad ya que estos animales formaban parte de la vida diaria o ser significantes, aludiendo por una parte a la fidelidad de los apóstoles mostrada mediante el perro y al carácter maligno de Judas mediante el gato.

El caso de la aguatinta de Paul Rubens (ca. 1551, Madrid, Museo del Prado) [fig. 28] es reseñable ya que en la imagen se pueden identificar distintos tipos iconográficos y, por lo tanto, varios momentos de la Santa Cena que ocurrieron uno tras otro representados de forma simultánea. Las cualidad expresivas y significantes tanto de Cristo como de Judas permiten identificar dos tipos iconográficos simultáneos. Si bien el tipo del anuncio de la traición relatado por Juan aparece representado por el gesto de Cristo al dar el bocado delatador a Judas directamente a su boca con la mano derecha, en su mano izquierda sostiene el cáliz con la hostia bendecida. Por tanto, también está representado el pasaje de la instauración de la Eucaristía. En este caso, la escena se podía interpretar de varias maneras, el bocado de pan podría ser el delatador o bien podría tratarse de la comunión indigna de Judas de la que hablan algunos exégetas<sup>63</sup>. Además, completa esta aguatinta la alusión al lavatorio de pies con la jofaina y el plato en primer plano.

---

<sup>63</sup> La comunión indigna de Judas y los debates teológicos en torno a ésta serán explicados en las páginas siguientes.





[fig. 25] Instauración de la Eucaristía, *Manuscrito Regla y Hermandad de la Cofradía del Santísimo Sacramento*, ca. 1502, California, Harvard University, Houghton Library.



[fig. 26] Bernadino Lanino, *La Última Cena*, s. XVI, Milán, Basilica di San Nazaro Maggiore.



[fig. 27] Pomponio Amalteo, *La Última Cena*, ca. 1574, Udine, MCv.



[fig. 28] Paul Rubens, *La Última Cena*, ca. 1551, Madrid, MP.

*La Última Cena* o *Cena en casa de Leví* de Paolo Veronese (ca. 1573, Galería de la Academia de Venecia) [fig. 29] fue encargada por los religiosos de la Orden de los Dominicos de la Basílica de San Juan y San Pablo en Venecia, en sustitución de una pintura de Tiziano, destruida en un incendio en 1571. En un principio, el encargo pedía la realización de la Última Cena de Cristo, pero Veronese al tomarse la libertad de incluir en la pintura numerosos personajes secundarios, niños, animales, coperos y artistas que incluso daban la espalda a Cristo, no fue admitida por la Santa Inquisición, quien la juzgó deshonorosa. Veronese fue llamado ante el tribunal del Santo Oficio en julio de 1573, donde se le pidió modificar su obra y éste, se limitó a cambiar únicamente el título de la obra siguiendo el consejo de los dominicos. El nuevo título de la pintura se convirtió en *Cena en la casa de Leví*, episodio en el que, según narra el Evangelio de Lucas (5,29-35), Leví o Mateo prepararon un gran banquete en su casa.

*La Última Cena* de Federico Barocci, (ca. 1590- 1599, Capilla del Santísimo Sacramento de la Catedral de Urbino) [fig. 30] representa la instauración de la Eucaristía, identificada por la gestualidad de Cristo quien bendice el pan que lleva en la mano. Tal y como se ha visto en las Cenas de este siglo, a los apóstoles y a Jesús, les acompañan multitud de sirvientes, niños y animales. La diferencia que ofrece este caso es la aparición de cuatro ángeles en la parte superior de la escena a los que Jesús dirige la mirada en el

momento de la consagración<sup>64</sup>. Los ángeles presentes en este momento realzan el carácter divino y espiritual del propio acto de consagración.

Este mismo gesto de elevación de la mirada al cielo, aunque esta vez sin aparición celestial, se da en la Santa Cena de Francisco Ribalta (ca. 1606, Valencia, Colegio del Patriarca) [fig. 31]. La mesa rectangular ha sido sustituida por una redonda donde algunos apóstoles aparecen de espaldas al espectador por su posición en ella. Judas, ataviado de rojo, aparta la mirada del momento de la conversión del pan y del vino. Otra Santa Cena de Francisco Ribalta (ca. 1620) es la conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia [fig. 32]. Ambas son muy similares tanto por el esquema compositivo como por la configuración icónica. Destaca la voluntad de representar el cáliz de forma semejante al que se conservaba en la catedral de Valencia en esos momentos.



[fig. 29] Paolo Veronese, *La Última Cena o Cena en casa de Leví*, ca. 1573, Venecia, GAV.

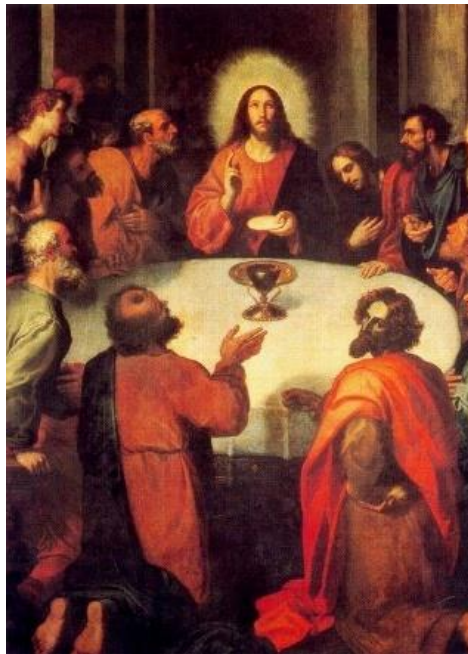
---

<sup>64</sup> Monreal y Tejada, L., *op. cit.*, p. 126.





[fig. 30] Federico Barocci, instauración de la Eucaristía, *La Santa Cena*, ca. 1590- 1599, Capilla del Santísimo Sacramento de la catedral de Urbino.



[fig. 31] Ribalta, instauración de la Eucaristía, *La Santa Cena*, ca. 1606, Colegio del Patriarca, Valencia.



[fig. 32] Ribalta, instauración de la Eucaristía, *La Santa Cena*, ca. 1620, Museo de BBAA de Valencia.



[fig. 33] Valentín de Boulogne, *Santa Cena*, ca. 1625-1626, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

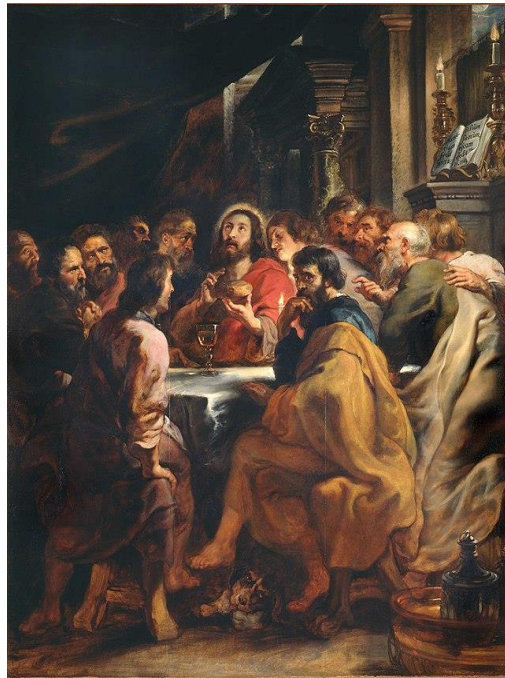
Como ya se ha visto con los ejemplos del anuncio de la traición, en ocasiones, la Santa Cena no responde a la concreción visual de ningún momento en particular si se atiende a las cualidades expresivas y significantes de las figuras protagonistas. En la Última Cena de Danielle Crespi (ca. 1625, Milán, Pinacoteca di Brera) [fig. 34], la clave para identificarla con el tipo de la instauración de la Eucaristía lo da la inscripción que portan los ángeles: *Panem angelorum manducavent homo* [El hombre comerá el pan de los ángeles], haciendo alusión así al pan que mediante la transubstanciación se convertirá en cuerpo de Cristo. Aunque también la agitación de los apóstoles y Pedro con el cuchillo levantado podría dar a entender que se trata de un anuncio de la traición.

La Santa Cena de Peter Paul Rubens (ca. 1631-1632, Milán, Pinacoteca di Brera) [fig. 35] se realizó para formar parte de un retablo para la capilla del santísimo sacramento de la Iglesia de San Rombout (Rumbold) en Malinas. En ella, todos los apóstoles permanecen en torno a Cristo quien con mirada al cielo sostiene el pan en el momento de la consagración. Judas, por su parte, no atiende al acto de instauración que realiza Jesús, sino que aparta la mirada dirigiéndola al público como en la Cena de Crespi. Otras Santas Cenas en las que se representa el tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía sin apenas variaciones, son la procedente del retablo del *Corpus Christi* de Jaume Blanquer (ca. 1641, Catedral de Mallorca) [fig. 36] y la Última Cena de Domenico Piola, (ca. 1649, Pieve di Teco, Museo diocesano de Arte Sacra Valle Arroscia) [fig. 37]. A pesar de que el soporte y el esquema compositivo es diferente, la concreción icónica es muy similar.

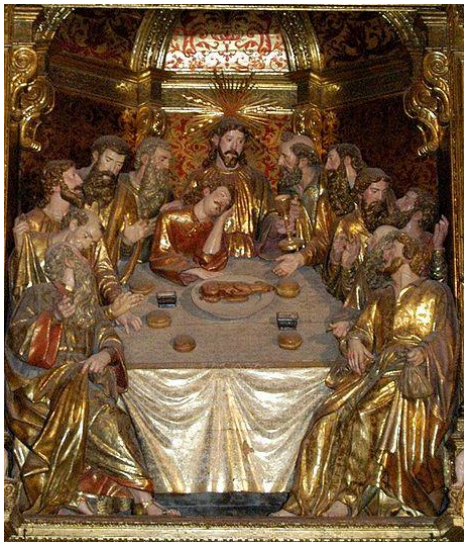




[fig. 34] Danielle Crespi, *La Última Cena*, ca. 1625, Milán, PBr.



[fig. 35] Peter Paul Rubens, *La Santa Cena*, ca. 1631-1632, Milán, PBr.

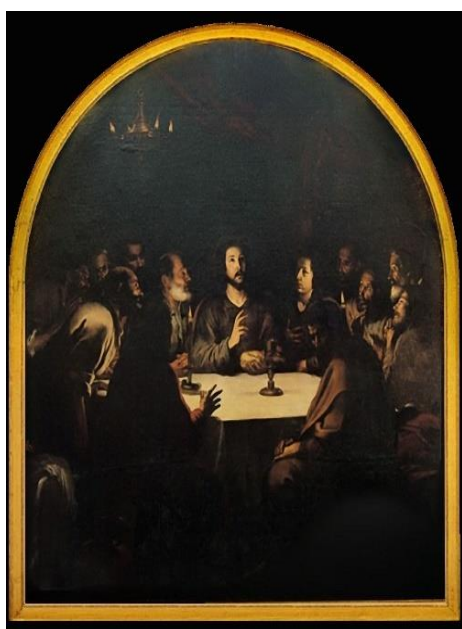


[fig. 36] Jaume Blanquer, *La Santa Cena*, ca. 1641, Catedral de Mallorca, España.



[fig. 37] Domenico Piola, *La Última Cena*, ca. 1649, Pieve di Teco, MD de Arte Sacra Alta Valle Arroscia.

La Última Cena de Murillo (ca. 1650, Madrid, Museo del Prado) [fig. 38], junto a otras del mismo pintor, fue realizada para la reconstrucción de la iglesia de Santa María la Blanca, en Sevilla. El momento representado es el de la instauración donde Cristo bendice con una mano y con la otra sostiene el pan. Una vez más, Judas es el único que evita mirar hacia Cristo y gira su rostro en el momento de la consagración. La hermandad sacramental de la iglesia pidió expresamente que la cena tuviese carácter eucarístico, no como las cenas medievales donde predominaba el momento del anuncio de la traición<sup>65</sup>. La instauración de la Eucaristía de Gérard de Lairesse (ca. 1664-1665, París, Musée du Louvre) [fig. 39] no presenta variaciones respecto a los casos anteriores, destacando la alusión al lavatorio de pies, los sirvientes y el cánido.



[fig. 38] Murillo, instauración de la Eucaristía, *La Última Cena*, ca. 1650, Madrid, MP.



[fig. 39] Gérard de Lairesse, instauración de la Eucaristía, *La Última Cena*, ca. 1664-1665, París, ML.

En el siglo XVIII se mantienen todas las características formales vistas en los siglos anteriores. Las cualidades expresivas y significantes tanto de Cristo como de los apóstoles también tienen una continuidad ya que el tipo se había codificado ya en el siglo XIII-XIV y las variaciones son escasas. Muestra de ello es la Santa Cena de Jouvenet (ca. 1704, Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie) [fig. 40] donde lo más destacable es

<sup>65</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 78-79.



la presencia de las tablas de la Ley de Moisés en la pared, aludiendo a la Antigua Alianza entre Dios y el hombre en relación con la Nueva Alianza que se estaba estableciendo en ese momento en la instauración de la Eucaristía. Otros ejemplos del mismo siglo XVIII son la Santa Cena de Bernardo Lorente (ca. 1735, Sevilla, capilla del Baratillo) [fig. 41] y Santa Cena de Francisco de Goya (ca. 1796- 1797, Cádiz, Oratorio de la Santa Cueva) [fig. 42], quien rescata de la Antigüedad la posición recostada de los apóstoles a modo de *triclinia* romano.



[fig. 40] Jovanet, instauración de la Eucaristía, *La Santa Cena*, ca. 1704, Varsovia, MN.



[fig. 41] Bernardo Lorente, instauración de la Eucaristía, *La Santa Cena*, ca. 1735, Sevilla, Capilla del Baratillo.



[fig. 42] Francisco de Goya, instauración de la Eucaristía, *La Santa Cena*, ca. 1796- 1797, Cádiz, Oratorio de la Santa Cueva.

Los siguientes casos, no aportan variaciones icónicas en relación a las anteriores, pero, denotan la continuidad del tipo iconográfico:



[fig. 43] Zink, instauración de la Eucaristía, *Santa Cena*, ca. 1725.



[fig. 44] Swabian, instauración de la Eucaristía, ca. 1719- 1720.





[fig. 45] Grassi, instauración de la Eucaristía, ca. 1730- 1740.

Como se ha podido comprobar una vez analizadas las imágenes de la Última Cena de los siglos XVI y XVII, el tipo iconográfico que cobró más importancia fue el de la instauración de la Eucaristía y en menor medida el de la comunión. Como se ha podido comprobar en el análisis de las imágenes del momento de la consagración, aunque se han hallado en abundancia, presentan escasas variaciones. El hecho de que haya pocas variaciones respecto a otros tipos iconográficos y, sobre todo, en relación con el periodo medieval anterior, es que el Concilio de Trento (1545-1563) había dado una serie de normas en lo referente a la realización del arte religioso y, en principio, los artistas debían cumplirlas<sup>66</sup>.

El catolicismo se enfrentaba en estos siglos a la Reforma protestante. Lutero, aunque menos radical que los calvinistas, proclamaba sus creencias y ganaba terreno en Europa. Los reformistas rechazaron la veneración de los santos y la virginidad de María al igual que muchas otras representaciones que podrían llevar a la idolatría. La Última Cena, la crucifixión y la Resurrección de Cristo fueron los únicos temas que mantuvo el arte de la Reforma, aunque muy diferentes a lo que se había hecho en la Edad Media<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> El Concilio de Trento se compone de veinticinco sesiones que fueron alargándose en el tiempo debido a suspensiones, prórrogas y traslados del concilio. A veces se debía a la falta de algunos asistentes o padres conciliares, por la falta de unanimidad o indecisión en algunos casos y por amenazas de peste u otras epidemias. Es por todo ello que este Concilio se extendió tanto en el tiempo.

<sup>67</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 336.

La Iglesia católica reaccionó con la Contrarreforma donde según Alejos Morán «se llevó a las últimas consecuencias las apoteósicas glorificaciones de la Eucaristía que coexistieron con las Santas Cenas, misas milagrosas y comuniones de santos»<sup>68</sup>. En la sesión XXIII del Concilio de Trento, de la que surgió el decreto *De asservando sacrae eucharistiae sacramento et ad infirmos deferendo*, se trató de reforzar el fervor eucarístico frente a las declaraciones reformistas que negaban la presencia real de Cristo en la Eucaristía. También se estableció que los fieles debían venerar el santísimo sacramento prestándole el culto de latría como el que debía a Dios, comulgar todos los años, y hacerlo libre de pecado habiéndose confesado con anterioridad. De hecho, los jesuitas recomendaban a los fieles la comunión frecuente para luchar contra los protestantes<sup>69</sup>.

De la sesión XXV del Concilio de Trento en 1563, dedicada a las imágenes, surgió el decreto *De invocatione, veneratione, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*. En él, se indicaba cuales se podían admitir en el templo y las que quedaban prohibidas por insólitas, supersticiosas o profanas. Muchas leyendas fueron desautorizadas por inverosímiles, las escenas inspiradas en evangelios extracanonicos quedaron prohibidas, así como el teatro religioso que había tenido tanto éxito en los siglos anteriores. Los teólogos intervinieron en esta sesión para protestar contra las licencias y abusos de pintores y escultores quienes escandalizaban a los fieles por su ingenuidad o ignorancia<sup>70</sup>. En dicha sesión, los Padres se expresaron del siguiente modo:

«El Santo Concilio prohíbe que se sitúen en las iglesias imágenes que se inspiren en un dogma erróneo y que puedan confundir a los simples de espíritu; quiere, además que se evite toda impureza y que no se dé a las imágenes caracteres provocativos. Para asegurar el cumplimiento de tales decisiones, el Santo Concilio prohíbe colocar en cualquier lugar e incluso en

---

<sup>68</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 338.

<sup>69</sup> Grohe, J., *op. cit.*, pp. 17-45. Sebastian, S., *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza, Madrid, 1989, p. 28.

<sup>70</sup> Ferrando Roig, J., *Iconografía de los santos*, Omega, Barcelona, 1950, p. 11; Mâle, E., *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España*, Encuentro, Madrid, 1985, pp. 8-12. Sebastian, S., *op. cit.*, p. 10.

las iglesias que no estén sujetas a las visitas de gente común, ninguna imagen insólita, a menos que haya recibido el visto bueno del obispo<sup>71</sup>».

Los temas sagrados debían tratarse con respeto sin ser convertidos en algo decorativo e inútil. En cuanto a la Última Cena, no se debía representar la escena sin darle a los personajes evangélicos la nobleza y respeto que la Iglesia consideraba oportunos. A colación de esta norma, el Veronés compareció en Venecia ante el Santo oficio en 1573 (Tribunal de la Inquisición del sábado, 18 de julio de 1573) por realizar una instauración de la Eucaristía poco solemne y con demasiados personajes accesorios que podrían distraer al fiel de lo realmente importante. Como se ha señalado en el análisis de esta obra, el Veronés optó por cambiar el título de ésta a *Cena en Casa de Levi*<sup>72</sup>. El triunfo de la Eucaristía en el arte se convirtió en una de las muchas armas utilizadas por la Iglesia frente a los protestantes. Las imágenes y los programas iconográficos se utilizaron para reafirmar los dogmas y verdades del catolicismo estimulando la piedad y devoción de manera sencilla<sup>73</sup>.

Aunque se habían abandonado textos como *La Leyenda Dorada* que tan famosa y difundida había sido en la Edad Media, se recuperan las Biblias *Pauperum* y los *Speculum Humanae Salvationis* sobre todo, para que los fieles siguieran viendo las prefiguraciones de la Eucaristía como el episodio de Melquisedec, el sacrificio de Isaac y otros pasajes del Antiguo Testamento que se han comentado con anterioridad<sup>74</sup>. El uso de prefiguraciones del Antiguo Testamento se trató en la sesión XXII del Concilio de Trento. En el decreto surgido a raíz de esta sesión que llevaba por título *De institutione sacrosanctae Missae Sacrificium*, se decía que se podían y debían seguir utilizando las prefiguraciones de los sacrificios de Abel, Isaac y el pasaje de Melquisedec, para que quedara constancia de que eran prefiguraciones del sacramento de la Eucaristía. Algunas de estas prefiguraciones también decoraban los carros de las procesiones del Corpus y los sagrarios<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> Decreto «De invocatione, veneratione, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus», de El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, sesión XXV, 4 de diciembre de 1563. Texto latino publicado en Roma en 1564, traducción al castellano por López de Ayala, I., París, Librería de Rosa, 1853, pp. 361-366.

<sup>72</sup> Mâle, E., *op. cit.*, pp. 27- 30.

<sup>73</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 339.

<sup>74</sup> Mâle, E., *op. cit.*, p. 42.

<sup>75</sup> Sebastian, S., *op. cit.*, pp. 186-188.

Mientras los protestantes restringían el arte religioso, los católicos proclamaban sus dogmas a través de él. La Reforma negaba la inmaculada concepción de la Virgen María y la Contrarreforma enriqueció su culto<sup>76</sup>. A la austeridad de las iglesias protestantes, los católicos, en concreto los Jesuitas, multiplicaban las imágenes, frescos y pinturas<sup>77</sup>. Los protestantes fueron hostiles a las indulgencias y a los sacramentos. Rechazaron la confesión en favor del bautismo como verdadero sacramento de penitencia y dieron a la Eucaristía un valor simbólico. Como se ha podido comprobar en páginas anteriores, los Padres de la Iglesia dedicaron gran parte de su tiempo a reafirmar la presencia real de la carne y la sangre de Cristo como consecuencia de la transustanciación. Además, se multiplicaron las últimas cenas concretándose en la instauración de la Eucaristía con numerosas alusiones al lavatorio, considerado por los Padres como sacramento de confesión y penitencia<sup>78</sup>. Esta es la razón por la que se abandonó en parte el anuncio de la traición tan popular en la Edad Media por su alusión a los pecados, la traición y el demonio para dar paso a una imagen de la Eucaristía donde Cristo, alejado de cualquier humanidad y humildad, se presenta bendiciendo el pan y el vino. La divinidad de Jesús y de la misma escena se acentúa con la inclusión en ocasiones de ángeles en la parte superior del cenáculo a los que el Mesías alza la mirada. En el siglo XVI fue cuando se difundió la devoción a los ángeles y en el siglo XVII cuando el papado la consagró definitivamente. Los ángeles se inclinan delante del sacramento que los protestantes tenían la audacia de negar. En relación a la Edad Media, el ángel y el demonio perdieron su fisonomía misteriosa y su aspecto ilusorio para aproximarse al humano verosímil<sup>79</sup>.

En cuanto a la comunión, la Contrarreforma optó por representar tanto la de los apóstoles en lo que sería la primera misa como la de los santos recibiendo la misma. Las comuniones de los santos podían llegar a ser sobrenaturales y escenas de éxtasis pintadas exprofeso para determinadas órdenes religiosas<sup>80</sup>. La Reforma entendió el culto a los santos como un menosprecio hacia Cristo. Los católicos contrataron con más imágenes de santos, pero renunciaron a la mayoría de las leyendas considerándolas ingenuas y

---

<sup>76</sup> A pesar de que hasta 1854, la Inmaculada Concepción no fue un dogma establecido por Pío IX en la carta apostólica *Ineffabilis Deus*, ya había toda una tradición anterior respecto a este tema cuando en el Concilio de Trento, al tratar el pecado original, se dejaba claro que la Virgen no había nacido con él.

<sup>77</sup> Mâle, E., *op. cit.*, pp. 45-46; Sebastian, S., *op. cit.*, p. 14.

<sup>78</sup> Mâle, E., *op. cit.*, pp. 85-88; Sebastian, S., *op. cit.*, p. 149.

<sup>79</sup> Mâle, E., *op. cit.*, p. 263.

<sup>80</sup> Mâle, E., *op. cit.*, p. 92.

falsas. De hecho, en las versiones postridentinas de los *Flos Sanctorum*, se eliminó la vida legendaria edípica de Judas<sup>81</sup> dado que se consideraba que la autoridad la tenían únicamente los evangelios canónicos.

Pese a los esfuerzos de Trento por dejar a un lado el pasado medieval y dar paso a un arte favorable a las nuevas ideas contrareformistas, la realidad fue que se dieron bastantes concesiones. Los artistas a menudo se sometían a los deseos de los donantes quienes, al igual que algunas órdenes y cofradías, no estaban dispuestos a renunciar a las leyendas y a los evangelios extracanonicos. Estos textos contaban la historia de Ana y Joaquín los padres de la Virgen, las vidas legendarias de los apóstoles, los milagros, penitencias e historias que los fieles no querían dejar de ver representadas. La Iglesia católica consintió en cierta manera que no se abandonase del todo aquellas historias que generaban devoción entre los fieles<sup>82</sup>. En el contexto cultural de la época, tanto para Europa como Hispanoamérica, fue decisivo el poder de la imprenta, que Felipe II y el papado pusieron al servicio de los ideales de la Contrarreforma, y que difundió no solo los textos doctrinales, sino también las imágenes<sup>83</sup>.

En el siglo XIX hubo una decadencia del arte religioso provocada por el triunfo de la razón en el siglo de las luces, la desamortización y el liberalismo. Hubo una recuperación del arte religioso a finales del siglo, pero nunca con la misma fuerza que había adquirido en la Edad Media. Aunque la Eucaristía se siguió representando, adquirió un carácter más costumbrista y diferente al que había tenido en los siglos XVI y XVII. La Última Cena de Vicente López (principios del s. XIX, Museo de Bellas Artes de Xàtiva, Valencia) [fig. 46] es de las pocas Instauraciones de la Eucaristía en España que conserva parte del espíritu de la Contrarreforma<sup>84</sup>. Lo mismo ocurre en Italia, donde destaca la Última Cena de Vincenzo Berrettini, (ca. 1818, Roma, Basílica de san Lorenzo) [fig. 47], donde, una vez más, se repiten las cualidades expresivas y significantes de Cristo bendiciendo y mirando al cielo en el centro de una cena que no aporta ninguna variación o innovación respecto a las Instauraciones de la Eucaristía de los siglos XVI y XVII.

---

<sup>81</sup> Mâle, E., *op. cit.*, pp. 106-107 y Albisson, M., «El flos sanctorum castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura». En: Strosetzki, C (coord.). *Perspectivas actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua*, vol. 1 Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Münster, 2019, pp. 53-65.

<sup>82</sup> Mâle, E., *op. cit.*, pp. 299-330 y 425.

<sup>83</sup> Sebastian, S., *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>84</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, pp. 340-341.



[fig. 46] Vicente López, instauración de la Eucaristía, *La Santa Cena*, s. XIX, Valencia, Museo de BBAAA de Xàtiva.



[fig. 47] Vincenzo Berrettini, instauración de la Eucaristía, *La Santa Cena*, ca. 1818, Roma, Basílica de San Lorenzo.

## Conclusión

El tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía empezó a adquirir protagonismo en la Baja Edad Media representándose en un principio junto con el del anuncio de la traición. La unión de ambos tipos tenía la misión de transmitir a los fieles, por una parte, la importancia de la penitencia, el arrepentimiento y la fidelidad y por otra la exaltación de la Eucaristía como sacramento en el que la presencia del cuerpo y sangre de Cristo era real tras la transubstanciación. Como consecuencia, se estableció la fiesta del Corpus Christi para ensalzar todavía más la importancia de la hostia consagrada a la que se debía el culto de latría.

La instauración, en los siglos XV al XVII, ya desligada del anuncio de la traición, se articuló compositivamente alrededor de mesas tanto redondas como cuadradas y rectangulares que, en ocasiones, marcaban líneas diagonales lo que supuso una innovación en los esquemas compositivos. A pesar de estas variaciones formales en las que a las figuras principales de la cena se le unen sirvientes, gatos, perros..., icónicamente el tipo se resuelve centrando siempre la atención en la gestualidad de Cristo. Éste, en el momento de la consagración, bendice con una mano y con la otra sujeta el cáliz o el pan.



En ocasiones también se lleva la mano al pecho, eleva la mirada al cielo o sujeta con ambas manos en alto la hostia consagrada.

La lucha de la Iglesia católica con la Reforma protestante potenció la abundancia de imágenes del momento de la consagración del pan y del vino, pero también la de la comunión siendo abundantes las representaciones de misas milagrosas, comunión de santos y de la Virgen María. De esta manera se hacía frente a todo lo que atacó el protestantismo: el culto a la Virgen y a los santos, la fe en los sacramentos, la veneración de imágenes y de reliquias y otros aspectos que la Contrarreforma, nacida del Concilio de Trento, elevó a dogmas de fe.

La humanidad y humildad que mostraba Cristo en imágenes medievales como la del lavatorio de Jesús a sus discípulos arrodillado, se abandonaron en favor de escenas místicas donde se potenciaba la divinidad de Cristo como ente superior rodeado de ángeles celestiales que acudían a contemplar el misterio de la Eucaristía. Es por ello que, todos aquellos textos como las leyendas y los evangelios extracanonicos fueron en parte perdiendo autoridad por ser considerados inverosímiles y falsos.



## CAPÍTULO VI. DE LOS APÓSTOLES

### **Preámbulo**

La comunión de los apóstoles durante la Última Cena no es una narración que aparezca en el Nuevo Testamento ni en los textos extracanónicos. Este relato se deriva de la instauración de la Eucaristía y cronológicamente se situaría después de la consagración del pan y el vino convertidos en cuerpo y sangre de Cristo<sup>1</sup>. Según los evangelios de Mateo y Marcos, Judas no debió estar presente en la Institución del sacramento, pero Lucas sitúa la traición después de este momento. Debido a esta falta de concordancia entre versiones, los Padres de la Iglesia reflexionaron sobre si la comunión considerada indigna de Judas se habría producido o no. Como consecuencia de ello, es posible encontrar tanto instauraciones de la Eucaristía como comuniones en las que, en ocasiones, aparece Judas<sup>2</sup>.

Según Alejos Morán, la comunión «para los racionalistas es una supervivencia de creencias ancestrales según las cuales el que come o bebe una sustancia de otro incorpora su fuerza y virtudes»<sup>3</sup>. Esta afirmación es comparable al versículo del Evangelio de Juan en que Cristo dice: «quien coma y beba mi sangre tendrá la vida eterna» (Jn 6,54). La resurrección y la vida después de la muerte junto a Dios y Cristo en el cielo, era una de las promesas que hizo Jesús durante la Última Cena y uno de los efectos de la comunión.

### **El tipo iconográfico de la comunión de los apóstoles**

El origen de este tipo iconográfico se encuentra en Oriente donde era habitual representar a Cristo dos veces administrando la comunión bajo las dos especies<sup>4</sup> de

---

<sup>1</sup> Trens, M., *La Eucaristía en el arte español*, Aymá, Barcelona, 1952, p. 106.

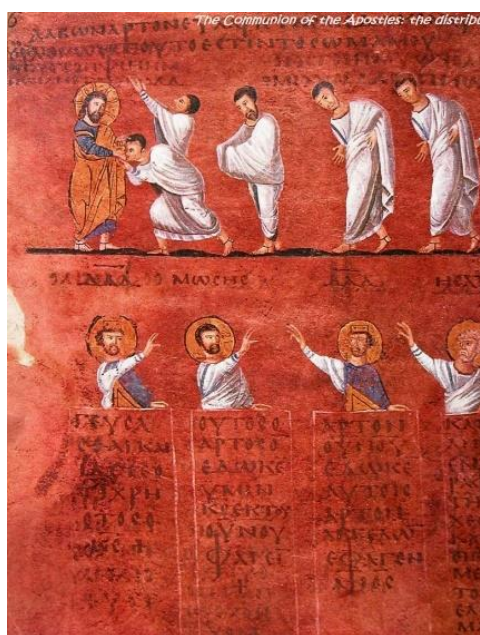
<sup>2</sup> Alejos Morán, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*, Tomo 1, Institució Alfons el Magnànim, Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, Cuadernos de arte, Valencia, 1977, pp. 362-363; Trens, M., *op. cit.*, p. 68.

<sup>3</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 375; Rêau, L., *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo 1, vol.2, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996. pp. 433-434.

<sup>4</sup> La expresión «bajo las dos especies» se utiliza para designar la comunión con el pan y el vino a lo largo de todo el capítulo a pesar de que, antes del Concilio de Trento, no se conocía con este nombre. En

acuerdo con la liturgia de la Iglesia griega. Así, en una misma imagen, Cristo se representa dos veces como parte de la misma escena. Esta fórmula de repetición será escasa fuera de la cristiandad oriental donde fue frecuente en las iglesias rusas y bizantinas durante toda la Edad Media. Según Trens, los artistas presentan la comunión de los apóstoles como «una distribución ritual de la Eucaristía»<sup>5</sup>.

Los primeros casos de este tipo iconográfico que se conservan se han hallado en manuscritos, siendo los más antiguos el *Códice de Rossano* (s. VI) [fig. 1 y 2] y la *Biblia siríaca de Rábula*. La comunión de los apóstoles de dicho códice, se ha realizado en dos folios distintos. En uno de ellos, seis de los doce apóstoles forman una fila frente a Cristo que, nimbado en un extremo, les reparte el pan. En el siguiente folio, de la misma manera que el anterior, los otros seis apóstoles situados uno detrás de otro, esperan a que Cristo les ofrezca el vino consagrado. Es una manera de representar la comunión que se debe entender como que todos los apóstoles comulgaron bajo las dos especies, aunque hayan sido divididos en dos folios apareciendo Cristo dos veces.



[fig. 1] Comunión de los apóstoles, *Códice de Rossano*, s. IV, Catedral de Rossano.

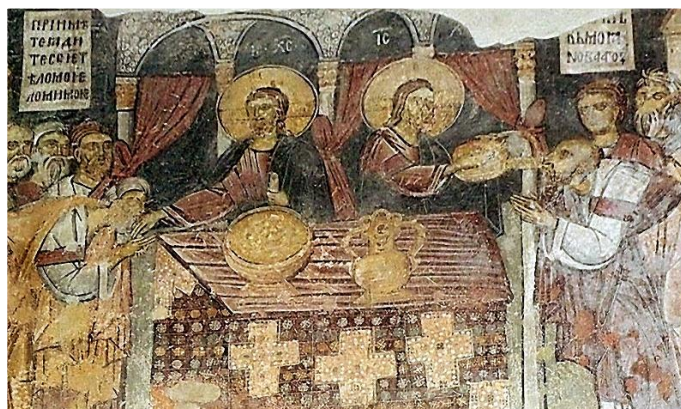


[fig. 2] Comunión de los apóstoles, *Códice de Rossano*, s. IV, Catedral de Rossano.

concreto, se comenzó a utilizar esta expresión a partir de la sesión XXI celebrada el 16 de julio de 1562, en los cánones II y III que trataban la comunión bajo las dos especies.

<sup>5</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 106.

Según Rêau, la división de los apóstoles en grupos de seis se debía a la falta de espacio en los manuscritos, pero añade que «ese esquema ha sido copiado mecánicamente en los mosaicos cuyos autores no tenían necesidad de ahorrar representaciones, puesto que podían repartir la figuras en un espacio más vasto»<sup>6</sup>. Por este motivo, cuando el tipo de la comunión se representaba en otros soportes mucho mayores, al basarse en las imágenes de los manuscritos, seguían copiando esta fórmula de ordenación y división en dos grupos de apóstoles y dos figuras de Cristo, cada uno repartiendo solo una de las especies. Este es el caso de la pintura mural de la Iglesia San Juan teólogo de Zémen, Bulgaria (s. IX) [fig. 3] y del mosaico del ábside de la catedral de Santa Sofía de Kiew (s. XI) [fig. 4] donde también se puede comprobar como las dos representaciones de Jesús son ayudados por ángeles.



[fig. 3] Comunión de los apóstoles, s. IX, Iglesia San Juan teólogo de Zémen, Bulgaria.



[fig. 4] Comunión de los apóstoles, detalle, s. XI, Santa Sofía de Kiew.

<sup>6</sup> Rêau, L., *op. cit.*, p. 433.

El fresco de la comunión de los apóstoles de la Iglesia de Sveti Kliment, Ohrid, Macedonia (ca. 1295) [fig. 5] tiene un esquema compositivo muy similar al mosaico de Kiev: Cristo está representado dos veces en yuxtaposición acompañado (cada uno) por un ángel vestido con dalmática de diácono y entre ellos, un altar con un baldaquino. Hacia cada uno de ellos, avanza en procesión un grupo de seis apóstoles. En ocasiones, en este tipo de comuniones dobles, los ángeles son sustituidos por los sumos sacerdotes Melquisedech y Aarón, considerados prefiguraciones eucarísticas<sup>7</sup>.



[fig. 5] Comunión de los apóstoles, ca. 1295, Iglesia de Sveti Kliment, Ohrid, Macedonia.

Este tipo iconográfico comenzó a representarse en Occidente a partir de la Contrarreforma como consecuencia del aumento de casos de la instauración de la Eucaristía ya que viene a ser la representación del momento posterior a la consagración del pan y el vino. Dicho tipo no tuvo mucha continuidad en Occidente y, a diferencia del arte bizantino que representaba a Cristo dos veces, en el arte occidental este aparece una sola vez con la patena y con la hostia, pero generalmente sin el cáliz siguiendo la liturgia del momento (siglo XV-XVI)<sup>8</sup>. Desde el siglo XV, en la visualidad de la comunión en Occidente se representa la hostia y no el pan ya que, de esta manera, se había marcado en el Concilio de Trento (1545- 1563). Sin embargo, en el siglo XIX, con un renovado interés por el realismo de la escena, se vuelve a pintar la hostia como pan para que fuera lo más parecido posible al que se cree que fue empleado en la cena. En cambio, en Oriente, la

<sup>7</sup> Rêau, L., *op. cit.*, p. 435.

<sup>8</sup> Rêau, L., *op. cit.*, p. 440.



sustitución de la hostia por el pan ya se había dado después del Concilio de Nicea II (787)<sup>9</sup>.

Aunque la comunión de los apóstoles ganó su máxima popularidad en el siglo XVI, se pueden encontrar algunos manuscritos de siglos anteriores que representan este momento, Este es el caso del *Códex Aurus Escorialensis* o *Evangelionario Imperial Sáfico* (s. XI. Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Madrid) [fig. 6]. El esquema compositivo es muy diferente a lo visto en Oriente, guardando similitud con las imágenes del anuncio de la traición y de la instauración de la Eucaristía que se estaban realizando en la Europa medieval. Cristo aparece ocupando el lugar central de una mesa rectangular a modo de altar portando en una mano el pan que todavía no se representa como hostia y en la otra mano, el cáliz. A cada uno de sus lados se disponen seis apóstoles, incluido Judas, que esperan comulgar bajo las dos especies. Otro precedente de las comuniones postridentinas es el caso del manuscrito de la escuela de Borgoña (s. XII, Biblioteca Pierpont Morgan, Nueva York). En la *Biblia moralizada napolitana* (s. XIV, París, Bibliothèque National de France, 9561, fol. 164r) [fig. 7] se produce un cambio en el esquema compositivo ya que los apóstoles no aparecen en fila, sino formando dos grupos. Cristo, situado detrás de la mesa-altar, reparte con la mano derecha una hostia a un grupo de seis apóstoles arrodillados y ofrece el cáliz con la izquierda al otro grupo en igual postura y número de integrantes. De nuevo, se puede comprobar que, aunque no se sepa quién es Judas, por el número de apóstoles, doce, se ha representado al traidor en este momento.



[fig. 6] Comunión de los apóstoles, *Códex Aurus Escorialensis* o *Evangelionario Imperial Sáfico*, s. XI, Madrid, BE.

<sup>9</sup> Alejos Morán, *op. cit.*, pp. 132-134.



[fig. 7] Comunion de los apóstoles, *Biblia moralizada napolitana*, s. XIV, París, BNF, 9561, fol. 164r.

Los siguientes casos hallados de este tipo ya se sitúan cronológicamente a partir del siglo XV, alcanzando su máxima popularidad, como se ha apuntado, al mismo tiempo que la instauración de la Eucaristía. *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry* (ca. 1410, Musée Condé, Chantilly, Francia, f. 189v) [fig. 8] es un manuscrito profusamente iluminado en el que en uno de sus folios se representa la comunión de los apóstoles. En él, Cristo permanece en pie y ofrece la hostia consagrada a uno de los apóstoles, que como los demás, permanece arrodillado para recibir el sacramento. Judas es identificable gracias a su vestimenta amarilla y a que porta la bolsa de caudales.

Otra de las comuniones es la de Justo de Gante (ca. 1475, Galleria Nazionale delle Marche, Palacio Ducal de Urbino) [fig. 9]. El artista flamenco realizó una comunión como cuadro de altar para la cofradía del *Corpus Christi* de Urbino. En esta obra de influencia bizantina, los apóstoles, desligados de la mesa de la cena, aparecen de rodillas para recibir la comunión de manos de Cristo quien permanece de pie. Judas aparece individualizado con su atributo de la bolsa como en el Libro de horas anterior y apartado del resto de

apóstoles en la esquina derecha. Se encuentran en la parte superior dos ángeles, otro ayudando a Cristo en la mesa y varios personajes accesorios que asisten al momento de la comunión apostólica. La pintura mural de Fra Angelico (ca. 1440-1443, Convento de San Marcos de Venecia) [fig. 10] fue realizada en una celda del convento. En ella, el esquema compositivo ha cambiado respecto a la comunión de Urbino y la del manuscrito del Duque de Berry ya que se ha introducido una mesa en forma de L y, en uno de sus lados, aparecen ocho de los apóstoles sentados esperando recibir la hostia y el vino consagrados. En el lado opuesto, Cristo da la comunión a uno de ellos mientras que los otros cuatro, incluido Judas identificado por el nimbo negro, permanecen de rodillas en el suelo, dejando sus taburetes vacíos.

Fra Angelico incluyó en su comunión a la Virgen María quien, en actitud orante, permanece genuflexa frente al grupo de los cuatro apóstoles en la misma postura. No era habitual incluir a la Virgen en el cenáculo de la Santa Cena, pero María se vinculaba con la Eucaristía desde siglos atrás. Según Alejos Morán, incluso antes del Concilio de Éfeso (431) y de la creación de los sacramentos en el Concilio de Letrán (1215), se popularizó la creencia de que la Virgen María era fuente y origen del cuerpo eucarístico de Cristo siendo asociada así, por la encarnación y posterior lactancia, con la consagración eucarística. La sangre de María habría nutrido a Jesús en su vientre, convirtiéndola luego en leche para amamantarlo, es decir, la sangre de Cristo de la que se participa en la comunión viene de la Virgen, quien comparte con su hijo, siendo proveedora de la salvación humana, el sacrificio eucarístico<sup>10</sup>.

De esta reflexión procede también la idea de la Virgen como sagrario donde en una cavidad en su vientre o en su pecho era utilizada para guardar las hostias consagradas sobrantes de la misa. Estos sagrarios con forma de Virgen fueron muy comunes en los siglos XV y XVI<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Vid. Mocholí Martínez, E., «Virgen, mujer y madre. La maternidad cristiana en la visualidad mariana». En: Martí Bonafé, M.<sup>a</sup>. A. (ed.), *Marías. Entre la adoración y el estigma*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2022, pp. 19-40.

<sup>11</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, pp. 147-148. Vid. Grabar, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 1985, p. 126; Trens, M., *op. cit.*, pp. 107-110.



[fig. 8] Comunion de los apóstoles, *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, ca. 1410, Chantilly, MCo, f. 189v.



[fig. 9] Justo de Gante, comunión de los apóstoles, ca. 1475, Palacio Ducal de Urbino, GNDM.

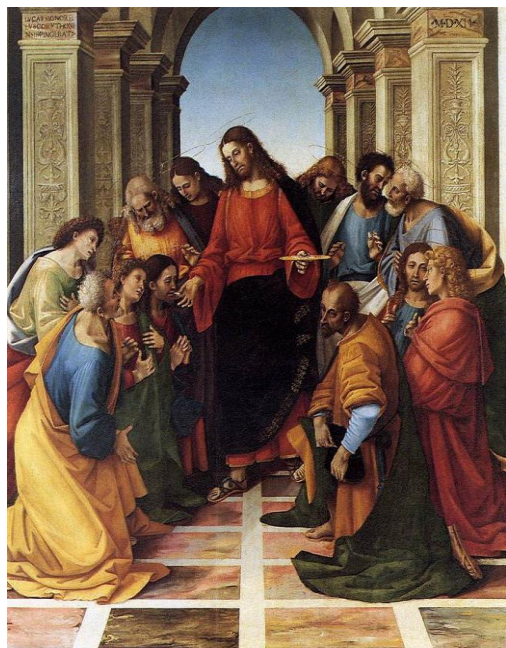


[fig. 10] Fra Angelico, comunión de los apóstoles, ca. 1440-1443, Convento de San Marcos de Venecia.

La pintura de Luca Signorelli, (ca. 1512, Catedral de Cortona) [fig. 11], inspirada en la de Justo de Gante, presenta a los apóstoles alrededor de Jesús que da la comunión directamente a la boca de uno de ellos. Judas Iscariote, en vez de comulgar, después de recibir la hostia, la guarda en la bolsa del dinero. Esta obra, como la mayoría de las comuniones, estaba destinada a un contexto eucarístico, en concreto el altar mayor de la Confraternidad del *Corpus Domini*. En los mismos años, Benedetto Nucci, (ca.1589) realizó una comunión muy similar a Signorelli [fig. 12]. Se trata de un lienzo pintado por



las dos caras donde en el anverso contiene la Transfiguración. En la cara dedicada a la comunión, Cristo reparte la sagrada forma de pie, mientras los apóstoles permanecen arrodillados esperando su turno. Judas, presente en el momento, aparece agachado, sin genuflexión, escondido detrás de Cristo, observando la comunión de uno de los apóstoles en actitud orante.



[fig. 11] Luca Signorelli, comunión de los apóstoles, ca. 1512, Catedral de Cortona.



[fig. 12] Benedetto Nucci, comunión de los apóstoles, ca. 1589.

La comunión de Livio Agresti (ca. 1540, Museo de Forlì, Italia) [fig. 13], fresco transferido a lienzo realizado para el Duomo de Forlì, muestra de forma muy parecida a las anteriores a Cristo repartiendo la comunión y a los apóstoles arrodillados. El esquema compositivo ha variado respecto a los casos anteriores ya que Jesús no se encuentra en el centro rodeado de los doce, si no que se encuentra a un lado cercano a la mesa de la cena. En el siglo XVI, este tipo iconográfico siguió realizándose para capillas eucarísticas y dedicadas al *Corpus Domini*. A pesar del cambio de siglo, los esquemas compositivos no sufrieron muchas variaciones y, a nivel icónico las únicas variantes detectadas tienen que ver con la inclusión de ángeles y la presencia o no de Judas.



[fig. 13] Livio Agresti, comunión de los apóstoles, ca. 1540, Museo de Forli, Italia.

De finales de siglo es la comunión de los apóstoles de Tintoretto, (ca. 1594, Complesso Museale e Archeologico della Cattedrale di Lucca) [fig. 14]. Tintoretto destaca por los esquemas compositivos donde impera la diagonal de la mesa del cenáculo. En torno a ella, todos los apóstoles y algunos sirvientes hablan entre ellos y/u observan cómo Cristo, en pie, le da la hostia consagrada a uno de ellos. También, como se ha visto en otras comuniones del siglo XVI, en la parte superior varios ángeles observan la escena. La mujer amamantando en primer plano se ha interpretado por el propio museo como una alegoría del alimento terrenal, la leche materna, en contraposición al pan bendecido, alimento celestial para el espíritu<sup>12</sup>. De los mismos años data *La Última Cena* de Tintoretto (ca. 1592-1594, Venecia, Basílica di San Giorgio Maggiore) [fig. 15]. A pesar del título de la obra, si se atiende a las cualidades expresivas y significantes de Cristo, se trata también del tipo iconográfico de la comunión de los apóstoles. De nuevo, la mesa ha sido trazada en diagonal y en torno a ella se han representado, además de todos los apóstoles, multitud de sirvientes y sirvientas, perros, gatos, otras mesas y objetos cotidianos propios de finales del siglo XVI en Italia. Al igual que en la comunión anterior del mismo pintor, en la parte superior se abre el techo a varios ángeles que contemplan

<sup>12</sup> <https://www.museocattedralelucca.it/ultima-cena-tintoretto/> [Consultado 20/08/2022]



cómo Cristo ofrece el pan a uno de los apóstoles. Judas, solo a un lado de la mesa (como ocurría en las representaciones del anuncio de la traición en la Edad Media) y ataviado de rojo, es testigo del momento<sup>13</sup>.



[fig. 14] Tintoretto, comunión de los apóstoles, ca. 1594, MAN della Cattedrale di Lucca.



[fig. 15] Tintoretto, comunión de los apóstoles, ca. 1592-1594, Venecia, Basílica di San Giorgio Maggiore.

En la obra de Barocci (ca. 1603-1608, Iglesia de Minerva, Roma) [fig. 16], Cristo en pie distribuye las hostias a los apóstoles arrodillados, salvo a Judas quien agacha su cabeza sin prestar atención al reparto de la comunión. Sirvientes y ángeles completan la escena de manera similar a otras comuniones ya comentadas. La comunión de José Ribera (ca. 1651, Cartuja de San Martín, Nápoles) [fig. 17] guarda similitud formal con la de Livio Agresti: Cristo se sitúa de pie rodeado de los apóstoles que, arrodillados en actitud

<sup>13</sup> La llamada *Última Cena* de Tintoretto datada en torno a 1579- 1580 y realizada para la Iglesia de San Estefano en Venecia, también es entendida como una comunión de los apóstoles si se atiende a la gestualidad de Cristo. Lo mismo ocurre con la *Santa Cena* de Peter Paul Rubens (ca. 1620, Washington, Seattle Art Museum) procedente de la Iglesia de los jesuitas de Amberes.

de reverencia, esperan la comunión. La diferencia a nivel compositivo se encuentra en la figura de Cristo quien, en la pintura de Ribera se sitúa a la derecha en vez de a la izquierda como en la de Agresti. En cuanto a la concreción visual, se ha producido una variación al presentar en la parte superior a varios ángeles presenciando el momento.



[fig. 16] Barocci, comunión de los apóstoles, ca. 1603-1608, Iglesia de Minerva, Roma.



[fig. 17] José Ribera, comunión de los apóstoles, ca. 1651, Cartuja de San Martín, Nápoles.

En el siglo XVIII, el tipo iconográfico de la comunión de los apóstoles continúa sin apenas variaciones ni a nivel formal ni en su concreción icónica. Ejemplo de esta continuidad es la pintura de Giordano (ca. 1700, Museo de Arte Sacro de Bilbao, España) [fig. 18], más parecida a la de Ribera y a la de Agresti. Será la figura de Judas la que introduzca un ligero cambio ya que, en vez de encontrarse taciturno y con cabeza gacha, aparece marchándose del cenáculo con su bolsa de monedas.



[fig. 18] Giordano, comunión de los apóstoles, ca. 1700, Museo de Arte Sacro de Bilbao, España.

Tal y como se ha comentado en el preámbulo, los evangelios discrepan en cuanto a si Judas se encontraba en el cenáculo durante la instauración de la Eucaristía o si ya había huido al ser delatado como traidor. Los relatos de Mateo y Marcos apuntan a que Judas, presente durante el lavatorio, no recibió la comunión porque ya no se encontraba en la cena. Del relato de Lucas se entiende, según el orden cronológico en el que narra los hechos de la Última Cena, que Judas aún se encontraba con los apóstoles y Jesús, ya que fue delatado como traidor tras la consagración<sup>14</sup>. En la primera carta a los Corintios, ya se había puesto de manifiesto las consecuencias de la comunión indigna:

«Así pues, quien coma el pan o beba el cáliz del Señor indignamente, sería reo del cuerpo y de la sangre del Señor. Examínese, por tanto, cada uno a sí mismo, y entonces coma del pan y beba del cáliz; porque el que come y bebe sin discernir el Cuerpo, come y bebe su propia condenación» (1 cor 11,27-35)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Trens, M., *op. cit.*, p. 68; Alejos Morán, A., *op. cit.*, pp. 362-362.

<sup>15</sup> «Itaque, quicumque manducaverit panem vel biberit calicem Domini indigne, reus erit corporis et sanguinis Domini. Probet autem seipsum homo, et sic de pane illo edat et de calice bibat; qui enim manducat et bibit, iudicium sibi manducat et bibit non diiudicans corpus. Ideo inter vos multi infirmi et imbecilles et dormiunt multi».

En relación a este pasaje del Nuevo Testamento, existen diversidad de opiniones entre los Padres de la Iglesia acerca de este debate, pero, como se ha podido comprobar en el análisis de las imágenes, son numerosos los casos en los que Judas está presente mientras Jesús distribuye el pan y el vino consagrados. En el caso de que se tome en cuenta que el traidor sí estuvo presente, se abre otro debate entre los exégetas al preguntarse si Judas tomó la comunión o no. Durante los tres primeros siglos del cristianismo, la Iglesia no admitió que Judas pudiera haber tomado el pan y el vino y, en la actualidad, la opinión más extendida es que el Iscariote ya no se encontraba en la cena durante la instauración<sup>16</sup>.

Efrén de Nisibi (ca. 306-373), identifica el pan mojado del anuncio de la traición con el pan consagrado. Jesús, por medio del agua, había hecho desaparecer la santidad del alimento «pues Judas no era digno del pan que se dio a los doce juntamente con el vino. No estaba permitido que recibiera el pan que salva de la muerte quien le iba a entregar a la muerte» (*Comentario al Diatesaron* 19, 3)<sup>17</sup>. En cuanto al vino, el mismo exégeta relata que «Todos se acercaron y bebieron de la copa, esto es, sólo once de ellos» por tanto, según Efrén de Nisibi, «Judas no comió del pan bendecido, ni bebió de la copa de la vida» (*Sermones para Semana Santa*, Jueves Santo, 4; CSCO 412, Scrip)<sup>18</sup>.

Por su parte, Juan Crisóstomo (ca. 347-407) se centra en explicar los efectos de recibir la comunión sin ser libre de pecado, apuntando que esta «se convierte en alimento de mayor castigo para aquellos que participan de forma indigna» (*Homilías sobre la primera carta a los corintios*, 28, 2; PG 61, 233)<sup>19</sup>. Por tanto, «los honores ayudan a los que son dignos de ellos, pero a los que gozan de ellos indignamente los arrojan a un suplicio mayor» (*Sermón sobre la traición de Judas*, 1,6; PG 49, 380)<sup>20</sup>.

Agustín de Hipona (ca. 354-430), a diferencia de Efrén de Nisibi, no cree que la comunión fuese el pan mojado ya que: «Debe entenderse que ya el Señor había distribuido a todos el sacramento de su cuerpo y sangre, entre los cuales estaba el mismo Judas, como clarísimamente lo dice San Lucas; y después se llegó al hecho con el cual, según la clara narración de San Juan, el Señor abiertamente manifestó al traidor por medio del bocado

---

<sup>16</sup> Alejos Morán, A., *op. cit.*, p. 263.

<sup>17</sup> *Comentario al Diatesaron*, 19, 3; CSCO 137. Trad. esp. de BCPI, vol.3, p. 445. Lleva a Scrip.arm. 1, pp. 269-270.

<sup>18</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, pp. 151-152. Lleva a Scrip. syr., 181, p. 31.

<sup>19</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 7, p. 173.

<sup>20</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 153.

de pan mojado, quizá para descubrir su fingimiento» (*Tratado sobre el Evangelio de Juan* 62, 3-4)<sup>21</sup>. Por lo tanto, para Agustín, Judas recibió la comunión, pero «aunque materialmente y visiblemente toque con sus dientes el sacramento del cuerpo y de la sangre de cristo; (...) come y bebe para su perdición» (*Tratado sobre el Evangelio de Juan*, 26, 17-18; CCL 36, 268)<sup>22</sup> llegando así a la misma conclusión que Juan Crisóstomo. Al contrario de Agustín, Cirilo de Alejandría (ca. 373-444) sitúa a Judas fuera del cenáculo en el momento de la comunión cuando explica que «Después de marchar Judas, el Salvador entrega a los once el misterio salvador» (Cirilo de Alejandría, *Fragmentos sobre el Evangelio de Mateo*, 290; MKGK 256)<sup>23</sup>.

Siglos después, Cosme el Melode (ca. 706-760), de la misma manera que ya lo había hecho Agustín, apunta que, aunque Judas recibió la comunión sin estar libre de pecado al ser «un hombre sin conciencia que recibía el cuerpo que redimía del pecado y la sangre divina (...) no se avergonzaba al beber lo que él vendió por un precio» (*Himno para el Jueves Santo*, 9; PG 98, 480-481)<sup>24</sup>.

A colación de la comunión indigna de Judas que algunos Padres de la Iglesia creían que había sucedido, en el siglo XVII, y como consecuencia del auge del *Corpus Christi*, Melchor Prieto realiza la *Psalmodia Eucharistica* (ca. 1622, Madrid) [fig. 19]. Se trata de un comentario visual a los textos litúrgicos del *Corpus Domini* entre los cuales destacan diez estampas ejecutadas por Courbes. En la tercera estampa, dedicada a la comunión, Cristo aparece en el momento de verter el vino convertido en su sangre en dos copas. Una de ella se la ofrece a Pedro y la otra a Judas, lo que demuestra la creencia en que Judas sí recibió la comunión. En cuanto a los efectos de ésta en ambos apóstoles, una filacteria unida a Pedro reza «A este le exalta» y en cambio la inscripción unida a Judas apunta «A este le humilla». Por lo tanto, este grabado tiene la intención de mostrar los diferentes efectos que puede tener el pan y el vino consagrados dependiendo de si la persona que los recibe se encuentra en pecado sin haberse confesado o, por el contrario, ha cumplido su penitencia para recibir el perdón. Así lo manifiesta la inscripción sobre la mesa en la que se lee «Considera que resultados tan diversos produce un mismo

---

<sup>21</sup> *Tratado sobre el Evangelio de Juan*, 62, 3-4; CCL 36, 484. Trad. esp. de BCPI, vol. 3, p. 445. Lleva a BAC 165, pp. 285-286.

<sup>22</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4a, p. 335. Lleva a BAC 139, pp. 590-591.

<sup>23</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 304.

<sup>24</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 146.



alimento»<sup>25</sup>. Cada uno de los apóstoles lleva consigo una filacteria en la que se le identifica y, en la parte superior, aparece la narración de la instauración de la Eucaristía que hace Lucas en su evangelio.



[fig. 19] Melchor Prieto, *Psalmodia Eucharistica*, ca. 1622, Madrid.

La proliferación de imágenes de la comunión de los apóstoles en el Occidente europeo católico se dio en mayor medida, como se ha podido comprobar, en Italia y España. Estos países, junto a otros como Francia, fueron en los que más se hizo frente a la Reforma protestante en un intento de ensalzar la Eucaristía y difundir el dogma de la transubstanciación en la que los protestantes no creían. El arte contrarreformista impulsó la creación de imágenes tanto de la instauración de la Eucaristía como de la comunión de los apóstoles con la intención de difundir la creencia en la verdadera presencia del cuerpo y la sangre de Cristo bajo las dos especies. Aunque fue después del Concilio de Trento cuando más éxito tuvieron estas imágenes, ya en la Edad Media se había comenzado a

<sup>25</sup> Sebastián, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza, Madrid, 1989, p. 164; Trens, M., *op. cit.*, p. 68.



hacer frente a las ideas heréticas que provenían de los valdenses y los cátaros a través de los retablos Eucarísticos y la fiesta del *Corpus Christi* con la intención de transmitir a los fieles una nueva devoción orientada a venerar la sagrada forma.

Durante los siglos XVI y XVII fueron populares también en el arte contrareformista la comunión de los santos y de la Virgen, pretendiendo combatir los ataques dirigidos a los sacramentos, las imágenes de los santos y la virginidad de María por parte de la Reforma. A pesar de que la instauración de la Eucaristía y la comunión de los apóstoles son dos momentos de la Última Cena en los que la consagración y la hostia son protagonistas, la comunión de los apóstoles no fue tan representada como la instauración.

## **Conclusión**

Debido a que no se contara con una fuente textual directa que narrara la comunión de los apóstoles, su representación dependía de los comitentes que encargaban las obras para cofradías e iglesias, de los artistas que las ejecutaban y de la gestualidad que se realizaba en la liturgia del momento. La variación dentro del tipo iconográfico más relevante es la que se produce en el paso de Oriente a Occidente. En Oriente, debido a la influencia del escaso espacio con el que contaban los manuscritos, se representaba a Cristo dos veces en yuxtaposición y a los apóstoles divididos en dos grupos de seis recibiendo cada grupo una de las dos especies. Este tipo iconográfico fue frecuente tanto en manuscritos como en los ábsides tras el altar, y en patenas. Su continuidad en Occidente, aunque no tan profusa como la instauración de la Eucaristía, dio lugar a un cambio tanto en el esquema compositivo como en la concreción icónica: Cristo solía aparecer de pie ofreciendo la comunión a uno de los apóstoles, quienes, permanecían arrodillados a la espera del sacramento o sentados en la mesa. Los soportes más utilizados para albergar esta escena fueron la tabla y la pintura mural, aunque también se conservan algunos manuscritos. La inclusión de los ángeles en la parte superior de algunas obras postridentinas no hacían más que añadir carácter sobrenatural y divino al sacramento que estaban recibiendo los apóstoles. De la misma manera, en los mismos siglos, se habían añadido ángeles a las representaciones del lavatorio de pies con el mismo fin, otorgar a la

escena un carácter divino restándole cotidianeidad y humanidad, aspectos que no interesaba relacionar con Jesús de cara a los reformistas quienes consideraban estos actos sacramentales como falsos y sin consecuencias en quien los recibía. Para los partidarios de la Reforma, el lavatorio de pies no perdonaba los pecados ni la Eucaristía glorificaba el espíritu de quien la tomaba. Según las creencias de los católicos, no debían tomar la comunión aquellos que no estuvieran libre de pecado y si lo hacían, no recibirían los «efectos positivos» que se creía que otorgaba su ingestión, sino que sería excomulgado y condenado. En cuanto a la cuestión de si Judas tomó o no la comunión, como se ha comentado, existen diversas opiniones, pero, se puede concluir que, si Judas recibió el pan y el vino, al no encontrarse en un estado óptimo de ausencia de pecado, la comunión solo le humilló más.

## CAPITULO VII. LA MUERTE DE JUDAS

### **Preámbulo**

El último tipo iconográfico que se va a analizar en esta investigación es el de la muerte de Judas. Éste, al igual que el encuentro de Judas con el Sanedrín, no remite a una narración acontecida durante la Última Cena, pero ambos forman parte de la historia de la traición de Judas a Cristo y la posterior Pasión. La conversación de Judas con los príncipes judíos se articula como principio de la traición por los motivos mencionados, y la muerte del traidor como cierre de ésta. No se ha querido, como sería más habitual, desarrollar y analizar los tipos iconográficos del huerto de Getsemaní, ni los de la Pasión ni la Resurrección, ya que excedería el propósito del presente trabajo. Por el contrario, se ha querido dar un final a la figura de Judas conectando con el primer tipo iconográfico estudiado. De esta manera, el principio y final de la traición abre y cierra esta investigación dando la oportunidad así de analizar otros tipos iconográficos donde Judas, como protagonista de la narración, se vincula una vez más, con los pecados, los demonios y la condenación.

### **El tipo iconográfico de la muerte de Judas**

La muerte de Judas es un pasaje que aparece en el Evangelio de Mateo, quien establece el precio de la entrega de Cristo en treinta monedas relacionando directamente dicha cantidad con el valor del perfume de la ungidora en la narración de la unción en Betania (Mt 26,6-13; Mc 14,3-9; Jn 12,1-8). El final de la vida del traidor también aparece narrado en los Hechos de los apóstoles, tradicionalmente atribuido a Lucas, pero con matices diferentes al evangelio nombrado. Estos textos canónicos muestran versiones distintas de la muerte del traidor y como consecuencia de ellas, la tradición ha dado lugar a diferentes variaciones dentro del mismo tipo iconográfico. La explicación más completa de estas interpretaciones bíblicas la ofrece Murray, quien apunta que cuando esta

narración se transmitía oralmente antes de ser escrita, puede que se fuera dividiendo y creando dos tradiciones<sup>1</sup>.

En el Evangelio de Mateo, después de que Judas haya entregado a Jesús y sepa que lo van a crucificar, se narra lo siguiente:

«Judas, el que lo entregó, viendo que Jesús había sido condenado, lleno de remordimiento, devolvió las treinta monedas de plata a los sumos sacerdotes y a los ancianos, diciendo: ‘He pecado, entregando sangre inocente’. Entonces él, arrojando las monedas en el Templo, salió y se ahorcó. Los sumos sacerdotes invirtieron el dinero en la compra de un lugar con la finalidad de que sirviera como cementerio y como ese dinero provenía del pago por sangre inocente, el lugar se llamó campo de sangre» (Mateo 27,3-8)<sup>2</sup>.

Judas, movido por un posible arrepentimiento o desesperación, devuelve las monedas al templo y acaba con su vida ahorcándose<sup>3</sup>. Este final se pone en relación con otro suicidio que ya había sido narrado en el Antiguo Testamento. En 2Samuel 17,23, Ahitofel, acaba con su vida de la misma manera que Judas, ahorcándose: «Pero Ahitofel, viendo que no se había seguido su consejo, enalbardó su asno, y se levantó y se fue a su

---

<sup>1</sup> Murray se refiere a esta división o ruptura de tradiciones como *split tradition* en: Murray, A., *Suicide in the Middle Ages*: vol. 1, *The Violent Against Themselves*, OUP Oxford, 2000, pp. 323-368.

<sup>2</sup> «*Tunc videns Iudas, qui eum tradidit, quod damnatus esset, paenitentia ductus, rettulit triginta argenteos principibus sacerdotum et senioribus dicens: ‘Peccavi tradens sanguinem innocentem’. At illi dixerunt: ‘Quid ad nos? Tu videris!’.* Et proiecit argenteis in templo, recessit et abiens laqueo se suspendit. Principes autem sacerdotum, acceptis argenteis, dixerunt: ‘Non licet mittere eos in corbanam, quia pretium sanguinis est’. Consilio autem inito, emerunt ex illis agrum Figuli in sepulturam peregrinorum. Propter hoc vocatus est ager ille ager Sanguinis usque in hodiernum diem». Cabe destacar que, en la versión Q de la que parten los evangelios de Mateo y de Marcos, no se narra el pasaje de la muerte de Judas, por lo que es un añadido original de Mateo.

<sup>3</sup> El suicidio a través de la horca es signo de desesperación y/o arrepentimiento tal como Giotto lo muestra en la Capilla Scrovegni de Padua 1303-1305 en el ciclo de los Siete Vicios. En este fresco aparece una mujer colgada con una inscripción *desperatio*. Según Beltrán, R., «Del suicidio de Judas al salto de Pármene: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*», *Celestinesca*, n.º 44, 2020, p. 21, Giotto se basó en el suicidio de Judas narrado en el Evangelio de Mateo para realizar esta pintura.

casa a su ciudad; y después de poner su casa en orden, se ahorcó, y así murió, y fue sepultado en el sepulcro de su padre»<sup>4</sup>.

Mateo escribió su evangelio para que fuera leído por un público cristiano converso del judaísmo, el cual era conocedor de la historia y muerte de Ahitofel y podría ver en el final de Judas una similitud entre ellos, vinculando el Antiguo con el Nuevo Testamento. Además, esta relación entre testamentos suponía un recordatorio para los conversos con el fin de no volver a caer en las ideas judaicas. Así, Judas originario de Judea y judío, acaba con su vida suicidándose. Por el contrario, Pedro, que era Galileo, cuando niega a Jesús se arrepiente, pide perdón y es perdonado<sup>5</sup>.

Los Padres de la Iglesia de los primeros siglos interpretaron el suicidio de Judas como un hecho imperdonable, un pecado más que añadir al ya traidor, avaro y ladrón. Jerónimo, en su obra *Comentarios al Evangelio de Mateo* 4, 27, 5; CCL 77, 263-264 afirma que: «Al primer crimen, agregó el de su propio suicidio»<sup>6</sup>. Juan Crisóstomo, por su parte, señala al maligno (Diablo) como responsable del suicidio sin que Judas tuviera oportunidad de rehabilitarse con la penitencia:

«Lo que no tiene perdón, lo que fue obra del espíritu maligno fue ahorcarse. El espíritu maligno se adelantó a quitarle todo sentimiento de penitencia, a fin de que no sacara provecho alguno de su primer impulso y, al inspirarle que se matara, acabó con él con la muerte más ignominiosa, que fue patente a todo el mundo» (*Homilías sobre el Evangelio de Mateo*, 85, 2; PG 58, 759)<sup>7</sup>.

De la misma manera, Agustín señala que:

---

<sup>4</sup> «Porro Achitophel videns quod non fuisset factum consilium suum, stravit asinum suum et surrexit et abiit in domum suam in civitatem suam et, disposita domo sua, laqueo se suspendit et interiit; et sepultus est in sepulcro patris sui».

<sup>5</sup> Beltrán, R., *op. cit.*, p. 24. Murray, A., *op. cit.*, pp. 337-338

<sup>6</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 335. Lleva a BPa 45, pp. 302-203.

<sup>7</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 1b, p. 334. Lleva a BAC 146, pp. 660-661.

«Para que Judas entregase a Cristo, entró Satanás en su corazón. El que le persuadió a entregar a Cristo, él mismo lo convenció para que se colgase de una soga. Se arrepintió de entregar la sangre de un justo, pero su penitencia fue sin esperanza: se arrepintió, pero perdió la esperanza, no pensó que podría recibir el perdón. No se acercó al que había entregado; no le pidió perdón, no imploró su liberación, no se encomendó a la redención obrada por su sangre» (*Sermones*, 313E, 4; MiAug 1, 538)<sup>8</sup>.

Uno de los primeros casos conocidos que se identifican con este tipo y que se corresponden con el relato que Mateo hace de la muerte, es una caja de marfil romana de pequeñas dimensiones, (ca. 420-430, Londres, British Museum) [fig. 1]. En ella aparece Judas ahorcado de un árbol junto con la crucifixión de Cristo (ambos del mismo tamaño), formando parte del ciclo de la Pasión de éste. Beltrán interpreta que, la similitud del tamaño de Cristo crucificado y Judas ahorcado da a entender que la grandeza del pecado de Judas era equiparable a la magnitud de la bondad de Jesús. Por su parte, Murray denomina a esta equiparación de tamaño entre Jesús y Judas «la buena y la mala muerte»<sup>9</sup>. Judas aparece ahorcado de un árbol, con las monedas arrojadas en el suelo, y completamente vestido.

En una de las columnas del ciborio de San Marcos de Venecia (s. V) [fig. 2], aparece el traidor de forma similar al caso anterior, ahorcado por una cuerda y suspendido en el aire. En este caso, en cambio, no se han incluido las monedas en el suelo como indicador de la voluntad de Judas de devolverlas al templo y, en parte, arrepentirse por la entrega de Cristo a los judíos.

---

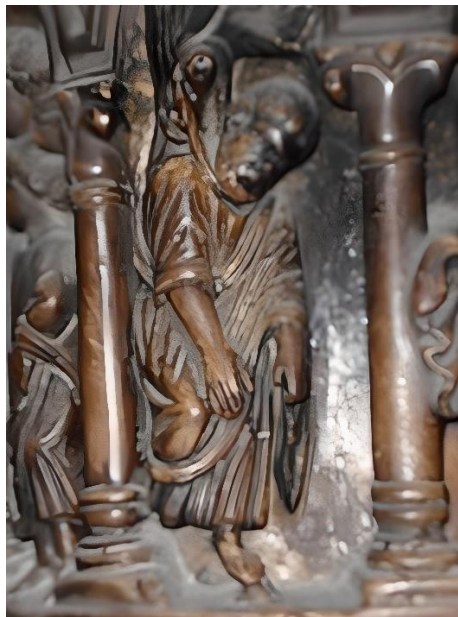
<sup>8</sup> Trad. esp. de BCPI, vol. 4b, p. 153. Lleva a BAC 448, 575.

<sup>9</sup> Beltrán, R., *op. cit.*, p.13; Murray, A., *op. cit.*, p.327.





[fig. 1] Muerte de Judas, ca. 420-430, Londres, BMu.



[fig. 2] Muerte de Judas, s. V, relieve de columna, ciborio de San Marcos de Venecia.

Otro de los casos tempranos de este tipo iconográfico se encuentra en el *Códex de Rossano* (s. VI, Catedral de Rossano) [fig. 3]. En el mismo folio, se han representado dos momentos distintos consecutivos y cada uno se concibe como un tipo iconográfico distinto, por lo que se trata de un ciclo panorámico. En el primer tipo, Judas intenta devolver las monedas al templo, donde el príncipe judío las rechaza y gira su cara. El

segundo, se trata de la muerte de Judas, quien aparece ahorcado de la rama de un árbol<sup>10</sup>. En los ciclos panorámicos normalmente, la figura principal, en este caso, Judas se representa tantas veces como tipos iconográficos se pueden identificar. El árbol del que pende actúa como motivo de inserción, separando ambos tipos iconográficos<sup>11</sup>.

Pocos son los vestigios conservados de los primeros siglos en los que aparece Judas ahorcado siendo los siguientes casos de los siglos X y XI. En el *Salterio de Bertin* (ca. 989-1008, Bolonia, Biblioteca Municipal de Bologna, Ms.20, fol.122v) la muerte del traidor aparece representada en la primera letra del Salmo 108 [fig. 4]<sup>12</sup>.



[fig. 3] *Códex de Rossano*, s. VI, Catedral de Rossano.

<sup>10</sup> El *Codex Purpureus* de Rossano (s. VI) es uno de los manuscritos que contiene uno de los primeros casos del tipo iconográfico del anuncio de la traición y del lavatorio de pies tal como se ha visto anteriormente.

<sup>11</sup> Weitzmann, K., *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Nerea, Madrid, 1990, p. 31.

<sup>12</sup> La relación del Salmo 108 como premonición de la muerte de Judas será tratada en las siguientes páginas a partir de los estudios Lafran, A., «Le 'psaume de Judas'. Représentations, exégèses et interprétations du psaume 108 au Moyen Age». En: Vercruyssen, J.M. (ed.), *Les psaumes de David*, Graphè Collection, Artois Presse Université, Artois, 2018, pp. 61-78. Se ha insertado el caso del *Salterio de Bertin* previamente a la explicación del Salmo 108 debido a cuestiones diacrónicas ya que se trata de un ejemplo más temprano que los demás.



[fig. 4] Muerte de Judas, *Salterio de Bertin*, ca. 989-1008, Bolonia, BM de Bologna, Ms.20 fol.122v.

En el díptico latino de la catedral de Milán (s. XI, Museo de la catedral de Milán) [fig. 5] la muerte de Judas aparece junto a muchos otros tipos iconográficos a modo de ciclo continuo en el mismo espacio. En uno de los paneles, entre otros momentos, se puede encontrar a los sacerdotes judíos rechazando las treinta piezas de plata que intenta devolver Judas, la muerte del traidor ahorcado a continuación y, formando parte ya de las narraciones de la Resurrección, en la parte inferior del díptico, los romanos haciendo guardia en el sepulcro de Jesús.



[fig. 5] Muerte de Judas, s. IX, díptico de marfil, Museo de la Catedral de Milán.



La *Biblia de Ávila* (s. XII, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. fol. 324r) [fig. 6] se caracteriza por presentar los folios iluminados divididos en registros, incluyendo en cada uno de ellos un tipo iconográfico o varios. En concreto, en el fol. 324r, en el registro superior se encuentra el prendimiento de Cristo. En el intermedio, la crucifixión de éste con los ladrones a los lados y con los soldados romanos que torturan a Jesús en sus últimos momentos. En el nivel inferior, aparece de nuevo Cristo crucificado pero, esta vez, acompañado, entre otros, por Juan y la Virgen identificados por su nombre. En este mismo nivel, Judas aparece ahorcado en la parte izquierda del folio, junto con la inscripción *Judas laqueo se suspendit* [Judas se ahorcó en una trampa]. Tal y como ocurría en el panel de marfil romano del siglo V, el cuerpo de Judas ahorcado es equiparable en tamaño al de Cristo crucificado, poniendo de nuevo en valor la relación entre la muerte por traición y maldad de Judas y, la muerte de Cristo por amor y redención<sup>13</sup>.



[fig. 6] Muerte de Judas, La *Biblia de Ávila*, s. XII, Madrid, BNE, Ms. fol. 324r.

Una variación del tipo iconográfico de la muerte de Judas se puede encontrar en los capiteles de iglesias francesas construidas en el siglo XII en el recorrido del camino de Santiago francés<sup>14</sup>. Esta variación supone un cambio en la configuración icónica, ya que además de Judas ahorcado se representa también a uno o varios demonios tirando de la cuerda. En el capitel de bajo relieve de San Lázaro de Autun (s. XII) [fig. 7], dos

<sup>13</sup> Beltrán, R., *op.cit.*, p. 13; Murray, A., *op. cit.*, p. 327. Vid. Monzón Pertejo, E.; Bernad López, V., «The demons of Judas and Mary Magdalen in medieval art» *Religions*, vol. 13, n.º 11, 2022.

<sup>14</sup> El camino de Santiago vinculado con el pecado de la avaricia se explicará más adelante en este mismo capítulo.

demonios, uno a cada lado del traidor ahorcado, se encuentran tensando las cuerdas que lleva al cuello. De forma parecida, uno de los capiteles del interior de la Basílica de Saint Andoche de Saulieu (s. XII) [fig. 8] muestra a un demonio de tamaño humano y aspecto demacrado, realizando el mismo gesto que los demonios del caso anterior. En la fachada de la Iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (s. XII-XIII, Navarra, España) [fig. 9a y 9b] se puede encontrar en las jambas de la portada lateral a Pedro y Juan. Junto a ellos, Judas es ahorcado por un demonio (que aparece muy deteriorado) junto con una inscripción que reza *Iudas Mercator Pessimus* [Judas el peor mercader]<sup>15</sup>. El capitel de la Basílica de María Magdalena de Vézelay (s. XII-XIII, Francia) [fig. 10] muestra a Judas ahorcado y desnudo, pero esta vez sin demonios. Según Murray, «la prominencia de la lengua, salida de una boca desproporcionadamente grande y abierta, (...) compensa la ausencia demoniaca» en un contexto de condena y sufrimiento en el infierno<sup>16</sup>.



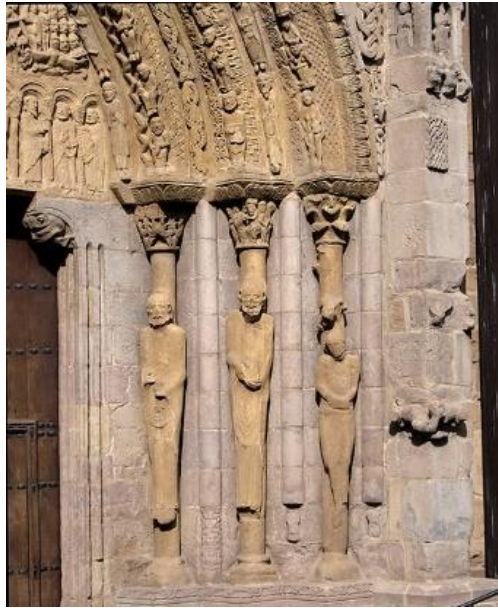
[fig. 7] Muerte de Judas, s. XII, capitel de San Lázaro de Autun, Francia.



[fig. 8] Muerte de Judas, s. XII, capitel de la Basílica de Saint Andoche de Saulieu, Francia.

<sup>15</sup> La muerte de Judas ahorcado con la soga en el cuello será un recurso visual recurrente en la visualidad de la condena del pecado de la avaricia en la Edad Media como se podrá comprobar en las siguientes páginas.

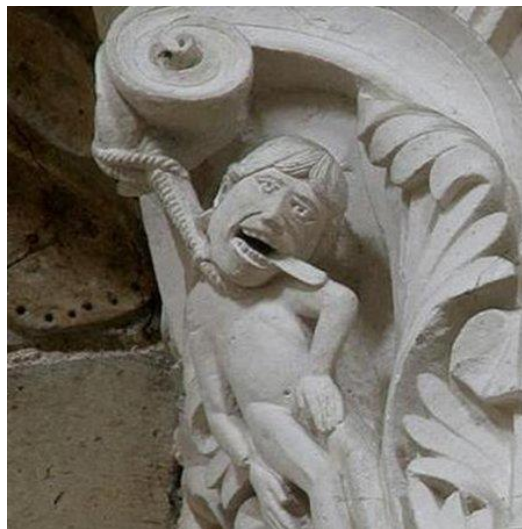
<sup>16</sup> Murray, A., *op. cit.*, pp. 328-329.



[fig. 9a] Muerte de Judas, s. XII-XIII, Iglesia de Santa María la Real de Sangüesa, Navarra.



[fig. 9b] Detalle, s. XII-XIII, Iglesia de Santa María la Real de Sangüesa, Navarra.



[fig. 10] Muerte de Judas, s. XII-XIII, capitel de la Basílica de Santa Magdalena de Vézelay, Francia.

Algunos Padres de la Iglesia ya habían tratado en sus escritos el protagonismo del demonio como precursor de la traición y como culpable de poseer a Judas tal como apunta Lucas en el relato del encuentro de Judas con el Sanedrín (Lc 22-1-6) o Juan durante el



anuncio de la traición (Jn 13,2)<sup>17</sup>. El demonio, además de ser considerado en ocasiones como culpable de la traición, en estos casos también es el ejecutor de la muerte de Judas.

Pasando del ámbito francés y español al italiano, del mismo siglo XII, en una de las placas de cobre de las puertas de la Catedral de Benevento (s. XII) [fig. 11], la muerte de Iscariote se presenta configurada icónicamente con la misma variación. Judas ahorcado se encuentra suspendido en el aire mientras, un demonio alado que se asemeja a un ángel, se cuelga junto a él ejerciendo peso en la cuerda para asfixiarlo.



[fig. 11] Muerte de Judas, s. XII, Catedral de Benevento, Italia.

En el siglo XIII continúa apareciendo tanto el tipo iconográfico de la muerte de Judas ahorcado como la variación en la que aparecen los demonios. En el *Salterio de Horas de la Virgen*, (ca. 1200, Oxford, British Library, Ms. 157, fol. 10r) [fig. 12] se muestra a Judas con gesto de aflicción intentando devolver las monedas a los judíos y, al lado, el mismo personaje se presenta ya ahorcado. En este caso, se ha realizado un ciclo continuo en el mismo espacio para representar dos tipos iconográficos que hacen referencia a dos momentos consecutivos en el tiempo en un mismo folio sin separación alguna. En los frescos del Baptisterio de San Juan de Florencia (ca. 1260-1270) [fig. 13]

---

<sup>17</sup> Vid. Capítulo dedicado al tipo iconográfico del encuentro de Judas con el Sanedrín y capítulo del tipo iconográfico del anuncio de la traición. En ambos se analizan tanto los relatos evangélicos como la patrística en lo referente a la culpabilidad del demonio en la traición de Judas a Cristo.

Judas, identificado con la inscripción *Giuda* [Judas], está suspendido de la cuerda de la que tira un demonio antropomorfo de color verde. Este color en los demonios se asocia con el desorden, la locura, la infidelidad y la avaricia<sup>18</sup>.



[fig. 12] Muerte de Judas, *Salterio de Horas de la Virgen*, ca. 1200, Oxford, BL, Ms. 157, fol. 10r.



[fig. 13] Muerte de Judas, ca. 1260-1270, Baptisterio de San Juan de Florencia.

En la narración de los Hechos de los Apóstoles del final de Judas (1,15-18), la muerte no se produce por suicidio como consecuencia del arrepentimiento. El traidor no devuelve las monedas que había recibido del Sanedrín, sino que con ellas compra un campo donde, en su versión original griega, se relata una caída seguida de una evisceración:

«En aquellos días Pedro, puesto de pie en medio de los hermanos –se habían reunido allí unas ciento veinte personas– dijo: “Hermanos, era preciso que se cumpliera la Escritura que el Espíritu Santo predijo por boca de David acerca de Judas, que fue guía de los que prendieron a Jesús, pues se contaba entre nosotros y se le había hecho partícipe de este ministerio. Adquirió un campo con el precio de su pecado, cayó de cabeza, reventó por la mirad y se desparramaron todas sus entrañas. Y el hecho fue conocido por todos los

<sup>18</sup> García Arranz, J.J., «La humanización de los demonios». En: García Mahiques, R., (dir.) *Los demonios I, el Diablo y la acción maléfica. Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, Encuentro, Madrid, p. 318.

habitantes de Jerusalén, de modo que aquel campo se llamó en su lengua ‘Hacéldama’, es decir, ‘Campo de sangre’» (Hch 1,15-18)<sup>19</sup>.

Los Hechos de los Apóstoles son atribuidos a Lucas quien escribió para un público griego que no conocía el Antiguo testamento y, por tanto, no sabría ver en la muerte de Ahitofel una prefigura de Judas. Lucas se inspiró en el libro deuterocanónico de Sabiduría para su versión de la muerte de Judas. En él, se habla del destino y castigo de los pecadores sin arrepentimiento y los tormentos que les esperan:

«Después serán cadáveres despreciables, objeto de ultraje entre los muertos para siempre. Porque el Señor los quebrará lanzándolos de cabeza, sin habla, los sacudirá de sus cimientos; quedarán totalmente solos, sumidos en el dolor, y su recuerdo se perderá» (Sabiduría 4,19)<sup>20</sup>.

Como se puede comprobar en el texto de Lucas, la muerte de Judas se produce por una caída y posterior evisceración. Esta versión de la muerte no trasciende a la visualidad, pero el detalle de las tripas desparramadas será común en las imágenes a partir de finales del siglo XIII. La unión de las versiones de Mateo y de Lucas se produjo cuando Jerónimo, en su *Vulgata* de finales del siglo IV, con voluntad de aunar relatos, tradujo al latín los Hechos de los Apóstoles sustituyendo la caída por el ahorcamiento, y conservando el detalle de la evisceración como consecuencia de éste. «Y he aquí, habiendo adquirido una hacienda con el precio de su decomiso, siendo ahorcado, se reventó por la mitad, y todas sus entrañas se derramaron» (*La Vulgata*, Hch, 1-18)<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> «*Et in diebus illis exurgens Petrus in medio fratrum dixit — erat autem turba hominum simul fere centum viginti C: ‘Viri fratres, oportebat impleri Scripturam, quam praedixit Spiritus Sanctus per os David de Iuda, qui fuit dux eorum, qui comprehenderunt Iesum, quia connumeratus erat in nobis et sortitus est sortem ministerii huius. Hic quidem possedit agrum de mercede iniquitatis; et pronus factus crepuit medius, et diffusa sunt omnia viscera eius’. Et notum factum est omnibus habitantibus Ierusalem, ita ut appellaretur ager ille lingua eorum Aceldamach, hoc est ager Sanguinis.*

<sup>20</sup> «*El erunt post haec tamquam corpus sine honore et in contumeliam inter mortuos in perpetuum quoniam disrumpe tillos praecipites sine voce et convebit illos a fundamentis et usque ad supremum desolabuntur et erunt in dolore et memoria illorum peribit.*

<sup>21</sup> «*Hic quidem possedit agrum de mercede iniquitatis; et pronus factus crepuit medius, et diffusa sunt omnia viscera eius.*

Esta versión fue la más común en Occidente durante la Edad Media, relacionando la muerte de Judas tanto con el suicidio por su posible arrepentimiento, como con el castigo divino que se desprende del Libro de la Sabiduría<sup>22</sup>. Este final de la vida del traidor se inspira en el suicidio de Razís, conectando el Nuevo Testamento con el Antiguo. Razís, tal y como se narra en los textos de Macabeos (14,37-46), se clava su espada para morir dignamente antes de ser apresado por los soldados de Nicanor. Seguidamente, se tira por una ventana y, al no conseguir morir en este segundo intento, acaba arrancándose las tripas. Este suicidio no fue reprobado por los exégetas ya que fue visto como un fiel que se encomendó a Dios antes de morir por una buena causa.

Exégetas como Beda el Venerable (ca. 672-735), siguiendo la armonización de versiones que hizo Jerónimo, presentan la muerte de Judas ahorcado y eviscerado:

«La muerte de Judas fue la que le correspondía. El loco traidor halló una justa pena: un nudo corredizo segó la garganta de la que había salido la palabra traidora. También buscó un lugar justo para morir, pues quien había entregado a la muerte al Señor de los hombres y de los ángeles, aborrecido por el cielo y la tierra, pereció en el aire tan solo acompañado por los espíritus aéreos. A ejemplo de Ahitófel y Absalón al perseguir al rey David. También su misma muerte tuvo un final justo al romperse y vaciarse por los aires las entrañas que habían producido tan gran dolor» (*Comentario a los Hechos de los Apóstoles* 1, 18b; CCL 121, 12-13)<sup>23</sup>.

Como consecuencia de la variedad de fuentes que narran la muerte de Judas, se pueden hallar ejemplos visuales tanto de la muerte de Judas ahorcado tal y como se narra en el relato de Mateo, como imágenes en las que Judas, además de ahorcarse, aparece destripado. Además, en ambas variaciones pueden aparecer también los demonios como artífices del suicidio, tal como se ha visto en los relieves franceses. A pesar de la multitud de variaciones de este tipo, la más repetida a partir del siglo XIII va a ser la de Judas ahorcado y destripado. Mientras que antes del siglo XIII no había presencia de la

---

<sup>22</sup>Lafran, A., «La pendaison de Judas ou le châtiment sans fin», (*Re*)lectura archéologique da la justice en Europe médiévale et moderne, *Scripta Medievalia*, n.º 35, 2019, pp. 239-255.

<sup>23</sup> Trad. esp. de BCPI vol. 5, p. 52.

evisceración, a partir de este momento se convierte en prácticamente una constante del tipo iconográfico<sup>24</sup>.

Son diversos los Evangelarios, Libros de Horas y Salterios donde el Salmo 108 aparece en su primera letra de folio iluminado con la imagen de Judas ahorcado, ahorcado y eviscerado, o bien con la imagen de éste siendo ahorcado por los demonios. Entre ellos, destaca un salterio (s. XIII, Los Ángeles, Paul Getty Museum, Mrs.14 fol. 92) donde el traidor es ahorcado por dos demonios híbridos y, además, aparece eviscerado y semi desnudo, [fig. 14]. Otro salterio (s. XIII, París, Bibliothèque Nationale de France, lat. 10435, fol. 134r) [fig. 15], de forma similar al caso anterior, pero sin la presencia de los demonios. Hasta ahora, Judas ha aparecido en el momento de su muerte generalmente vestido. No será hasta el siglo XIII cuando comience a representarse desnudo para que su muerte fuera vista más macabra, indecente y vejatoria, insistiéndose en la vergüenza que suponía este tipo de muerte escatológica de los condenados en el Juicio Final <sup>25</sup>.



[fig. 14] Muerte de Judas, Salterio, s. XIII, LA, PGM, Mrs.14 fol. 92.



[fig. 15] Muerte de Judas, s. XIII, París, BNF, lat. 10435, fol. 134r.

En el *Salterio Fieschi* (ca. 1275-1300, Baltimore, Walters Art Gallery, Mrs. w. 45, fol. 89v.) [fig. 16] de procedencia francesa, muestra en la letra capital Q del Salmo 51 a Judas ahorcado de un árbol, llevándose la mano al estómago que se presenta cercenado. En la *Biblia de Orleans*, (s. XIII, Pontificio, Chartres, fol. 82v) [fig. 17] el suicidio de

<sup>24</sup> Lafran, A., «La pendaison de Judas ...», p. 240.

<sup>25</sup> Lafran, A., «La mort de Judas: un théâtre macabre?». En: Bogdan, S. Barutcieff, M. (coord.), *Regarder la mort en face: actes du XIXe congrès international de l'association Danses macabres d'Europe*. Universitatii din Bucuresti, Bucarest, 2021, pp. 316-332.



Judas ahorcado se encuentra dentro de la letra D de Deus, por la que comienza el Salmo 108. Un caso distinto de los que no se ha hallado continuidad es el del *Salterio de Corbie* (s. XIII, Biblioteca de Amiens, fol. 92 v.) [fig. 18]. En la inicial D del Salmo 108, en vez de la muerte de Judas, se ha optado por representar al traidor, que todavía lleva su aureola, envuelto por la serpiente del Génesis en alusión a su pacto con el Diablo formando así la D inicial de Deus<sup>26</sup>.



[fig. 16] Muerte de Judas, *Salterio Fieschi*, ca. 1275-1300, Baltimore, WAG, Mrs. w. 45, fol. 89v.



[fig. 17] Muerte de Judas, *Biblia de Orleans*, s. XIII, Pontificio, Chartres, fol. 82v.



[fig. 18] *Salterio de Corbie*, s. XIII, Biblioteca de Amiens, fol. 92 v.

En el *Salterio de Boisieux* o *Neuville-Vitasse*, (ca. 1246, Nueva York, Morgan Library, m. 730, fol. 14v.) [fig. 19] la muerte de Judas comparte el folio con otras escenas del Nuevo Testamento relacionadas con la Pasión de Cristo como Pilato lavándose las manos. Judas, colgado de una parra no solo se muestra ahorcado y eviscerado, sino que

<sup>26</sup> Lafran, A., «La pendaison de Judas ...», pp. 239-255.



también, en sus entrañas se aprecia el mango de un cuchillo. Beltrán apunta que Pedro, armado con el cuchillo con el que cortó la oreja a Malco, podría haber rematado a Judas apuñalándolo una vez muerto<sup>27</sup>.



[fig. 19] Muerte de Judas, *Salterio de Boisieux o Neuville-Vitasse*, ca. 1246, NY, MoL, M. 730, fol. 14v.

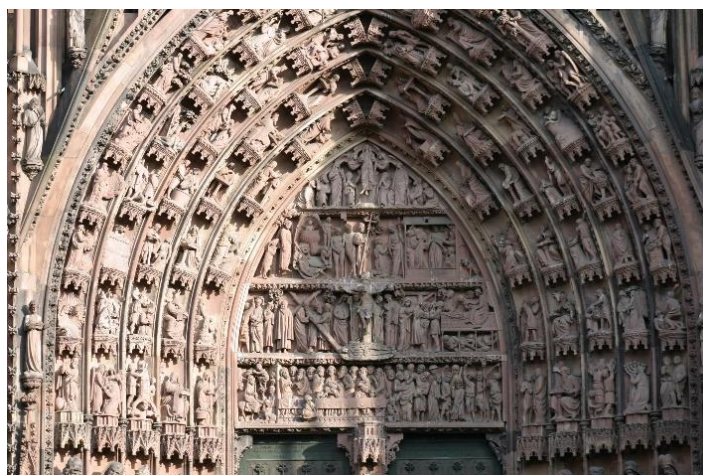
Además de los manuscritos, el tipo iconográfico de la muerte de Judas y sus variaciones, especialmente la que incluye la evisceración, aparecen también en las portadas de las catedrales de toda Europa como parte del programa iconográfico de la Pasión de Cristo. Así también en aquellas portadas dedicada al Juicio Final y/o a los pecados, presentando el de la avaricia con la figura de Judas ahorcado u otros pecadores avaros ahorcados. Este es el caso de la portada de la Catedral de Estrasburgo (s. XIII, Francia) [fig. 20a y 20b] dedicada a la Pasión de Cristo y a la Virgen María con el niño. La muerte de Judas aparece, de forma marginal, en uno de los flancos del tímpano presentando al traidor ahorcado y acompañado de un macho cabrío<sup>28</sup>. Del mismo siglo, en el tímpano de la Catedral de Friburgo (s. XIII, Brisgau, Suiza) [fig. 21a y 21b], el final de Judas aparece, como ya es habitual en dicho siglo, como ahorcado y eviscerado. En

<sup>27</sup> Beltrán, R., *op. cit.*, p.31.

<sup>28</sup> En referencia al macho cabrío como demonio: Mt 25,31-33: «Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria acompañado de todos sus ángeles, entonces se sentará en su trono de gloria. Serán congregadas delante de él todas las naciones, y él separará a los unos de los otros, como el pastor separa las ovejas de los cabritos. Pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda».

alusión al pago por la traición que quiso devolver a los judíos según el Evangelio de Mateo, de su mano derecha caen las monedas a modo de cascada. Además, dos demonios en la parte superior del árbol del que cuelga, tiran de la soga que le ahorca, como ejecutores del suicidio y se llevan su alma condenada en forma de niño, desligada ya de su cuerpo, directa al infierno<sup>29</sup>.

En el siglo XIV se mantiene la ya frecuente evisceración de Judas en su ahorcamiento como se puede comprobar en el Díptico de marfil francés (ca. 1350- 1400, Londres, British Museum) [fig. 22], donde, una vez más, la muerte del traidor comparte espacio con otras escenas de la Pasión de Cristo. En este díptico, a modo de ciclo continuo en un mismo espacio, aparece Judas besando a Cristo en el momento del prendimiento e inmediatamente a su lado se muestra al traidor ya colgado y eviscerado. Este mismo método es el utilizado en un fragmento de un retablo de piedra caliza (1300-1400) [fig. 23] procedente de la zona de Normandía en el que, a pesar del mal estado de conservación, se puede intuir que aparecen los mismos tipos iconográficos, esta vez separados por una columna que actúa como motivo de inserción, término acuñado por Weitzmann<sup>30</sup>. En el políptico de marfil (ca. 1350, New York, Metropolitan Museum of Art,) procedente de Rhineland, la muerte de Judas comparte un pequeño espacio bajo un doselete con Pilatos lavándose las manos como parte de un Ciclo de la Pasión de Cristo [fig. 24].



[fig. 20a] Tímpano de la Catedral de Estrasburgo, s. XIII, Francia.

<sup>29</sup> El alma como un niño desnudo saliendo de Judas y la condena del traidor en el infierno de Judas, se tratará en las siguientes páginas.

<sup>30</sup> Weitzmann, K., *op. cit.*, p. 31.



[fig. 20b] Muerte de Judas, detalle, s. XIII, Catedral de Estrasburgo, Francia.



[fig. 21a] Tímpano de la Catedral de Friburgo, s. XIII, Brigau, Suiza.



[fig. 21b] Muerte de Judas, detalle, tímpano de la Catedral de Friburgo, s. XIII, Brigau, Suiza.





[fig. 22] Díptico de marfil francés, ca. 1350- 1400, Londres, BM.



[fig. 23] Muerte de Judas, fragmento de un retablo de piedra caliza, ca. 1300-1400.



[fig. 24] Políptico de marfil, ca. 1350, NY, MMA.

En uno de los *Speculum Humanae Salvationis* del siglo XIV, como era habitual, se pone en relación el Antiguo Testamento con el Nuevo. En la primera imagen aparece el suicidio de Ahitofel, seguido del de Absalón y en la parte inferior del folio aparece Judas ahorcado (vestido y sin eviscerar) rodeado de cuatro bustos de profetas [fig. 25]. De esta manera, los suicidios veterotestamentarios funcionaban como prefiguraciones de la muerte de Judas en el Nuevo Testamento.

La pintura mural italiana de Pietro Lorenzetti, (ca. 1310, Iglesia San Francisco de Asís, Italia) contiene un ciclo de la Pasión de Cristo que también cuenta con la representación de la muerte de Judas. Este aparece ahorcado y eviscerado, como venía

siendo habitual a partir de finales del siglo XIII y se identifica por la inscripción *Scariotas* [Iscariote]. Existe una diferencia con las imágenes vistas hasta ahora ya que, en vez de aparecer colgado de un sauco o higuera, lo hace de una viga de una casa [fig. 22].



[fig. 25] *Speculum Humanae Salvationis*, s. XIV.



[fig. 22] Pietro Lorenzetti, ca. 1310, Iglesia San Francisco de Asís, Italia.

Las leyendas medievales surgidas en los siglos XIII-XIV y coetáneas a las manifestaciones artísticas comentadas, proporcionaban a los fieles historias y detalles sobre la vida de santos y otros personajes bíblicos de los que los textos canónicos no aportaban mucha información. En cuanto a Judas, los fieles estaban interesados en obtener más motivos para comprender el porqué de su traición a Cristo y justificar así su comportamiento<sup>31</sup>. Las leyendas, literatura medieval muy difundida, y el arte, convirtieron a Judas en un compendio inmoral ya que existía una necesidad por parte de los fieles de darle al traidor un final pecaminoso, como era el suicidio y un castigo eterno<sup>32</sup>. En el capítulo dedicado a Matías, apóstol que sustituyó a Judas, de *La Leyenda Dorada* (ca. 1260) y sus posteriores traducciones pre tridentinas, se narra la vida pecaminosa de Judas desde su nacimiento hasta su muerte. Respecto a la muerte de Judas, las leyendas narran su final siguiendo las dos tradiciones fusionadas en *La Vulgata*. Todas las leyendas derivadas de *La Leyenda Dorada* aúnan el ahorcamiento y la evisceración, pero añadiendo cada una diferentes matices.

La narración de la muerte de Judas en *La Leyenda Dorada* es la siguiente:

«Posteriormente le pesó la traición que había cometido contra su Maestro, devolvió los treinta denarios a quien se los había dado, se alejó de la vista de la gente y se ahorcó, y en cuanto se ahorcó, reventó saliéndose las entrañas, que quedaron esparcidas por el suelo. Nótese que al morir no arrojó nada por la boca; no convenía que aquellos labios que momentos antes se habían dignificado besando el rostro de Cristo se envilecieran y mancharan con las inmundicias procedentes del interior de su cuerpo. Fue más conforme a justicia que aquellas entrañas en las que se había concebido el plan de traicionar al Señor, salieran al exterior por la abertura que se produjo en el vientre con el reventón, y que la garganta de la que brotaron las palabras con que concertó la traición quedase estrangulada por la soga con que se ahorcó» (Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*)<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Toldrà i Vilardell, A., «Judes a l' Edat Mitjana», *Afers* n.º 45, 2003, p. 448.

<sup>32</sup> Beltrán, R., *op. cit.*, pp. 12-17; Lafran, A., «La pendaison de Judas ...», pp. 239-255; Murray, A., *op. cit.*, 1998, pp. 47-48.

<sup>33</sup> De la Vorágine, S., *La Leyenda Dorada*. Edición de Macías, Fray José, Alianza, Madrid 2001, Tomo I, capítulo XLV, p. 182.



Santiago de la Vorágine, añade el motivo por el que le reventaron las entrañas. En ellas se había concebido el plan para la traición, y de su garganta habían salido las palabras que llevaron al prendimiento de Cristo. Por estos motivos, Judas revienta por el estómago y es estrangulada su garganta, como si se tratara de un castigo divino. En la traducción de *La Leyenda Dorada, Vides de Sants Rosselloneses*, además de lo comentado hasta ahora, se apunta que la boca de Judas no podía arrojar sus entrañas ya que serían mancillados los labios que, poco antes, habían besado a Cristo y debían mantener su honor:

«Mas enaprés él se'n penedec, e redé'ls-lus e après él se pnya ab un liam. E auqnt se fo penyat, él crebec per mig del cors, en guisa que tot quant avia al cors li casec en terra: e en aisò donà la honor a la boca, per so que per la boca res no ixís leig, cor no era digna causa que la sua boca fos solada tant vilment, per so car avia baysada la glorioussa boca de Jhesuchrist. E fo digna causa que les entralyes, que avien concebuda la tració de Jhesuchrist, que totes casegessen en terra, e que la boca per on ixí la vou de la tració, que fos estreta ab lo ligam ab què's peny» (Santiago de la Vorágine, *Vides de Sants Rosselloneses*)<sup>34</sup>.

De las leyendas medievales que fueron variando a lo largo de los siglos, destacan aquellas que llevan por título *Flos Sanctorum*. En esta investigación solo se han tenido en cuenta las realizadas antes del Concilio de Trento, es decir, las medievales y renacentistas que todavía incluyen la vida legendaria de Judas junto con la evangélica. Los *Flos Sanctorum* postridentinos eliminaron las leyendas referentes a la vida de Judas antes de ser seguidor de Cristo porque la Contrarreforma no consideró canónico todos aquellos textos que hubieran nacido de la leyenda o de la tradición popular<sup>35</sup>. Tanto el *Flos Sanctorum* Renacentista (ca. 1475) como *Las Leyendas de los Santos* (ca. 1490), cuentan la versión de Jerónimo en la que Judas se suicidó ahorcándose, se evisceró y la

---

<sup>34</sup> De la Vorágine, S., *Vides de Sants Rosselloneses*. Edición de Maneikis, Charlotte y Neugaard, Edward J., Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1978, Tomo III, pp. 285-286.

<sup>35</sup> Para una información más detallada sobre estas compilaciones vid. Albisson, M., «El *Flos Sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura». En: Strosetzki, C., (coord.). *Perspectivas actuales del hispanismo mundial: Literatura-Cultura-Lengua*, vol. 1, Westfälische Wilhems-Universität Münster, Münster, 2019, pp. 53-65.

soga ahogó su garganta por la que habían salido las palabras de la traición como se puede comprobar a continuación:

«Y fuese y colgose de una sogá, y rebentó por medio, y derramáronse todas sus entrañas. Y digna cossa era que rebentassen las entrañas del que pensara de cometer traición contra el Hijo de Dios, y que fuese apretado con lazo la garganta por donde saliera la palabra de la traición» (Anónimo, *Flos Sanctorum con sus ethimologias*)<sup>36</sup>.

«Y fuese y colgose de una sogá, y rebentó por medio, y derramáronse todas sus entrañas. Y digna cossa era que rebentassen las entrañas del que pensara de cometer traición contra el Hijo de Dios, y que fuese apretado con lazo la garganta por donde saliera la palabra de la traición» (Santiago de la Vorágine, *La Leyenda de los Santos*)<sup>37</sup>.

A partir del siglo XIV, codificado ya el tipo de la muerte de Judas como ahorcado y eviscerado por las tripas, se introduce una variación más que en el siglo anterior no era habitual (un ejemplo de ello es el caso de la catedral de Friburgo). Así, se puede comprobar en la muerte del Iscariote que aparece en la *Biblia de Holkham* (ca. 1327-1335, Londres, British Library, Add Ms. 47682, fol. 30r) [fig. 23] cómo un demonio de morfología animalesca con garras y alas de murciélago, arrebató de las entrañas de Judas su alma antropomorfa y desnuda. En este folio iluminado, comparten espacio dos tipos iconográficos a modo de ciclo continuo. Por una parte, la negativa del Sanedrín a la devolución de las monedas y, por otro, la muerte de Judas<sup>38</sup>. En este caso, el árbol del que

---

<sup>36</sup> Cortés Guadarrama, M.A., *El Flos Sanctorum con sus ethimologias, edición y estudio*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Oviedo, 2010, p. 252.

<sup>37</sup> De la Vorágine, S., *Leyenda de los Santos: (que vulgarmente Flos Sanctorum llaman): agora de nuevo empremda, y con gran estudio y diligencia extendida y declarada, y a la perfección de la verdad trayda, y aún de las siguientes leyendas aumentada...* Edición de Cabasés, Félix, J., Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2007, vol. 3, p. 177.

<sup>38</sup> Beltran, R., *op. cit.*, p. 21.

pende el traidor y la escalera actúan a modo de motivo de inserción separando ambos momentos.



[fig. 23] La muerte de Judas, *Biblia de Holkham*, ca. 1327-1335, Londres, BL, Add Ms. 47682, fol. 30r.

En el siglo XV, el tipo iconográfico de la muerte de Judas se codifica y perdura como ahorcado, eviscerado y con uno o varios demonios arrancando el alma de las tripas del traidor. Uno de los casos que obedece a este código es el del fresco de Giovanni Canavesio (ca.1492-1530, Notre Dame des Fontaines, La Brigue, Francia). El suicida es identificado no solo gracias a la tradición cultural convencionalizada sino también a la inscripción *Judas Iscariotes* [Judas Iscariote] [fig. 24]. El alma de Judas arrancada bajo la expresión de horror que indica su boca abierta, está sexuada, lo que es poco habitual y resalta el carácter carnal del traidor. Además, el alma lleva «una barba similar a la del cuerpo, una cabellera desgreñada y, sobre todo, una nariz arqueada y prominente» compartiendo con el traidor el perfil semítico propio del estereotipo iconográfico judío tan presente en estos siglos en el arte, la literatura y la sociedad medieval<sup>39</sup>. En cuanto a la morfología del demonio, este se muestra como un híbrido animal con alas de murciélago, garras y cuerpo peludo, cuernos y cola, demostrando la heterogeneidad de formas que podía adquirir estos seres en el medievo<sup>40</sup>. Del mismo siglo, en un soporte diferente, pasando de la pintura mural al pergamino, el *Códice Varia* 124 (ca. 1476, Turín,

<sup>39</sup> Baschet, J. *Corps et âmes: une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016, p. 65.

<sup>40</sup> García Arranz, J.J., «Lo demoniaco en la visualidad de Occidente». En: García Mahiques, R., (dir.), *Los demonios I. El diablo y la acción maléfica. Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, tomo 5, Encuentro, Madrid, 2019., pp. 29-39.

Musei Reali di Torino) [fig. 25] miniado por Crisóstomo Di Presis, muestra a Judas ahorcado con características similares a las de la obra de Canavesio con la diferencia de que aparecen dos demonios: uno extrae el alma antropomorfa de sus entrañas mientras el otro sujeta o tira de la horca, identificándose de nuevo al demonio como culpable del deseo de Judas de quitarse la vida.

En la tabla al óleo de Nicholas Toruń (ca. 1480-1490, Iglesia de San Pedro y San Pablo, Kraków, Polonia) [fig. 26], el alma de Judas es arrancada de su estómago sin evisceración y el demonio que se la lleva presenta una forma física diferente a los anteriores. Este ser negro y de tamaño menor, no lleva alas, pero sí cuernos y garras. Tanto por su color como por su tamaño, recuerda a los diablillos mencionados por Russell<sup>41</sup>, parecidos a aquellos que se introducían en Judas al tomar el bocado de pan mojado durante el anuncio de la traición narrado por Juan (13,27).



[fig. 24]. Giovanni Canavesio, muerte de Judas, ca.1492-1530, Notre Dame des Fontaines, La Brigue, Francia.

<sup>41</sup> Russell, J. B., *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes, 1995, p. 144.



[fig. 25] Crisóstomo di Predis, muerte de Judas, *Códice Varia* 124, ca. 1476, Turín, MRT.



[fig. 26] Nicholas Toruń, muerte de Judas, ca. 1480-1490, Iglesia de San Pedro y San Pablo, Kraków, Polonia.

La página iluminada de *Las muy ricas horas del Duque de Berry* (ca. 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 147v) [fig. 27y 27b] que muestra la muerte de Judas, presenta una excepción icónica. Como se ha podido comprobar, a partir de finales del siglo XIII, el tipo se codifica con Judas ahorcado y eviscerado, añadiéndose, en ocasiones,

el alma arrancada por un demonio. Pero, en el caso de este manuscrito, Judas aparece ahorcado y discretamente eviscerado. Está completamente vestido, como si sus entrañas no hubieran salido del estómago sino de orificios inferiores. Además, no se ha optado por representar a ningún demonio, ni su alma antropomorfa.

En el arte medieval, la representación del alma antropomorfa saliendo del cuerpo tras la muerte era muy habitual. Jean Wirth apunta que la desnudez, la infancia y la baja estatura en la representación del alma estarían vinculadas y expresarían una concepción paradójica de la muerte como nacimiento<sup>42</sup>. El alma también se podía representar saliendo del cuerpo como pájaro o figura alada, pero solo excepcionalmente. Las almas de los santos solían representarse desprendidas del cuerpo sin dificultad, en cambio, las almas pecadoras como la de Judas aparecen en la mayoría de los casos aún ligadas al cuerpo, con dificultad para abandonarlo a medio camino entre las entrañas y el exterior<sup>43</sup>. Las almas condenadas son generalmente representadas desnudas y de gran tamaño, subrayando así el carácter carnal de los pecadores y su castigo eterno. No obstante, hay veces que el alma de mayor tamaño, generalmente vestida, saliendo de un cuerpo santo, puede significar mayor gloria<sup>44</sup>. El alma antropomorfa y desnuda es arrancada de las tripas evisceradas de Judas por uno o dos demonios que la arrebatan para llevarla a la condenación. La muerte de Judas de la Capilla francesa de San Sebastián (s. XV, Capilla de San Sebastián, Villard de Lans, Rhone- Alpes, Francia) [fig. 28] no presenta ninguna variación icónica en relación a los casos vistos desde el siglo XIII cuando se codifica el tipo. Destaca la morfología del demonio que con ambos brazos tira de los del alma humana, a medio salir de las entrañas. Este pequeño demonio aúna características de varios animales como las alas de murciélago, la cola de serpiente o cerdo enroscada y las garras en los pies.

---

<sup>42</sup> Wirth, J., «L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Âge». En: Dunant, F.; Spieser, J.M; Wirth, J. (dirs.), *L'Image et la production du sacré*, Klincksieck, París, 1991, pp. 139-164.

<sup>43</sup> Baschet, J., *op. cit.*, pp. 123-127.

<sup>44</sup> Baschet, J., *op. cit.*, pp. 140-147.





[fig. 27a] *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, muerte de Judas, ca. 1412-1416, Chantilly, MCo, Ms. 65, fol. 147v.



[fig. 27b] *Detalle*, *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, detalle, ca. 1412-1416, Chantilly, MCo, Ms. 65, fol. 147v.

Otro caso de pintura mural en el que se identifica el tipo iconográfico de la muerte de Judas es el de la Iglesia parroquial de Saint-Sébastien de Plampinet, (ca. 1510, Névache, Francia) [fig. 29]. A pesar de que data ya del siglo XVI, cuenta con las mismas características que los casos vistos anteriormente: Judas aparece ahorcado, eviscerado, portando todavía nimbo, aunque de color negro. Su alma, a modo de niño desnudo, es arrancada de sus entrañas por parte de un demonio de morfología heterogénea. Este demonio combina los rasgos de distintos animales con cuernos, orejas grandes, colmillos, alas palmeadas de murciélago, rabo y patas peludas acabadas en garras animalescas. La ausencia de ropa del demonio, hace alusión a la degradación o estado humillante. Además, actúa como recordatorio de la expulsión definitiva de la comunidad de los ángeles justos y testimonio de la mancha que procede del pecado o la herejía. A su vez, también demuestra la sexualidad desenfrenada, el salvajismo y animalidad que les caracterizaba. La monstruosidad del Diabolo también puede representarse mediante la multiplicación de partes del cuerpo, como la cara, que aparecen en lugares inverosímiles, en este caso, ocupando el lugar de los genitales<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> García Arranz, J.J., «La humanización...», pp. 312-321. La multiplicación de rostros en lugares como el trasero, los genitales, el vientre o espalda, tiene un origen variado pudiendo remitir a ciertas leyendas orientales, textos antiguos clásicos o diseños de armaduras griegas. También recuerdan a atuendos teatrales medievales de *Misterios de la Pasión* donde de modo burlesco, se multiplicaban las caras del demonio para

El resto de los casos hallados que datan del siglo XVI, no presentan ningún tipo de variación icónica y escasos cambios a nivel formal y de composición. Como excepción, la pintura mural de la Iglesia de Lugny, Francia (s. XVI) [fig. 30] presenta al demonio a la altura de la garganta de Judas en el transcurso de su muerte en vez de arrancando su alma del estómago perforado. En esta variación, el demonio arranca el alma de Judas de su garganta ya que de ahí habían salido las palabras acusadoras que llevaron a Cristo a ser arrestado.



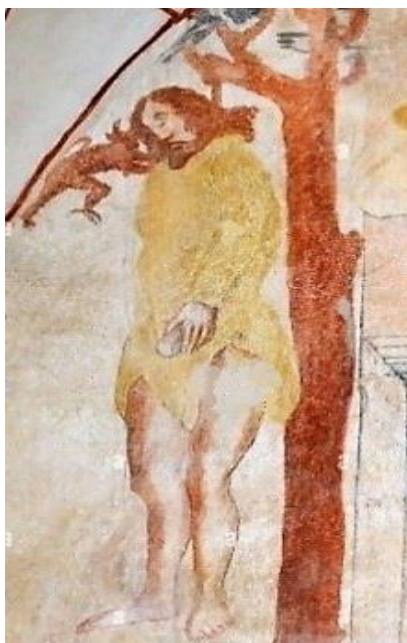
[fig. 28] Muerte de Judas, s. XV, Capilla de San Sebastián, Villard de Lans, Rhone- Alpes, Francia.



[fig. 29] Muerte de Judas, ca. 1510, Iglesia parroquial de Saint-Sébastien de Plampinet, Névache, Francia.

---

apuntar, de manera visual, a la degradación y perversión del maligno asociado a pecados relacionados el sexo.



[fig. 30] Muerte de Judas, s. XVI, Iglesia de Lugny, Francia.

Desde mediados del siglo XVI y en los siglos posteriores, la muerte de Judas presenta algunos cambios tanto a nivel formal como icónico. En el grabado de Augustine Hirschvoge (ca. 1548, Los Ángeles, Paul Getty Museum) [fig. 31] se representan dos narraciones consecutivas del Evangelio de Mateo. En un primer momento Judas intenta devolver las monedas a los príncipes judíos que las rechazan y, a su lado, aparece ya ahorcado de un árbol, sin señales de evisceración o extracción de su alma. Esta variación es similar a las que se han podido ver anteriores al siglo XIII, donde el tipo iconográfico mantenía un diálogo con la narración que hace de la muerte del traidor el evangelista Mateo. Un caso similar es el del grabado de Jaques Callot (ca. 1632, British Library) [fig. 32], de la serie de grabados *The petits apôtres*, o placa catorce de *Los calvarios de los Apóstoles*, donde el traidor aparece ahorcado sin evisceración al igual que en la obra de Hirschvoge. A diferencia del caso anterior, se representan una serie de demonios de morfología híbrida, con cuerpo antropomorfo y alas de murciélago que llevan el alma de Judas al infierno. La inscripción «*Mors funesta Iudae proditoris*» [La fatal muerte de Judas el traidor] indica que se establece un diálogo con el Evangelio de Mateo donde Judas se ahorcó.





[fig. 31] Augustine Hirschvoege, devolución de las monedas al Sanedrín y muerte de Judas, ca. 1548, LA, PGM.

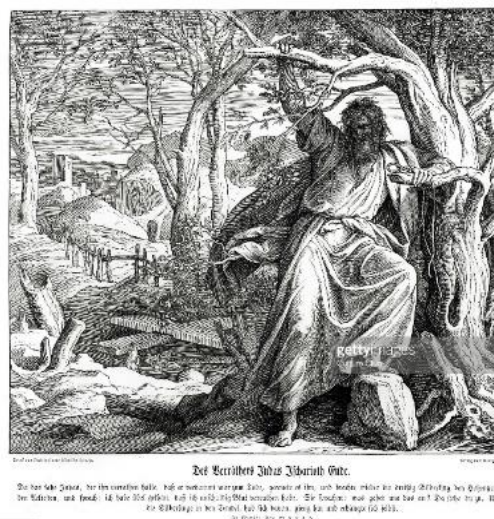


[fig. 32] Jaques Callot, muerte de Judas, *The petits apôtres*, muerte de Judas, ca. 1632, Londres, BL.

Tanto en el grabado de Willem Isaacs Van Swanenburg *Judas Iscariote*, (ca. 1611, British Museum, Londres) [fig. 33], perteneciente a una serie de seis grabados titulados *Los pecados del Antiguo y Nuevo Testamento* como en el de Julius Schnort von Caroisfeld (ca. 1852-1860, Paul Getty Museum, Los Ángeles) [fig. 34], el tipo iconográfico ha variado por completo. En ambos casos se muestra el momento anterior a la muerte de Judas, la preparación de la horca por parte del traidor en un paisaje natural. En el primer caso, se aprecia la bolsa de monedas, atributo del traidor, sobre una roca y, en segundo plano, Judas aparece ya ahorcado tal como narra el Evangelio de Mateo (27,3-8). En el grabado de Julius Schnort, Judas aparece bajo un árbol preparando la horca para su muerte.



[fig. 33] Willem Isaacs Van Swanenburg *Judas Iscariote*, ca. 1611, Londres, BM.



[fig. 34] Julius Schnort von Caroisfeld, muerte de Judas, ca. 1852-1860, LA, PGM.

Una vez realizado el recorrido diacrónico por las imágenes de este tipo iconográfico, se procede a realizar la vinculación con el ámbito conceptual e imaginario para poder dar una explicación cultural a la producción de estas imágenes.

La aparición de los demonios en la muerte de Judas fue una constante entre los siglos XIII y XVI. Como se ha podido comprobar en el capítulo dedicado al anuncio de la traición y, en menor medida, en el encuentro de Judas con el Sanedrín, la vinculación

del demonio con Judas se establece a lo largo de toda su vida e incluso después de la muerte. El Diablo, tras apoderarse del traidor y su voluntad, aparece tras su muerte para llevarse el alma a la condena eterna<sup>46</sup>. La representación de los demonios en la Edad Media es prolija y heterogénea. Destaca por la diversidad de morfologías y el uso de su imagen como recurso por los predicadores y religiosos para guiar a los fieles por el camino de la Salvación. Para este fin, era necesario atender a los preceptos cristianos que se dictaron en el IV Concilio de Letrán en relación a los sacramentos y en concreto al de la confesión y penitencia como se ha podido comprobar a lo largo de esta tesis.

En cuanto a la concepción de la muerte de Judas en la Edad Media, el ahorcamiento se asociaba al castigo por el pecado de la avaricia y también como pecado contra Dios y la sociedad al tratarse de un suicidio. La relación entre la avaricia y el castigo moral se encuentra presente en las dos versiones de la muerte de Judas. Si bien se castiga a sí mismo ahorcándose, como se hacía a los avariciosos en la versión de Mateo, recibe un castigo divino al eviscerarse tal como apuntaba el libro de la Sabiduría en el que se basó Lucas al escribir los Hechos de los apóstoles. Ambas muertes fusionadas tratan de mostrar la figura y los actos de un traidor que debía recibir un castigo y tener un desenlace trágico.

---

<sup>46</sup> La condena eterna de Judas por morir sin limpiar sus pecados tiene una de sus versiones en el Viaje de san Brendan, escrito en 1106 por Benedicto, arzobispo y poeta de la corte anglonormanda de Enrique I, hijo de Guillermo el Conquistador. En este texto se narran los viajes en barco de Brendan por los lugares del más allá. En uno de ellos, cerca de la isla atlántica, el santo se encuentra con Judas Iscariote en medio del mar sujetándose a una roca para que no le lleve la marea. El traidor le relata sus pecados y su castigo eterno, pero también una buena acción que realizó: construir un puente. Es por ello que, mantenerse en ese emplazamiento, suponía el descanso que se le otorga de las penas del infierno. Allí pasaba cada domingo y días festivos señalados. Toldrà apunta que los puentes medievales tenían relación con el demonio, al igual que Judas, había estado toda su vida ligado al demonio. Tres siglos más tarde, esta versión es recogida por Francesc Eximenis con algunas variaciones, pero manteniendo el emplazamiento marítimo. En este caso, el santo que viaja es Cebrià y encuentra a Judas cerca de un pozo. Al igual que en el viaje de Brendan, Judas había realizado un acto bueno, reparar un pozo. Eiximenis, como político, pretendía enfatizar la recompensa moral que supone realizar este tipo de acciones en la vida pública. Vid. Toldrà, A., «Judes-Èdip a l'Edat Mitjana», *Scripta, Revista internacional de Cultura Medieval i Moderna*, 12, 2018, pp. 147-148; Toldrà, A., «Judes a l'Edat ...», pp. 458-460; Réau, L., *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo 1, Vol. 2, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2008, p. 459; Rodríguez Barral, P., «Los lugares penales del más allá. Infierno y purgatorio en el arte medieval hispano», *Studium Mediaevale Revista de Cultura visual- Cultura escrita* n.º 3, 2010, pp. 1-34; Rodríguez Barral, P., «Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa», *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n.º 21, 2005, pp. 6-28.



Para tratar la muerte de Judas ahorcado como paradigma del castigo del avaro, es necesario dar una explicación acerca del origen de los pecados y el lugar que ocupa la avaricia entre ellos. Durante la Edad Media, el pecado concebido como desobediencia a Dios era una de las preocupaciones fundamentales siendo, por influjo del judaísmo, la oposición a la voluntad divina. Cristo se encarnó y murió para redimir a los pecadores y eliminar el pecado del mundo. Fue sobre todo a partir del siglo XIII cuando se desarrolló la cultura del pecado, relacionada con la idea más importante del cristianismo que era la esperanza de la salvación tras la muerte. La noción de pecado se fue instalando en la sociedad y estaba presente en todas las actividades humanas, lo que le hacía ser un catalizador entre la salvación y la condena<sup>47</sup>. En este contexto, los sermones y las prédicas se centraron en la naturaleza del pecado y las consecuencias para el ser humano. Al igual que los sermones, las imágenes servían de herramienta catequizante resaltando la belleza de lo divino y la fealdad de lo maligno, resultando a veces incluso absurdas y ridículas, repulsivas y horrendas para producir en los fieles el rechazo al pecado y su arrepentimiento<sup>48</sup>. Estas cuestiones se han tratado en el capítulo dedicado al anuncio de la traición de Judas.

Los pecados que más se representaron en el arte medieval, tanto en relieves de portadas y manuscritos, fueron la avaricia, vinculada especialmente a los hombres, y la lujuria a las mujeres. El contexto en el que solían aparecer era el del Juicio Final y cada pecado se representaba con un castigo en particular<sup>49</sup>. La representación del pecado de la avaricia y su castigo como un hombre ahorcado fue muy común en las iglesias que se construían en el camino de Santiago, sirviendo de aviso a todos aquellos que quisieran enriquecerse a costa de los peregrinos, timándoles o robándoles o utilizando la peregrinación como un negocio rentable<sup>50</sup>.

En época romana cristiana, el castigo del avaro asociado a la codicia y a la falta de lealtad, ya se relacionaba con el final en la horca. En época medieval, además, aunque

---

<sup>47</sup> Carrasco Manchado, A.I. «Sentido del pecado y clasificación de los vicios» en *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delito y represión*, (ed.) Ojeda, E., Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2011, pp. 52-54.

<sup>48</sup> Aragonés Estella, E., *La imagen del mal en el Románico Navarro*, Publicaciones del fondo del Gobierno de Navarra, Pamplona, 1996, p. 135.

<sup>49</sup> Aragonés Estella, E., *op. cit.*, p. 141, Rodríguez Velasco, M., «Tipos iconográficos en la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº16, 2016, p. 4; Carrasco Manchado, A. I., *op. cit.*, p. 64; Barral Rivadulla, M. D., «Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval», *Cuadernos del Cemyr*, n.º 11, 2003, p. 226.

<sup>50</sup> Aragonés Estella, E., *op. cit.*, pp. 159-163.

en menor medida, también se castigaba al avaro hirviéndolo en una caldera o ahogado en el río<sup>51</sup>. Tanto en la muerte de Judas ahorcado como en los avaros que reciben su castigo de la misma manera, en ocasiones aparece la bolsa de monedas o bien atada al cuello ejerciendo su peso para el estrangulamiento, o en la evisceración las tripas se asemejan a monedas cayendo al suelo. En ocasiones, la evisceración llega hasta los genitales y se produce «una mezcla viscosa y casi lúbrica entre los residuos de la codicia y los estragos de la lujuria» vinculando estos dos pecados<sup>52</sup>.

El comportamiento de Judas y sus múltiples pecados que culminan con su muerte, servía de *exemplum* a evitar, por lo que los predicadores también introdujeron en sus sermones alusiones al final trágico de Judas y su condena eterna por no confesar sus pecados antes de su muerte ni hacer penitencia<sup>53</sup>. Se trata entonces de una muerte moralizada que sirve de ejemplo a los fieles para no repetir su comportamiento y tener el mismo final<sup>54</sup>.

En cuanto al Salmo 108, la imagen de Judas ahorcado aparecía, como se ha visto con anterioridad, ilustrando la primera letra de este texto y de otros de similares características. La causa principal por la que este Salmo se presentó con la muerte de Judas, especialmente a partir del siglo XIII, reside en que se consideró que éste trataba de forma premonitoria la muerte del traidor. El Salmo 108, según la numeración grecolatina (en la Biblia de Jerusalén es el 109) consiste en un monólogo en primera persona en el que el narrador es acusado y calumniado, invoca la venganza divina, y maldice a quien le acusa. Desde el siglo IV, los exégetas que interpretaron este Salmo, han querido ver en él una profecía sobre Judas, su traición y su muerte. Agustín lo atestigua en sus sermones cuando dice: «*Non audisti vel legisti in psalmo in quo praedictus est damnabilis traditor Judas, quo modo Prophetia dixit de illo, oratio eius fiat illi in peccatum*» [¿No habéis oído o leído en el Salmo, en el que se predice el maldito traidor de Judas?]<sup>55</sup>. En la Edad Media, sobre todo en los siglos XII y XIII, los Padres de la Iglesia solían buscar una

---

<sup>51</sup> Beltrán, R., *op. cit.*, p. 30.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Weber, A., «The Hanged Judas of Freiburg Cathedral: Sources and Interpretations». En: Frojmovic, E. (ed.), *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*. Editado por Eva Frojmovic. Leiden-Boston-Köln: Brill, 2002, pp. 165–188; Álvarez, R., «Notas a la ilustración de un duelo: el suicidio de Melibea en los grabados antiguos de La Celestina», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, n. ° 35, 2017, pp. 323-324.

<sup>54</sup> Beltrán, R., *op. cit.*, pp. 22-30; Lafran, A., «La pendaison de Judas ...», pp. 239-255.

<sup>55</sup> Agustín, *Sermones*, Sermón 56, BAC, Madrid, 1983, p. 27.

relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento por lo que, este Salmo pasó a considerarse como una profecía de fatalidad que anunciaba lo que ocurriría en el Nuevo Testamento en la vida y muerte de Judas Iscariote.

Desde el siglo IX se pueden encontrar manuscritos donde el Salmo 108 va acompañado de una imagen de la muerte de Judas ahorcado. También es posible encontrar esta imagen acompañando a los salmos 2, 6 y 8. Según Lafran, la muerte de Judas, narración escueta y marginal en las Escrituras, tuvo mayor éxito en la Edad Media gracias a que los clérigos solían recurrir a la figura del ahorcado en las obras que manejaban asiduamente. De esta manera, desde la cultura monástica, la narración y la visualidad de Judas ahorcado asociada al Salmo 108, pasó a ser conocida por artistas, predicadores y fieles. El hecho de entender la traición de Judas (y su muerte predestinada) como una profecía que debía cumplirse para que se pudiera llevarse a cabo el plan de Salvación, hacía que el pueblo, los clérigos y el conjunto de la sociedad medieval pudieran entender cómo y porqué se produjo tal deslealtad por parte de un apóstol<sup>56</sup>.

El Salmo contiene estrofas dedicadas a quien le acusa, un llamamiento a la venganza y ayuda de Dios y otras que se asocian a Judas, su muerte y su destino. En la estrofa cuatro se alude a la sustitución de Judas por Matías y la desaparición de su estirpe: «¡Que sus días sean pocos, / que otro ocupe su cargo;/ queden huérfanos sus hijos, /quede viuda su mujer!». En la cinco: «¡Que sus hijos vaguen mendigando, /sean expulsados de sus ruinas; /que el acreedor se quede con sus bienes/ y saqueen sus ganancias los extraños!» se trata el asunto de su suicidio, visto en la Edad Media como un pecado no solo contra Dios sino también contra la sociedad que, acarrea consecuencias políticas entre las que se encontraba la confiscación de los bienes del suicida. A su vez, se ha querido ver una referencia al antisemitismo imperante en la Edad Media europea cuando, en la estrofa seis se apunta: «¡Nunca nadie le muestre amor/ nadie se apiade de sus huérfanos, /sea exterminada su posteridad/ acabe su apellido en sus hijos!» haciendo referencia a sus descendientes, el pueblo judío, quienes vagarán sin tierra. Además de los usos litúrgicos, el Salmo 108 también se utilizaba como maldición. Se escribían algunos versos sobre las Biblias, objetos o documentos legales para protegerlas. Este Salmo también se pronunciaba en rituales de excomunión y recibirlo se convertía en sentencia

---

<sup>56</sup> Lafran, A., «Le 'psaume de Judas'...», pp. 61-78.

de muerte eterna e inmediata<sup>57</sup>. Fue el segundo Concilio de Tours en 567 en el que se estableció que:

«quien se apropie ilegalmente de la propiedad eclesiástica será, después de tres advertencias infructuosas, expulsado de la Iglesia como Judas. Contra él se recitará en coro el salmo 108 para que caiga bajo la maldición de Judas y que no solo muera excomulgado, sino anatematizado, y que sea herido por la espada celestial» (canon 24).

En el Concilio de Orange (529) se rechazó la predestinación de Judas sin intervención divina. Para la tarea de la redención humana, de acuerdo con las profecías judías, la predestinación y la omnisciencia de Dios, Cristo debía ser traicionado y, desde el Antiguo Testamento, hacía falta una causa instrumental para el cumplimiento de la voluntad divina, alguien que hiciera cumplir los hechos que estaban escritos sobre la muerte de Cristo. Por tanto, Judas era culpable por ser maligno, pero a la vez formaba parte del plan divino necesario para la salvación de los fieles<sup>58</sup>. En dicho concilio, se argumentó este rechazó a la predestinación porque el poder divino no podía predestinar al mal ya que todos los bautizados podían ser salvados. Por todo ello, Judas debía ser concebido como un instrumento de Dios, pero también resultar responsable de la muerte de Jesús como pecador natural<sup>59</sup>. No obstante, en el ámbito monacal, hasta el fin de la Edad Media, la vida, muerte y condena de Judas como culmen de la profecía del Antiguo Testamento y su predestinación, se creyó marcada desde el nacimiento del Iscariote.

Este determinismo de Judas como pecador natural y su maldición se trasladó también a los judíos en general. A partir de entonces, los exégetas de la Edad Media asociaron sistemáticamente la maldición de Judas con la del pueblo judío. El Salmo 108 contribuyó a judeizar a Judas y a la inversa, concibiendo a los judíos como pueblo de traidores predestinados a la condenación. Los judíos, sometidos a una fuerte presión en los siglos centrales de la Edad Media en Europa, veían el suicidio como una vía de escape

---

<sup>57</sup> Lafran, A., «Le 'psaume de Judas'...», pp. 61-78; Beltrán, R., *op. cit.*, p. 17. Vid. Perea, S., «La mención a Judas Iscariote en epitafios latinos cristianos de la Hispania visigoda y bizantina: el delito sepulcral y la condena mágica», *Myrtia*, n.º 21, 2006, pp. 235-276.

<sup>58</sup> Toldrà, A., «Judes a l'Edat...», p. 460.

<sup>59</sup> Lafran, A., «Le 'psaume de Judas'...», pp. 61-78.

a esta situación que en ocasiones era desesperante<sup>60</sup>. Se conserva un texto de mediados del siglo XII en que el suicidio de Judas es interpretado en clave antisemita y puesto en relación con la avaricia, supuestamente compartida por Judas y los judíos. Se trata del fragmento del *De symonia et avaricia* del poeta anglonormando Walter de Wimborne (siglo XIII). En él se retoma la evisceración del apóstol traidor en el momento de su ahorcamiento donde las heces de sus intestinos, desparramadas por la tierra, habrían contaminado Judea de avaricia y, por extensión, al pueblo hebreo en su conjunto<sup>61</sup>.

En cuanto a la muerte de Judas como suicidio, en el siglo I quitarse la vida a uno mismo era visto como una muerte digna para los no cristianos, una forma de rehabilitación y dignificación. De esta manera, no se pensaba en este acto ni como crimen, ni como pecado<sup>62</sup>. En cambio, los Padres de la Iglesia de los primeros siglos de cristianismo veían en este hecho una acción contra Dios. Judas había añadido un pecado más a su vida de traidor, avaro y ladrón con su propio suicidio. El suicidio durante toda la Edad Media fue considerado una de las más terribles formas de muerte y el pecado más grave que se podía cometer contra Dios, ya que suponía aborrecer la vida que el propio creador había dado y solo él podía quitar. Además, el suicidio, no era solo concebido como una falta a la Iglesia, sino también como un delito contra las autoridades civiles. El suicida, además de dañar su cuerpo, perdía el derecho a la salvación eterna y era considerado víctima y asesino, pecador y criminal. A la profunda significación religiosa que contiene este acto, se le suma la ruptura con las relaciones humanas que ha habido consolidado la víctima con la sociedad. Es por ello que la muerte de Judas en época medieval era vista más que como un suicidio como un castigo divino ejemplar. Existe una negación del suicidio ya que éste escaparía a la justicia divina. Este castigo se enmarca a partir del siglo XIII en una nueva forma de piedad, empática y emotiva, que se desarrolla hasta finales de la Edad Media.

---

<sup>60</sup> Baldó, J., «*Por la quoa cosa es dapnado*. Suicidio y muerte accidental en la Navarra bajomedieval», *Anuario de Estudios Medievales*, n.º 37/1, 2007, p. 40; Minois, G., *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture (Medicine and Culture)*, Johns Hopkins University Press, Maryland, 1999, p. 18. La persecución de las comunidades judías en Europa y en especial en Francia y España entre los siglos XII y XIV, ya han sido comentadas en los capítulos dedicados al encuentro de Judas con el Sanedrín y el anuncio de la traición.

<sup>61</sup> Rodríguez Barral, P., *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida-Tarragona, 2009, p.151; Niremberg, D., «Violencia, memoria y convivencia: los judíos en el medievo ibérico», *Memoria y Civilización*, n.º 2, 2001, p. 94.

<sup>62</sup> Morin A., «Sin palabras. Notas sobre la inexistencia del término suicida en el latín clásico y medieval», *Circe*, n.º 12, 2008, p. 161,



Las primeras medidas eclesiásticas contra el suicidio se crearon en el Concilio de Cartago (348) donde la Iglesia condenaba la muerte voluntaria, juzgando a los suicidas como incapaces de resistir las pruebas de la vida. Esta doctrina se refuerza con las normas civiles y canónicas como la *Lex Romana Visigothorum* (s. VI), Concilios de Braga (563) y de Auxere (578) y de tratados de juristas y canonistas que consideran a los suicidas como mártires de Satán. Tomás de Aquino, siguiendo las ideas de sus predecesores como Agustín, Buenaventura y Alejandro de Hares entre otros, se opone al suicidio por tres razones: por ser una ofensa a la naturaleza y la caridad, ya que todas las personas poseen una natural inclinación para vivir y amarse a sí mismas y a sus semejantes; por ser un ataque a la sociedad, pues el hombre pertenece a una comunidad y, por último, una ofensa contra Dios, tal y como se ha comentado con anterioridad. El suicidio para Tomás de Aquino imposibilita la salvación y se dirige hacia la condena eterna irremediablemente<sup>63</sup>.

Entre las medidas legales que se tomaban contra el suicida, destaca el embargo de sus bienes por parte del rey o figura política de máxima autoridad. Esto se debe a que, en el sistema feudal, se desarrolló el concepto de posesión de las personas por parte de los poderes civiles lo que incluía, además de sus bienes materiales, su cuerpo. Debido a ello, el ajusticiamiento en ocasiones se producía *postmortem*, arrastrando su cuerpo y ahorcándolo para dar un castigo ejemplar ante el resto de la sociedad para recordarles quien mandaba y quien era su dueño. Se mostraba el poder de la sociedad con la violencia convirtiendo esta en un acto didáctico y punitivo. La tortura era la base del poder tanto de la tierra como en el supuesto infierno<sup>64</sup>. Así, quitarse la vida suponía una gran traición al poder civil, pecado ya comentado como uno de los más importantes en el medievo en relación a la traición de Judas. La Iglesia, aunque condenaba al suicida al tormento eterno, consideraba que no se debía castigar el cadáver ni ultrajarlo, sino que era Dios quien debía imponer el castigo a su alma. El suicidio era un tabú, hasta el punto de que no existía una palabra para designarlo, sino que se utilizaban perífrasis verbales como darse muerte a sí por la horca, por ahogamiento... expresiones ligadas al método empleado en la muerte voluntaria<sup>65</sup>. Esta muerte se concebía como resultado de la desesperación, donde el papel

---

<sup>63</sup> Baldó J., *op. cit.*, pp. 32-39.

<sup>64</sup> Toldrà, A., «Judes a l'Edat...» p. 460.

<sup>65</sup> Murray, A., *op. cit.*, pp. 163-164. Murray establece dos razones por las que el término suicida no se utilizó hasta el siglo XVIII (salvo una vez en el siglo XII). Por una parte, el autor plantea que en la Edad Media, se resistían a generar este vocablo por la intención personal y voluntaria que quedaba implícita y por otra, por el tabú que suponía hablar de los episodios de suicidio prefiriendo designarlos como homicidas de sí mismos, desesperados o enfermos que podían encontrar la salvación en el sacramento de la penitencia.

de los sacramentos, en concreto el de la penitencia, jugaba un importante papel. La Iglesia combatía los suicidios mediante un programa de prevención que consistía en la confesión y la penitencia eliminando así cualquier pensamiento desesperado, de locura o de tentación diabólica, eufemismos utilizados en vez de la palabra suicidio<sup>66</sup>.

En el Concilio de Braga (561) y posteriormente en el Sínodo de Nimes (1284), se prohibía el enterramiento de estos pecadores en lugar sagrado, por lo que el cementerio se articula como un lugar de exclusión para los muertos por suicidio. Los preceptos cristianos mandaban que los muertos recibieran una sepultura digna para su salvación que no estaba al alcance de los suicidas. Estos pasaban a formar parte de una sociedad de pecadores para la que no existía perdón, perdiendo su posición tanto en el mundo de los vivos como en el de los muertos. En el III Concilio de Letrán (1179), se dictó que fuesen excluidos de los cementerios los usureros, los excomulgados, los que mueren en pecado mortal sin haberse confesado, los herejes, los suicidas y en ocasiones, los muertos en torneos<sup>67</sup>. No tener un enterramiento digno era la peor maldición contra un cadáver<sup>68</sup>.

Acabada la Edad Media y tras el Concilio de Trento, la Iglesia trató de eliminar todos aquellos textos, como las leyendas, que no se consideraban verdaderos, desapareciendo con esta decisión muchos de los detalles que en la Edad Media habían hecho de la muerte de Judas una imagen destinada a generar el horror y el rechazo del pecado para no quedar excluido del cementerio. La visualidad de la muerte de Judas pasa a tener unas características distintas tal y como se ha mostrado. Así, se prefiere mostrar el momento en el que Judas, arrepentido y con el mayor tormento prepara su horca para recibir el castigo divino, a la vez que se da muerte a sí mismo como pecador. Igualmente, la presencia de los demonios en la muerte de Judas desaparece como se ha explicado en el capítulo dedicado al anuncio de la traición de Judas.

---

<sup>66</sup> Baldó, J., *op. cit.*, p. 49; Morin A., *op. cit.*, pp. 159-160.

<sup>67</sup> Carrasco Manchado, A. I., *op. cit.*, p. 64; Baldó, J. *op. cit.*, pp. 50-67.

<sup>68</sup> Lafran, A., «La mort de Judas...», pp. 316-332.

## Conclusión

La muerte de Judas aparece en el Evangelio de Mateo y en los Hechos de los apóstoles. Cada una de las versiones, presenta aspectos muy distintos. Si bien en el relato de Mateo el traidor parece arrepentirse, devolver el dinero y ahorcarse movido por la desesperación, en la muerte de Judas que narra Lucas, el final de la vida del Iscariote se produce por una caída y posterior evisceración. Así, en este final, no hay arrepentimiento sino castigo divino por los pecados cometidos.

De estos dos finales, solo el de Mateo pasó a la visualidad, dando lugar al tipo iconográfico de la muerte de Judas en el que aparece ahorcado. Fue Jerónimo en la *Vulgata* quien, aunando versiones, cuenta la muerte de Judas de manera que después de ahorcarse, se rompe la cuerda que lo sujetaba y al caer, sus tripas se desparraman. A todos los pecados cometidos por el Iscariote -avaricia, robo, traición, asesinato, parricidio e incesto, se le añade el suicidio que le llevará a la condena eterna. La versión de la *Vulgata* perduró en la visualidad de la Edad Media con algunas variaciones. En los siglos de los que datan los casos conservados más antiguos, Judas se presenta solo ahorcado y, a partir del siglo XIII ahorcado y eviscerado. En gran parte de las variaciones halladas, el demonio, presente durante toda su vida, aparece ahorcando a Judas o bien, arrancándole su alma de las tripas desparramadas. En cuanto al alma, su representación a lo largo del medievo no varió en exceso. Solía ser representada como un infante asexuado y desnudo en proceso de abandonar el cuerpo tanto de Judas como de otros pecadores.

El tipo iconográfico de la muerte de Judas en la Edad Media actúa, como en otros momentos de su vida, como anti *exemplum* para los fieles. Estas imágenes que muestran la evisceración y lo macabro servían a los predicadores para que, junto con sus sermones, advirtieran al pueblo del final que podrían tener si decidían seguir el camino del pecado.

En cuanto a la concepción del suicidio en los siglos del medievo, este se consideró como un pecado grave contra Dios ya que arrebatarse la vida solo podía hacerlo él mismo. A su vez, también era visto como un pecado contra la sociedad y contra los señores feudales quienes aplicaban castigos al cuerpo del suicida *postmortem* y, entre otras consecuencias, castigaban a la familia del suicida expropiando sus bienes. Los suicidas, eran excluidos del cementerio concebido como Campo Santo, por lo que eran enterrados sin celebrar ningún tipo de ceremonia y apartados de los muertos que habían fallecido por

otras causas y libres de pecado. La Iglesia no era partícipe de calumniar al cuerpo sin vida. Se prefería actuar a modo de prevención por medio de los sacramentos en vida especialmente el de la confesión y penitencia para persuadir a los fieles de no actuar por propia voluntad acabando con su vida y, en consecuencia, poder recibir un digno enterramiento.



## CONCLUSIONES

Una vez realizados los análisis de todos los tipos iconográficos que se estudian en esta tesis, se procede a realizar una reflexión conjunta aunando las conclusiones de cada capítulo y su relación con los objetivos establecidos en la introducción.

En relación al principal objetivo establecido, se ha realizado un análisis diacrónico de los tipos iconográficos de la Última Cena atendiendo a las continuidades y variaciones de cada uno de ellos y se han puesto en relación con su ámbito conceptual e imaginario. Por tanto, después del análisis iconográfico, se ha procedido a dar una explicación cultural de cada tipo a modo de síntesis o aproximación al significado. La relación texto-imagen, la tradición cultural convencionalizada y el contexto entendido como ámbito conceptual e imaginario, han posibilitado alcanzar este primer objetivo general. Todo ello ha salido realizado aplicando el método iconográfico-iconológico que ha sido el que ha posibilitado este tipo de estudio. A partir de la primera parte del análisis iconográfico se han identificado y explicado las imágenes configuradas utilizando el método panorámico, simultáneo y sus variantes, así como también aquellos casos en los que se hace alusión en un tipo a otras narraciones. Este es el caso de las instauraciones de la Eucaristía en las que aparece una jofaina aludiendo al lavatorio de pies y/o las cualidades expresivas y significantes de Judas que remiten al tipo del anuncio de la traición.

El encuentro de Judas con el Sanedrín narrado por los evangelios sinópticos y por algunos textos extracanónicos, supone el inicio de la traición de Judas a Cristo. Como se ha podido comprobar, son diversos los motivos que, según las fuentes consultadas, llevaron a Judas a urdir la traición con los príncipes judíos a cambio de una recompensa. Entre los posibles motivos, destacan la avaricia, la posesión demoniaca, la envidia, el desconocimiento o incluso la fuerza divina por la que se debían cumplir las Escrituras. En cuanto al número de imágenes halladas y analizadas, este es menor en relación a los otros tipos iconográficos estudiados en esta tesis. El número de variaciones son escasas destacando la variante en la que aparece Judas junto con el demonio y la inclusión de una mesa donde los judíos cuentan y entregan las monedas a modo de cambistas. Ambas variaciones se dan especialmente en la Edad Media. Así mismo, este tipo iconográfico ha posibilitado no solo estudiar la relación de Judas con los judíos y a su vez con el demonio,



sino también investigar la explicación cultural del antijudaísmo que se estaba viviendo en Europa en la Edad Media. Las cruzadas y las primeras pandemias de peste, entre otros sucesos, dieron lugar a la culpabilización de los judíos de la muerte de Cristo, a pesar de que en las fuentes canónicas no aparece explicado expresamente. Esta realidad social repercutió en las representaciones estereotipadas tanto de Judas como de los judíos.

El pasaje del lavatorio de pies de Jesús a sus discípulos solo es narrado en el Evangelio de Juan. Los Padres de la Iglesia realizaron numerosas reflexiones en torno a este acto. Todos ellos confluyen en explicar que el lavatorio de pies suponía, por una parte, un acto de innegable humildad por parte de Cristo y, por otra, que implicaba el perdón de los pecados del día a día. Gracias a estas reflexiones se puede concluir que el lavatorio de pies no equivalía al bautismo sino más bien a la confesión y penitencia, por lo que podría ser realizado cuantas veces fuera necesario este perdón. Por todo ello, la relación del lavatorio de pies con los sacramentos que, en la Edad Media, en concreto en el Concilio de Letrán, se habían establecido, resulta evidente: la confesión y penitencia eran obligatorias previo paso a tomar la comunión, ya que esta se debía recibir libre de toda culpa.

En cuanto al tipo iconográfico y sus variaciones, en los lavatorios bizantinos Jesús realiza este acto manteniéndose de pie. En cambio, en Occidente comienza a presentarse arrodillado a semejanza de la propia liturgia medieval donde los religiosos realizaban la genuflexión para poder así lavar los pies a los pobres o a otros religiosos de menor rango. La siguiente variación importante que se produce en el tipo es una reacción a lo marcado en el Concilio de Trento. Este concilio puso en marcha la Contrarreforma para dar respuesta a la Reforma protestante que se estaba desarrollando en parte de Europa. La Iglesia católica quería acentuar, entre otros aspectos, el carácter divino de Cristo, por lo que este, aunque arrodillado, debía ser ayudado por ángeles o sirvientes.

El tipo iconográfico del anuncio de la traición de Judas fue uno de los más populares en la Edad Media, estando presente en la mayoría de los ciclos de la Vida, Pasión y Muerte de Cristo, entre otros. Los cuatro evangelistas narran este pasaje siendo Mateo y Marcos casi idénticos. Lucas, por su parte, narra los hechos de forma breve sin aportar más datos que los otros sinópticos. Es el Evangelio de Juan el que establece la diferencia ya que, concibe la traición como parte del plan de la Salvación convirtiendo a Judas en un instrumento de Dios para que se cumplieran las Escrituras. La codificación del tipo se produce cuando, a partir del siglo X, Cristo toma su posición en el centro de la mesa, mayoritariamente rectangular, Juan se posiciona sobre su pecho y Judas, aparece en el lado

contrario de la mesa. Cada uno de ellos adoptará unas cualidades expresivas y significantes que ayudarán a identificar este tipo dando lugar a numerosas variaciones. La introducción de animales domésticos en la cena presenta cierta problemática a la hora de ser interpretada por la ambivalencia tanto del perro como del gato y dependiendo de con quién de los asistentes a la cena tenga relación. En cuanto a la presencia sobre la mesa de crustáceos rojos y su alusión a la Resurrección de Cristo, queda fijada a una cronología y geografía concretas. La popularidad de este tipo iconográfico y sus numerosas variaciones ha permitido el estudio del ámbito conceptual e imaginario en el que se insertan. Para la realización de una explicación cultural adecuada, la lectura y análisis del IV Concilio de Letrán, la fijación de los sacramentos, los pecados capitales, así como la vinculación de Judas con los judíos y el antisemitismo extendido por Europa en la Edad Media, han sido esenciales.

El tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía empezó a adquirir protagonismo en la Baja Edad Media representándose en un principio junto con el del anuncio de la traición. La unión de ambos tipos tenía la misión de transmitir a los fieles por una parte la importancia de la penitencia, el arrepentimiento y la fidelidad y por otra la exaltación de la Eucaristía como sacramento en el que la presencia del cuerpo y sangre de Cristo era real tras la transustanciación. La instauración, en los siglos XV al XVII, ya desligada del anuncio de la traición, se resuelve icónicamente centrando la atención en la gestualidad de Cristo. Éste, en el momento de la consagración, bendice con una mano y con la otra sujeta el cáliz o el pan. En ocasiones también se lleva la mano al pecho, eleva la mirada al cielo o sujeta con ambas manos en alto la hostia consagrada. La mayor cantidad de casos de la instauración de la Eucaristía a partir del siglo XVI fue potenciada por la Contrarreforma católica para hacer frente a la Reforma que rechazaba la transustanciación. La humanidad y humildad que mostraba Cristo en imágenes medievales, se abandonó en favor de escenas místicas donde se potenciaba la divinidad de Cristo y del misterio de la Eucaristía.

En cuanto al tipo de la comunión de los apóstoles, el cual carece de una fuente textual directa, la variación más significativa se produce en el paso de Oriente a Occidente. En Oriente, en parte debido al escaso espacio con el que contaban los manuscritos, se representaba a Cristo dos veces en yuxtaposición y a los apóstoles divididos en dos grupos de seis recibiendo cada grupo una de las dos especies. En Occidente, Cristo solía aparecer de pie ofreciendo la comunión a uno de los apóstoles, quienes permanecían arrodillados a

la espera del sacramento o sentados en la mesa. La inclusión de los ángeles en la parte superior de algunas obras postridentinas no hacían más que añadir carácter sobrenatural y divino al sacramento que estaban recibiendo los apóstoles, tal y como se ha comentado en la instauración de la Eucaristía. Según las creencias de los católicos, no debían tomar la comunión aquellos que no estuvieran libre de pecado. Comulgar bajo una o dos especies sin confesarse, no producía los «efectos positivos» que se creía que otorgaba su ingestión. sino que podía llegar a ser excomulgado. En relación a este precepto, son numerosos los exégetas que se ocupan de reflexionar en torno a si Judas comulgó indignamente o salió del cenáculo antes de la instauración de la Eucaristía. La opinión más extendida tras la Edad Media fue que Judas no habría estado presente en el momento en el que se repartió la comunión a los apóstoles y por tanto no la recibió. Aún así, es posible encontrar tanto comentarios de los Padres de la Iglesia medievales que apuntan a que recibió la comunión indigna, como imágenes en las que se sugiere que Judas comulgó y no recibió sus beneficios como es el caso de la *Psalmodia Eucharistica* del siglo XVI.

La muerte de Judas aparece en el Evangelio de Mateo y en los Hechos de los apóstoles siendo Jerónimo con la Vulgata quien aunó versiones dando lugar a una narración en la que Judas muere ahorcado y eviscerado. Esta versión fue la que más continuidad tuvo a partir del siglo XIII. A partir de dicho siglo, las variaciones se suceden, aunque siempre conservando el ahorcamiento y la evisceración. Una de las variaciones más comunes y recurrentes del tipo es la que presenta a uno o varios demonios de morfología heterogénea presentes en la muerte del traidor tirando de la cuerda de la horca o arrancado el alma pecadora de las entrañas de Judas. La muerte de Judas en la Edad Media, actuó como anti *exemplum* para los fieles. Estas imágenes que muestran la evisceración y lo macabro se complementaban con los sermones de los predicadores para que advirtieran al pueblo del final que podrían tener si decidían seguir el camino del pecado, es decir, la condena eterna. El suicidio en época medieval suponía un pecado contra Dios y un delito contra la figura de autoridad civil de rango más elevado. Es por ello que el acto de quitarse la vida suponía multitud de repercusiones no solo de carácter religioso relacionadas con el destino del alma sino también de carácter político y opresor para la familia del difunto. Mientras que el poder civil sometía al cadáver a humillaciones y vejaciones, la Iglesia prefería actuar a modo de prevención alentando a los fieles a confesarse, hacer penitencia y limpiar sus pecados intentando alejar la idea de darse muerte a ellos mismos, acto que, solo Dios podía ejercer.

A lo largo de toda la tesis y, especialmente en el capítulo introductorio acerca de cuestiones generales sobre la Última Cena, se ha podido dar respuesta a otro de los objetivos presentados al inicio de la investigación que se corresponde con analizar la continuidad y variación de la forma de la mesa del cenáculo, así como de los cambios que se producen en relación al alimento que se presenta encima de la mesa: el pez, el cordero, el pan, el pan signado y finalmente, la hostia consagrada.

En cuanto a la aparición en la Santa Cena de figuras diferentes a las que se considera que asistieron al ágape, se ha podido comprobar como los ángeles comienzan a representarse cuando es necesario restar humanidad a Jesús para ayudar a realizar tareas que, tras el Concilio de Trento y sus pretensiones de potenciar la divinidad de Cristo, se consideraban de excesiva humildad. Es el caso de la aparición de dichos ángeles en los lavatorios de pies del siglo XVI y posteriores, así como en la instauración de la Eucaristía o la comunión donde, además de ayudar a Jesús, son testigos del momento. No se han detectado numerosos casos en los que la Virgen María se presente en la Última Cena, a excepción de la obra de la comunión de los apóstoles de Fray Angélico del siglo XV, por lo que, con una muestra tan escasa, no se pueden realizar conclusiones sobre la continuidad de María en la cena y su posible explicación. De manera contraria, la aparición de la ungidora entendida como María Magdalena en las últimas cenas, ha podido ser estudiada gracias a las obras analizadas que se han hallado. Entre las conclusiones a las que se ha llegado en relación a esta figura, la mujer de Magdala actúa como contrapunto de Judas. El pasaje de la unción en Betania narrado por Juan en el que Judas advierte del despilfarro de dinero al ungir a Jesús con un unguento muy caro, sirve como posible punto de partida al inicio del plan de la traición. Además, en la Edad Media, cuando se produce la construcción de Judas como pecador, ambas figuras actúan como ejemplos utilizados por los predicadores en los sermones como modelos a imitar o rechazar. Mientras María Magdalena pecadora y vinculada con el demonio es exorcizada, perdonada gracias a la capacidad redentora de Cristo y dedica su vida a la penitencia; Judas, eligiendo el camino del pecado, conservará al demonio hasta el final de su vida siendo su destino la condena eterna.

Este estudio ha posibilitado la investigación sobre los demonios, tanto su origen en los textos como en la visualidad y su asociación con Judas en los tipos iconográficos del encuentro con el Sanedrín, el anuncio de la traición y la muerte de este. La conclusión a la que se ha llegado en relación al binomio del Diablo y Judas es que, en la Edad Media, la

falta de fuentes directas del cristianismo sobre su apariencia dio lugar a representaciones de los demonios heterogéneas y variadas, y que su función era la de aterrar a los fieles en una sociedad sacudida por las enfermedades y la muerte. De nuevo, la participación en los sacramentos como el de la confesión, posibilitaban a los fieles el acceso a la salvación eterna cuando llegase el Juicio final.

En lo referente a Judas, compendio de todos los pecados en la Edad Media, las cualidades expresivas y significantes, gestos y tamaño ha dado lugar a diversas reflexiones en cuanto a su función. Además de concebirse como contrapunto de María Magdalena, de Cristo y de Juan, presenta numerosas variaciones a la hora de representarlo en todos los tipos iconográficos en los que aparece. Su tamaño inferior al de Cristo y el resto de los apóstoles denota que, la moral y la bondad, así como la maldad y el pecado, actúan como catalizador del tamaño de la representación. Mientras los apóstoles son representados con un tamaño apropiado a la composición, Cristo aparece en ocasiones con mayor tamaño por su divinidad, capacidad redentora y bondadosa mientras Judas, apartado del resto de comensales, aparece en ocasiones de tamaño pequeño, ridículo y aislado. Esto denota que el tamaño pequeño se relaciona con bajeza moral y el pecado. A todo ello, en relación a Judas, hay que añadirle la culpabilidad que comparte con los judíos en la muerte de Cristo. Como consecuencia de ello, Judas comienza a ser representado como un judío caricaturizado convirtiéndose en un estereotipo iconográfico. El cabello pelirrojo, el color amarillo de su atuendo y en contadas ocasiones las pecas y la utilización de la mano izquierda, contribuyen a negativizar tanto a Judas como a los judíos quienes, en la Edad Media, sufrieron repercusiones reales y fueron señalados por parte de los poderes civiles y eclesiásticos de la Europa del momento.

En cuanto al problema relativo a la aparición de Judas nimbado o sin nimbar, la escasa bibliografía hallada ha dado lugar a una aproximación a su estudio. En los casos en los que Judas aparece con nimbo dorado siempre se trata a momentos previos a la confabulación con el Sanedrín. Sin embargo, a partir de dicho momento, su nimbo o desaparece o se presenta de color marrón oscuro o negro. Teniendo en cuenta que en las primeras representaciones del Diablo en el siglo VI, así como de los ángeles caídos o demonios, los nimbos son una alusión a su poder, no se puede determinar que el nimbo que porta Judas anterior a la traición se relacione con su pertenencia al grupo elegido de los doce más cercanos a Jesús o que, por el contrario, sea un nimbo de poder maligno como el del Diablo.

En relación al apóstol Juan identificado a partir del siglo XI por ser quien está recostado en el pecho de Jesús, se ha llegado a la conclusión de diversos aspectos. Por una parte, su posición, en ocasiones forzada, responde según el Evangelio de Juan y la patrística a la relación estrecha que mantenía con Cristo y a que se le denomina en diversas ocasiones como el discípulo amado. *La Leyenda Dorada* y las visiones de místicas como Hildegarda von Bingen, también apuntan a una explicación en este sentido. Por otra parte, la bibliografía crítica tiene otras teorías al respecto como que la posición de Juan es heredada de los *triclinia* romanos, tal como opina Réau, recuperando así, en parte, el esquema compositivo de las últimas cenas de la Antigüedad y bizantinas donde los apóstoles aparecían recostados.

Como reflexión final, se puede establecer que existe una vinculación entre todos los tipos iconográficos al ser las concreciones visuales de los pasajes bíblicos que se presentan de forma cronológica. El encuentro de Judas con el Sanedrín se articula a modo de inicio de la traición a Cristo, así como origen de la vinculación de Judas con los pecados, el Diablo y los judíos. A su vez, el demonio actúa a modo de hilo conductor presentándose también en la traición de Judas y en la muerte de este. Estos tres tipos iconográficos con sus correspondientes fuentes canónicas y extracanónicas son los que han ayudado a construir al personaje de Judas, especialmente en la Edad Media, como compendio de todos los pecados, convirtiéndose en ejemplo a evitar por los fieles.

Por otra parte, el lavatorio de pies, la instauración de la Eucaristía y la comunión se vinculan con los sacramentos y con los pecados capitales establecidos en el IV Concilio de Letrán. Tras el Concilio de Trento, la instauración de la Eucaristía y la comunión cobran protagonismo desligándose, en parte, de todo aquello que vinculara a Cristo con su naturaleza humana y exaltando la divina, desechando algunos aspectos legendarios que tanto protagonismo habían adquirido en la Edad Media.

Para concluir, esta tesis es solo un punto de partida para el estudio de los tipos iconográficos de la Última Cena ya que, debido al gran volumen de material tanto textual como visual es un tema que puede derivar en muchas más investigaciones y abrir las puertas a otros estudios futuros.





## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Agustín, *Confesiones*, BAC, Madrid, 2005.
- Agustín, *Sermones*, BAC, Madrid, 1983.
- Alastruey, G., *Tratado de la Santísima Eucaristía*, BAC, Madrid, 1952.
- Albisson, M., «El flos sanctorum castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura». En: Strosetzki C. (coord.). *Perspectivas actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua*, vol. 1, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Münster, 2019, pp. 53-66.
- Alcolea i Blanch, S.; Gudiol, J., *Pintura gótica catalana*, Ediciones polígrafa S.A., Barcelona, 1986.
- Alejos Morán, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*, Tomo 1, Institució Alfons el Magnànim Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, Cuadernos de arte, Valencia, 1977.
- Álvarez, R., «Notas a la ilustración de un duelo: el suicidio de Melibea en los grabados antiguos de La Celestina», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, n.º 35, 2017, pp. 311-331.
- Aragüés Aldaz, J., «El Flos Sanctorum con sus etimologías. El incunable, la compilación B y la Leyenda de los Santos: deudas, herencias, filiaciones». En: López Castro, A. y Cuesta Torre, M.L. (eds.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. I, (León, 20 al 24 de septiembre de 2005), León, 2007.
- Aragonés Estella, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Institución Príncipe de Viana, Navarra, 1996.
- Arias, J., *La Magdalena. El último tabú del cristianismo*, Aguilar, Madrid, 2005.
- Auer, J., *Sacramentos. Eucaristía*, Herder, Barcelona, 1975.
- Baldó Alcoz, J., «Por la quaal cosa es dapnado. Suicidio y muerte accidental en la Navarra bajomedieval», *Anuario de Estudios Medievales*, n.º 37/1, 2007, pp. 27-69.

- Barrachina, J., «Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la iglesia del castillo de Alcañiz». En: Yarza, J., (ed.) *Estudios de iconografía medieval española*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1984, pp. 137-134.
- Barrado, P.; Salas, M.<sup>a</sup>. P., *Los relatos fundacionales de la Eucaristía. Documentos en torno a la Biblia*, Verbo Divino, Navarra, 2009.
- Barral Rivadulla, M.<sup>a</sup>. D., «Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval», *Cuadernos del CEMYR*, n.º 11, 2003, pp. 211-235.
- Baschet, J., *Corps et âmes. Une histoire de la personne au moyen âge*, Flammarion, Aubier, 2016.
- Belting, H., *Imagen y culto*, Akal, Barcelona, 2010.
- Beltran, R., «Del suicidio de Judas al salto de Pármeno: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*», *Celestinesca*, n.º 44, 2020, pp. 9-80.
- Benavente Serrano, J. A., «Memoria de las excavaciones arqueológicas del ala oeste del castillo de Alcañiz. Campaña de 1986», *Al-qannis: Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, n.º 3-4, 1995, pp. 13-62.
- Benay, E.E; Rafanelli, L. M., *Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Baroque Art: Interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas*, Routledge, Londres, 2015.
- Benedí Gascón, C. I, *La vida de Judas en los santorales castellanos medievales y renacentistas*, (Trabajo fin de grado), Universidad de Zaragoza, 2016-2017. Recuperado a partir de: <http://zaguan.unizar.es> [consulta: 22/08/2021].
- Berg Sobre, J., *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia, 1989.
- Bernad López, V., «El tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía y los emblemas animales de significación eucarística», En: Martínez Sobrino, A.; García Román, C.; Bartolomé, J.; Redondo, P. (eds.), *En la Senda Alciato* (XII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática), 2022, pp. 189-198. En prensa.
- Bernal Navarro, J. C.; López Martínez, A., «Revisión hagiográfica del arquetipo iconográfico de la imagen de Judas Iscariote en obras pictóricas de los siglos X-

XX», *Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, n.º 13, 14 y 15, (2018, 2019, 2020), pp. 129-138.

Biblia de Jerusalén, Desclée de Brower, Bilbao, 2009.

Blanc, M., *Voyages en enfer. De l'art paléochretien à nos jours*, Citadelles & Mazenod, París, 2004.

Block Friedman, J., «Dogs in the Identity Formation and Moral Teaching Offered in some Fifteenth-Century Flemish Manuscript Miniatures». En: Gelfand, L.D. (ed.), *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*, Brill, Leiden-Boston, 2016, pp. 325-362.

Brisset Martín, D. E., «Imagen y símbolo en el personaje ritual de judas», *Gazeta de Antropología*, n.º 16, 2020, pp. 1-27. DOI: [10.30827/Digibug.7500](https://doi.org/10.30827/Digibug.7500)

Burnet, R., *María Magdalena. De pecadora arrepentida a esposa de Jesús*, Desclée de Brower, Bilbao, 2007.

Bynum, C. W., *Jesus and Mother Studies in the Spirituality of the Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1983.

Carmona Muela, J., *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Istmo, Madrid, 1998.

Carrasco Manchado, A. I., «Sentido del pecado y clasificación de los vicios». En: López Ojeda, E. (coord.), *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delito y represión*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2011, pp. 51-80.

Cirlot, V., «Hildegarda de Bingen: vida de una visionaria», *Duoda. Revista de estudios femeninos*, n.º 17, 1999, pp. 17-31.

«Hildegard von Bingen y Juan de Patmos: la experiencia visionaria en el siglo XII», *Revista chilena de literatura*, n.º 63, 2003, pp. 109-129.

*Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Herder, Barcelona, 2005.

Claramunt Rodríguez, S.; Bertran Roigé, P., «El Camino de Santiago en Cataluña», *Medievalismo*, n.º 20, 2010, pp. 11-52. Recuperado a partir de:

<https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/141401> [consulta: 8/03/2021].

DOI: <https://doi.org/10.6018/medievalismo>

Cohen, J., «The Jews as the Killers of Christ in the Latin Tradition, from Augustine to the Friars», *Traditio*, vol. 39, 1983, pp. 1-27.

Comel, C. «Piedad y disidencia religiosa en las Últimas Cenas», *Civis*, n.º 16, 2000, pp. 29-44.

Cortés Guadarrama, M. A., *El Flos Sanctorum con sus etimologías. Edición y estudio*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Oviedo, 2010. Recuperado a partir de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3r2p5> [consulta: 22/03/2021].

Cutri, D. A., *Judas Iscariote. De amigo a traidor. Análisis de textos bíblicos canónicos y extracanónicos*, (Trabajo fin de grado), Universidad Católica Argentina, 2010.

De la Vorágine, S., *Vides de Sants Rosselloneses*, tomo III. Edición de Maneikis, Charlotte y Neugaard, Edward J., Fundació Salvador Vives Casajuana, Barcelona, 1978.

De la Vorágine, S., *La Leyenda Dorada*, tomo I. Edición de Macías, Fray José, Alianza, Madrid, 2001.

De la Vorágine, S., *Leyenda de los Santos: (que vulgarmente Flos Santorum llaman: agora de nuevo emprendida, y con gran estudio y diligencia extendida y declarada, y a la perfección de la verdad traída, y aún de las siguientes leyendas aumentada ...vol. 3. Edición de Cabasés, Félix, J., Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2007.*

De Santos Otero, A., *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid, 1956.

De Sas van Damme, A., «El amarillo en la Baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados», *Estudios Medievales Hispánicos*, n.º 2, 2013, pp. 241-276.

De Villena, I., *Vita Christi*. Edición de Lope de Roda, 1947, edición del facsímil Del Cénia al Segura, València, 1980.

Didi-Huberman, G., *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009.

- Español, F., y Fité, F. (eds.), *Hagiografía Peninsular en els Segles Medievals*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 2008.
- Esteban Lorente, J.F., *Tratado de iconografía*, Itsmo, Madrid, 1995.
- Favà Monllau, C., «El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d'Aragó», *Locus Amoenus*, n.º 8, 2005-2006, pp. 105-121.
- Fernández E. S., «El debate teológico público y oral en la Iglesia prenicena», *Teología y Vida*, vol. XLIII, n.º 2-3, 2002, pp. 216-227.
- Fernández, E., *María Magdalena*, Edimat, Madrid, 2006.
- Ferrando Roig, J., *Iconografía de los santos*, Omega, Barcelona, 1950.
- Ferrer, V., *Colección de sermones de cuaresma y otros según el manuscrito de Ayora*. Edición de Robles Sierra, Ayuntamiento de Valencia, València, 1995.
- Ferrer, V., *Sermons de Quaresma*, vol. 2. Edición de Sanchis Guarnier, M., Albatros, Valencia, 1995.
- Ferrer, V., *Sermons*, vol. 5. Edición de Gret Schib, Barcino, Barcelona, 1975.
- Fité i Llevot, F., «Jaume Ferrer, pintor de la Seu de Lleida, i la confecció de draps imperials», *Locus Amoenus*, n.º 8, 2005-2006, pp. 67-80. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/locus.161>
- Furió Vayà, J. M., *El Terç del Cartoixà de Joan Roís de Corella, edició i estudi*, (Tesis Doctoral inédita), Universitat de València, 2015. Recuperado a partir de: <https://roderic.uv.es/handle/10550/50025> [consulta: 26/04/2021].
- García Arranz, J.J; «Lo demoniaco en la visualidad de Occidente». En: García Mahíques, R., (dir.), *Los demonios I. El diablo y la acción maléfica. Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, tomo 5, Encuentro, Madrid, 2019, pp. 24-64.
- García Arranz, J.J; «La humanización de los demonios». En: García Mahíques, R., (dir.), *Los demonios I. El diablo y la acción maléfica. Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, tomo 5, Encuentro, Madrid, 2019, pp. 296-353.
- García Bazán, F., *El Evangelio de Judas*, Trotta, Madrid, 2006.
- El gnosticismo: esencia, origen y trayectoria*, Guadalquivir, Buenos Aires, 2009.



- García Lloret, J. L., *La escultura románica del maestro de San Juan de la Peña*, Institución Fernando el católico, (C.S.I.C.), Zaragoza, 2005.
- García Mahiques, R., *Iconografía e Iconología. vol. 1. La Historia del Arte como Historia Cultural*, Encuentro, Madrid, 2008.
- Iconografía e Iconología. vol. 2. Cuestiones de método*, Encuentro, Madrid, 2009.
- García Mahiques, R.; García Arranz, J.J; «La demonología cristiana». En: García Mahiques, R., (dir.), *Los demonios I. El diablo y la acción maléfica. Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, tomo 5, Encuentro, Madrid, 2019, pp. 8-22.
- García Marsilla, J. V., «Arte, imágenes y vida cotidiana en la Valencia medieval», *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte*, vol. 2, n.º 2010, pp. 302-307.
- García Marsilla, J. V., «La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d' Aragó», *Afers, fulls de recerca i pensament*, vol. 27, n.º 73, 2012, pp. 565-595.
- Gascón Uris, S., *Eiximenis, F. Llibre dels Àngels*, (Tesis Doctoral inédita), Universitat Autònoma de Barcelona, 1992.
- Gombrich, E.H., *Aby Warburg. Una biografia intelectual*, Alianza, Madrid, 1992.
- González Arce, J. D., *Apariencia y poder, la legislación suntuaria castellana en los siglos XIII-XV*, Universidad de Jaén, Jaén, 1998.
- González Hernando, I., «La unción de Cristo en el imaginario medieval y la exégesis sobre la identidad entre María Magdalena, María de Betania y la pecadora anónima», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, n.º 14, 2015, pp. 77-96.
- González Torres, J., *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*, Universidad de Málaga, Málaga, 2009.
- Grabar, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 1985.
- Greenhill, E. S., «The Group of Christ and St. John as Author Portrait: Literaly Sources, Pictorial Parallels», *Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem*, n.º 65, 1971, pp. 406-416.

- Grohe, J., «El IV Concilio de Letrán en la historia de la iglesia y la historia de los concilios». En: Álvarez de las Asturias, N. (ed.), *El IV Concilio de Letrán en perspectiva histórica-teológica*, Ediciones Universidad de San Dámaso, Madrid, 2016.
- Hamburger, J.F., *Crown and veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, Columbia University Press, Nueva York, 2008.
- Hobgood-Oster, L., *Holy Dogs and Asses: Animals in the Christian Tradition*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2012.
- Honée, E., «Image and Imagination in the Medieval culture of Prayer: A Historical Perspective». En: Van Os, H. (ed.), *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, Princeton University Press, Princeton, 1994, pp. 157-174.
- Huizinga, J., *El otoño en la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Alianza, Madrid, 2001.
- Jover Hernando, M., «Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra», *Príncipe de Viana*, n.º 180, 1987, pp. 7-40.
- Lafran, A., «Le 'psaume de Judas'. Représentations, exégèses et interprétations du psaume 108 au Moyen Age». En: Vercruysse, J.M. (ed.), *Les psaumes de David*, Graphè Collection, Artois Presse Université, Artois, 2018, pp. 61-78.
- «La pendaison de Judas ou le châtement sans fin», *(Re)lectura archéologique de la justice en Europe médiévale et moderne, Scripta Medievalia*, n.º 35, 2019, pp. 239-255.
- «La mort de Judas: un théâtre macabre?». En: Bogdan, S. Barutcieff, M. (coord.), *Regarder la mort en face: actes du XIXe congrès international de l'association Danses macabres d'Europe*. Universatii din Bucuresti, Bucarest, 2021, pp. 316-332.
- Lahoz, L., «La imagen del marginado en el arte medieval», *Clio & Crimen* n.º 9, 2012, pp. 37-84.
- Lapeña Paúl, A. I., *El monasterio de San Juan de la Peña en la Edad Media: (desde sus orígenes hasta 1410)*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1989.

- Le Bras, G., «Prefacio al nimbo cristiano». En: Collinet Guerin, (ed.), M. *Historie du nimbe. Dex origines aux temps modernes*, Nouvelles Éditions Latine, París, 1961.
- Lona, H., *Judas Iscariote: verdad y leyenda. De los Evangelios al Evangelio de Judas*, Publicaciones Claretianas, Madrid, 2007.
- López Castro, A., Cuesta Torre, M. (ed), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. I, Universidad de León, Secretariado de publicaciones, León, 2007.
- Maccoby, H., *Judas Iscariot and the Myth of the Jewish Evil*, Free Press, Nueva York, 1992.
- Madurell, M. J., «El pintor Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y su obra. II apéndice documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, n.º 8, 1950, pp. 153-155.
- Mâle, E., *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España*, Encuentro, Madrid, 1985.
- Mann, J. W., «Federico Barocci's Faithful Fidos: A Study in the Efficacy of Counter-Reformation Imagery». En: Gelfand, L. D. (ed.), *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*, Brill, Leiden-Boston, 2016, pp. 127-163.
- Massip, J. F., «Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana», *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Art*, n.º 13, 1987, pp. 253-568.
- «Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán», *Revista de Filología Española*, n.º 74, ½, 1994, pp. 23-40. DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.1994.v74.i1/2.490>
- Les passions: tipologies, orígens, models i evolució*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2006. Recuperado a partir de: festes.org [consultado: 02/01/2020].
- Melero, M., «Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges», *Locus Amoenus*, n.º 6, 2002-2003, pp. 21-40.
- Menache, S., «Dogs: God's Worst Enemies? », *Society and Animals*, vol. 5, n.º 1, 1997, pp. 23-44.

- Ménard, M., «Une Histoire des mentalités aux XIII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles mille retables de l'ancien diocèse du Mans». En: Le Brun, J., (ed.), *Archives des sciences sociales des religions*, n.º 51/2, 1981.
- Millet, G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Ediciones E. De Boccard, París, 1960.
- Minois, G., *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture (Medicine and Culture)*, Johns Hopkins University Press, Maryland, 1999.
- Mocholí Martínez, E., «Virgen, mujer y madre. La maternidad cristiana en la visualidad mariana». En: Martí Bonafé, M.<sup>a</sup>. A. (ed.), *Marías. Entre la adoración y el estigma*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2022, pp. 19-40.
- Molina i Figueras, J., *Arte, Devoción y Poder en la pintura tardogótica catalana*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Murcia, 1999.
- «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno al 1500», *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 89-105.
- Bernat Martorell i la tardor del gòtic català: el context artístic del retaule de Púbol*, Museu d'Art de Girona, Girona, 2003.
- Monreal y Tejada, L., *Iconografía del cristianismo*, Acantilado, Barcelona, 2000.
- Monzón Pertejo, E., *María Magdalena. Continuidad y variación en la cultura audiovisual (1897-2014)*, (Tesis Doctoral inédita), Universitat de València, 2017.
- «¿Fedeltà o animalidad? El perro en las escenas de conversión de María Magdalena en la Italia del siglo XVI», *Boletín de Arte*, n.º 40, 2019, pp. 195-206. DOI: [10.24310/BoLArte.2019.v0i40.5689](https://doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.5689)
- «La posesión demoníaca como protesta inconsciente de género los siete demonios de María Magdalena en la teología feminista y la cultura (audio)visual». En: De la Escosura Balbás, M.C.; Duce Pastor, E; González Gutiérrez, P.; Rodríguez Alcocer, M.<sup>a</sup>. M; Serrano Lozano, D. (eds.), *Blame it on the Gender*, BAR Publishing, Oxford, 2020, pp. 91-100. DOI: <https://doi.org/10.30861/9781407357348>.

Monzón Pertejo, E.; Bernad López, V., «La "Última Cena de Jaume Ferrer como Unción en Betania a partir de los tipos iconográficos y el antagonismo entre Judas y María Magdalena», *De Medio Aevo*, vol 10, n.º 2, 2021, pp. 499-518.

«The demons of Judas and Mary Magdalen in medieval art» *Religions*, vol. 13, n.º 11, 2022. En prensa.

Morales Muñiz, M.<sup>a</sup> D., «El simbolismo animal en la cultura medieval», *Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, n.º 9, 1996, pp. 229-255.  
DOI: <https://doi.org/10.5944/etfiii.9.1996.3607>

Morin, A., «Sin palabras. Notas sobre la inexistencia del término ‘suicida’ en el latín clásico y medieval» *Circe*, n.º 12, 2008, pp. 159-166.

Muchembled, R., *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*, Cátedra, Madrid, 2004

Murray, A., *Suicide in the Middle Ages: vol. 1: The Violent Against Themselves*, OUP Oxford, 2000.

Oden, T.; Hall, C., (dir.), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento, Evangelio según San Marcos*. Edición de Merino Rodríguez, M., vol. 2, Ciudad Nueva, Madrid, 2000.

*La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento, Evangelio según San Mateo (14-28)*. Edición de Merino Rodríguez, M., vol. 1b, Ciudad Nueva, Madrid, 2006.

*La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento, Evangelio según San Lucas*. Edición de Merino Rodríguez, M., vol. 3, Ciudad Nueva, Madrid, 2006.

*La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento. Evangelio según San Juan (1-10)*. Edición de Merino Rodríguez, M., vol. 4a, Ciudad Nueva, Madrid, 2006.

*La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento, Hechos de los Apóstoles*. Edición de Merino Rodríguez, M., vol. 5, Ciudad Nueva, Madrid, 2011.

*La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento, Evangelio según San Juan (11-21)*. Edición de Merino Rodríguez, M., vol. 4b, Ciudad Nueva, Madrid, 2013.

Napoleon Didron, A., *Christian iconography; or, The history of Christian art in the Middle Ages*, vol.1, Bradbury and Evans, Londres, 1851.

Niremberg, D, «Violencia, memoria y convivencia: los judíos en el medievo ibérico» *Memoria y Civilización*, n.º 2, 2001, pp. 31-53.

Older, S., *Symbolism A comprehensive Dictionary*, McFarland and Company, Jefferson N.C, 2012.

Paffenroth, K., *Judas. Images of the Lost Disciple*, Westminster John Know Press, Louisville, 2001.

Panofsky, E., *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1998.

Pastoreau, M., *Las vestiduras del diablo. Breve historia de las rayas en la indumentaria*, Océano, Barcelona, 2005.

*Una historia simbólica en la Edad Media Occidental*, Katz, Buenos Aires, 2006.

Perea, S., «La mención a Judas Iscariote en epitafios latinos cristianos de la Hispania visigoda y bizantina: el delito sepulcral y la condena mágica», *Myrtia*, n.º 21, 2006, pp. 235-276.

Plazaola, J., *El arte sacro actual*, BAC, Madrid, 2006.

Portal, F., *El simbolismo de los colores: en la antigüedad, la edad media, y los tiempos modernos*, Editorial José J. De Olañeta, Palma de Mallorca, 1996.

Prat Ferrer, J. J., «El parricida y el incestuoso involuntarios en el Folklore occidental», *Revista de Folklore*, Tomo 26a. n.º 306, 2006, pp. 183-199.

Réau, L., «L'ambon en émail de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg», En: Mâle, E.; Picard, C. (eds.), *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, tomo 39, 1943, pp. 103-146.

*Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo 1, vol. 2, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.

*Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999.



Recht, R., *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Hazan, París, 1999.

Riguetti, M., *Historia de la liturgia II*, BAC, Madrid, 1955.

Ringbom, S., «The devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Piety», *Gazette des Beaux Arts*, n.º 73, 1969, pp. 159-170.

Rivas, L., *Los Gnósticos y el Evangelio de Judas*, Lumen, Buenos Aires, 2006.

Rodríguez Barral, P., «Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa», *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n.º 21, 2005, pp. 6-28.

*La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona-Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida-Tarragona, 2009.

«Los lugares penales del más allá. Infierno y purgatorio en el arte medieval hispano», *Studium Mediale Revista de Cultura visual- Cultura escrita*, n.º 3, 2010, pp. 1-34.

Rodríguez Velasco, M., «Tipos iconográficos en la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, n.º 16, 2016, pp. 119-142. Recuperado a partir de: [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-12-28-\\_ltima%20Cena.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-12-28-_ltima%20Cena.pdf) [consulta: 22/03/2021].

Russell, J.B., *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Laertes, Barcelona, 1995.

Sánchez Morillas, Beatriz, *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Sevilla, 2014. Recuperado a partir de: <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/2500/maria-magdalena-detestigo-presencial-icno-de-penitencia-en-la-pintura-de-los-siglos-xiv-xvii/> [consulta: 22/03/2021].

Sansy, D., *L'image du juif en France du Nord et en Angleterre du douzième au quinzième siècle*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad de París X-Nanterre, 1993.

- Saxl, F., *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1989.
- Schiller, G., *Iconography of Christian Art*, Lund Humphries, Londres, 1972.
- Sebastián, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza, Madrid, 1989.
- Sepúlveda González, M<sup>a</sup>. A., «El problema de los nimbos en los Beatos mozárabes», *Anales de la Historia del Arte*, n.º 1, 1989, pp. 9-19.
- Soto Rábanos, J. M., «Visión y tratamiento del pecado en los manuales de confesión de la baja edad media hispana», *Hispania Sacra*, vol. 58, n.º 118, 2006, pp. 411–447.  
DOI: <https://doi.org/10.3989/hs.2006.v58.i118.12>
- Tilby, A., *The Seven Deadly Sins: Their Origin In The Spiritual Teaching Of Evagrius The Hermit*, SPK, New York, 2013.
- Toldrà i Vilardell, A., «Judes a l'Edat Mitjana», *Afers, full de recerca i pensament*, n.º 45, 2003, pp. 447-462.
- «Judes-Èdip en l'Edat Mitjana», *Scripta: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, n.º 12, 2018, pp. 143-151.
- Trachtenberg, J., *The Devil and de Jews: The Medieval Conception of the Jew an Its Relation to Modern Antisemitism*, Jewish Publication Society of America, Philadelphia, 1983.
- Trens, M., *La Eucaristía en el arte español*, Aymá, Barcelona, 1952.
- Tunc, S., *También las mujeres seguían a Jesús*, Sal Terrae, Santander, 1999.
- Vauchez, A., *La espiritualidad del Occidente medieval*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Walker-Meikle, K., *Medieval Pets*, Woodbridge, The Boydell Press, 2012.  
DOI: <https://doi.org/10.6018/j/241581>
- Warburg, A., *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo*, Alianza, Madrid, 2005.
- Weber, A., «The Hanged Judas of Freiburg Cathedral: Sources and Interpretations». En: Frojmovic, E. (ed.), *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Brill, Leiden-Boston-Köln, 2002, pp. 165–188.

Weitzmann, K., *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Nerea, Madrid, 1990.

Wirth, J., «L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Âge». En: Dunant, F.; Spieser, J.M; Wirth, J. (dirs.), *L'Image et la production du sacré*, Klincksieck, París, 1991, pp. 139-164.

Yarza Luaces J., *Iconografía de la miniatura de los siglos XI y XII en los reinos de Castilla y León*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 1970.

«Del ángel caído al diablo medieval», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 45, 1979, pp. 299-316.

*El retablo de la flagelación de Leonor de Velasco*, El Viso, Madrid, 1999.

«El retablo de la Cartuja de Miraflores». En: Institución Fernán González, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Burgos, 2001, pp. 207-238.

## Otros recursos

<https://domusecclesia.wordpress.com/2016/03/23/el-rito-del-mandamiento-nuevo-lavatorio-de-los-pies-bergoglio-francisco-mujeres-jueves-santo/> [consultado 26/08/22]

<https://www.museocattedralelucca.it/ultima-cena-tintoretto/> [Consultado 20/08/2022]

## ABREVIATURAS

### **Museos, archivos, bibliotecas y colecciones bibliográficas**

BAC: Biblioteca de Autores Cristianos, ed. Católica, Madrid, 1945ss.

BBAA: Bellas Artes.

BCPI: Biblia comentada por los Padres de la Iglesia.

BE: Biblioteca de El Escorial (Madrid).

BL: British Library (Londres).

BLi: Bodleian Library (Oxford).

BM: Biblioteca Municipal.

BMu: British Museum (Londres).

BN: Biblioteca Nacional.

BNE: Biblioteca Nacional de España (Madrid).

BNF: Bibliothèque Nationale de France (París).

BPa: Biblioteca de Patrística, colección dirigida por M. Merino Rodríguez, ed. Ciudad Nueva, Madrid, 1986ss.

BR: Biblioteca Real.

BSB: Bayerische Staatsbibliothek (Múnich).

CAC: Corpus Apologetarum Christianorum saeculi saecundi, ed. por J. T. C. Otto Wiesbaden, 1979 reimp.

CCL: Corpus Christianorum saeculi secundi, editado por J.C.T. Otto, Wiesbaden 1969, reimp.

Cp: Colección particular.

CSCO: Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, Louvain, Belgium, 1903ss.

CSEL: Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, ed. Peeters, Louvain 1903ss.

FuP: Fuentes Patrísticas, colección dirigida por P. de Navascués, Madrid: Ciudad Nueva, 1991ss.

GAV: Galleria dell'Accademia (Venecia).

GB: Galleria Borghese (Roma).

GCS: Die Griechischen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte, Akademie Verlag, Leipzig-Berlin, 1897ss.

GG: Gemäldegalerie.

IMA: The Index of Medieval Art (Princeton).

KBR: Bibliothèque Royale Belgique (Bruselas).

LACMA: County Museum of Art (Los Ángeles).

MAN: Museale archeologico Nazionale.

MBA: Museo de Bellas Artes.

MCC: Museo Catedralicio.

MCo: Musée Condé (Chantilly).

MCv: Musei Civici.

MD: Museo Diocesano.

MEV: Museo Episcopal de Vic.

MKGK: Matthäus-Kommentare aus der griechischen Kirche. Editado por J. Reuss. Berlin: Akademie-Verlag, 1957.

ML: Musée du Louvre (París).

MMA: Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

MME: Museo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

MN: Museo Nacional / Museo Nazionale/ Muzeum Narodowe.

MNA: Museo de Navarra (Pamplona).

MNAC: Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

MNSM: Museo Nazionale di San Marco (Florencia).

MOD: Museo dell'Opera del Duomo.

MoL: Morgan Library & Museum (Nueva York).

MP: Museo del Prado (Madrid).

MVB: Museum Mayer van der Bergh (Amberes).

NCE: Neblí: Clásicos de Espiritualidad, colección dirigida por J. M<sup>a</sup> Casciaro, ed. Rialp, Madrid 1956ss.

NGA: National Gallery of Art, (Washington DC).

NG: National Gallery (Londres).

NSM: Norton Simon Museum (Pasadena).

Payne-Smith: R. Payne-Smith (ed.), *Sancti Cyrilli Alexandriae archiepiscopi Commentarii in Lucam Evangelium quae supersunt syriace e manuscriptis apud Museum Britannicum*, Oxford 1858.

PBr: Pinacoteca di Brera (Milán).

PG: *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, vols. 166, obra dirigida por J.-P. Migne, ed. Migne, Paris, 1865.

PGM: Paul Getty Museum (Los Ángeles).

PNa: Pinacoteca Nazionale.

PL: *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, vols. 221, obra dirigida por J.-P. Migne, ed. Migne, Paris, 1856.

PTS: *Patristische Texte und Studien*, ed. De Gruyter, Berlín, 1944ss.

Pusey: *In Sancti patris nostri Cyrilli archiepiscopi Alexandrini in D. Joannis evangelium*. Editado por P. E. Pusey. *Culture et Civilisation*. Oxford: Clarendon Press, 1872; repr. Brussels, 1965

REBy: *Revue des Etudes Byzantines*, Paris: Institut français d'études Byzantines, 1946ss.

SB: Staatsbibliothek.

SM: Staatliche Museen (Berlín).

TU: *Teste und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, Berlín, 1882ss.

V&A: Victoria and Albert Museum, Londres.

WA: Washington DC.



Victoria Bernad López

WAG: Walters Art Gallery (Baltimore).

