

LA ICONOGRAFÍA DE SAN BARTOLOMÉ EN EL SEPULCRO DE D. PEDRO I (MONASTERIO DE ALCOBAÇA, PORTUGAL)

Ana Cristina SOUSA y Lúcia Maria ROSAS*

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Departamento de Ciências e Técnicas do Património
accsousa@letras.up.pt; lrosas@letras.up.pt

Recibido: 8/10/2014

Aceptado: 10/11/2014

Resumen: Considerados dos referentes de la escultura gótica europea, los sepulcros de D. Pedro y D^a Inês de Castro (c. 1360-1367), del Monasterio de Alcobaça (Portugal), han suscitado la máxima atención y estudio desde finales del siglo XIX. La calidad técnica, el anonimato de su ejecución y la complejidad del programa iconográfico de los dos monumentos, han alimentado esa fascinación conduciendo a numerosas lecturas e interpretaciones. El reconocimiento de que los temas narrados obedecen a una selección consciente y pensada, de carácter biográfico y con una gran cohesión entre sí, ha llevado a los estudiosos a privilegiar algunas de las representaciones narrativas presentes en los sepulcros, consideradas raras en la iconografía medieval portuguesa, tales como la *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna* y el *Juicio Final*, dejando relegadas otras como la detallada representación de la vida y martirio de San Bartolomé. El propósito de este trabajo reside, precisamente, en un análisis minucioso de este episodio contrastado con fuentes escritas y con otras obras coetáneas. La rareza de los programas iconográficos relacionados con la vida de San Bartolomé en el arte medieval europeo justifica, igualmente, el interés despertado por el sepulcro de D. Pedro I.

Palabras clave: Bartolomé (San), iconografía, Alcobaça, escultura funeraria, Pedro I (D.) de Portugal, Inês de Castro

Abstract: Considered as two reference points of European gothic sculpture, the tombs of D. Pedro and Inês de Castro (c. 1360-1367) in the monastery of Alcobaça, Portugal, have been the subject of great attention and study since the end of the 19th century. The technical quality, the anonymity of their execution and the complexity of the iconographic programme of the two monuments has fuelled this fascination and led to many readings and interpretations. The recognition that the narrated themes follow a cohesive, conscious, thought out selection of a biographical nature has led scholars to privilege some of the narratives represented on the tombs considered rare in Portuguese medieval iconography, including the *Wheel of Life/Wheel of Fortune* and the *Last Judgement*. However, these approaches have overlooked the detailed representation of the life and martyrdom of St Bartholomew. The purpose of this paper is precisely that: a thorough analysis of these episodes in conjunction with written sources and other contemporary works. The rarity of iconographic works referring to the life of St. Bartholomew in European medieval art equally justifies the interest shown in D. Pedro I's tomb.

Keywords: Bartholomew (St.), iconography, Alcobaça, funerary sculpture, Pedro I (D.) de Portugal, Inês de Castro.

* Traducción del texto original portugués: Alegría Royo Beltrán.

INTRODUCCIÓN

Los “amores” de D. Pedro I de Portugal y D^a Inés de Castro han ejercido desde siempre una gran fascinación, siendo narrados por cronistas, poetas y artistas de múltiples nacionalidades a lo largo de los tiempos. Como memoria materializada de *semelhante amor*¹, los sepulcros de Alcobça han merecido por parte de los historiadores del arte la máxima atención y multitud de lecturas e interpretaciones². Fernão Lopes, parco *em considerações de carácter estético*³ según Vieira da Silva, las describe como siendo *dalva pedra, sotilmente obrado** el de D^a Inés y *obrado* el de D. Pedro. Pero fue a partir de principios del siglo cuando los dos sepulcros de Alcobça, considerados unánimemente como exponentes máximos de la escultura funeraria medieval europea, conocieron diversos estudios centrados en sus cualidades de orden plástico e iconográfico.

Además de la calidad de su escultura y de la complejidad de los programas iconográficos que exhiben, los sepulcros del rey D. Pedro (1320-1367) y D^a Inés de Castro (?-1355) han ejercido una innegable atracción, a la que no es ajena la historia de sus vidas. D^a Inés Pérez de Castro, hija de D. Pedro Fernández de Castro, mayordomo mayor de Alfonso XI de Castilla y de Aldonza Suárez de Valadares, vino a Portugal en 1340 acompañando a la infanta D^a Constanza, mujer del futuro rey D. Pedro⁴. La pasión entre el entonces infante D. Pedro e Inés fue vista con desagrado por Alfonso IV. En 1354, el partido de la nobleza castellana, adverso a D. Pedro I de Castilla, pidió al infante D. Pedro que aceptase la corona de Castilla, episodio decisivo para que D. Alfonso IV mandase asesinar a D^a Inés en 1355, como escribe Oliveira Marques⁵.

Encargados por D. Pedro tres años después de subir al trono en 1357, tras la muerte de su padre, los sepulcros de Pedro e Inés siguen planteando muchos interrogantes, entre los que destacamos el de su autoría. En verdad, no se conoce ningún documento que aclare quién, o quiénes, fueron los autores de estos sepulcros ni, tampoco, su procedencia. La disposición de algunas escenas, como la de la *Anunciación* del sepulcro de D^a Inés, parece apuntar a un artista formado en la corriente italo-gótica o en la catalana influenciada por ella⁶.

La actual colocación de los sepulcros, uno en cada brazo del transepto de la abadía cisterciense de Santa María de Alcobça, resulta de la disposición efectuada en 1957. Anteriormente estaban depositados en el panteón neogótico adyacente a la iglesia, construido entre 1782 y 1786⁷. Fernão Lopes, cronista del monarca, destaca que D. Pedro no quiso que su sepulcro estuviese en la entrada *onde jazem os Reys**, en el panteón regio

¹ “tal amor” (N. del T.). FERNÃO LOPES (siglo XV): p. 392.

² No abordaremos las innumerables obras literarias y artísticas inspiradas en este tema sino apenas aquellas que se centran en su estudio iconográfico.

³ “en consideraciones de carácter estético” (N. del T.). VIEIRA DA SILVA, José Custódio (1996-1997): p. 274.

* “de alba piedra, sotilmente labrado” (N. del T.).

⁴ MARQUES, A. H. De Oliveira (1986): p. 504.

⁵ Ibid., p. 504-505.

⁶ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1983): p. 13.

⁷ SILVA, José Custódio Vieira da (1996-1997): p. 269.

* “donde yacen los reyes” (N. del T.).

donde reposaban sus antecesores, sino dentro de la iglesia, junto a la capilla mayor⁸, estos, en el brazo derecho del transepto frente a la capilla de San Benedicto⁹.

LA ICONOGRAFÍA DE S. BARTOLOMÉ EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LOS SEPULCROS

El primero en valorar esta *preciosa obra d'arte, este delicioso poema d'amor gravado na álgida dureza de um grande bloco calcáreo** fue Manuel Vieira Natividade en 1910, al comparar la calidad de este trabajo escultórico al cincelado de un orfebre¹⁰. El autor destaca el carácter biográfico de las escenas representadas entendiendo estos monumentos como únicos y verdaderos documentos contemporáneos de la historia de Pedro e Inés, adulterada a lo largo del tiempo por un sinnúmero de episodios legendarios¹¹. Procede a un análisis detallado de los temas representados en *La Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna* del frente de la cabeza del sepulcro de D. Pedro, relativos al ciclo de la vida de los dos amantes y comprende la generalidad de la obra artística como un excelente testimonio de la indumentaria y de la vida cotidiana de su tiempo, además de los valiosos aspectos de carácter etnográfico y religioso presentes en ellos. En este contexto, hace apenas una breve referencia a los doce edículos dedicados a la vida y martirio de San Bartolomé representados en el sepulcro del monarca, demostrando más interés por las representaciones del diablo –que considera estar muy presente en los dos sepulcros– que propiamente con la vida del santo. En las notas finales, citando al cronista de Alcobça, Fray Fortunato de S. Boaventura, vuelve a hacer una breve referencia a San Bartolomé refiriendo la especial devoción del rey por el apóstol¹².

En un pequeño texto publicado en 1924, Reinaldo dos Santos reconoce el mérito de este primer trabajo de Vieira Natividade, denunciando el poco interés que la lectura iconográfica de los dos sepulcros parecía despertar en los *historiadores da nossa arte**

⁸ (...) e este muymento mādou pôr no Mosteiro de Alcobça, não à entrada, onde jazem os Reys; mas dentro na Igreja à mão direita junto da Capella Môr. Cita literal de la fuente (N. del T.). FERNÃO LOPES (siglo XV): p. 395.

⁹ SILVA, José Custódio Vieira da (1996-1997): p. 270.

* “preciosa obra de arte, este delicioso poema de amor grabado en la álgida dureza de un gran bloque calcáreo” (N. del T.).

¹⁰ NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): p. 7. El autor ya había aludido en 1902, en la revista *A Arte e a Natureza em Portugal*, junto a una fotografía del sepulcro de D^a Inés de Castro de la Casa Emílio Biel, al carácter biográfico de la iconografía de los sepulcros, refiriendo las escenas de la *vida íntima de los dos amantes* y de la muerte de D^a Inés, comentario que poca atención mereció por parte de los historiadores portugueses, como refiere António de Vasconcelos. VASCONCELOS, António de (1983): p. 10.

¹¹ NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): pp. 47, 51, 63 y 85. De las dispersas informaciones que los sepulcros merecieron antes del inicio del siglo XX, conviene recordar el texto del conde A. Raczyński, publicado en 1846 en París, por el hecho de haber sido el primero en relacionar los temas escultóricos de los sepulcros con pasajes de la vida de D. Pedro y D^a Inés. VASCONCELOS, António de (1983): p. 56; Ferreira de Almeida alude al mismo autor y a otros eruditos del siglo XIX pero considera que estos seguramente solo estarían pensando en los dos paneles de la parte superior de los pies del sepulcro de D. Pedro, con dos edículos dedicados a la muerte del rey. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): p. 17.

¹² NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): p. 113. En un trabajo publicado en 1885 sobre el Monasterio de Alcobça el autor considera digno de atención el *martyrio de S. Bartholomeu, de quem el-rei era especial devoto, e que alli se acha traçado com grande firmeza*. (“martyrio de San Bartolomé, de quien el rey era especial devoto, y que allí se traza con gran firmeza”, N. del T.). VASCONCELOS, António de (1983): p. 58.

* “historiadores de nuestro arte” (N. del T.).

reiterando la riqueza y complejidad iconográfica, únicas en la historia del arte funerario medieval portugués¹³. El origen del artista, o de los artistas, mereció la atención de Reinaldo dos Santos, que defendía tratarse de un francés o “español” de formación francesa. Este autor describe de forma detallada el tema del *Juicio Final* del sepulcro de D^a Inés, estableciendo comparaciones con las representaciones afines de los tímpanos de las catedrales góticas francesas. La *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna* del sepulcro de D. Pedro le mereció igual consideración, procediendo a una lectura crítica de las interpretaciones expuestas por Vieira Natividade y avanzando con nuevas propuestas. De los restantes temas, apenas una breve referencia a los episodios de la vida y pasión de Cristo, en el sepulcro de D^a Inés, y de la vida de San Bartolomé, en el de D. Pedro, afirmando que estos seguían *uma tradição apócrifa diferente da de Jacques de Voragine, com episódios que este não refere**. No añade nada más¹⁴.

El trabajo más amplio dedicado al tema surge en 1928 de la mano de António de Vasconcelos¹⁵, que defiende tratarse de dos piezas ejecutadas por los mismos artistas en piedra caliza de la región, negando la superioridad técnica y plástica del sepulcro de D. Pedro en relación al de D^a Inés, como otros autores habían defendido y, a veces, siguen defendiendo. Vasconcelos procede a una descripción exhaustiva de los frentes escultóricos presentes en los dos monumentos y es, hasta ahora, el estudioso que más atención ha dedicado a los episodios de la vida de San Bartolomé y el que ha dejado sobre ellos la lectura e interpretación más completa y actualizada. Las razones de la elección de este tema tampoco escapan a António de Vasconcelos y, aunque puedan ser forzadas o exageradas, tienen el mérito de mostrar la pertinencia de la cuestión: alude a la parroquia de S. Bartolomeu, en Coimbra, donde la pareja vivió los últimos años de la vida de D^a Inés y, sobre todo, a la gran devoción por el apóstol popularizada en la Edad Media, *então sem dúvida o mais popular de todos*¹⁶. Procede, igualmente, a un riguroso análisis de las fuentes documentales relativas a la vida del santo con el fin de identificar cada uno de los episodios representados. Alude al apócrifo *Passiones Apostolorum*, de Pseudo-Abdias, afirmando que se trata de la principal fuente de Santiago de la Vorágine y refiere que los artistas recurrían a las diferentes leyendas que circulaban en su tiempo, confirmando que los tres episodios de la infancia y adolescencia del apóstol no constaban en la *Legenda Áurea* ni en los *Acta Sanctorum Augusti*. Pero la mayor contribución de António de Vasconcelos al estudio de estas obras tal vez haya sido, a nuestro entender, la comprensión de su iconografía como un todo cohesionado y de lectura continua, defendiendo que los temas deberían ser entendidos en su conjunto y no separadamente. Asegura, también, que la responsabilidad de la elección de las escenas se debió a la erudición de los monjes de Alcobaça que, para tal efecto, habrían mandado venir a artistas de Francia¹⁷ y no a las orientaciones del propio rey, como afirma Natividade.

¹³ SANTOS, Reinaldo dos (1924): pp. 83-84.

* “una tradición apócrifa diferente a la de Jacques de Vorágine, con episodios que este no refiere” (N. del T.).

¹⁴ SANTOS, Reinaldo dos (1924): p. 86.

¹⁵ VASCONCELOS, António de (1983) [1^a ed., Marques de Abreu, Porto; 2^a ed. Revisada y actualizada, de 1933, seguida de otra de 1935]. La primera parte de la obra está dedicada a la historia de D. Pedro y D^a Inés de Castro y la segunda a la historia y análisis iconográfico de los sepulcros.

¹⁶ “entonces, sin duda, el más popular de todos (N. del T.). VASCONCELOS, António de (1983): p. 75.

¹⁷ Ibid., p. 86.

Medio siglo después, la iconografía de los sepulcros encuentra una nueva interpretación en el extraordinario estudio desarrollado por Carlos Alberto Ferreira de Almeida, que marcó profundamente las generaciones de historiadores de arte que le sucedieron¹⁸. El texto se centra, esencialmente, en el tema de la *Rueda de la Fortuna/Rueda de la Vida*, la *fortuna imperatrix* tan apreciada por la cultura de la baja Edad Media donde la vida se entendía como una rueda donde se glosan las aventuras y desventuras de la existencia humana y, en este caso, de los dos amantes. La considera una de las más *notáveis e ricas realizações plásticas** medievales de toda Europa y lamenta su ausencia en la bibliografía internacional sobre el tema¹⁹. La justificación que hace sobre la elección de San Bartolomé para el sepulcro de D. Pedro ha sido corroborada por todos los trabajos más recientes dedicados a la iconografía de los dos sepulcros²⁰. Afirma que Bartolomé es el santo protector de D. Pedro, aludiendo a la tartamudez del rey, de la que nos habla el cronista²¹, y a los problemas psíquicos que habría sufrido durante la infancia. Es de destacar el trabajo más reciente de Luís Urbano Afonso, que establece la original relación entre los episodios de la vida de San Bartolomé y los restantes temas de la iconografía de los sepulcros²², constituyendo este uno de los objetivos de nuestro trabajo.

El presente estudio tiene como objetivo, en este sentido, hacer una lectura atenta de los doce episodios de la vida de San Bartolomé, iconografía no muy abundante en la Historia del Arte europeo y que se encuentra detalladamente expuesta en estos frentes. Pero busca también comprender las razones de su elección en relación al conjunto iconográfico del que forma parte, en una búsqueda de significados tan interiorizados en la “*Kunstwollen*” da época e dos artistas medievais** como muy bien recordó Carlos Alberto Ferreira de Almeida.

FUENTES ESCRITAS

La información que aparece en los Evangelios Canónicos sobre San Bartolomé es muy escasa y poco contribuyó a su representación iconográfica. El nombre Bartolomé es

¹⁸ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991). Lúcia Rosas refiere el notable análisis iconográfico del tema. ROSAS, Lúcia (1992): p. 146; José Custódio Vieira da Silva dedica a Ferreira de Almeida el artículo *Os túmulos de D. Pedro e de D. Inês, em Alcobaça*. VIEIRA DA SILVA, José Custódio (1996-1997): 269; Mário Barroca escribe que el tema mereció magistral estudio del autor. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de y BARROCA, Mário (2003): p. 239. Luís Urbano Afonso se refiere a él como *saudoso medievalista* (“muy recordado medievalista”, N. del T.) y recuerda la fascinación que le produjo este autor en una conferencia a la que asistió en el invierno de 1992/93, dedicada a la “Rueda de la Fortuna/Rueda de la Vida” del sepulcro de D. Pedro I. AFONSO, Luís Urbano (2003): pp. 13 y 146. Las autoras de este artículo compartieron ese mismo sentimiento cuando asistieron a otra conferencia suya en el Museu Nacional Soares dos Reis, en aquellos años.

* “notables y ricas realizaciones plásticas” (N. del T.).

¹⁹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): p. 257.

²⁰ VIEIRA DA SILVA, José Custódio (1996-1997): p. 272 y (2003): p. 86; ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de y BARROCA, Mário (2003): p. 239; MACEDO, Francisco Pato y GOULÃO, Maria José (1995): pp. 451-452; MACEDO, Francisco Pato y GOULÃO, Maria José (1999): p. 497; GOULÃO, Maria José (2009): pp. 87-88; PIMENTA, Cristina (2005): p. 198; AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 146.

²¹ *Este Rey D. Pedro era muito gago* (“Este rey D. Pedro era muy tartamudo”. N. del T.). FERNÃO LOPES (siglo XV): p. 49.

²² AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 148.

** “*Kunstwollen* de la época y de los artistas medievales” (N. del T.).

referido en la *Elección de los doce* en Mateo (10, 3)²³, Marcos (3, 18)²⁴ y Lucas (6, 14)²⁵, siempre asociado a Felipe, su amigo. Esta designación de origen griego (*Bartholomaios*) corresponde, no a un nombre propio, sino a un patronímico de origen arameo –*Bar* y *Tholomay*–, que significa “hijo de Tolomeo”²⁶. Juan se refiere a él por el nombre propio Natanael (Jn 1, 43. 21, 2), que significa “don de Dios” y nos dice que es el discípulo natural de Canaán de Galilea²⁷. Esta identificación es aceptada entre los sirios en el siglo IX y entre los latinos en el XII²⁸. El encuentro de Jesús con Natanael se produce de camino a Galilea (Jn 1, 43-51), después del llamamiento de Felipe.

Este pasaje es el único de los Evangelios que nos permite deducir algo sobre la personalidad del apóstol: integridad, simplicidad de corazón, sincera confesión de su fe²⁹, hombre sin doblez y de rápido entendimiento pues en seguida comprendió el mesianismo en Cristo³⁰. Poco más se puede conocer sobre la vida de San Bartolomé a partir de los Evangelios Sinópticos. Será necesario buscar en los Evangelios Apócrifos, en los textos de la patrística y en las leyendas y tradiciones medievales, para poder explicar algunos de los programas iconográficos relacionados con él. En el *Evangelio de Bartolomé* se relata, entre otras escenas, la visión del apóstol sobre la desaparición de Cristo de la cruz, seguido del diálogo con Jesús y las cuestiones sobre el descenso al infierno³¹.

La transcripción y publicación, por parte de Guy de Tervarent y Baudouin de Gaiffier³², de los documentos que se enumeran a continuación, alteraron completamente el conocimiento sobre algunos episodios comunes de las infancias de San Bartolomé y de San Esteban representados en la Edad Media:

- Manuscrito en latín de la Biblioteca Marciana de Venecia (nº 158) que relata la historia del nacimiento y educación de San Esteban, fechado en los siglos XIV-XV.
- Manuscrito flamenco de la Bibliothèque Royale de Bruselas (nº 1116), fechado en el siglo XV, sobre el contexto regio del nacimiento de San Bartolomé.
- Manuscrito en latín de la Biblioteca de la Universidad de Padua (nº 1622), fechado igualmente en el siglo XV sobre la natividad de San Bartolomé apóstol.

²³ “Felipe, Bartolomé, Tomás, Mateo el publicano; Jacobo hijo de Alfeo, Lebeo, por sobrenombre, Tadeo”.

²⁴ “Andrés, Felipe, Bartolomé, Mateo, Tomás, Jacobo hijo de Alfeo, Tadeo, Simón el cananita”.

²⁵ “Simón, a quien también llamó Pedro, a Andrés su hermano, Jacobo y Juan, Felipe y Bartolomé”.

²⁶ SALAS PARRILLA, Miguel (2007): p. 2.

²⁷ Es uno de los testigos de la aparición de Jesús a orillas del Lago Tiberiades: “Estaban juntos Simón Pedro, Tomás llamado el Dídimo, Natanael el de Caná de Galilea, los hijos de Zebedeo, y otros dos de sus discípulos”.

²⁸ SOARES, Franquelim Neiva (1988): p. 20.

²⁹ AMORES MARTÍNEZ, Francisco (2008): p. 858.

³⁰ SOARES, Franquelim Neiva (1988): p. 20.

³¹ SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): pp. 541-548.

³² TERVARENT, Guy de y GAIFFIER, Baudouin de (1936): pp. 33-58. Los autores refieren otros documentos de esta naturaleza presentes en algunas bibliotecas y archivos europeos.

LA ICONOGRAFÍA DE SAN BARTOLOMÉ EN EL SEPULCRO DE D. PEDRO

Los pasajes de la vida de San Bartolomé se distribuyen por los frentes laterales del sepulcro de D. Pedro estando divididos en doce edículos separados entre sí por microarquitecturas labradas con gran rigor, diversidad y naturalismo: contrafuertes escalonados rematados por pináculos, gabletes con rosetones en el centro, arcos cairelados con cogollos, arcos polilobulados, evidenciando la plena aceptación de las formas góticas del *Trecento* (Figs. 1-2). Cada uno de estos espacios se distingue por la calidad narrativa de las escenas, marcadas por planos bien definidos por estructuras arquitectónicas, mobiliario o elementos de paisaje, mostrando una gran seguridad en la representación del espacio y de la disposición de las figuras en la composición general. El dominio técnico es igualmente evidente por la diferenciación de volumetrías: formas casi de bulto redondo en los primeros planos y delicados detalles de bajorrelieve en aquellos más distantes del espectador. Las mutilaciones a las que fueron sujetas las esculturas dificultan su plena lectura iconográfica en un tiempo en que las *potencialidades expresivas da linguagem gestual* se encontraban ya muy desarrolladas en el lenguaje plástico³³.

Nuestro análisis recaerá en la lectura iconográfica patente en los frentes laterales del sepulcro de D. Pedro, en los cuales se representan escenas referentes a la vida y muerte de San Bartolomé, desde el nacimiento y rapto en la cuna a la predicación después del martirio. El recorrido sigue una secuencia cronológica, es continuo y se inicia en el frente izquierdo, encontrándose el primer edículo junto al testero, donde está representada una *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna*. Cada uno de los frentes presenta seis escenas interrumpidas por el frente de los pies donde se encuentra la *Buena Muerte* del Rey, con la representación de la *Extrema Unción* a la izquierda del observador y, a la derecha, la recepción del *Viático*³⁴.

Frente izquierdo

1. El rapto del bebé Bartolomé y su sustitución por un demonio

En esta primera escena, el diablo, que emerge junto a los pies de la cama donde está sentada una mujer, acaba de hacer la sustitución, cogiendo en los brazos al bebé Bartolomé mientras la cuna está ya ocupada por un bebé diablo (Fig. 3). Los dos se distinguen claramente, por la fealdad y deformación de la cara del que está en la cuna y por la normal apariencia de recién nacido que lleva el diablo. A pesar de que no conocemos ejemplares similares de la escultura, esta solución parece ser un subterfugio del autor para distinguir los dos seres. En la pintura, esta distinción se hace con el color (el negro para el diablo y la blancura para San Bartolomé), y por otros elementos como la aureola dorada indicando la santidad del apóstol o los cuernos identificando a la criatura diabólica. Estos esquemas iconográficos se repiten en la pintura italiana hasta mediados del siglo XV, como podemos ver en el *Retablo de la Leyenda de San Esteban*, de Martino

³³ “las potencialidades expresivas del lenguaje gestual” (N. del T.). ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): p. 258. Muchas figuras presentan las cabezas y las manos cortadas. Para este estudio esos cortes sistemáticos fueron voluntarios. La dificultad está en saber en qué época o cuáles fueron los motivos que llevaron a esos cortes. La falta de las cabezas hace difícil la identificación social o de estatuto del figurante que podría deducirse de atributos tales como las coronas para los reyes, las barbas para los nobles o la falta de ellas para los plebeyos.

³⁴ AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 153.

di Bartolomeo, con fecha probable de 1435³⁵. En la escena de la sustitución, y tal como vemos en Alcobaça, los dos bebés van vestidos exactamente de la misma manera, distinguiéndose por el color y por la expresión malévolamente del recién nacido cornudo, ya en la cuna, y por la aureola del santo. Lo mismo ocurre en el más tardío *Retablo del Nacimiento de San Esteban*, fechado entre 1495-1500 y atribuido al Grupo Vergós, que se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Los dos recién nacidos presentan exactamente la misma indumentaria, van vestidos de rojo, enfajados y tocados, distinguiéndose por los cuernos dorados de la criatura maligna que está en la cuna y por la aureola del bebé que lleva el diablo, ya en la esquina superior derecha³⁶. Los dos diablos que hacen la sustitución aparecen suspendidos, con alas de murciélago, patas de cabra y rostro monstruoso.

Esta caracterización del diablo como ladrón de niños es constante a lo largo de este período en análisis, como nos ejemplifica el *Retablo de San Bartolomé* de Lorenzo di Niccolo Gerini, fechado en 1401 (Pinacoteca Civica de San Gimignano), en el cual la escena del cambio se desarrolla en un lugar separado, lateralmente, fuera del espacio físico de la habitación³⁷. En el sepulcro de Alcobaça este momento es tratado en primer plano. Tal como es habitual en todos los ejemplares indicados y en las escenas medievales de nacimiento, la escena del nacimiento en el sepulcro de D. Pedro va acompañada por tres figuras que, a pesar de la ausencia de cabeza de una de ellas, aparentan ser mujeres, probablemente parteras. Aquí, es de destacar el carácter escénico de la mujer que mira a través de una cortina en el extremo superior izquierdo, de la separación de los dos grupos de la composición a través de la cama rectilínea y de la postura del cuerpo de la mujer sentada, en una pose muy natural afín a la pintura italiana de la época.

Este episodio de la vida de San Bartolomé no figura en la *Passio* del Santo, en la *Legenda Áurea* ni en otro relato o himno como los registrados en los *Acta Sanctorum*. Hasta 1936 se desconocían completamente las fuentes relacionadas con la sustitución y rapto diabólico del santo, lo que dificultaba la interpretación iconográfica de todos los ejemplares dedicados a esta temática. La transcripción y publicación de Guy de Tervarent y Baudouin de Gaiffier de tres manuscritos inéditos³⁸, fechados en los siglos XIV y XV, reveló el contenido de un conjunto de leyendas medievales que circulaban por toda Europa, que alimentaban el imaginario y, consecuentemente, la iconografía del tiempo. Tal como refieren los autores, ningún santo ocupó un lugar tan preponderante en la Edad Media como el diablo³⁹. En relación a los niños, el miedo se justifica fácilmente dada su vulnerabilidad pues antes del bautismo se convertían en presas fáciles del espíritu maligno. Así se explica la protección de San Bartolomé a los niños tartamudos y con miedos, justificando la proliferación de una serie de creencias y rituales que se han mantenido hasta nuestros días, entre los que se incluyen los tan ancestrales y peculiares

³⁵ Städel Museum, Frankfurt, <http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=1028&ObjectID=1169&websiteLang=en> (consulta de 26/8/2014).

³⁶ Museu Nacional d'Art de Catalunya, <http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/naixement-de-sant-esteve/grup-vergos/015876-000> (consulta de 27/9/2014).

³⁷ Pinacoteca Civica de San Gimignano, <http://www.alinariarchives.it/it/search> (consulta de 21/8/2014).

³⁸ TERVARENT, Guy de y GAIFFIER, Baudouin de (1936): p. 33.

³⁹ *Ibid.*, p. 33.

*baños santos*⁴⁰. La falta de vigilancia podía llevar a que el diablo sustituyese al bebé de la cuna por una criatura maligna que solo llorase, gritase y no creciese. En el manuscrito de la *Bibliothèque Royale* de Bruselas (nº 1116), se habla del rapto de Bartolomé y de la sustitución del santo por un diablo negro como la brea que permaneció en la cuna durante tres años llorando y gritando⁴¹.

2. El bebé Bartolomé es rescatado de lo alto de una montaña

En este edículo podemos observar al bebé Bartolomé en lo alto de una montaña protegido por un águila. António de Vasconcelos interpreta con detalle este momento refiriendo que el pequeño Bartolomé fue llevado por el demonio *para o cimo de uma penedia onde abundavam grandes aves de rapina, para que estas o devorassem; mas uma águia, abrigando-o com as asas abertas guardou-o e defendeu-o das outras aves*⁴². Desconocemos el origen de este relato, que no es indicado por el autor y que no consta en ninguna de las fuentes mencionadas relativas a la vida del apóstol. Un obispo montado a caballo, a la izquierda, señala la escena y con gesto de mando ordena que el bebé sea rescatado. A la derecha, un hombre sube la montaña para recoger al niño y otro, en el plano inferior, coge los arneses de un caballo. El centro de la composición está ocupado por un excelente escorzo en diagonal de un caballo con su jinete que, a pesar de la visible mutilación, se dirige a lo alto de la montaña. Destacamos, una vez más, la calidad de los volúmenes, el equilibrio de la composición y la calidad plástica (Fig. 4). El manuscrito de la *Bibliothèque Royale* de Bruselas (nº 1116) refiere, tal como ya se ha descrito, el episodio de la sustitución y abandono del niño en una montaña. Según las palabras del demonio era necesario sacar a aquel niño de su cuna, llevarlo a la cima de una montaña y dejarlo en la nieve para que se muriese de frío⁴³. Mientras los padres de Bartolomé invocan a Dios recordándole la promesa de honrarlos con un hijo que iluminaría el mundo y vencería las tinieblas y lamentando, por eso, la presencia del niño horrible y hediondo del submundo, un sacerdote judío descubre al bebé Bartolomé cuando atraviesa las montañas. Al oír un llanto, ordena a sus acompañantes que sigan la voz, encontrando estos a un neófito que yacía en la nieve. El sacerdote lo lleva a su casa y cuida de él durante tres años⁴⁴.

⁴⁰ SOARES, Franquelim Neiva (1988): pp. 34-37. Los *baños santos* constituyen, según este autor, prolongaciones de los rituales ancestrales realizados en fuentes sagradas de agua dulce o en el mar, creencias relacionadas con la virtud renovadora del agua que propician los baños de regeneración, purificación y de profilaxis. La seguridad del litoral marino derivada del proceso de Reconquista cristiana llevó a que en muchas comunidades las fuentes se sustituyesen por el mar salado que ejercía mayor atracción sobre las gentes. El miedo que causa la tartamudez y su consecuente relación con los espíritus demoníacos explica este vínculo con San Bartolomé, el apóstol que expulsa, domina y encadena demonios. Esta asociación es nítida en esta *quarteta* popular recitada en el Norte de Portugal: *S. Bartolomeu me disse /Que me deitasse e dormisse /Sem medo da onda, / Nem do homem da sombra, /Nem do velhaco pesadelo, /Que tem a mão virada /E a unha revirada*. (“San Bartolomé me dijo/que me acostase y durmiese/sin miedo a la ola,/ni al hombre de la sombra/ ni a la vil pesadilla,/que tiene la mano levantada y la uña afilada” (N. del T.) En Portugal son famosos los *baños santos* de São Bartolomeu do Mar (Esposende), Foz do Douro (Oporto), Matosinhos y Cavez (Cabeceiras de Basto).

⁴¹ Tervarent, Guy de y Gaiffier, Baudouin de (1936): p. 41.

⁴² “a lo alto de una cima donde abundaban grandes aves de rapiña para que estas lo devorasen; pero un águila, abrigándolo con las alas abiertas, lo guardó y defendió de las otras aves” (N. del T.). Vasconcelos, António de (1983): p. 76.

⁴³ Tervarent, Guy de; Gaiffier, Baudouin de (1936): p. 41.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 41.

La escena del sepulcro de Alcobaça parece respetar, en parte, este pasaje. Afortunadamente se trata de una de las representaciones más completas de este episodio. El jinete de la izquierda que señala hacia lo alto de la montaña está envuelto por un gran manto y lleva en la cabeza lo que podrá ser una mitra o, de acuerdo con el manuscrito, el sombrero de un sacerdote judío. En el folio 37r del *Salterio de Gough* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Gough. liturg. 8, c. 1300-1310), el Sumo Sacerdote Caifás usa un sombrero de características muy parecidas al de la escena descrita y es interpretado como una mitra de obispo⁴⁵. Sin embargo, en cuanto a la composición, este episodio del sepulcro de D. Pedro se aproxima mucho a la representación que encontramos en la calle lateral izquierda (escena central), del *Retablo de San Bartolomé* del Museu Diocesà de Tarragona (Fig. 5), atribuido al Maestro de Santa Coloma de Queralt⁴⁶. Esta escena está dominada por un grupo de nobles cazadores dispuestos en primer plano y por la montaña escalonada que exhibe, en su parte más alta, al bebé salvado por uno de los jinetes, mientras el asustador diablo se aleja. Para Guy de Tervarent y Baudouin de Gaiffier el manuscrito de Bruselas difícilmente podría haber inspirado al artista catalán: el documento refiere un sacerdote judío que no está presente en el grupo de cazadores del *Retablo de San Bartolomé*⁴⁷. En este sentido, este pasaje del sepulcro de Alcobaça parece establecer una fusión entre el texto descrito y el episodio del retablo de Tarragona que llegó hasta nosotros. Sacerdote y jinetes se encuentran, en el caso portugués, en la misma escena, demostrando lo diversas y dispersas que pueden ser las fuentes iconográficas, no ciñéndose apenas a los textos sino también, a las imágenes en sus casi infinitas combinaciones.

3. El joven Bartolomé desenmascara al demonio en la cuna

En el tercer edículo se observa el regreso de Bartolomé a casa de los padres. Forman parte de esta composición y están cuidadosamente distribuidos en el segundo plano, el rey, a la izquierda, seguido de la reina, de un personaje femenino que podrá ser un ama de leche y de un joven monje imberbe con tonsura. El primer plano está ocupado por la cuna, que define el eje, donde está sentado el niño diablo que parece señalar al rey, que tiene al lado al joven Bartolomé. Este se distingue de los otros personajes por su menor estatura (que pretende corresponder a la edad de la adolescencia), y sostiene un libro en la mano izquierda. Finalmente, se observa la figura de un obispo que lleva una túnica, un gran manto y un báculo en la mano izquierda. La posición del brazo fragmentado hace pensar que este personaje señalaba la cuna (Fig. 6). Este mismo episodio está representado en el ya referido *Retablo de San Bartolomé* de la Catedral de Tarragona, fechado hacia 1360, esto es, con una cronología muy próxima al caso en estudio. En la escena central de la calle derecha, se representa el regreso de Bartolomé a casa de sus padres para desenmascarar al diablo intruso que permaneció en la cuna durante veinticuatro años, tal como nos es revelado en la inscripción que hay en la cuna: *aquest diable he(n) / forma de infant jage he(n) lo breç xxix Anys he(n) forma de Sant bertom/eu aucis iiii didas*⁴⁸. Las

⁴⁵ *Cristo ante Herodes y el Gran Sacerdote*. <http://www.english.cam.ac.uk/medieval/zoom.php?id=456> (consulta de 27/9/2014).

⁴⁶ El retablo se encuentra, actualmente, en el Museu Diocesà de Tarragona. Agradecemos aquí la rápida y generosa ayuda dada por la Dra. Sofía Mata de la Cruz, directora del mismo.

⁴⁷ TERVARENT, Guy de y GAIFFIER, Baudouin de (1936): p. 42.

⁴⁸ MATA DE LA CRUZ, Sofía (2012): p. 34. “Este diablo, en forma de niño, estuvo acostado en la cuna veinticuatro años, bajo la forma de San Bartolomé causó la muerte a cuatro amas de leche”.

diferencias entre las dos escenas, sin embargo, son evidentes: la edad de Bartolomé, joven en el sepulcro de D. Pedro y adulto de veinticuatro años en el retablo catalán, vestido de peregrino de Santiago; la presencia del obispo en el caso portugués y de un compañero de viaje, en el caso español y, también, las cuatro amas de leche muertas junto a la cuna de la criatura diabólica que señala con el brazo derecho levantador⁴⁹. Este último detalle iconográfico corresponde a la inscripción que aparece en la cuna y parece constituir un hecho nuevo y original en la iconografía de la vida de San Bartolomé. La presencia de un obispo en este episodio del sepulcro de D. Pedro no levanta dudas por la presencia del báculo y es coherente con el episodio anterior. Las fuentes relativas a la vida de San Bartolomé no indican nada en relación a la presencia de un obispo, al contrario de las que se refieren a San Esteban, cuya historia de infancia sigue un modelo muy semejante al de San Bartolomé. También San Esteban fue víctima de un raptó diabólico, habiendo sido abandonado y alimentado por una corza que lo dejó en la puerta del obispo Julián⁵⁰. Es posible que, en el caso del sepulcro de Alcobaça, nos encontremos ante el cruce de la historia de dos santos. Podemos, sin embargo, considerar también una aproximación a las representaciones medievales ya citadas, habiendo cambiado el artista la presencia del sacerdote judío por la figura de un obispo.

4 y 5. San Bartolomé libera del demonio a la hija del rey Polimio de Armenia y lo presenta encadenado ante el monarca

Los últimos edículos del frente izquierdo presentan grandes lagunas en la parte superior que no nos impiden, a pesar de ello, hacer la lectura de los episodios de la vida de San Bartolomé. A partir del cuarto edículo se pasa a la vida adulta del santo y a los episodios de evangelización por tierras de oriente. Estas representaciones están descritas en los *Acta Sanctorum*, en la *Legenda Áurea* y, el propio monasterio de Alcobaça, guardaba una versión en *medievo-português* de los *Autos de los Apóstoles*, en la que se describe la figura de San Bartolomé con *muitos cabelos na cabeça e barba longa*, vestido con *uma púrpura branca e um manto branco assyado, vestes que em vinte e seis anos numa se romperam ou envelheceram*⁵¹. Estas características, que definirán la iconografía de San Bartolomé, son referidas en la *Legenda Áurea*, texto que pone en boca del demonio Berith la descripción del apóstol:

“es un hombre de estatura corriente, cabellos ensortijados y negros, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y bien proporcionada, barba espesa y un poquito entrecana; va vestido con una túnica blanca estampada con dibujos rojos en forma de clavos, y con un manto blanco también ribeteado con una orla guarnecida de piedras preciosas del color de la púrpura. Ya hace veintiséis años que lleva esa ropa y las mismas sandalias; durante todo ese tiempo ni sus vestiduras ni su calzado se han deteriorado ni manchado”⁵².

La representación del apóstol en estos edículos, sigue estas características y su iconografía es constante hasta el final del ciclo del frente derecho, permitiéndonos identificar la figura del santo en todas las escenas: cabellos abundantes y rizados, barba larga y espesa, túnica y manto, y calzado hasta la escena del martirio, a partir de la cual se presenta descalzo.

⁴⁹ Tervarent, Guy de y Gaiffier, Baudouin de (1936): p. 40.

⁵⁰ Ibid., p. 37.

⁵¹ “muchos cabellos en la cabeza y barba larga, vestido con una púrpura blanca y un aseado manto blanco, ropaje que en veintiséis años nunca se rompió o envejeció” (N. del T.). Martins, Mário (1962): p. 177.

⁵² Santiago de la Vorágine (1992): p. 524.

El episodio de la liberación de la hija del rey Polimio es uno de los más glosados en los pocos ejemplares conocidos dedicados a la vida de este apóstol, por el tema del exorcismo en sí, del cual San Bartolomé es patrono y tal vez por el hecho de haber desencadenado la conversión del rey, lo que podría establecer una aproximación a la vida y miedos del rey D. Pedro. Los dos episodios presentan una composición muy próxima, destacándose en ambos las figuras de San Bartolomé y de la hija de Polimio en posiciones muy similares entre sí: el santo en pie, de perfil y curvado sobre el cuerpo arrodillado de la princesa. En el cuarto edículo, el santo sujeta el libro sagrado con la mano izquierda y en el quinto, encadena al diablo (Figs. 7 y 8). Se trata de una interpretación plástica del pasaje narrado en la *Legenda Aurea*, en el momento en que el apóstol pide a los siervos del rey que liberen a la princesa, diciendo: “Haced lo que os mando; no tengáis miedo; no os morderá, porque ya tengo yo bien sujeto al demonio que la dominaba”⁵³. Esta seguridad y este poder sobre las criaturas de las tinieblas se deducen también de sus cualidades físicas, al describirse a Bartolomé como poseedor de una voz de sonoridad poderosa⁵⁴, característica que puede haber contribuido a convertirlo en patrono de la tartamudez, disturbio que sufría el propio rey D. Pedro. Las otras figuras de las escenas pueden ser interpretadas como elementos de la corte de Polimio, debiendo representar una de ellas al propio rey (a la derecha, en el cuarto edículo y en el quinto, a la izquierda, detrás de Bartolomé), tal como se refiere en la *Legenda Aurea* y en otras representaciones conocidas de la pintura. Igualmente fechado en el siglo XIV, el retablo del *Maestro del trittico di Urbino*, de la Galleria Nazionale delle Marche de Urbino, describe, en la parte superior de la calle derecha, el mismo episodio en un contexto muy cercano al descrito en la *Legenda Aurea*. En esta representación es posible observar la escena en la corte del rey Polimio que se destaca en su trono prestando atención a todo lo que está pasando⁵⁵.

6. Bartolomé expone la fe cristiana en la cámara del rey Polimio

Este episodio sigue muy de cerca la versión de la *Legenda Aurea*: encontrándose Polimio completamente solo en su cámara, Bartolomé se presentó ante él⁵⁶. Los dos personajes se encuentran en primer plano, en bulto casi redondo, estando el santo de pie y perfil señalando el libro sagrado, cuyas virtudes explica al rey. Este está sentado en posición de tres cuartos, enmarcado por un dosel del que cuelgan cortinas con amplios pliegues y una puerta en el centro, al fondo, lo que refuerza el carácter íntimo propio de una escena de interior y acentúa la tridimensionalidad (Fig. 9). Este momento será decisivo para la conversión del rey al cristianismo. Desconociendo esta escena en otros trabajos de pintura o escultura, podemos justificar el protagonismo de la figura de Polimio por tratarse del sepulcro de un rey.

⁵³ Ibid., p. 525.

⁵⁴ MARTINS, Mário (1962): p. 177.

⁵⁵ http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?id=10056&apply=true&titolo=Anonimo+%2c+Maestro+del+trittico+di+Urbino+-+sec.+XIV+-+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=la_yout_S2 (consulta de 28/9/2014); <http://www.uniurb.it/Filosofia/bibliografie/bartolomeo/bartolomeo/lapala.html> (consulta de 28/9/2014).

⁵⁶ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 525.

Frente derecho

7 y 8. En el templo, junto al Palacio del rey Polimio, San Bartolomé ordena la destrucción del ídolo

La secuencia de la vida de San Bartolomé continúa en el frente derecho, solo interrumpida por las dos escenas relacionadas con la *Buena Muerte* del rey en el frente de los pies. Son los hechos relatados en la *Legenda Áurea* los que sirven de base a cinco de las seis escenas de este frente, que siguen rigurosamente los detalles registrados por Santiago de la Vorágine. El séptimo edículo representa una escena en el interior de un templo donde consta, a la derecha, un altar que ocupa en profundidad todo el espacio disponible, reforzando el sentido de tridimensionalidad en un trabajo minucioso, bien patente en el mantel que cubre el altar y en las molduras del pedestal sobre el que está la imagen del ídolo. Este episodio se desarrolla durante un oficio religioso, en el templo pagano, en el momento en que se ofrecían sacrificios en honor de Berith. La escena aquí representada ocurre inmediatamente después de la intervención del diablo, que implora el fin del ritual por estar sufriendo atado con las ligaduras de fuego que le ha puesto un ángel de Cristo⁵⁷. Los dos hombres que vemos en primer plano, a la izquierda, intentan sin éxito derribarlo. En el plano de fondo emerge la figura de San Bartolomé que, con gesto de mando, señala al ídolo (Fig. 10).

Esta historia continúa en el edículo siguiente (el octavo) en el que se puede observar el momento de la destrucción del ídolo. San Bartolomé surge representado a la izquierda, señalando una vez más la imagen y sujetando, con la mano izquierda, la cadena que sujeta al demonio, tal como había prometido al rey Polimio: “le prometió que, si se bautizaba, le mostraría atado con cadenas al que hasta entonces había venido sirviendo y adorando como si fuese su dios”⁵⁸. La figura del monarca aparece inmediatamente a la izquierda del santo, en un plano ligeramente posterior y con las manos juntas en señal de conversión. Esta representación iconográfica del rey es constante, siguiendo las mismas características físicas y plásticas vistas en los dos episodios del exorcismo de su hija y en el del encuentro con el apóstol en su cámara. Al lado, y tras el monarca, otro personaje repite el mismo gesto de oración y una cuarta cabeza emerge entre San Bartolomé y el rey, ocupando un vacío y sugiriendo una mayor profundidad. En el lateral derecho se repite el esquema esculpido en el edículo anterior, pudiendo verse un demonio en forma de gárgola, en la parte superior, que sujeta un palo en la mano derecha para llevar a cabo la destrucción del ídolo ordenada por el santo (Fig. 11). Esta es la solución encontrada por el escultor para respetar el relato trazado en la *Legenda Áurea*: “Entonces intervino el apóstol mandando al demonio que saliera del interior de la imagen y convirtiera la estatua en añicos”⁵⁹. La extraordinaria curvatura del cuerpo del ídolo constituye una solución plástica original, propia de la escultura y única entre las representaciones del mismo episodio que se observan en otros ejemplares que han llegado a nosotros. En la iluminación de un códice fechado hacia 1463, guardado en la Bibliothèque nationale de France (París), la solución encontrada por el artista para representar el mismo episodio fue presentar una columna partiéndose, sugiriendo la caída del ídolo y su destrucción y

⁵⁷ Ibid., p. 526.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

mostrando la fuga del diablo⁶⁰. Otra solución fue la encontrada por el pintor del retablo de Tarragona, que optó por representar simultáneamente dos momentos que se suceden en el templo: la columna intacta con el ídolo encima y el demonio saliendo de la imagen mostrando, en el suelo, la imagen del ídolo ya hecha añicos y el diablo en fuga (Fig. 5). El pintor de la *Pala di San Bartolomeo de Urbino*, fechada a fines del siglo XIV e inicios del siglo XV, simplificó la escena colocando el diablo fuera de la imagen, que ya presenta señales de destrucción, empujándola hacia el suelo⁶¹. En la jamba derecha de la portada de la iglesia de San Bartolomé de Logroño, fechada según Ruiz de Galarreta en el último cuarto del siglo XIII, la solución de la columna constituye también la opción del artista y, a pesar de las lagunas que presenta, es perceptible que el ídolo está cayendo⁶². El conjunto iconográfico de esta portada, también dedicado a las representaciones narrativas de la vida de San Bartolomé, es el más extenso y detallado que conocemos en la escultura gótica y con una cronología próxima a la de los sepulcros de Alcobaça.

9. La consagración del templo

La escena tratada en este edículo encierra los acontecimientos narrados en los dos anteriores. Tal como nos describe la *Legenda Áurea*, después de la destrucción del ídolo y de la expulsión del demonio del templo al desierto, todos los presentes se recogieron en oración y San Bartolomé consagró la iglesia dedicándola al culto del verdadero Dios. El espacio está ocupado, a la izquierda, por las figuras del santo, en primer plano, del rey, cuyo rostro se entrevé, y de la probable hija de Polimio que, tal como San Bartolomé, se presenta con las manos juntas en señal de oración. Un ángel de grandes dimensiones ocupa la parte central del edículo y posa una cruz sobre el pedestal del altar donde antes estaba la imagen del ídolo. El escultor utiliza, una vez más, idéntica solución para la representación del altar, reforzando el hecho de continuar en el mismo espacio (Fig. 12). Este tema, que encontramos en Alcobaça, sintetiza en términos iconográficos un pasaje importante relatado en la *Legenda Áurea*, donde se refiere que un ángel del Señor entró volando al interior del templo y trazó con su mano la señal de la cruz en cada uno de sus cuatro ángulos. Es de destacar la calidad plástica de la imagen del ángel que sugiere movimiento a través de las alas ligeramente abiertas y que presentan una dimensión capaz, realmente, de transportar este cuerpo. Consideramos que este pasaje hace más relevante y refuerza la originalidad del sepulcro de D. Pedro, ya que no conocemos otra representación de este episodio.

10. San Bartolomé ante el rey Astiages

Después de la consagración del templo real, Polimio es bautizado junto a su esposa, hijos y todo el pueblo. El rey renuncia al trono y se convierte en discípulo del

⁶⁰ *Speculum Historiale*, París, BnF, Ms. Fr. 50, fol. 337v. Escena que ilustra el capítulo 85 dedicado a la destrucción del ídolo y a la forma del diablo. <http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100039&E=JPEG&Deb=164&Fin=164&Param=C> (consulta de 28/9/2014)

⁶¹ http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?id=10056&apply=true&titolo=Anonimo+%2c+Maestro+del+trittico+di+Urbino+-+sec.+XIV+-+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (consulta de 28/9/2014); <http://www.uniurb.it/Filosofia/bibliografie/bartolomeo/bartolomeo/lapala.html> (consulta de 28/9/2014).

⁶² RUIZ DE GALARRETA, José María (1952): p. 126. [http://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Bartolomé_\(Logroño\)#mediaviewer/File:Logroño_-_Iglesia_de_San_Bartolome_01.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Bartolomé_(Logroño)#mediaviewer/File:Logroño_-_Iglesia_de_San_Bartolome_01.jpg) (consulta de 28/9/2014).

apóstol, siendo el trono ocupado por su hermano Astiages. Los pontífices de los templos se quejan ante el nuevo rey de la destrucción de los ídolos, acusando a San Bartolomé de esos hechos y de la perversión de Polimio. Furioso con lo sucedido, Astiages ordena la prisión del santo y exige que lo lleven ante él. Es este el momento elegido por los artistas de Alcobaça para continuar el relato de la vida del apóstol. En la composición, Astiages se distingue claramente a la derecha, coronado, sentado en un trono ennoblecido por un tapiz que ambienta el espacio apuntando al apóstol en señal de mando. Enfrente, de perfil y con las manos levantadas, se presenta a San Bartolomé, que es empujado hacia la escena por un soldado *perfectamente armado* como refiere la *Legenda Áurea* (Fig. 13). Un manuscrito iluminado de la Bibliothèque de l’Arsenal de París, fechado hacia 1335, relata el mismo episodio con una composición muy próxima al de Alcobaça, también enmarcado por una microarquitectura gótica: el rey Astiages está sentado en el trono pero en el lado izquierdo, el santo, al centro y con los brazos cruzados en señal de impotencia, es también empujado por un hombre que lo agrade con una vara⁶³.

11. El martirio de San Bartolomé

Esta escena está dominada por el episodio del martirio de San Bartolomé. El santo, tumbado y con la cabeza erguida, cubre el primer plano del edículo definiendo el eje. A la derecha, vemos al verdugo que arranca parte de la piel de la pierna izquierda y, justo atrás, es posible identificar la figura del rey Astiages, que se presenta coronado y con gesto de mando. El ambiente se enriquece con una cortina que tapa una abertura. Otro personaje, muy mutilado, ocupa el fondo del lado izquierdo (Fig. 14). La Edad Media aceptó muchas versiones de la muerte de San Bartolomé; Santiago de la Vorágine refiere la crucifixión, la decapitación, el desollamiento o todas ellas⁶⁴. El martirologio romano dice que fue desollado vivo⁶⁵ pero, según Réau y en tono irónico, el hecho de haber muchos apóstoles decapitados y crucificados llevó a que los hagiógrafos optasen por un martirio menos trivial y convirtiesen a Bartolomé en el Marsias cristiano⁶⁶. Y, tal como Marsias, sufriendo, pregunta a Apolo: “¿Por qué a mí de mí me arrancas?”⁶⁷ también Jesús responde a Bartolomé, cuando este le pide que le conserve sus nobles vestiduras, que si el discípulo no renuncia voluntariamente a sus trajes ostentosos, tendrá más tarde que dejar la túnica natural, es decir, su propia piel⁶⁸.

La escena del martirio de San Bartolomé, como es común a todos los santos mártires, es sin duda la más representada en la hagiografía. Por esta razón son también muy diversas las soluciones formales e iconográficas encontradas por los artistas para representar este episodio. Con más o menos detalle y dramatismo en la descripción del martirio, la tendencia es realzar la crueldad visible en el horror de las escenas y de los instrumentos usados para desollar al apóstol. En la escultura de bulto, los atributos

⁶³ *Speculum Historiale*, Ms. Arsenal 5080, fol. 89v. <http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-08004378&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=C> (consulta de 28/9/2014).

⁶⁴ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 527.

⁶⁵ REVILLA, Federico (2012): pp. 92-93.

⁶⁶ RÉAU, Louis (1997): p. 180.

⁶⁷ “Porque me arrancas de mim próprio?” (N. del T.). OVÍDIO (2007): p. 160.

⁶⁸ VASCONCELOS, António de (1983): p. 77. El autor, a pesar de no referir el origen de estas historias, señala que no pasaban de un montón de fábulas sin ningún fundamento.

privilegiados de San Bartolomé son, primero el libro y, más tarde, precisamente el gran cuchillo del martirio. Curiosamente, en el sepulcro de D. Pedro, es sobria y casi estoica la forma en que el santo recibe el martirio. Como ejemplos comparativos referimos el manuscrito iluminado de la Bibliothèque de l’Arsenal ya citado por las semejanzas compositivas e iconográficas de este tema: el rey, a la derecha, con gesto impositivo, el santo tumbado con la cabeza erguida y dos verdugos, uno arrancándole la piel de una pierna y el otro la del brazo derecho⁶⁹. Esta representación nos ayuda a plantear la hipótesis de que, en el caso del sepulcro de D. Pedro, la muy deteriorada figura de la izquierda, detrás del santo, pueda ser un verdugo más arrancándole la piel del brazo, que también se ha perdido. La misma Bibliothèque nationale de France guarda algunos libros, entre los cuales destacan versiones ilustradas de la *Legenda Áurea* como la de 1348, en los que se representa varias veces el martirio del santo con soluciones muy semejantes a la descrita⁷⁰. La posibilidad de que estas versiones estuviesen en la biblioteca de Alcobaça o fueran del conocimiento de los artistas nos parece, ante estas representaciones, muy verosímil.

12. San Bartolomé camina con su piel sobre el hombro

El tema escogido en este último edículo no consta en la *Legenda Áurea* y constituye, de alguna forma, un enigma en el conjunto del programa iconográfico. En la portada de la iglesia de San Bartolomé de Logroño, el mismo tema es tratado en la jamba izquierda: el santo aureolado carga la piel y se presenta ante una asamblea de oyentes. De acuerdo con Réau, esta escena representa a San Bartolomé rezando ante un auditorio de ancianos, considerándola –citando a Chandler Post– como un tema particular del arte español⁷¹. En el caso del *Retablo de Santa Isabel y San Bartolomé*, de la autoría de Guerau Gener (c. 1369-1408/11), que se expone en la Catedral de Barcelona, esta constituye la última escena de los episodios dedicados a la vida del santo. Aureolado, en carne viva y con la piel desollada sobre el hombro, el apóstol predica ante una asamblea atenta de ancianos⁷².

El *Retablo de San Bartolomé* expuesto en la Capilla del Obispado de Astorga, registra una versión cuatrocentista más minuciosa y más rica en detalles de este episodio. El santo con su piel al hombro predica, desde un púlpito, ante una asamblea atenta, viéndose al fondo, sobre un altar, un magnífico relicario dorado⁷³. La dificultad en el sepulcro de Alcobaça reside en la imposibilidad de identificar los dos personajes que se encuentran ante el apóstol, estando uno de ellos sentado y esculpido con una gran calidad plástica (Fig. 15). Maria José Goulão afirma tratarse del *triunfo da fé sobre a adversidade**, encontrándose el santo predicando a los ancianos⁷⁴, tal como en los

⁶⁹ Vid. nota 63.

⁷⁰ París, BnF, Ms. Fr. 241, fol. 219. <http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100138&E=JPEG&Deb=110&Fin=110&Param=C> (consulta de 28/9/2014).

⁷¹ RÉAU, Louis (1997): p. 184.

⁷² Vid. una reproducción en <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/CatedralBCN-Gener-StBartomeuStaIsabel-7041r.jpg> (consulta de 30/9/2014).

⁷³ SANCHEZ FERNÁNDEZ, Mireya (1989): p. 118. Agradecemos igualmente la información cedida por Francisco Centeno Cristóbal, Director del *Palacio de Gaudí, Museo de los Caminos*.

* “triunfo de la fe sobre la adversidad” (N. del T.).

⁷⁴ GOULÃO, Maria José (2009): p. 88.

episodios referidos en la portada de Logroño y en los retablos de San Bartolomé citados. Luís Afonso, por otro lado, considera que se trata del momento en que San Bartolomé se presenta en carne viva y con la piel al hombro ante Astiages, el monarca que mandó desollarlo. El autor conecta con el tema de la resurrección del cuerpo y del alma y recuerda el testimonio de Job (19, 26): “*depois que a minha pele se desprenda da minha carne, na minha própria carne verei a Deus*”⁷⁵. La tesis que proponemos, identificando el tipo iconográfico de la figura que está de pie con la de San Bartolomé adulto de los otros edículos, y la de la figura sentada con la de Polimio, en la escena con el santo en la cámara (edículo seis del frente izquierdo), es que estamos ante el momento de la *Legenda Áurea* en que el rey Polimio es elegido para continuar la misión del apóstol, tarea que desempeñó durante veinte años, descansando después “en la paz del Señor”⁷⁶. Son los principios de la conversión y de la evangelización continuada los que podrán estar representados en este episodio pero, de hecho, se constata que la mano partida apunta hacia arriba o, tal vez, al testero del sepulcro de D. Pedro, al tema de la *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna*, como defiende Luís Afonso. En la base de la rueda exterior, y de acuerdo con la lectura de Carlos Alberto Ferreira de Almeida, D. Pedro espera en su sepulcro hasta el Juicio Final, entendiendo este autor la inscripción como inspirada en el símbolo de los Apóstoles: *A(qui) E(spero) A FIN DO UM(n)DO*⁷⁷. De esta forma, el tema podrá establecer el nexo con el Juicio Final representado en el frente de los pies del sepulcro de D^a Inés de Castro, la imagen de la resurrección de los muertos y la espera del mundo que ha de venir.

SAN BARTOLOMÉ: LAS RAZONES DE UNA ELECCIÓN

Esta minuciosa descripción de los episodios que llenan los frentes del sepulcro de D. Pedro en Alcobaça conduce, necesariamente, a la apremiante pregunta: ¿por qué se da esta relevancia a San Bartolomé, uno de los más enigmáticos discípulos de Cristo⁷⁸, en este programa iconográfico tan complejo? Los estudiosos que han analizado este asunto dieron importancia a otros temas iconográficos como la *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna* o el *Juicio Final*, intentando establecer correspondencias entre los programas iconográficos de los sepulcros de D^a Inés y D. Pedro. Sin embargo, poca atención se dio a los pasajes de la vida de San Bartolomé. Solo António Vasconcelos les dedicó la debida atención narrando todos los episodios detalladamente, sin citar fuentes pero añadiendo notas personales a esas lecturas. A partir de 1993 se generalizó la postura defendida por Carlos Alberto Ferreira de Almeida: el apóstol fue elegido como patrono por D. Pedro a causa de su tartamudez, referida por el cronista Fernão Lopes, y por las perturbaciones psíquicas que, supuestamente, habría sufrido de niño. De hecho, una tradición local asocia la fundación de la ermita de San Bartolomé, construida por la Orden de Santiago en Sines, a la iniciativa de D. Pedro, lo que, de ser verdad, parece reforzar la devoción del rey por este santo. El hecho de ser abogado de los niños que tienen miedo, epilepsia y tartamudez,

⁷⁵ “después de desprenderse mi piel de mi carne, en mi propia carne veré a Dios” (N. del T.). AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 148.

⁷⁶ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 527; VASCONCELOS, António de (1983): pp. 79-80.

⁷⁷ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): p. 262. Esta inscripción ha merecido diferentes lecturas entre los investigadores portugueses. Cfr. BARROCA, Mário (2000): pp. 1740-1746, que presenta la propuesta *CA E A FIN DO MU(n) DO*.

⁷⁸ La misma cuestión coloca Paul M. Bacon en relación a la elección de Federico el Sabio, Elector de la Casa de Sajonia (1486-1525), de San Bartolomé como su patrono.

explicaría que el rey, conoedor de las historias que corrían en su tiempo, eligiera a este apóstol⁷⁹.

Luís Urbano Afonso explica la elección del patrono por las fuertes afinidades biográficas, especialmente la de la infancia atribulada de ambos, y establece la interesante asociación con la estirpe noble del apóstol, presentada en las leyendas medievales, y la elección del monarca⁸⁰. Paul M. Bacon llegó a la misma conclusión en relación a la elección de este apóstol como patrono de Federico III de Sajonia (1463-1525), mecenas que mucho contribuyó para afirmar del culto del santo en la región⁸¹. Constatación igualmente innovadora es la correlación que Luís Afonso observa entre los dos temas de la vida de San Bartolomé que flanquean la *Rueda de la Vida* –el nacimiento y resurrección del santo–, interpretándolos como una reflexión sobre la fugacidad de la vida y sobre el desprendimiento corpóreo del alma que se presentará de esta forma libre el día del *Juicio Final*. En este sentido, se establece la relación entre los episodios de la vida de San Bartolomé y los restantes temas de la iconografía de los sepulcros⁸².

La cuestión del origen noble de Bartolomé puede acompañarse también por la importancia que se da a las figuras de los dos reyes en los episodios de la vida del apóstol: Polimio y Astiages, una especie de dicotomía entre el *rey bueno* y el *rey malo*, dualidad muy querida en la época medieval. Polimio es el ejemplo del *rey bueno* porque reconoce los valores de la fe cristiana al convertirse y dedicar veinte años de su vida a su servicio; Astiages, el *rey malo*, incapaz de renunciar a la idolatría y capaz de ordenar tan crueles martirios. Por eso, el primero es compensado con el descanso eterno *en la paz del Señor*, y el segundo muere a manos de los demonios⁸³. De ahí el protagonismo que estos asumen en el conjunto de los edículos dedicados a la vida de San Bartolomé, ya sea en los episodios de la infancia, en las escenas de exorcismos o en la destrucción de los ídolos.

La relación de los episodios de la infancia del santo con las fuentes medievales dispersas y su comparación con otras obras de pintura y de escultura coetáneas constituye, ciertamente, una novedad en la lectura iconográfica del sepulcro de D. Pedro. Lo mismo se puede decir en relación a la repetición de episodios de la vida de diferentes santos, como lo observado en relación a San Bartolomé y a San Esteban.

El prestigio que el santo conquistó como exorcista, por el poder que demuestra en dominar a los demonios y por el terror que ejerce sobre los mismos, explica claramente la elección de estas escenas en el sepulcro de D. Pedro. El vínculo de este apóstol con el mundo de las tinieblas también fue alimentado a través del *Evangelio de Bartolomé*, integrado en la categoría de los apócrifos de la Pasión y de la Resurrección, dos temas que merecieron enorme atención en el programa de los sepulcros de D. Pedro y D^a Inés. Bartolomé, a quien Cristo se refiere varias veces como *amado mío*, es el único de los discípulos a quien le fue permitido contemplar el misterio de la Resurrección y saber que Cristo bajó al limbo para liberar a los bienaventurados. Asimismo, en estos textos encontramos los diálogos entre Bartolomé, el Infierno y sus criaturas malignas⁸⁴. En

⁷⁹ Cita también el estudio de Baudouin de Gaiffier, el más importante estudio relativo a los episodios de la infancia y de la adolescencia de San Bartolomé. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): pp. 258-259.

⁸⁰ AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 146. Cuestión que volveremos a abordar.

⁸¹ BACON, Paul M. (2008): p. 981.

⁸² AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 148.

⁸³ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 527.

⁸⁴ SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): pp. 542-543.

relación con lo expuesto y desde nuestro punto de vista, la elección de San Bartolomé fue más allá, con toda seguridad, de la cuestión de la tartamudez del rey, integrándose en el programa iconográfico de los dos sepulcros. Podemos concluir que la elección y la extensión que la vida del apóstol ocupa en el sepulcro de D. Pedro, la más detallada que conocemos, tiene raíces profundas en los miedos del rey por la aproximación de la muerte, el infierno, los demonios y el castigo eterno. La representación de la *Buena Muerte* del Rey (Fig. 16), en el frente de los pies y entre los doce episodios de la vida del santo, parece reforzar, sin duda, la fundamental motivación de este tan rico programa iconográfico que culmina en el *Juicio Final*, representado en el frente de los pies del sepulcro de D^a Inés (Fig. 17) y al que asiste el matrimonio real⁸⁵ (Fig. 18).

Bibliografía

AFONSO, Luís Urbano (2003): *O ser e o tempo. As idades do homem no gótico português*. Caleidoscópio [Lisboa].

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1983): *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal. Estudo iconográfico*. FLUP, Porto.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): “A Roda da Fortuna /Roda da Vida do Túmulo de D. Pedro, em Alcobaça”, *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, vol. 8, pp. 255-263. Disponible en línea:

http://aleph20.letras.up.pt/exlibris/aleph/a20_1/apache_media/EBH6X6BF6HUL64JPSC6J6YL1744668.pdf

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário (2002): *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Presença, Lisboa.

AMORES MARTÍNEZ, Francisco (2008): “La devoción a San Bartolomé en el occidente andaluz. Las hermandades de Umbrete (Sevilla) y Villalba del Alcor (Huelva)”. En: *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. Ediciones Escorialenses – Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, pp. 857-876. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2825296.pdf>

BACON, Paul M. (2008), “Art Patronage and Piety in Electoral Saxony: Frederick the Wise Promotes the Veneration of his Patron, St. Bartholomew”, *The Sixteenth Century Journal*, vol. 38, n° 4, pp. 973-1001.

BARROCA, Mário (2000): *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*. Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa, vol. II, Tomo 2.

FERNÃO LOPES (siglo XV): *Chronica del Rey D. Pedro I*, edición de 1735. Disponible en línea: <http://purl.pt/422/3/#/74> (consulta de 20/9/2014).

GOULÃO, Maria José (2009): “Expressões artísticas do universo medieval”. En: *História da Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*. Fubu Editores, s/l.

MARQUES, A. H. De Oliveira (1986): *Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV*. Volumen IV de SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. De Oliveira (eds.): *Nova História de Portugal*. Presença, Lisboa.

⁸⁵ NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): p. 28.

MARTINS, Mário (1962): “Os ‘Actos de Bartolomeu’ em medievo-português”, *Brotéria*, vol. LXXV, nº 2-3, pp. 177-181.

MATA DE LA CRUZ, Sofia (2012): *Museu Diocesà de Tarragona*. Escua, Barcelona.

NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): *Ignez de Castro e Pedro o Cru perante a iconographia do seus túmulos*. “A Editora”, Lisboa. Disponible en línea: <https://archive.org/stream/ignezdecastroep00viei#page/n15/mode/2up>

OVÍDIO (2007): *Metamorfoses*. Livros Cotovia, Lisboa.

PIMENTA, Cristina (2005): *D. Pedro I*. Círculo de Leitores [Lisboa].

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos A-F*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

REVILLA, Federico (2012): *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Cátedra, Madrid.

ROSAS, Lúcia (1992): *Nos Confins da Idade Média. Arte Portuguesa séculos XII-XV*. Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa-Oporto.

RUIZ DE GALARRETA, José María (1952): “La portada de San Bartolomé de Logroño”, *Berceo*, nº 22, pp. 125-134. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61124>

SALAS PARRILLA, Miguel (2007): “San Bartolomé Apóstol y los dichos de las danzantas de La Almarcha (Cuenca)”, *Culturas Populares*, nº 5 (julio-diciembre). Disponible en línea: <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/19732>

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Mireya (1989): “El Retablo de San Bartolomé”, *Tierras de León. Revista de la Diputación Provincial*, vol. 29, nº 75, pp. 111-120. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=75081>

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (siglo XIII) (1992): *La Leyenda Dorada*. Alianza Editorial, Madrid.

SANTOS, Reynaldo dos (1924): “A iconografia dos túmulos de Alcobaça”, *Lusitania: Revista de Estudos Portugueses*, fasc. I, pp. 83-90. Disponible en línea: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Lusitania/V01/Fasc01/Fasc01_item1/P88.html

SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): *Los Evangelios Apócrifos*, 2ª edición. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SILVA, José Custódio Vieira da (1996-1997): “Os túmulos de D. Pedro e D^a Inês de Castro”, *Portugália*, vols. XVII-XVIII (nueva serie), pp. 269-276.

SOARES, Franquelim Neiva (1988): *A Romaria de S. Bartolomeu do Mar E o seu Banho Santo*. Passado e Presente, Centro Social da Juventude de Mar, Esposende.

TERVARENT, Guy de; GAIFFIER, Baudouin de (1936): “Le Diable, voleur d’enfants. À propos de la naissance des saints Étienne, Laurent et Barthélemy”. En: *Homenatge a Antoni Rubio i Lluch*. Barcelona, vol. 2, pp. 33-58.

VASCONCELOS, António de (1983): *Inês de Castro. Estudos para uma série de lições no Curso de História de Portugal*. Edición facsímil de la publicada en 1933. Sòlivos de Portugal, Barcelos.



Fig. 1. Sepulcro de D. Pedro I, frente derecho (Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal) [foto: autoras]



Fig. 2. Sepulcro de D. Pedro I, frente de la cabeza y frente izquierdo (Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal) [foto: autoras]



Fig. 3. El rapto del bebé Bartolomé y su sustitución por un demonio [foto: autoras]

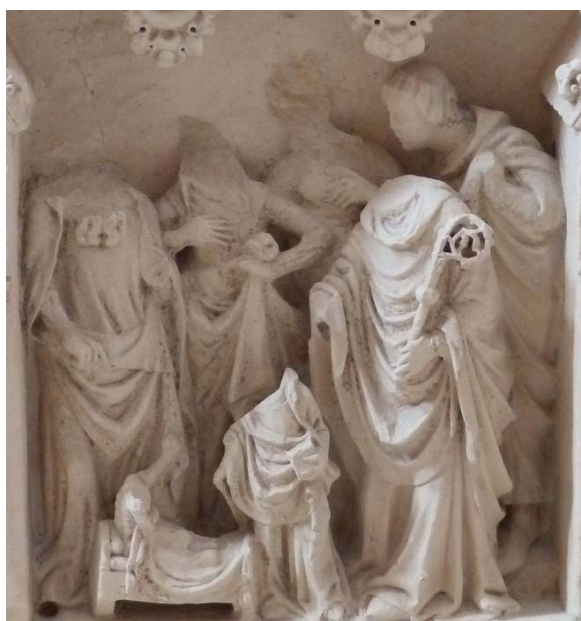


▲ Fig. 4. El bebé Bartolomé es rescatado de lo alto de una montaña [foto: autoras]



► Fig. 5. Maestro de Santa Coloma de Queralt, *Retablo de San Bartolomé*, c. 1360, detalle. Museu Diocesà de Tarragona [foto cedida por el Museu Diocesà de Tarragona]

▼ Fig. 6. El joven Bartolomé desenmascara al demonio en la cuna [foto: autoras]



► Fig. 7. San Bartolomé libera del demonio a la hija del rey Polimio de Armenia [foto: autoras]





Fig. 8. San Bartolomé presenta al diablo encadenado ante el rey Polimio de Armenia
[foto: autoras]



Fig. 9. Bartolomé expone la fe cristiana en la cámara del rey Polimio [foto: autoras]



Fig. 10. En el templo, junto al palacio del rey Polimio, San Bartolomé ordena la destrucción del ídolo [foto: autoras]



Fig. 11. La destrucción del ídolo [foto: autoras]



Fig. 12. La consagración del templo [foto: autoras]



Fig. 13. San Bartolomé ante el rey Astiages
[foto: autoras]



Fig. 14. El martirio de San Bartolomé [foto: autoras]



Fig. 15. San Bartolomé camina con su piel echada al hombro [foto: autoras]

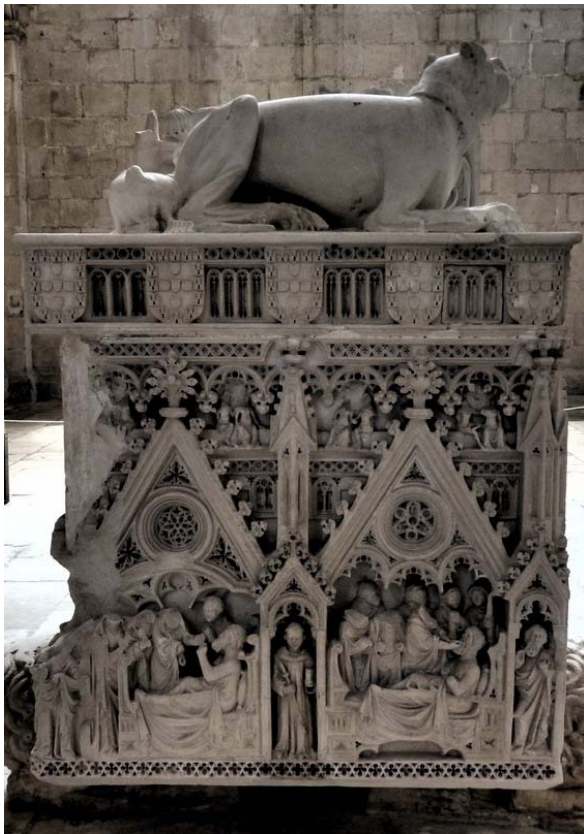


Fig. 16. Buena Muerte del Rey, frente de los pies (Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal) [foto: autoras]



Fig. 17. Juicio Final, frente de los pies, sepulcro de Dª Inés de Castro (Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal) [foto: autoras]



Fig. 18. D. Pedro y Dª Inés, detalle del Juicio Final, frente de los pies, sepulcro de Dª Inés de Castro (Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal) [foto: autoras]