

Lily Arad

TOMANDO LA DECISIÓN CORRECTA: EL REY SALOMÓN Y RAMÓN BERENGUER IV*

Este artículo examina la escena del *Juicio de Salomón* en la iglesia románica de Santa María, de Barberà del Vallès, cuyas pinturas murales hemos fechado en la segunda mitad del siglo XII¹. Dicha escena es excepcional. En ella el verdugo, que desempeña un papel dramático en la identificación de la verdadera y la falsa madre, ha sido omitido (fig. 1). Nuestra propuesta es que esta original representación del *Juicio de Salomón* refleja intereses de la Iglesia y del soberano secular contemporáneos.

La primera parte de este artículo examina la escena de Barberà como ejemplo de un nuevo tipo iconográfico del *Juicio de Salomón*, motivado por asuntos eclesiásticos y políticos particulares a esa época. La segunda parte estudia la singular selección de escenas tipológicas asociadas al Juicio en dicha iglesia.

I. La escena en Barberà del Vallès

La escena del *Juicio de Salomón* (1 Re. 3:16-28), en Santa María, de Barberà del Vallès, figura en el pilar izquierdo del arco triunfal. Un arco almenado, soportado por una columna, representa el aula real. A la derecha de la columna se alza una mujer cubierta por un velo, con un bebé en sus brazos. Éste, envuelto en pañales, se inclina hacia adelante sin apoyo. Sólo restos de pintura indican la presencia de una segunda mujer en una postura y vestimenta similares. Son las dos madres, el hijo de una de las cuales murió, en el momento en que ambas reclaman como suyo al pequeño que quedó en vida. Como no hay acuerdo, han solicitado juicio a Salomón, el sabio rey, que es representado como una gran figura frontal sentada a la izquierda de la columna.

* Agradezco calurosamente a la Prof. B. Kühnel, al Prof. P. Figueras, a M. Pagès, R. Reixats, Mn. M. Gros y J. Figueras por su generosa ayuda en mi investigación de las pinturas murales de Barberà.

¹ Sobre las pinturas de Barberà véanse también los trabajos ya clásicos de M. TRENS, «Les pintures murals de Barberà», *Vell i Nou*, I, n. 9, 1920, pp. 318-328 y «Les pintures murals romàniques de Barberà», *Gasetta de les Arts*, II, n. 29, 1925; más recientemente E. CARBONELL i ESTELLER y J. VIGUÉ, *L'església romànica de Santa Maria de Barberà del Vallès*, Barcelona, 1975 (Artstudi, 8), y M. LOOSVELDT, «Santa Maria de Barberà [pintures murals]», en *El Vallès Occidental. El Vallès Oriental*, Barcelona, 1991 (Catalunya Romànica, xviii), pp. 89-94; remito particularmente a mi tesis doctoral: L. ARAD, *The Church of Santa Maria de Barberà del Vallès: Iconography and Iconology of the Mural Paintings* (Ph. D. Thesis, The Hebrew University of Jerusalem, 1998), esp. pp. 183-184.

1. Particularidades de la escena en Barberà

Como hemos indicado, el verdugo —generalmente representado blandiendo su sable con vigor para aumentar el dramatismo de la escena— no figura en esta pintura en Barberà. ¿Podría ser su ausencia el resultado de un error del pintor con respecto al espacio pictórico? No es probable. Nuestra impresión es que la disposición de las figuras deja suficiente espacio para el verdugo. Peculiaridades adicionales en las pinturas de Barberà insinúan que el pintor no olvidó a este protagonista; sugerimos, por consiguiente, que la omisión es intencional.

El verdugo falta también en un capitel en la catedral de San Mauricio de Vienne, en el valle del Ródano, fechado entre 1145 y 1152². Allí Salomón está sentado bajo un arco como en Barberà, pero esgrimiendo él mismo el sable mientras se dirige a una de las madres. Éstas figuran a ambos lados del capitel, cada una con un niño en brazos. El escultor de Vienne omitió al verdugo con el objeto de presentar la escena en una composición simétrica, que hace resaltar al rey representado solo en el frente del capitel. De esta manera la escena debía ser más fácilmente percibida e identificada desde la nave de la iglesia. No es éste el caso en la escena de Barberà, donde el pintor realizó a Salomón engrandeciendo su figura en relación con las mujeres, a la vez que lo separaba de ellas por medio de una columna.

2. Interpretación teológica y eclesiástica del Juicio de Salomón

La interpretación teológica y eclesiástica del *Juicio de Salomón* explica sólo parcialmente la escena en Barberà. En tanto que Mateo (12:42) y Lucas (11:31) mencionan la sabiduría del rey bíblico para realzar la de un rey y juez aún más grande, Jesús, puede decirse que Salomón es símbolo de Él. Las palabras de Jesús son una velada declaración de su condición de Mesías y de su divinidad. A comienzos del siglo v, Agustín de Hipona interpretó a las dos madres como símbolos de la Iglesia y la Sinagoga, o, en términos más generales, de la verdadera y la falsa fe. El Rey Salomón simboliza, pues, a Cristo sentenciando a cada madre lo que se merece³. A principios del siglo vii, Isidoro de Sevilla explicó el Juicio de Salomón similarmente, como la elección entre la verdadera y la falsa fe, y a Salomón como tipo de Cristo⁴. En este contexto debemos notar que Isidoro fue consejero de un rey visigodo que se describió a sí mismo en términos semejantes a los que empleó Isidoro para describir a Salomón: como protector de la Iglesia contra los falsos fieles⁵.

Teólogos posteriores elaboraron la exégesis de Agustín e Isidoro. A comienzos del siglo xii, Bernardo de Claraval reprochó apasionadamente su actuación a la falsa madre, en la que vió a la infiel Sinagoga dispuesta a matar al niño antes que devolverlo a su verdadera madre. A continuación, Bernardo alabó el amor de la afligida Iglesia por su hijo⁶.

² C.A. HINDS, *The Judgment of Solomon. An Iconographical Motif in Early Medieval Art* (Ph.D. Thesis, University of Maryland College Park, 1994), pp. 131 ss, fig. 47a-b.

³ Agustín, *Sermo*, x (PL, 38/91-92).

⁴ Isidoro, *De Veteri et Novo testamento: Questiones*, iv, *De Iudicio Salomónis* (PL, 83/216-217). Cf., además, la Glosa ordinaria, In I Reg. 3:21 (PL, 113/582).

⁵ M. REYDELLET, «La conception du souverain chez Isidore de Séville», *Isidoriana* (León, 1961), 457-466. Ilustrativo de este problema: L. A. GARCÍA MORENO, «Expectativas milenaristas y escatológicas en la España Tardoantigua (ss. v-viii)», *Spania* (Abadía de Montserrat, 1996), esp. p. 106 ss.

⁶ In vigilia nativitatís Domini sermo vi (PL, 183/115).

3. La nueva pertinencia de la escena en la época de las Cruzadas y la Reconquista

Es de interés señalar que aunque el Juicio de Salomón fue dotado de una rica significación simbólica desde comienzos de la era cristiana, se conocen sólo unas pocas y dispersas representaciones de la escena anteriores a la segunda mitad del siglo XI⁷. Sólo en esa época el tema se hizo popular en el arte cristiano y se expandió desde Cataluña a otras regiones relacionadas con la peregrinación y las Cruzadas. El Juicio apareció entonces en un nuevo tipo iconográfico, y generalmente en esquemas tipológicos y no en secuencias historiadas. Su representación en edificios públicos monumentales coincide con el cambio en el tipo iconográfico. En consecuencia, debemos preguntarnos qué circunstancias históricas causaron la aparición de un nuevo tipo y lo hicieron tan popular.

La exégesis del Juicio expresada por Bernardo nos muestra que las dos madres continuaron siendo equiparadas a la Iglesia y la Sinagoga. La expansión de la escena en regiones relacionadas con la peregrinación, las Cruzadas y la Reconquista, está ligada a una amplificación de su simbolismo vinculado a la situación histórica y política contemporáneas: la elección de la verdadera madre por parte de Salomón vino a simbolizar la voluntad de los príncipes cristianos de tomar la cruz y recuperar la herencia de Cristo —Jerusalén y Tierra Santa, así como España, que habían sido conquistadas por el Islam⁸.

Ya en época visigoda Salomón fue considerado como una alegoría del soberano secular que defiende a la Iglesia⁹. Las circunstancias históricas similares —la lucha contra los conquistadores musulmanes— pueden explicar el renacimiento de la alegoría.



1. Santa Maria de Barberà del Vallès. Arco triunfal (detalle): *El Juicio de Salomón*.

⁷ Vid. *Images of Inspiration. The Old Testament in Early Christian Art*, Bible Lands Museum (Jerusalem, 2000), 92-95 (catálogo de exposición); C.A. HINDS, op. cit., pp. 6ss.

⁸ La bibliografía sobre el impacto de las Cruzadas en el arte románico es extensa. Consultese el estudio clásico de A. KATZENELLENBOGEN, «The Central Tympanum at Vézelay. Its Encyclopedic Meaning and its Relation to the First Crusade», *Art Bulletin*, 26 (1944), pp. 141-151. Más reciente es L. SEIDEL, *Songs of Glory, The Romanesque Façades of Aquitaine* (Chicago, 1981), pp. 70 ss; D. F. GLASS, *Portals, Pilgrimage, and Crusade in Western Tuscany* (Princeton University Press, 1997). Acerca del Juicio de Salomón en el contexto de las Cruzadas véase A. DERBES, «A Crusading Fresco Cycle at the Cathedral of Le Puy», *Art Bulletin*, 73 (1991), pp. 561-576, y C.A. HINDS, op. cit., *passim*, la cual no menciona la importante escena del Juicio en la iglesia de Barberà.

⁹ Esta alegoría explica la representación del Juicio de Salomón en un cofre de hueso de fines de la época visigoda o principios de la mozárabe, siendo ésta una escena poco común en esos tiempos. El cofre presenta la Encarnación de Cris-



2. Vat. ms. lat. 5729, *Biblia de Ripoll*, fol. 95. Frontispicio del Libro de Crónicas (detalle): El Juicio de Salomón.

4. La iconografía del Juicio de Salomón en la época de las Cruzadas y la Reconquista

El más antiguo ejemplo conocido del nuevo tipo iconográfico del Juicio de Salomón figura en el frontispicio del Libro de Crónicas en la Biblia de Ripoll, iluminado con un ciclo de la vida de David y Salomón (Vat. ms. lat. 5729, fol. 95) (fig. 2). La Biblia de Ripoll ha sido fechada en la segunda mitad del siglo XI¹⁰. El rasgo más peculiar de la iconografía del Juicio es la representación de las dos madres sosteniendo a los niños en sus brazos mientras defienden su causa ante el rey. El niño vivo, reposando en los brazos de la mujer, no es inmediatamente amenazado como en los tipos iconográficos anteriores¹¹. Uno de ellos realza el cruel tratamiento del pequeño, que el verdugo sujeta por los pies mientras esgrime el sable, sin comprender la agudeza de Salomón. Un ejemplo de este tipo de juicio salomónico es la escena en el sarcófago de Doña Blanca (fig. 3), en el panteón de la iglesia del monasterio de María la Real en Nájera, fechado en 1156¹². Allí el verdugo sostiene al bebé cabeza abajo, listo para llevar a cabo la orden del rey, mientras la falsa madre mira sin conmoverse y la madre verdadera se arrodilla rogando al rey que entregue a su hijo a la otra mujer con tal de salvar la vida del pequeño. El otro tipo anterior adopta medios pictóricos que exaltan al rey, pero también en este caso el niño está al alcance del verdugo, si

no ya en sus manos. Tal escena decora el frontispicio del Libro de Proverbios en la Biblia de Carlos el Calvo (San Pablo extramuros, 1, fol. 188v) (fig. 4), fechado entre 866 y 875¹³. Salomón reina desde un alto trono, en el centro de la parte superior de la composición, rodeado por su corte. Se ve

to y predice su Segunda Venida. La inclusión del Juicio en un programa que expresa un mensaje teológico común puede ser explicada por la exégesis de Isidoro y la lucha de los reyes visigodos contra la herejía y la conquista de España por los musulmanes. Vid.: ARAD, op. cit., esp. pp. 75, 82, y 89-90, y también a continuación. Además, A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Römischen Zeit, XI-XIII Jahrhundert, IV* (Berlin, 1972), 24, pl. xxii, fig. 80, el cual fecha al cofre c. 1000; C.A. HINDS, op. cit., esp. pp. 89 y 93-94.

¹⁰ R. ALCOY i PEDRÓS, «Biblia de Rodes (B.N.P.: ms. lat.6). Biblia de Ripoll (B.A.V.: ms. lat. 5729)», en *El Ripollès* (Barcelona, 1987), esp. pp. 307 y 310 (Catalunya romànica, x).

¹¹ Hasta ahora, la investigación del Juicio de Salomón identificó dos tipos iconográficos: uno de exaltación real que originó en la Antigüedad tardía, y otro de origen bizantino que realza el cruel tratamiento al bebé. Según Hinds, este último llegó al occidente y desde mediados del siglo XI expresa la elección de la verdadera madre por el rey (C.A. HINDS, op. cit., passim).

¹² *The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art (New York, 1993), no. 106, pp. 232-234 (catálogo de exposición). Esta dramática representación del Juicio de Salomón es parte de un programa que presenta imágenes de maternidad, martirio y salvación en conmemoración a la reina madre, la cual murió al dar a luz.

¹³ E. GAEHDE, «The Pictorial Sources of the Illustrations to the Books of Kings, Proverbs, Judith and Maccabees in the Carolingian Bible of San Paolo fuori le mura in Rome», *Frühmittelalterliche Studien*, 9 (1975), pp. 372-373; C.A. HINDS, op. cit., pp. 20 ss.



3. Nájera, panteón de la iglesia del monasterio de Santa María la Real. Sarcófago de Doña Blanca.

física y psicológicamente separado de las madres, del verdugo preparado a cortar en dos al niño vivo, y del niño muerto, todos ellos representados a sus pies. Al colocar a los pequeños en los brazos de las madres, el nuevo tipo iconográfico enfoca la atención en la interacción entre el rey y las madres y en la sabia decisión del rey de elegir y defender a la verdadera madre, en quien se reconoce a la Iglesia. Las imágenes pueden variar en detalles como la posición relativa de los protagonistas y sus gestos.

El ejemplo más antiguo que conocemos del nuevo tipo iconográfico en un medio monumental aparece en la catedral de Le Puy, en un ciclo tipológico del Antiguo y Nuevo Testamento rico en elementos de propaganda de la Cruzada. Estas pinturas murales decoran el crucero de la catedral y han sido fechadas hacia el 1100. Salomón (fig. 5), sentado en un alto trono, escucha a las dos madres que, de pie ante él, sostienen a los bebés en sus brazos. El verdugo, en segundo plano, está por desenvainar su sable¹⁴. El ciclo rinde tributo alegóricamente a Adhemar —el obispo de la ciudad y líder de la Primera Cruzada en su papel de legado papal¹⁵. Urbano II anunció el Concilio de Clermont durante su estancia en Le Puy, y Adhemar fue el primero de los asistentes a dicho Concilio en obedecer la demanda del Papa de tomar la cruz. Asimismo, debiéramos notar que la armada más grande de la Primera Cruzada vino del sur de Francia y fue conducida por Raimundo IV, conde de Tolosa, junto con Adhemar. Con el conde y el obispo marcharon otros nobles de esta región, entre ellos Gastón de Bearn, Gerardo de Rosellón, Guillermo de Montpellier y el capellán del conde Raimundo y canónigo de Le Puy, Raimundo de Aguilers¹⁶.

¹⁴ P. DESCHAMPS, M. THIBOUT, *La peinture murale en France. Le haut Moyen-Age et l'époque romane* (París, 1951), fig. 13.

¹⁵ A. DERBES, op. cit., esp. pp. 272 ss.

¹⁶ Raimundo de Aguilers, ch. 5, *Historia Francorum, Recueil des Historiens des Croisades: Historiens Occidentaux*, III (París, 1866), p. 244, Le «Liber», p. 52, en *Historia Francorum*, trad. J. H. y L. L. Hill (Philadelphia, 1968), p. 34.



4. San Paolo f.l.m., 1, Biblia de Carlos el Calvo, fol. 188v. *Frontispicio del Libro de Proverbios.*

La consecuente difusión del Juicio de Salomón a fines del siglo XI y durante el XII, exclusivamente en regiones relacionadas con la peregrinación y las Cruzadas, refleja la interpretación alegórica de la elección de Salomón entre la verdadera y la falsa madre como la elección entre la Iglesia y la falsa fe. Esta alegoría apoyó simbólicamente a los combatientes cristianos en la lucha contra los musulmanes en España y en Tierra Santa.

El Juicio de Salomón en la fachada esculpida de la iglesia del monasterio de Ripoll, que gozó de gran influencia en dicha época, es paradigmático¹⁷. Salomón, sentado en un alto trono, se dirige a las dos madres que con los niños en sus brazos defienden su caso ante él. El verdugo, blandiendo un sable, figura detrás de las mujeres (fig. 6). La fachada fue diseñada como un arco triunfal, y su decoración mantiene paralelismos entre el Antiguo y el Nuevo Testamento y entre la Antigua y la Nueva Ley, proclamando el triunfo de la Iglesia con claros tonos de propaganda de la Reconquista. Escenas del Antiguo Testamento, como la lucha de Israel contra los Amalecitas, simbolizan el apoyo de Dios al pueblo elegido —los cristianos, o más específicamente los catalanes— luchando contra los musulmanes¹⁸.

¹⁷ Una detallada descripción en E. JUNYENT, *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll* (Barcelona, 1975), pp. 48-56. Sobre el simbolismo político en la fachada: J. YARZA LUACES, «Santa Maria de Ripoll. L'escultura monumental», en *El Ripollès*, esp. pp. 245 ss; ARAD, op. cit., esp. pp. 121-122 y 136-137. El Juicio de Salomón y otras escenas bíblicas en la fachada de la iglesia de Ripoll tendrían por origen la fuente que inspiró a los iluminadores de las mismas escenas en la Biblia de Ripoll. Vid.: J. PIJOAN i SOTERAS, «Les miniatures de l'Octateuch a les biblies romàniques catalanes», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1911-1912), pp. 475-507, el cual fue el primero en señalar una relación iconográfica entre los dos ciclos bíblicos. También J. YARZA, op. cit., pp. 242, 246, 250, y R. ALCROY, op. cit., p. 307.

¹⁸ Esta interpretación se basa en la Glossa ordinaria, Lib. Exod., PL, 113/242: «Amalecitate, qui et Ismaelitate sunt, ipsi sunt Saraceni». Adicionales ejemplos en J. YARZA, op. cit., pp. 246, 248; L. ARAD, op. cit., p. 122.



5. Notre-Dame de Le Puy. Crucero septentrional: *El Juicio de Salomón*.

El monasterio fue fundado por los condes de Barcelona, a quienes consecuentemente otorgó apoyo espiritual y político exaltando su contribución a la Reconquista¹⁹. El programa iconográfico de la fachada alaba a Ramón Berenguer IV, el prestigioso conde catalán y príncipe de Aragón, quien jugó un papel decisivo en esa campaña²⁰. En 1147 el papa Eugenio declaró a Iberia como zona de legítima cruzada, y en 1148 proclamó la campaña de Ramón Berenguer IV como verdadera cruzada²¹. A la fachada se le ha puesto una fecha entre 1149, año en que Ramón Berenguer IV conquistó la importante ciudad de Lleida, y 1162, el año de su muerte²².

Nuestra interpretación del Juicio de Salomón en Barberà como reflejo de la propaganda de la Reconquista está apoyada en analogías visuales, temáticas e ideológicas entre el programa de decoración

¹⁹ J. M. SALRACH, *El procés de feudalització: segles III-XIII* (Barcelona, 1987), pp. 442ss (*Història de Catalunya*, II). Sobre el papel de los condes de Barcelona en la Reconquista, vid. idem, 453ss; P. BONNASSIE, *Cataluña mil años atrás (siglos X-XI)* (Barcelona, 1988), esp. pp. 430-432. También A. LEWIS, «The Papacy in Southern France and Catalonia, 840-1417», en *Medieval Society in Southern France and Catalonia* (London, 1984), esp. xviii, 3-6; J. OTTAWAY, «La "croisade" espagnole et la spiritualité: Reconquista et réforme entre Rome et Cluny», en: idem, ed., *Entre Adriatique et Atlantique. Saint Lizier au premier âge féodal* (Saint-Lizier, 1994), pp. 81ss.

²⁰ J. YARZA, op. cit., p. 248; L. ARAD, op. cit., esp. pp. 121-122.

²¹ B. F. REILLY, *The Contest of Christian and Muslim Spain, 1031-1157* (Oxford UK, Cambridge USA, 1995), pp. 211 y 214-215.

²² J. YARZA, op. cit., p. 250. Esta fecha es confirmada por el análisis estilístico. Vid. N. de DALMASES y A. JOSÉ i PITARCH, *Els inicis i l'art romànic, s. IX-XII* (Barcelona, 1986), p. 230 (*Història de l'Art Català*, I), que la fechan entre 1150 y 1160/1170.

de esta iglesia y el de la fachada del monasterio de Ripoll. Las analogías incluyen la ornamentación de los ábsides laterales de la iglesia de Barberà, que también expresa la ideología de la Reconquista. El ábside de la Epístola ha sido dedicado a Pedro y Pablo, siendo Pedro el santo patrón de quienes tomaron la cruz, y el ábside del Evangelio ha sido dedicado a la Invención de la Vera Cruz por Constantino y Elena, siendo Constantino un tipo de cruzado²³. En conclusión, los ejemplos del Juicio de Salomón en Ripoll y Barberà son una alegoría de la decisión del conde catalán de alistarse en la santa cruzada para liberar a España de los musulmanes, como fiel defensor de la Iglesia.

5. El interés jurídico del gobernante

En nuestra opinión, en la iglesia de Barberà y en el monasterio de Ripoll no tan sólo influyó en la adopción de un nuevo tipo iconográfico la interpretación contemporánea del Juicio de Salomón como una elección entre la verdadera y la falsa fe. En ambos monumentos la escena realiza la agudeza del rey basándose en la interpretación eclesiástica y política de Salomón como rey y juez ideal, modelo del soberano cristiano²⁴. El aspecto jurídico se refiere a la codificación de un nuevo sistema legal en Cataluña por Ramón Berenguer IV: los *Usatges* de Barcelona. El nuevo canon aumentó la autoridad del conde en toda área de administración civil y legal, disminuyendo la influencia de la nobleza²⁵. La escena que comentamos apoya la reivindicación del conde como autoridad jurídica al igualarlo a Salomón, el sabio rey y juez²⁶.

II. El plan tipológico en Barberà

Como hemos anotado, a fines del siglo XI y durante el XII el Juicio de Salomón figura generalmente en programas de decoración tipológicos y no en secuencias historiadas. La escena en Barberà no es una excepción. En efecto, el original programa tipológico del ábside central y del arco triunfal acentúa el simbolismo que hemos identificado en dicha escena en la época de las Cruzadas y la Reconquista.

El Juicio de Salomón en Barberà está asociado por el programa de ornamentación con los Magos visitando a Herodes (Mt. 2:1-9), representados en el semicilindro del ábside al lado del Juicio, y con las otras tres escenas que decoran la cara interna de los pilares del arco triunfal: una, la ciudad de Jerusalén, que aparece en el pilar meridional en el espacio pictórico frente al Juicio de Salomón; otra, el Pecado de Adán y Eva (Gen. 3:1-8) figurado en ese mismo pilar sobre la imagen de Jerusalén, y otra más, la Anunciación a la Virgen (Lc. 1:26-38), representada en el pilar septentrional sobre el Juicio de Salomón.

La representación del Juicio de Salomón al lado de la Visita de los Magos a Herodes realiza la dicotomía entre los dos juicios. La decisión de Herodes de ejecutar a todos los niños (Mt. 2:13-16), con objeto de impedir la ascensión de un nuevo rey anunciada por profetas y los magos, tiene por base la

²³ L. ARAD, op. cit., esp. pp. 114-122, 135-137, 138-139, 148-152, 158-160, 183-184; idem, «L'invention de la Vraie Croix à Santa Maria de Barberà del Vallès: Une Exaltation de la Reconquista, le Compte et l'Église», *Études Roussillonnaises*, 2001 (en prensa).

²⁴ Un precedente importante es el paralelo establecido por Alcuino y Notker entre Carlomagno y Salomón. Una equiparación similar fue establecida entre otros reyes carolingios y el rey bíblico. Vid.: C. A. HINDS, op. cit., esp. pp. 32 ss.

²⁵ P. BONNASSIE, op. cit., pp. 340-350; C.A. HINDS, op. cit., p. 114; L. ARAD, *The Church of Santa Maria...*, esp. p. 82.

²⁶ L. ARAD, *The Church of Santa Maria...*, pp. 82-83. El interés en la Ley Romana y en sistemas legales basados en esa ley caracteriza a Occidente en esta época. Por lo tanto, el simbolismo jurídico del Juicio de Salomón podría ser pertinente también en otras regiones de Europa.

herejía, el juicio irracional y el engaño —simétricamente opuestos a la fe de Salomón en Dios, a la sabiduría y a la honradez²⁷. La yuxtaposición acentúa la importancia de llegar a la correcta decisión y de elegir la verdadera fe, dando un ejemplo tanto al pueblo como al conde.

En un nivel paralelo, tanto en la iglesia de Barberà como en el monasterio de Ripoll el Juicio de Salomón es parte de un programa de decoración que enfrenta el tema de la obediencia del príncipe secular al representante de Dios en la tierra: la Iglesia. Ambos programas pueden servir de advertencia al ambicioso conde, que apoyó a Federico Barbarroja en la Disputa de las Investiduras²⁸. En Barberà, la oposición de Salomón a Herodes aclara el concepto de rey ideal, a la vez que la glorificación tanto de Constantino como de Pedro y Pablo expresa las relaciones ideales entre el soberano secular y la Iglesia²⁹. En Ripoll el soberano ideal es figurado por la honesta petición de Salomón a Dios, sabiduría para juzgar a su pueblo, y por la lealtad de Moisés, portador de la Ley de Dios y fiel guía de su pueblo. El mal gobierno es ejemplificado por el pecado de David, representado didácticamente por el arrepentimiento del rey ante el profeta Gad (11 Sam. 24:17-18). No menos significativa, la fachada de Ripoll muestra a un obispo y a un guerrero presentes en la Donación de la Ley (Ex. 20-21), quizás como una alusión al obispo y al conde catalanes³⁰, implicando que sólo con la ayuda de Dios logrará éste la victoria. Tanto en Barberà como en Ripoll, la imagen de la Maiestas Domini presidiendo desde lo alto recuerda a los fieles que Dios es la única fuente de la vida y de todo poder temporal.



6. Santa Maria de Ripoll, fachada de la iglesia del monasterio (detalle): *El Juicio de Salomón*.

En la iglesia de Barberà, la asociación tipológica del Juicio de Salomón con las escenas que decoran los pilares del arco triunfal expresa principalmente temas teológicos y litúrgicos. Sin embargo, el *sine qua non* del mensaje teológico de salvación está imbuído de la simbólica contemporánea del Juicio de Salomón como la elección de la verdadera fe.

La ciudad de Jerusalén aparece en el pilar meridional del arco triunfal, frente al Juicio de Salomón. En esta ubicación, la imagen de la ciudad está relacionada con dicho Juicio y con la Entrada de Jesús en Jerusalén (Mat. 21:1-11), esta última figurada en el hemiciclo del ábside³¹. En conexión con el Juicio de Salomón, la ciudad representa al pueblo de Israel, el cual «oyó hablar de la sentencia que el rey había dado y concibieron respetuoso temor al monarca, pues vieron que poseía en su interior

²⁷ Idem, pp. 54 ss, pp. 82-83, con fuentes literarias y visuales sobre la figura de Herodes respondiendo a los Magos.

²⁸ P. KEHR, «El papat i el principat de Catalunya fins a la unió amb Aragó» (trad. R. d'Abadals i Vinyals), *Estudis universitaris catalans*, 14 (1929), pp. 26, 28-29, 30-31; L. ARAD, *The Church of Santa Maria...*, esp. pp. 82, 119-122 y 149 ss, examinando el papel de Ramón Berenguer como restaurador de la España cristiana y su problemática posición en la Disputa de las Investiduras.

²⁹ La función y el poder del primer emperador cristiano, así como la función y el poder de Pedro, fueron citados tanto por la Iglesia como por los soberanos seculares en apoyo a sus demandas. Por ejemplo, Bernardo de Claraval dice: «in hoc successisti non Petro, sed Constantino», en *De Consideratione*, IV. 3 (PL, 182/766).

³⁰ J. YARZA, op. cit., p. 248, opina que el obispo podría representar al papa, la autoridad eclesiástica suprema. Una tercera figura podría representar a Josué, el cual figura a menudo en la Donación de la Ley.

³¹ Encontramos una relación similar en el cofre de fines de la época visigoda o comienzos de la mozárabe ya mencionado.

sabiduría divina» (1 Re. 3:28). El pueblo que admira la divina sabiduría de Salomón es el mismo pueblo que aclama a Cristo rey y mesías en su entrada triunfal en Jerusalén. El pueblo reconoce a Jesús, un rey y juez más grande que Salomón (Mat. 12:42, Luc. 11:31).

La ciudad de Jerusalén es un elemento esencial en la proclamación de la Nueva Alianza (Heb. 8; 9) y del comienzo de una nueva era de salvación³². La cruz de Cristo separa y al mismo tiempo une a las dos ciudades, la terrestre y la celestial³³. La Jerusalén terrestre refleja la ciudad celestial, el paraíso prometido al final de los días.

Sobre la ciudad de Jerusalén aparece el Pecado de Adán y Eva, por razón del cual fueron expulsados del Jardín del Edén y se hizo necesaria la Encarnación y el Sacrificio de Cristo. Por lo tanto, el pecado de Adán y Eva figura frente a la Anunciación a María³⁴, representada en el pilar septentrional sobre el Juicio de Salomón. La decisión diametralmente opuesta de cada una de las dos vírgenes fijó el destino del hombre. María redimió el pecado de Eva transformándose en la Nueva Eva. En la Anunciación María escuchó al ángel y, llena de fe, decidió realizar el deseo de Dios. Por el contrario, Eva escuchó a la serpiente y decidió contradecir la prohibición de Dios. Ésta trajo la muerte a la humanidad y aquélla trajo la vida, Eva cerró las puertas del Jardín del Edén y María las reabrió³⁵. Eva es la Sinagoga y María es la Iglesia, como la falsa y la verdadera madre en la exégesis cristiana del Juicio de Salomón.

La yuxtaposición de la Anunciación y el Juicio de Salomón en Barberà es un caso único en el arte románico. En nuestra opinión, ésta refleja la influencia de la liturgia y la historia local³⁶. Desde el siglo XI la liturgia asoció a María y Salomón. En el siglo XII, María, la Madre de Jesús, fue exaltada como el Trono y el Templo de la Sabiduría³⁷, y el Trono de Salomón³⁸. Salomón fue admirado

³² B. KÜHNEL, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium* (Rome, Freiburg, Wien, 1987), ch. 3, esp. pp. 55 ss (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 42. Supplementheft).

³³ Idem, p. 56.

³⁴ Sobre la identificación de la escena como la Anunciación, vid.: L. ARAD, *The Church of Santa Maria...*, esp. p. 84; E. CARBONELL i ESTELLER y J. VIGUÉ, op.cit, pp. 94 y 101-102 identifican la escena como el Sueño de Salomón.

³⁵ L. ARAD, *The Church of Santa Maria...*, esp. pp. 84-91; idem, «Liturgical Aspects in the Depiction of the Sin and the Annunciation in Santa Maria de Barberà del Vallès», *Miscel.lània litúrgica catalana*, p. 10 (Barcelona, 2001), pp. 127-137.

³⁶ El paralelo más cercano es el cofre de fines de la época visigoda o principios de la mozárabe (nota 9), que también presenta el Juicio de Salomón y la Entrada en Jerusalén relacionadas con la misma imagen de la ciudad, que aparece en un espacio pictórico propio. Otra yuxtaposición del Juicio de Salomón y la Anunciación ilumina el Salmo 71 (72) en un salterio carolingio hoy en Stuttgart (Landesbibliothek, ms. 23, f. 83v). Vid.: E.T. De WALD, *The Stuttgart Psalter* (Princeton, 1930). La representación del Juicio en Barberà no está relacionada directamente con el cofre español o a la miniatura carolingia. Vid.: L. ARAD, *The Church of Santa Maria...*, p. 89.

³⁷ María es denominada *sapientia thronum* en una homilía anteriormente atribuida a Pedro Damiano y actualmente a Nicolás de Claraval: *In Nativitate Beatissima Virginis Mariae* (PL, 144/736-740). La denominación *Sedes sapientiae* aparece en las *Laudes marianae* en un manuscrito en St.-Martial-de-Limoges, que puede ser fechado en el siglo XI. Vid. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église* (Paris, 1984), p. 147, nota 431. María es denominada *domus sapientiae* por San Bernardo en su Sermo 53, *De diversis* (PL, 183/674-675).

³⁸ Adán de Saint-Victor, PL, 196/1503. Citado por I.H. FORSYTH, «Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama», *Art Bulletin*, 50:3 (1968), p. 215 nota 4. M. DURLIAT, «Marie dans l'art du Sud-Ouest de la France et de la Catalogne aux XIème et XIIème siècles», *Deuxième colloque de Rocamadour*, 1972 (Rocamadour/Luzech, Paris, 1973), pp. 156-175; L. ARAD, *The Church of Santa Maria...*, pp. 59 ss y 89-91. Sobre el culto de María en Cataluña en los siglos XI y XII, vid. A. PLADEVALL i FONT, «El culte de la Mare de Déu a Catalunya dels

como el sabio juez, el fiel rey que construyó el Templo, y fué utilizado como prefigura de Cristo. Guiberto de Nogent, por ejemplo, dijo que Cristo, la Sabiduría de Dios, es prefigurado por Salomón y, como el rey bíblico, construyó un trono de marfil cuando se preparó un asiento en la Virgen³⁹. Además, el rey y su amada, en el Cantar de los Cantares, fueron interpretados como un tipo de Cristo y María-Ecclesia⁴⁰.

El programa tipológico del ábside central de Barberà es presidido por la imagen apocalíptica de Cristo en Majestad, pintada en la bóveda. El tema del pecaminoso curso de la historia del hombre — que requiere la salvación por medio de la Encarnación y Sacrificio de Cristo, y será completada en su Segunda Venida y en el Juicio Final— llegó a ser un *topos* en el pensamiento del medioevo. Sin embargo, la representación visual de este tema en Barberà expresa dicho *topos* de manera única. El paralelo más cercano al programa tipológico del arco triunfal de Barberà es una miniatura del Misal de Stammheim (Los Angeles, Getty Museum, ms. 64, fol 11v) (fig. 7), producido en el monasterio de San Miguel de Hildesheim en los años setenta del siglo XII⁴¹, pero ésta no presenta la original asociación de escenas. La miniatura muestra la Anunciación en una elaborada estructura arquitectónica. María, como antítesis de Eva, pisa la serpiente de la tentación. El rey Salomón figura debajo, sosteniendo un rollo inscrito con uno de sus proverbios: «La Sabiduría edificó su casa, talló sus siete columnas» (Prv. 9:1). Ciertamente, siete columnas pueden ser contadas en el escenario arquitectónico de la Anunciación. Aarón aparece sobre la Anunciación como tipo de la Iglesia, sosteniendo la vara florida (Num. 17:8) que simboliza a la Virgen. El Rey David figura a su derecha, con un rollo que identifica la arquitectura como la Ciudad Celestial⁴². A su izquierda, la imagen de Pablo es una referencia a la Iglesia fundada en Cristo⁴³. Las asociaciones tipológicas en esta miniatura del Misal de Stammheim abarcan toda la historia de la salvación, reflejando la relación litúrgica de María con la Casa de la Sabiduría, la Iglesia y la Ciudad de Dios. El mensaje teológico similar del programa tipológico de Barberà no puede justificar por sí mismo la original selección de escenas y los lazos que las unen. Como hemos visto, el programa iconográfico de Barberà refleja también asuntos locales como la lucha



7. Los Angeles, Museo Getty, ms. 64, *Misal de Stammheim*, fol 11v.

segles XI al XIII a través de les notícies històriques i del testimoni de la iconografia romànica», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 25 (1994), pp. 41-50; M. PAGÈS i PARETAS, «L'iconographie de Marie dans la peinture romane catalane», idem, pp. 71-78.

³⁹ *De Laude Sancte Mariae*, III (PL, 156/541-542): «Sapientia Dei Patris... ipsa est Salomón, quae thronum de ebore sibi fecit, dum sedem in Virgine, qua nil unquam fuit castius, sibi ponit». Citado por A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Christ-Mary-Ecclesia* (New York, 1959, 1964), p. 15.

⁴⁰ J. LECLERCQ, C. H. TALBOT, H. M. ROCHAIS, *Sancti Bernardi Opera*, I (Rome, 1975), sermones 9, 10, pp. 45-46, 49-50. También E. A. MATTER, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity* (Philadelphia, 1990).

⁴¹ E. C. TEVIOTDALE, *The Stammheim Missal*, Getty Museum Studies on Art (Los Angeles, 2001), esp. pp. 59 ss., fig. 44.

⁴² «Cosas magníficas dícense de tí, Ciudad de Dios» (Sal. 86/87:3).

⁴³ «Pues fundamento, nadie puede poner otro fuera del ya puesto, que es Jesucristo» (1 Cor. 3:11).

contra los musulmanes y el estatus político y jurídico del conde catalán. Este contexto histórico explica la representación del Juicio de Salomón yuxtapuesto a Herodes y relacionado con la Entrada en Jerusalén por medio de la imagen de dicha ciudad, así como la oposición entre la decisión de María de obedecer fielmente a Dios y la pecaminosa decisión de Eva de desobedecerlo.

Conclusión

La concisa representación del Juicio de Salomón en la iglesia de Barberà ejemplifica, en su nuevo tipo iconográfico, la interpretación del Juicio como la elección de la verdadera fe y la interpretación de Salomón como modelo del monarca cristiano en su función de rey, juez y defensor de la Iglesia. Este mensaje es reforzado por la disposición tipológica de las escenas. La ornamentación presenta un mensaje unificado, a la vez teológico, litúrgico y político, reflejando un tema nacionalista de la época de las Cruzadas y la Reconquista.

Lily Arad
Universidad Hebrea de Jerusalén

RESUM

La representació del Judici de Salomó a l'església de Barberà exemplifica, amb el seu nou tipus iconogràfic, la interpretació del Judici com l'elecció de la veritable fe i la interpretació de Salomó com a model del monarca cristià en la seva funció de rei, jutge i defensor de l'Església. Aquest missatge és reforçat per la disposició tipològica de les escenes. L'ornamentació presenta un missatge unificat i alhora teològic, litúrgic i polític, reflectint així un tema nacionalista de l'època de les Croades i la Reconquesta.

ABSTRACT

The representation of the Judgment of Solomon in the Barberà church strengthens, with its iconographical type, this Judgment as a representation of the true faith and Solomon's interpretation as a Christian monarch pattern in his roles of king, judge and Church's defender. This message is corroborated by the scenes' typological layout. Ornamentation shows a unified message, theological, liturgical and political at once, which reflects a national theme of the Crusades and the Reconquest times.