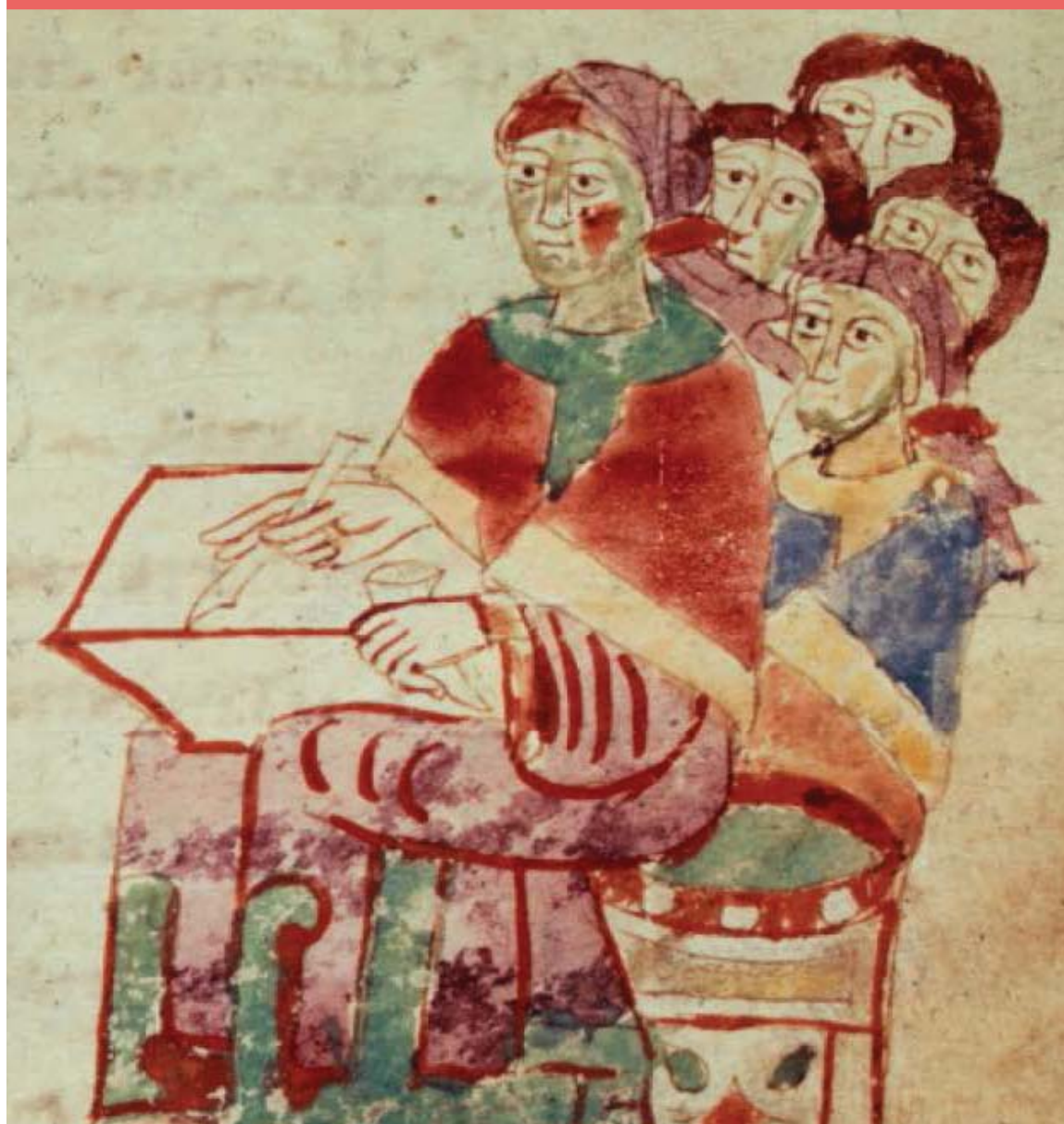


REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN X · Nº 19 · 2018

ISSN: 2254-7312



REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

Volumen X • Número 19 • 2018

Madrid, España



Base de Datos Digital
de Iconografía Medieval

EQUIPO EDITORIAL

Directora

Irene González Hernando, Universidad Complutense de Madrid (irgonzal@ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García, IEM, Universidad de León (fgarg@unileon.es)

Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)

Herbert González Zymła, Universidad Complutense de Madrid (hgonzale@ucm.es)

Diana Lucía Gómez-Chacón, Centro Superior de Diseño de Moda – Universidad Politécnica de Madrid (arte.csdm@upm.es)

Diana Olivares Martínez, Universidad Complutense de Madrid (diana.olivares@ucm.es)

Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado

Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille

Carmen Fracchia, Birkbeck College – University of London

Borja Franco Llopis, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Guilherme Queiroz de Souza, Universidade Estadual de Goiás

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Sandra Sáenz-López Pérez, Universidad Autónoma de Madrid

Fernando Villaseñor Sebastián, Universidad de Cantabria

Editores técnicos

Silvia Alfonso Cabrera, Universidad Complutense de Madrid (silviaalfonso@ucm.es)

Tomás Ibáñez Palomo, Universidad Complutense de Madrid (tibanez@ucm.es)

Víctor Rabasco García, Universidad Complutense de Madrid (vrabasco@ucm.es)

Entidad editora

Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)

Dirección postal: c/ Profesor Aranguren s/n, Ciudad Universitaria, 28040, Madrid

Teléfono: 913947785

Correo electrónico: iconografia@ucm.es

Página web: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

La *Revista Digital de Iconografía Medieval* está presente en los siguientes índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; Dulcinea, ESCI; ISOC; Latindex; MIAR; REDIB; Regesta Imperii.

Imagen de cubiertas: Las diez sibilas. Rabano Mauro, *De rerum naturis* (XV, 3: De Sibillis) (1022).

Archivo de la Abadía de Montecasino, CASS 132, p. 379b.

[foto: <http://www.roger-viollet.fr/fr/s-1065601-l-enseignement/page/1#nb-result>]

Edición impresa:

ISSN 2254-7312

Depósito legal M-25126-2012

Impreso por StockCeroDayton (C. San Romualdo 26, 28037, Madrid)

Edición digital:

e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN 2254-853X

Volumen X, nº 19

2018

SUMARIO

| | Páginas |
|--|---------|
| <i>Prefacio</i> Irene GONZÁLEZ HERNANDO | 7 |
| <i>La ascensión de Alejandro Magno: su iconografía en el mundo medieval</i> Laura RODRÍGUEZ PEINADO | 9-23 |
| <i>La representación iconográfica de Ovidio en manuscritos medievales</i> Cristina MARTÍN PUENTE | 25-45 |
| <i>Iconografía e iconología de la sibila</i> Santiago MANZARBEITIA VALLE | 47-63 |
| <i>La sibila en la Edad Media</i> Helena PALACIOS JURADO | 65-97 |
| <i>El ciclo de Casiopea en los manuscritos latinos medievales</i> Francisco SAYÁNS GÓMEZ | 99-128 |

PREFACIO

Siguiendo la estela del número 17 de esta misma revista, publicado en junio de 2017, titulado *De la Antigüedad Tardía a la Edad Media* y dedicado monográficamente a los nexos en común entre ambos periodos; hemos orientado el presente número 19 (junio 2018) a estos mismos aspectos, es decir, la pervivencia de temas que hunden sus raíces en la Antigüedad y que se reinterpretan en el mundo medieval. Con ello pretendemos insistir en la Edad Media como espacio de transmisión de conocimientos, como puente desde Grecia y Roma hasta la Modernidad.

Los temas abordados aquí son muy diversos. En primer lugar, se tratan personajes reales, como Alejandro Magno, el político y estratega macedonio del siglo IV a.C. que convierte Grecia en una potencia imperialista con grandes ansias de expansión, hasta Ovidio, el poeta romano del siglo I, desprestigiado por sus contemporáneos e incluso desterrado a la Dacia.

A continuación, dos artículos, analizan en detalle la figura de la sibila y las sibilas. El primero de ellos, escrito por Santiago Manzarbeitia Valle, lo hace de un modo transversal, incidiendo en aspectos como la actitud y mirada, la indumentaria, o los espacios. El segundo de ellos, escrito por Helena Palacios Jurado, presta más atención a los orígenes históricos, las fuentes, o el desarrollo diacrónico y geográfico del tema. En ambos casos, se explica como la sibila no es tanto una figura histórica y única, sino más bien el nombre que se les da a aquellas mujeres que desempeñan la función profética en determinados templos y espacios sagrados. Su adscripción cronológica es muy difusa y extensa; podría decirse que arranca del santuario griego de Apolo en Delfos, con la sibila pítica, ya mencionado en el siglo VIII por Homero, y llega hasta Roma, donde florecen varias sibilas nuevas en torno al siglo I cuando profetizan acontecimientos claves del relato cristiano (caso de las sibilas Tiburtina y Eritrea) o aparecen en un libro fundamental como es la *Eneida* de Virgilio (caso de la sibila Cumana).

Por último, en el número 19 de la revista, se desarrolla un tema astronómico que hunde sus raíces en la mitología grecorromana, en este caso el de la constelación de Casiopea, que como otros muchos cuerpos celestes adoptaron nombres procedentes del repertorio mítico antiguo y heredaron también las historias que explicaban sus formas y su agrupación en el firmamento.

Con todo ello, no se agota el repertorio de pervivencias antiguas en la iconografía medieval, un terreno muy fértil que esperamos se pueda seguir abordando en números sucesivos de la revista.

Irene González Hernando
Directora de la Revista Digital de Iconografía Medieval

LA ASCENSIÓN DE ALEJANDRO MAGNO: SU ICONOGRAFÍA EN EL MUNDO MEDIEVAL

THE ASCENSION OF ALEXANDER THE GREAT: HIS ICONOGRAPHY IN THE MEDIEVAL WORLD

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte
lrpeinado@ghis.ucm.es

Recibido: 18 de enero de 2018

Aceptado: 7 de marzo de 2018

Resumen: En su deseo de conocer el confín del mundo, Alejandro pretende sobrevolar la Tierra de las Bienaventuranzas metido en un cesto conducido por dos grifos que levantan el vuelo siguiendo un cebo que les presenta el rey en la punta de una lanza. Este tema fue representado en Oriente y Occidente con un significado ambiguo, porque es símbolo del orgullo y arrogancia del rey, pero también se puede interpretar como muestra de su inteligencia y poder.

Palabras clave: orgullo; vanidad; arrogancia; inteligencia; poder.

Abstract: In his desire to know the end of the world, Alexander flight to heaven in a chariot harnessed to flying by two griffins that take flight. The king directed the animals upwards, holding pieces of liver on spear points as bait. This theme was represented in East and West with an ambiguous meaning, because it is a symbol of the king's pride and arrogance, but it can also be interpreted as a sign of his intelligence and power.

Keywords: pride; vanity; arrogance; intelligence; power.

Atributos y formas de representación

La figura de Alejandro Magno estuvo siempre viva en el imaginario colectivo, perpetuándose su memoria como la del gran héroe que construyó un gran imperio. En la Edad Media se romanceó su historia exaltándose su valentía y generosidad, y habilidades como la curiosidad y sagacidad que le condujeron a querer alcanzar el conocimiento y la inmortalidad, lo que le hizo traspasar los límites inexplorados por el hombre. Alejandro será considerado el audaz peregrino

hacia lo imposible en la búsqueda de algo más allá de lo humano¹, pero su afán desmedido por traspasar límites también se consideraba un acto de soberbia, por lo que su imagen fue, asimismo, un instrumento de filosofía moral.

Entre los hechos que protagonizó, su ascensión gozó de gran notoriedad en Oriente y Occidente. La historia relata su deseo de conocer el confín del mundo, por lo que concibe una argucia al serle vetada su entrada. En su avance por Oriente, tras penetrar en un paraje oscuro, unos pájaros con cara humana le dicen que no le está permitido entrar en la Tierra de las Bienaventuranzas y tiene que volver sobre sus pasos, pero decidido a entrar en el lugar, mandó apresar dos de las grandes aves que allí habitaban ordenando que no las diesen de comer en tres días, al cabo de los cuales las unció a un yugo para que le ascendiesen metido en un cesto y así poder divisar el fin del mundo. Como las bestias estaban hambrientas, el rey llevaba en la punta de una lanza, como cebo, hígado de caballo para que los animales echasen a volar intentando atrapar su presa.



Fig. 1. *La ascensión de Alejandro*, primera mitad del s. X o s. XII, caja de marfil.

Hessisches Landesmuseum (Darmstadt, Alemania).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Sides_of_an_Alexander_casket%2C_4_of_4%2C_Constantinople%2C_850-900_AD%2C_or_Alexandria%2C_late_500s_AD%2C_ivory_-_Hessisches_Landesmuseum_Darmstadt_-_Darmstadt%2C_Germany_-_DSC00326.jpg

¹ MILLET, Gabriel (1923); GARCÍA GUAL, Carlos (1977): p. 14. NOBLE, Peter; POLACK, Lucie; ISOZ, Claire (1982). TRAINA, Giusto (2003): pp. 15-19.

La escena se resuelve con la representación frontal del personaje metido en una cesta y los animales dispuestos a ambos lados. Subordinándose a la actitud simétrica, el rey porta una lanza en cada mano con un cebo, al que se vuelven los animales, que así inician su ascensión para alcanzar



Fig. 2. *La ascensión de Alejandro*, s. X, bordado alemán. Mainfränkisches Museum (Würzburg, Alemania).
https://ic.pics.livejournal.com/skifos/14688664/75548/75548_original.jpg

su ansiado manjar. Viste indumentaria regia que varía en función del origen de la representación; en el arte occidental se caracteriza por su corona y en el arte bizantino exhibe las insignias imperiales, como en la placa de marfil (fig. 1) de Hessisches Landesmuseum de Darmstadt, donde luce *stemma* y *loros*

(1^a ½ s. X o s. XII)².



Fig. 3. *La ascensión de Alejandro*, h. 1160, esmalte del Valle del Mosa. Victoria & Albert Museum (Londres).

https://78.media.tumblr.com/8518851776c0a0eb5f77d96724d71cd/tumblr_p1db2614mn1sojamro1_1280.jpg

Los animales pueden ser grandes aves, como en el bordado alemán (fig. 2) del Mainfränkisches Museum de Würzburg (s. X), pero en la mayoría de las ocasiones son grifos, animales fantásticos que en la Edad Media tuvieron un carácter apotropaico y fueron considerados guardianes de lugares particulares por ser intermediarios entre el cielo y la tierra³.

² WALKER, Alicia (2012): pp. 108-142 considera que la placa tiene que datarse en el siglo XII atendiendo a la indumentaria que luce Alejandro, por lo que rebate la tradicional atribución a la 1^a ½ del siglo X.

³ SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012): p. 50. Vinculados a la realeza tenían un valor positivo y por su morfología corpórea de león y águila fueron considerados símbolo de la doble naturaleza de Cristo.



Fig. 4. *La ascensión de Alejandro*, s. XII, relieve en mármol. Fachada septentrional de la basílica de San Marcos (Venecia, Italia).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Alessandro_Magno_%28scultura_da_Constantinopoli_XIsec.%29.jpg

Si bien la expresión plástica más frecuente es en posición frontal, en algún caso se representa esta ascensión de perfil, como en una placa de esmalte (fig. 3) del Valle del Mosa (Victoria and Albert Museum, Londres, ca. 1160), donde Alejandro va cómodamente sentado en un carro y porta una sola lanza a la que se enrosca una serpiente seguida con la mirada por los grifos, que emprenden el vuelo para alcanzar su presa. El carro sustituye a la cesta en representaciones bizantinas, como el relieve en el que Alejandro vestido como un basileo bizantino monta un carro visto de frente (fig.



Fig. 5. *La ascensión de Alejandro*, 1444-1445, iluminación miniada en el manuscrito *Talbot Shrewsbury Book*, Royal 15 E VI, fol. 20v. British Library (Londres).

https://farm9.static.flickr.com/8307/7976748909_88cb3208e9_b.jpg

en objetos suntuarios como sellos de plomo, objetos de cobre, plata, etc. El carro transmite la idea de triunfo imperial y victoria desde la Antigüedad⁴.

En Occidente, la cesta también puede ser sustituida por un asiento donde se instala el rey, que de este modo se muestra de cuerpo entero, por ejemplo en el mosaico pavimental de la catedral de

En los poemas latinos, desde el siglo IX, los animales que se describen son grifos: SCHMIDT, Victor Michael (1995): pp. 11-13; LECHITSKAYA, Olga (2013): pp. 178-179.

⁴ LECHITSKAYA, Olga (2013): pp. 181-182.

Otranto (1165)⁵, o en las misericordias de las sillerías de coro inglesas, con pose de autoridad manifestada por cruce de piernas que caracteriza algunas de las representaciones, como en la catedral de Wells y la catedral de Lincoln (s. XIV)⁶. En algunas piezas suntuarias, la cesta es sustituida por armaduras a modo de jaula donde se instala el monarca (fig. 5), como en la miniatura del Talbot Shrewsbury Book (British Library, Royal 15 E VI, fol. 20v, Rouen 1444-1445) o en el tapiz (fig. 6) encargado por el duque de Borgoña, Carlos el Temerario, realizado en los talleres de Tournai (Palazzo Doria, Génova, ca. 1475)⁷.



Fig. 6. *Historia de Alejandro* (detalle), h. 1475, tapiz de Tournai. Palazzo Doria (Génova). <http://www.doriapamphilj.it/genova/en/wp-content/uploads/2009/04/arazzo-alessandro-magno-imprese-orientale.jpg>

El significado del tema varía en función de factores como su ubicación, soportes y materiales, o los destinatarios. El simbolismo de la imagen no fue igual en Bizancio que en Occidente, ni en aquellas representaciones destinadas a los fieles o reservadas a las clases dirigentes. En la órbita bizantina este viaje es considerado como la carrera de un cristiano ejemplar y su curiosidad se considera laudable para conocer las cuestiones celestiales, pero entre los moralistas medievales su conducta era indicio de su carácter orgulloso, arrogante, ambicioso y soberbio, como se podría interpretar en capiteles como el de la iglesia de Revilla

⁵ GIANFREDA, Grazio (1998).

⁶ LEES, Julianna (2012): pp. 25-29; STONE, Charles Russell (2013).

⁷ BARBE, François, STAGNO, Laura, VILLARI Elisabette (eds.) (2013).



Fig. 7. *La ascensión de Alejandro*, s. XII, tímpano de piedra. Iglesia de Santa Maria della Strada (Matrice, Italia). <http://www.francovalente.it/wp-content/uploads/2008/12/smaria-strada-aless2.JPG>

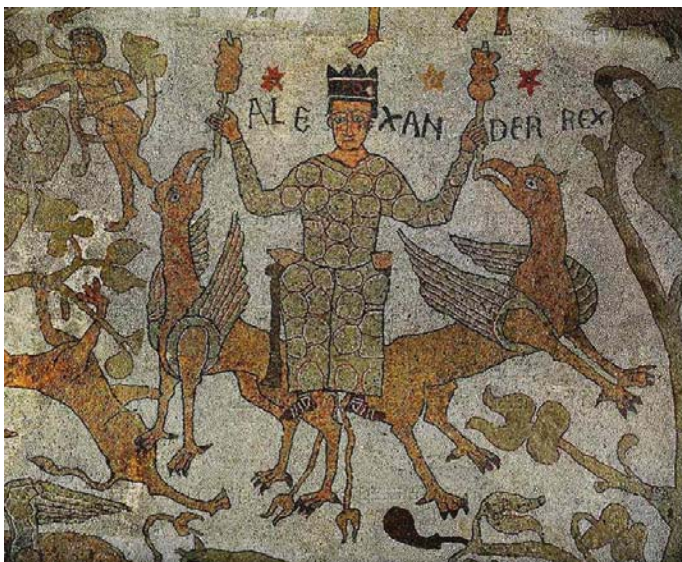


Fig. 8. *La ascensión de Alejandro*, 1163-1165, pavimento musivo. Catedral (Otranto, Italia).

https://it.wikipedia.org/wiki/Volo_di_Alessandro#/media/File:Aleksandar_Makedonski_in_Otranto_cathedral.jpg

del Collazo (Palencia, s. XII)⁸. Solo en algunos casos, el vuelo se podría entender como la expresión del anhelo por el cielo y, por tanto, una referencia a la bienaventuranza celestial que disfrutaban los benditos en el Más Allá⁹. Con este sentido apotropaico se podría explicar su presencia en algunas portadas y tímpanos de los territorios del ámbito bizantino¹⁰, y también alemanes, franceses e italianos¹¹, como en Santa Maria della Strada en Matrice (s. XII), donde la figura de Alejandro (fig. 7), como una profética anticipación de la resurrección de Cristo, es la imagen de la aspiración del alma a entrar en la Jerusalén celeste, por eso en la arquivolta se representa el cordero apocalíptico¹².

Sin embargo, en Occidente tuvo un significado ambiguo. En los contextos religiosos, la ascensión profana del rey tenía una valoración moral negativa y suponía un recuerdo al fiel para vencer la soberbia, porque el gesto del macedonio fue temerario, un perfecto

⁸ Esta iconografía no es muy frecuente en el románico español, donde se confunde con el señor de los animales por el dominio que ejerce el héroe sobre las bestias: ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca (1987).

⁹ LEES, Julianna (2012): p. 30.

¹⁰ LECHITSCAYA, Olga (2013): pp. 179-181.

¹¹ FRUGONI, Chiara (1978); FRUGONI, Chiara (1995); GALAVARIS, George (1989): pp. 16-17 consideran que su representación muestra la idea de salvación, fuerza, poder, grandeza y apoteosis.

¹² LEES, Julianna (2012): p. 67.

exemplum superbiae, como también lo eran escenas que podían completar el mensaje iconográfico como la Torre de Babel, el vuelo de Simón el Mago y el Pecado Original, temas parejos a los que aparece en los mosaicos pavimentales de la catedral de Otranto (fig. 8) (1163-1165) -expulsión de Adán y Eva del jardín de Edén, la historia de Caín y Abel, la construcción de la Torre de Babel, Noé y el arca, Sansón y el profeta Jonás-¹³, la catedral de Trani o la catedral de Taranto¹⁴. Supone un ansia por parte del hombre por alcanzar el límite de sus posibilidades y una manifestación de la vanidad, por eso su mensaje se inscribe dentro de la tradición cristiana de los comentarios bíblicos que consideraban al macedonio un precursor del anticristo y la encarnación del diablo al ser presentado como el paradigma de la arrogancia y la soberbia por querer entender las cosas divinas, por eso esta historia se incluía en los sermones como advertencia ejemplificante¹⁵, sentido que parecen tener los capiteles donde se plasma esta representación, porque su gobierno y dominio sobre las bestias era reprobable a los ojos de la Iglesia, que advertía de su soberbia desaforada que le llevó a su perdición para la vida ultraterrena, como el capitel de la fachada oeste de la iglesia de la Magdalena de Tudela (Navarra, s. XII), que aparece junto al capitel de las tentaciones de Cristo, interpretado por María Luisa Melero como “la osadía humana vencida y frenada por los dioses igual que en los capiteles vecinos de las tentaciones la osadía del diablo es vencida por Cristo”¹⁶.

En contextos funerarios la apoteosis, como podría ser el caso de algunos textiles procedentes de enterramientos, el tema, ligado a las apoteosis imperiales, supone la exaltación del difunto y una alegoría del alma que aspira a la salvación¹⁷, donde los grifos, animales apotropaicos, protectores y guardianes, actuarían como vigilantes y custodios del alma otorgándoseles un papel de psicopompos al conducir el alma de los bienaventurados en su camino al Más Allá, como portaban a los emperadores en su apoteosis y glorificaciones y a Alejandro en su hazaña.

¹³ GIANFREDA, Grazio (1998).

¹⁴ CENTANNI, Monica (2009); MONTERO MUÑIZ, Joaquín (2017): pp. 40-41.

¹⁵ LEES, Julianna (2012): p. 6.

¹⁶ MELERO MONEO, María Luisa (1984), p. 479.

¹⁷ LECHITSCAYA, Olga (2013): pp. 181, 184-193.

En el ámbito secular su presencia está justificada porque alegorizaba la inteligencia y la fuerza o el poder en su máxima expresión¹⁸, así en objetos suntuarios simbolizaba la exaltación del príncipe como imagen del monarca sabio, valeroso y con coraje que quiere llegar al fin del mundo como prueba de su excepcional virtud caballeresca. También con carácter legitimador y de exaltación del príncipe se puede interpretar el relieve de la fachada del Duomo de Fidenza, lo que explica la presencia de otras figuras de prestigio como Hércules y Maximiano que se relacionan con Federico I Barbarroja y una alusión a la continuidad del Imperio y su dominio en estos territorios¹⁹.

Por tanto, la figura del macedonio en su aventura de la ascensión al cielo es ambigua, ya que podía encarnar lo positivo como potencia protectora del mal si atendemos al valor que muestra el rey en esta hazaña, o lo negativo como ejemplo del pecado de la soberbia, el orgullo y la osadía, pudiéndose interpretar como vicios asociados a los monarcas y las clases poderosas.

Fuentes escritas

La vida de Alejandro, entretejida con hechos fabulosos, fue recopilada y narrada en el siglo III por un autor alejandrino, conocido como Pseudo-Calístenes, en una magna obra de diez libros que fue continuamente revisada y ampliada²⁰. Escrita en griego, fue traducida al latín así como al armenio, georgiano, persa, sirio, árabe, turco, etíope, copto y hebreo. Durante la Edad Media, del latín fue traducida al francés, alemán, español, italiano, inglés, sueco, danés, checo, polaco y húngaro²¹. Las versiones medievales de la Historia de Alejandro, conocidas como "Libro de Alexandre" o "Roman d'Alexandre", no faltaron en las bibliotecas de los príncipes con bellos ejemplares en los que se ilustraron sus diferentes hazañas, apreciándose su imagen como la del paladín a imitar²².

En el Pseudo-Calístenes (*Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia II*, 41) el héroe no puede completar su hazaña de divisar los confines de la tierra porque

¹⁸ En Bizancio, la imagen del emperador divinizado que gobierna la tierra: FRUGONI, Chiara (1973); CENTANNI, Monica (2009).

¹⁹ MUTTI, Claudio (1978), pp. 12-43 ; KOJIMA, Yoshie (2012).

²⁰ POLIGNAC, François de (1999).

²¹ GARCÍA GUAL, Carlos (1977): pp. 12-13 y 26-28.

²² CARY, George (1956). ROSS, D.J.A. (1971); MONTERO MUÑIZ, Joaquín (2017): p. 38.

es detenido por un ser alado, sin embargo, en el *Libro de Alexandre* (2496d) la expedición aérea tiene éxito y puede vislumbrar y describir los tres continentes conocidos²³. El texto que describe claramente la imagen plástica objeto de estudio dice así:

Luego de nuevo reflexioné, hablando conmigo mismo, si allí estaba verdaderamente el confín último de la tierra por donde se encurva el cielo, y quise investigar la verdad. Así que mandé capturar dos de las aves de aquel lugar. Eran unas aves blancas, grandísimas y muy poderosas y mansas que al vernos huían. Algunos de los soldados se habían subido encima de ellas agarrados a sus cuellos, y las aves habían echado a volar llevándolos sobre sus lomos. Se nutrían de animales muertos, de ahí que la mayor parte de ellas vinieran a nuestro encuentro por la causa de los caballos muertos. Habíamos capturado dos de ellas y ordené no darle alimento en el plazo de tres días. Al tercer día dispuse que prepararan un madero con forma de yugo y que lo ataran a sus cuellos. Luego hice preparar la piel de un buey en forma de cesto, y yo me metí en él –llevaba en la mano una lanza cono de siete codos de larga que tenía en la punta el hígado de un caballo. Enseguida se echaron a volar las aves para devorar el hígado y yo ascendí con ellas por el aire, de tal modo que ya me parecía estar cerca del cielo. Pero me estremecía por la extraordinaria frialdad del aire y por el viento producido por las alas de las aves. Al rato me sale al encuentro un ser alado de figura humana y me dice: “¡Oh Alejandro!, ¿tú que no comprendes las cosas de la tierra, intentas conocer las del cielo?, ¿vuélvete ya hacia la tierra a toda prisa, si no quieres convertirte en pasto de estas aves”²⁴.

Otras fuentes

Las fuentes artísticas que inspiraron esta composición simétrica donde una figura humana es flanqueada por dos animales a los que somete ya se encuentran en los bronces iraníes de Luristán, datados en el primer milenio a.C. Este prototipo compositivo se transmitió a las distintas culturas de Oriente Medio y todavía la encontramos en Bizancio, decorando, por ejemplo, ricas telas de seda donde se representa una figura masculina dominando a dos animales²⁵.

Otra de las fuentes artísticas, en lo compositivo e iconográfico, son las escenas de triunfo y apoteosis donde dioses y emperadores en el arte griego y romano son transportados en carros tirados por animales.

²³ CASAS RIGALL, Juan (2007): *Manuscrito O*, BnE, ms. Vit. 5-10, fol. 142v - 143v.

²⁴ GARCÍA GUAL, Carlos (1977): pp. 166-167.

²⁵ LEES, Julianna (2012): pp. 39-45.

Extensión geográfica y cronológica

El tema de la ascensión de Alejandro fue tratado en Oriente y Occidente²⁶, donde se registran ejemplos desde los siglos IX-X. En Bizancio y los territorios del ámbito bizantino (Rusia, Balcanes, Venecia...) se localiza en el arte monumental en fachadas y portadas de templos.

Fue una escena muy difundida en Italia, Francia, Alemania e Inglaterra, tanto en escultura monumental –portadas y capiteles– como en la decoración de misericordias de sillería de coro en el caso inglés. En la Península Ibérica los ejemplos son más sintéticos, a menudo faltan las lanzas con el cebo con las que el rey engaña a los grifos, pero aparece entre estos seres fantásticos, diferenciándose de los relieves donde la figura humana doblega a dos animales, cuya interpretación es más controvertida.

En los objetos suntuarios el tema trasciende los contextos culturales tradicionales, significándose como expresión de poder, búsqueda de la sabiduría e inteligencia para la clientela bizantina, islámica y de Europa Occidental.



Fig. 9. *La ascensión de Alejandro*, s. XIV, misericordia. Catedral de Chester (Reino Unido). https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Chester_Cathedral_misericord_Hamilton_0144.JPG



Fig. 10. *La ascensión de Alejandro*, s. IX, Fibula de Alfredo el Grande. Ashmolean Museum (Oxford, Reino Unido).

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Alfred_Jewel#/media/File:Alfred_Jewel_Ashmolean_2014.JPG

²⁶ GRABAR, André (1968); MUTTI, Claudio (2008).

Soportes y técnicas

La ascensión de Alejandro se encuentra en todo tipo de soportes, formatos y técnicas: escultura en piedra, madera y marfil; musivaria; metalistería en plata, cobre, bronce y esmaltes sobre metal; textiles de seda, bordados y tapices; e ilustraciones de manuscritos²⁷.

Precedentes, transformaciones y proyección

La leyenda de un héroe que emprende el vuelo sobre un ave tiene los precedentes más antiguos en la imagen del rey sumerio Etana, que ascendió a los cielos en un águila en busca de la planta de la vida para poder tener un heredero, como se representa en cilindros de época sumeria y acadia. Después, otros personajes protagonizarán otras versiones del vuelo, sobre más de un ave, o en un carro tirado por distintos animales, y en la mayoría de las leyendas, después de un reconocimiento de las regiones celestes, se ven obligados a descender²⁸. Tal es el caso del rey bíblico Nemrod, quien después de construir la torre de Babel para llegar al cielo, hizo un ascenso en un cofre soportado por cuatro pájaros enormes cayendo sobre una montaña; o el sabio asirio Ahikar, que hizo creer al faraón que jóvenes montados sobre águilas le construirían un castillo en el cielo²⁹.



Fig. 11. *La ascensión de Alejandro*, ss. XI-XII, diadema real de metal con esmaltes. Museo Nacional de Kiev (Ucrania).

http://www.engramma.it/eOS/resources/images/76/14_vo_loalex_diadema_kiev.gif

En la mitología griega, Belerofonte se sirve del caballo alado Pegaso para vencer a la Quimera, pero después, en un

²⁷ Un amplio repertorio de imágenes en distintos materiales y técnicas puede verse en <https://www.pinterest.cl/fondopaviani/ascensione-di-alessandro-magno/?lp=true> y <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/sets/72157649824207181/>. Consulta de 17/01/2018.

²⁸ FRUGONI, Chiara (1973): pp. 39-67; SCHMIDT, Victor Michael (1995): pp. 10-11; LEES, Julianna (2012): pp. 3-6.

²⁹ LECHITSCAYA, Olga (2013): p. 177.

acto de envanecimiento, creyó poder conquistar el Olimpo y rivalizar con los dioses, por lo que Zeus envió un tábano que logró enfurecer a Pegaso y Belerofonte cayó al vacío al perder su dominio sobre el caballo³⁰.

Plásticamente la escena deriva claramente del tema de los triunfos y apoteosis de los dioses y emperadores, así como de las carreras de carros que tan populares fueron en el mundo Antiguo, reproducidos en distintos materiales y técnicas³¹. Estos triunfos son representados durante la Antigüedad Tardía y la Edad Media de frente, en composición simétrica, como el tema que nos ocupa.

Al tiempo que este episodio de las hazañas de Alejandro se puso de moda literaria y plásticamente en la cuenca del Mediterráneo, en la epopeya *Shāhnāmé*, escrita por el poeta persa Ferdousí hacia el año 1000, se atribuye a uno de los míticos reyes persas, Kai Kaus, un viaje celestial persuadido por el demonio para



Fig. 12. *La ascensión de Alejandro*, s. XII, capitel de piedra. Iglesia de San Andrés (Revilla de Collazos, Palencia).

https://c1.staticflickr.com/3/2046/2477945485_45515c3901_b.jpg

extender sus dominios, para lo cual se unieron a su trono cuatro águilas que fueron atraídas con lanzas con cebos, pero cuando se cansaron de volar precipitaron al rey a tierra, que vivió por el resto de sus días con el remordimiento de su ambición. Esta ascensión fue ilustrada numerosas veces en los libros miniados³².

Belerofonte y Kai Kaus, al igual que Alejandro, son claros ejemplos de orgullo que con su actitud desafían el orden divino.

Prefiguras y temas afines

La ascensión de Alejandro es afín compositivamente al tema bíblico de Daniel en el foso de los leones y al de figuras humanas doblegando a los animales.

³⁰ THEOI GREEK MYTHOLOGY, <http://www.theoi.com/Heros/Bellerophon.html>. Consulta de 17/01/2018.

³¹ LECHITSCAYA, Olga (2013): pp. 182-187.

³² LEES, Julianna (2012): pp. 4-5.

La interpretación de las representaciones en las que una figura masculina somete a unas bestias, generalmente leones, agarrándolas del cuello o atándolas con sogas es controvertida. Si bien se ha interpretado como el señor de los animales, también se puede entender como una alegoría del dominio de las pasiones. Sin embargo, Olañeta lo interpreta como una de las variantes en las que se puede representar a Daniel porque, según el autor, la lucha entre el bien y el mal es inherente a la historia del profeta³³.

Bibliografía

BARBE, Françoise; STAGNO, Laura; VILLARI, Elisabetta (eds.) (2013): *L'Histoire d'Alexandre dans les tapisseries au XV^e siècle. Fortune iconographique dans les tapisseries et les manuscrits conservés. La tenture d'Alexandre de la collection Doria Pamphili à Gênes*. Brepols Publishers, Turnhout.

CARY, George (1956): *The medieval Alexander*. Cambridge University Press, Cambridge.

CASAS RIGALL, Juan (2007): *El libro de Alexandre*, Castalia, Madrid.

CENTANNI, Monica (2009): "Il lungo volo di Alessandro", *Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale*, 76.

ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca (1987): "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la 'Asensión de Alejandro' y el 'Señor de los animales' en el románico español". En: ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín (eds.): *Originalidad, modelo y copia en el arte español medieval*, Vº Congrés espanyol d'història de l'art, (Barcelona, 29 octubre – 3 noviembre 1984), Vol. I, pp. 49-64.

FRUGONI, Chiara (1995): "La fortuna di Alessandro nel Medioevo". En: DI VITA, Antonino; ALFANO, Carla (eds.): *Alessandro Magno. Storia e mito* (catálogo exposición Palazzo Ruspoli, 21 diciembre 1995 - 21 mayo 1996). Fondazione Memmo Leonardo Arte, Roma, pp. 161-173.

FRUGONI, Chiara (1978): *La fortuna di Alessandro Magno dall'antiquità al Medioevo*. La Nuova Italia, Florencia.

³³ OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio (2017) en su tesis doctoral (inérita) establece varias tipologías en la representación del tema iconográfico de Daniel. Aunque no hemos tenido acceso a la tesis, hemos podido conocer algunas de sus teorías y conclusiones en los blogs <http://romanes.blogspot.com.es/>, en el que es reseñada por Michel Claveyrolas, y <http://romanicodigital.blogspot.com.es/>, donde se recogen sus hipótesis y argumentos. Consulta de 3/03/2018.

FRUGONI, Chiara (1973): *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*. Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma.

GALAVARIS, George (1989): "Alexander the Great, conqueror and captive of death: his various imagen in Byzantine art", *Canadian art review*, 16.1, pp. 12-18.

GARCÍA GUAL, Carlos (ed.) (1977): *Pseudo-Calístenes, Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. Gredos, Madrid.

GIANFREDA, Grazio (1998): *Il mosaico di Otranto*. Biblioteca Medioevale in immagini. Edizioni del Grifo, Lecce.

GRABAR, André (1968): "Images de l'ascension d'Alexandre en Italie et en Russie". En: *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Vol. 1, París, Collège de France, pp. 291-96.

KOJIMA, Yoshie (2012): "Iconografia per Sacrum Imperium: rilievi nella facciata del Duomo di San Donnino". En: DONATO, Maria Monica; FERRETTI, Massimo (coords.): «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*». Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*. Edizioni della Normale, Pisa, pp. 77-82.

LEES, Julianna (2012): *Representations of the fantastical adventures of Alexander the Great in romanesque and pre-romanesque art. A series of papers from different sources with added notes and illustrations* [disponible en <http://www.green-man-of-cercles.org/articles/alexander.pdf>].

LECHITSCAYA, Olga (2013): "Tabula with the ascension of Alexander-Dionysus in the Pushkin State Museum of Fine Arts". En: DE MOOR, Antoine; FLUCK, Cäcilia; LINSCHIED, Petra (eds.): *Drawing the threads together. Textiles and footwear of the 1st millennium AD from Egypt*, Lannoo Publishers, Tielt, pp. 176-193.

MELERO MONEO, María Luisa (1984): "Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María de Tudela (Navarra)", *Príncipe de Viana*, nº 173, pp. 463-483.

MILLET, Gabriel (1923) : "L'ascension d'Alexandre", *Syria*, IV, pp. 85-133.

MONTERO MUÑIZ, Joaquín (2017): *La iconografía de Alejandro Magno*, Tesis doctoral, Universidad de León.

MUTTI, Claudio (2008): "L'ascensione di Alessandro". En: SACCONI, Carlo (ed.), *Alessandro/Dhû l-Qarnayn in viaggio tra i due mari*, Quaderni di Studi Indo-Mediterranei, I, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 131-139.

MUTTI, Claudio (1978): *L'Antelami e il mito dell'Impero*. Edizioni all'insegna del Veltro, Parma.

NOBLE, Peter; POLACK, Lucie; ISOZ, Claire (1982): *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic*. Kraus International Publications, Nueva York.

OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio (2017): *La representación de Daniel en el foso de los leones en la escultura de Occidente (ss. XI-XIII). Corpus y estudio iconográfico de la transformación, función y significado de una imagen polivalente*, tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona.

POLIGNAC, François de (1999): "From the Mediterranean to universality? The myth of Alexander, yesterday and today", *Mediterranean Historical Review*, vol. 14, nº 1, pp. 1-17.

ROSS, D.J.A. (1971): *Illustrated Medieval Alexander. Books in Germany and the Netherlands*. Maney Publishing, Leeds.

SCHMIDT, Victor Michael (1995): *A Legend and its Image. The aerial flight of Alexander the Great in medieval art*. Egbert Forsten, Groningen.

SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012): "El grifo", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8, pp. 45-65.

STONE, Charles Russell (2013): *From Tyrant to Philosopher-King: A Literary History of Alexander the Great in Medieval and Early Modern England*. Brepols Publishers, Turnhout.

TRAINA, Giusto (2003): *La storia di Alessandro il macedone. Codice armeno miniato del XIV secolo (Venezia, San Lazzaro, 424)*. Centro Veneto studi e ricerche sulle civiltà classiche e orientali, Venecia.

WALKER, Alicia (2012): *The emperor and the world: exotic elements and the imaging of middle byzantine imperial power, ninth to thirteenth centuries C.E.* Cambridge University Press, Cambridge.

LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE OVIDIO EN MANUSCRITOS MEDIEVALES *

THE OVIDIAN ICONOGRAPHIC REPRESENTATION IN MEDIÉVAL MANUSCRIPTS

Cristina MARTÍN PUENTE

Profesora titular de Filología Latina
Departamento de Filología Clásica
Universidad Complutense De Madrid

cmartin@ucm.es

Recibido: 6 de marzo 2018

Aceptado: 26 de abril 2018

Resumen: En el siglo XI las obras de Ovidio se copian cada vez más frecuentemente, se estudian en las escuelas, se comentan, se resumen, etc. Así pasa a ser un autor canónico de primera fila. A partir del siglo XIII sus representaciones iconográficas, como las de otros autores, proliferan en manuscritos, tanto en los que recogen sus obras, como en algunos que albergan textos completamente ajenos. Estos retratos son una prueba más de que en esta época Ovidio se convierte en un autor canónico de primera fila.

Palabras clave: Ovidio, retratos, manuscritos, canon literario, recepción clásica.

Abstract: In the 11th century Ovid's works were more and more frequently copied, studied, commented, summarized, etc. From the 13th century onwards, his pictures, like those of other authors, embellish not only manuscripts that contain his poems, but also books unrelated to Ovid. These portraits are further evidence that at this time Ovid became a leading canonical author.

Palabras clave: Ovid, portraits, manuscripts, Literary Canon, Classical Reception.

Introducción

Desde que Augusto expulsó a Ovidio de Roma y lo dejó fuera de las bibliotecas públicas hasta que entró en la escuela en el siglo IV, siempre tuvo

* Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación "Las retóricas del clasicismo: los puntos de vista (contextos, premisas, mentalidades)" financiado por el MINECO (REF. FFI2013-41410-P). Usaré los términos 'representación', 'retrato', 'imagen', etc. de Ovidio como sinónimos de reproducción de su rostro, busto o cuerpo sin pretensión de fidelidad, sino con carácter simbólico, puesto que nunca debió de existir un retrato al natural de este autor latino en pintura, escultura, mosaico, manuscrito, etc. en la Antigüedad, a partir del cual se pudieran hacer copias directas o indirectas. Agradezco enormemente a las personas que han corregido el original todos sus comentarios y sugerencias, que, sin duda, han sido de inestimable ayuda y han servido para mejorar el resultado final.

lectores -incluso cristianos-¹, que difícilmente exhibirían sin problemas una escultura, fresco o mosaico con su imagen. Así que parece que no se conservan retratos suyos de la Antigüedad ni sabemos nada de su apariencia física. Aunque dice que un amigo llevaba su imagen en un anillo (*trist.* 1,7,1-10), quizá era solo una vana ilusión, pues desde el exilio siempre evitó mencionar a quienes permanecieron fieles para no perjudicarlos. Según Escobar², la reproducción de la imagen de un autor literario es una forma de reconocimiento e indicio manifiesto de pertenencia a un canon, ya sea de alcance individual o colectivo, con una finalidad decorativa y propagandística, paralela al establecimiento de las listas de autores en el ámbito bibliotecario y académico. De acuerdo con esta afirmación, hasta que no aparecen las primeras imágenes de Ovidio en el siglo XII no entraría este autor plenamente en el canon literario de los autores de la Antigüedad grecolatina. Sin embargo, sí existen representaciones en la Antigüedad de otros autores, como el de Virgilio con las musas en el mosaico del Museo de El Bardo en Túnez³ o los de Virgilio, Ennio, Cicerón, Livio, etc. en el mosaico de Monnus en Trier (Alemania) y en manuscritos antiguos como los de Virgilio en el *Vergilius Romanus*, Vat. Lat. 3867 f. 9r y f. 14r y el de Terencio en Vat. Lat. 3868, f. 2.

Y, efectivamente, tras la incorporación de Ovidio a las listas de autores más importantes, como las que encontramos en *Ars lectoria* (c. 1086) de Aimerico de Auxerre, en *Dialogus super auctores* (c. 1130) de Conrado de Hirsau o en *Laborintus* de Eberardo el Alemán (1212-1280)⁴, fueron apareciendo las primeras representaciones del poeta en miniaturas casi siempre policromas –todas idealizadas– del poeta latino, primero en manuscritos que no contienen obras suyas y, a partir del siglo XIII, también en manuscritos que acogen, bien sus propias obras, en latín o traducidas (muchas veces con comentarios), bien versiones moralizadas de éstas. Las ilustraciones aparecen en la portada del

¹ WHITE, Peter (2002); DEWAR, Michael (2002); VALLEJO MOREU, Irene (2006-7): pp. 331-335, 352-354, 407-413.

² ESCOBAR, Ángel (2011): pp. 366, 387.

³ A diferencia de lo que pudo ocurrir, por ejemplo, con Virgilio (FARINELLA, Vincenzo 2012).

⁴ CLARK, James G. (2011): p. 6; DIMMICK, Jeremy (2002); DOÑAS, Antonio (2006); GATTI, Pierluigi Leone (2014); KNOX, Peter E. (2009); MCKINLEY, Kathryn L. (2001); MUNK OLSEN, Birger (1991); RICHMOND, John (2002): pp. 446-447, 449, 454; WHITBREAD, Leslie G. (1972).

volumen, en la primera página de una obra que acoge un código misceláneo o en medio del texto y puede tener distintas funciones en cada caso⁵.

Atributos y formas de representación

Normalmente se retrata a Ovidio como un hombre muy respetable y docto. Cuando aparece de cuerpo entero, suele aparecer leyendo un libro o escribiendo, sentado (el mueble donde se sienta puede ser desde un simple taburete hasta una cátedra con dosel) o de pie, de manera similar a como se representa a los profesores en sus cátedras o incluso a los Padres de la Iglesia. Solamente en una ocasión lo encontramos de rodillas. Pero no faltan casos en que el libro se adorna con su busto. El poeta, a veces muy joven, otras de edad madura y otras de edad avanzada, puede aparecer con o sin barba, con pelo corto o largo, con corona de laurel, con algún tipo de tocado o sin nada en la cabeza. Es muy frecuente que tenga un libro, un objeto para escribir, un huevo, una filacteria -bien su nombre, bien con algún texto que lo identifica perfectamente- e incluso, en el caso en que se le represente arrodillado, que tenga una espada a la cintura. El atuendo, a excepción de una miniatura en la que aparecen desnudos Ovidio, Homero, Lucano y Horacio en un manuscrito de la *Divina Comedia* de Dante (Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 48, fol. 6.), suele ser el típico de la época en la que se realiza la miniatura, salvo alguna excepción que lo representa como a un personaje de la antigua Roma o, al menos, con una vestimenta un poco diferente. Se trata en todos los casos de imágenes idealizadas que, como afirma Helena Carvajal⁶, se convierten en metáfora de la pertenencia a un grupo o estamento y en las que, por tanto, lo esencial es el símbolo que identifica al personaje y su categoría.

En la escena puede estar solo o con otros personajes casi siempre masculinos a los que imparte docencia. El escenario también puede adornarse con un libro sobre un atril, libros en hornacinas o anaqueles, elementos arquitectónicos, tapices geométricos, etc., o carecer de cualquier tipo de adorno. Otra posibilidad es que aparezca cerca de miniaturas que representan a otros autores canónicos como Lucano, Virgilio, Horacio o Séneca o que sirven de inspiración al autor de la obra en la que aparecen las imágenes. Si se trata de

⁵ PEDRAZA GRACIA, Manuel José (2016).

⁶ CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2016), pp. 58-59.

manuscritos de la *Divina comedia* de Dante, siempre aparece junto a Homero, Horacio y Lucano frente a Virgilio y Dante.

Extensión cronológica, geográfica y proyección

En el siglo X, gracias a la importancia que Teodulfo de Orleans otorgó a Ovidio en la educación de la corte carolingia, el sulmonés comenzó a ganar popularidad, primero en Francia y después en toda Europa. A partir del siglo XI, y sobre todo en el XII y XIII (la llamada *aetas Ovidiana*), sus obras estuvieron entre las más copiadas, comentadas, traducidas, imitadas, etc. Paralelamente al incremento a la lectura y estudio de la obra de Ovidio, fue aumentando su



Fig. 1. Petrus de Ebulo, *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, 1196. Burgerbibliothek (Bern, Suiza), Ms. 120 II, fol. 95r. http://warfare.gq/12/Liber_ad_honorem_Augusti-f95r.htm

representación iconográfica, sobre todo, en libros manuscritos y, después, también en libros impresos. En este trabajo hablaremos de las imágenes del autor de las *Metamorfosis* en miniaturas que ilustran manuscritos realizados en Alemania, Francia, Italia y Holanda desde finales del siglo XII hasta principios del siglo XVI. Posteriormente la imagen de Ovidio aparecerá en grabados coloreados o sin colorear, muy similares iconográficamente a las que vemos en este trabajo, de ediciones que se reimprimieron muy frecuentemente. Además el libro impreso permitía al impresor reaprovechar tacos casi ilimitadamente (a veces para representar a distintos autores), por ejemplo, en frontispicios que se usaban para obras que nada tenían que ver entre sí⁷.

⁷ MARTÍN PUENTE, Cristina (2016); MARTÍN PUENTE, Cristina – ANDÚJAR CANTÓN, José Ignacio (2017).

Obras

1. Manuscritos que contienen obras literarias ajenas a Ovidio

Los primeros retratos de Ovidio no aparecen en obras ovidianas, sino en obras de admiradores que le rinden homenaje. A continuación reseñamos seis miniaturas de este tipo.

En primer lugar, el *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis* de Petrus de Ebulo (Palermo 1196)⁸ es un manuscrito que contiene un poema épico en dísticos elegíacos con muchas miniaturas que ilustran la narración. Está dedicado al emperador Enrique VI para celebrar que impidió a Tancredo de Lecce tomar el control de Sicilia. Ocupando todo el folio 95r del manuscrito están representados Virgilio, en la parte superior, Ovidio –autor que en muchas de sus obras usa el dístico elegíaco–, en medio, y Lucano, en la parte inferior (poetas latinos que también aparecerán juntos en compañía de Homero, Horacio y Dante en una escena de la *Divina Comedia* que veremos más adelante), yuxtapuestos, cada uno por su cuenta, sin formar parte de una escena de conjunto, todos de pie y aparentemente vestidos como ciudadanos romanos, sin nada en la cabeza, sin barba, sin corona de laurel y sin un decorado o escenario. Las tres imágenes policromadas en origen, aunque desgraciadamente muy deterioradas, están perfectamente identificadas ya que cada una sostiene una filacteria que incluye dos versos de cada uno de los poetas (fig. 1). En el caso de Ovidio, los versos son *Ars* 1.1 y 3.653. Estos tres poetas invocados representarían el canon épico del cronista y serían garantes, por así decir, de la calidad de su poema.



Fig. 2. *Aldersbach miscellanea*, h. 1200-1230. Bayerische Staatsbibliothek (Múnich, Alemania), Ms. Clm. 2599, fol. 107v.

<http://previous.bildindex.de/bilder/M102378b12a.jpg>

⁸ Burgerbibliothek Bern, ms. 120 II, fol. 95r.

Se puede ver en *Liber ad honorem Augusti* by Pietro da Eboli, c. 1197 [en línea]

http://warfare.gq/12/Liber_ad_honorem_Augusti-f95r.htm. Todos los documentos en línea han sido consultados el 28/02/2018.

En segundo lugar, en el f. 107v. de los *Aldersbach miscellanea*, copiados en Aldersbach en torno a 1200, encontramos a Horacio y Ovidio cuya identidad acredita una inscripción en el marco y una filacteria (fig. 2). Este códice contiene los *Sermones* de Petrus Comestor, el *De musica cum tonario* de Jean d'Afflighem y una galería de miniaturas con alegorías de las Artes Liberales emparejadas con uno de sus representantes, así como los autores que constituirían el canon vigente en esa escuela⁹. La pareja de poetas no forma parte de una escena y el único escenario es un marco muy sencillo que traspasan en el que aparecen los nombres. Ovidio, con barba larga, lleva una especie de bonete sobre una cabellera rizada. De la mano derecha sale una filacteria, donde se puede leer *moneo sis cautus amator* (seguramente en clara referencia a su *Ars amatoria*).

El atuendo es medieval, pero muy diferente al que viste en otras representaciones, porque tiene pretensiones de romano¹⁰.

Asimismo, desde principios del siglo XIV la *Divina Comedia* (1304-1321) de Dante contó con manuscritos miniados¹¹. La primera ilustración conocida del pasaje «Quelli è Omero poeta sovrano; / L'altro è Orazio sátiro che vene; / Ovidio



Fig. 3. Dante. *Divina Comedia*, h. 1345. Biblioteca de la Universidad de Budapest (Budapest, Hungría), Ms. 33, fol. 4v.

<http://journals.lub.lu.se/index.php/sjbmqs/article/view/12845/11478>

è 'l terzo, è l'ultimo Lucano.» (*Inferno*, 4, 88-90) está en un códice veneciano de 1345¹², donde el artista presenta a Ovidio, Homero (con la espada en alto), Horacio y Lucano, observados por Dante y Virgilio, como protagonistas absolutos, sin prestar casi ninguna atención al escenario, ya que solo se ve una especie de tapiz en la pared del fondo y el suelo (fig. 3). Ovidio,

⁹ KLEMM, Elisabeth (1978); TRAPP, Joseph Burney (2003): p. 349, n. 4.

¹⁰ Un canon de autores grecolatinos similar aparece en un plato de limosna de la catedral de Halberstadt (1310-1340) en el que se representa a Ovidio, Virgilio, Platón, Juvenal, Cicerón, Aristóteles, Diógenes, Hipócrates y Galeno, cf. KNIPP, David (2002): pp. 382, 405.

¹¹ BIERGER, Peter H. – MEISS, Millard – SINGLETON, Charles S. 1969; MARQUÉS, Ana María 2006 y *Dante Catalog*.

¹² Budapest, University Library in Budapest, ms. 33 fol. 4v, cf. GRAZIOSI, Barbara (2015).

como el resto, aparece de pie y en tercer plano, de modo que prácticamente solo se le ve la cabeza. El poeta se representa de edad madura, con amplias entradas y barba. Lleva una especie de túnica blanca, que parece sin terminar de ejecutar.

También aparecen los seis poetas perfectamente identificados con su nombre escrito en tinta roja en el centro de una miniatura de la parte inferior del folio de un manuscrito¹³ copiado en el tercer cuarto del siglo XIV en el Norte de Italia –quizá en Génova–. A la izquierda aparecen un grupo numeroso de personajes desnudos, en el centro están Dante y Virgilio, vestidos, frente al grupo constituido por Homero (blandiendo una espada), Horacio, Ovidio y Lucano, de pie completamente desnudos intentado taparse con las manos.

Existe, por otro lado, un poema holandés didáctico de ética laica¹⁴, anónimo titulado *Die dietsche doctrinale* (Brabante 1345), heredero del tratado espiritual *De amore Dei et proximi et aliarum rerum et de forma vitae* (1238) de Albertano de Brescia, de los preceptos éticos tomados de la Biblia y de Séneca y de la poesía didáctica de Ovidio, que alcanzó notable éxito y se tradujo al alemán (*Der Leyen doctrinal*). En la primera página de una edición



Fig. 4. *Die dietsche doctrinale*, 1345 (Brabante). Koninklijke Bibliotheek (La Haya, Países Bajos), Ms. 76 E 5, fol. 1r.

https://www.kb.nl/sites/default/files/76e5_001r_bis.jpg

¹³ Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 48, fol. 6. Se puede ver en: <http://www.bodleian.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/jpegs/holkham/misc/48/1500/04800380.jpg> [consultado 03/04/2018].

¹⁴ La obra tiene muchas concomitancias con las de Francesc Eiximenis, también por la ilustración de sus códices, cf. PLANAS, Josefina (1997-1998).

realizada en torno al año 1374 encontramos una inicial O ricamente policromada con un joven escribiendo, que quizá representa a Albertano de Brescia o al desconocido autor¹⁵. En la esquina superior izquierda dentro de cuatro medallones de fondo dorado aparece la cabeza de Séneca identificado por una filacteria con su nombre; en la superior derecha la de Ovidio (fig. 4), en la inferior izquierda la de Avicena y en la inferior derecha la de Sidraco. Un Ovidio maduro con barba parece mirar de reojo desde arriba al joven que escribe. Lleva la cabeza totalmente cubierta como por una capucha con la parte superior azul y la lateral roja.

Finalmente, la escena del canto IV de la *Divina Comedia* aparece también en un manuscrito (Norte de Italia, quizá Siena, 1444 – 1450) cuyas ilustraciones se atribuyen al célebre miniaturista sienés Priamo della Quercia¹⁶. La miniatura presenta a Dante y Virgilio a la izquierda dialogando frente a Homero (con la espada en alto), Horacio, Ovidio y Lucano. Ovidio, con amplias entradas y barba larga, es representado con una edad avanzada por su pelo y su barba canosos. Está hablando con la mano derecha en alto a Homero, Horacio y Lucano que le miran atentos. Viste una túnica verde con bordados dorados. El resto de poetas clásicos también llevan una túnica parecida de otros colores, diferente a la de Dante, pues el artista ha intentado establecer una diferencia en el vestuario.

2. Manuscritos con obras de Ovidio

Además de estos textos no ovidianos, a partir de finales del siglo XIII comienzan a exhibir el retrato del poeta de Sulmona algunos volúmenes que recogen –tanto en latín como en traducción– *Pónticas*, *Metamorfosis*, *Arte de amar*, *Tristes*, *Fastos* y *Heroidas*¹⁷, seguramente como garantía de la autoría ovidiana de estas obras, frente a otras falsas atribuidas a Ovidio en manuscritos medievales. Al igual que las vidas, las notas y los *accessus* que incluían las

¹⁵ La Haya, Biblioteca Real ['S-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek] ms. 76 E 5, fol. 1r. Se puede ver: https://www.kb.nl/sites/default/files/76e5_001r_bis.jpg [consultado 03/04/2018].

¹⁶ Londres, British Library, Yates Thompson, ms. 36 fol. 7v. Se puede ver http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=yates_thompson_ms_36_fs001ar y <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IILID=56668>. [Consultado 03/04/2018].

¹⁷ TRAPP, Joseph Burney (2003): p. 352.

ediciones, el retrato acercaría la figura de Ovidio al lector¹⁸. Dentro de este grupo se pueden incluir los manuscritos que se comentan a continuación.

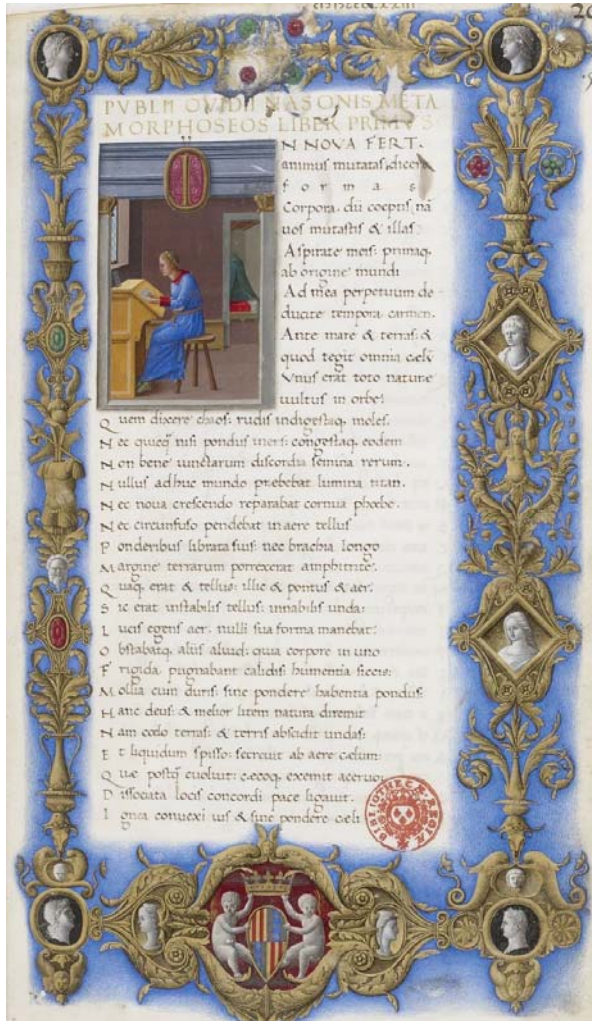


Fig. 5. *Metamorfosis*, 1485 (Roma). Bibliothèque nationale de France (Paris, Francia), Ms. Latin 8016, fol. 1r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452774s/f9.image>

El primer retrato de Ovidio del que se tiene noticia aparece en el fol. 6r de una copia de las *Metamorfosis* numerado como página 1 de un códice italiano¹⁹ que dataría de antes de 1275²⁰.

Por otro lado, dentro de la letra inicial N de *Naso* del folio 37 – anteriormente folio 1 de un manuscrito con las *Epistulae ex Ponto*– de un manuscrito facticio italiano de 1301 que contiene varias obras concebidas de manera independiente²¹, aparece Ovidio *in cathedra* escribiendo con un cálamo en un libro apoyado en sus piernas.

De manera similar, el primer folio de un manuscrito italiano de las *Metamorfosis* copiado entorno al año 1320²² presenta una letra inicial I miniada que enmarca un retrato de

Ovidio de cuerpo entero *in cathedra* escribiendo con cálamo en un códice. La

¹⁸ MARCOZZI, Luca (2000): PP. 70-72; PAPPONETTI, Giuseppe (1999): p. 14.

¹⁹ Roma, Bibliotheca Vaticana, ms. Vat. Lat. 5859. Trapp (2003, 353, n. 4) habla de un retrato en el ms. Vat. Lat. 5989, pero sin duda se trata de un error, porque ese ejemplar no contiene ninguna obra de este poeta. Agradezco la comprobación *in situ* al respecto a mi colega el Profesor Íñigo Ruiz Arzalluz.

²⁰ Según *Las Metamorfosis de Ovidio. Proyecto de investigación. SIGLA METAMORPHOSEON MANUSCRIPTORVM CODICVM ET EXCERPTORVM LITTERARVM ORDINE DISPOSITA* [en línea], donde se clasifica con el número 441.

²¹ Roma, Bibliotheca Vaticana, ms. Vat. Lat. 1600, fol. 37. BUONOCORE, Marco (1996): pp. 259-260; TRAPP, Joseph Burney (2003): p. 353, n. 4.

²² Cologny-Genève, Bibliotheca Bodmeriana, ms. 125, fol. 1r. <http://www.e-codices.unifr.ch/en/fmb/cb-0125/1r/0/Sequence-864> [Consultado 03/04/2018].

miniatura, policromada es de una factura muy rudimentaria, hasta el punto de que parece un muñeco de guiñol. Este volumen con numerosas notas de los siglos XIV y XV debió de ser manejado muy frecuentemente²³. Los dos últimos códices son buenos ejemplos de que en el siglo XIV el manuscrito empieza a ser considerado una obra de arte en sí mismo y se convierte en un símbolo de cultura, prestigio y estatus social superior²⁴.

Asimismo, acoge a Ovidio en la letra inicial de un manuscrito de los *Fastos* copiado en Italia septentrional en 1427²⁵.

También dentro de la inicial de una traducción italiana del *De arte amandi* (Italia 1390 - 1430)²⁶ una miniatura policromada de gran calidad representa a un Ovidio joven sin barba sentado *in cathedra* leyendo un libro que descansa sobre un atril. La mano derecha parece preparada para pasar página y la izquierda está junto a su mejilla. La indumentaria es similar a la que presenta Dante en el retrato que le hizo Andrea Del Castagno en 1450 y que acoge la Galería de los Uffizi de Florencia, la representación de Dante en el *Codice miniato raffigurante Brunetto Latin*²⁷ o la pintura Dante y Beatriz (1884) de Henry Holiday (Walker Art Gallery, Liverpool). Este códice, que perteneció a la Biblioteca de los Reyes de Aragón en Nápoles, está lleno de notas marginales al texto, compuesto a dos columnas. En el primer folio presenta además un prólogo en italiano del traductor, con una pequeña biografía de Ovidio.

Un manuscrito lujosísimo de las *Metamorfosis* (Roma 1485)²⁸, que se atribuye al copista Antonio di Francesco Sinibaldi y, al parecer, fue decorado, a instancia del cardenal Juan de Aragón, por el miniaturista Gaspare Romano, acoge

²³ PELLEGRIN, Elisabeth (1982); TRAPP, Joseph Burney (2003): p. 353, n. 4.

²⁴ WALKER VADILLO, Mónica Ann (2014): p. 57.

²⁵ Roma, Bibliotheca Vaticana, ms. Vat. lat. 10672, fol. 2r. Agradezco la comprobación al profesor Íñigo Ruiz Arzalluz. ALTON, E.H. – WORMELL, D.E.W. – COURTNEY, E. (1977): p. 56; RABEL, Claudia (1998).

²⁶ París, Bibliothèque nationale de France, ms. italien 591, fol. 1. Se puede ver en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433323v/f7.image> y <http://www.europeanaregia.eu/es/manuscritos/paris-bibliotheque-nationale-france-mss-italien-591/es> [Consultado 03/04/2018].

²⁷ Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 42.19, Brunetto Latino, Il Tesoro, fol. 72, secoli XIII-XIV.

²⁸ París, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 8016, fol. 1r. URL: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452774s/f9.image>> [Consultado 03/04/2018]. Cf. TRAPP, Joseph Burney (2003): pp. 353-354, n. 4.



Fig. 6. *Metamorfosis y Fastos*, s. XV (Nápoles). Foundation Martin Bodmer (Colonia, Alemania), Cod. Bodmer 124, fol. 2r. <http://www.e-codices.unifr.ch/it/fmb/cb-0124/2r/0/Sequence-863>



Fig. 7. *Heroidas*, 1528 (París). Huntington Library (San Marino, California, EE. UU.), Ms. HM 60, fol. 1r.

http://dpg.lib.berkeley.edu/webdb/dsheh/heh_brf?Description=&CallNumber=HM+60

en el primer folio una miniatura policromada de factura muy delicada con un Ovidio joven, de pelo corto y rubio y con corona de laurel en la cabeza, sentado sobre un sencillo taburete de tres patas en una estancia escribiendo frente a una ventana (fig. 5). El poeta lleva una túnica azul con cuello y puños rojos. La escena, enmarcada en un decorado arquitectónico sobre cuyo dintel cuelga un medallón con la inicial I, no solo recoge el estudio, sino también una puerta, a través de la cual se puede ver el dormitorio en el que hay una cama con dosel. Este ejemplar también integró la Biblioteca de los Reyes de Aragón en Nápoles.

Otro espléndido manuscrito napolitano del s. XV con *Metamorfosis y Fastos*²⁹, copiado por el también napolitano Ippolito Lunense para el secretario de Fernando I de Aragón, Antonello Petrucci, incluye en los bordes laterales del folio donde comienza el texto dos medallones azules con sendas cabezas³⁰. Abogo por

²⁹ Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 124, fol. 2r. URL: <<http://www.e-codices.unifr.ch/it/fmb/cb-0124/2r/0/Sequence-863>>. [Consultado 03/04/2018].

³⁰ PELLEGRIN, Elisabeth (1982).

que el hombre joven rubio con barba recortada y coronado de laurel, que está a la de la derecha, es el propio Ovidio (fig. 6). Su parecido es considerable con la del manuscrito anterior (fig. 5), con el busto perfectamente identificado como Ovidio del manuscrito con la traducción francesa de las *Heroidas* realizado en París en 1528 (fig. 7) y con el grabado que aparece en una edición de la obra de Ovidio realizada en Zweibrücken en 1783³¹.



Fig. 8. *Heroidas*, 1500 (París). Bibliothèque nationale de France (París, Francia), Ms. Français 25397, fol. vue 181 - folio NP

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9063693m/f181.item>

Al comienzo de la edición de *Ars amatoria* que forma parte un códice misceláneo³² realizado en los Países Bajos (c. 1497) se representa a un Ovidio de edad madura, sin barba y con pelo un poco largo, como si se tratase de un profesor universitario sentado *in cathedra* con un libro abierto sobre el que reposa la mano izquierda, mientras que la derecha está en alto indicando que imparte docencia a cuatro parejas de distintas edades. El sulmonés lleva una túnica con cuello y puños como de armiño y un bonete que parece casi una corona. El escenario es un jardín amurallado con árboles y multitud de flores de varios tipos por el suelo. En particular, su atuendo recuerda al de la miniatura que contemplamos en el manuscrito antes mencionado que contiene el *De arte amandi* (Italia 1390 - 1430)

³¹ Se puede ver en la *Biblioteca Digital Ovidiana. Ediciones ilustradas de Ovidio (siglos XV a XIX)* [en línea].

<<http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=255%20&%20clave1=OO.BHMV.Zweib.1783.t1a>>. [Consultado 03/04/2018].

³² Oxford, Bodleian Library University of Oxford, Holkham Hall, ms. 324, fol. 159v. http://www.dnbl.org/tekst/_mad001200401_01/_mad001200401ill85.gif [Consultado 03/04/2018].

y, en general, la iconografía es muy parecida a la de la escultura que Polidoro Tiberti le hizo erigir en Sulmona entorno al año 1471³³.

La edición parisina de 1500 de la traducción francesa que Octavien de Saint-Gelais hizo de las *Heroidas*³⁴ representa al comienzo de la epístola de Aconcio a Cidipe³⁵, a Ovidio sin barba, con pelo largo y bonete, sentado *in cathedra* con dosel escribiendo con un cálamo sobre un códice.



Fig. 9. *Ovide moralisé*, h. 1316-1325 (Francia).
Bibliothèque de Rouen (Rouen, Francia), Ms. O 4, fol.
16v.

<http://rmbi.rouen.fr/fr/notice/ovide-moralis%C3%A9-791>

Es difícil apreciar su edad, aunque parece joven, porque está de perfil, con el pelo en la cara y agachado mirando lo que escribe. El vestuario es el típico de la época. Al fondo una pintura recoge una escena con muchos personajes adorando a la diosa Ártemis. En primer lugar, están los protagonistas de la *Heroida*, pues la mujer sujeta una manzana en la mano (fig. 8).

Otro manuscrito parisino de 1528 contiene también la traducción de las *Heroidas* de Saint-Gelais³⁶ y presenta en el frontispicio un marco profusamente decorado que acoge un medallón azul con decoración en oro en el que aparece el busto de perfil de un Ovidio joven de pelo corto rubio sin barba ni corona de laurel con túnica romana roja. Justo debajo hay una cartela donde se lee OVIDIVS · N, que lo identifica perfectamente. En la parte inferior del marco se lee el título de la obra y el nombre del traductor (fig. 7).

³³ Esta escultura se puede ver en *Italian Slow Walks* [en línea] <http://santatiana.wordpress.com/2010/04/26/ancient-sulmona>. TRAPP (2003): pp. 354 n.4, 362, 376.

³⁴ París, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 25397, vue 181 - folio NP. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9063693m/f181.item>. BROWN (2009).

³⁵ En esta edición es la número XIX, aunque hoy se tiene por la número XX.

³⁶ San Marino, California, Huntington Library, ms. HM 60, folio 1r. http://dpg.lib.berkeley.edu/webdb/dsheh/heh_brf?Description=&CallNumber=HM+60 [Consultado 03/04/2018].

3. Libros que contienen obras muy relacionadas con Ovidio

Tras los *Argumenta* o *Narrationes fabularum ovidianarum* (siglos IV - VI) atribuidos erróneamente a Lactancio Plácido y la aproximación alegórica de Fulgencio el Mitógrafo (siglo VI)³⁷, se escribieron numerosos resúmenes y versiones alegóricas o moralizantes de las *Metamorfosis*³⁸, entre ellos el anónimo *Ovide moralisé* (principios del siglo XIV), que, traducido a otras lenguas, se convirtió en un hito en la recepción de Ovidio. Muchas de sus ediciones -a veces muy difíciles de distinguir de las traducciones de las *Metamorfosis* en los catálogos



Fig. 10. *Ovide moralisé*, h. 1316-1325 (Francia).
Bibliothèque de Rouen (Rouen, Francia), Ms. O
4, fol. 17r.

<http://rnbi.rouen.fr/fr/notice/ovide-moralis%C3%A9-277>

en línea de las bibliotecas, que no eran literales- fueron lujosamente ilustradas³⁹, como los cuatro ejemplos que recogemos aquí.

Así, en primer lugar, en el *Ovide moralisé* copiado en Francia entre 1316 y 1325, ejemplar ricamente decorado y acompañado de glosas⁴⁰, hallamos sendos retratos policromados de Ovidio en el fol. 016v (fig. 9) y en el fol. 017rb (fig. 10)⁴¹. En la primera miniatura aparecen sentados como en dos estancias contiguas, en un marco arquitectónico muy similar a las viñetas en las que se representa el rey Alfonso X en el Códice Rico⁴², el

³⁷ Las fábulas ovidianas servían como libro de texto para introducir al estudiante en la lengua latina, así como en las historias y el estilo ovidiano, pero también para afrontar la obra directamente. Los *Argumenta* se editaba como libro independiente o en los márgenes de las *Metamorfosis*, como ayuda para los lectores.

³⁸ HAYS, Gregory (2014).

³⁹ TRAPP, Joseph Burney (2003): p. 352, n. 4.

⁴⁰ KOHLI, Olivia (2012); LORD, Carla (1975); RABEL, Claudia (1981).

⁴¹ Rouen, Biblioteca de Rouen, ms. O 4. El fol. 016v se puede ver en la URL: <<http://rnbi.rouen.fr/fr/notice/ovide-moralis%C3%A9-791>> y el fol. 017rb se puede ver en la URL: <<http://rnbi.rouen.fr/fr/notice/ovide-moralis%C3%A9-277>>. [Consultado 03/04/2018].

⁴² FERNÁNDEZ FERNANDEZ, Laura (2010); CHICO PICAZA, María Victoria (2016).



Fig. 11. *Les Métamorphoses d'Ovide*, s. XIV (Francia).
Bibliothèque nationale de France (París, Francia), Ms.
Français 870, fol. vue 9 - folio NP.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90590919/f9.image>

derecha en alto hablando (es de suponer que de la creación) ante un grupo de hombres que parecen sorprendidos. Su apariencia es similar en ambos casos a la que presenta en el f. 107v. de los *Aldersbach miscellanea* (c. 1200) de la fig. 2.

También existe un manuscrito que contiene *Les Métamorphoses d' Ovide, traduites et allégorisées par Philippe de Vitry* (Francia 1301-1400)⁴³ que exhibe un sencillo retrato monocromo de un joven Ovidio sin barba de cuerpo entero sentado *in cathedra* con dosel junto a una S inicial (fig. 11). Lleva túnica y un gorro en forma de cono truncado.

Otro manuscrito profusamente decorado que contiene *Methamorphose, avec moralisation, traduction anonyme* (Francia 1401-1500)⁴⁴ presenta una miniatura policromada que ocupa gran parte del folio, muy elaborada y rica en detalles, dividida en dos partes (fig. 12)⁴⁵. En la inferior izquierda aparece una escena protagonizada por un Ovidio sentado encima de una tarima con un huevo en la mano izquierda delante de un libro que se apoya en un atril. Desde aquí

⁴³ París, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 870. URL: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90590919/f9.image>>. [Consultado 03/04/2018].

⁴⁴ París, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 137, fol. 1. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90588940/f9.item.zoom> y [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ovide#/media/File:Ovide_comparant_l%27univers_%C3%A0_un_%C5%93uf_\(Enluminure_pour_les_%C2%AB_M%C3%A9tamorphoses_%C2%BB_d%27Ovide,_Belgique,_Flandre,_XVe_si%C3%A8cle\).JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ovide#/media/File:Ovide_comparant_l%27univers_%C3%A0_un_%C5%93uf_(Enluminure_pour_les_%C2%AB_M%C3%A9tamorphoses_%C2%BB_d%27Ovide,_Belgique,_Flandre,_XVe_si%C3%A8cle).JPG). [Consultado 03/04/2018].

⁴⁵ TRAPP (2003): p. 375.

expone la Creación a cuatro hombres de forma muy parecida a como lo hace en la representación que corresponde a la fig. 10.

Finalmente, el *Ovyde hys booke of Methamorphose*, traducción al inglés de William Caxton del *Ovide moralisé* (Flander c. 1480)⁴⁶, nos muestra en una miniatura monocroma dentro de una estancia a un Ovidio muy cristianizado que ha abandonado su cátedra y se hinca de rodillas con los brazos extendidos en actitud suplicante delante de una imagen de Dios, junto a dos libros que reposan en el suelo. El poeta lleva una espada colgada de su cintura (fig. 13).



Fig. 12. *Methamorphose, avec moralisation*, s. XV (Francia). Bibliothèque nationale de France (París, Francia), Ms. Français 137, fol. 1v.
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Ovide#/media/File:Ovide_comparant_l%27univers_%C3%A0_un_%C5%93uf_-_Enluminure_pour_les_%C2%AB_M%C3%A9tamorphoses_%C2%BB_d%27Ovide,_Belgique,_Flandre,_XVe_si%C3%A8cle\).JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ovide#/media/File:Ovide_comparant_l%27univers_%C3%A0_un_%C5%93uf_-_Enluminure_pour_les_%C2%AB_M%C3%A9tamorphoses_%C2%BB_d%27Ovide,_Belgique,_Flandre,_XVe_si%C3%A8cle).JPG)



Fig. 13. *Ovyde hys booke of Methamorphose*, h. 1480 (Flandes). Magdalene College (Cambridge, Reino Unido), Ms. F.1. 34, fol. 16r.
http://www.dbnl.org/tekst/mad001200401_01/mad001200401ill69.gif

Conclusiones

Entre finales del siglo XII y principios del XVI varias miniaturas ofrecen las primeras representaciones conocidas, siempre idealizadas, de Ovidio en soportes librarios. Su función, aparte de embellecer unas ediciones más o menos lujosas hechas para disfrute del lector, es presentarlo como un autor respetable y canónico, es decir, digno de ser leído y estudiado en la escuela. Si su efigie aparece claramente identificada con una inscripción en una obra que nada tienen que ver

⁴⁶ Cambridge, Magdalene College, ms. F.1. 34, fol. 16r. Se puede ver en HUNINK 2004 http://www.dbnl.org/tekst/mad001200401_01/mad001200401ill69.gif. [Consultado 03/04/2018].

con él, es prueba incuestionable de que el poeta desterrado es indispensable en el canon personal del autor de esa obra. Incluso avalaría la calidad de ésta. Cuando aparece Ovidio en libros que contienen sus obras, su imagen pretende garantizar la autoría ovidiana del texto, dado que en la Edad Media proliferaron obras que se hicieron pasar por ovidianas. Finalmente, la presencia del poeta latino en alguna versión del *Ovide moralisé*, se debe a que el autor de las Metamorfosis, a pesar de los temas que trata, se ha transformado en una autoridad cuyas obras son consideradas aptas para la lectura y provechosas para el estudio y el aprendizaje moral, es decir, está a la altura de otros paganos que siempre gozaron de prestigio, como Terencio, Virgilio o Séneca.

Respecto a los tipos iconográficos, por un lado, encontramos a Ovidio de cuerpo entero. Aparece de pie en el poema épico italiano en parte influido por el sulmonés *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, en el canon de los autores clásicos de una región alemana recogido en *Aldersbach miscellanea* (ca. 1200-1230) y, sobre todo, en las ediciones de la *Divina Comedia*. Es mucho más frecuente que se le represente sentado y esto sucede en manuscritos con obras de Ovidio, ya sea en latín o traducidas. No siempre aparece escribiendo, por ejemplo, en un *Ars amatoria* (Países Bajos, c. 1497) imparte docencia y en dos miniaturas de sendas ediciones del *Ovide moralisé* (Francia 1316 – 1325 y Francia 1401-1500) habla en público con un huevo en la mano. Por último, en otro *Ovide moralisé* el poeta está de rodillas ante una imagen del Creador (Flander c. 1480). También hay varios ejemplos de miniaturas con el busto de Ovidio: en el poema didáctico holandés *Die dietsche doctrinale* (Brabante 1345), en la gran edición latina de *Metamorfosis y Fastos* (Nápoles, siglo XV) y en la lujosa edición de la traducción francesa de *Heroidas* que vio la luz en París en 1528.

En cuanto a su apariencia física, su rostro es representado de forma muy dispar. Normalmente lleva barba cuando se le quiere retratar a un varón de edad madura o avanzada y no lleva cuando se pretende representarlo con aspecto más juvenil. Se ve cierto parecido entre el Ovidio de pie de *Aldersbach miscellanea* (ca. 1200-1230) y las dos miniaturas del poeta sentado en el *Ovide moralisé* (Francia 1316 – 1325) por la barba, el tocado en la cabeza y el atuendo. Entre el personaje sentado de *De arte amandi* (Italia 1390 - 1430) y el de *Ars amatoria* (Países Bajos, c. 1497), por el cabello y el bonete, la ausencia de barba, el atuendo y el libro apoyado sobre un atril. Entre el Ovidio sentado con huevo en la mano de *Ovide*

moralisé (Francia 1316 – 1325) y el de *Methamorphose, avec moralisation, traduction anonyme* (Francia 1401-1500) y, por fin, entre la cabeza del escritor latino que se representa sentado en el magnífico manuscrito de *Metamorfosis* (Roma 1485) y el busto del también espléndido manuscrito de *Metamorfosis y Fastos* (Nápoles, siglo XV).

Bibliografía

ALTON, E.H. - WORMELL, D.E.W. - COURTNEY, E. (1977): "A Catalogue of the Manuscripts of Ovid's *Fasti*", *BICS*, 24, pp. 37-63.

BIERGER, Peter H. - MEISS, Millard - SINGLETON, Charles S. (1969), *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Routledge & Kegan Paul, London.

BOYD, Barbara Weiden (ed.) (2002): *Brill's Companion to Ovid*. Brill, Leiden.

BROWN, Cynthia J. (2009) : "Du manuscrit à l'imprimé: Les XXI Epistres d'Ovide d'Octovien de Saint-Gelais". En Harf-Lancner, Laurence *et al.* (eds.), *Ovide métamorphosé*. Presses Sorbonne nouvelle, Paris, pp. 69-82.

BUONOCORE, Marco (1996): *Vedere i Classici*. Palombi Editori, Roma, pp. 259-260.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (ed.) (2016): *Los paratextos y la edición del libro medieval y moderno*. PUZ, Zaragoza.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2016): "Magnentius Hrabanus Maurus hoc opus fecit: la imagen del autor en el De laudibus sanctae Crucis de Rabano Mauro". En CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (ed.). *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*. PUZ, Zaragoza, pp. 47-59.

CLARK, James G. (2011): "Introduction", en CLARK, James G. *et al.* (eds.), *Ovid in the Middle Ages*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 1-25.

DEWAR, Michael (2002): "*Siquid habent ueri vatum praesagia*: Ovid in the 1st-5th Centuries A.D.". En BOYD, Barbara Weiden (ed.), *Brill's Companion to Ovid*. Brill, Leiden, pp. 383- 412.

DIMMICK, Jeremy (2002): *Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry*. En HARDIE, Philip (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge University Press, Cambridge - New York, pp. 264-287.

DOÑAS, Antonio (2006): [en línea], "El *Dialogus super auctores* de Conrado de Hirsau y algunas versiones hispánicas de la *Consolatio Philosophiae* de Boecio", *Memorabilia*, 9.

ESCOBAR, Ángel (2011): "Canon literario e imagen: aspectos de la representación iconográfica del canon clásico", *Emblemata*, 17, pp. 365-392.

FARINELLA, Vincenzo (ed.) (2012): *Virgilio: volti e immagini del poeta*. Skira, Milano.

FERNÁNDEZ FERNANDEZ, Laura (2010): "Transmisión del Saber - Transmisión del Poder. La imagen de Alfonso X en la Estoria de España, Ms. Y-I-2, RBME". En CHICO PICAZA, María Victoria y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (eds.), *La creación de la imagen en la Edad Media. De la herencia a la renovación*, volumen extraordinario (septiembre) de *Anales de Historia del Arte*. Madrid, pp. 187-210.

GATTI, Pierluigi Leone (2014): *Ovid in Antike und Mittelalter – Geschichte der philologischen Rezeption*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart.

GRAZIOSI, Barbara (2015): "On Seeing the poet: Arabic, Italian and Byzantine portraits of Homer", *Scandinavian Journal of Byzantine and Modern Greek Studies*, 1, pp. 25-47.

HAYS, Gregory (2014): "The Myhographic Tradition after Ovid". En MILLER, John F. – NEWLANDS, Carole E. (eds.), *A Handbook to the Reception of Ovid*. Wiley-Blackwell, Chichester (UK), pp. 129-143.

HUNINK, Vicent J.C. (2004): "Ovidius, de speelman van de liefde", *Madoc*, 18, pp. 131-157.

JOYNER, Danielle B. (publicado en línea en 2013): "Portraits of Virgil", *The Virgil Encyclopedia*, 1-9
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781118351352.wbve9989/full>.
[Consultado 28/02/2018].

KLEMM, Elisabeth (1978): "Artes liberales und antike Autoren in der Aldersbacher Sammelhandschrift CIm 2599", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 41, pp. 1-15.

KNIPP, David (2002): "Medieval Visual Images of Plato", en GERSH, Stephen - HOENEN, Maarten J.F.M. (eds.), *The Platonic Tradition in the Middle Ages: A Doxographic Approach*. De Gruyter, Berlin – New York, pp. 373-414.

KNOX, Peter E. (2009): "Comenting Ovid". En KNOX, Peter E. (ed.), *A Companion to Ovid*, Wiley-Blackwell, Chichester/Malden, MA, pp. 327-340.

KOHLI, Olivia (2012) : *L'íconographie d'un manuscrit de l'Ovide moralisé, Rouen 04*, Travail de baccalaureat universitaire, Université de Genève.

LORD, Carla (1975): "Three Manuscripts of the Ovide moralisé", *The Art Bulletin*, 57, pp. 161-175.

MARCOZZI, Luca (2000): "Petrarca lettore di Ovidio", *Studi e testi italiani*, 6, pp. 57-104.

MARTÍN PUENTE, Cristina (2016): "El retrato de Ovidio según el tipo de libro en el que aparece". *Paideia*, 71, pp. 381-400.

MARTÍN PUENTE, Cristina – ANDÚJAR CANTÓN, José Ignacio (2017): "El (re)descubrimiento de la figura de Ovidio en la Edad Media". En MEIRNHOS, José – LÓPEZ ALCALDE, Celia y REBALDE, João, *Secrets and Discovery in the Middle Ages*. Barcelona – Roma, pp. 431-443.

MARQUÉS, Ana María (2006): *Representaciones artísticas sobre la Divina Comedia: Pintura, Escultura, Grabado e Ilustración*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Granada.

McKINLEY, Kathryn L. (2001): *Reading the Ovidian Heroine: "Metamorphoses" Commentaries 1100-1618*. Brill, Leiden-Boston-Köln.

MUNK OLSEN, Birger (1991): *I classici nel canone scolastico altomedievale*. Centro ital. di studi sull'alto medioevo, Spolète, 1991.

PAPPONETTI, Giuseppe (1999), *Immagine di Ovidio*. Centro ovidiano di studi e ricerche, Sulmona.

PEDRAZA GRACIA, Manuel José (2016): "Los preliminares iconográficos en el libro impreso". CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (ed.). *Los paratextos y la edición del libro medieval y moderno*. PUZ, Zaragoza, pp. 61-80.

PELLEGRIN, Elisabeth (1982): *Manuscripts Latins de la Bodmeriana*. Fondation Martin Bodmer, Cologny-Genève, pp. 257-262.

PLANAS BADENAS, Josefina (1996-1997): "Los códices ilustrados de Francesc Eiximenis: análisis de su iconografía", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X pp. 73-90.

RABEL, Claudia (1981) : *L'illustration de l' Ovide moralisé dans les manuscrits français du XIVe s., essai pour une étude iconographique*. Mémoire de Maîtrise, Université de Paris IV Sorbonne.

RABEL, Claudia [en línea], "OVIDIO NASONE, Publio", *Enciclopedia dell' Arte Medievale* (1998) : [\[http://www.treccani.it/enciclopedia/publio-ovidio-nasone_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)\]](http://www.treccani.it/enciclopedia/publio-ovidio-nasone_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)). Consultado 28/02/2018].

RICHMOND, John (2002): "Manuscript Traditions and the Transmission of Ovid's Works". En BOYD, Barbara Weiden (ed.). *Brill's Companion to Ovid*. Brill, pp. 443-483.

TRAPP, Joseph Burney (2003): "Portraits of Ovid in the Middle ages and in the Renaissance". En Trapp, Joseph Burney (ed.), *Studies of Petrarch and his influence*. Pindar, London, pp. 340-383.

WHITE, Peter. (2002): "Ovid and the Augustan milieu", en BOYD, Barbara Weiden. *Brill's Companion to Ovid*. Brill, Leiden, pp. 1-25.

VALLEJO MOREU, Irene (2006-2007): *Génesis y configuración del canon literario grecolatino en la Antigüedad*. Tesis Doctoral inédita, Univ. Zaragoza.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2016): "Escenas de presentación del libro iluminado en época de Juan II y Enrique IV: iconografía y función". En CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (ed.). *Los paratextos y la edición del libro medieval y moderno*. PUZ, Zaragoza, pp. 29-45.

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2014): "La presentación o dedicación de manuscritos en la miniatura". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11/VI, pp. 53-64.

WHITBREAD, Leslie G. (1972): "Conrad of Hirsau as Literary Critic", *Speculum*, 47, pp. 234-245.

ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA DE LA SIBILA

ICONOGRAPHY AND ICONOLOGY OF THE SYBIL

Santiago MANZARBEITIA VALLE

Universidad Complutense de Madrid
Profesor Titular del Dpto. Historia del Arte
smanzarb@ucm.es

Recibido y aceptado: 16 de junio de 2018¹

Resumen: Aunando ambos conceptos, iconografía e iconología, a veces confundidos por su complementariedad, el presente ensayo pretende ser algo más que una reflexión evolutiva de la iconografía de la sibila. Partiendo de su valor antropológico, queremos llegar a comprender su profundo sentido iconológico, en ocasiones rozando la dimensión semiótica. Lo haremos desde su diversa representación artística, tanto formal como técnica, de forma cronológica y sustentándonos en obras que a nuestro juicio han sido hitos o bisagras en la concepción iconográfica y artística del tema desde la Antigüedad hasta el Primer Renacimiento, y que posteriormente la Edad Moderna sintetizó iconográficamente, asimilando su profundo sentido humano y trascendente.

Palabras clave: sibila; Árbol de Jesé; *Ordo Prophetarum*; Reina de Saba; *Devotio moderna*.

Abstract: This essay puts together two concepts that are complementary: iconography and iconology. It aims to go further the evolution of the iconography of the Sybil. Beginning with its anthropological context, it is expected to understand its iconological sense and also its semiotic values. In order to achieve this task, one formal, technical and chronological analysis of the works of art will be made. The selection of these works of art has been made according to its iconographical relevancy, taking into account those one made in conjuncture years of change from the Antiquity to the Early Renaissance, and paying attention to those one whose meanings were assimilated in the Modern Age.

Keywords: Sybil; Tree of Jesse; *Ordo Prophetarum*; Queen of Saba; *Devotio moderna*.

Mito versus realidad. El concepto de la sibila

La sibila (sibilas) es una personificación femenina, literaria y artística, que encarna un aspecto universal de la condición trascendente humana como es el don

¹ El presente texto es un *artículo invitado* escrito a petición de la dirección de la *Revista Digital de Iconografía Medieval* al considerarlo imprescindible para comprender el artículo que viene a continuación, titulado *La Sibila en la Edad Media* y escrito por Helena Palacios Jurado. Es por eso que está escrito con tono de ensayo.

de profecía. Su carácter clarividente hizo que en la memoria colectiva la sibila adquiriese un carácter cuasi divino. Capaz de interpretar los signos de los tiempos y condicionar la historia de la humanidad, este personaje despertó una extraordinaria admiración desde la Antigüedad hasta los inicios de la Edad Moderna. Siendo un "mito histórico", puesto en paralelo con los profetas judíos, su figura trasciende el tiempo histórico, lo que debe considerarse en el análisis de sus múltiples representaciones artísticas para su total comprensión antropológica e iconológica. Ese carácter metahistórico justifica tanto su variabilidad o replicación en el número de su representación, su no siempre definida edad, así como su sucesivo *aggiornamento* iconográfico, muestra de su pervivencia en el imaginario literario, plástico, litúrgico y musical.

Actitud y mirada de la sibila

Iconográficamente, la dúplice actitud en la postura del cuerpo y disposición de ánimo de la sibila oscila, desde la Antigüedad hasta la Modernidad, entre su posición sentada o erguida, estática o declarativa. Junto a la mirada, perdida o concentrada, ambos aspectos expresivos constituyen los dos tiempos que caracterizan su acción profética: la inspiración divina o contemplación introspectiva y la consecutiva acción de escribir o verbalizar el mensaje revelado. Nadie como Velázquez supo ejemplificar ambas acciones en sus respectivas sibilas del Prado y del Meadows, entre las que transcurren temporalmente años de experiencia intelectual, artística y vivencial del filósofo pintor². La plasmación de ambos aspectos, especialmente de la mirada, no tan fácilmente plasmable e interpretable, se realiza de manera explícita o implícita y deben observarse al analizar las representaciones sibilinas antiguas, medievales o modernas.

La diferente actitud de la sibila condiciona la presencia de dos elementos iconográficos que se transforman en el transcurso de la Antigüedad y en la transición a la Edad Media: el trípode se torna en trono en el caso de la sibila sedente, así como el herma en balaustre cuando la sibila vuelve a sentarse (cfr. figs. 1, 2 y 5-HPJ)³. No obstante, en representaciones plenomedievales, en las que

² Calvo Serraller sintetizó magistralmente esta concepción de Velázquez al interpretar la creación del genio pictórico al decir que algunos pintores son filósofos, aunque algunos filósofos pintan.

³ Las referencias numéricas de forma simple remiten a las imágenes propias de este ensayo, mientras que las que tras el numeral llevan las letras HPJ, corresponden al artículo *La Sibila en la Edad Media* de la autora Helena Palacios Jurado en este mismo número de la revista.

prima su actitud erguida, retórica, declamativa y gestual (fig. 6-HPJ), se prescinde de ambos elementos al integrarse la figura de la sibila en programas o temas iconográficos más complejos como el Árbol de Jesé –por ósmosis de la dramatización litúrgica del *Ordo Prophetarum*– el Juicio Final o en una escena narrativa como la sibila Tiburtina ante Octavio Augusto. También, esos elementos iconográficos se omiten en el periodo tardomedieval, cuando su figura se incorpora a programas iconográficos litúrgicos, funerarios o de propaganda imperial.



Fig. 1. El rey Egeo consultando a la Pitia, Kilix ático de figuras rojas del pintor Codros, h. 440- 430, a. C. Altes Museum, Berlín.
<http://akropolis.es/wp-content/uploads/2017/06/Egeo-consultando-a-la-Pitia2c-Tondo-de-figuras-rojas-s.-V-a.-C.-Altes-Museum-de-Berln.jpg>



Fig. 2. La sibila Délfica y Apolo, fresco de Herculano, S. I d.C. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles. (Foto: Cervelli Innocenzo 2011, Questioni Sibillini)
<https://desaiaspelomundo.com.br/wp-content/uploads/2017/12/Apolo-e-a-sibila-3.jpg>

Significado de su evolución indumentaria

Dos elementos, la túnica y el velo, constituyen la indumentaria básica a considerar en su iconografía. En las más antiguas representaciones de la sibila, griegas y romanas, en concreto en las de la pitia délfica, el *peplos*, asociado a Atenea y por tanto dotando a la sibila de cierta sacralidad y autoridad divina, es la vestimenta que la caracteriza. En cuanto al velo, símbolo de lo que estaba oculto y ahora se desvela, intencionalmente cubre solo parcialmente su cabeza. En la Antigüedad tardía, cuando el tema de la sibila se cristianiza, el sutil velo clásico se vuelve amplio, envolvente y en ocasiones oscuro para reforzar la idea de la revelación divina a los paganos. La ausencia o retirada del mismo, es decir su apocalipsis, la sibila desvelada, significa la inminente llegada o ya presencia en el mundo del Salvador y la Edad de Oro vaticinadas en sus profecías.

La calidad etérea de la túnica y velo de la sibila grecorromana se vuelve gravedad en las densas y pesadas vestiduras de las representaciones tardoantiguas, factor que ocasionalmente perdura en su iconografía hasta la Baja Edad Media. Este tipo indumentario, clave en la evolución iconográfica, parte de la representación de la escena epifánica de los mosaicos de Santa María la Mayor⁴ y perdura en el tiempo, siendo muestra de ello siete siglos después otra obra clave de transición, ahora entre el románico y el gótico, como es la del pórtico compostelano (cfr. figs. 2-HPJ y 7-HPJ).

Dando un necesario salto temporal por la ausencia de representaciones significativas, la Sibila Eritrea de *Sant'Angelo in Formis* constituye otro hito iconográfico fundamental: mantiene la gravedad de los ropajes, ahora *aggiornados* de suntuosidad bizantina; el velo se vuelve tocado recogido, iniciando otra línea iconográfica que tendrá un amplio desarrollo en las representaciones del final de la Edad Media. De esta misma representación debe destacarse, por su singularidad, que aparece nimbada⁵, atributo que puede aludir tanto a su sacralidad como a su inspiración divina (fig. 6-HPJ). Por tanto, esta representación tiene además la virtud de conjugar los tiempos antes especificados, la inspiración y la predicción, siendo especialmente significativa su ubicación en un amplio programa iconográfico: inmediata al Juicio Final y dirigiéndose hacia el mismo, además de precediendo la secuencia de reyes y profetas veterotestamentarios, con los que constantemente se pondrá en paralelo.

Esa sencilla toca, procedente de la cuna iconográfica benedictina de finales del siglo XI, dará lugar mucho más tarde a una diversificada y sofisticada interpretación que se inicia, avanzado el siglo XV, en las representaciones de las sibilas Eritrea y Cumana en el remate exterior del Políptico de Gante (fig. 3). Un *alareme*⁶ y una amplia cofia, respectivamente, inician el proceso de una ingente variedad de tocados, que siguiendo la moda borgoñona en boga, se van a representar sobre muy diversos soportes materiales: además de pintura sobre

⁴ La cristianización de la sibila es la respuesta de la Iglesia desde sus primeros tiempos a la cuestión de la salvación de los paganos antes de la llegada del Mesías. Por esta razón consideramos trascendente la presencia de la sibila en el mencionado mosaico romano.

⁵ Otra representación nimbada de la sibila, además de coronada la encontramos en las miniaturas de los Hermanos Limburgo (1411-1416) en el tema de la sibila mostrando el *Ara Coeli* al emperador Augusto (fig. 4-HPJ).

⁶ Toca de tradición hispano-morisca que se incorpora a la moda borgoñona en el siglo XV.

tabla o muro, miniatura, xilografía, así como escultura, tanto tallada en madera como labrada en piedra. Un desarrollo paralelo al de los tocados puede aplicarse al resto de la indumentaria: sayas, mantos, manguitos y otros complementos de la moda nórdica invaden las representaciones tardomedievales. No obstante, en la iconografía imperial de los inicios del siglo XVI, la decisiva influencia del Renacimiento italiano en la nueva imagen dinástica clasicista, lleva a la convivencia de sibilas tocadas con otras que llevan su pelo elaboradamente trenzado o recogido, hasta llegar en la fachada universitaria salmantina a una pura vuelta a los orígenes clásicos (fig.4). Hecha esta salvedad, siguiendo la evolución cronológica donde la habíamos dejado, hacia 1200 la sibila del Salterio de Ingeborg (fig. 9-HPJ) destaca por ser una de las pocas ocasiones en que aparece coronada⁷.

En los portales catedralicios del arte gótico del siglo XIII, la sibila mantiene su indumentaria clasicista, aunque quizás sensible a la percepción sociológica de la creciente influencia de las comunidades judías en los reinos europeos occidentales, llega a asociar su origen pagano al de la sinagoga judía⁸.



Fig. 3. Las sibilas Eritrea y Cumana entre los profetas Zacarías y Miqueas, Políptico de San Bavón de Gante, Hubert y Jan Van Eyck, h. 1432.

<http://www.descubrirelarte.es/wp-content/uploads/2016/06/gante.jpg>



Fig. 4. Sibila Cumana o Tiburtina, Detalle de la Fachada de la Universidad de Salamanca, h. 1529.

<http://fachadausal.com/cms/imagenes/sibilagrande.jpg>

⁷ No obstante, esta singularidad podría responder a la identificación o asimilación de la sibila con la también profética figura de la Reina de Saba, tal como tan solo doce años antes, en el programa iconográfico del pórtico compostelano, en su contrafachada, aparecen la sibila ataviada al modo tardoantiguo, y en paralelo la Reina de Saba vestida como reina y coronada, ambas portando filacterias con sus profecías (fig.7- HPJ). Similar disposición e iconografía la encontraremos mediado el siglo XIII en las figuras de la puerta occidental de la catedral leonesa (fig. 8-HPJ).

⁸ Muestra de ello sería el birrete sacerdotal de la representación de la sibila leonesa mencionada en la nota anterior.

Hacia 1300, la inspiración en las fuentes clásicas de la plástica escultórica italiana supone una nueva fórmula iconográfica plasmada especialmente en los pulpitos trecentistas, tanto en su indumentaria como en su actitud. Estas sibilas italianas retoman la postura sedente⁹, vestidas a la moda del momento y cubiertas con un amplio manto-velo de indudables reminiscencias clásicas (fig. 5). Lo más novedoso iconográficamente es sin embargo la personificación de la inspiración sibilina en una suerte de querubín o *putto* ubicado a la altura de su cabeza, que le dicta el mensaje divino, provocando la expresiva convulsión interior de la sibila¹⁰. Ya avanzado el siglo XIV, la miniatura centroeuropea presenta a la sibila ataviada con monjiles, como si de una docta abadesa se tratase (fig. 6).



Fig. 5. Sibila, detalle del Pulpito de Sant'Andrea, Pistoia, Giovanni Pisano, h. 1300.

<https://pbs.twimg.com/media/CckUuX2XEAEYJGT.jpg>

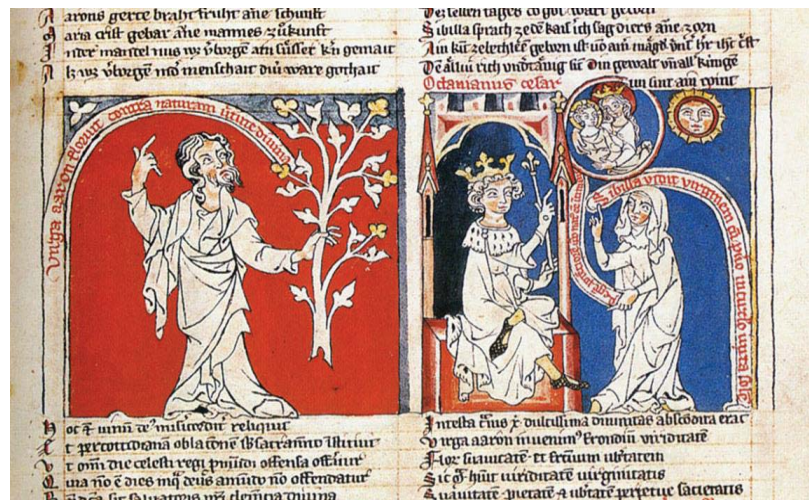


Fig. 6. Árbol de Jesé, Octavio Augusto y la sibila Tiburtina, *Speculum humanae salvationis*, Codex Cremifanensis Mss. CC 243, Stiftsbibliothek Kremsmünster, S. XIV.

<http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiquo/hufaexp07/imagenes/hufaexp07-34g.jpg>

Atributos y elementos iconográficos de la sibila

Si es exclusiva del ámbito griego la representación del trípode como asiento de la pitia délfica, también lo son los instrumentos adivinatorios que utiliza en su ritual, el cuenco cerámico y la rama de laurel (fig.1). En el ámbito romano, la sibila, ahora erguida, se apoya en un herma (fig. 2) o pilar prismático de significado apotropaico. El rollo, *rotulus* o filacteria, alusivo a la profecía, es posiblemente el atributo más común y permanente de la sibila, que suele portarlo

⁹ Su asiento, una silla baja cubierta con un paño, posiblemente de tres patas, que en cualquier caso no es un trono, evocaría el antiguo trípode griego.

¹⁰ Esta personificación de la inspiración tiene sus antecedentes, como veremos en el apartado de los atributos iconográficos, si bien es la primera vez que toma forma de amorcillo.

con una mano, desplegándolo, o sobre su regazo escribiendo sobre el mismo. Este puede estar en blanco, escrito con el vaticinio específico, con el nombre propio de la sibila, o bien con el genérico latino de *Sibylla*. Surge en el arte romano y permanece durante todo el periodo medieval; hacia 1500 puede ser sustituido por símbolos parlantes o emblemas significativos de los relatos devocionales o conmemorativos, que prefiguran el Adviento de Cristo Mesías en la carne, en la pasión, en la muerte y en la gloria. Período en el que el número de sibilas se multiplica significativamente, constituyendo o formando éstas parte de más amplios programas iconográficos, algo que desarrollaremos más adelante. Desde los inicios del siglo XV, el libro como atributo de la sibila, abierto o cerrado, puede también sustituir o acompañar a la filacteria aludiendo igualmente al mensaje profético (figs. 4-HPJ y 12-HJP).



Fig. 7. Sibila Eritrea, Bóveda de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel, h. 1508 - 1512.

http://farm7.static.flickr.com/6150/6021468262_25ea4ab705.jpg

sibilas de la bóveda de la Sixtina dos siglos después (fig.7).

Los emblemas de la sibila en la *Devotio moderna*

El siglo XV es decisivo tanto en la proliferación del número de sibilas¹¹, que quedarán fijadas en doce, como en el de diversificación de las técnicas artísticas que les servirán de soporte. Si bien es el ámbito italiano donde se encuentran las fuentes literarias y primeras series grabadas, como la de Baldini, la incorporación

¹¹ Ya desde 1300 se inicia esta tendencia en el hexagonal púlpito de Sant'Andrea de Pistoia, donde se incorpora una sibila en cada uno de sus vértices.

de nuevos elementos iconográficos o emblemas¹², hay que buscarla en la producción artística del ámbito del centro y norte de Europa desde principios del siglo XV. Especialmente en los territorios del Estado borgoñón, donde la contemplación de los principales misterios del cristianismo, constituyó una práctica devocional en la que la imagen visual cobra carácter iniciático.

La serie iconográfica clave de este período es el códice *Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes* (BSB Cod.icon. 414, Biblioteca Estatal de Baviera, Munich), obra del taller de Jean Poyer en Tours y realizada entre 1490-1500. La obra sintetiza a través de sus miniaturas¹³, enmarcadas por breves leyendas, una suerte de historia de la salvación en doce dobles páginas: la representación de cada sibila y su profecía, en el folio verso, frente a dos complementarias escenas superpuestas en el folio recto. La superior es relativa al Nuevo Testamento¹⁴, mientras la inferior queda constituida por dos figuras afrontadas, la de un profeta o rey de Israel (cuya profecía se pone en paralelo a la de la correspondiente sibila) y la del evangelista (en cuyo texto se inspira la escena superior)¹⁵. Siguiendo el orden de este *ordo sybillarum* relatamos brevemente los creativos e innovadores emblemas que secuencialmente portan cada una de las sibilas y una breve interpretación del significado de los mismos.

Las dos primeras sibilas corresponden al tiempo litúrgico de Adviento:

¹² Hemos preferido denominarlos con el término de *emblema*, figura idealizada de un signo con poder psicológico, que a nuestro juicio, y en el caso particular de esta serie, va más allá de los meros atributos genéricos de la sibila. La función religiosa de los emblemas es la de introducir al fiel en la meditación para que se haga una composición de lugar; esto es especialmente perceptible en los libros devocionales iluminados de uso privado en el marco de la espiritualidad contemplativa propia de la *Devotio* moderna.

¹³ La virtud de esta obra es mostrar el poder evocador y contemplativo de la imagen siguiendo el tiempo litúrgico: Adviento, Navidad y Triduo Pascual (Pasión, Muerte y Resurrección). Las numerosas figuras secundarias representadas en los tronos de las sibilas, los fragmentos paisajísticos y las grisallas arquitectónicas de los fondos ambientales son otro complemento del elaborado discurso visual de la obra.

¹⁴ La excepción son las dos primeras de ellas que representan sendas secuencias de la visión del *Ara Coeli* por Augusto ante la sibila Tiburtina, poniéndola en paralelo con la visión apocalíptica de la mujer vestida de sol del capítulo doce de san Juan, quien aparece en las escenas inferiores frente a David e Isaías respectivamente. Las figuras del rey del profeta Israel, simbolizan y prefiguran la doble condición real y sacerdotal de Cristo, su genealogía humana y divina como en el árbol de Jesé (fig. 9-HJP).

¹⁵ Se aplica así el característico simbolismo tipológico medieval, utilizado en la catequesis cristiana desde sus orígenes; tanto la escena evangélica como la representación pareada de profetas y evangelistas de la inferior, se hacen concordar con el mensaje y emblema de la correspondiente sibila.

- La sibila Pérsica, aparece velada, portando una luz encerrada en una linterna y pisando una serpiente; velo y linterna simbolizan el anuncio de la llegada de un Salvador del mundo dominado por el mal simbolizado en la serpiente.
- La sibila Líbica, tocada, pero ya con el velo recogido sobre los hombros, porta un cirio encendido, su luz es ahora la de una llama liberada y visible respecto a la anterior; ambos símbolos aluden al carácter inminente de la llegada del Mesías; la llegada de la luz, el "aun ya, pero todavía no", de la presencia del Reino de Dios.

Las cinco siguientes sibilas se enmarcan en el tiempo litúrgico de Navidad:

- La sibila Eritrea, muestra su velo no solo recogido sino significativamente anudado sobre el vientre, que alude al estado de gravidez de la Virgen en la Encarnación (escena de la Anunciación) representada en el correspondiente folio recto. Su emblema es una rama de tres rosas blancas relativas a la pureza y virginidad de María antes (capullo), durante (eclosionando) y después de su alumbramiento (abierta)¹⁶.



Fig. 8. Sibila Samiense, *Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes*, BSB Cod.icon. 414, fols. 5 v y 6r, Biblioteca Estatal de Baviera, Munich. Taller de Jean Poyer, Tours, Francia, h. 1490-1500.

http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00017917/images/bsb00017917_00018.jpg y
http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00017917/images/bsb00017917_00019.jpg

¹⁶ Este tradicional simbolismo de los lirios o azucenas en la Anunciación es aquí atribuido a las rosas. En nuestra representación la rama adquiere la forma de *gladium*, espada relativa al Juicio Final que en la Baja Edad Media puede portar la Sibila Eritrea aludiendo al *Dies Irae*. No obstante debe notarse que esta espada floral de misericordia se opone a la espada metálica de justicia, ambas presentes en las representaciones del juicio escatológico para expresar la dualidad del carácter del mismo.

- La sibila Cumana parece retomar el sentido original de la pitia délfica al portar en su mano el cuenco como instrumento adivinatorio. La presencia de Isaías en el folio verso correspondiente, relativa a la profecía del Enmanuel nacido de una virgen, se asocia a la similar profecía virgiliana de la cumana, justificando su simbolismo profético. No obstante, en el contexto de la *Devotio* moderna, el cuenco o escudilla vacía podría adquirir otras significaciones como la de la del nacimiento en pobreza del Mesías.
- La sibila Samiense (fig. 8) porta el pesebre de otra de las profecías de Isaías, que magistralmente el iluminador, invirtiéndolo, convierte en cuna en la correspondiente escena donde María acuesta al Niño siguiendo el texto lucano. La presencia de ambos autores, Isaías y Lucas, desplegando dialécticamente sus textos en sendas filacterias, constituyen el colofón de esta creativa y sugerente iluminación a doble página.
- La sibila Cimera porta un sencillo ritón, símbolo del cuerno de la abundancia clásico. El sentido cotidiano y a la vez ceremonial que este recipiente clásico tuvo en la Antigüedad se asimila aquí al acto de la lactancia materna representada en la escena correspondiente del folio recto, ya ubicada no en el establo de Belén sino en la casa de Nazaret.
- La sibila Europea porta una espada, que no debe confundirse con la referida representación de la sibila Eritrea, relativa al Juicio Final, sino como símbolo de la matanza de los Inocentes, que queda implícita en la representación de la Huida a Egipto de la Sagrada Familia en el folio recto correspondiente.

Las representaciones de las cinco últimas sibilas se asocian litúrgicamente al Triduo Pascual; tres aluden a la pasión de Cristo, subrayando el dolorismo propio de la *Devotio*, otra a su muerte en cruz y la quinta a su triunfante resurrección:

- La sibila Tiburtina (fig. 9) sostiene una mano que alude a las bofetadas recibidas por Cristo durante su prisión en la casa del sumo sacerdote, escena que se representa en el folio recto correspondiente. La escena de los Improperios sigue literalmente el texto de Marcos, en que Jesús con los ojos vendados es abofeteado por los criados que le abroncan y orgen a profetizar. En este caso como en los tres siguientes, los emblemas son tomados del amplio repertorio

de las *Armas Christi* que aparecen en las imágenes de la devoción al Varón de Dolores contemporáneas.

- La sibila Agripa (fig. 9) porta los azotes relativos a la escena de la Flagelación en el pretorio, representada en el folio recto correspondiente, que de nuevo sigue la Pasión según San Marcos representado en el registro inferior de este mismo folio.



Fig. 9. Sibyllae Tiburtina y Agripa, *Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes*, BSB Cod.icon. 414, fols. 8 v y 9v, Bibliotheca Estatal de Baviera, Munich. Taller de Jean Poyer, Tours, Francia, h. 1490-1500.

http://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00017917/images/bsb00017917_00024.jpg y
http://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00017917/images/bsb00017917_00026.jpg

- La sibila Déléfica porta la corona de espinas de la Coronación de Jesús acaecida igualmente en el pretorio y como en los casos anteriores la escena se representa en el recto correspondiente.
- La sibila Helespóntica (fig. 10) sostiene la cruz, último emblema de la Pasión representado en la serie. Como corresponde, en el folio recto inmediato se representa la Crucifixión de Cristo en el Gólgota.
- La sibila Frigia (fig. 10), por último, sostiene la cruz con la banderola enarbolada, de la misma forma que lo hace el propio Cristo resucitado en la correspondiente escena de la Resurrección en la página contigua.



Fig. 10. Sibilas Helespóntica y Frigia, Sibyllae et prophetae de Christo Salvatore vaticinantes, BSB Cod. icon. 414, fols. 11 v y 12 v, Biblioteca Estatal de Baviera, Munich. Taller de Jean Poyer, Tours, Francia, h. 1490-1500.

http://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00017917/images/bsb00017917_00030.jpg

http://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00017917/images/bsb00017917_00032.jpg

- La novedosa iconografía de esta serie no parece tener una gran repercusión ni un largo recorrido¹⁷, aunque sea parcialmente recogida en obras como el sepulcro de Filiberto II de Saboya en el Real monasterio de Brou. Obra que, aunque cronológicamente pertenece al primer Renacimiento, está dentro de la estética y la iconografía del último gótico. Diez sibilas, ubicadas en sendos nichos de los pilares que constituyen el basamento del sepulcro, constituyen la esencia iconológica del mismo (fig. 11). De ellas solo es identificable la elegante sibila Agripa que lánguidamente sostiene los azotes de la Flagelación; las demás carecen de ellos al haber sido mutiladas.

Aunque no tan individualizadas en su iconografía, encontramos la representación de las doce sibilas en otros libros devocionales flamencos como el Breviario de Isabel la Católica de h. 1497 (Add MS 18851, f.8v, British Library, Londres), donde aparecen agrupadas y sentadas en el interior de un rico pabellón de campaña (fig. 12-HPJ). Su aspecto es relativamente homogéneo, todas jóvenes

¹⁷ No debe olvidarse que esta serie responde a un ordo con un texto propio que origina su particular iconografía, por ello sus elementos iconográficos son tomados y adaptados a su personal discurso tanto de la tradición clásica, como de la medieval y de otras fuentes contemporáneas. Por esa razón hay emblemas que no se corresponden con los que se atribuyen a las mismas sibilas en otras representaciones anteriores, contemporáneas o inmediatamente posteriores, como es el caso de la mencionada espada de la sibila Europea.



Fig. 11. Sibilas del sepulcro de Filiberto II de Saboya, vista parcial y detalle de la sibila Agripa, Taller de Brabante sobre diseño de Jan van Roome, h. 1522, Iglesia del Real Monasterio de Brou, Bourg-en-Bresse.

https://www.france-voyage.com/visuals/photos/monasterio-real-brou-20293_w1000.jpg
[http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8XZR3M/\\$File/Conrad-Meit-Sibyl-2-.JPG](http://es.wahooart.com/Art.nsf/O/8XZR3M/$File/Conrad-Meit-Sibyl-2-.JPG)

excepto dos, con extravagantes tocados o sin ellos, una con velo y otra coronada, unas dialogantes y otras ensimismadas; no obstante, quedan identificadas por leyendas sobre sus vestidos y sus profecías rotuladas. Excepto el ritón que porta la Delfica, los libros de la Cumana o la espada alusiva al Juicio Final de la singular Eritrea, vestida de monjiles como venerable anciana, ninguna porta un atributo más específico que no sea la correspondiente filacteria desplegada, aunque solo en la Tiburtina y en la Europea se explícita al portar otra enrollada en sus manos.

Espacios y contextos de la representación de la sibila

A través de los ejemplos seleccionados y de otros no consignados, vemos como la sibila fue representada sobre muy diversos tipos de soportes técnicos: de forma monumental en la pintura mural, en la técnica musiva y en la escultura labrada; en la pintura medieval sobre tabla (fig. 3); formando parte del mobiliario litúrgico como la talla en madera en sillerías corales y retablos; en la miniatura libraría y las artes gráficas como la xilografía; en la cerámica e incluso en el patrimonio inmaterial del teatro litúrgico medieval.

Esta diversidad técnica, que habla de la importancia del asunto, debe analizarse también desde el punto de vista de su función iconológica en los espacios, eminentemente religiosos, donde se ubican las representaciones que ocupa, así como en sus correspondientes contextos históricos.

La pitia délfica del conocido *kilix* de Berlín (fig. 1), muestra como el personaje impregna la vida cotidiana griega imbuida de su sistema mítico religioso. La transición del motivo al mundo romano en el mural herculano (fig.2) supone una magnificación del asunto, así como el paso a la monumentalización y al cambio de percepción del mismo, aunque sigamos ubicados en un contexto doméstico.

En el siglo V, la miniatura del Virgilio vaticano (fig. 1-HPJ), muestra la pervivencia de la tradición pagana de la sibila en la producción libraria privada; al tiempo que en los mosaicos de Santa María Mayor (fig. 5-HPJ) el arte oficial del imperio cristianizado muestra a la sibila no solo en una escena epifánica de profunda exégesis catequética, sino integrada en uno de los primeros programas iconográficos del ciclo de la Infancia de Cristo, y esto significativamente monumentalizado en el arco triunfal que enmarca y da paso al presbiterio¹⁸.

La general carencia de las representaciones en el lapso temporal entre los siglos V y X se vuelve fecunda en la plena Edad Media. En el siglo XI, la pintura mural románica benedictina irrumpe con programas iconográficos cíclicos perfectamente concordados, de lo que es paradigma *Sant'Angelo in Formis* (fig. 6-HPJ). Aquí la sibila es una figura más entre decenas, pero su ubicación y personificación en la Eritrea introduciendo el Juicio Final, constituye una de las muchas claves del discurso. La rediviva presencia de la sibila tras casi cinco siglos de ausencia, se desplazada simbólicamente en el espacio litúrgico a los pies del templo, a las fachadas o contrafachadas occidentales. Erguida y declarativa muestra la influencia del florecimiento del drama litúrgico en este tiempo, cuya materialización escultórica más genial es el Pórtico de Maestro Mateo a finales del siglo XII (fig.7-HPJ). Esta integración en programas escatológicos se prolonga durante el siglo siguiente en los pórticos góticos occidentales como el de la catedral leonesa (fig. 8-HPJ).

Pero ya desde los inicios del siglo XIV, en Italia la sibila "toma la palabra" y se reubica en un nuevo espacio litúrgico, el púlpito, lugar donde se canta y glosa la Palabra de Dios (fig. 5). De estas estructuras elevadas, situadas a la entrada del coro, la sibila pasa en el siglo siguiente al propio espacio coral: tanto al *jubé* o coro

¹⁸ Aunque posiblemente inspirado en un códice iluminado contemporáneo, el programa iconográfico musivo del arco triunfal de Santa María Mayor, constituye una de las primeras y más grandiosas expresiones del arte cristiano.

alto, tan característico de los grandes templos franceses, borgoñones y centroeuropeos, con similar función que el púlpito en cuanto a lugar de la proclamación de la Palabra, como a la sillería baja, espacio propiamente coral¹⁹. Los soberbios bustos de las ocho sibilas talladas por Jörg Syrlin el Viejo, entre 1467 y 1470 en la sillería de la Iglesia Mayor de Ulm (fig. 12), son posiblemente la mejor plasmación del tema en un espacio coral bajomedieval²⁰.

La sibila ya desde finales del siglo XV y durante el primer tercio del siglo XVI llega al espacio del presbiterio: pintada en las bóvedas (presbiterio de San Cebrián de Mudá, Palencia, h. 1490), tallada en los retablos mayores (retablo



Fig. 12. Sibilas, sillería del coro de la Iglesia Mayor de Ulm, Jörg Syrlin el Viejo, h.1467 - 1470.
<https://www.flickr.com/photos/majuluta/4581401650/in/album-72157623994948752/>
<https://www.flickr.com/photos/majuluta/4581341550/in/album-72157623994948752/>

mayor de san Benito el Real de Valladolid, h. 1532) o esculpida en los sepulcros (sepulcro de Filiberto II de Saboya, Real monasterio de Brou, h. 1522). De alguna forma la representación de la sibila en el espacio litúrgico presbiteral fija la memoria de la sibila y el papel que durante las décadas previas había tenido en el

¹⁹ A nuestro juicio, la representación de las sibilas en los espacios litúrgicos, especialmente en los antecorales y propiamente corales, constituyen una memoria o evocación permanente de las representaciones litúrgicas temporales. En este sentido, nuestra percepción del Político de Gante cerrado (fig. 3) constituye un testimonio indirecto de esa remembranza: sibilas y profetas se ubican en una suerte de altillo sobre el techo de la estancia donde transcurre la Anunciación dirigiéndose hacia ésta. La propia articulación espacial y lumínica de este "escenario teatral", con las ventanas abiertas al exterior, parecen evocar el espacio litúrgico coral.

²⁰ Dispuestas en cuatro parejas y afrontadas, se ubican a modo de antepecho en los accesos a las sillas corales. Sus exquisitos tocados y variadas expresiones contemplativas o declarativas son muestra clara de esa influencia recíproca entre el atrezo del drama litúrgico y la creación artística que en su tiempo advirtieron Réau y Mâle.

espacio coral, donde se representarían los dramas litúrgicos como el *Ordo Prophetarum* y se interpretaría el canto de la sibila que hoy pervive.

El monumento funerario de Brou es destacable por ser ejemplo de la presencia de las sibilas en un contexto funerario - la fundación del monasterio, del que este sepulcro es centro de convergencia, obedece a la voluntad de su viuda Margarita de Austria, hermana del Emperador Carlos y gobernadora de los Países Bajos - dedicado a al Duque de Saboya Filiberto el Hermoso, muerto en plena juventud en 1504. Todos los elementos artísticos de la capilla mayor en donde se ubica constituyen un *memento mori* y recuerdo de la futilidad de la vida terrena. Aquí radicaría sin duda el complejo sentido iconológico de la presencia de las sibilas: rodean la imagen inferior del cadáver del yacente al tiempo que son pilares de la imagen superior del mismo en vida representado con sus galas (fig. 11). Aunque es eminentemente un monumento funerario, en toda la iconografía del monasterio late la propaganda dinástica imperial; a escasos metros del sepulcro de su esposo se ubica el de la propia archiduquesa de Austria fallecida en 1530, figura política trascendental en el gobierno de los estados de la familia Habsburgo.

Esta misma propaganda imperial justificaría la hipotética representación de la sibila en la fachada de la Universidad de Salamanca de h. 1529 (fig. 4). En esta fachada, suerte de retablo pétreo sacado a la calle, todo el complejo programa iconográfico parece girar en torno a la figura del César Carlos, nuevo Augusto para una nueva Edad de Oro, profetizado y preconizado por las sibilas Cumana y Tiburtina.

Epílogo conclusivo

Sin duda las sibilas son conocidas por el público general gracias a los frescos de Miguel Ángel. Reconocidos y elogiados ya desde el momento de su ejecución por artistas e intelectuales, sirvieron de inspiración conceptual y compositiva a generaciones de creadores contemporáneos y posteriores. Iniciábamos este ensayo refiriéndonos a Velázquez y sus sibilas, de todos es conocido como los frescos sixtinos le sirvieron de inspiración para alguna de sus obras como *Las hilanderas*. Aunque nada más lejos de mi intención que quitarle a Miguel Ángel mérito alguno, muchas veces me he preguntado cuánta deuda medieval, tanto iconográfica como iconológica, hay no solo en sus sibilas, sino en el programa total de esta bóveda paradigma del arte occidental. Seguramente

tanta como genialidad en su grandiosa concepción y composición. Conviene recordar que su fecha de ejecución (1508-1512) es ligeramente anterior y posterior a la de magníficas obras aquí tratadas como la sillería de Ulm o el sepulcro de Brou respectivamente; un mismo mensaje con diferentes concepciones estéticas y filosóficas, si no de pensamiento religioso.

En este breve ensayo hemos tratado de los orígenes, transformaciones y versificaciones de las representaciones sibilinas, creo que suficientemente como para tener una idea aproximada del extenso valor cultural de la sibila que genéricamente definíamos como personificación femenina del don de profecía. Concluyo consignando mi admiración por cómo un asunto surgido de la raíz del ser griego fue asimilado por Roma y tras ser sabiamente cristianizado, desarrolló una rica y variada trama medieval, artística e iconológica que llega hasta las mismas puertas del Alto Renacimiento. Posiblemente la influencia de Trento, llevó a los artistas y comitentes a arrinconar este viejo asunto, quizás algo heterodoxo para el pensamiento barroco tanto católico como luterano, aunque Velázquez y algún otro pintor filósofo lo trataran ocasionalmente en creaciones íntimas vaciadas de toda retórica medieval.

En el año 2010 el canto de la Sibila de Mallorca, representado durante la vigilia de Navidad, fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

EL CICLO DE CASIOPEA EN LOS MANUSCRITOS LATINOS MEDIEVALES

THE CASIOPEA CYCLE IN THE MEDIEVAL LATIN MANUSCRIPTS

Francisco SAYÁNS GÓMEZ

Doctor en Historia del Arte
franciscosayans@yahoo.es

Recibido: 7 de enero de 2018

Aceptado: 3 de abril de 2018

Resumen: El trabajo estudia la tipología y los detalles iconográficos de las figuras pertenecientes al ciclo mitológico de Casiopea presentes en manuscritos medievales latinos. Lo hace a partir del estudio directo de las fuentes originales, griegas y latinas, de las que bebieron los artistas que fueron capaces de materializar la idea y el concepto mitológico original en una imagen y forma concreta. En consecuencia, define la iconografía correspondiente de los cinco personajes que componen el ciclo. Para ilustrar el trabajo se han seleccionado ejemplos relevantes procedentes de cuatro manuscritos junto con los del libro V del ms. 3307 de la Biblioteca Nacional de España (s. IX), conocido como el *Códice de Metz*.

Palabras clave: Casiopea, Cefeo, Andrómeda, Perseo, Cetus.

Abstract: This work studies the typology and iconographic variety of the characters in the mythological cycle of Cassiopeia, as represented in Medieval latin manuscripts. It takes as a starting point the direct study of Greek and Roman original sources, which inspired artists who translated those mythological concepts and ideas into concrete representations. As a result, it defines the iconographical elements of the five characters that form the cycle. In order to illustrate the work, there have been selected outstanding examples from four manuscripts, together with those included in Book V of ms. 3307 in National Library of Spain (9th century), known as *Metz Codex*.

Keywords: Cassiopeia, Cepheus, Andromeda, Perseus, Cetus.

El Ciclo de Casiopea en los manuscritos latinos medievales

Las hipótesis y conclusiones que exponemos en este estudio iconográfico sobre el ciclo de Casiopea están apoyadas en la investigación de las fuentes originales que dieron lugar al concepto del *catasterismo*¹. En efecto, son estas

¹ *Catasterismo* es el proceso mediante el cual un grupo de estrellas, configurando una disposición determinada fácil de identificar y de situar en el firmamento, que denominamos asterismo, se convierte en el "hogar" eterno de un personaje, animal o cosa; fabuloso o imaginario o mitológico,

fuentes las únicas que, a nuestro juicio, proporcionan información fidedigna para concluir lo que proponemos. En relación a ello, es posible que el lector de este trabajo eche en falta un mayor número de referencias a otros estudios actuales sobre el asunto que nos ocupa. Pero, lo cierto es que, sobre iconografía celeste medieval, en la historiografía española y también en la europea en general, no hemos encontrado otro trabajo referido al ciclo de Casiopea en concreto. También es posible que el lector se pregunte por la ausencia de fuentes islámicas, pese a haber sido estas influyentes en la iconografía medieval latina de las constelaciones. Sin embargo, tras sopesar su inclusión, se optó finalmente por dejarlas a un lado, ya que un análisis detallado de las fuentes islámicas requeriría de un texto mucho más extenso que excedería los límites de este artículo. Asimismo, en nuestra opinión, la cultura islámica no fue especialmente prolífica en tratados astronómicos con ilustraciones de las constelaciones. En relación a ello, las expresiones iconográficas que encontramos proceden más bien de contextos culturales que podemos considerar como periféricos en el seno de la *umma*², como es el caso de las pinturas del planisferio celeste greco bizantino de la bóveda del *caldarium* de Qusayr' Amra, o las ilustraciones persas del *Libro de las Constelaciones de las Estrellas* de al-Sufi que tenemos conservadas en el ms. 1036 de la Biblioteca del Arsenal de París, o las figuras grabadas en distintos globos celestes como el de Mosul de 1275 que se conserva en la sala 34 del Museo Británico de Londres.

Una vez hechas estas dos precisiones, conviene explicar la estructura del artículo. Se llevarán a cabo dos pasos en el análisis. En el primero de ellos pondremos en contacto a los protagonistas del mito de Casiopea con algunos de los detalles que los caracterizan y con las circunstancias que les afectan. En el segundo, seguiremos el discurso de la historia misma con alguna de las consecuencias que se derivaron de ella.

En primer lugar y ocupando el centro del argumento está Casiopea, que es la reina de los etíopes³, esposa de Cefeo y madre de Andrómeda. En la mayor parte de las versiones de esta historia mitológica, recae sobre ella la responsabilidad de todos los terribles sucesos que acontecen como consecuencia

el cual queda representado por la imagen que lo identifica, una vez elevado hasta ese lugar por los dioses.

² *Umma* es la comunidad de todos los creyentes pertenecientes al islam.

³ Para los griegos antiguos, la Etiopía era una región litoral que se extendía próxima a Jaffa.

de haber provocado la respuesta punitiva de los cielos a un acto suyo de orgullo y pretenciosidad. En este punto, algunas versiones discrepan de otras en el sentido de si fue sobre sí misma contra la que hizo las afirmaciones condenables o si fue sobre la persona de su hija Andrómeda. Eratóstenes⁴ afirma que fue ella la que compitió en belleza con las Nereidas⁵, con lo que otras versiones quedarían desautorizadas. En cualquier caso, las pequeñas discrepancias acerca del asunto no alteran demasiado la esencia de la historia.

En segundo lugar, está Cefeo el Jásida⁶, rey de los etíopes, según Eratóstenes, y cabeza de esta desventurada familia sobre la que se abatirá toda clase de desastres⁷. Cefeo, tercer hijo de Belo, reinó sobre los *cefenos* tal y como eran denominados por los griegos los habitantes de un territorio que situarían en las proximidades de Jaffa, de ahí el gentilicio que le aplica Arato. Cefeo fue catasterizado por voluntad de Atenea, cosa que hizo en honor a Andrómeda.

En el tercer lugar está Andrómeda, aunque hay cierta discrepancia en el orden de los protagonistas. Así, si contemplamos que es Andrómeda la considerada como superior a las Nereidas porque así lo manifiesta su madre Casiopea, la castigable sería ésta y se hace difícil de comprender que el castigo recaiga en la persona de su hija Andrómeda. Pero, si por el contrario, es la propia Casiopea la que manifiesta estar por encima de las Nereidas, lo que se hace complicado aceptar es que el castigo no recaiga sobre ella directamente y que Posidón decida hacerlo en la persona de su hija. En cualquiera de los dos casos es Andrómeda la que asume el castigo y eso la hace protagonista principal de la historia. La diosa Atenea fue la que la alzó al cielo catasterizándola y lo hizo en recuerdo de las hazañas de Perseo.

En cuarto lugar, está un personaje que pasaba por allí y que, por causas que podrían encontrarse a caballo entre lo que calificaríamos como un amor súbito y una generosidad sublime, decide enfrentar el peligro que acecha a Andrómeda y salvarla del mismo destruyendo al animal que la ha de devorar. Sin embargo, la

⁴ Eratóstenes de Cirene. Segunda mitad del siglo III a.C., fue director de la Biblioteca de Alejandría y escribió *Catasterismos* editado por Alianza con el título *Mitología del Firmamento*.

⁵ ERATÓSTENES (1996): p. 16.

⁶ ARATO (1993): p. 180.

⁷ ERATÓSTENES (1996): p. 15.

generosidad no es perfecta pues, en contrapartida del riesgo que va a correr, pide a los padres de la víctima una compensación. En fin, con todo ello, Perseo es la figura más generosa de esta historia mítica y de la que se extraen las enseñanzas más positivas de toda ella, habida cuenta que el papel de Andrómeda resulta bastante pasivo y que viene forzado por circunstancias que no ha provocado, al menos, directamente. La diosa Atenea, agradecida por haber matado a su enemiga la gorgona Medusa, lo premió con un lugar en el cielo donde aparece catasterizado portando la cabeza de ésta.

En quinto lugar, tenemos a Cetus o la Ballena, como en algunos lugares es denominada. Se trata de un animal terrorífico capaz de llevar a cabo las mayores barbaridades destructivas y, por supuesto, darse por satisfecho sacrificando y devorando a Andrómeda. Sófocles en su obra *Andrómada* nos informa que fue elevado al firmamento en recuerdo por lo sucedido en este episodio. El monstruo Cetus aparece, espacialmente, algo alejado del conjunto coral que componen las figuras principales de la historia, aunque no por ello pierde su relación con las mismas.

Un sexto personaje ha sido algunas veces relacionado con la historia que nos ocupa y lo ha sido porque, cuando Perseo mata a la gorgona Medusa, es del interior del cuerpo de ésta de donde emerge el caballo que, allí, permanecía alojado. Pegaso no es un caballo que esté enlazado al ciclo de Casiopea y que disponga de un papel en el mismo⁸. En alguna versión, Pegaso es un caballo alado y se podría entender su papel transportando a Perseo por los aires, servicio que no necesitaba dado que, éste, disponía de alas en los pies y en el casco. Las contradicciones que podamos encontrar no deben apartarnos de la esencia de la historia. Para Eratóstenes, Pegaso no tiene alas y fue elevado al cielo por la diosa Artemisa.

Una vez definidos los personajes, procedamos a relatar la historia, aunque sea de manera condensada. En un momento determinado, Casiopea pretendió ser más bella que las Nereidas⁹ y éstas se quejaron a Posidón pidiéndole venganza por

⁸ ARATO (1993): pp. 205-224, donde lo relaciona con la gesta mitológica del monte Helicón, donde hizo brotar una fuente de una patada.

⁹ Las Nereidas eran ninfas marinas, hijas de Nereo, dios del mar. Tenían reconocida su belleza extraordinaria. A Nereo los poetas latinos lo intercambiaron con Posidón.

la afrenta¹⁰. Posidón, casado con Anfitrite, la blanca nereida de la espuma y alegoría de la mar calma y de los tiempos bonancibles, además, tenía como coro y *thíasos* a las nereidas hijas de Nereo y Doris, bellezas insuperables del piélago que aparecían y desaparecían entre las olas cabalgando sobre delfines en un juego continuo y recurrente¹¹.

Posidón, dolido por la presunción de Casiopea y atendiendo la demanda de sus cuñadas, envió, a las tierras de Cefeo, a Cetus con la misión de causar grandes estragos devastando sus costas y sus tierras. Cefeo, agobiado por la enorme desolación que se había producido en su reino, solicitó de Posidón el perdón por el orgullo de su mujer y acudió al oráculo de Amón para recabar del mismo un consejo sobre lo que debía hacer. Posidón aceptó perdonarlo, siempre que ofreciera en sacrificio a Andrómeda para ser devorada por el monstruo, acción que coincidía con la sugerencia recibida en el oráculo. A la vista de las circunstancias, presionado por su pueblo y como ofrenda a Cetus, Cefeo y Casiopea encadenan a su hija a unas rocas de la playa.

En estas circunstancias, Perseo volvía después de haber dado muerte a Medusa¹² y atravesaba aquella región volando, gracias a sus sandalias aladas. Fue entonces cuando vio a Andrómeda encadenada a las rocas de la orilla con la bestia marina aproximándosele de forma amenazadora. Perseo se enamoró perdidamente de aquella joven que iba a ser despedazada de un momento a otro por la fiera. A lo lejos divisó a sus padres que contemplaban la escena, aterrorizados. Rápidamente, tomó una decisión y descendió al encuentro de Cefeo y Casiopea para acordar con ellos que, si lograba liberarla del peligro, ellos se comprometían a entregársela en matrimonio. En la tesitura en que se encuentran, los padres acceden y Perseo remonta el vuelo para caer con toda su fuerza y decisión sobre Cetus, al que decapita con la hoz¹³.

¹⁰ Para otros, Posidón había cortejado a alguna de ellas y había tenido tres hijos con Anfitrite. Existe alguna confusión al respecto.

¹¹ RODRIGUEZ LÓPEZ, Isabel (1999): pp. 41-53.

¹² Medusa es la única mortal de las tres hermanas gorgonas. A veces, los autores se refieren a ella como la Gorgona, con mayúscula.

¹³ El arma de Perseo no es una espada sino un extraño tipo de guadaña una especie de hoz diamantina forjada por Vulcano (HIGINIO: 12,1) que se la regaló. En el análisis icónico de Perseo es un dato a tener siempre en cuenta.

Sin embargo, superado el peligro y con la nueva situación consolidada, los padres cambian de opinión y niegan lo pactado, a pesar de que Andrómeda ya había elegido cual era el futuro que deseaba para sí misma. Las fiestas de las bodas fueron interrumpidas por la brusca llegada de Agenor hermano mellizo de Belo, el padre de Cefeo. Todo parece indicar que Agenor había sido requerido por Casiopea y Cefeo para que los librara de Perseo y del cumplimiento de la promesa hecha en su momento. En contrapartida del favor que esperaban de él, le entregarían a Andrómeda como esposa¹⁴.

Finalmente, los protagonistas de esta historia mitológica fueron sublimados mediante un proceso de catasterización que los elevó al cielo de las estrellas fijas quedando, allí, asociados al asterismo correspondiente a través de su figura representante respectiva. Esta relación biunívoca, entre figura del personaje y asterismo, se fortaleció al hacer corresponder alguna de las estrellas más importantes de éste con lugares relevantes de aquella, como explican los autores que han inspirado nuestro trabajo.

En la medida en que los espacios de un planisferio celeste son limitados, las figuras contenidas en los mismos están sometidas a ese constreñimiento físico, de ahí que, cuando se analiza iconográficamente alguno de los manuscritos ilustrados medievales latinos, pueda resultar dificultoso detectar y reseñar detalles importantes de su esencia iconográfica.

Cosa distinta ocurre cuando se trata de estudiar esas figuras mitológicas astronómicas contenidas en los *excerpta* astrológicos¹⁵, textos que suelen venir acompañando a un tratado de *Cómputus*¹⁶. Estos *excerpta* son un extracto sintético, una especie de florido anexo, aparte y diferenciado, que configura una especie de compendio de las cuarenta y dos constelaciones de Arato o las cuarenta y seis de Ptolomeo, dependiendo de las fuentes en las cuales se haya basado su ejecución. Normalmente, suele ser una reproducción de la obra de Eratóstenes limitada a sus términos más significativos; aunque, en ocasiones, también suelen incluir algún detalle descriptivo sobre la situación concreta de las estrellas más

¹⁴ GRAVES, Robert (1985): pp. 294-298.

¹⁵ Astrológico, hay que entender el vocablo en el sentido de astronómico.

¹⁶ El *Cómputus* es un tratado que explica y razona el procedimiento para la determinación de las fiestas religiosas cristianas, especialmente la Pascua.

importantes o de los elementos constituyentes de la figura que lo ilustra o de algunos detalles determinados del personaje.

Dicho esto, entremos en el análisis iconográfico de las figuras del ciclo de Casiopea que es el objeto último de este trabajo. El carácter de la obra del de Solos es el fundamento de su importancia científica, pues no se trata exclusivamente de un libro de astronomía en excelentes versos hexámetros de clara influencia homérica y de inspiración estoica, sino también de un compendio de astronomía física y mecánica cuyos significados ayudará a esclarecer Gémino¹⁷. Cuando las figuras constelares fruto de la catasterización vienen ilustrando un *aratea*¹⁸ es cuando éstas suelen alcanzar el máximo nivel de calidad expresiva y artística, cuando muestran un mayor ajuste a los detalles que definen su ortodoxia iconográfica.

A continuación, pasamos a realizar un análisis iconográfico de cada una de las figuras intentando dar respuesta a preguntas tales como: ¿Cuál es la descripción que encontramos en la fuente primigenia? ¿Cómo evoluciona esa descripción cuando otros tratadistas se ocupan de ella? ¿De qué manera esas primeras descripciones literarias, más o menos coincidentes, pasan a tomar forma icónica? ¿Cuáles son las características formales del personaje? ¿Cómo poder reconocer a cada uno de los personajes mediante su actitud o por los atributos que portan?

Casiopea

Empezamos por Casiopea quien, en su figura virtual celeste, se nos muestra sentada con los brazos abiertos, ligeramente separados del cuerpo, aproximadamente a la altura de sus hombros, y con las manos extendidas hacia adelante. Para Arato, los dos brazos y la cabeza de *Casiopea* adoptan la forma que toma una puerta de dos hojas cuando se empujan los pestillos¹⁹. Para Avieno, su configuración es como la de la llave que encaja en las férreas cerraduras²⁰. Manilio,

¹⁷ GÉMINO (1993).

¹⁸ *Aratea* es el nombre genérico que suele darse a este tipo de tratados inspirados, de una u otra forma, en la obra de Arato.

¹⁹ ARATO (1993): p. 195.

²⁰ AVIENO, Rufo Festo (2001): pp. 455-458.

cuando describe la *Vía Láctea*, está viendo a *Casiopea* en el hemisferio posterior²¹ como una consecuencia de su naturaleza circumpolar.

En términos actuales, *Casiopea* adopta la figura de la letra uve doble (W), en la que observamos la cabeza en el centro y los dos brazos extendidos. Las constelaciones circumpolares, y *Casiopea* es una de ellas, son aquéllas que, girando alrededor del eje celeste, nunca se ocultan a nuestra vista, de manera que, cuando contemplamos a *Casiopea* en la parte frontal de nuestro meridiano, aparece como una W, pero, cuando está en la parte posterior de nuestro meridiano, se convierte en una M. *Casiopea*, *Cefeo* y *Andrómeda* estarán invertidas cuando se encuentren en el hemisferio posterior si las miramos desde nuestra posición geográfica habitual.

En las líneas siguientes, con objeto de familiarizarnos con el aspecto más frecuente de la figura de Casiopea, expondremos varios ejemplos, unos más próximos al ideal iconográfico y otros más alejados.



Fig. 1. Casiopea, s. IX. Stiftsbibliothek St. Gallen (Sankt Gallen, Suiza), Cod. Sang. 250, fol. 487.
<https://www.e-codices.unifr.ch/eu/list/one/csg/0250>



Fig. 2. Casiopea, s. X. National Library of Wales (Aberystwyth, Reino Unido), Ms. 735C, fol. 19v.
<https://www.library.wales/discover/digital-gallery/manuscripts/the-middle-ages/medieval-astronomy>

²¹ MANILIO, Marco (1996): I, 685.

En las figuras 1 y 2 vemos reproducidas dos representaciones de Casiopea, son las correspondientes a los manuscritos: Cod. Sang. 250, fol. 487 de la Abadía de Saint Gall²² y 735C, fol. 19v de la National Library of Wales²³, respectivamente. En ellas, la madre de Andrómeda aparece sentada en su correspondiente trono: los detalles del asiento ponen en evidencia la calidad del mismo. Si algo resulta iconográficamente preceptivo en Casiopea, como ya hemos indicado más arriba, es el aparecer sentada con los brazos levantados y extendidos de manera que formen una especie de W perfectamente identificable. Así aparece en casi todas las representaciones que nos han llegado de esta figura; pero observemos que la del manuscrito de Saint Gall, se aleja de lo habitual.

Una vez que un *scriptorium* comete un error en el dibujo de una figura determinada o incorpora una desviación sobre lo contenido en otra fuente considerada más ortodoxa, cuando es copiado por otros talleres, el error o la desviación se convierte en un detalle que permite identificar su origen: tal es el caso que vemos en la Casiopea del Cod. Sang. 902, fol. 88, también de Saint Gall²⁴, respecto de la fig. 1. En este último no se ha reproducido el asiento en sus pequeños detalles, aunque lo fundamental de su tipología es próxima. La figura propia de Casiopea ha sido representada con fidelidad repitiendo el error del original y creando con ello, tal vez, una variante iconográfica que, de repetirse en otros documentos, estaría dando lugar a una escuela propia²⁵. Aquí, Casiopea define su figura especialmente por medio de los brazos extendidos, con sus hombros nivelados, y en su centro la cabeza. Esta versión, muestra una clara influencia de Avieno que introduce una visión apartada del rigor canónico que dicta

²² El Cod. Sang. 250 es un manuscrito del último cuarto del siglo IX, en letra minúscula carolingia, con profusión de dibujos a pluma de gran calidad. Contiene una completa e iluminada descripción de las constelaciones con las figuras respectivas siguiendo a Arato.

²³ El ms. 735C, como la mayoría de los manuscritos que estudiamos aquí, está escrito en minúscula carolingia. Tiene dos secciones diferentes: la primera, comprendida por los folios que van del 1 al 26, copiada en el año c. 1000 en Limoges, y atribuida al círculo de Ademar de Chabannes (989-1034); la segunda sección está constituida por los folios que van del fol. 27 al 50, y parece proceder de un *scriptorium* de la misma región, pero de unos ciento cincuenta años después (c. 1150). El texto principal es la versión que Germanicus hizo al latín de los *Fenómenos* de Arato. Las ilustraciones incluyen un retrato del autor en posición de ser instruido por su Musa (fol. 11v).

²⁴ El Cod. Sang. 902 es otro manuscrito perteneciente a la familia del Cod. Sang. 250, de finales del siglo IX. Fue producido en el mismo St. Gallen, y muestra algunas características que lo hacen seguidor y dependiente del anterior. Es otro *Aratus Latinus* extraído de la traducción hecha por Germánico, bajo los auspicios del monje Hrabanus.

²⁵ Las figuras de este *excerptum* están accesibles al estudioso en la dirección electrónica: www.stiftsbibliothek.ch. Se trata de una biblioteca virtual de manuscritos de Suiza que contiene unos quinientos ejemplos de veinte bibliotecas distintas.

Arato²⁶. Manilio, en su *Astrología (Astronómica)*, incorpora ciertos detalles que ayudan a personalizar a madre e hija: «[...] y Casiopea, arrogante hacia su castigo, al lado de Andrómeda, abandonada y temerosa ante la enorme abertura de la boca de la Ballena»²⁷. A Casiopea, Higino la colma de dignidad y nos la presenta “sentada en un trono”²⁸. Algo parecida es la visión que nos traslada Eratóstenes «[...] sentada sobre un cojín»²⁹.

De acuerdo con lo dicho, la representación más frecuente de Casiopea es sentada, aunque en algún caso pueda aparecer enhiesta, lo que nos avisaría sobre algo que encierra una información iconográfica adicional. La majestad propia de su condición, que las descripciones de algunos incorporan en sus trabajos, se comprende mejor con la reina de la Etiopía en posición sedente. Así, esta elección podría ser considerada como un seguimiento de los textos de Higino y Eratóstenes, lo que para nosotros resultaría la ortodoxia iconográfica. En el ms. 3307 de la Biblioteca Nacional de España (también conocido como *Códice de Metz*)³⁰ se describen las estrellas que componen la constelación de Casiopea sobre una interpretación iconográfica de la protagonista, que reproducimos en la figura 3.

Si la descripción que hace Arato y completan Eratóstenes e Higino son las bases que permiten configurar los detalles canónicos de la figura, ésta debería seguir manteniendo la siguiente conformación: sentada sobre un cojín que reposa en un asiento de entidad y nobleza, con los dos brazos alzados ligeramente separados del tronco y doblados por los codos, de manera que el conjunto de los mismos con los hombros adopte una especie de W.

La imagen del Casiopea en el madrileño *Códice de Metz* es de dibujo limpio y bien trazado y de acertadas proporciones, aunque, a primer golpe de vista, pueda

²⁶ AVIENO, Rufo Festo (2001): p. 455, «[...] y así apenas extiende los brazos nivelados[...]».

²⁷ MANILIO, Marco (1996): I, 355-356.

²⁸ HIGINIO, Cayo Julio (2008): II, 10.

²⁹ ERATÓSTENES (1996): p. 16.

³⁰ El ms. 3307, o *Códice de Metz*, es un manuscrito del siglo IX escrito con letra minúscula carolingia, realizado en la ciudad de Metz por orden de su obispo Drogón entre los años 820 y 828. Se trata de un *computus* con un tratado de astronomía que incluye todas las figuras de las constelaciones. Está dividido en siete libros, de los que solo se conservan cinco. Contiene el *De temporum ratione* de Beda, el *De computo* de Rabano Mauro, el *De rerum natura* de Beda, la *Naturalis Historia* de Plinio y comentarios tardomedievales a los *Fenómenos* de Arato. El libro V, con el *Excerptum* de Astrología, contiene cuarenta figuras de constelaciones, con descripción de las estrellas que las integran tomadas de Eratóstenes. Incluye también una descripción, *De positione et cursum planetari*, con interesantes diagramas didácticos que hemos estudiado en otro trabajo.

parecernos algo rústico. La cabeza, lejos de adoptar una postura hierática y frontal como es frecuente en los manuscritos investigados, parece estar en movimiento: con un ligero escorzo hacia la izquierda que lleva la barbilla hacia adentro y deja la cabellera insinuándose sobre la espalda; es un gesto corporal que hemos visto en otras figuras semejantes de influencia romana. Los brazos extendidos no llegan a formar una clara uve doble como postula Arato y tampoco quedan horizontalmente como propone Avieno; se podría decir que es algo intermedio. La postura sedente muestra una rodilla más alzada que la otra, con ello, nos traslada una intencionalidad de acción en su inmovilidad, alimentada por el sentimiento de desasosiego al que sin duda está sometida por razón de las circunstancias que tiene que vivir. Respecto a las características del asiento, es preciso decir que el cojín de Eratóstenes no aparece en el lugar donde debería estar, pero la estructura formal del asiento muestra una influencia de clara evocación romana, un aspecto que está en línea con el trono de Avieno.

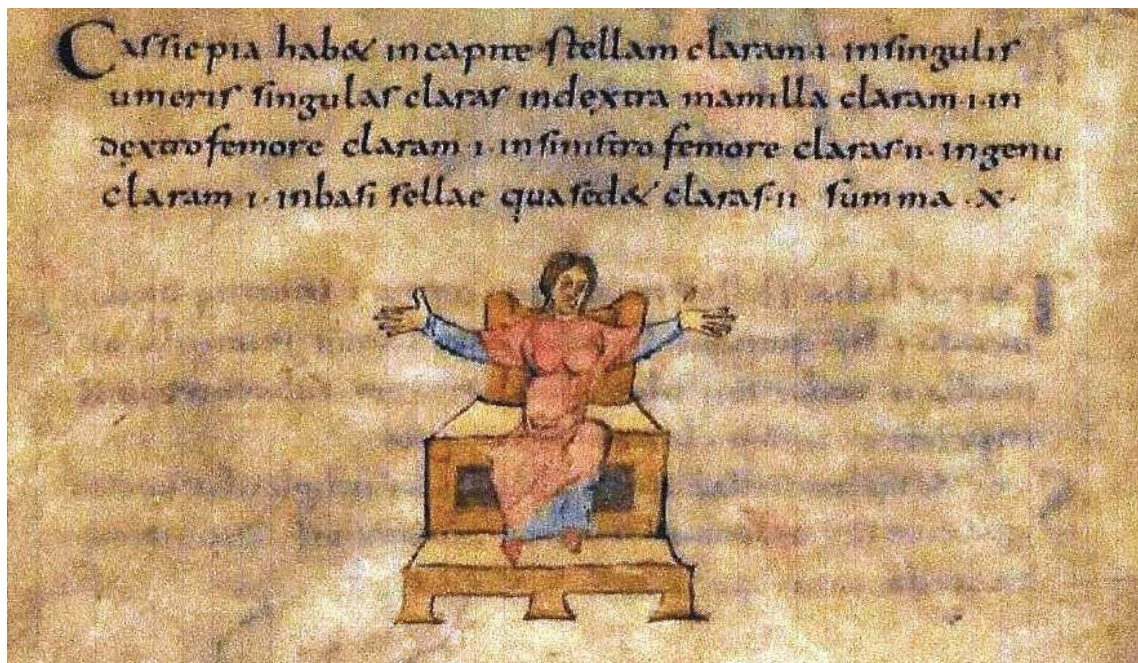


Fig. 3. Casiopea, s. IX. Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 3307, fol. 58.

<https://www.bdh.bne.es>

En el *Códice de Metz*, la descripción de las estrellas que configuran el asterismo que da pie a la imagen mostrada, resalta las estrellas claras o más brillantes pero no sigue puntualmente la exposición de Eratóstenes³¹. En el

³¹ ERATÓSTENES (1996): p. 16. «Tiene una estrella brillante sobre la cabeza, una también brillante sobre cada hombro, otra sobre el pecho derecho, una de luz tenue sobre el codo derecho, una sobre la mano derecha, una sobre la izquierda y una sobre el ombligo; dos brillantes en el muslo izquierdo,

manuscrito madrileño, Casiopea incorpora diez estrellas «*fumma X*» lejos de las trece que Higino³² describe o de las quince que el de Cirene identifica. Es en esta figura componente del ciclo en la que, el manuscrito 3307 de la Biblioteca Nacional se aparta más de su fuente.

Cefeo

Cefeo está situado en la parte más boreal de todo el conjunto que conforma el ciclo de Casiopea asemejándose a alguien que, extendiendo sus manos, parece suplicar perdón. En la imagen ideal de su asterismo, desde la punta de la cola de la Osa hasta sus pies, se extiende una línea igual que la que se despliega de un pie al otro como si de un triángulo equilátero se tratara³³. Este es un dato geométrico que veremos repetido en otras versiones de los *Fenómenos* que copian o siguen a la de Arato. Avieno describe a Cefeo en el firmamento como un anciano catasterizado por Zeus, ocupando un lugar de la máxima dignidad en el espacio luminoso de las estrellas fijas, tras el lomo de la Osa Cinosura, con una actitud de tender las manos apartándolas del pecho, repitiendo la referencia geométrica y confirmando que la distancia que separa los pies del anciano es equivalente a la que dista desde uno de sus pies al extremo de la Osa³⁴.

Cefeo tiene un papel bastante pasivo. Su acción más relevante se limita a la consulta que hace a Amón acerca de qué es lo que tiene que hacer para liberar a su



Fig. 4. Cefeo, s. IX. Universiteitsbibliotheek (Leiden, Países Bajos), Ms. VLQ 79, fol. 26.

<https://www.library.universiteitleiden.nl/subject-guides/catalogue>

una brillante sobre la rodilla, otra sobre el asiento y una sobre cada uno de los tres vértices del cojín donde está sentada. Suman un total de quince.»

³² HIGINIO, Cayo Julio (2008): p. 9.

³³ ARATO (1993): p. 185.

³⁴ AVIENO, Rufo Festo (2001): pp. 440-447.

reino de las calamidades a que se ve sometido por culpa de las iniciativas de su esposa. Es una actuación destinada a ganar tiempo, cuando ya Posidón le ha exigido que sacrifique a Andrómeda, una dilación que el pueblo no acepta por lo que le conmina a cumplir con brevedad, cosa que hará.

En la figura 4 reproducimos la imagen que se encuentra en el ms. VLQ 79, fol. 26 de la Biblioteca de la Universidad de Leiden³⁵. Las estrellas que componen el asterismo, sobre el cual ha sido catasterizado el personaje, siguen con bastante precisión las indicaciones de Eratóstenes o las de Higino³⁶.

Sobre Cefeo, Arato aporta dos detalles importantes que servirán para concretar la figura que lo representará en los distintos espacios iconológicos celestes medievales: por un lado, nos dice que «[...] se asemeja a alguien que extiende ambas manos»; por otro, dimensiona el conjunto estableciendo relaciones entre las distancias existentes desde un pie al otro con la que hay entre la cola de la Osa Cinosura hasta el pie de su figura³⁷. Avieno interpreta a Arato y lo matiza con la siguiente aclaración «[...] el anciano Cefeo [...] tiende las dos manos apartándolas del pecho. La distancia que separa los pies del anciano es equivalente a la que dista desde uno de sus pies al extremo de la Osa»³⁸. Germánico, nos confirma la relación de distancias y añade una precisión que no se encuentra en el original de Arato «[...] las manos extendidas y las piernas abiertas»³⁹, movimiento de las mismas que nos pone en comunicación con lo dicho y que será incorporado allí donde este detalle descriptivo quiera hacerse presente.

Con estas precisiones, el aspecto canónico de Cefeo contendría pocos detalles iconográficos significativos: figura de venerable anciano que presenta sus manos extendidas ligeramente separadas del tronco y con las piernas abiertas. A

³⁵ Es un manuscrito del siglo IX sus 99 folios contienen un *aratea* de Germánico y otros textos de Avieno en minúscula carolingia además de numerosas ilustraciones astronómicas. Según Thiele es copia de un original del siglo VI. Argumento que vendría avalado por la fuerte influencia romana que puede apreciarse en las figuras que contiene.

³⁶ HIGINIO, Cayo Julio (2008): p. 8. «Tiene dos estrellas sobre la cabeza, una en la mano derecha, una sin brillo en el codo, otras dos en la mano y en el hombro izquierdo, sobre el hombro derecho otra, en la cintura que divide su cuerpo por la mitad pueden verse tres estrellas brillantes, una estrella sin brillo en el costado derecho, en la rodilla izquierda dos, una en cada uno de los pies, y cuatro sobre estos. Hacen un total de diecinueve».

³⁷ ARATO (1993): pp. 180-186.

³⁸ AVIENO, Rufo Festo (2001): pp. 440-445.

³⁹ GERMÁNICO, César (2003): pp. 185-190.

pesar de ser el rey de la Etiopía en ningún texto griego o latino se dice que se encuentre sentado en un trono pero así es como aparece en el ms. Digby 83, fol. 46v de la Bodleian Library of Oxford⁴⁰, no se ajusta a lo considerado como ortodoxo mientras que la correspondiente al ms. VLO 79 de Leiden, en la figura 4, de profunda influencia romana, es una interpretación que coincide con el concepto canónico. La falta de rigor canónico que muestra la imagen del Cefeo del ms. Digby 83, se compensa con el ajuste que hace en la disposición de las estrellas sobre las distintas partes del cuerpo, de acuerdo con Eratóstenes e Higino.



Fig. 5. Cefeo, s. IX. Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 3307, fol. 58.

<https://www.bdh.bne.es>

En la figura 5, mostramos al Cefeo que contiene el ms. 3307 de la Biblioteca Nacional de Madrid. La imagen resulta una interpretación libre del personaje tal y como se supone que debería venir representado de acuerdo con los ejemplos que hemos visto, pero bastante cercana a la del ms. VLO 79 que consideramos más próximo a lo canónico. Los brazos excesivamente alzados y las manos demasiado abiertas hacen que el gesto de solicitud de perdón, que pretenderían significar, produzca un efecto que se aleja del objetivo perseguido. Con respecto a la descripción de la situación de las estrellas, la mayor parte de ellas están situadas con precisión: las dos de la cabeza, las de las manos, respecto a las tres del vientre añade el detalle de situarlas "oblicuas" que es como las cita

⁴⁰ Este manuscrito es un *Opusculum de ratione sperae*, una compilación latina sobre astronomía, astrología y geografía, en cuatro libros. De autor anónimo, incorpora unos excerpta basados en las doctrinas de Higino, Isidoro y otros. Contiene mapas, dibujos y diagramas. La fecha estimada de ejecución es de mediados del siglo XII.

Eratóstenes⁴¹ mientras Higino no lo hace. Tanto uno como otro citan un total de diecinueve mientras para éste «*fum XVII*».

Andrómeda

Andrómeda es, para muchos estudiosos e investigadores de la iconografía relacionada con los planisferios celestes medievales, el personaje más atractivo y principal pues es el que aporta en sus representaciones un mayor número de matices de interés iconográfico. Viene referida a un paisaje en el que se incardina y ello comporta un escenario que permite aportaciones y variantes, máxime si tenemos en cuenta que ese paisaje es a la vez marítimo y terrestre. En su iconografía propia, está representada por tres familias tipológicas marcadas por pequeñas diferencias icónicas; sobre estas tres tipologías básicas y referentes, las variantes que se introduzcan en el paisaje añaden diversidades adicionales.

Su expresión más convencional es aquella en que la protagonista aparece con los brazos abiertos dispuestos casi horizontalmente. De ésta, derivan dos versiones: en la más sencilla, sus brazos no aparecen extendidos o no totalmente, mientras de ellos cuelga una insinuación de cadenas, algo así como unos grilletes que aparecen cogidos a sus muñecas; es como si el encadenamiento estuviera tan sólo sugerido. La otra versión es más completa y ajustada, pues, aunque mantiene la misma postura, sus cadenas están fijadas a dos rocas verticales que la flanquean. En la tercera versión la escena incluye otros objetos, generalmente tres a cada lado. Según algunas interpretaciones, son los regalos accesorios que Casiopea y Cefeo ofrecen al monstruo marino Cetus. Se trata de objetos y útiles de belleza, son peines y frascos y espejos: parece como si con esta ofrenda sacrificial, al monstruo marino, además de la belleza de Andrómeda se le estuviera presentando también para su destrucción todos aquellos elementos que han contribuido a realzarla.

Arato describe las circunstancias de Andrómeda «rodando por el firmamento», como corresponde a una constelación circumpolar siempre presente sin orto ni ocaso. Pero, Andrómeda, no es estrictamente una constelación

⁴¹ ERATÓSTENES (1996): p. 15. «Posee dos estrellas brillantes sobre la cabeza, una en cada hombro, una sobre cada mano, una poco brillante sobre cada codo, tres en la cintura oblicuas sobre la mitad del vientre, una en el costado derecho, dos en la rodilla, una en la punta del pie y cuatro encima del pie. Suman un total de diecinueve».

circumpolar ya que durante un par de meses o algo más, se oculta bajo el horizonte y no puede observarse en nuestras latitudes. En función de sus estrellas principales, el de Solos remarca las zonas del cuerpo donde se hallan y las hace protagonistas de la imagen que adoptará: la cabeza y sus dos hombros junto con las puntas de los pies y toda su cintura son esas partes que merecen especial atención. Respecto a la postura que adopta, el gesto que sostiene y los complementos significativos presentes, nos dice que se muestra con los brazos abiertos, las manos desplegadas y las cadenas evidentes⁴².

Una versión sencilla de la imagen de Andrómeda que podríamos incluir en el primer grupo es la que contiene el ms. Digby 83, fol. 47v que viene reproducida en la figura 6. Como podemos contemplar, evoca más que explica: el encadenamiento apenas aparece insinuado con los grilletes que cierran sus muñecas, y sus pechos descubiertos insinúan cierta sensualidad siempre asociada a esta figura y a sus circunstancias.

En la imagen del Cod. Sang. 250, fol. 488, Andrómeda se presenta en una forma bastante esquemática: los paños de su vestido siguen muy rigurosamente la voluptuosa y a la vez trágica descripción que hace de los mismos Manilio⁴³ y que se constituye en motivo de inspiración para muchos ilustradores posteriores. Aquí están presentes las rocas a las que debía ser encadenada y sobre las que se apoya

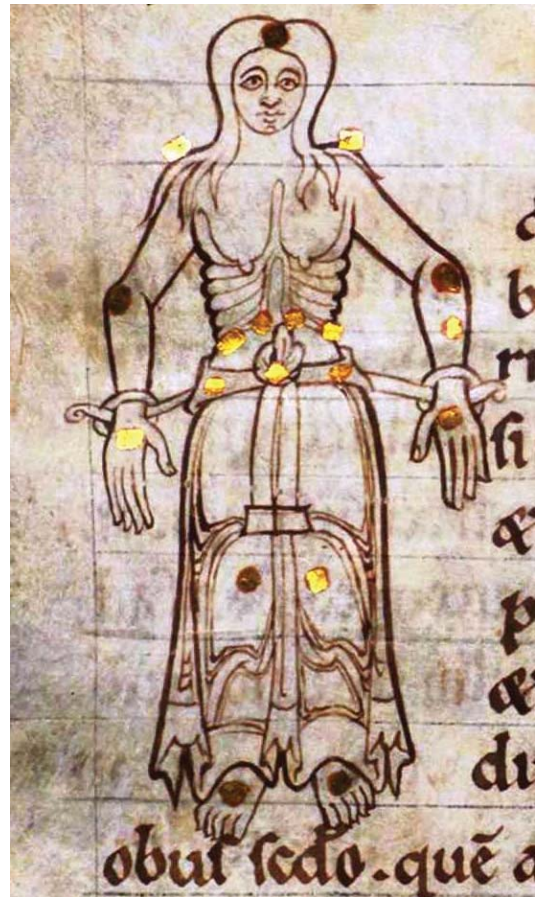


Fig. 6. Andrómeda, s. XII.
Bodleian Library (Oxford, Reino Unido),
Ms. Digby 83, fol. 47v.
<https://www.image.ox.ac.uk>

⁴² ARATO (1993): pp. 196-204.

⁴³ MANILIO, Marco (1996): V, 556-557: «Los pliegues resbalaron por los hombros y su vestido se deslizó de los brazos, pegándose a su espalda los cabellos sueltos».

tal y como sugiere Gémino; el vientre, al aire, permite lucir las tres importantes estrellas que lleva sobre el mismo.



Fig. 7. Andrómeda, s. IX. Universiteitsbibliotheek (Leiden, Países Bajos), Ms. VLQ 79, fol. 30.

<https://www.library.universiteitleiden.nl/subject-guides/catalogue>

correspondiente, informan de la fuente de la que proceden: «inclinando suavemente su níveo cuello [...], con los pliegues de su túnica resbalando por los hombros y descolgando de sus brazos [...], ataron sus pies a los peñascos [...], con los cabellos sueltos caídos sobre su espalda»⁴⁴. Germánico se muestra escueto como Arato, al que sigue fielmente, pero introduce dos detalles que alimentan la iconografía siguiente: uno referente a la brillante cabeza y otro a las estrellas que lucen como ascuas en su vientre⁴⁵. Avieno tomará estos mismos comentarios para reproducirlos de forma más sugestiva y literaria, describiendo en tonos trágicos su cuerpo encadenado: la estrella que luce en la cabeza tiene un brillo «titilante» mientras «su ígnea cintura es una ascua en el cielo»⁴⁶.

⁴⁴ MANILIO, Marco (1996): V, 538-565.

⁴⁵ GERMÁNICO, César (2003): pp. 200-206.

⁴⁶ AVIENO, Rufo Festo (2001): pp. 459-470.

La que contiene el ms. VLO 79, fol. 30, que reproducimos en la figura 7, es un ejemplar en el que la propia fisonomía evoca los recuperados frescos pompeyanos: la sensualidad de la mujer ofrendada al monstruo toma carta de naturaleza en sus características y detalles, y las rocas a las que se encadena son evidentes. En la del ms. 735C, fol. 19v⁴⁷, el conjunto figurativo es más completo: encadenada a las rocas de la playa, en la misma orilla donde el agua es representada por la línea verde continua, viene acompañada por los numerosos objetos que completan la ofrenda al monstruo Cetus, que aparece insinuado en la parte inferior izquierda⁴⁸.



Fig. 8. Andrómeda, s. IX. Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 3307, fol. 58.
<https://www.bdh.bne.es>

Respecto a la tipología iconográfica de Andrómeda presente en el madrileño *Códice de Metz* que apreciamos en la figura 8, podemos decir que aparece canónicamente encadenada entre las rocas del acantilado con los brazos abiertos y las manos desplegadas y las cadenas evidentes; hasta aquí, siguiendo la descripción de Arato. El níveo cuello inclinado, los pies atados y el cabello suelto sobre la espalda, son detalles propios de las aportaciones de Manilio, el escorzo de la cabeza está en línea con la postura que adopta Casiopea en su representación del mismo manuscrito, el movimiento que imprime al cuerpo con la pierna derecha

⁴⁷ De acceso disponible a investigadores identificados como tales en los fondos digitalizados de la Biblioteca Nacional de Gales que suministra el *reader's ticket* oportuno.

⁴⁸ Esta tipología compleja, con los objetos de belleza, en ofrecimiento al monstruo, la vemos repetida en otros lugares, tales como: NLW 735C, fol. 38v o Vat. lat. 643, fol. 88v.

adelantada es muy sugerente, máxime teniendo en cuenta la forma en que se apoya: adelantando el pie derecho del que solamente apoya la punta. En la composición de la figura y en sus detalles se detecta la fuerte influencia que debe a la correspondiente del ms. de Leiden de la figura 7. Lo dicho refuerza nuestra opinión acerca de que es un manuscrito de influencia romana como el mencionado de donde procede su inspiración.

La reseña sobre las estrellas de la constelación, que se hace en el *excerptum*, es precisa respecto a la ubicación de las mismas y a su cualidad relativa. Frente a Casiopea y Cefeo, cuyas estrellas son más evidentes, las que configuran a Andrómeda son más tenues. En el texto se identifican la que lleva en la cabeza que es brillante, en cada uno de los hombros, en el codo derecho y en la mano que es brillante, también brillante la que lleva en el codo izquierdo, en el brazo, las dos brillantes en ambas rodillas y en ambos pies; en total dice *fumma XVIII*. Tanto Higino como Eratóstenes las numeran y describen situándolas con precisión de manera que, la comparación con el código madrileño nos aclara de qué manera éste se aproxima a la descripción de la *Astronomía*⁴⁹ y los *Catasterismos*⁵⁰; especialmente a este último, en la coincidencia sobre la calidad del brillo de alguna estrella.

Perseo

Perseo es el héroe que, en sus interpretaciones iconográficas, suele aparecer mostrando su urgente disposición a socorrer; generalmente, en actitud de ir corriendo como indica la disposición de sus piernas y sus brazos abiertos con las manos ocupadas en los atributos que le son propios. A menudo, Perseo figura desnudo o, todo lo más, llevando por encima una ligera túnica. Cuatro son los atributos que lo identifican correctamente y cuya presencia sobre la figura representante ayuda a reconocerlo rápidamente. Perseo puede llevar sobre su cabeza el yelmo negro de la invisibilidad que perteneció a Hades y que le dieron

⁴⁹ HIGINIO, Cayo Julio (2008): 10.2. «Tiene sobre la cabeza una estrella que brilla intensamente, una sobre cada uno de los hombros, en el codo derecho otra, sobre la misma mano otra, una en el codo izquierdo, otra en el brazo, otra en la mano, tres en la cintura y cuatro sobre la misma, una en cada una de las rodillas y otro par en los pies. En total veinte estrellas».

⁵⁰ ERATÓSTENES (1996): p. 17. «Tiene una estrella de intenso brillo en la cabeza, una en cada hombro, una sobre el codo derecho, una muy brillante en el extremo de la mano y otra sobre el codo izquierdo; una más en el brazo, y otra brillante en la mano izquierda, tres en la cintura y cuatro más encima, una brillante en cada rodilla, dos sobre el pie derecho y una finalmente en el izquierdo. Suman un total de veinte».

las ninfas para su protección, yelmo que casi siempre viene sustituido por un gorro, como veremos. En sus pies, deben lucir las sandalias aladas de Hermes o, en su defecto, los *talaria* de la velocidad, directamente aplicados sobre los pies, que le permiten asistir con presteza a las situaciones extremas que le demanda la fortuna y su pulsión por deshacer los entuertos en los que se encuentra involucrado. En la mano derecha luce la hoz diamantina para, con ella, decapitar a la gorgona Medusa; este es, a nuestro juicio, el atributo más fiel a los textos escritos que debería llevar Perseo en su iconografía, aunque mayormente aparezca con una espada. Por el contrario, de la mano izquierda debe colgar la cabeza de la Gorgona que lleva serpientes por cabellos y grandes dientes mostrando un rostro terrorífico cuya visión petrifica al que la mira. En algunas versiones, aunque raramente, Perseo porta un zurrón destinado a guardar la citada cabeza mientras no le es de utilidad mostrarla.

Arato no aporta detalle alguno sobre su fisonomía ni sobre los atributos y circunstancias que concurren en él y justifican su existencia celestial. Todo lo que nos dice, es de significación topológica: sobre sus hombros descansan los pies de Andrómeda y su diestra se muestra extendida hacia el asiento del trono que ocupa su suegra⁵¹. Manilio sí nos informa acerca de la cabeza que lleva en su mano izquierda como despojo de su victoria y como ruina para aquellos que tienen la mala suerte de mirarla⁵² y confirma la presencia de tres de sus atributos: al describirlo batiendo los *talaria* para remontar el vuelo en el momento del ataque a la bestia; golpeando aquí con su espada que no con su hoz, una y otra vez, la cabeza de Cetus mientras mantiene el trofeo de Medusa en la otra mano⁵³. Avieno confirma la disposición topológica relativa que toma de Arato al que sigue muy puntualmente y del que solo se separa cuando considera a Perseo como figura voladora gracias a sus *talaria*⁵⁴. Respecto a estos últimos elementos, la descripción de Germánico es la más precisa «[...] *pedibus properare uidetur* [...]»⁵⁵. Según Higino, Hermes se había enamorado de Perseo y, a la vista de las misiones que había de acometer, le regaló los *talaria* y un sombrero frigio, que son atributos

⁵¹ ARATO (1993): p. 250.

⁵² MANILIO, Marco (1996): I. 360.

⁵³ *Ibid.* V. 565-615.

⁵⁴ AVIENO, Rufo Festo (2001): pp. 560-565.

⁵⁵ GERMÁNICO, César (2003): pp. 250-255.

que le pertenecen, además de una guadaña diamantina forjada por el mismo Vulcano⁵⁶; el casco de Hades lo tomó de las ninfas.

En el ms. Digby 83 de la Bodleian Library de Oxford, en su fol. 48r, se muestra un Perseo de dibujo exquisito, pero poco convencional donde la serpentígera cabeza de Medusa y los muy remarcados *talaria*, en pies y cabeza, son los únicos atributos genuinamente pertenecientes al héroe. El arma que blande en la mano derecha no es ni una hoz ni una espada sino una especie de picaganzo cuya presencia no se ajusta a la ortodoxia iconográfica correspondiente. Es una versión manierista y evolucionada impropia de los documentos pertenecientes a los siglos primeros del medievo. Por otro lado, la imagen que pertenece al Cod. Sang. 250 fol. 493 de la biblioteca del monasterio de Saint Gall, muestra un ejemplo contrario al anterior aunque su ajuste a lo ortodoxo es, también, bastante escaso pues lo único correcto que encontramos en él es el gorro frigio; la cabeza de la gorgona es llevada por la mano derecha del héroe mientras en la izquierda porta una espada; los *talaria* no están presentes y el dibujo, aunque limpio es bastante elemental. Sin embargo, los vuelos de la túnica contribuyen a aportar una evocación de su dinámica actividad.

Esta tipología iconográfica debió ser la canónica para el *scriptorium* del célebre monasterio suizo pues la vemos repetida en su Cod. Sang. 902 fol. 91 y, con ligeras variaciones, en otros que consideramos de su influencia. La razón de que, espada y cabeza, estén en las manos contrarias a las que se esperaría en una figura canónica, hay que achacarla a que, esta figura, ha sido reproducida desde la existente en un globo celeste del mismo monasterio⁵⁷. El copista, no tuvo la precaución de deshacer la imagen especular que presentaba el exterior del globo como debería de haber hecho al trasladarla al folio. Un error que acaba convirtiéndose en prueba de procedencia.

De acuerdo con lo expuesto sobre Perseo, se observa una reiterada coincidencia en la presencia de los atributos que le son propios: el gorro frigio de Hermes se repite en los distintos ejemplos, más o menos definido y a veces solamente insinuado; el casco de Hades no es habitual por lo que solamente el primero queda como canónico; la hoz diamantina, o en su defecto la espada corta

⁵⁶ HIGINIO, Cayo Julio (2008): p. 12.

⁵⁷ Que viene reproducido en el mismo manuscrito en el fol. 81.

en forma de hoz, son los atributos canónicos ya que fue con esta arma con la que decapitó a Medusa, la aparición de otro tipo como la pica-gancho ha de considerarse una singularidad aunque nosotros hayamos traído aquí dos ejemplos del caso; la cabeza serpentígera de la gorgona Medusa, portada en la mano izquierda de Perseo, es lo canónico y en ningún caso estará ausente; los *talaria* han de ser evidentes como regalo de Hermes para disponer de la velocidad y ubicuidad necesaria a sus empresas; la actitud del héroe, en posición dinámica como si estuviera corriendo, es también la canónica. Muy posiblemente la desviación iconográfica mediante la cual el arma es representada en forma de pica-gancho o arpón, proceda de una interpretación sesgada de la palabra latina *harpe*.

El Perseo que recogemos en la figura 9, que pertenece al ms. VLQ 79, fol. 40v de la biblioteca de la Universidad de Leiden, presenta la fuerte influencia romana que se deduce de la tipología de sus figuras. La imagen incorpora los cuatro elementos simbólicos que la identifica, mientras corre en auxilio de Andrómeda. Su figura está iluminada con las estrellas que componen la constelación, muy ricamente representadas en cada lugar por unos pequeños círculos en oro. El gorro frigio, los *talaria* en los pies y la cabeza de Medusa en la izquierda son atributos canónicos y preceptivos en su iconografía medieval. Una vez más, el arma que porta no es una hoz, que sería lo ortodoxo a nuestro parecer, tampoco es una espada como sustituto de la primera; aquí vuelve a repetirse lo que parece ser, por el largo astil, un pico-gancho.



Fig. 9. Perseo, s. IX. Universiteitsbibliotheek (Leiden, Países Bajos), Ms. VLQ 79, fol. 40v.
<https://www.library.universiteitleiden.nl/subject-guides/catalogue>



Fig. 10. Perseo, s. IX. Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 3307, fol. 59.

<https://www.bdh.bne.es>

En el manuscrito Bodmer 7, fol. 25v que se encuentra en Coligny, Suiza⁵⁸, se nos muestra una interpretación de Perseo totalmente atípica. Así nos parece porque, siendo el documento un producto ciertamente tardío, las características iconológicas de sus elementos ilustrativos ponen en evidencia una rusticidad artística impropia de un documento de esta categoría. Desde un punto de vista formal, la figura de Perseo adolece de algunas carencias importantes: el gorro frigio aquí aparece solamente insinuado; la cabeza de la Gorgona es llevada con la mano izquierda, aunque el dibujo nos pueda sugerir que es en la derecha, si no nos fijamos en la curva de las nalgas que indican el verso y el reverso del cuerpo del héroe; faltan los imprescindibles *talaria* y el arma vuelve a ser la pica-gancho que hemos comentado.

La narración que se hace en el manuscrito madrileño de la Biblioteca Nacional de España apoyada en la imagen de Perseo, figura 10, deja al margen algunas de las estrellas que integran la constelación y comenta solamente aquellas que le parecen más claras. El dibujo del personaje se ajusta bastante a lo ortodoxo: la cabeza de Medusa en la mano izquierda; el gorro frigio con el color propio

⁵⁸ Es un manuscrito de finales del siglo XIII o principios del XIV que nos muestra una notable evolución con respecto a los más antiguos de concepción carolingia, escrito en letra redonda pequeña humanista de una sola mano. Contiene un *Genus Arati cum scholiis Strozianis*. Su redacción tiene como base la versión de Germánico de los *Fenómenos* de Arato, con incorporaciones procedentes de la *Historia Natural* de Plinio y fragmentos de la *Astronómica* de Higino. Los fondos iconográficos digitalizados están disponibles a cualquier investigador identificado en: www.fondationbodmer.org.

remarcado; los *talaria* no se han olvidado, aunque solo el correspondiente al pie izquierdo luzca con claridad; el arma parece una espada corta pero muy bien podría ser una hoz pues en el texto así lo asume de forma específica; la actitud dinámica está perfectamente conseguida con una línea de dibujo continua y limpia y proporcionada. El resultado es muy próximo a lo canónico.

Respecto a las estrellas, coincide con las enumeraciones descriptivas que hacen Eratóstenes e Higino aunque se aparte de las mismas en algún detalle y no se pueda apreciar con seguridad a cuál de los dos sigue de manera más cercana. La cabellera de la Gorgona tiene cuatro estrellas para Higino y tres para Eratóstenes; en este sentido, el ms. 3307 reconoce tres. La cabeza del monstruo y la hoz se ven sin estrellas en Higino; Eratóstenes confirma esta ausencia pero añade un detalle para ese espacio que le caracteriza «[...] parece intuirse un conjunto nebuloso»; en el madrileño se dice sencillamente «*Caput autem ae harpef fingulif ftellif nota funt*». Esto es muy importante porque se reconoce explícitamente el tipo de arma como una hoz o espada corta en forma de hoz o *harpe*. Según esto se podría deducir una mayor proximidad a Eratóstenes en su *Catasterismos*⁵⁹. Esquilo nos informa, en su *Fórcides*, que fue Hefesto quien le prestó la hoz⁶⁰.

Cetus

Cetus es la Ballena o animal marino de aspecto e intenciones terroríficos cuya misión es devastar las tierras del reino de Cefeo y finalmente devorar a su hija Andrómeda. Para completar la historia catasterizada en el firmamento, Cetus debía acompañar a los demás protagonistas en su destino celeste: «[...] en recuerdo de lo sucedido»⁶¹.

⁵⁹ ERATÓSTENES (1996): p. 22. «Tiene sobre cada hombro una estrella de brillo intenso, otra también brillante en el extremo de la mano derecha, otra en el codo, y otra en el extremo de la mano izquierda, en la que parece sostener la cabeza de la Gorgona; hay una en la cabeza de la Gorgona, otra en el vientre y otra en la cadera; una más, también de intenso brillo, en el muslo derecho, una en la rodilla y otras dos en la espinilla, así como otras tres que configuran la cabellera de la Gorgona. La cabeza y la hoz carecen de estrellas, aunque parecen intuirse en un conjunto nebuloso. Suman en total diecinueve».

⁶⁰ Hefesto es el dios cojo de la fragua que trasmutará a Vulcano cuando los romanos asuman el panteón griego.

⁶¹ ERATÓSTENES (1996): p. 36.

Según Arato, Cetus, sigue a Andrómeda en su movimiento celeste y la hostiga. En el firmamento, le sitúa por debajo del Carnero y los dos Peces y un poco por encima del río Eridano⁶². Una vez más, su descripción de Cetus solamente aporta información topológica; es decir, su situación en el Firmamento con respecto a otras constelaciones vecinas relevantes. Mientras Andrómeda es una constelación boreal casi circumpolar Cetus es una constelación austral casi ecuatorial pues solamente asoma la cabeza por encima de este círculo celeste. Manilio añade poco respecto a las características formales del animal, también él, solamente nos informa de su posición topológica relativa «Por la izquierda, en la parte final de Piscis surge la constelación del Cetáceo que persigue a Andrómeda en el mar y en el cielo»⁶³.

Para Germánico, resulta de interés resaltar que solamente el camino del Sol les separa, con esto nos quiere decir que una y otra constelación se encuentra en distinto lado de la eclíptica. Añade después, siguiendo fiel a Arato, «*Duo sidera praelegit unum, namque Aries supra Pristin Piscisque feruntur*»⁶⁴. Avieno incorpora un dato que será fácilmente convertible en detalle iconográfico auxiliar «[...] el austro arrastra sus fauces hostiles sobre el sombrío y salado mar» y lo adorna con otro comentario sobre el monstruo «[...] Andrómeda [...] se horroriza ante el lomo repelente del Monstruo que aparece a lo lejos [...]»⁶⁵. Higino tampoco aporta más datos sobre el aspecto de Cetus informando que tiene la cola partida por la mitad por el círculo invernal o Trópico de Capricornio⁶⁶. Está claro que es una constelación transfronteriza, pues: tiene parte a un lado y otro del Ecuador; parte a un lado y otro de la Eclíptica y parte a un lado y otro del Trópico de Capricornio. Es una información de gran utilidad cuando se trata de posicionar a Cetus en el espacio del planisferio, pero nada útil para determinar su aspecto tipológico trasladable a una imagen determinada.

Como vemos, las fuentes clásicas habituales son pobres a la hora de aportar información respecto a la forma y disposición del monstruo, se limitan a resaltar su continente terrorífico y sus devoradores dientes monstruosos o su

⁶² ARATO (1993): p. 352-358.

⁶³ MANILIO, Marco (1996): V. 557-560.

⁶⁴ GERMÁNICO, César (2003): pp. 360-361.

⁶⁵ AVIENO, Rufo Festo (2001): pp. 769-779.

⁶⁶ HIGINIO, Cayo Julio (2008): p. 30.

terrorífica aproximación a su víctima zambullendo su cabeza en las olas. Con esta base, poco o nada pudo resultar de ayuda referente a los monjes maestros de los *scriptoria* o a sus ilustradores. Aquí no existe regla conocida de la que derive cierto canon descriptivo, en consecuencia, la imaginación en cada *scriptorium* dará a luz un monstruo propio, cada cual más terrorífico.

Con esta disponibilidad tan pobre será suficiente con presentar dos ejemplos que, a nuestro entender, ocupan los extremos de la amplia gama expresiva con la que Cetus aparece en aquellos manuscritos medievales donde está iconográficamente presente.

En los más antiguos se pueden encontrar distintas tipologías más o menos próximas entre sí, las cuales, tienen en común la misma tendencia a abordar lo terrorífico y monstruoso desde un planteamiento asociativo con lo desconocido o con lo exótico y lejano. En este sentido, una de las vías más frecuentes para dar imaginariamente con la forma de un animal horrible y monstruoso y sanguinario se encontró en el acervo aportado por las culturas mesopotámicas, a la griega y romana, a la hora de alimentar el imaginario de lo monstruoso por medio de animales híbridos fabulosos de aspecto terrorífico.



Fig. 11. Cetus, s. IX. Stiftsbibliothek St. Gallen (Sankt Gallen, Suiza),
Cod. Sang. 250, fol. 504.

<https://www.e-codices.unifr.ch/eu/list/one/csg/0250>

En el folio 504 del Cod. Sang. 250 de la abadía de Saint Gall, el *excerptum* astronómico se ocupa de Cetus. La reproducción de esta interpretación la podemos apreciar en la figura 11. En este caso, se trata de un animal híbrido que está compuesto por una mitad delantera que asume lo aterrador y una mitad trasera

que asume el hecho de que se trata de un animal marino, con un cuerpo escamoso que porta una aleta dorsal, otra ventral y la caudal muy evidente.

En el fol. 65v, del manuscrito Digby 83 que se conserva en la biblioteca Bodleian de la Universidad de Oxford, la figura de Cetus ha evolucionado hacia otro tipo de manifestación gráfica. Esta evolución no se refiere solamente a que se haya abandonado la influencia caldea, que se incorporó en las primeras interpretaciones de algunos catasterismos como el de Sagitario y Capricornio, sino a que, aquella influencia quedó reducida a los genuinamente híbridos que seguirán siendo interpretados de esta manera. La creación de una figura representativa de lo horrible y terrorífico ahora se apoyará en otro tipo de desarrollo más realista y plausible. En el excelente dibujo de la figura del manuscrito oxoniense, la expresión de lo terrorífico se consigue mediante el manejo apropiado de las proporciones del cuerpo del animal y se ayuda evocando lo amenazador mediante los colmillos que salen de su boca.



Fig. 12. Cetus, s. IX. Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 3307, fol. 61.

<https://www.bdh.bne.es>

La imagen de Cetus que contiene el *Códice de Metz* se corresponde con el que se espera de un documento de estas características propio del siglo IX, en su versión arcaica más radical. La disposición retorcida que el cuerpo del monstruo marino lleva a cabo sobre sí mismo es una aportación romana al concepto original de animal híbrido. De origen mesopotámico, los griegos lo asumieron manteniendo la forma caldea continua y recta en la transición de las dos partes constituyentes. Con los romanos, la parte posterior se alarga afinándose y presentando un

enroscamiento, raramente dos por lo que el Cetus de la Biblioteca Nacional es un caso extremo en este tipo de iconografías celestes medievales tal y como podemos ver en la figura 12.

En el *excerptum* madrileño se dice que Cetus tiene dos estrellas brillantes en la cola; desde la cola hasta la parte retorcida cinco; y bajo el vientre seis, en total «*sunt XIII*» estrellas, que se corresponden puntualmente con las que enumera Eratóstenes, descritas exactamente en la misma forma⁶⁷. Higinio describe las estrellas muy similarmente: tiene dos estrellas sin brillo en el extremo de la cola; desde allí, hasta la curvatura del resto de su cuerpo tiene cinco estrellas y bajo el vientre seis. Como se ve, Eratóstenes e Higinio solamente discrepan sobre la calidad del brillo de las dos estrellas de la cola y el ms. madrileño toma partido por el primero «[...] *in cauda claraf* [...]». Si por las descripciones de las anteriores constelaciones catasterizadas del ciclo de Casiopea se podía suponer que el *excerptum* estaba inspirado en los *Catasterismos* de Eratóstenes, a pesar de las diferencias que hayamos podido encontrar, el hecho de presentar una coincidencia tan exacta en la descripción de Cetus nos confirma con precisión la autoría de la fuente.

Conclusiones

Finalmente, y para concluir este trabajo, es importante dejar dicho lo mucho que hemos echado de menos la existencia de fondos bibliográficos, debidamente estructurados, que aborden con profundidad el estudio del ciclo de Casiopea en los manuscritos ilustrados medievales latinos. Es por esta razón por la que el lector habrá podido detectar la ausencia de referencias a estudios y trabajos anteriores que, sobre esta temática, hubieran podido estar disponibles. Sin embargo, la historiografía académica española relativa a este campo es bastante exigua⁶⁸.

⁶⁷ ERATÓSTENES (1996): p. 36. «Lleva dos estrellas brillantes en la cola; desde la cola hasta la convexidad del costado tiene cinco y seis debajo del vientre. Suman un total de trece».

⁶⁸ Hay algunos análisis de este ciclo, como los muy reseñables de Domínguez Rodríguez, Blázquez Martínez o García Avilés; aunque a nuestro juicio, contienen algún error interpretativo, que esperamos haber podido clarificar a lo largo del artículo. Así Domínguez Rodríguez, en un trabajo sobre las miniaturas presentes en manuscritos ilustrados de Alfonso X (2007, p. 60), respecto a la figura de Andrómeda, dice «[...] presenta un pez entre las piernas, cuyo significado se desconoce con exactitud, aunque parece derivar de las tradiciones de los beduinos del desierto»; en realidad, Andrómeda está situada sobre el signo zodiacal de Piscis y los peces beduinos no son otra cosa que los correspondientes al mismo. Por su parte, Blázquez Martínez, en un trabajo sobre el planisferio de Qusayr' Amra, interpreta el gesto de la hija encadenada de la siguiente forma «Andrómeda volando

Es por esta razón, por la que todas las conclusiones de contenido iconográfico proceden del estudio directo de las fuentes originales, aquellas que en su momento constituyeron el manantial del que se alimentaron los artistas que lograron convertir una idea o un concepto abstracto, en una forma o en una figura concreta. Estudiando las fuentes se deducen cuáles son las formas más apropiadas o claras para representar y materializar cada uno de los conceptos. Al haber realizado el estudio contemplando todas las fuentes que, a nuestro juicio, aportan información al respecto, hemos podido evidenciar la gran dependencia cruzada existente entre los distintos tratadistas y el valor que toma los principales generadores de criterio.

Con todo esto, esperamos que nuestro trabajo pueda contribuir a incrementar el necesario fondo bibliográfico relativo a este ámbito del conocimiento en el que, otros estudiosos interesados, podrán seguir investigando y aportando sus enriquecedoras conclusiones analíticas.

Bibliografía

ARATO (1993): *Fenómenos*. Gredos, Madrid.

AVIENO, Rufo Festo (2001): *Fenómenos*. Gredos, Madrid.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María (2003): "La herencia clásica en el Islám: Qusayr Amra al-Hair al-Garbí" en *Europa y el Islám*, R.A.H., Madrid, pp. 45-142.

CALCIDIO (2003): *Commentario al Timeo di Platone*. RCS Libri, Milán.

CAPELLA, Martianus (1977): *The Marriage of Philology and Mercury*. Columbia U.P., New York.

CICERÓN, Marco Tulio (1984): *Sobre la República*. Gredos, Madrid.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (2007): "Astrología y mitología de los manuscritos ilustrados de Alfonso X el Sabio" en *La España Medieval*, vol. 30. Madrid.

EASTWOOD, Bruce (1983): "Origins and Contents of the Leiden Planetary Configuration (MS Voss. Q.79, fol. 93v): An Artistic Astronomical Schema of the Early Middle Ages", *Viator*, vol. 14, pp. 1-40.

con los brazos abiertos [...]» (2003, p. 43). Por último, el profesor García Avilés se manifiesta acerca de las rocas del acantilado y de los objetos personales de belleza, confundiéndolos con otra cosa «[...] y de Andrómeda atada por las muñecas a sendos troncos [...] de los que penden ofrendas funerarias» (2001, p.135).

ERATÓSTENES (1999): *Mitología del Firmamento*. Alianza, Madrid.

EVANS, James (1998): *The History and Practice of Ancient Astronomy*. O.U.P., Oxford.

GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2001): *El Tiempo y los Astros. Arte, Ciencia y Religión en la Alta Edad Media*. Universidad, Murcia.

GEMINO (1993): *Introducción a los Fenómenos de Arato*. Gredos, Madrid.

GERMÁNICO, César (2003): *Les Phenomenes de Aratos*. Les Belles Lettres, Paris.

GRAVES, Robert (1985): *Los Mitos Griegos* (dos tomos). Alianza, Madrid.

HEATH, Thomas (1991): *Greek Astronomy*. Dover Publications, New York.

HIGINIO, Cayo Julio (2008): *Astronomía*. AKAL, Tres Cantos.

MACROBIO, Ambrosio Teodosio (2006): *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón*. Gredos, Madrid.

MANILIO, Marcus (1996): *Astrología*. Gredos, Madrid.

PLINIO. (1995). *Historia Natural I-II*. Gredos, Madrid.

RAMIREZ-WEAVER, Eric (2009): "Classical constellations in Carolingian códices: investigating the celestial imagery of Madrid, Biblioteca Nacional, MS 3307", en Alicia Walker y Amanda Luyster (eds.) *Negotiating Secular and Sacred in Medieval Art. Christian, Islamic and Buddhist*. Farnham, Ashgate Publishing Ltd, pp. 103-128.

RODRIGUEZ LÓPEZ, Isabel (1999): *Mar y Mitología en las culturas mediterráneas*. Aldebarán, Madrid.

SEZNEC, Jean (1983): *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Taurus, Madrid.

VERKERK, C.L. (1980): "Aratea: A Review of the Literatura Concerning Ms. Vossianus lat. G. 79 in Leiden University Library" en *Journal of Medieval History* 6.

Perfil de la revista

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral, cuyos números se editan en junio y diciembre de cada año. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) y al Proyecto de Innovación Docente UCM *Base de datos digital de iconografía medieval*.

RDIM es una publicación dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual. Está dedicada al estudio de la imagen medieval y tiene como objetivo principal la comprensión de los temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

Política editorial y normas de publicación

Si desea hacernos llegar su trabajo para su publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico (iconografia@ucm.es).

Estructura de los originales

Los textos se remitirán en formato Word preferentemente en castellano, inglés y francés, pero también se valorará la publicación de originales en portugués o italiano. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenidos y los requerimientos formales.

Cada artículo, escrito en letra Verdana, 11 p. y con interlineado 1'15, tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas al pie y bibliografía incluidas, y contendrá al inicio:

- **Título del artículo** en castellano y en inglés.

*Si el artículo está redactado en un idioma diferente al castellano o al inglés, el título deberá ir en el idioma del propio artículo y en inglés.

- **Nombre completo del autor, vinculación institucional o área de especialización (por ej. doctor en Historia del Arte), correo electrónico y número ORCID.** La obtención del número de identificación ORCID es gratuita e inmediata: véanse las instrucciones para su obtención en <https://orcid.org/>.
- **Resumen:** breve síntesis de entre 100 y 150 palabras (500-800 caracteres aprox.) sobre los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.

*Cuando el idioma principal del artículo no sea el castellano, habrá dos resúmenes, uno en el idioma principal, con las características ya indicadas arriba, y otro en castellano, que será un resumen extendido en 500-700 palabras (2.700-3.800 caracteres aprox.) Igualmente, en este caso, las conclusiones deberán redactarse en castellano en una extensión de 600-800 palabras (3.300-4.400 caracteres aproximadamente).

- **Palabras clave:** enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- **Abstract y Keywords** correspondientes en inglés.

A continuación, se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado siguiendo uno de estos dos formatos:

- **Estudios iconográficos de carácter monográfico:** con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc. Contendrá los siguientes campos.
 - *Atributos y formas de representación:* descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
 - *Fuentes escritas:* enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
 - *Otras fuentes:* enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales, arqueológicas, litúrgicas, o de cualquier otro tipo -que no sean escritas-, en la elaboración del tema iconográfico.
 - *Extensión geográfica y cronológica:* indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
 - *Soportes y técnicas:* indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.
 - *Precedentes, transformaciones y proyección:* descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.
 - *Prefiguras y temas afines:* enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará, además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
 - *Bibliografía:* enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.
- **Estudios iconográficos de carácter transversal:** de manera más específica se analizarán puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente. Los contenidos se dividirán en aquellos epígrafes que se consideren oportunos, aunque incluyendo al final un apartado dedicado a las conclusiones y otro a la bibliografía especializada.

Citas

Las citas literales deberán incorporarse al cuerpo del texto entrecomilladas cuando su longitud sea inferior a tres líneas. En el caso de superar las tres líneas, constituirán un párrafo independiente, convenientemente espaciado del cuerpo del texto, sin comillas de apertura ni cierre, con sangría a la izquierda y letra de tamaño 10.

Ilustraciones

Cada artículo deberá incorporar una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado (hasta un máximo de 12), debiendo prestarse atención igualmente a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto.

En relación a las ilustraciones, deberán tenerse presente las siguientes cuestiones:

- Las ilustraciones deberán ser remitidas en formato digital a la misma dirección de correo que el archivo con el texto original del artículo. Cada imagen deberá aportarse en un único archivo, por lo que no se admitirán varias imágenes dentro de un mismo fichero ni tampoco dentro del cuerpo del texto.
- Las imágenes tendrán un formato de uso habitual (preferentemente JPG, y de manera excepcional en PNG, TIFF o BMP). Han de ser facilitadas con la mejor calidad posible en beneficio de su óptima reproducción (mínimo 300 ppp), teniendo especialmente presente que la versión impresa de la revista tendrá un tamaño A5. Las imágenes con calidad inferior a 300 ppp no serán incluidas en el texto publicado. Las imágenes irán nombradas como Foto_01, Foto_02, Foto_03, etc. de modo que haya una correspondencia entre el número de foto y el número de figura.
- Deberá indicarse en el texto el lugar exacto en el que deberá ir cada ilustración con el siguiente formato: fig. 1, fig. 2, fig. 3, etc. Los editores de la revista tratarán de ubicar todas las imágenes en el lugar de dichas llamadas salvo si existiera algún problema de maquetación.
- Además del archivo con el texto original y las imágenes, éstas deberían ir acompañadas de otro archivo de texto Word independiente que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando de este modo la correcta identificación de cada imagen. Para ello, cada una de las imágenes deberán estar detalladas a partir del siguiente esquema: Fig. 1- Pie de foto – Foto_01; Fig. 2- Pie de foto- Foto_02; etc.
- En el pie de foto se tratará de detallar el mayor número posible de los siguientes campos respetando el formato propuesto a continuación:

Autor, Título de la obra o iconografía representada (detalle, si lo hubiera), cronología, técnica y soporte. Institución de la ubicación actual (ciudad). Procedencia de la foto (referencia bibliográfica completa con indicación de página, archivo fotográfico, dirección completa url de la que puede descargarse libremente, o indicación si es foto de autor)

Por ejemplo:

Rogier van der Weyden, *El descendimiento* (detalle), h. 1435, óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado (Madrid). Foto de: VVAA, *Guía del Museo del Prado*, 2017, Ed. El Prado, Madrid, p. 203

La ascensión de Alejandro, s. XII, tímpano de piedra. Santa Maria della Strada (Matrice, Italia). Foto de: www.timpanosenpiedra.es.santamariadellastrada

Referencias bibliográficas

El aparato crítico se presentará en forma de notas abreviadas a pie de página y bibliografía final desarrollada. Las citas se ajustarán a la siguiente norma:

a) **Notas al pie.** Las notas a pie de página irán en letra de 9 p. Si el voladito coincidiera con cualquier signo de puntuación, irá siempre antes de dicho signo.

Con carácter general, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

Ej.: BASCHET, Jérôme (2008): pp. 23-24.

Las obras literarias medievales se acogerán a las referencias abreviadas de uso común, precedidas del nombre del autor y del título de la obra:

Ej.: SAN ISIDORO, Etimologías, II, 3, 5, entendiéndose libro II, capítulo 3, sección 5.

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se seguirá el formato indicado en la norma antecedente.

Los textos bíblicos serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

El autor puede optar por recurrir a las abreviaturas convencionales de los libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

b) Bibliografía final:

Monografías y obras colectivas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo].

De existir varios autores, cada nombre y apellido(s) se separarán por punto y coma.

Ej.: BARNAY, Sylvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*. Éditions du Cerf, París.

Si se trata de una obra colectiva citada en su integridad, se indicará "ed./dir./coord." entre el nombre del compilador y el año de edición.

Ej.: CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*. Nausicaä, Murcia.

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): "Título", *Revista*, vol./tomo, n^o, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII", *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, n^o 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

APELLIDO(S), Nombre completo (año): "Título". En: APELLIDO(S), Nombre completo (ed./dir./coord.): *Título del libro o volumen de actas*. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páginas.

Ej.: KENAAN-KEDAR, Nurith (1974): "The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France". En: AURELL, Martin (dir.): *Culture Politique des Plantagenêt*. Université de Poitiers – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): "Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun". En: *Romanesque Art. Problems and Monuments*. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposiciones

Título (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): "Vírgenes abrideras". En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): *Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Intervenciones orales no publicadas (conferencias, comunicaciones...)

APELLIDO(S), Nombre completo (año): "Título". En: *Título de la actividad* (Lugar, fecha). Comunicación oral no publicada.

Ej.: PICAZO MILLÁN, Jesús Vicente; FANLO LORAS, Javier y SORO GAYÁN, Alfonso (2017): "Nueva artesanía andalusí en el valle del Ebro: el taller de vasos de alabastro de Rodén". En: *II Congreso CAPA (Arqueología Patrimonio Aragonés)* (Zaragoza, 9 y 10 de noviembre de 2017). Comunicación oral no publicada.

Ediciones de fuentes y obras literarias

NOMBRE Y APELLIDO(S) (año): *Título*. Edición de APELLIDOS, Nombre (año de la edición moderna): *Título de la edición*. Editorial, Lugar de edición, [volumen/tomo].

Ej.: JOHANNES GERSON (1363-1429): *Opera Omnia*. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): Johannes Gerson. *Opera Omnia*. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales, artículos de revistas electrónicas

Se indicará la dirección web y la fecha de consulta entre corchetes.

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): "Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage", *Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre*, n° 12 [<http://cem.revues.org/index7132.html>]. Consulta de 10/10/200].

Evaluación y publicación

La dirección de la revista junto con el consejo de redacción hará una pre-evaluación de los artículos recibidos para garantizar que estos se ajustan al campo temático de la revista y cumplen los requerimientos mínimos de calidad científica. Una vez superada dicha pre-evaluación, el artículo se remitirá para su revisión a dos evaluadores externos especializados en el campo científico del artículo, mediante el sistema de arbitraje ciego (pares ciegos). Transcurrido este proceso, el autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias y el plazo para realizarlas. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

Aviso de derechos y responsabilidades

Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos y a ellos corresponderá el derecho de explotación de los mismos. En todo caso, la procedencia del contenido deberá ser correctamente citada en cualquier reproducción parcial o total del mismo.

La revista no se hace responsable de los derechos de propiedad y reproducción de las imágenes que éstas pudieran tener, por lo que será responsabilidad del autor tener los permisos pertinentes y citar adecuadamente la procedencia en el caso de que no sea el propietario de las mismas. Por ello, la revista aconseja a los autores que las imágenes incluidas sean fotografías libres de derechos, reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente, realizadas por sus autores o, en el caso de imágenes tomadas de internet, que estén acompañadas de la dirección web extraída y la fecha de captura.

La revista se acoge a una política de acceso abierto (*Open Access*) basada en las declaraciones de Budapest (2002), Berlín (2003) y Bethesda (2003), por lo que los artículos en ella publicados se pueden leer, descargar, imprimir, copiar y distribuir gratuitamente citando su procedencia. Igualmente, está sujeta a la licencia Creative Commons "Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)".

Declaración de privacidad

La información personal incluida en la revista (nombres y direcciones de correo electrónico) se ha proporcionado exclusivamente con fines académicos y científicos, por lo que no están disponibles para otro uso o intención alguna.



Base de Datos Digital
de Iconografía Medieval

