

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN IX · Nº 17 · 2017
DE LA ANTIGÜEDAD A LA EDAD MEDIA



e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

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 y Mejora de la Calidad 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.

RDIM se edita en papel y electrónicamente. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica, cuyos contenidos son idénticos a los de la versión impresa, tiene como e-ISSN 2254-853X y 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.

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

Departamento de Historia del Arte I
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria
c/ Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid

Teléfono: 913947785

Email: iconografia@ucm.es

Página web:

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

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García (fagarcia@ucm.es)

Consejo de redacción

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

Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid (fagarcia@ucm.es)

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

Diana Lucía Gómez-Chacón, Universidad Complutense de Madrid (dianaluc@ucm.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, Museo Cartográfico Juan de la Cosa de Potes

Fernando Villaseñor Sebastián, Universidad de Cantabria

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

Presencia en índices y bases de datos: Dialnet; DOAJ; Dulcinea, ESCI; ISOC; Latindex; MIAR; REDIB; Regesta Imperii

e-ISSN 2254-853X

Edición impresa: ISSN 2254-7312 – Depósito legal M-25126-2012

Imagen de cubiertas: Detalle de la enjuta occidental de la Porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse [foto: Fco. de Asís García]

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

NÚMERO MONOGRÁFICO: DE LA ANTIGÜEDAD A LA EDAD MEDIA

e-ISSN: 2254-853X

Volumen IX, nº 17

2017

SUMARIO

	Páginas
<i>Prefacio</i>	5
Matilde AZCÁRATE LUXÁN y María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ	
<i>Aristóteles y la cortesana: iconografía del filósofo metafísico dominado por el deseo entre los siglos XIII y XVI</i>	7-44
Herbert GONZÁLEZ ZYMLA	
<i>Divinidades y vírgenes de cara negra</i>	45-60
Pilar GONZÁLEZ SERRANO	
<i>El fruto del deseo: connotaciones sexuales de la mandrágora desde Egipto hasta la Edad Media</i>	61-79
Irene GONZÁLEZ HERNANDO	
<i>Evolución iconográfica e iconológica del juicio osiriaco en la Edad Media</i>	81-103
María Amparo ARROYO DE LA FUENTE	
<i>La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía</i>	105-124
Ana VALTIERRA LACALLE	
<i>La personificación del mar: evolución y transformaciones iconográficas del Mundo Clásico al Medioevo</i>	125-140
María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ	

PREFACIO

Los artículos que integran el presente número son trabajos dedicados al estudio de las pervivencias de la tradición clásica en la iconografía medieval. En el tránsito de la Antigüedad a la Edad Media, la iconografía de algunos mitos, símbolos y temas clásicos pasó a formar parte del nuevo código iconográfico que, lentamente, se abría camino entre los artesanos y artistas, tanto de Occidente como del ámbito bizantino. Los antiguos iconos experimentaron un proceso de metamorfosis semántica y formal que permitió su continuidad durante todo el devenir histórico del Medioevo. Además, hay que tener en cuenta el hecho de que la doctrina alegórico-moral fue la manera más utilizada a partir de la Edad Media para interpretar algunos de los mitos clásicos, ya que la enseñanza moral que se podía extraer de los relatos mitológicos tenía una especial importancia para la Iglesia.

En ocasiones, los prototipos formales clásicos se mantuvieron vigentes en la Edad Media, con apenas ligeras variaciones con respecto a sus modelos, aunque sirvieran para expresar formulaciones ideológicas y/o religiosas bien distintas a las que tuvieron en su génesis. Por otra parte, y en sentido inverso, es muy interesante subrayar cómo la moralización del contenido de algunos mitos clásicos durante la plena Edad Media y el sentido edificante que les fue otorgado permitió que aquellas fábulas paganas sobrevivieran en la memoria del mundo medieval, aunque fueran plasmadas por los artistas con una iconografía que les era extraña y contaminadas por atributos iconográficos insólitos, desvaneciéndose su antigua iconografía. En este sentido debemos tener presente el proceso de cristianización de los mitos paganos, unido al estudio de los dioses paganos como antiguos reyes o personajes destacados, tendencia que recibirá el nombre de Everismo y que marcará en gran medida la iconografía de los dioses clásicos en la Edad Media.

Matilde AZCÁRATE LUXÁN
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
Universidad Complutense de Madrid

María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ
Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología
Universidad Complutense de Madrid

ARISTÓTELES Y LA CORTESANA: ICONOGRAFÍA DEL FILÓSOFO METAFÍSICO DOMINADO POR EL DESEO ENTRE LOS SIGLOS XIII Y XVI

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
hgonzale@ucm.es

Recibido: 2/5/2017

Aceptado: 30/5/2017

Resumen: La historia de Aristóteles y la cortesana, llamada en unos relatos Phyllis, Filis o Campaspa, relata una historia totalmente inventada, concebida para ridiculizar al filósofo al que tanto se admiraba en el pensamiento escolástico de los siglos XIII, XIV y XV. Según este relato, Aristóteles habría reprendido a Alejandro Magno por distraerse en exceso con las cortesanas y mujeres de placer que vivían en el Palacio, dejando de atender a sus verdaderas obligaciones como hombre de estado. Phyllis decide entonces ridiculizar al preceptor del emperador haciendo que el padre de la Metafísica sea víctima de unos deseos físicos irrefrenables. Le seduce y le ofrece mantener relaciones sexuales plenas si se deja ensillar y montar como si fuera un caballo (poderoso símbolo de las pasiones) y la pasea por un jardín al medio día. Previamente, Phyllis ha informado a Alejandro del lugar en el que debe esconderse para ver cómo su maestro hace exactamente lo contrario a lo que predica. Alejandro, al ver a Aristóteles cabalgado, le pregunta: ¿Cómo ha llegado a esa situación? y su maestro, avergonzado, le contesta: “desconfiad del amor, que si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe”.

El relato y su iconografía se entendían en la Baja Edad Media y el primer Renacimiento como una advertencia contra la lujuria y las falsas filosofías que no preparaban al hombre para la muerte y la salvación del alma. Encierran, como buena parte de la literatura sapiencial medieval, una visión misógina de la mujer, habitual en el estamento del clero, en virtud de la cual, las féminas, con su belleza, someten a los hombres y los convierten en animales dominados por pasiones irrefrenables. La leyenda de Aristóteles y la cortesana, simboliza el poder de la lujuria y tiene por objeto ridiculizar aquello que es más merecedor de respeto: la *Metafísica* y su maestro, Aristóteles.

Palabras clave: Aristóteles; Alejandro Magno; Phyllis; Campaspa; cabalgar; látigo; fusta; dominación.

Abstract: The story of Aristotle and the courtesan, called in some accounts Phyllis, Filis or Campaspe, narrates a story totally invented, conceived to ridicule the philosopher so admired in the scholastic thought of the 13th, 14th and 15th centuries. According to this account, Aristotle would have reprimanded Alexander the Great for getting too distracted with the courtesans and concubines who lived in the Palace, disregarding his true responsibilities as a statesman. Phyllis then decides to mock the Emperor's preceptor by making the father of *Metaphysics* the victim of irrepressible physical desires. She seduces him by offering to keep full sexual intercourse with him if he consents on being saddled and ridden as a horse (a powerful symbol of passions) to walk her round a garden at noon. She has previously informed Alexander about the place where he has to hide in order to realise how his master does exactly the opposite as he preaches. Alexander, on seeing Aristotle ridden, asks him: How have you reached this situation? And his master, ashamed, answers: Distrust love for, if it can turn an old philosopher into a madman, to what extreme will it be able to take a young prince.

During the Late Middle Ages and Early Renaissance the story and its iconography were understood as a warning against lust and the false philosophies that did not prepare man for death and the salvation of his soul. They collect, the same as a large part of the medieval sapiential literature, a misogynistic view of the woman, frequent within the clergy in the Lower Middle Ages. According to this assumption, females utilize their beauty to submit men and convert them into animals dominated by uncontrollable passions. The legend of Aristotle and the Courtesan symbolises power and lust, aiming at ridiculing what deserves the maximum respect: Metaphysics and his master, Aristotle.

Key words: Aristotle; Alexander the Great; Phyllis; Campaspe; ride; whip; riding whip; domination.

La consideración de Aristóteles a lo largo de la historia y su incidencia en la creación iconográfica

Aristóteles de Estagira, el famoso filósofo del siglo IV a.C., vivió entre los años 384 y 322 a.C. y fue autor de más de 200 tratados, de los que sólo 32 han sobrevivido al naufragio de conocimientos que supuso el fin de la antigüedad. Las obras conservadas componen el que se ha dado en llamar: *Corpus Aristotelicum*, que habitualmente se publica siguiendo la edición prusiana que hizo Immanuel Bekker (1785-1871), que vio la luz en Berlín, entre 1831 y 1871¹. Aristóteles abordó en sus escritos el estudio de la lógica, la metafísica, la ciencia, la ética, la política, la estética, la retórica, la naturaleza, la astronomía y la biología. Fue, por tanto, un filósofo en el sentido etimológico del término, dado que sentía amor por la sabiduría, entendida en el más amplio sentido de la palabra². Cuando tenía 17 años, Aristóteles viajó a Atenas, ciudad donde se formó como discípulo de Platón (427-347 a.C.) y de Eudoxo de Cnido (390-337 a.C.)³. Durante veinte años permaneció en la Academia de Atenas, la más importante de las instituciones docentes que existían entonces en la ciudad. Su pensamiento adquirió una madurez e independencia tal, que es considerado por buena parte de los historiadores de la filosofía como el padre del pensamiento científico lógico, tal y como lo conocemos actualmente, matizado, eso sí, por las aportaciones del racionalismo de René Descartes (1596-1650)⁴. Aristóteles transformó las áreas de conocimiento cuyo análisis abordó, dejando una huella indeleble en ellas, que perduró durante siglos y aún influye en la actualidad, no en vano es considerado el padre de algunas disciplinas, como la Lógica y la Biología, cuya deuda con el pensamiento aristotélico constituye un espacio común y recurrente para cualquier estudioso.

¹ BEKKER, Immanuel (1831-1870). Las ediciones bilingües y trilingües de Bekker, en griego, latín y alemán, son las que habitualmente se usan para publicar la obra de Aristóteles en castellano (a veces también en edición políglota), siendo particularmente valoradas las que impulsó la editorial Gredos, que ha publicado las obras completas de Aristóteles. De los más de 200 tratados de los que se tiene noticia, escritos por Aristóteles, solo 30 son obras verdaderamente atribuibles a él, 2 dudosos y 14 espurios, lo que arroja una pérdida de 170 obras, de las que conocemos sólo el título y algún fragmento: los *scolia*. Con esa realidad material, cualquier juicio que se haga sobre la obra de Aristóteles ha de estar condicionado al hecho cierto de conocerse no más del 15 o 20 % de sus escritos, y al optimista pensamiento que afirma que hemos conservado lo más importante de su obra.

² ANTICH, X. (1990); DÜRING, I. (1990); YARZA, Iñaki (2001); KULLMANN, Wolfgang (2014).

³ GISINGER, Friedrich (1967); BRUN, Jean (1992); GONZÁLEZ URBANEJA, Pedro Miguel (2006).

⁴ DOPAZO GALLEGU, Antonio (2015).

El padre de Aristóteles, Nicómaco, fue el médico del Rey de Macedonia Amintas III (?-369 a.C.), y este detalle explica por qué Aristóteles, entre los años 343 y 340 a.C., durante casi tres años, se trasladó a la ciudad de Pella, que era entonces la capital del reino de Macedonia, y allí se convirtió en el preceptor de Alejandro Magno, de Efestión y de los demás niños de la corte, contratado por Filippo II el Tuerto (382-336 a.C.)⁵. El más relevante filósofo del siglo IV a.C. dejó en la personalidad del más grande emperador que ha conocido el mundo antiguo, una huella profunda que contribuye a explicar, en parte, el comportamiento vehemente y lleno de curiosidad del joven macedonio.

Si Platón fundó la Academia, *Ακαδημία*, en Atenas hacia el 387 a.C., situada en los famosos jardines de Academo, donde se perpetuaron sus conocimientos y métodos de enseñanza: la hermenéutica y la anamnesis (no olvidar las ideas innatas y latentes en el alma inmortal), Aristóteles, en el 335 a.C., hizo lo propio al fundar el Liceo, *Λύκειον*, un gran centro docente construido en Atenas, asociado al recinto sagrado del templo de Apolo Licio, del que toma su nombre, donde perpetuó un método de enseñanza muy diferente, basado en el conocimiento de la naturaleza, la observación, el diálogo para contrastar la información y el ejercicio del pensamiento lógico⁶. A diferencia de la Academia, en el Liceo la mayor parte de las clases eran públicas y gratuitas, entre otras razones porque era mantenido económicamente como lugar de conocimiento por patrones, benefactores y antiguos alumnos. A lo largo de su vida, Aristóteles reunió una buena biblioteca y numerosos discípulos, a los que llamaban los *peripatéticos*, que significa: *los itinerantes*, porque enseñaban dialogando mientras andaban en el entorno de ciertos jardines, en las cercanías del ágora de Atenas, o en la ribera del río Ilisos; un método educativo que capta con singular maestría Rafael de Sanzio (1483-1520) en la *Escuela de Atenas*, uno de los frescos de la *Stanza della Segnatura*, pintado entre 1509 y 1510; en cuya parte central de la composición, como eje del conocimiento en la antigüedad clásica, figuran Platón y Aristóteles, llevando los libros del *Timeo* y la *Ética a Nicómaco*, dialogando mientras caminan, con un Platón cuyo aspecto se ajusta al que tenía Leonardo da Vinci (1452-1519)⁷. Aunque Aristóteles murió en el año 322 a.C. en la ciudad de Calcis, su forma de enseñar y los conocimientos por él reunidos, se transmitieron y perpetuaron a través del Liceo⁸.

La legalización del Cristianismo tras la promulgación del edicto de Milán en el año 313, dado por el emperador Constantino (272-337), y la transformación del cristianismo en la religión oficial del Imperio, con la promulgación del edicto de Tesalónica del año 380, dado por Teodosio I (347-395), transformaron la mentalidad e idiosincrasia de los habitantes del *Mare Nostrum* y cambiaron el modo de percibir la filosofía clásica⁹. No fue difícil para los Padres de la Iglesia (San Gregorio, San Jerónimo, San Ambrosio y San

⁵ GREENHILL, William Alexander (1986); DUANE, A. March (1995); OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, Fernando de (2000); DESSEMOND, Maurice (2001); ROGERS, Guy Mac Lean (2004); MESQUITA, Antonio-Pedro (2008); HANSEN, Svend, WIECZOREK, Alfred, TELLENBACH, Michael y ALMAGRO GORBEA, Martín (2009); GREEN, Peter (2013); ROSS, William David (2013); SÁNCHEZ SANZ, Arturo (2013).

⁶ BRUN, Jean (1970); CALVO MARTÍNEZ, Tomás (2001).

⁷ FREEDBERG, S. J. (1992): pp. 56-57; GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Antonio Manuel (1993): p. 141.

⁸ LYNCH, John Patrick (1972).

⁹ STARK, Rodney (1996); HEATHER, Peter (2008); CASTILLO PASCUAL, Pepa (2012); VILELLA MASANA, Josep (2015).

Agustín) asimilar muchas de las teorías que, sobre la inmortalidad del alma y el papel del hombre en el cosmos, habían construido Pitágoras y Platón. Intelectuales como Dionisio Areopagita, Plotino (205-270) y San Agustín de Hipona (354-430) adaptaron el pensamiento platónico al mensaje catequético de los *Evangelios*, dotando de contenido filosófico al cristianismo, que hasta ese momento, y esto conviene no olvidarlo, había sido tan sólo un conjunto de creencias espirituales, no excesivamente estructuradas, que, habiendo surgido como una más de las religiones sotéricas del Próximo Oriente, se había abierto paso por los territorios del Imperio a base de ofrecer al fiel que la profesaba un futuro mejor tras su muerte, si se resignaba ante las desgracias y las adversidades de la vida cotidiana¹⁰. El pensamiento Aristotélico, centrado en la biología y la naturaleza, era más difícil de adaptar a los objetivos catequéticos de la salvación del alma, y es por eso que, en un primero momento, Aristóteles y sus seguidores no interesaron demasiado a los Santos Padres. Poco a poco, entre los siglos V y IX, se fueron debilitando las tradiciones del pensamiento aristotélico en el Occidente de Europa.

El desinterés del mundo cristiano por Aristóteles contrasta con la fascinación que por él experimentaron los intelectuales del califato Omeya, Abbasí y Selyuquí. Fueron los musulmanes los que preservaron la filosofía de Aristóteles y de sus seguidores, los peripatéticos, especialmente entre los siglos IX y XIII, con figuras tan relevantes como: Al Farabí (872-950), Avicena (980-1037), Averroes (1126-1198) y Maimonides (1138-1204)¹¹. El poso aristotélico explica por qué la ciencia en el Islam aventajó con mucho a la que se desarrolló en Occidente a lo largo de toda la Edad Media. Fueron los musulmanes quienes preservaron el saber de Aristóteles y estos conocimientos regresaron a la Europa occidental a través de pensamiento andalusí y gracias a la hibridación cultural de judíos, musulmanes y cristianos en la España de los siglos XII, XIII y XIV. La escolástica neo-aristotélica de los siglos XIII, XIV y XV adeuda mucho a las escuelas de traductores de Toledo, Sevilla y Murcia, que fueron los lugares en los que la tradición afirma que se produjo el trasvase del pensamiento aristotélico al mundo cristiano, reinterpretado por musulmanes y judíos¹².

Fueron las escuelas catedralicias de París y Chartres, en los siglos XII y XIII, y las recién nacidas Universidades de Salamanca, Sorbona, Oxford y Bolonia, en los siglos XIII y XIV, las que guardaron y difundieron, como un tesoro, los conocimientos de Aristóteles, sin que esto supusiera renunciar al poso cultural del pensamiento neo-platónico. Los pensadores escolásticos, palabra que significa literalmente: *ciencia de la escuela*, intentaron armonizar la filosofía antigua de Aristóteles y de los peripatéticos con la doctrina cristiana. La mayor dificultad estribaba en conectar la fe católica (la capacidad de creer en Dios sin tener evidencias materiales o sensoriales) con la razón y la ciencia (conocer el mundo a través de la lógica y el pensamiento racional). Según Santo Tomás de Aquino (1224-1274), la ciencia, en teoría, tenía que confirmar lo que la fe aportaba. Con la *Summa Teologica* de Santo Tomás, al que se considera también uno de los Padres de la Iglesia, culmina el pensamiento neo-aristotélico en el que: *la razón es esclava de la fe*. Según el pensamiento escolástico, el hombre sólo se puede elevar al mundo de lo

¹⁰ BARASCH, Moshe (1991); BROWN, Peter (2001); PIÑERO, Antonio (2007); LÓPEZ SALVÁ, Mercedes, SANZ EXTREMEÑO, Ignacio y PAZ AMÉRIGO, Pablo de (2016).

¹¹ GUTAS, Dimitri (1988); CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel (1997); AVERROES (2005); BERTOLACCI, Amos (2006); GOUGENHEIM, Sylvain (2009); KRAEMER, Joel L. (2012); AL FARABÍ (2017).

¹² PUIG MONTADA, Josep (1995); DOMÍNGEZ ORTIZ, Antonio (1998); VEGAS GONZÁLEZ, Serafín (1998); GARCÍA FITZ, Francisco (2002); SANTOYO, Julio César (2009).

trascendente por la fe y propone un sistema de exploración de la naturaleza para encontrar el sentido cristiano de la Revelación a través de la creación, entendiendo que esta es la obra maestra de Dios de modo que, conociéndola racionalmente, se podía conocer a su hacedor. Los sentidos y el razonamiento lógico, no sólo no engañan al alma, sino que la pueden conducir al conocimiento por medio de la observación y la ciencia: *Omnis mundi creatura, quasi liber et pictura, nobis est in speculum*¹³. La asimilación del pensamiento naturalista de Aristóteles llegó a tal punto que Santo Tomás de Aquino comenzó su curso sobre Aristóteles en la Sorbona de París vestido a la islámica y con turbante, para resaltar que habían sido los filósofos musulmanes los que habían preservado su pensamiento. Pese a ese reconocimiento, hecho por Santo Tomás en forma de comunicación no verbal, usando los lenguajes de la indumentaria, lo más habitual es encontrar la representación de Santo Tomás, sentado en una cátedra, entre Platón y Aristóteles, venciendo o pisoteando al herético Averroes, que cae al suelo, a sus pies, tal y como se ve, por ejemplo, en la tabla procedente de la iglesia de Santa Catalina de Pisa, hoy en el Museo de San Mateo de Pisa, pintada por un artista del círculo de Simone Martini o por Lippo Memmi, en fecha incierta entre 1332 y 1340¹⁴.

La admiración por Aristóteles practicada por los pensadores cristianos de los siglos XIII, XIV y XV, entre los que figuran: Alejandro de Hales (1185-1245), San Alberto Magno (1193-1280), San Buenaventura (1217-1218) y Roger Bacon (1214-1298), condujo a la formulación de un tópico universitario: el *magister dixit*, en virtud del cual, ante cualquier duda, se debería dar por válido e incuestionable aquello que hubiera dicho Aristóteles, cuyas aseveraciones eran entendidas como una verdad que no podía y no debía ser cuestionada. La admiración ciega por Aristóteles, que no dejaba de ser un pagano, lógico, biológico y metafísico, generó notable malestar en algunos círculos intelectuales y en algunas autoridades religiosas, porque no dejaba de ser admiración profesada por un pagano. Para moderarla, se optó por inventarle una historia, totalmente espúrea, que hiciera que el padre de la *Metafísica* fuera víctima de unos deseos físicos descontrolados e irrefrenables. De ese modo, se salvaba la excelencia de su filosofía y, a la vez, se le censuraba por su estilo de vida como hombre. Venían a decir algo así como: Aristóteles es admirable por su pensamiento, pero estaba gobernado por las pasiones y por los instintos sexuales más bajos, y esto era entendido en la Baja Edad Media como una consecuencia de su condición de hombre pagano y politeísta.

Fue en este contexto cultural ambivalente, de admiración y menosprecio, en el que se inventó la historia de Aristóteles y la cortesana, de la que existen tres variantes textuales diferentes, que originan otras tantas variantes iconográficas¹⁵. Hoy se acepta que las tres variantes parten de una misma fuente común, anónima y de tradición oral, que se ha perdido, pero que tomó soporte escrito entre 1200 y 1260, de conformidad a tres relatos, cuyos argumentos tienen numerosos elementos comunes y detalles diferenciales mínimos, definidos como: relato alemán, relato francés de Henry de Valenciennes y relato francés de Jacques de Vitry.

¹³ DERISI, Octavio Nicolás (1945); HAYA SEGOVIA, Fernando (1997); MINECAN, Ana María Carmen (2015); COPELSTON, Frederick Charles (2007); MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Lourdes (2008); MARTÍNEZ LORCA, Andrés (2008); PÉREZ DE LABORDA, A. (2009).

¹⁴ RÉAU, Louis (1998): pp. 281-285; CAMILLE, Michael (2005): pp. 24-25.

¹⁵ BORGELD, A. (1902).

La primera variante, citada como relato alemán por ser más frecuente en los manuscritos alemanes y centro-europeos, desarrolla un argumento que se presenta en dos escenas diferentes. En la primera se afirma que, estando en Pella, la capital de Macedonia, y siendo Aristóteles el preceptor de Alejandro Magno, Aristóteles le advierte y le reprende sobre lo peligrosas que son ciertas mujeres, al darse cuenta de que el joven príncipe, en lugar de estar atento a la lección y ser aplicado en el estudio, observa por la ventana a unas cortesanas, ricamente ataviadas, muy atractivas y engalanadas que pasean por un jardín. Aristóteles aprovecha esa ocasión para avisar a Alejandro de lo peligrosas que resultan ciertas mujeres, capaces de distraer a los hombres de sus verdaderas obligaciones usando los encantos de su belleza. Al día siguiente, la cortesana acude al estudio donde Aristóteles está leyendo, dialogan y él, seducido por su belleza, se siente atraído por ella y le ofrece unas monedas de plata a cambio de pasar la noche juntos. Días después, Alejandro espía a su maestro y descubre que una de las cortesanas a las que vio por la ventana le ha convencido de que, para mantener relaciones sexuales con él, antes debería humillarse y dejar que le cabalgue, ensillado como si fuera un caballo (un poderoso símbolo de las pasiones, de tradición platónica, presente en el *Fedro*), con unas bridas en la boca, golpeándole las nalgas con un látigo o una fusta. Aristóteles accede a ese preámbulo erótico como parte de un juego sexual más amplio por el que, además, está pagando. Alejandro, al ver la falta de coherencia entre las lecciones que predica su maestro y lo que hace de realidad, le dirige un severo reproche y Aristóteles, avergonzado, le responde: *Desconfiad del amor, que si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe.*

La segunda variante del relato, es la más conocida y se cita como: *Lay de Aristóteles*. Se acepta que surgió en Francia y, de allí, se expandió por los territorios ribereños del Mediterráneo, con ejemplos en manuscritos italianos y españoles. La versión más antigua del *Lay de Aristóteles* es conocida a través de un poema, que estuvo largo tiempo atribuido a Henri de Andeli, y hoy se acepta como compuesto por el cronista de la IV Cruzada, Henry de Valenciennes, del que hay seis variantes textuales manuscritas en francés y copias en otras lenguas romances¹⁶. Según la segunda versión del relato, a la que por su origen se cita como relato francés, Alejandro Magno, acompañado por su maestro Aristóteles, se hallaba en plenas campañas para conquistar el Imperio Persa cuando conoció a una cortesana oriental, llamada en unas fuentes, India, en otras, Campaspa, y en otras, Phyllis o Filis, una variante léxica que busca la homofonía con la raíz del sustantivo griego que significa: *la amiga*, o que a lo mejor es consecuencia de la corrupción por contracción vocálica y consonántica del nombre Herpilide, que según afirma Diógenes Laercio, fue la concubina de Aristóteles¹⁷. Alejandro se enamoró locamente de Phillis y estaba dispuesto a parar las campañas, poniendo en peligro la buena marcha de la contienda. Ocasionalmente los poemas sitúan el romance entre Phillis y Alejandro en la India. El malestar del ejército de Alejandro, y el temor a una rebelión, hacen que Aristóteles, habiéndose percatado del grave error que suponía esta relación amorosa, decidiera amonestar a su discípulo y prevenirle contra los peligros que entrañan los goces carnales que desvían la atención de las verdaderas obligaciones del hombre de Estado. Aristóteles persuade a Alejandro para que rompa su relación con Phillis y le anima a controlar sus deseos. La cortesana, cuando se entera de la maniobra del filósofo,

¹⁶ ZUFFEREY, Françoise (2004a).

¹⁷ A veces se la llama simplemente *India*, en otras variantes del relato se la nombra Candaci, Orsina, Ciola, Regina, Rosa, Orfale e incluso Briseida. DIÓGENES LAERCIO (1792): p. 269.

despechada, decide seducir a Aristóteles en presencia de su discípulo para humillarle y provocar su escarnio público, poniendo en evidencia ante Alejandro la falta de coherencia entre lo que Aristóteles enseña y lo que de verdad hace. Al día siguiente, a la hora de nona, es decir, al medio día, a plena luz del día, Aristóteles, está caminando por los jardines del palacio y, mientras está leyendo y meditando, se encuentra casualmente con Phillis, a la que contempla en una torre, cantando, con el pelo suelto y vestida con un brial o una camisa cuyo cordaje está desatado o aflojado a la altura del pecho para dejarlo parcialmente visible, en una apariencia y actitud muy semejante a la que a veces se observa en las seductoras sirenas¹⁸. Phillis le confiesa al filósofo que estaría dispuesta a mantener relaciones sexuales con él, aunque es ya un hombre muy anciano, si antes le dejara ensillarle, como si fuera un caballo, y la paseara montada sobre su espalda por el jardín. La cortesana previamente ha informado a Alejandro del lugar donde debe permanecer escondido para ver cómo su maestro se humilla ante ella con la única intención de obtener sus favores sexuales. Todo sucede según lo tenía previsto Phillis y, cuando Aristóteles está a gatas y tiene sobre sus espaldas a la cortesana montada, Alejandro se presenta en el jardín y le pide a su maestro explicaciones sobre lo que está ocurriendo. Aristóteles le responde: *Desconfiad del amor, que si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe*. En esta segunda variante, que guarda una relación directa con el relato alemán, Alejandro es un hombre maduro y Aristóteles es un anciano, lo que contribuye a generar el contraste entre la belleza de Phillis y la senectud del filósofo. La imagen resulta más patética si cabe, al mostrar un anciano enloquecido por la pasión concupiscente. La enseñanza final extraída del poema es que Eros, el Amor, tiene poder sobre todos los hombres, con independencia de su edad, condición y sabiduría, y que no se debe culpar a los hombres por hacer cosas irracionales cuando están gobernados por sus poderosos mandatos imperativos.

La tercera variante del relato fue compuesta por Jacques de Vitry (1160-1244), el famoso historiador y teólogo, que llegó a ser obispo de Acre. Vitry transformó la historia de Aristóteles y la Cortesana, dotándola de un fuerte contenido moral y la usó como *exempla* en algunos de los sermones que compuso, en los que Phillis no es una cortesana, sino la esposa de Alejandro. El resto de la historia es casi idéntica. Aristóteles advierte a Alejandro que pasa demasiado tiempo con su esposa y que desatiende algunas de sus obligaciones como hombre de estado. Le avisa que esa falta de preocupación por lo castrense ha provocado cierto malestar entre los hombres de su ejército y que esa desazón podría culminar en una revuelta. Alejandro rechaza a la cortesana y, cuando Phillis se entera, decide vengarse del filósofo y ridiculizarle delante de Alejandro y de la corte. Le seduce y le ofrece sus favores sexuales si antes deja que le ensille y la pasea por el jardín del palacio como si fuera un caballo. Aristóteles acepta y Phillis avisa a Alejandro para que, con el resto de la corte, lo pueda contemplar a escondidas y ver la falta de coherencia entre las enseñanzas que predicaba Aristóteles y lo que de verdad hace. De esta manera, el engaño no es sino la expresión, en clave jocosa y un poco subida de tono, de la perfidia vengativa de las mujeres cuando están despechadas, acompañada de un consejo aleccionador que se da a los hombres en general para que sean precavidos cuando tengan cerca una fémica tan astuta como Phillis¹⁹. La Iglesia, que en el momento en que escribe Jacques de Vitry estaba muy ligada a las enseñanzas de Aristóteles por medio de la

¹⁸ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1998); RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999); RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2009).

¹⁹ GREVEN, J. (1914), nº 15; VITRY, Jacques de (1986).

Escolástica, transformó intencionadamente la historia para, dotándola de una nueva moraleja, usarla en los sermones y afirmar que la única filosofía válida es la que preparaba para la muerte²⁰.

Ironías del destino, en las tres versiones, que tienen un eje argumental común con leves variantes narrativas, Aristóteles, que tanto se había esforzado en sus escritos en tratar de demostrar la inferioridad de las mujeres frente a los hombres, debe a una mujer y a una historia de alto contenido erótico, una parte de su popularidad iconográfica en la Edad Media y el Renacimiento, entre los siglos XIV y XVI; un momento histórico en el que Phillis, Filis, Campaspa o la anónima cortesana oriental, dieron a Aristóteles una parte de lo que merecía, al imaginar al padre de la Metafísica dominado por unos deseos carnales muy físicos²¹. De hecho, Gutiérrez Baños, al analizar la iconografía de Aristóteles y la cortesana, la integra como uno más de los temas figurativos que plantean la representación del mundo al revés, es decir, mujeres dominantes que controlan a hombres sumisos²².

Atributos y formas de representación

La representación de Aristóteles cabalgado por la cortesana se ajusta a tres variantes básicas: la primera deriva del que se ha dado en llamar relato alemán del siglo XIII en el que Aristóteles es un hombre maduro, Alejandro un adolescente y Phillis una mujer atractiva, la segunda es la que deriva del poema y los sermones franceses en los que Aristóteles es un anciano, Alejandro un hombre maduro y Phillis una cortesana vestida según las modas imperantes en los siglos XIV y XV, la tercera es consecuencia de la evolución formal del tema en el Renacimiento y Barroco, momento en que la cortesana viste según la sofisticación de las cortes europeas del siglo XVI o es imaginada como una mujer sensual y desnuda²³.

La primera variante iconográfica de la historia de Aristóteles y la cortesana, que es calificada, como se dijo, como fiel al relato alemán, desarrolla la escena de acuerdo a tres momentos diferentes: el aviso que Aristóteles le hace a Alejandro contra las mujeres, el encuentro de Aristóteles y la cortesana, en el que dialogan y el filósofo le ofrece dinero a cambio de sus favores sexuales, y Alejandro contemplando cómo su maestro es cabalgado por la cortesana, ricamente ataviada. En la primera escena, Aristóteles, vestido con la misma indumentaria que usaban los profesores de la Baja Edad Media, es decir, con toga docente y birrete de doctor, está dando clase en un aula a los niños de la corte de Pella y

²⁰ LEÓN FLORIDO, Francisco (2013).

²¹ HOROWITZ, Maryanne Cline (1976); CANTARELLA, Eva (1991), pp. 95 y 213.

²² “Apenas es necesario un comentario sobre la situación de la mujer en la Edad Media. Considerada instrumento de perdición, idea que encontró a veces expresiones literarias verdaderamente terribles, su sujeción al hombre era tenida por natural, especialmente en el seno del matrimonio, que, lejos de ser considerado una relación entre iguales, era entendido en los textos de inspiración aristotélica como un régimen bien ordenado donde al gobierno del marido había de corresponder la obediencia de la esposa. Por ello es por lo que deben considerarse dentro del tópico del mundo al revés aquellas imágenes en las que la mujer ocupa una posición preeminente con respecto al hombre, imágenes, por ejemplo, en las que el hombre hila mientras la mujer detenta la autoridad doméstica, en las que el hombre recibe una zurra por parte de la mujer, en las que el hombre sirve de animal de tiro a la mujer”. GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): pp. 156-158.

²³ MARSILLI, Pietro (1984).

reprende a un joven Alejandro Magno que, en lugar de aplicarse a la lección, estaba mirando a unas cortesanas a través de una ventana abierta al fondo de la sala. Las mujeres ricamente engalanadas pueden o no estar representadas, pero los ventanales abiertos se representan siempre, para indicar así que Alejandro se distraía mirando por ellos lo que acontecía fuera del aula. Como Aristóteles nació en el 384 a.C. y fue preceptor de Alejandro Magno entre el 343 y el 340 a.C., se le imagina como un hombre maduro y barbado, de entre 41-43 años. En cambio, Alejandro, que había nacido en el año 356 a.C., es imaginado como un adolescente en plena pubertad, es decir, como un joven de 13-16 años. Así aparece, por ejemplo, en una miniatura que ilustra un código francés de la segunda mitad del siglo XIV, guardado en la British Library, ms. Royal 20 B. XX (Fig. 1) donde Alejandro, cabizbajo y avergonzado, recibe una severa reprimenda de Aristóteles, sentado en la cátedra, mientras el resto de niños se aplican a la lectura sentados en sus pupitres²⁴. En la segunda escena, Aristóteles está en su estudio, situado en el interior de una torre-biblioteca, leyendo, y recibe la visita de la cortesana, ricamente ataviada y peinada. Inician un diálogo. El filósofo interrumpe la lectura y, para mostrar que se siente atraído por la cortesana, le acaricia la barbilla o le ofrece monedas a cambio de sus favores sexuales, tal y como se puede ver representado en una tela bordada, obra de un artista alemán del gótico lineal, ejecutada entre 1310 y 1320, hoy en el Augustinermuseum de Friburgo (Fig. 2). En la tercera escena, Alejandro, a solas o junto a Efestión, contempla desde un lugar elevado cómo Aristóteles, a gatas, se humilla y sirve de montura a la cortesana. La escena se representa de conformidad a dos variantes cuidadosamente codificadas. Cuando Alejandro está a solas, observa la escena desde el camino de ronda del castillo-palacio de Pella, adaptando la representación del palacio clásico del siglo IV a.C. a la realidad visual de los ambientes nobiliarios de los siglos XIV y XV, o desde una ventana abierta en lo alto de una torre, tal y como se puede ver en dos cajas de marfil, decoradas con relieves que desarrollan los ciclos iconográficos del Castillo de Amor²⁵, ambas parisinas, de hacia 1330-1340, seguramente salidas del mismo obrador eborario, conservadas respectivamente en el Metropolitan Museum de Nueva York (Fig. 3) y en el Victoria and Albert de Londres²⁶. Si Alejandro está con Efestión, juntos observan la humillación de Aristóteles, desde un punto de vista elevado, apoyados en un poyete o desde una especie de mirador, como si la escena hubiera acontecido en un jardín o una huerta. En cualquiera de las tres variantes, puede estar incluida la respuesta que Aristóteles le dio a Alejandro, escrita en francés o en latín, dentro de filacterias: *Desconfiad del amor, que si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe*. Cuando se incluye filacteria, Aristóteles es representado mirando hacia arriba, como si le hablara directamente a Alejandro, tal y como sucede en un tapiz alemán de la década de 1470-1480, conservado en el Museo de Historia de Basilea, en el que, además, Aristóteles, en lugar de llevar el birrete de doctor, luce sobre la cabeza un gorro con dos remates puntiagudos, que son semejantes a las orejas de un asno, lo que supone una burla indudable, puesto que el inteligente y preclaro Aristóteles se comporta, guiado por las pasiones, como si fuera un burro en celo (Fig. 4). En otras ocasiones, en cambio, son Alejandro y Efestión los que dialogan y comentan con gesto jocoso lo irónico que resulta contemplar a su maestro predicando una doctrina que él mismo no practica, tal y como aparece en un dibujo a punta seca, que se atribuye al

²⁴ REYNOLDS, Catherine (1994).

²⁵ PÉREZ GONZÁLEZ, Ana (2016).

²⁶ WILLIAMSON, Paul y DAVIES, Glyn (2014): pp. 653-663.

Maestro del Libro de la Razón (Fig. 5) y se data hacia 1485, hoy en el Rijksmuseum, Amsterdam²⁷.

Los dos relatos de la variante textual francesa, tanto el poema de Henry de Valenciennes, como los sermones de Jacques de Vitry, generan un modelo iconográfico tan parecido que resulta casi imposible de distinguir. En ambos casos se representan dos acciones distintas, cuyos protagonistas son un Alejandro en plenitud y madurez, un Aristóteles anciano y la cortesana Phillis elegantemente vestida. En la primera escena se representa a Aristóteles anciano, sedente sobre un escaño con atril y libro abierto, como preceptor de Alejandro, en el momento en que le advierte a su discípulo contra los peligros que se derivan de desviar la atención de las verdaderas obligaciones que tiene como hombre de estado y abandonarse a los placeres y la sensualidad. La segunda escena muestra a Aristóteles en el jardín, como un anciano de larga barba y pelo canoso, sometido, humillado y cabalgado por la cortesana Phillis, de un modo tal que se produce el contraste entre la belleza de la mujer joven y la senectud del filósofo. Las obras del primer renacimiento franco-flamenco y alemán, de inicios del siglo XVI, que tienen todavía mucho de bajomedievales, en su búsqueda del naturalismo, se regocijaron en imaginar a Aristóteles como un anciano de larga barba encanecida y a Phillis como una mujer vestida lujosamente, según las modas del momento, que le tira del pelo o de la barba, tal y como fue representado por Lucas Cranach en un óleo de 1530 (Fig. 6), vendido en Sotheby's, Londres, en 2001, en el que Phillis viste según la moda de la corte de Francisco I de Francia²⁸.

En todas las variantes iconográficas, tanto las que siguen el relato alemán, como las que siguen el relato francés, Aristóteles está representado como si fuera un animal o como si se comportara como un animal; la parte racional ha quedado eclipsada por los deseos sexuales más elementales y el filósofo se comporta de un modo que no le corresponde, caminando a cuatro patas, gobernado por Phillis, que le ha puesto arneses (correas de cuero) y jaeces (adornos metálicos que se superponen a las correas de cuero) y le conduce, guiándole con la ayuda de un bocado, amarrado a la brida y a las riendas, marcándole la dirección hacia la que se debe mover. Las artes figurativas de la Baja Edad Media y el primer Renacimiento mostraron mucho interés a la hora de representar con objetividad los arneses y jaeces, especialmente en lo tocante a la figuración del bocado, como bien demuestra uno de los relieves, ejecutado en madera en su color, de la sillería de coro de la iglesia abacial de Montbenoît, labrado en 1527 (Fig. 7), en el que el artista consiguió expresar con maestría el gesto alterno de dolor y placer al clavarse el bocado en la comisura de los labios del filósofo²⁹.

La iconografía de los siglos XIV, XV y XVI muestra a la cortesana cabalgando a Aristóteles de dos modos diferentes: la mayoría de las veces Phillis monta a la gineta, es decir, sentada de lado, sobre la espalda de Aristóteles, con ambas piernas hacia el lateral derecho, que es el modo de montar usado habitualmente por las mujeres en la Edad Media, condicionado por la falta de movilidad que implicaba para ellas montar a caballo vistiendo voluminosas faldas y complicados vestidos. De hecho, como montar a la gineta era la forma más usada por las féminas, a veces se denomina a esta forma de cabalgar: *montar a la amazona*. Aunque es menor el número de ejemplos, también hay obras de arte

²⁷ FILEDT KOK, J. P. (1985).

²⁸ *London Sotheby's*, December 13, 2001, lot. 24.

²⁹ BARTHELET, M. (1853).

en las que se representa a Phillis montando a horcajadas, es decir, sentada sobre la espalda de Aristóteles con una pierna a cada lado, lo que puede implicar también el uso de espuelas para azuzarle. En ambos casos, a la gineta o a horcajadas, se representa a la cortesana montando a la brida, es decir, vistiendo con arneses y jaeces la cabeza de Aristóteles y usando el bocado y la brida para controlar la dirección hacia la que se mueve. Aristóteles se comporta con la misma actitud que tendría un caballo.

Aunque los relatos hablan siempre de haberle puesto a Aristóteles una silla de montar sobre la espalda, ésta casi nunca se representa en las artes figurativas, salvo en casos muy excepcionales, en los que la fidelidad a la fuente escrita conduce al artista a asumir la representación de la silla de montar con sumo detalle, incluyendo el estribo sobre el que Phillis apoya el pie. La actitud de Phillis al montar al filósofo suele ser violenta, puesto que golpea a Aristóteles con saña para hacerle avanzar de conformidad a cuatro posibles actitudes: le tira del pelo, le golpea con la mano en las nalgas, como si fuera la grupa del caballo, le golpea con látigo simple o látigo múltiple de hasta siete colas, o le golpea con una fusta o un palo. Es habitual la representación detallada del maltrato, mezclando en el gesto del filósofo el dolor y el placer. A veces, como sucede en un relieve que decora uno de los pilares de la iglesia de Saint-Pierre de Caen³⁰, del siglo XIII-XIV, el látigo tiene tres colas y Phillis monta a horcajadas usando silla de montar y estribos (Fig. 8). En una miniatura del folio 159 del Ms. 31 de la Biblioteca de Augsburgo, ejecutada entre 1486 y 1520, se muestra a Phillis usando con gran habilidad un látigo agitado al viento, cuyas puntas están rematadas en pinchos metálicos para hacer con ellos más daño. Un elegante dibujo renacentista de Jan de Beer, ejecutado entre 1520 y 1536, actualmente en el Museo Británico, muestra a Phillis, golpeando a Aristóteles con una delicada fusta con la que, en lugar de hacerle daño, le está acariciando, en un perverso juego intelectual en el que se invierte el sentido del uso de los objetos, puesto que una fusta sirve para golpear a un animal y hacerle moverse y la cortesana la usa para excitar al viejo con caricias. En una estampa ejecutada por Georg Pencz, en 1545, se muestra a Phillis con espuelas, dispuesta a clavárselas en los muslos a Aristóteles.

Phillis suele vestir según la moda imperante en cada momento, de modo que, a través de su indumentaria, puede saberse la década aproximada de ejecución de una obra de arte, aunque ésta sea anónima y esté indocumentada. En el *look* con que se representa a Phillis, constituyen un espacio común el uso del brial, con el cordaje abierto para dejar parcialmente visibles los pechos, el entalle del cinturón, de caída vertical o sinuosa (el cingulo fue, a lo largo de la Baja Edad Media, un poderoso símbolo de la elegancia femenina), los zapatos puntiagudos (rozando lo que hoy calificaríamos como comportamiento fetichista) y un complicado tocado sobre la cabeza, en forma de capirote, trenzas, redecilla o toca.

El cuidado con que los artistas captaban la indumentaria femenina al representar la iconografía de Phillis se puede advertir bien en un aguamanil holandés, de bronce dorado, ejecutado hacia 1400, dentro del sofisticado estilo internacional, que se conserva en el Metropolitán de Nueva York (Fig. 9), en el que una bella y refinada Phillis, de cara angelical, cabeza ovalada, labios prietos de piñón y ojos almendrados, está azotando con una de sus manos las nalgas de Aristóteles, mientras con la otra le tira del pelo, monta a la gineta y cifra una parte de su atractivo en la forma del vestido, cuyo cinturón está entallado bajo los pechos, tiene caída vertical y se remata con un cascabel, tiene mangas

³⁰ FULTON, Helen (2012): p. 384.

atacadas colgantes y luce larga coleta trenzada³¹. Otro testimonio muy representativo de la preocupación por representar la belleza de Phillis a través de su vestido lo encontramos en un dibujo alemán, atribuido a Wenzel von Olmutz, ejecutado entre 1485-1500, conservado en el Museo Británico (Fig. 10), en el que Aristóteles sujeta sus calzas con una liga, en la que está bordado un epígrafe en letra gótica fracturada, mientras Phillis le monta, vestida con rico traje entallado a la cintura, forros de piel en el cuello y los bajos, y tocado en forma de capirote con velo. El dibujo tiene el interés añadido de haber proporcionado la composición de una vidriera alemana de hacia 1510-1512, conservada en el Museo de Nuremberg (Fig. 11).

En el Renacimiento en Francia y Centro Europa, durante el siglo XVI, es habitual que Phillis cabalgue con el pelo recogido dentro de una redecilla, con el cuello adornado con cadenas de oro o de plata y gorro de ala ancha, decorado a veces con plumas exóticas, tal y como ocurre en el relieve anónimo de 1523, atribuido al maestro von Ottobeurem, conservado en el Museo Bayerisches de München, en el que Phillis gobierna a un Aristóteles joven e imberbe, tirándole del pelo, cortado a tazón según la moda de tiempos de Carlos V. A veces, en lugar de tener el pelo recogido, Phillis deja su melena suelta y agitada por el viento o por el movimiento enérgico del brazo, que mueve con saña cada vez que golpea a Aristóteles con el látigo, tal y como sucede en la xilografía de Lucas van Leyden, ejecutada entre 1520 y 1533, que se conserva en el Museo Paul Getty, y en el dibujo firmado *MZ*, acaso abreviatura de Mateus Zaisinger, de hacia 1520-1530, del Art Institute of Chicago.

En el pleno Renacimiento, el gusto por los lenguajes de inspiración clásica, llevó a los artistas a desnudar a Aristóteles y a Phillis, de modo que quedase a la vista el contraste entre las carnes flácidas del anciano y la firmeza de los muslos y la voluntad de la cortesana, cuya belleza femenina suele relacionarse con el hedonismo praxitelico, tal y como sucede en la estampa manierista ejecutada por Jan Sadeler, entre 1587 y 1593, hoy en el Museo de Bellas Artes de Montreal. Hay artistas, como Hans Baldung Grien (1484-1545), que han abordado la representación de Aristóteles y la cortesana, vestidos y desnudos, lo que resulta de especial interés al poderse analizar cómo afronta un mismo artista la representación de un mismo tema con los personajes vestidos y desnudos. Así se puede ver al comparar el dibujo del Museo del Louvre, datado hacia 1503, en el que Phillis viste elegantísimo atuendo cortesano, con la estampa de 1513, conservada en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, en la que Aristóteles está desnudo, su cuerpo está flácido y le monta una Phillis, cuya apariencia se ajusta al gusto alemán del XVI por las mujeres de formas rotundas y carnales³². En el Barroco se mantuvo la imagen de la cortesana desnuda, sensualmente enjoyada, como demuestra el óleo sobre lienzo pintado por Alessandro Turchi, hacia 1630-1640, hoy conservado en el Museo Fabre de Montpellier, que imagina la escena como si hubiera acontecido al amparo de la noche, incluyendo en la composición unas mujeres cómplices que llevan unas teas, detalle que tiene mucho que ver con la habilidad del artista a la hora de traducir a los lenguajes figurativos el tenebrismo barroco.

³¹ LITTLE, Charles T. y HUSBAND, Timothy (1987); MORRISON, Elisabeth y HEDEMAN, ANNE D. (2010): pp. 295-296.

³² SÖDING, Ulrich (2000).

Fuentes escritas

Existe un acalorado debate entre los filólogos, que no está del todo esclarecido, en el que se discute la datación de las fuentes escritas que recogen el argumento que relata cómo Aristóteles fue cabalgado por la cortesana. Hoy parece claro que el origen debemos buscarlo en tradiciones orales existentes ya en la segunda mitad del siglo XII, que adquieren soporte escrito a comienzos del XIII, entre 1200 y 1240. La fuente que se suele recoger como la más importante, popular y antigua, datada hacia 1220, es la que se atribuye a Henry de Valenciennes, cronista de la IV Cruzada, autor del libro: *Histoire de l'empereur Henri de Constantinople*, que compuso un poema titulado: *Lai de Aristoteles*³³, de 597 versos octosílabos, en francés, largo tiempo atribuido al poeta normando Henri de Andeli, que fue canónigo de la catedral de Rouen entre 1220 y 1240, pero que hoy se adjudica, sin reservas a Henry de Valenciennes. *Lay d'Aristotes*, es un relato aleccionador, a la vez que jocoso, picante y didáctico, muy famoso por ser declamado por juglares y trovadores, cuyo contenido es hoy bien conocido al haberse transcrito a partir de seis manuscritos franceses de diferentes cronologías donde se recoge³⁴.

La mayoría de los filólogos coinciden en afirmar que, la popularidad de este poema, que era cantado en las cortes nobiliarias de Provenza y Bretaña, explica que el teólogo, historiador y obispo de Acre, Jacques de Vitry (1160-1244), antes de convertirse en cardenal, reelaborase la historia, en fecha incierta entre 1229 y 1240, usándola en uno de sus sermones como: *Exempla Aristotélica*, convirtiendo a la cortesana en esposa de Alejandro³⁵. El carácter aleccionador del *Lay d'Aristotes* es lo que, sin duda, más interesó a los pensadores escolásticos. Por esa razón, suele recogerse como *exempla* en los *Sermones FERIALES*. Los dominicos incorporaron esta historia a su repertorio, como bien demuestra el *Celi Scala* de Juan Gobi el joven, muerto en 1326, que recoge la historia sin mencionar el nombre de Aristóteles, y cuyo texto se imprimió en Lion en 1485. El modo en que debe interpretarse el tema de Aristóteles y la cortesana en los sermones es diferente a como debemos leer la historia en los contextos cortesanos. En ambos casos el sometimiento o caída de Aristóteles es la consecuencia de la visión misógina que las altas jerarquías eclesiásticas y laicas tenían de la mujer. La aparición del tema en los sermonarios debe relacionarse con un pasaje del *Eclesiastes* que alude a la castidad y dice: *Hijo mío, no sigas tus caprichos, refrena tus deseos; si cedes al placer de tus deseos, te harás el hazmerreir de tus enemigos [...] Vino y mujeres extravían a los hombres inteligentes, el que anda con prostitutas se vuelve descarado; pobre y gusanos se apoderan de él, y su descaro será aniquilado*³⁶. Por otro lado el tema era muy útil para combatir el pecado de la lujuria, entendido como cualquier tipo de práctica sexual que no condujese a la reproducción, en ese sentido, la virilidad de Aristóteles quedaba, al ser cabalgado, muy comprometida, porque en las civilizaciones y contextos ganaderos de la Edad Media, se contemplaba como normal que los machos de las especies mamíferas, en

³³ La palabra *lay* se usa para hablar de una composición poética narrativa o lírica, generalmente de versos cortos, de origen bretón o provenzal, muy popular como divertimento en las cortes de la Edad Media.

³⁴ DELBOUILLE, Maurice (1951); WATHELET-WILLEM, Jeanne (1953); ZUFFEREY, Françoise (2004a); ZUFFEREY, Françoise (2004b); CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline (2007); BRATU, Mihai Cristian (2007): p. 103.

³⁵ GREVEN, J. (1914), nº 15; JACQUES DE VITRY (1986); JACQUES DE VITRY (2013); LAWERS, Michel (1997): p. 27; BOITANI, Piero y TORTI, Anna (1998), pp. 89-90.

³⁶ *Eclesiástico*, 18, 30-33 y 19, 1-3.

los periodos de celo, copularan con las hembras, cubriéndolas por la espalda, de modo que el juego de Aristóteles y la lasciva Phillis serían interpretables como una inversión del comportamiento natural de los animales y del hombre como mamífero, puesto que Aristóteles es cabalgado-montado por una mujer, como paso previo a practicar una cópula completa con ella. De ese modo, el juego, entre irónico e hilarante, conducía a una advertencia a los hombres contra el poder que las mujeres pueden ejercer sobre ellos, capaces de debilitarles y humillarles³⁷. El *exempla* se encuentra también en el *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, del inquisidor dominico Etienne de Bourbon (?-1256), compuesto entre 1250 y 1256³⁸. La historia llegó a ser tan popular que, en 1260, se recoge en: *Le livres dou trésor*, de Brunetto Laini (1220-1294)³⁹; poco antes la recoge, casi del mismo modo, Pedro de Artajona (?-1193), el obispo de Pamplona que fue consejero de Sancho VI, a veces citado como Pedro de París, por haber estudiado en la Sorbona, y en un poema que desarrolla, como si fuera una lista, los más ilustres hombres que fueron dominados por mujeres escrita por John Gower, hacia 1386, en inglés antiguo, titulada: *Confessio Amantis*⁴⁰.

La historia de Aristóteles y la cortesana se ha usado de forma anti-femenina, en los escritos del monje Matheolus (1260-1320) que, al escribir sus *Lamentaciones*, interpreta la dominación de Aristóteles como una prueba de la falibilidad de los hombres y de sus enseñanzas, planteando el problema que supone para ciertos hombres mantener la castidad, sobre todo cuando eligen la vida intelectual, puesto que tarde o temprano terminan por enfrentarse a la materialidad de lo erótico⁴¹. En otras ocasiones, la historia se ha interpretado desde una perspectiva diametralmente opuesta, como exaltación de la inteligencia de la mujer, tal como sucede en los escritos de Jean le Fevre Resson que, en su: *Livre de Leesce*, siendo contemporáneo de Matheolus, defiende que el ingenio de la mujer es superior al de los hombres y por eso se produce el hecho de que, con su inteligencia y belleza de cuerpo, Phillis es capaz de someter a su voluntad al más brillante de los filósofos⁴². Las versiones hechas en otras lenguas romance, a partir de los textos franceses del *Lai de Aristóteles* y de los *Sermonarios*, son igualmente muy abundantes en castellano, portugués, italiano, si bien la mayoría se datan en el siglo XV⁴³. También es habitual recoger la aventura de la caída de Aristóteles en las biografías de Alejandro Magno y en cantares de gesta que relatan las hazañas del macedonio en clave feudal y caballeresca, los famosos *Libros de Alexandre*, entre los cuales, uno de los más destacados es el *Alexandreis, sive Alexandri Magni*, del escritor y teólogo Gautier de Chatillón, un poema de 5464 hexámetros compuesto entre 1178 y 1182, traducido al alemán en 1287 por Ulrich von Eschenbach⁴⁴. La poesía lírica del Amor Cortés puede también recoger, de

³⁷ NOONAN, John Thomas Jr. (1986): p. 239; CORBELLARI, Alain (2004); HODGART, Matthew y CONNERY, Brian (2010): p. 94; LOICQ-BERGER, Marie-Paule (2010).

³⁸ BnF, Ms. Lat. 15970, fol. 507 v. BOURBON, Etienne de (1877).

³⁹ ROUX, Brigitte (2009): pp. 90-91 y 181-182.

⁴⁰ GOWER, John (2006).

⁴¹ ROSENFELD, Jessica (2011): pp. 114-117.

⁴² BRADSLEY, Sandy (2007): p. 179.

⁴³ GRAND, M. le (1781): pp. 214-231; CESARE, Raffaele de (1957); LADD, Anne (1975); BURGESS, Glyn S. y BROOK, Leslie (2016): pp. 130-134.

⁴⁴ RABY, F. J. E (1934): pp. 72-80; WILLIS, Raymond Jr. (1934); CARY, George (1956); CHATILLON, Gautier de (1998).

un modo sintético, la historia de Aristóteles y la cortesana para contrastar el amor idealizado que un caballero debe profesar por su dama, y oponerlo al amor carnal, simbolizado por las pasiones y los deseos de dominación, de los que Phillis es magnífico ejemplo. En castellano, la fuente escrita más conocida se encuentra en el libro V de: *Las bienandanzas e fortunas*, escrito por Lope García de Salazar (1399-1476), cuyo título de encabezamiento: *De cómo Aristóteles fue engañado de una doncella por consejo de Alexandre, porque le reprehendía mucho que no usase con las mujeres*, delata la transformación del relato en un cuento de enredo cortesano, en el que Phillis es tratada como una doncella virgen que engaña a Aristóteles para dar gusto a Alejandro⁴⁵.

El predominio en las mentalidades de los hombres de la Edad Media de una visión masculina y misógina facilitó la difusión del relato, puesto que se entendía como una advertencia a los varones contra las mujeres que, con sus artes, eran capaces de imponer a los hombres, incluso cuando su inteligencia era brillante, su voluntad, al tiempo que se advierte a los hombres sobre lo peligrosos que resultan los consejos dados por las mujeres. En realidad, el argumento se construye para ridiculizar a Aristóteles y a los maestros que predicaban doctrinas que luego no ponen en práctica, de modo que se puede percibir con facilidad la falta de coherencia entre las enseñanzas que predica Aristóteles y lo que de verdad hace, para, al final, expresar la idea que afirma que la única filosofía válida es aquella que prepara al individuo para la muerte.

Otras fuentes

Aunque Maurice Delbouille ha descartado su influencia, por considerar que las fuentes árabes son más antiguas que las francesas, en ocasiones, se ha relacionado a Aristóteles cabalgado por la cortesana con un castigo infame que se aplicaba en el derecho medieval y se llamaba: *el picado*, o la *harmiscara*, documentado por primera vez en la época carolingia y usado, al parecer, hasta bien entrado el siglo XIII. Se aplicaba sobre individuos de alta condición. El condenado por una ofensa, debía llevar una silla de montar sobre la espalda y, arrodillado, ante la persona a la que había ofendido, debía solicitar su perdón. El ofendido podía exigirle que el autor de la ofensa condenado, a gatas o arrodillado, tuviera que pasearse en público para que la comunidad entera le vieran humillado, haciendo una especie de recorrido penitencial, tras lo que era perdonado⁴⁶.

Extensión geográfica y cronológica. Soportes y técnicas

El tema de Aristóteles y la cortesana, por su carácter aleccionador y su sentido moralizante, se ha tratado mucho en las artes figurativas de la Baja Edad Media y el Renacimiento, entre los siglos XIII y XVI, en todos los estados cristianos de la Europa Occidental, unas veces en obras artísticas aisladas, y otras formando parte de conjuntos programáticos más amplios y complejos, normalmente admonitorios contra el pecado. Fue, precisamente, esa versatilidad la que más contribuyó a la popularidad del tema y a su éxito como temática iconográfica, usada en contextos artísticos civiles y religiosos, lo que ayuda también a explicar que se haya abordado en técnicas y soportes igualmente variados. A partir del siglo XVII el tema dejó de representarse o pasó a ser un motivo figurativo marginal, que sólo se abordaba en proyectos artísticos muy concretos,

⁴⁵ GARCÍA DE SALAZAR, Lope (1955): Libro V.

⁴⁶ DELBOUILLE, Maurice (1951): p. 56, nota 3.

vinculados a artistas o a encargos singulares. El fenómeno ilustrado de los libertinos en el siglo XVIII y los gustos por lo procaz de la sociedad liberal burguesa en los siglos XIX y XX, revitalizó el tema y explica la aparición de reinterpretaciones tardías, no siempre entendidas como un filósofo y una cortesana, sino más bien, como un anciano dominado por una mujer joven y bella, o simplemente como un hombre de alta condición dominado y controlado por una mujer hermosa practicando una relación sadomasoquista.

La imagen de Aristóteles cabalgado por la cortesana aparece por vez primera en las decoraciones marginales, las *dróleries* o extravagancias, de algunos códices franceses de la segunda mitad del siglo XII, lo que parece indicar que las fuentes iconográficas son levemente más antiguas que las textuales o, cuanto menos, que ambas debieron derivar de tradiciones orales comunes. Así parece desprenderse del estudio de las miniaturas del códice *L'Estoire dou Graal*, escrito por Robert de Boron, conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, y el *Salterio de Arrás*, conservado en la Biblioteca Municipal de Arrás⁴⁷. Entre los siglos XIII y XV, la representación de esta temática en las miniaturas es relativamente habitual dentro de la producción de los talleres escriturarios franco-flamencos, apareciendo, sobre todo, en las decoraciones marginales de toda clase de códices, casi como si se tratara de un divertimento. Como es lógico, la frecuencia de representación es mayor en los: *Lai de Aristóteles* y *Sermones* aleccionadores escritos para humillar a Aristóteles y afirmar que la verdadera filosofía es la que prepara al hombre para la muerte, poemas épicos dedicados a relatar las hazañas de Alejandro Magno, que se agrupan bajo el nombre global de: *Libros de Alexandre*, y en los pasajes que previenen contra el poder que las mujeres pueden llegar a ejercer sobre los hombres del *Libro del Eclesiastés* y del *Libro de los Salmos*. Magníficos ejemplos de esta clase de miniaturas se encuentran en el fol. 61v del *Romans Arturiens*, un códice ejecutado entre 1270 y 1290, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, y en el fol. 233v del Salterio Macclesfield, ejecutado hacia 1330, hoy en el Fitzwilliam Museum de Cambridge (Fig. 12).

En la Biblioteca Inguimbertine, se conserva un códice, el Ms 269, que contiene el *Tesoro* de Brunetto Latini, y desarrolla en el fol. 108 una miniatura del siglo XIII que representa el ciclo completo de la humillación de Aristóteles de acuerdo a tres escenas, como si éstas hubieran acontecido en un castillo palacio, construido con ricos arcos de medio punto, columnas, almenas y cúpulas; en la primera escena Aristóteles, con larga barba encanecida, sentado ante un facistol sobre el que hay un libro abierto, dialoga con Alejandro, representado como un joven imberbe, y le advierte sobre lo peligrosas que son ciertas mujeres; la segunda escena muestra la visita de Phyllis a Aristóteles, en el momento en que el filósofo le da una moneda de oro y ella, de pie, la recibe con agrado, luciendo un vestido largo de intenso color rojo que simboliza, como en el caso de la iconografía de María Magdalena, que vende su cuerpo a cambio de dinero; la tercera y última escena muestra a Aristóteles cabalgado por Phillis en un jardín con árboles y Alejandro, desde lo alto de una torre, contemplando la escena (Fig. 13). Uno de los escasos ejemplos presentes en la miniatura castellana del siglo XV lo encontramos, dentro de un óculo, en el fol. 2r del segundo libro de coro ejecutado por Juan de Carrión para la Catedral de Ávila, acompañando la iconografía de la Resurrección⁴⁸.

En la pintura italiana del Trecento se han documentado varios ciclos iconográficos de pinturas al fresco que integran representaciones de Aristóteles cabalgado por Phillis. El

⁴⁷ RANDALL, Lilian M. C. (1966):

⁴⁸ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): pp. 175-176.

más interesante es el conjunto de pinturas ejecutadas en la sala principal del Palacio del Podesta de San Gimignano, obra de Memmo di Filippuccio, pintadas entre 1300-1310, en el que se desarrollan una serie de alegorías sobre el buen gobierno y el tema de Aristóteles cabalgado se integra como una advertencia a los que tienen la responsabilidad de gobernar la ciudad sobre lo peligroso que es seguir el consejo que dan las mujeres; Phillis golpea a Aristóteles con el látigo mientras Alejandro y Efestión, imberbes y afeminados, lo contemplan todo desde una ventana.

De comienzos del siglo XV son las pinturas al fresco que decoran el salón principal del Castell di Pietra, en Calliano, muy cerca de Trento, de estilo internacional, más próximas a la sensibilidad de la pintura alemana del siglo XV, que a la estética del arte italiano del Quattrocento. En pintura sobre tabla podemos citar dos ejemplos, ambos anónimos: una tabla al temple, del siglo XIV, con la escena recortada sobre fondo dorado, conservada en el Museo Stibbert de Florencia, y una pintura de la que queda sólo el dibujo preliminar, hecha en una de las vigas de madera de la techumbre del Castillo de Malpaga, de inicios del siglo XVI. El interés por representar la humillación de Aristóteles se mantuvo en el pleno Renacimiento, como bien demuestran el dibujo de Leonardo da Vinci (1452-1519), datado por la crítica hacia 1480 y conservado en la Kunsthalle de Hamburgo⁴⁹, y las pinturas al fresco, ejecutadas antes 1559 por Filotesio Nicola, del Palazzo Vitelli alla Cannoniera en Citta di Castello. La aparición de la imprenta en el siglo XV y el esplendor de la xilografía y el grabado en los siglos XVI y XVII mantuvieron un cierto interés en la representación de Aristóteles cabalgado por Phyllis, en el ámbito alemán y centro-europeo, en ciclos iconográficos que representaban *el mundo al revés*, tópico ya existente en la Edad Media⁵⁰, a través del que se ironizaba en torno a la idea de orden, con ejemplos tan relevantes como las estampas de Baldung Grien (1513), Hans Burgkmaier el Viejo (1519), Hans Brosamer (1530), Lucas van Leyden (1533), Georg Pencz (1545) y Johannes de Sadeler (1593).

En los contextos artísticos de la arquitectura religiosa de la Baja Edad Media, el interés por la representación del tema de Aristóteles dominado por Phillis debe estudiarse como parte de la disputa teológica que intentaba esclarecer si el amor es más poderoso que la sabiduría, señalando la astucia de las mujeres, que ejercían su tiranía, apoyándola en la belleza de sus cuerpos y en los reclamos eróticos, hasta sobre el hombre más viejo y el más sabio filósofo. Es por eso que resulta muy cómico que el gran maestro de los filósofos sea presentado como una víctima ingenua del amor y que, como ya dijimos, el padre de la *Metafísica*, aparezca dominado por un deseo físico incontrolable que le lleva a hacer una locura.

La representación de Aristóteles cabalgado por Phillis se convirtió en un tema habitual en los edificios religiosos, especialmente en las portadas de las catedrales, en los claustros y en las sillerías de coro del siglo XV, lugares en los que el macrocosmos de conocimientos del hombre medieval se refleja en el microcosmos de la obra concreta. Buenos ejemplos de ello son varios relieves, algunos muy degradados, que podemos encontrar en edificios franceses construidos a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV, como el que se encuentra dentro de un trilóbulo en la puerta occidental de la Catedral de Auxerre; el relieve del capitel de uno de los pilares de San Pedro de Caen, ya comentado; el relieve del pórtico de la calenda de la Catedral de Rouen; y los dos relieves que se

⁴⁹ KIANG, Dawson (1994).

⁵⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997).

labraron en la fachada de la Catedral de San Juan de Lyon, situados uno en el basamento de una pilastra y otro dentro de un tetralóbulo de la portada⁵¹.

También es habitual la representación de Aristóteles cabalgado por Phillis en los repertorios figurativos que ornamentan los claustros de algunas catedrales y abadías, espacios usados, como es de todos bien sabido, como lugares de lectura y meditación y como contexto adecuado para el desarrollo de las actividades docentes impulsadas por las autoridades de estos centros espirituales, pudiendo aparecer el tema en la decoración de la superficie de las claves, capiteles y frisos. En Francia, uno de los ejemplos más interesantes es una clave del claustro de Cadouin, en Dordoña, labrada en el siglo XV (Fig. 14), que muestra a Phillis vestida con un traje rico en plegados, muy del gusto franco-flamenco, cabalgando a un anciano Aristóteles, cuya boca muestra el detalle de los dientes mordiendo el bocado⁵². En Alemania, el relieve más conocido es un capitel del claustro de la iglesia de los carmelitas de Bamberg de fines del siglo XIV.

En la península ibérica hay tres grandes ejemplos en las programaciones iconográficas de los claustros de las catedrales de León, Oviedo y Pamplona. El más antiguo está labrado en una de las repisas del claustro de la Catedral de León y representa a Aristóteles cabalgado por la cortesana, con Alejandro viéndolo todo desde lo alto de una torre de sección cuadrada (Fig. 15). Como la obra del claustro de León suele adjudicarse al maestro Enrique, muerto en 1277, y las obras prosiguieron en tiempos de su sucesor, el maestro Juan Pérez, se suelen datar estos relieves en la década de 1290-1316, siendo obispos Fernando Ruiz y Alfonso de Valencia, el nieto de Alfonso X el Sabio, lo que acreditaría el conocimiento directo de los debates teológicos relacionados con la admiración y menosprecio a Aristóteles. Un seguidor del anónimo escultor del claustro de la Catedral de León labró en el siglo XIV el mismo tema en el claustro de la Catedral Oviedo (Fig. 16), en cuya puerta de acceso a la Cámara Santa, sobre un capitel muy deteriorado, vuelve a aparecer el tema, esculpido en el siglo XV⁵³. También se representa a Aristóteles cabalgado por la cortesana en un capitel vegetal de desarrollo muy horizontal, junto a jugosa hojarasca, del claustro de la Catedral de Pamplona (Fig. 17), labrado en fecha incierta del siglo XIV⁵⁴. En Valencia, en el edificio de la Almoína (Fig. 18), que era una institución de beneficencia pública fundada por el obispo Ramon Despont en 1303, se ha identificado una ménsula del siglo XV, conservada ahora en el Museo de Historia de Valencia, que se debe relacionar con el uso de algunas de las salas de las casas de la Almoína como escuela de gramática y teología a partir de mediados del siglo XIV⁵⁵.

El tema de Aristóteles cabalgado por Phillis conoce una especial fortuna iconográfica en los complejos y riquísimos programas figurativos de las sillerías de coro de los siglos XIV y XV, tanto en Francia, como en Inglaterra, Alemania, Países Bajos y España. Aunque el tema puede estar representado en relieves de gran tamaño, formando parte de los paneles que delimitan el acceso lateral al coro, tal y como sucede en la

⁵¹ ADHÉMAR, Jean (1939): p. 297.

⁵² DELLUC, Brigitte y Gilles (1990).

⁵³ DURÁN Miguel (1927): p. 295; CASO FERNÁNDEZ, Francisco (1989); FRANCO MATA, Ángela (2004); FRANCO MATA, Ángela (2008): pp. 197-198.

⁵⁴ MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos (1994): p. 280; FERNÁNDEZ LADREDA, Clara (1994): p. 149; MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene (2009).

⁵⁵ VILLAPLANA ZURITA, David (2003).

catedral de Lausana y en la ya citada sillería de la abadía de Saint-Benoît, lo más frecuente es la inclusión del tema en una misericordia. En el siglo XV, las misericordias se caracterizan por acoger en sus relieves un heteróclito universo de temas figurativos que retratan de forma irónica la sociedad cristiana de la Baja Edad Media, aportando una nota de realismo, entre cómico y cínico, que es uno de los testimonios más elocuentes de la naturalidad con la que convivían lo sacro y lo profano, la seriedad y la risa, en la arquitectura religiosa del siglo XV. La imagen irreverente de Aristóteles cabalgado por Phillis no deja de ser, vista con ironía, la representación del gran metafísico entregado a los apetitos carnales más primarios. Entre los ejemplos europeos más significativos están: la misericordia del coro de la Catedral de Rouen, en la que Phillis lleva un complejo tocado de doble cuerno (Fig. 19) según la moda franco-flamenca de mediados del siglo XV⁵⁶ y las misericordias de las sillerías de la Catedral de Dordrecht; San Esteban de Cappenberg; Nuestra Señora de Aarschot; la abadía de Sherborne; Santa Catalina de Hoostraten (de hacia 1540); y el pasamanos de la sillería de Kölner⁵⁷. Inclusive, se pueden ver ejemplos en las sillerías de los órganos colegiados civiles, como el tablero del siglo XV de la sillería municipal del Ayuntamiento de Tallin.

En España hay cinco buenos ejemplos de sillerías de coro del siglo XV, que integran en sus misericordias el tema de Aristóteles y Phillis, en las Catedrales de Toledo, Plasencia, Zamora, Oviedo y Sevilla⁵⁸. El escultor Rodrigo Alemán talló la sillería baja del coro de la catedral de Toledo, cuyos relieves se esculpieron entre 1489 y 1495, siendo Primado el Cardenal Mendoza, que fue quien impulsó dicha obra, mandando desplegar en ella un ambicioso programa iconográfico, en el que se debían representar, en los respaldos, escenas tomadas de las gestas heroicas más relevantes de la guerra de Granada, un pasaje clave de la historia de Castilla en el siglo XV, en el que el propio Cardenal Mendoza había participado, y al que se confirmó el carácter de Santa Cruzada contra el Islam⁵⁹. En la sillería baja de la Catedral de Toledo se sentaban los prebendos, es decir, los que gozaban de rentas por ser canónigos, y los racioneros, que eran los prebendados que tenían ración en la mesa de la catedral. Una de las misericordias muestra a Aristóteles a cuatro patas, con la cara de perfil para dejar visibles los arneses y el bocado, llevando a Phillis, representada de frente, con vestido rico en plegados, gobernándole con la bridas y la fusta (Fig. 20a). Conviene indicar que, en otra misericordia de la misma sillería del coro se muestra a una mujer montando a un hombre, que no necesariamente se identifica como Phillis y Aristóteles, puesto que la mujer está representada como si estuviera fabricara hilo y el hombre, en lugar de sentir placer, está representado gritando a pleno pulmón, quejándose del peso que lleva sobre sus lomos (Fig. 20b).

En el Museo Nacional de Escultura de Valladolid se conserva una de las sillas del coro alto de la Catedral de Plasencia, labrada en madera de nogal, obra también de Rodrigo Alemán, ejecutada en 1497, cuyo respaldo representa a San Pedro, detalle que parece indicar que era la silla del prelado de mayor rango, el obispo, entendido como sucesor de San Pedro y como representante del Papa. En su misericordia se representa a Aristóteles cabalgado por Phillis, con los pechos muy turgentes y corpiño ajustado, fusta en la izquierda y brida en la derecha (Fig. 21). La censura al pecado de la lujuria se

⁵⁶ BLOCK, Éline, BILLIET, Frédéric y BETHMONT-GALLERARD, Sylvie (2003): p. 156.

⁵⁷ MAETERLINCK, L. (1910): pp. 223, 241, 267 y 338.

⁵⁸ MATEO GÓMEZ, Isabel (1979)

⁵⁹ ARENAS, Hector Luis (1965); HEIM, Dorothée (2006).

completa con dos relieves que representan un animal vestido con hábito franciscano, símbolo de la brutalidad bestial que a veces protagonizaba el clero regular, y un juglar que, sin pudor, deja su sexo al descubierto mientras toca la gaita⁶⁰. En la parte del coro que aún se conserva *in situ*, en la Catedral de Plasencia, se puede ver una misericordia, solucionada con una composición análoga, en la que se representa a una mujer azotando el culo de un hombre arrodillado⁶¹.

La misericordia del coro de la Catedral de Oviedo, atribuida a Juan de Malinas, representa a Phillis como si fuera una monja con una toca sobre la cabeza. La sillería de la Catedral de Zamora, ejecutada entre 1502 y 1505 por Juan de Bruselas, cuyo verdadero nombre era Jan Yneres, tiene también una misericordia en la que está representado Aristóteles cabalgado, que se puede comparar con otras en las que se representan mujeres que dominan a humildes y sumisos varones⁶².

De forma excepcional, la humillación de Aristóteles puede aparecer representada en conjuntos escultóricos funerarios, como la tumba del Doctor en Leyes Juan Grado, canónigo de la Catedral de Zamora, muerto en 1507 quien, al parecer, tuvo una hija, llamada Francisca, que obliga a interpretar el relieve en alabastro como expresión y reconocimiento humilde de haber caído él mismo, pese a su sólida formación intelectual, en la tentación de la carne, exactamente igual que le sucedió a Aristóteles⁶³.

Como el sermón compuesto por Jacques de Vitry, interpreta a Phillis como esposa de Alejandro y, entiende el sometimiento de Aristóteles como un acto de complicidad conyugal, en el que juntos engañan y humillan al filósofo, el tema puede aparecer representado en objetos suntuarios fabricados o usados como regalo de bodas, especialmente en Francia e Italia, durante los siglos XIV y XV, siendo ejemplo interesante de este uso y utilidad un plato del círculo de Baccio Baldini, ejecutado entre 1436 y 1487, vendido en Christies, en el que se representa a los recién casados junto al Dios Eros disparando las flechas, con Aristóteles cabalgado por Phillis en el fondo del plato. Este tema es relativamente habitual en la cerámica italiana de los siglos XV y XVI, habiendo ejemplos tan interesantes como los fragmentos de una jarra del Museo de Faenza de comienzos del siglo XV (Fig. 22). También de cerámica vidriada es un salero hexagonal francés, ejecutado por Reymond Pierre hacia 1550, conservado en el Museo del Louvre.

En Francia y Alemania fue habitual la representación de Aristóteles cabalgado por la cortesana en placas de marfil, usadas como tablillas de escritura (hemos de pensar que en contextos cortesanos femeninos), o usadas para componer con ellas, ensamblándolas, cajas joyero de eboraria, de las cuales trataremos al hablar de los temas afines, dado que, por su riqueza iconográfica, la mayor parte de las que han llegado a nuestros días fueron fabricadas en los talleres parisinos de los siglos XIII y XIV y se incluyen dentro del ciclo del ciclo del castillo de amor.

Dentro de las producciones artísticas hechas para contextos civiles también deben ser estudiadas las colgaduras de tapiz, bordados, platos y aguamaniles de bronce dorado,

⁶⁰<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=Plasencia&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=%5BMuseo%20Nacional%20de%20Escultura%5D> (último acceso 1/5/2017).

⁶¹ TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (2010).

⁶² TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (1996).

⁶³ TEJEDOR MICÓ, Gregorio J. (1993).

mobiliario y toda clase de objetos suntuarios, usados en la ornamentación de los castillos y palacios urbanos construidos entre los siglos XIII y XVI, que incluyen la representación de Aristóteles humillado. Entre las telas bordadas, las más relevantes son de origen alemán e incluyen la imagen de Aristóteles cabalgado, dentro de clipeos o de tetralóbulos, a la manera de los tejidos rodados de lejana raigambre bizantina, como el ya estudiado del Museo de Friburgo o el que se guarda en el Museo de Historia de Regensburg, de 1390.

Hacia 1400, dentro de la sensibilidad del gótico internacional, en Holanda y en el Mosa se fabricaron varios aguamaniles de latón o bronce dorado, cuya forma reproduce la apariencia de Aristóteles llevando a Phillis sobre su espalda. Como es de todos bien sabido, el aguamanil es un recipiente que sirve para verter el agua y lavarse las manos en el contexto de la liturgia o del banquete profano. Los aguamaniles que representan a Aristóteles cabalgado se llenaban de agua a través de un orificio abierto en la cabeza de la cortesana y el líquido salía por la boca de Aristóteles o a través de un grifo aplicado a la altura del pecho del filósofo. Los dos ejemplos más significativos, de calidad muy diferente, son el aguamanil holandés conservado en el Museo Metropolitano de Nueva York, del que ya se ha hablado, y el aguamanil del Mosa de inicios del siglo XV, conservado en el Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas⁶⁴. También hay un plato holandés, de hacia 1480, en colección privada⁶⁵. Una producción metalistera de ese mismo ambiente artístico es la caja joyero de finales del siglo XIV, de latón repujado, conservada en el Museo de Berlín, en la que una mujer seduce a un hombre, ambos de pie, dándole su corazón, como si fueran un paréntesis, mientras en el centro de la composición Aristóteles, a cuatro patas, es cabalgado por una figura femenina de pechos turgentes, alada que, acaso sea representación del dios Himeneo, deidad clásica del matrimonio, que permitiría interpretar la caja como regalo de bodas.

Precedentes

El precedente más remoto y el origen real del relato de Aristóteles dominado por Phillis debemos buscarlo en la literatura sapiencial del extremo Oriente, en la colección de relatos hindúes titulada *Panchatantra*⁶⁶. En efecto, en la India, en el siglo VI a.C. es donde se documenta por vez primera una narrativa moral de argumento semejante, protagonizada, eso sí, por animales. En la fábula hindú un ministro le advierte a su rey sobre lo peligroso que es seguir el consejo dado por las mujeres y el mucho poder que éstas podían llegar a ejercer sobre los hombres aprovechándose de su belleza y, para demostrárselo, se deja seducir por la esposa del monarca que, conociendo el engaño, y sabiendo que estaban poniendo a prueba su fidelidad, le propuso al ministro que mantendría relaciones sexuales plenas con él siempre que le dejara usarle antes como montura y le diera un paseo por el jardín del palacio. De ese modo, desde un lugar alto, el rey y toda la corte, verían cómo el ministro era humillado públicamente por la reina. Fue así como el primer ministro, a gatas, con unos arneses en la boca, fue montado como si fuera un caballo o un asno por la reina, ante la hilaridad del rey y la corte. El *Panchatantra* puso por escrito en el siglo III a.C. varias historias que estaban presentes en las tradiciones orales de la India. Normalmente se atribuye a Vishnu Sharma. Versiones

⁶⁴ MORRISON, Elisabeth y HEDEMAN, ANNE D. (2010): p. 296.

⁶⁵ GÓMEZ MORENO, Carmen (1968): ficha 122.

⁶⁶ ALEMANY BOLUFER, José (2007).

del *Pantchatantra*, también en forma de fábula, fueron conocidas en Atenas y en Roma en el siglo I a.C. En el año 570 el *Panchatranta* fue traducido al Persa por Borzuya⁶⁷.

Los musulmanes tuvieron conocimiento directo de este relato tras dominar Persia y al entrar en contacto con la India, a partir del 711. Fueron los musulmanes los que asimilaron mejor las historias de la literatura sapiencial hindú y actuaron como correa de transmisión de estos relatos a Occidente. Algunas de las fábulas del *Pantchatantra* se recogen en el famoso libro: *Calila e Dimna*⁶⁸. En el mundo musulmán, la historia del ministro montado por la reina aparece en las colecciones de cuentos con el título: *El Visir ensillado*, sin atribuir la aventura a Aristóteles, siendo la versión más conocida de este cuento la que compuso el poeta Al Jahiz en el siglo IX⁶⁹. Fue esa historia la que debieron conocer los intelectuales occidentales que participaron en la IV Cruzada y es a ellos a quienes se debe atribuir la introducción del relato en la Europa Occidental. La cultura Mediterránea de inicios del siglo XIII, bien a través de los poemas cortesanos, bien a través de los sermones, reelaboró el tema atribuyendo el engaño a la relación pedagógica de Alejandro Magno con Aristóteles. De ese modo, hasta el gran filósofo se veía obligado y sometido al poder del Amor por el deseo sensual, de un modo tal que, por muy elevadas que fueran sus enseñanzas metafísicas, ni el mismo Aristóteles, podía negar su naturaleza humana, ni el poder del deseo.

Transformaciones y proyección

La proyección del tema es muy difícil de valorar, tanto en lo literario como en lo iconográfico, puesto que es tentador ver la influencia de Aristóteles cabalgado por la cortesana cada vez que se habla de un hombre anciano dominado o humillado por una mujer hermosa y joven. La influencia directa sí se puede detectar en el siglo XV en el argumento de la historia de *Eurialo y Lucrecia*, una obra compuesta por Eneas Silvio Piccolomini que, con el tiempo, alcanzó el solio pontificio y fue el Papa Pío II⁷⁰. Bien entrado el siglo XVI se usó el argumento de Aristóteles y la cortesana para hilar la trama de una comedia compuesta por Hans Sachs. En los juegos eróticos que practicaban los libertinos de finales del siglo XVIII e inicios del XIX existe uno, conocido como: *el caballo de Aristóteles*, en el que los participantes podían ser varios hombres y una sola mujer o un número no determinado de hombres y mujeres; consistente en que uno de los hombres, agachado y comportándose como si fuera un caballo, llevaría sobre su espalda a una señora y caminaría en círculo, de un modo tal que la mujer pudiera besar apasionadamente al resto de hombres y mujeres, que también podrían sentarse al tiempo en que eran besados sobre la espalda del varón, humillándole si lo deseaban, tal y como se representa en una estampa de hacia 1810⁷¹. E. Jaurat, unos años antes, en 1767, pintó un óleo, hoy en el Museo de Bellas Artes de Dijon, que muestra a un viejo embridado y cabalgado por una mujer, en el interior de un palacio con ricos cortinajes verdes, que algunos han querido ver como un Aristóteles cabalgado por Phillis, pero que más parece un divertimento ilustrado que se complace en mostrar los efectos de un matrimonio de

⁶⁷ VV. AA. (2005).

⁶⁸ *Calila e Dimna*. (1993).

⁶⁹ STOROST, Joachim (1956); LEMAITRE, H., VAN DER ELST, Th. y PAGOSSE, R. (1970): p. 230.

⁷⁰ PICCOLOMINI, Eneas Silvio (2006).

⁷¹ VV. AA. (1986): p. 72.

edad desigual. La pintura orientalista tiene un ejemplo curioso de repercusión tardía del tema en el cuadro pintado en 1848 por Henri Lehman (1814-1882). Interesante es también el dibujo de Oskar Kokoschka (1913) del MOMA, el dibujo hecho por Gustav Moreau, y la estatua de bronce de Bryan Mc Culloug. La fotografía artística de tipo erótico o de contenido un poco más subido de tono, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días ha recuperado el tema, planteado no ya como un filósofo dominado por el deseo, sino como una mujer que se comporta como una dominadora de la voluntad de los hombres, no necesariamente viejos, tal y como puede verse en una fotografía coloreada del Moulin Rouge, tomada antes de 1902; en varias fotografías publicadas por la revista *Vogue* a lo largo de la década de 1980, o en la escenografía creada para la gira *Confessions Tour* de la cantante Madonna en 2005, diseñada por Jean Paul Gaultier, que demuestra conocer e imitar el concepto planteado en el dibujo de von Olmutz del siglo XV. Inclusive se conocen algunos carteles publicitarios de principios del siglo XX en el que los hipnotistas, para atraer a los clientes que iban a ver sus espectáculos, los anuncian diciendo que los hombres harán cosas impropias bajo los efectos del sueño, como besar a otros hombres o dejarse cabalgar por sus esposas y relinchar como caballos. El éxito y popularidad del tema de Aristóteles y la cortesana explican que, a lo largo del tiempo, surgieran paralelos iconográficos, como Sócrates cabalgado por la cortesana Jantipo, de la que es interesante ejemplo la caricatura publicada en 1902, en la que se muestra a Jantipo, armada con un compás, hiriendo al filósofo con la ciencia matemática.

Prefiguras y temas afines

En ocasiones, la representación de la historia de Aristóteles y la cortesana se asocia a iconografías galantes, igualmente populares en la Baja Edad Media y el Renacimiento, que presentan a mujeres astutas, que convierten en estúpidos a hombres intelectualmente muy capaces, pero confiados, que no son precavidos al frecuentarlas. La idea es muy misógina y constituye una advertencia contra el consejo de las mujeres que, al final, pueden llegar a jugar con los sentimientos y los deseos de unos hombres un tanto ingenuos. Las historias que suelen asociarse con la imagen de Aristóteles cabalgado por Phillis son aquellas que, en la Biblia, desarrollan argumentos en los que la mujer causa la ruina del hombre: Adán y Eva, Sansón y Dalila, Salomón y la concubina, David y Betsabé, San Juan Bautista y Salomé. Cuando la historia se asocia a ciclos iconográficos de origen clásico, Aristóteles y la cortesana se representa junto al tema de Virgilio dentro de una cesta. Cuando el contexto es cortesano, la iconografía se integra en ciclos generales del Amor cortés o del castillo de Amor. Una variante no menos curiosa es su inclusión en el ciclo del triunfo del Amor de Petrarca y de los seguidores de Ovidio.

En los siglos XV y XVI, la historia de Adán y Eva, relatada en los primeros capítulos del Génesis y representada en el momento de la tentación o en el instante en que Eva convence a Adán para comer del fruto del árbol prohibido, se puede asociar a la iconografía de Aristóteles cabalgado por la cortesana, con la idea de expresar el poder de la palabra con la que la mujer convence al hombre y le impone su voluntad, tal y como sucede en un relieve del siglo XVI conservado en el Museo del Louvre. La historia de Sansón y Dalila, relatada en el *Libro de los Jueces*, cuenta cómo la cortesana Dalila, sobornada por los Filisteos, de cuya belleza estaba enamorado Sansón, intenta en varias ocasiones saber de dónde sale su fuerza hercúlea para poder vender ese secreto a los enemigos de Sansón. En un momento de debilidad, Sansón le revela que el secreto de su fuerza reside en sus cabellos, que no le habían sido cortados desde su nacimiento. Dalila embriaga a Sansón con vino y aprovecha ese momento para cortarle el pelo y entregarle a

los filisteos⁷². Nuevamente, el tema simboliza el poder seductor de la mujer y la ingenuidad del hombre, que se convierte en víctima de sus ardides, y es por eso que se representa en uno de los respaldos de la sillería del Ayuntamiento de Tallin, tallada en madera y policromada en el siglo XV (Fig. 23), para avisar a los concejales de los peligros que corren y lo arriesgado que puede ser seguir los consejos dados por determinadas mujeres. El tema aparece también en un dibujo diseñado por Alberto Durero para la decoración de uno de los salones del Ayuntamiento de Nuremberg, firmado en 1521, conservado en la Morgan Library; en este caso la idea era expresar con composiciones en forma de tondo, el poder de la mujer que, con su belleza, conmueve a los hombres, combinando temas del *Antiguo Testamento* y de la cultura clásica: Susana y los Viejos, Sansón y Dalila y Aristóteles y Phillis, etc.

Entre los ejemplos que asocian la imagen de Aristóteles dominado por Phillis junto a la imagen de Virgilio en la cesta, una de las más interesantes es la tablilla de marfil que, usada hacia 1400 como soporte para escribir sobre cera, se conserva ahora en el Walters Art Museum, una obra interesante de la eboraria parisina. En una de sus caras se muestra a Virgilio engañado, dentro de una cesta, en la que creía el poeta que le estaban transportando para tener un encuentro amoroso y secreto con una mujer de alta condición que le admiraba, cuando, en realidad, le habían dejado colgado de la muralla de Roma⁷³. Es muy habitual encontrar el tema de Aristóteles engañado por Phillis en cajas de marfil que desarrollan los ciclos iconográficos del Castillo del Amor, junto a la historia de Tristán e Isolda y Píramo y Tisbe⁷⁴. Entre las obras más destacadas de esta producción hay que citar dos arquetas de marfil fabricadas en París, entre 1325-1350, posiblemente concebidas como un regalo de bodas, hoy en el Walters Art Museum, Baltimore, una de las cuales asocia el tema de Aristóteles humillado a los viejos que llegan a la fuente de la eterna juventud (Fig. 24); las ya citadas del Museo Metropolitano de Nueva York y del Museo Victoria and Albert de Londres. El Castillo del Amor nos conduce a la asociación de la iconografía de Aristóteles dominado por Phillis con la imagen del Triunfo del Amor, en el que se representa, junto a Sansón y Dalila, a los pies del carro del Amor, como si éste les fuera a arrollar. Es una imagen muy habitual en los códices que contienen los *Triunfos* de Petrarca y en los códices que contienen los *Amores* de Ovidio, poeta que, en uno de sus pasajes, dice: *Irán tras de ti, prisioneros, jóvenes y muchachas. Tal desfile constituirá para ti un triunfo magnífico [...] Te acompañarán las Caricias, el Extravío y la Locura, cortejo que siempre te ha seguido*⁷⁵. Ejemplos interesantes de este tipo iconográfico los encontramos en las miniaturas que ilustran el *Trionfi Cancionere*, de Petrarca, códice copiado por Gherardo del Ciriago (1452-1484) hoy en la Biblioteca Nacional de Francia, París, Ms. ital. 545 (Fig. 25); en el tondo dodecagonal pintado por Apolonio di Giovanni 1453, actualmente en la National Gallery de Londres o en el Triunfo del Amor de Liberale de Verona pintado en 1450, hoy en el Museo de Castelvecchio Verona⁷⁶.

⁷² RÉAU, Louis (1995): pp. 290.

⁷³ MERIL E. DU (1847); PIRON, Willy (2015): pp. 169-180.

⁷⁴ SMITH, Susan L. (1995); PÉREZ GONZÁLEZ, Ana (2016): pp. 5-30.

⁷⁵ PUBLIO OVIDIO NASÓN (1995): *Amores* I, 2, 23-43

⁷⁶ CRUSVAR, Luisa (2006).

Selección de obras

- Aristóteles, sentado en la cátedra, reprende a Alejandro Magno, cabizbajo, por mirar por la ventana. *Le Livre et le vraye hystoire du bon roy Alixandre*, Francia, c. 1420. Londres, British Library, Ms. 20, B. XX, fol. 10v.
- Visita de Phyllis al estudio de Aristóteles para seducirlo. Bordado anónimo de un maestro alemán del estilo lineal, 1310-1320. Friburgo, Augustinermuseum.
- Aristóteles advirtiéndolo a Alejandro y Alejandro observando a Aristóteles cabalgado por la cortesana desde un camino de ronda. Detalle de una caja con relieves del ciclo del castillo del amor, París (Francia), c. 1320-1330. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Aristóteles advirtiéndolo a Alejandro y Alejandro observando a Aristóteles cabalgado por la cortesana desde una torre. Detalle de una caja con relieves del ciclo del castillo del amor, París (Francia), c. 1320-1330. Londres, Victoria and Albert Museum.
- Aristóteles cabalgado por la cortesana acompañado de filacterias. Tapiz, Alemania, c. 1470-1480. Basilea, Museo de Historia.
- Maestro del libro de la razón, *Aristóteles y Phyllis*, 1485, dibujo a punta seca. Ámsterdam, Rijksmuseum.
- Lucas Cranach, *Aristóteles y la cortesana*, 1530, colección particular.
- Respaldo de la sillería de coro de la iglesia abacial de Montbenoît (Francia), 1527.
- Aristóteles cabalgado por la cortesana, montada a horcajadas, sobre silla de montar, usando estribos y un látigo de tres colas. Capitel de la iglesia de Saint-Pierre de Caen (Francia), siglos XIII-XIV.
- Aristóteles golpeado con saña por la cortesana usando un látigo de puntas reforzadas. Biblioteca de Augsburgo, Ms. 31, fol 159 (c. 1486-1520).
- Phyllis cabalgando a Aristóteles mientras lo golpea y le tira del pelo. Aguamanil de bronce dorado, Países Bajos, c. 1400, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis. Dibujo alemán, atribuido a Wenzel von Olmutz, 1485-1500. Londres, British Museum.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis. Vidriera, Alemania, c. 1510-1520, siguiendo de cerca la composición del dibujo de Olmutz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis vestidos según la moda de tiempos de Carlos V. Relieve, 1523, Múnich, Bayerisches Nationalmuseum.
- Lucas van Leyden, *Aristóteles y la cortesana*, xilografía 1520-1533. Los Ángeles, Paul Getty Museum.
- Hans Baldung Grien, *Aristóteles cabalgado por Phyllis*, dibujo, 1503. París, Musée du Louvre.
- Hans Baldung Grien, *Aristóteles cabalgado por Phyllis*, estampa, 1513. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

- Aristóteles y Phyllis. *Salterio Macclesfield*, 1330, fol. 233. Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- Ciclo iconográfico completo de Aristóteles y Phyllis. *Trésor* de Brunetto Latini, siglo XIII. Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, Ms 269, fol. 108.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis. Memmo di Filippuccio, pinturas murales del Palacio del Podestá de San Gimignano (Italia), c. 1300-1310.
- Leonardo da Vinci, *Aristóteles y la cortesana*, dibujo, 1480. Hamburgo, Kunsthalle.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis. Clave del claustro de la abadía de Cadouin (Dordoña, Francia), siglo XV.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis. Relieve de una repisa del claustro de la catedral de León (España), c. 1290 y 1316.
- Aristóteles cabalgado por Phyllis. Relieve de una repisa del claustro de la catedral de Oviedo (España), primera mitad del siglo XV.
- Relieves con hojarasca vegetal que integran el tema de Aristóteles y la cortesana. Claustro de la Catedral de Pamplona (España), siglo XIV.
- Relieve labrado sobre una ménsula encontrada en la excavación de la Almoina de Valencia (España), siglo XV. Museo de Historia de Valencia.
- Phyllis cabalga a Aristóteles llevando un tocado de doble cuerno. Relieve de una misericordia del coro de la catedral de Rouen (Francia), siglo XV.
- Rodrigo Alemán, relieve de una misericordia de la sillería baja del coro de la catedral de Toledo (España), 1489-1495.
- Rodrigo Alemán, relieve de una misericordia de la sillería alta del coro de la catedral de Plasencia (Cáceres, España). Valladolid, Museo Nacional de Escultura.
- Baccio Baldini, Plato de bodas, 1436 y 1487, colección particular.
- Jarra de Faenza, inicios del siglo XV. Museo de Faenza.
- Aristóteles cabalgado por la cortesana. Aguamanil de latón, región del Mosa, siglo XV. Bruselas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
- El juego erótico del caballo de Aristóteles, c. 1810.
- Jean-Paul Gaultier, escenografía creada para la gira *Confessions Tour* de Madonna (2005).
- Relieve anónimo del siglo XVI en el que se asocia la iconografía de Adán y Eva a la de Aristóteles y la cortesana. París, Musée du Louvre.
- Sansón y Dalila con Aristóteles y la cortesana. Relieve de madera policromada procedente de un respaldo de la sillería del ayuntamiento de Tallin (Estonia), siglo XV.
- Aristóteles reprende a Alejandro, que dialoga con una cortesana. Tablilla de marfil para escribir, París (Francia), c. 1400. Baltimore, The Walters Art Museum.
- Aristóteles y Phyllis junto a la fuente de la eterna juventud. Caja de marfil, París (Francia), c. 1325-1350. Baltimore, The Walters Art Museum.

- Triunfo del Amor seguido de un séquito de locos que desvarían. Gherardo del Ciriago, *Trionfi Cancionere* de Petrarca, c. 1452-1484. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Ital. 545.
- Apolonio di Giovanni, *Triunfo del amor*, 1453. Londres, The National Gallery.

Bibliografía

- ADHÉMAR, Jean (1939) *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge française*. Londres.
- ALEMANY BOLUFER, José (2007): *Panchatantra*, prólogo de Carmen García Ormaechea, traducción y edición de José Alemany. Barcelona.
- AL FARABÍ (2017): *Las filosofías de Platón y Aristóteles*. Madrid.
- ANTICH, X. (1990): *Introducción a la metafísica de Aristóteles. El problema del objeto en la Filosofía primera*. Barcelona.
- ARENAS, Hector Luis (1965): *Die chorgestühle des Meisters Rodrigo Aleman*. Heidelberg.
- AVERROES (2005): *Comentario mayor al libro acerca del alma de Aristóteles*. Madrid.
- BARASCH, Moshe (1991): *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid.
- BARTHELET, M. (1853): *Histoire de l'abbaye de Montbenoit*. Besançon.
- BERTOLACCI, Amos (2006): *The reception of Aristotle's Metaphysics in Avicenna's Kitab al Sifa. A milestone of Western metaphysical thought*. Leiden.
- BEKKER, Immanuel (1831-1870): *Aristoteles Opera*. Berlín.
- BLOCK, Éline; BILLIET, Frédéric; BETHMONT-GALLERARD, Sylvie (2003): *Les stalles de la cathédrale de Rouen. Histoire et iconographie*. Rouen.
- BOITANI, Piero; TORTI, Anna (1998): *The body and the soul in medieval literature*. Perugia.
- BORGELD, A. (1902): *Aristoteles en Phyllis*. Groningen.
- BOURBON, Etienne de (1877): *Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Etienne de Bourbon, dominicain du XIIIe siècle*. París.
- BRADSLEY, Sandy (2007): *Women's Roles in the Middle Ages*. Greenwood.
- BRATU, Mihai Cristian (2007): *L'Émergence de l'auteur dans l'historiographie médiévale en prose en langue française*. Nueva York.
- BROWN, Peter (2001): *Agustín de Hipona*. Madrid.
- BRUN, Jean (1970): *Aristóteles y el Liceo*. Buenos Aires.
- BRUN, Jean (1992): *Patón y la Academia*. Barcelona.
- BURGESS, Glyn S.; BROOK, Leslie (2016): *Twenty four Lays from the French Middle Ages*. Liverpool.

- Calila e Dimna* (1993): edición de Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, Madrid.
- CALVO MARTÍNEZ, Tomás (2001): *Aristóteles y el aristotelismo*. Madrid.
- CAMILLE, Michael (2005): *Arte Gótico. Visiones Gloriosas*. Madrid.
- CANTARELLA, Eva (1991): *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*. Madrid.
- CARY, George (1956): *The medieval Alexander*. Cambridge.
- CASO FERNÁNDEZ, Francisco (1989): “Iconografía bíblica en el claustro del Salvador”, *Revista anual de historia del arte*, nº 8, pp. 35-50.
- CASTILLO PASCUAL, Pepa (2012): *Año 312. Constantino: Emperador no cristiano*. Madrid.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline (2007): *La littérature française: dynamique et histoire*. París.
- CESARE, Raffaele de (1957): “Due recenti studi sulla legenda di Aristotele cavalcato”, *Aevum*, nº 31, pp. 85-101.
- CHATILLON, Gautier de (1998): *Alejandro*. Madrid.
- COPELSTON, Frederick Charles (2007): *El pensamiento de Santo Tomás*. México.
- CORBELLARI, Alain (2004): “Lascive Phyllis”. En: *La chevelure dans la littérature et l’art du Moyen Âge*. Aix-en-Provence.
- CRUSVAR, Luisa (2006): “Il sapiente vinto d’amore: Fillide cavalca Aristotele. Fortuna e suggestioni di un tema iconografico dal Tardo Medioevo all’Epoca Signorile”, *Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria*, CVI, pp. 73-102.
- CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel (1997): *Abu l walid Muhammad ibn Rushd (Averroes). Vida, obra, pensamiento, influencia*. Córdoba.
- DELBOUILLE, Maurice (1951): *Le Lai d’Aristote de Henri d’Andeli publié d’après tous les manuscrits*. París.
- DELLUC, Brigitte; DELLUC, Gilles (1990): *Cadouin. Une aventure cistercienne en Périgord*. Le Bugue.
- DESSEMOND, Maurice (2001): *Alexandre le Grand. L’Homme-Dieu*. Ginebra.
- DERISI, Octavio Nicolás (1945): *La doctrina de la inteligencia de Aristóteles a Santo Tomás*. Buenos Aires.
- DOPAZO GALLEGO, Antonio (2015): *Descartes: de la duda metódica a la conquista de la certeza*. Valencia.
- DURÁN Miguel (1927): Algunos capiteles historiados del claustro de la Catedral de Oviedo, II Lay de Aristóteles, p. 295.
- DIÓGENES LAERCIO (1792): *Los diez libros de Diógenes Laercio sobre las vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, traducción de José Ortiz Sanz. Madrid.

- DOMÍNGEZ ORTIZ, Antonio (1998): *Las “tres culturas” en la Historia de España*. Madrid.
- DUANE, A. March (1995): “The Kings of Makedon: 399-369 BC”, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 44 (3), pp. 257-282.
- DÜRING, I. (1990): *Aristóteles, exposición e interpretación de su pensamiento*. México.
- ENEAS SILVIO PICOLOMINI (2006): *Cintia. Historia de dos amantes*. Madrid.
- FERNÁNDEZ LADREDA, Clara (1994): “El claustro”. En: *La catedral de Pamplona*, Pamplona, I.
- FILEDT KOK, J. P. (1985): *Livelier tan Life. The Master of the Amsterdam Cabinet, or the Housebook Master 1470-1500*. Princeton.
- FRANCO MATA, Ángela (2008): “Iconografía profana en el claustro de la catedral de León y su reflejo en la catedral de Oviedo”. En: *Arte y vida cotidiana en época medieval*. Zaragoza, pp. 177-222.
- FRANCO MATA, Ángela (2004): “El claustro de la Catedral de León: su significación en el contexto litúrgico y devocional”. En: *La Catedral de León en la Edad Media*. León, pp. 263-295.
- FREEDBERG, S. J. (1992): *Pintura en Italia. 1500/1600*. Madrid.
- FULTON, Helen (2012): *Arthurian Literature*. Oxford.
- GARCÍA DE SALAZAR, Lope (1955): *Las bienandanzas e fortunas*. Bilbao.
- GARCÍA FITZ, Francisco (2002): “¿La España de las tres culturas?: el tópico y los límites de la coexistencia en la España medieval”. En: *Diálogo de civilizaciones Oriente-Occidente*. Madrid, p. 127-155.
- GISINGER, Friedrich (1967): *Die Erdbeschreibung des Eudoxos von Knidos*. Ámsterdam.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Antonio Manuel (1993): *Rafael*. Madrid.
- GONZÁLEZ URBANEJA, Pedro Miguel (2006): *Platón y la Academia de Atenas*. Madrid.
- GOUGENHEIM, Sylvain (2009): *Aristóteles y el Islam: las raíces griegas de la Europa cristiana*. Madrid.
- GRAND, M. le (1781): *Fabliaux ou Contes, du XII^e et du XIII^e siècle. Fables et Roman du XIII^e, traduits au extraits d’après plusieurs manuscrits du temps...* París.
- GREEN, Peter (2013): *Alexander of Macedon, 356-323 B.C. A Historical Biography*. Berkeley.
- GREENHILL, William Alexander (1986): “Nicomachus”. En: *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Londres, p. 1194.
- GREVEN, J. (1914): *Die exempla aus den Sermones FERIALES et COMUNES de Jakob von Vitry*. Heidelberg.
- GÓMEZ MORENO, Carmen (1968): *A Special Exhibition at the Cloisters*. Nueva York.

- GOWER, John (2006): *Confessio Amantis*. Kalamazoo.
- GUTAS, Dimitri (1988): *Avicenna and the Aristotelian Tradition: Introduction to Reading Avicenna's Philosophical Works*. Leiden.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): "La figuración marginal en la Baja Edad Media. Temas del 'Mundo al Revés' en la miniatura del XV", *Archivo Español de Arte*, t. LXX, nº 278, pp. 143-162.
- HANSEN, Svend; WIECZOREK, Alfried; TELLENBACH, Michael; ALMAGRO GORBEA, Martín (2009): *Alejandro Magno. Encuentro con Oriente*, catálogo de la exposición. Madrid.
- HAYA SEGOVIA, Fernando (1997): *El ser personal. De Tomás de Aquino a la metafísica del don*. Pamplona.
- HEATHER, Peter (2008): *La caída del imperio romano*. Madrid.
- HEIM, Dorothée (2006): *Rodrigo Aleman und Die Toledaner Skulptur um 1500*. Kiel.
- HODGART, Matthew; CONNERY, Brian (2010): *Satire. Origins and Principles*. New Jersey.
- HOROWITZ, Maryanne Cline (1976): "Aristotle and women", *Journal of the History of Biology*, nº 9 (2), pp. 189-190.
- JACQUES DE VITRY (1986): *Historia orientalis. La traduction de L'Historia orientales de Jacques de Vitry*. París.
- JACQUES DE VITRY (2013): *Sermones vulgares vel ad status*. Turnhout.
- KIANG, Dawson (1994): "Aristotle and Phyllis: Leonardo's drawing of an exemplum", *Achademia Leonardi Vinci*, nº 7, pp. 75-80.
- KRAEMER, Joel L. (2012): *Maimónides: vida y enseñanzas del gran filósofo judío*. Buenos Aires.
- KULLMANN, Wolfgang (2014): *Aristoteles als Naturwissenschaftler*. Berlín.
- LADD, Anne (1975): "Attitude towards Lyric in the Lai d'Aristote and some Later Fictional Narratives", *Romania*, 96, pp. 194-208.
- LAWERS, Michel (1997): *La mémoire des ancêtres. Le souci des morts. Morts, rites et société au Moyen Âge*. Beauchesne.
- LEMAITRE, H; VAN DER ELST, Th.; PAGOSSE, R. (1970): *La littérature française. I Du Moyen Âge à l'Âge baroque*. París.
- LEÓN FLORIDO Francisco (coord.) (2013): *Las condenas de Aristóteles en la Edad Media Latina*. Valencia.
- LITTLE, Charles T.; HUSBAND, Timothy (1987): *The Metropolitan Museum of Art. Vol. 3. Europe in the Middle Ages*. Nueva York.
- LOICQ-BERGER, Marie-Paule (2010): *Aristote au miroir médiéval. Un imaginaire malicieux*. Lovaina.
- LÓPEZ SALVÁ, Mercedes; SANZ EXTREMEÑO, Ignacio; PAZ AMÉRIGO, Pablo de (2016): *Los orígenes del cristianismo en la filosofía, la literatura y el arte*. Madrid.

- LYNCH, John Patrick (1972): *Aristotle's school. A study of Greek educational institution*. Berkeley.
- MAETERLINCK, L. (1910): *Le genre satirique fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et Wallone. Les misericordes de stalles*. Art et Folklore. París.
- MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos (1994): "Escultura". En: *La catedral de Pamplona*. Pamplona, I.
- MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene (2009): *Literatura e iconografía en el arte gótico. Los hombres salvajes y el Lai de Aristóteles en el Claustro de la Catedral de Pamplona*. Málaga.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Lourdes (2008): *Comentarios a la Política de Aristóteles en la Europa Medieval y Moderna (siglos XIII al XVIII)*. Madrid.
- MARTÍNEZ LORCA, Andrés (2008): *La recepción del legado filosófico árabe en la Escolástica y el Renacimiento*. Huelva.
- MARSILLI, Pietro (1984): "Réception et diffusion iconographique du conte d'Aristote et Philis en Europe au Moyen Âge". En: *Amour, mariage et transgressions au Moyen Âge*. Göppingen, pp. 239-269.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1979): *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro*. Madrid.
- MINECAN, Ana María Carmen (2015): *Recepción de la física de Aristóteles por Tomás de Aquino. Finitud, necesidad, vacío, unicidad del mundo y eternidad del universo*, tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- MERIL E. DU (1847): "Iconographie des fabliaux. Aristote et Virgile", *Annales archéologiques*, nº 6, pp. 145-147.
- MESQUITA, Antonio-Pedro (2008): *Vida de Aristóteles*. Madrid.
- MORRISON, Elisabeth; HEDEMAN, ANNE D. (2010): *Imagining the past in France. History in manuscript paintings. 1250-1500*. Los Ángeles.
- NOONAN, John Thomas Jr. (1986): *Contraception. A history of his treatment by the Catholic theologians and canonists*. Cambridge.
- OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, Fernando de (2000): *Alejandro Magno y el Arte*. Madrid.
- PÉREZ DE LABORDA, A. (2009): *El Dios de Aristóteles. Noésis noeseos*. Madrid.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Ana (2016): "El castillo del amor en las artes figurativas bajomedievales", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 16, pp. 5-30.
- PIÑERO, Antonio (2007): *Biblia y helenismo: el pensamiento griego y la formación del cristianismo*. Córdoba.
- PIRON, Willy (2015): "Virgil in the basket and other women's tricks". En: VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando y otros (eds.): *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*. Newcastle upon Tyne, pp. 169-180.
- PUBLIO OVIDIO NASÓN (1995): *Amores. Arte de Amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el Amor*, traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal López. Madrid.

- PUIG MONTADA, Josep (1995): *Aristotelismo en al Andalus: en torno a la ciencia de la naturaleza y sus principios*. El Escorial.
- RABY, F.J.E. (1934): *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*. Oxford, vol. 2.
- RANDALL, Lilian M.C. (1966): *Images in the margins of Gothic Manuscripts*. Berkeley.
- RÉAU, Louis (1995): *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1, vol. 1. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona.
- RÉAU, Louis (1998): *Iconografía del arte cristiano. Tomo 2, vol. 5. Iconografía de los Santos de la P a la Z*. Barcelona.
- REYNOLDS, Catherine (1994): “English Patrons and French Artists in fifteenth Century Normandy”. En: *England and Normandy in the Middle Ages*. Londres, pp. 299-313.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1998): “Las sirenas. Génesis y evolución de su iconografía medieval”, *Revista de Arqueología*, nº 211, pp. 42-51.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999): *Mar y mitología en las culturas mediterráneas*. Madrid.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2009): “Las sirenas”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 51-63.
- ROGERS, Guy Mac Lean (2004): *Alexander. The Ambiguity of Greatness*. New York.
- ROSENFELD, Jessica (2011): *Ethics and enjoyment in late Medieval Poetry. Love after Aristotle*. Cambridge
- ROSS, William David (2013): *Aristóteles*. Madrid.
- ROUX, Brigitte (2009): *Mondes en Miniatures: L’iconographie du Livre du trésor de Brunetto Latini*. Ginebra.
- SÁNCHEZ SANZ, Arturo (2013): *Filipo II y el Arte de la Guerra*. Zaragoza.
- SANTOYO, Julio César (2009): *La traducción medieval en la Península Ibérica, siglos III-XV*. León.
- SMITH, Susan L. (1995): *The power of women: A topos in Medieval art and Literature*. Pennsylvania.
- SÖDING, Ulrich (2000): “Hans Baldung Grien in Freiburg: Themenwahl und Stilentwicklung”. En: *Hans Baldun Grien in Freiburg*, catálogo de la exposición. Friburgo, pp. 67-68.
- STOROST, Joachim (1956): “Femme chevauchant Aristote”, *Zeitschrift für französische Sprache und Literat*, LXVI, pp. 186-201.
- STARK, Rodney (1996): *The Rise of Christianity: How the Obscure, Marginal Jesus Movement Became the Dominant Religious in the Western World in a Few Centuries*. Princeton.
- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (1996): *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora*. Zamora.

- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores (2010): “Vicio y ¿castigo? en las sillerías de coro: una visión crítica del pecado en el tado gótico hispano”, *Clío y Crimen*, nº 7, pp. 159-176.
- TEJEDOR MICÓ, Gregorio J. (1993): “Escultura funeraria. El sepulcro del Doctor Grado en la Catedral de Zamora”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº LIII, pp. 29-70.
- VEGAS GONZÁLEZ, Serafin (1998): *La Escuela de Traductores de Toledo en la historia del pensamiento*. Toledo.
- VILELLA MASANA, Josep (2015): *Constantino, ¿el primer emperador cristiano? Religión y política en el siglo IV*. Barcelona.
- VILLAPLANA ZURITA, David (2003): “Ménsula gótica con decoración escultórica aludiendo al mito de Aristóteles y Filis procedente de la Almoína de Valencia”. En: *Una arquitectura gótica mediterránea*. Valencia, vol. II, pp. 163-164.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): *Iconografía marginal en Castilla. 1454-1492*. Madrid.
- VV. AA. (1986): *Dictionnaire étymologique, historique et anecdotique des proverbes et des locutions proverbiales de la langue française en rapport avec des proverbes et des locutions proverbiales des autres langues*. Ginebra.
- VV. AA. (2005): *Encyclopaedia of Persian language and literature*. Teherán.
- WATHELET-WILLEM, Jeanne (1953): “Henri d’Andeli. Le lai d’Aristote publié d’après tous les manuscrits par Maurice Delbouille”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, vol. 31, nº 1, pp. 84-87.
- WILLIAMSON, Paul; DAVIES, Glyn (2014): *Medieval Ivory Carvings, 1200-1550*. Londres, tomo II.
- WILLIS, Raymond Jr. (1934): *The relationship of the Spanish Libro de Alexandre to the Alexandreis od Gautier de Châtillon*. Princeton.
- YARZA, Iñaki (2001): *La racionalidad de la ética de Aristóteles. Un estudio sobre Ética a Nicómaco*. Pamplona.
- ZUFFEREY, Françoise (2004a): “Un problème de paternité: le cas d’Henri d’Andeli II. Arguments linguistiques”, *Revue de linguistique romane*, 68, pp. 57-78.
- ZUFFEREY, Françoise (2004b): “Henri de Valenciennes, auteur du Lai d’Aristote et de la Vie de Saint Jean l’Évangéliste”, *Revue de linguistique romane*, nº 69, pp. 335-358.



Fig. 1. Aristóteles reprende a Alejandro Magno por mirar por la ventana, *Le Livre et le vraye hystoire du bon roy Alixandre*, Francia, c. 1420. Londres, BL, Ms. 20, B. XX, fol. 10v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=46655>

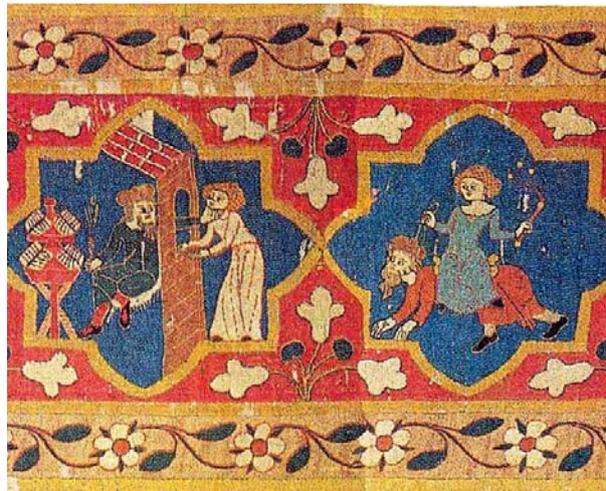


Fig. 2. Visita de Phyllis al estudio de Aristóteles para seducirlo. Bordado anónimo de un maestro alemán del estilo lineal, 1310-1320. Friburgo, Augustinermuseum.

https://c1.staticflickr.com/6/5481/14398873785_2d3dcfc50b_b.jpg

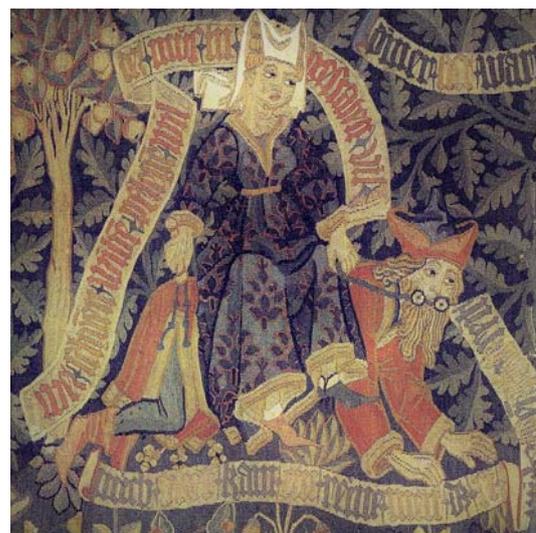


▲ **Fig. 3.** Aristóteles advirtiéndolo a Alejandro y Alejandro observando a Aristóteles cabalgado por la cortesana desde un camino de ronda, detalle de una caja con relieves del ciclo del castillo del amor, París, c. 1320-1330. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_17.190.173ab,1988.16.jpg

► **Fig. 5.** Maestro del libro de la razón, *Aristóteles y Phyllis*, 1485, dibujo a punta seca. Ámsterdam, Rijksmuseum.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Master_Of_The_Housebook_-_Aristotle_and_Phyllis_-_WGA14556.jpg



▲ **Fig. 4.** Aristóteles cabalgado por la cortesana acompañado de filacterias. Tapiz, Alemania, c. 1470-1480. Basilea, Museo de Historia.

<https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/6679026907/>





◀ Fig. 6. Lucas Cranach, *Aristóteles y la cortesana*, 1530, colección particular.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Lucas_Cranach_d.%C3%84._Phyllis_und_Aristotle_%281530%29.jpg

▶ Fig. 7. Respaldo de la sillería de coro de la iglesia abacial de Montbenoît (Francia), 1527.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a6/11/15/a611151535a4094e0a563fa3150d4c63.jpg>



▶ Fig. 8. Capitel de la iglesia de Saint-Pierre de Caen (Francia), siglos XIII-XIV.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Caen_%C3%A9glise_St_Pierre_Aristote.JPG

▼ Fig. 9. Aguamanil de bronce dorado, Países Bajos, c. 1400, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/rl/original/DP122652.jpg>



▼ Fig. 10. Dibujo alemán, atribuido a Wenzel von Olmutz, 1485-1500. Londres, British Museum.

<http://british.museum.org/wp-content/uploads/2017/02/Phyllis-and-Aristotle.jpg>





Fig. 11. Vidriera, Alemania, c. 1510-1512, siguiendo la composición del dibujo de Olmutz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

https://farm6.staticflickr.com/5657/21943075340_26bbb53322_b.jpg



Fig. 12. Aristóteles y Phyllis. *Salterio Macclesfield*, 1330, fol. 233. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

https://c1.staticflickr.com/8/7004/6635816503_f28e83c232_z.jpg



Fig. 13. Ciclo iconográfico completo de Aristóteles y Phyllis. *Trésor de Brunetto Latini*, siglo XIII. Carpentras, Bibliothèque Inguimbertine, Ms 269, fol. 108r.

<https://savoirdhistoire.files.wordpress.com/2016/02/brunetto-latini-tre3a9sor-seconde-moitie3a9-du-xiiiie-sic3a8cle-bibliothe3a8que-inguimbertine-de-carpentras-bm-ms-0269-f-108.png>



Fig. 14. Aristóteles cabalgado por Phyllis. Clave del claustro de la abadía de Cadouin, siglo XV.

<http://www.richesheures.net/blog/dotclear/public/blowup-images/image2012/2012-09-23-04.jpg>



Fig. 15. Aristóteles cabalgado por Phyllis. Relieve de una repisa del claustro de la catedral de León, c. 1290 y 1316.

[Foto: autor]



Fig. 16. Aristóteles cabalgado por Phyllis. Relieve de una repisa del claustro de la catedral de Oviedo, primera mitad del siglo XV.

[Foto: autor]



Fig. 17. Relieves con hojarasca vegetal que integran el tema de Aristóteles y la cortesana. Claustro de la Catedral de Pamplona, siglo XIV.

[Foto: autor]



▲ Fig. 18. Relieve labrado sobre una ménsula encontrada en la excavación de la Almoína de Valencia, siglo XV. Museo de Historia de Valencia.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/M%C3%A8nsula_amb_el_mite_d%27Arist%C3%B2til_i_Filis%2C_segle_XIV%2C_Museu_d%27Hist%C3%B2ria_de_Val%C3%A8ncia.JPG

► Figs. 20a (izquierda) y 20b (derecha). Rodrigo Alemán, relieves de misericordias de la sillería baja del coro de la catedral de Toledo, 1489-1495.

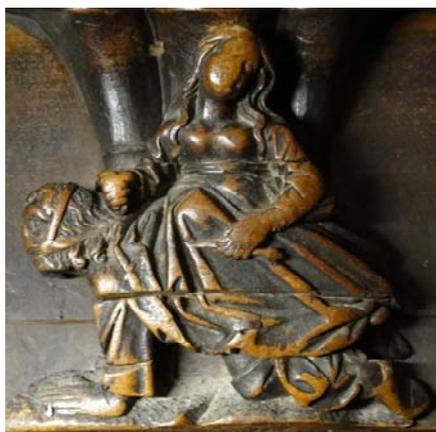
[Fotos: autor]



Fig. 19. Relieve de una misericordia del coro de la catedral de Rouen, siglo XV.

[https://s-media-cache-](https://s-media-cache-ak0.pinning.com/736x/8b/b8/16/8bb8164f3257cdc6098b745c66ef16e4.jpg)

[ak0.pinning.com/736x/8b/b8/16/8bb8164f3257cdc6098b745c66ef16e4.jpg](https://s-media-cache-ak0.pinning.com/736x/8b/b8/16/8bb8164f3257cdc6098b745c66ef16e4.jpg)



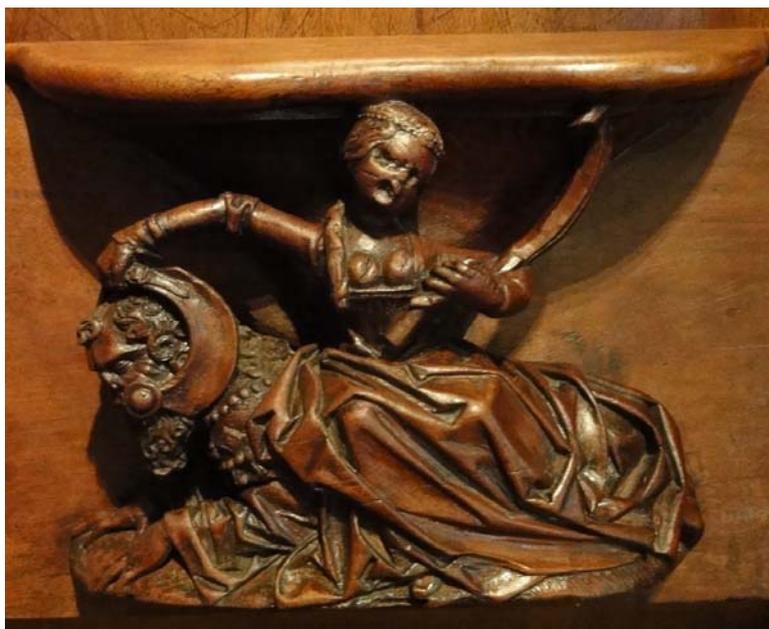


Fig. 21. Rodrigo Alemán, relieve de una misericordia de la sillería alta del coro de la catedral de Plasencia. Valladolid, Museo Nacional de Escultura. [Foto: autor]



Fig. 22. Jarra de Faenza, inicios del siglo XV. Museo de Faenza.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Medioevo_Fillide-Aristotele_web.jpg



▲ Fig. 24. Aristóteles y Phyllis junto a la fuente de la eterna juventud. Caja de marfil, París, c. 1325-1350. Baltimore, The Walters Art Museum.

[Foto: Wikimedia]

◀ Fig. 23. Sansón y Dalila con Aristóteles y la cortesana. Relieve de madera policromada de un respaldo de la sillería del ayuntamiento de Tallin, siglo XV.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Samson_%26_Delilah_%2B_Aristoteles_%26_Phyllis_in_Tallinn_Town_Hall.jpg

▶ Fig. 25. Triunfo del Amor. Gherardo del Ciriago, *Trionfi Cancionere* de Petrarca, c. 1452-1484. París, BnF, Ms. Ital. 545.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/93/c1/b8/93c1b8bf16e5e71ae560293086b8b4ea.jpg>



DIVINIDADES Y VÍRGENES DE CARA NEGRA

Pilar GONZÁLEZ SERRANO

Profesora Titular de Arqueología
Universidad Complutense de Madrid
mariabetel35@gmail.com

Recibido: 7/4/2017

Aceptado: 27/4/2017

Resumen: Desde la más remota Antigüedad los meteoritos han sido objeto de veneración como piedras caídas del cielo (*diopetes*) y, por lo tanto, “cratofanías” (manifestaciones de poder) de la diosa madre. También se las llamó “piedras de rayo” y como columnas o betilos (*beth-el*), término semita que significa “morada del dios”, recibieron culto en numerosos templos o santuarios. Entre los casos más conocidos pueden citarse la “piedra negra de Pesinunte”, tenida por la diosa frigia Cibele, o el sagrado betilo que, recubierto de oro, era la encarnación de la Ártemis Efesia. En la actualidad, el culto a los citados meteoritos pervive en la Kaaba de la Meca.

El carácter sacro de las “divinas piedras negras” propició el hecho de que las primeras efigies de las vírgenes cristianas tuvieran el rostro y las manos negras o de color moreno, como muestra de su sagrada antigüedad. Dicha tez también se aplicó al Niño que aparecía en sus rodillas. Estas características se mantuvieron a lo largo de todo el Medievo, época en la que florecieron, tanto en Europa como en España, las llamadas “vírgenes de cara negra” que fueron, y aún son, objeto de la máxima veneración en iglesias, monasterios y santuarios.

Palabras clave: meteoritos; betilos; santuarios de montaña; vírgenes de tez negra o morena.

Abstract: Since the most remote antiquity, meteors have been venerated, seen as hailstones fallen from the sky (*diopetes*), and, therefore, “cratophanies” (manifestations of power) of the Mother Goddess. They were also called “ray stones” and, as columns or betyles (*beth-el*), a Semitic term that means “abode of the god”, they received worship in numerous temples or sanctuaries. Among the best-known cases, we may highlight the “Pesinunte black stone”, adored as the Phrygian goddess Cybele, or the sacred betyl that, plated with gold, was the incarnation of the Ephesian Artemis. Nowadays, the cult of these meteors survives in the Kaaba in Mecca.

This sacred character of the “divine black stones” led to the fact that the first effigies of the Christian virgins had their face and their hands black or dark as a sign of its sacred antiquity. The same skin colour was applied to the child on her knees. These features were maintained throughout the Middle Ages, during which the so-called “black faced virgins” flourished, both in Europe and in Spain. These Marian images were, and still are, object of intense worship in churches, monasteries and sanctuaries.

Key words: meteors; betyles; mountain sanctuaries; black faced virgins.

Los meteoritos fueron considerados sagrados desde la más remota Antigüedad por ser piedras caídas del cielo (*diopetes*) y, como tales, se las supuso “cratofanías”¹ de la gran diosa madre, engendradora de todo lo creado. También se las llamó “piedras de rayo” y pronto pasaron a ser veneradas en muchos lugares en su estado original, convertidas en columnas, o como “betilos” (*beth-el*), término semita que significa “morada del dios”. De

¹ Se denomina “epifanía” a la aparición de una divinidad y “cratofanía” a la manifestación de su poder.

esta forma, surgió el culto a dichas piedras de material meteórico o negruzco, llamado a tener una larga pervivencia.

No es extraño encontrar piedras negras en forma de columnas en los yacimientos minoicos, como sucedió en una de las dependencias del llamado palacio de Festo. Más tarde, su consagración se hizo manifiesta en el frontón de la famosa Puerta de los Leones de Micenas donde una columna, símbolo de la diosa madre, aún se yergue, flanqueada por dos leones, sus animales emblemáticos, como protectora de la fortaleza.

En el santuario de Delfos, el *omphalos* o centro del Universo se señaló con una “piedra negra”, lo que da idea del respeto del que gozaron los meteoritos. Venerados fueron también, con posterioridad, en todo el Mediterráneo, sobre todo como encarnación de la Astarté fenicia de Biblos y de su sucesora, la Afrodita *Cipria*.

Los betilos fueron, asimismo, objeto de culto entre los cananeos, los árabes preislámicos y los habitantes del norte de África. Restos de los mismos se han encontrado en Golgi (Chipre), en templos e hipogeos fenicios de Malta y en forma de conos de piedra arenisca de color negro, en las llamadas capillas de la “Señora de las Turquesas” en colinas y barrancos del Sinaí.

De entre todas las “piedras negras”, las más famosas fueron las del santuario de Pesinunte, en Frigia, manifestación visible de la diosa Cibeles (Fig. 1); la envuelta en oro dentro de la efigie de la Ártemis de Éfeso (Fig. 2); y la de la ciudad de Émesa. Son hechos extraños y de difícil asimilación, pero que pueden llegarse a comprender si se tiene en cuenta que este ancestral culto aún se mantiene vivo en nuestros días: en la Kaaba, el edificio cúbico que se encuentra en la mezquita de Masjid al-Haram, en la Meca, aún se sigue adorando a una famosa piedra negra, engastada en plata, que Mahoma se cuidó mucho de respetar y aceptar dentro del marco de su reforma religiosa, diciendo, entre prudente y escéptico, la frase que se le atribuye: “No puedo olvidarme de que eres una piedra y no puedes hacerme ni bien ni mal”.

El santuario de Pesinunte se encontraba ubicado en una región montañosa de Frigia, al oeste de la antigua Galacia, junto al río Gallo o Sangario, al pie del monte Agdo. Estaba atendido por un clero compuesto por sacerdotes castrados que ofrecían su virilidad a la diosa, en el transcurso de unas fiestas orgiásticas celebradas en primavera, en honor de Attis, el paredro de la diosa que, como los dioses de la vegetación moría y resucitaba cada año. Su culto se extendió por el Mediterráneo de mano de los frigios y lidios que, como marinería barata, viajaban a bordo de los barcos fenicios. Esta circunstancia explica su difusión a partir de los enclaves portuarios.

A través del tiempo fueron muchas las veces que el peso moral de Pesinunte, dado su prestigio religioso, se dejó sentir en los ajetreados sucesos políticos que Frigia sufrió a lo largo de su azarosa historia. Además, acuñó el modelo del santuario de montaña, o de altas cumbres, atendido únicamente por un sacerdocio masculino, llamado a perpetuarse en el tiempo. Buena muestra de ello son los monasterios que se yerguen en los elevados parajes en el Monte Athos.

En Grecia, Cibeles fue identificada con la diosa Rea, convirtiéndose así en “Madre de dioses”. Como tal, gozó de gran predicamento, sobre todo en regiones como el Ática y, en especial, en Atenas, ya que el Pireo, considerado puerto franco, propiciaba el encuentro de todo tipo de gentes procedentes del Oriente próximo. A su culto se dedicaba el denominado *Metroon*, presente en muchos de los principales recintos sagrados de toda la Hélade.

La entrada de la diosa Cibeles en Roma, procedente de Pérgamo, tuvo lugar el 10 de abril del año 204 a.C., en los momentos más críticos de la Segunda Guerra Púnica, tras haber sido consultados los Libros Sibilinos y el Oráculo de Delfos. Por encima de todas las leyendas y portentos con los que se envolvió su *adventus*, lo cierto fue que en la ciudad del Tíber fue venerada como la *Magna Mater*, encarnación de todas las virtudes que debían adornar a la matrona romana y que su culto permaneció vivo hasta el siglo IV, compitiendo incluso en popularidad, en dicha fecha, con el mitraísmo y el cristianismo.

Para presidir el templo que en su honor se levantó en el Palatino, se la dedicó una estatua labrada en plata. En ella, a guisa de rostro, se incrustó la piedra negra, tallada toscamente con rasgos humanos, lo que indudablemente fue el origen de que, posteriormente, se representasen a las vírgenes con cara negra, como muestra indiscutible de su sacralidad. A partir de esta primera imagen fueron muchas las réplicas que de ella se hicieron ya en mármol o piedra caliza.

La estatua de Ártemis que presidía el famoso *Artemision* de Éfeso, considerado una de las siete maravillas del mundo, fue en su origen otro venerado betilo revestido de oro, como se aprecia por su forma tubular. Su cara y sus manos eran negras, alusión visible a su estructura interna. No puede olvidarse que dicho templo fue la sede de uno de los centros bancarios más célebres de la Antigüedad, por lo que no es de extrañar que hiciera alarde de su potencial económico con el revestimiento áureo de su divinidad patronímica. Como diríamos en términos actuales, era la forma explícita de garantizar a sus clientes el potencial de sus reservas de oro y la solvencia de su tesorería².

Esta Ártemis fue conocida también con el nombre de *polimasta* por los que numerosos pechos que cubrían su torso. Sin embargo, en la actualidad, dado que carecen de pezones, se piensa que no eran mamas sino los testículos de los toros sacrificados en su honor en las ceremonias propiciatorias de la fertilidad, que se celebraban desde época ancestral. Las copias que se hicieron de esta imagen fueron muy numerosas, tanto en mármol como en bronce. De entre ellas sobresale la bella réplica que se conserva en el Museo Arqueológico de Nápoles porque da idea de la magnificencia que debió de alcanzar la estatua original. Es de bronce dorado y presenta el rostro y las manos de color negro. En la decoración de la funda dorada alternan los leones y las esfinges, como recuerdo de su condición de *potnia theron* (señora de los animales) y en la franja inferior aparece la abeja, símbolo de la laboriosidad, que sería adoptada, más tarde, como emblema, por célebres banqueros, como los Barberini.

La Piedra Negra de Emesa (Siria, en la actualidad Homs) era conocida con el nombre de *El-Gabel*, palabra compuesta por *El*, principal divinidad del panteón cananeo, y *Gabal*, montaña. Su culto fue introducido en Roma a principios del siglo III por Marco Aurelio Antonino, más conocido por Heliogábalo por haber sido sacerdote, en su día, de esta divinidad. Dicha piedra era de forma cónica y en su honor se levanto el *Elagaballum*, en el Palatino.

Con estos antecedentes se quiere poner de manifiesto que de un modo u otro el culto a las piedras negras se remonta a tiempos muy remotos y que, de forma anicónica o personalizada en la cultura grecolatina, dado su afán de antropomorfizar a los dioses, se prolongó hasta épocas posteriores cuando todas las diosas madres paganas fueron absorbidas por la figura de la Virgen María.

² La estatua crisoelefantina de la Atenea Parthenos cumplió un objetivo semejante cuando la sede de la Liga de Delos se trasladó a Atenas.

A estos hechos hay que añadir la aparición de los iconos³ que de la madre de Jesús empezaron a prodigarse a partir de los siglos VII y VIII en Constantinopla y que, posteriormente, se difundieron por todo el Imperio de Oriente, sobre todo en la Rusia de los siglos XII a XIV. La mayoría de ellos, pintados sobre tabla de color oscuro, se preciaban de ser obra del propio san Lucas, el evangelista que, además de médico se le suponía pintor y escultor. De su posible encuentro con la Virgen, a quien, según se decía, visitó en compañía de san Pablo, se nutrió la tradición cristiana con tal fuerza que fue y ha sido motivo de inspiración de célebres pintores y artistas de todas las épocas y estilos que elevaron dicho momento a la categoría de obras de arte.

La larga serie de tales iconos fechados, en realidad, a partir del siglo XIII, se envuelve en un cúmulo de leyendas y vicisitudes sufridas hasta llegar, cada uno de ellos, a su lugar de destino. Tales relatos, repetidos una y mil veces, han pasado a ser parte integrante de la tradición popular de la localidad en la que dichas imágenes se veneran, haciendo caso omiso a toda clase de verificaciones históricas, ya que los datos objetivos no cambian el sentimiento de sus fieles devotos

Lo más posible es que se eligiera el color oscuro para la tez de las vírgenes como señal de su venerable antigüedad, ya que lo mismo sucedió con las tallas más conocidas, también atribuidas al mismo san Lucas. En ocasiones se ha querido justificar dicho color al simple envejecimiento natural de las tablas en que fueron pintadas o esculpidas; al humo de las velas con las que se las había alumbrado durante siglos; o a sus sucesivas restauraciones, no siempre afortunadas. Para muchos estudiosos del tema la negritud de los divinos rostros se ha relacionado con las bellas palabras del Cantar de los Cantares (Canto I, 4-5) y que aún se mantienen vivas en le recuerdo, como puede verse en la Virgen de Tindari (Sicilia), en cuyo pedestal aparecen:

*Nigra sum sed formosa
Filiae Hierusalem
Ideo delexit me Rex et introduxit
me in cubiculum suum.*

En la difusión de las vírgenes de cara negra jugó un importante papel la isla de Chipre, cristianizada por san Pablo y Bernabé. Según la tradición, la Virgen María visitó a los fieles de esta comunidad antes de su muerte. De tan legendario suceso nació una gran devoción mariana, extendida por toda la isla, lo que propició la fundación de numerosas iglesias y monasterios consagrados a la Madre de Dios. La mayoría de ellos, sitios en bellos parajes montañosos, se han mantenido en pie a pesar de los numerosos avatares e invasiones que la isla ha sufrido.

En 1191 los Templarios tomaron Chipre y en Pafos descubrieron la existencia del culto dedicado a una piedra negra, supuesta encarnación de la Astarté fenicia, asimilada, posteriormente, a la Afrodita Cípria, como sucedió en otros muchos lugares y promontorios del Mediterráneo. En dicho lugar levantaron un templo en honor de la Virgen María, a la que representaron con la cara negra, tal vez porque en su rostro incrustaron parte del meteorito, como se hizo en su día con la estatua de plata de la diosa Cibeles. Lo que sí se decía es que guardaron la citada piedra negra (o parte de ella) en el interior del trono cúbico en el que aparecía sedente la Virgen, conscientes de su valor sagrado. Es de suponer que la

³ Representaciones devotas de pincel o de relieve usadas en las iglesias orientales. Este término se aplica en particular a las tablas pintadas con la llamada técnica bizantina.

nueva imagen de culto respondería al tipo de la llamada *theothokos* (trono de Dios) o *kourotrophos* (madre del divino Niño), el modelo románico vigente en la mayoría de sus representaciones hasta muy avanzado el siglo XIII.

A partir de estos hechos, los templarios contribuyeron a la difusión del culto a las vírgenes negras que proliferaron por toda Europa. Las iglesias y monasterios levantados en su honor se ubicaron, por lo general, sobre las ruinas de templos paganos. De este modo, se beneficiaban de su ancestral venerabilidad, superponiendo sobre las viejas creencias otras nuevas, sin destruir ni despreciar sus profundas raíces populares. En su mayoría fueron custodiados por los propios templarios o por monjes, repitiéndose el modelo del milenario santuario oriental en el que se adoraba a una diosa, siempre atendida por un sacerdocio masculino.

En la propia isla de Chipre sigue siendo objeto de gran devoción la *Panagia* del Monasterio de Kykkos (Fig. 3), uno de los tantos iconos que se dice pintado por san Lucas, aunque se fecha en el siglo XII. La leyenda de su llegada hasta dicho lugar está asociada a la historia de un ermitaño llamado Isaías, que fue maltratado por el gobernador Manuel Voutoumites. Sin embargo, al caer enfermo, tal vez de depresión (*lethargia*), quiso pedirle perdón, arrepentido de su mal proceder. Para concedérselo le puso como condición que trajera a Chipre el sagrado icono que desde el año 400 se encontraba en Constantinopla, a donde había llegado desde Egipto. El emperador Alexis Comneno se negó a entregárselo hasta que su hija enfermó del mismo mal. Decidió entonces acceder a la petición que se le hacía y el icono fue entregado a Isaías, quien construyó para su custodia un monasterio en Kykkos, en las profundidades de Troodos, en medio de un abrupto paraje.

Este Monasterio disfrutó desde un principio de un tácito sistema de autogobierno, del que gozaron toda esta clase de santuarios, y su influencia espiritual se dejó sentir en muchos momentos críticos de su devenir histórico, en especial en el transcurso de la Guerra de la Independencia.

La Virgen aparece acompañada del Niño, cuyo rostro se muestra en contacto directo con la mejilla de su madre, en un gesto de ternura, característico en algunas de estas imágenes. Por esta actitud, este prototipo recibe el calificativo de *Panagia Eleousa* (Santísima Virgen de la misericordia o de la ternura). Madre e hijo tienen la tez oscura y en 1576 fueron revestidos de plata y oro, práctica frecuente en este tipo de iconos. Lleva el rostro tapado por un velo que solo se levanta en muy contadas ocasiones, generalmente en momentos de pertinaz sequía. El descubrir su faz sin motivo justificado puede ser causa de severos castigos.

De entre todos los iconos bizantinos el más antiguo y difundido en el mundo oriental, sobre todo en el ámbito ruso, es el que se conoce con el nombre de la *Virgen de Vladimir* (Fig.4). Pintado sobre tabla, su autoría también se atribuye a san Lucas, aunque se fecha en el siglo XII. Procedente de Constantinopla, llegó a Kiev en 1155, desde donde pasó a Vladimir, ciudad sita al noroeste de Rusia, de ahí su nombre. Más tarde pasó a la Catedral de la Asunción del Kremlin de Moscú y desde 1930 se encuentra en la Galería Tretiakov de Moscú.

Como en el caso anterior se presenta abrazada al Niño, por lo que se la venera, asimismo, como *Eleousa*, y en las réplicas en las que este marca con su dedo infantil un punto en la lejanía, como *Hodigitria*, es decir como la que marca el recto camino a seguir

a través de su hijo. En Occidente, una variante de este prototipo dio origen a la *Virgen del Perpetuo Socorro*, aunque en este caso su tez sea clara.

En los iconos bizantinos de los siglos XIII al XV en los que se representó a san Lucas pintando a la Virgen María, la imagen que aparece en el lienzo, que se apoya en el caballete, se corresponde con la citada *Virgen de Vladimir*. Conocida por El Greco, él mismo la representó en algunas de sus pinturas, asociándola a la figura del evangelista.

Desde el siglo XIII son muchos los iconos que, repartidos por Oriente y Occidente, se precian, como ya hemos repetido, de ser obra de san Lucas y, como tal, son venerados, haciendo caso omiso a la fecha de su ejecución. Todos se dicen pintados sobre la sagrada tabla que le proporcionó al evangelista la propia Virgen María. Dicha tabla, según algunas versiones, era de una rama del árbol de la vida que el arcángel san Gabriel le había dado a la madre de Cristo; según otras, de la mesa familiar fabricada por el mismo Jesús o, incluso, de la utilizada en la Última Cena. Descartada la antigüedad que se les atribuye, a nivel popular, no puede en cambio desecharse la posibilidad de que fueran copias de originales más antiguos surgidos en Constantinopla, de donde se dice que procede la mayoría.

A los iconos ya citados, que se dicen pintados por el evangelista, añadiremos algunos de los más conocidos por su importancia y por la veneración de que son objeto. Entre ellos destaca el de la *Trijerusa*, “la de las tres manos” (Fig. 5) porque en la parte inferior de la imagen de la Virgen aparece una tercera mano, como recuerdo de la que ella devolvió a san Juan Damasceno (675-749), después de que le fuera amputada por orden del califa de Damasco, tras ser denunciado por el emperador iconoclasta León III el Isáurico⁴. El delito que se le imputaba era su defensa a ultranza de los iconodulos que defendían el valor de las imágenes no como objeto no de adoración, sino de veneración por su significado y por la importancia que tenían para ilustrar en el conocimiento de la doctrina cristiana a quienes no sabían leer. Como el mismo santo dejó escrito con atinadas palabras: “lo que es un libro para los que saben leer, es una imagen para los que no leen. Lo que se enseña con palabras al oído, lo enseña una imagen a los ojos. Las imágenes son el catecismo de los que no leen”⁵.

San Juan Damasceno llevó este icono al Monasterio de San Sabas⁶, próximo a Jerusalén. Posteriormente fue entregado al arzobispo san Sava cuando viajó por Tierra Santa y él fue quien lo trasladó a Serbia, desde donde pasó al monasterio serbio-ortodoxo de Chilandari, en el Monte Athos. En la actualidad sigue siendo una de las vírgenes que goza de mayor devoción entre el pueblo serbio.

Asimismo, de especial prestigio goza el icono en el que aparece la Virgen conocida bajo la advocación de *Salus Populi Romani*. Es uno de los más antiguos de todos los conocidos ya que se fecha en el siglo I de la Era. Esta imagen, también atribuida a San Lucas, se dice que fue descubierta por santa Elena junto con otras santas reliquias y llevada a Constantinopla donde su hijo Constantino construyó una iglesia en su honor. Más tarde, fue trasladada a Roma por la propia Santa Elena, o según otra versión, fue llevada milagrosamente hasta las orillas del Tíber. Allí fue recibida por el papa san Gregorio

⁴ BUTLER, Alban (1964); PONSOYE, Emmanuel (1992).

⁵ Teniendo en cuenta esta opinión, bien podía atribuirse a san Juan Damasceno el origen de los posteriores estudios iconográficos.

⁶ VOICU, Constantin (1962).

Magno (540-604) quien la condujo en procesión hasta Santa Maria Maggiore que, desde entonces, se ha considerado el primer santuario dedicado a la Virgen en Occidente. Venerada como *Regina Coeli*, después de ocupar diversos sitios en la basílica, se encuentra en el altar-tabernáculo que se le construyó en 1613 en la Capilla Paulina o Borghese.

Otra de las imágenes más antiguas de la serie atribuida al propio evangelista es la Virgen de Czestochova (Polonia), fechada en torno al año 67 (Fig. 6). Se dice que fue pintada sobre una madera de ciprés que se le facilitó en la casa de la Sagrada Familia. Según la tradición llegó a su actual emplazamiento, el Monasterio de Jasna Góra (el Monte Brillante), en 1382, desde Jerusalén, después de pasar por Constantinopla. Viste manto con flores de flor de lis y el Niño Jesús la señala con su dedo índice, expresando con este gesto que ella es la *Hodigitria*, es decir, la que marca el único camino posible para llegar a Dios. Son muchos los avatares que superó y numerosos los milagros que se le atribuyen. En 1430 sufrió graves daños como consecuencia de la invasión de los husitas, los partidarios del checo Jan Hus que, a su vez, fue seguidor del inglés John Wiclef (ambos considerados como los precursores de la reforma protestante). Para reparar sus desperfectos fue restaurada y repintada con escaso acierto lo que explica su peculiar aspecto, único, por otra parte, en el conjunto de los iconos tradicionales.

En cuanto a las esculturas de bulto redondo que, también atribuidas a san Lucas, presentan la cara negra o morena se cuentan por cientos tanto en Europa como en España. Al igual que en el caso de los iconos son objeto de una acendrada devoción y el oscuro color de su rostro se interpreta como signo inequívoco de su antigüedad.

Por lo general, son figuras de pequeño tamaño que oscila entre los 40 y 90 cm de altura, de madera dura, policromada con vivos colores que, a veces se han perdido. Sus rostros y manos son de color oscuro, sirviendo de antecedente a las posteriores vírgenes de vestir. Algunas han sufrido, incluso, intentos de blanqueo y otras han sido restauradas y repintadas con torpeza, con lo que, algunas veces, se hace difícil adivinar su primitivo aspecto.

En la mayoría de los casos, el aspecto original de todas estas tallas se pierde bajo la corona y los ricos mantos con los que suelen aparecer revestidas. El modelo más común es el que presenta a la madre de Dios, con el niño en las rodillas en su condición de *theothokos* (trono de dios). Este modelo fue el más frecuente en el llamado período románico, hasta que, en el siglo XIII, fue sustituido por el de una figura estante con el Niño en brazos, dando paso al prototipo de la Virgen madre, de cuerpo esbelto, que dialoga con su hijo al que sonrío con ternura. Aunque su datación no coincide con la de su pretendido origen, no puede descartarse, como en el caso de los iconos, la existencia de unas imágenes de época anterior, que o bien se copiaron fielmente o que sirvieron de referencia para sus réplicas.

En el caso de las vírgenes españolas se supone que la mayoría, siguiendo sus respectivas leyendas, se ocultaron durante la invasión musulmana en cuevas o escondrijos arcanos para evitar su profanación. Su posterior hallazgo se atribuía a pastores o labriegos de forma milagrosa o casual. En tales lugares, elegidos a veces por la propia Virgen, se levantó primero una ermita, convertida con el tiempo, en iglesia o basílica con un monasterio adjunto. Estos enclaves religiosos alcanzarían pronto la condición de centros de culto mariano y de peregrinación, a la vez que se convertían en agentes dinamizadores de la vida espiritual y material de la comarca o región de su entorno.

Teniendo en cuenta las numerosas vírgenes de tez negra o morena que se veneran tanto en Europa como en España nos referiremos solamente a las más renombradas por la repercusión que su culto han alcanzado. En general, las historias de todas ellas son semejantes y cuentan en su haber con episodios repetitivos con los que se justificaba la transformación de la primitiva y modesta ermita en iglesia basilical con monasterio incluido. Todos estos santuarios fueron objetos de destrucciones y saqueos, sobre todo en el transcurso de la invasión napoleónica y en las guerras del siglo XX que asolaron a Europa, siendo de destacar el hecho de que la mayoría de todos ellos resurgieron, como el ave fénix, de sus propias cenizas.

En la Europa meridional, famosa es la *Madonna Nera* de Tindari (Fig.7), antigua colonia griega, sita en la provincia de Messina (Sicilia). Se halla en la iglesia que, en 1956-1957, sustituyó a la más antigua del siglo XVI, levantada a su vez sobre un santuario de época ancestral. Se cuenta que la estatua de la Virgen, un icono bizantino, procedente de Constantinopla y fechado entre los siglos VIII-IX, llegó hasta las costas sicilianas en un barco, tras vencer la arremetida de una gran tormenta. Los marineros agradecidos la depositaron en el puerto y, posteriormente, se levantó para su custodia una iglesia en un promontorio frente al mar. Ha sido reedificada en varias ocasiones, ya que fue objeto severas destrucciones, y a todas ellas ha sobrevivido la pequeña talla, de madera de cedro, de 18 cm de altura que hoy se encuentra cobijada bajo un templete dorado. Aparece sedente, viste manto rojo y lleva una corona muy simple, troncocónica. El niño se sienta en sus rodillas y, a sus pies, en el podio en que le sirve de basa, figura la leyenda a la que ya hemos hecho alusión: *Nigra sum, sed formosa*. Se le atribuyen numerosos milagros y su festividad se celebra solemnemente el 18 de septiembre.

La talla que se conserva en el Monasterio de Einsiedlen (Suiza) es tal vez una de las que tiene el rostro más negro (Fig. 8). Conocida con el nombre de Santa María de los Ermitaños, se encuentra en el santuario de eremitas que fue fundado en el siglo VIII. Ha sido el centro de adoración de la Confederación Helvética y su festividad se celebra el 14 de septiembre. Su tamaño es muy pequeño y siempre se la muestra envuelta en lujosos ropajes. Despojada de los mismos la conocemos por la réplica que de ella se hizo, en 1948, para el Monasterio de los Toldos, en la Pampa bonaerense. Sus fundadores, pertenecientes a la orden benedictina, quisieron contar con una copia exacta de la existente en Suiza. De aspecto grácil, aparece de pie, lleva túnica rojiza y sostiene al Niño en su brazo izquierdo, anunciando con su gesto la actitud de las vírgenes del siglo XV, fecha que se le atribuye a la imagen actual, aún cuando se supone que sustituyó a otra más antigua. El santuario sufrió varios saqueos a través del tiempo, siendo el peor de todos ellos el perpetrado en el transcurso de la invasión francesa, en 1798. Las tropas napoleónicas se llevaron incluso a la Virgen a París. A su vuelta estaba tan deteriorada que se pintó su rostro en un tono claro, sin embargo, las gentes del lugar estaban tan acostumbradas a su color negro que hubo que darle de nuevo ese tono.

En Francia es famosa la Virgen negra de Auvernia, que se halla en Notre Dame du Port, en Clermont Ferrand, una basílica románica construida sobre una cripta de época galo-romana. Es de madera policromada y responde al modelo de la Virgen-trono, aunque se fecha en el siglo XV.

Parecida a la anterior es Notre Dame de Marsat (Auvernia) que se encuentra en la iglesia de la que fue en su día una próspera abadía de mojas benedictinas. Se mantuvo en pleno funcionamiento hasta el siglo XVI y desapareció, tras ser expoliada, en tiempos de la revolución francesa. Del conjunto de sus edificios aún se conserva la iglesia, muy reformada en el siglo XX.

Por su singular significado, merece un lugar especial Santa Sara del Mar o Sara Kali (la Negra), patrona de los gitanos, venerada en la localidad francesa de Saintes-Maries-de-la-Mer, en la Camarga. Según la leyenda llegó a las costas francesas, procedente de Egipto, en una barca sin remos, en la que también viajaba María Magdalena, de la que, siguiendo los evangelios apócrifos, se la considera hija. Su festividad principal se celebra, anualmente, entre el 23 y 24 de mayo y a dicha localidad acuden gitanos de todo el mundo, ya que entre ellos se mantiene el precepto de visitar a su santa al menos una vez en su vida, al igual que sucede entre los musulmanes con la Kaaba. La localidad debe su nombre a la creencia de que hasta allí llegaron desde Jerusalén, huyendo de la persecución a los cristianos, María Salomé, María Cleofás y María Magdalena, cuyas reliquias se guardan en la cripta de la iglesia de Notre Dame de la Mer, junto a la imagen de Santa Kali. Su culto se ha relacionado con el de las ancestrales diosas paganas de la fertilidad, ya que a ella recurren las mujeres gitanas que quieren ser madres.

De entre las vírgenes españolas destacaremos en, primer lugar, a la que se conoce con el nombre de la *Moreneta*, la Virgen de Montserrat, la más representativa de todas ellas (fig.9). Es la patrona de Cataluña y se encuentra en el monasterio benedictino ubicado en la montaña de Montserrat, a 720 m sobre el nivel del mar, dándose en él todas las características de los santuarios situados en las altas cumbres, a los que ya nos hemos referido.

La imagen está tallada en madera de álamo blanco, razón por la que algunos sostienen que, en su origen, fue de color claro, mide 95 cm de altura y aparece dorada en su totalidad a excepción de la cara y las manos que son de color negro, al igual que sucede con la figura del Niño que está sobre sus rodillas. Este lleva en la mano derecha una piña, curiosamente uno de los signos iconográficos de Attis el pastor frigio paradero de la diosa Cibele, símbolo de resurrección, mientras que ella sostiene con su mano diestra el globo terráqueo, en su condición de madre universal. Se fecha en el siglo XIII, que es el momento de mayor difusión de este tipo de vírgenes.

Según la leyenda, sin embargo, se tiene por obra directa de san Lucas, de quien se dice que la realizó con las herramientas de san José, teniendo como modelo a la propia Virgen. Su traslado a Barcelona se atribuye nada menos que a san Pedro.

Su hallazgo, en el año 880, tras su supuesta ocultación, se debió a unos pastores que la encontraron en una cueva de la citada montaña, guiados por el resplandor que desde el fondo de la misma se percibía. El obispo de Manresa pretendió llevarla a la ciudad, pero fue imposible moverla del sitio de su aparición. Esta portentosa resistencia hizo pensar que lo obligado era levantar una ermita en el lugar por ella elegido. Dicha ermita fue el origen del posterior monasterio, cuya construcción se dice que fue obra de Wifredo el Velloso en el mismo siglo IX.

En varias ocasiones, la *Moreneta* tuvo que ser evacuada de su santuario para evitar su profanación, sin embargo, siempre volvió triunfante a su sede. Después de la Guerra Civil y de su última restauración en el siglo XX, se decidió despojarla de sus lujosos ropajes y presentarla al público con su magnífico aspecto original. Su festividad se celebra el 27 de abril.

Como *Mare de Deu*, son muchas las localidades catalanas que veneran a una Virgen negra, arropada por su peculiar leyenda, fruto de una imaginación popular, generadora de ilusiones en momentos en que las circunstancias políticas y sociales propiciaban, como

panacea, la creencia en milagrosas apariciones. Respetadas por los habitantes de las localidades en que se encuentran, tales leyendas se rememoran devotamente en la fecha de su festividad y en las romerías celebradas en su honor. Otro tanto sucede en tierras castellano-leonesas, levantinas e isleñas, siendo especialmente numerosas las vírgenes negras en tierras andaluzas.

En la actualidad son varias las listas publicadas en las que se enumeran las más conocidas y, gracias a ellas, pueden verse sus imágenes y examinar, caso por caso, sus características y las tradiciones que las acompañan. Como notas comunes a todas ellas, pueden señalarse el fervor popular que despiertan y la fuerza de atracción que ejercen en el ámbito del lugar en el que se veneran. Por las razones de espacio, en este breve estudio, nos centraremos solo en aquellas en las que su devoción ha alcanzado un mayor alcance. En primer lugar nos referiremos a la Virgen del Pilar, patrona de la Hispanidad (Fig. 10).

La aparición de la Virgen, en carne mortal, a Santiago Apóstol en Zaragoza, cuando, supuestamente, todavía vivía en Éfeso con San Juan, se fija el 2 de enero del año 40, fecha en la que, según la tradición, se fundó la primitiva capilla para adoración del “sagrado pilar” en que hizo su epifanía; pilar que, con el tiempo, llegó a decirse que era la columna de la flagelación del Señor⁷. Esta piadosa leyenda unida a la visita de Santiago a España forma parte de la tradición nacional y así se ha insertado en nuestra memoria colectiva. Lo cierto es que en el Concilio de Antioquia, celebrado en el siglo IV, ya se estableció que las imágenes religiosas se colocasen sobre columnas o pilares, siguiendo lo que había sido una práctica habitual en el paganismo, de ahí que no fuera de extrañar que a la hora de representar la singular aparición de la Señora se eligiera tal soporte para su ubicación.

Por otra parte, no podemos olvidar que en Éfeso se veneraba a la diosa Ártemis, (un sagrado betilo), que, a veces, aparecía también sobre una columna, como puede verse en la pintura pompeyana de la llamada la casa del Poeta Trágico, en la que se representó el sacrificio de Ifigenia. San Pablo tuvo muy malas experiencias en su predicación en Éfeso, ciudad muy remisa a abandonar el culto de su diosa protectora, por lo que no es de extrañar que, para propiciar el olvido de su culto, la imagen de la Virgen se mostrara sobre un pilar.

Hay que tener en cuenta, además, que en *Caesaraugusta* (Zaragoza) existía ya, desde el siglo III, una importante comunidad cristiana, propicia a considerarse merecedora de la aparición de la Virgen, como señal de su consideración y aprecio por el lugar, donde iba a levantarse el primer templo mariano de la cristiandad.

La primitiva capilla pasó por diversas reconstrucciones en época mozárabe, románica, gótico-mudéjar, renacentista, barroca, etc. En el siglo IX está documentada la existencia de una iglesia mozárabe dedicada a Santa María, advocación se consolidó en el siglo XIII con la bula papal de Bonifacio VIII. Hacia 1438 se hizo ofrenda de la actual imagen de la Virgen, y el 24 de marzo de 1596 el santuario recibió, como regalo de Felipe II, dos ángeles de plata, obra de Diego Arnal.

La talla es de madera dorada de una sola pieza, de 36,5 cm de altura y rostro moreno. Viste túnica larga, sujeta por un ceñidor con hebilla y amplio manto que le sirve de capa y tocado. Aparece coronada y su cabello está peinado en ondas que reposan sobre los hombros. Sostiene al niño en su brazo izquierdo, que lleva un pajarito en la mano, mientras que con la diestra se sujeta el manto. Su aspecto responde a los prototipos del

⁷ RINCÓN GARCÍA, Wifredo (2000).

gótico tardío. Se la ha relacionado con la escuela borgoñona y su autoría se atribuye a Juan de la Huerta, un conocido imaginero, natural de Daroca. Probablemente fue una donación de Dalmacio Mur, contando con el mecenazgo de la reina Blanca de Navarra, esposa de Juan II de Aragón, tras reponerse de una grave enfermedad.

Se alza sobre una columna de jaspe, forrada de bronce y plata de 1,77 m de alto y 24 cm de diámetro, habitualmente cubierta por uno de los muchos mantos que le han sido ofrendados, excepto los días 2, 12 y 20 de cada mes, fechas que coinciden con las de su aparición, festividad y coronación. En su parte posterior, se ha dejado abierto un hueco que, bordeado en plata, deja ver su textura original. Es el punto que suele ser besado por los fieles, desde este lado trasero, conocido con el nombre del “humilladero”.

Otra de las imágenes de cara negra más veneradas es la de la Virgen de Guadalupe (Fig. 11), siempre arropada por ricos mantos y ataviada con corona y cetro desde el siglo XIV. Desprovista de sus ropajes, es una pequeña talla de madera de cedro, policromada, de 59 cm de altura. Aparece sedente con el Niño en sus rodillas. Se ha fechado en el siglo XII, aunque como, en otros muchos de los casos ya vistos, su autoría se atribuye al propio san Lucas, con la particularidad de que se da por cierto que fue la imagen que acompañaba al evangelista en el momento de su muerte. Según la tradición estuvo en Roma desde donde pasó a Sevilla, siendo trasladada, en el 714, a la actual provincia de Cáceres, por unos monjes que huían de la persecución musulmana. Para evitar su profanación fue enterrada en las márgenes del río Guadalupe (¿río oculto?) o Guadalupejo⁸ al que, según la versión más generalizada, debe su nombre a la Virgen y la localidad en la que se encuentra.

Siguiendo la línea argumental que hemos visto en anteriores ocasiones, en 1326 fue hallada por un pastor, Gil Cordero, vecino de Cáceres, a quien la Virgen pidió que se le construyera una ermita para recibir culto en ella. Sobre esta primitiva edificación, hacia 1340, por orden de Alfonso XI, se comenzó a construir el actual monasterio. Regido primero por los jerónimos y, hoy en manos de los franciscanos, ha superado toda suerte de vicisitudes, ampliaciones y reformas hasta ser declarado Monumento Patrimonio de la Humanidad en 1993, por la belleza de su conjunto arquitectónico y la devoción de su Virgen patronímica, cuya festividad se celebra el 8 de septiembre.

Por último, haremos un breve resumen de la historia de las dos vírgenes madrileñas que, con su rostro moreno, siguen siendo veneradas por los fieles de la Villa⁹.

La más antigua de ellas, es la Virgen de Atocha (Fig. 12), cuyo culto está documentado desde el siglo VII en una pequeña ermita, razón por la que se considera la primitiva patrona de Madrid. Fue venerada por reyes y nobles, siendo incluso declarada patrona de la Casa Real y de la monarquía española en tiempos de Felipe IV.

Muy discutida la etimología de su nombre, se cree que es una derivación de la palabra *theotoca* (madre de Dios), epíteto que le fue otorgado a la Virgen en el Concilio de Éfeso. Es una talla de madera policromada, de rostro moreno, de unos 60 cm de altura, fechada en el siglo XIII, aunque se descarta la idea de que hubiera una de época anterior.

⁸ Muchas y variadas son las interpretaciones que se han barajado sobre el topónimo de Guadalupe. De entre ellas la más aceptada es la que lo relaciona con el río Guadalupejo, cuya etimología se hace derivar de la palabra árabe *wad* (río en árabe) y de las latinas *lux speculum* (espejo de luz).

⁹ VV. AA. (1991).

Con la mano derecha ofrece una manzana al Niño que, sentado en su muslo izquierdo hace el gesto de bendecir, según el gesto del rito oriental.

Aparece casi siempre engalanada con alguno de los ricos mantos que le han sido ofrecidos, principalmente por las reinas españolas. Entre ellos el más lujoso es el que le regaló, en su día, Isabel II. Su colección de joyas alcanza tal valor que se custodia en el Palacio Real.

La actual basílica, regida por los dominicos, cuenta en su haber con una larga historia. Sufrió graves daños durante la invasión francesa hasta el punto de que fue destruida, por lo que la Virgen pasó a la Iglesia del Buen Suceso. Una vez rehecha fue de nuevo asolada en el transcurso de la Guerra Civil, por lo que la imagen fue escondida en un domicilio particular

Santa María de la Real Almudena (la antigua fortaleza árabe de la ciudad), la actual patrona de Madrid (Fig. 13), también tuvo y tiene la cara morena, tal y como se dice en una popular letrilla:

*Serrana del Almudena
Como siendo tu hermosura
De nieve tan blanca y pura,
tienes la color morena.*

Rasgo que se recuerda en una de las estrofas de himno que, hoy se cante en su honor, compuesto por Francisco Palazón: “¡Salve Señora, de tez morena!”

Según cuenta la leyenda, la primitiva imagen fue hallada en uno de los cubos de la muralla de la fortaleza árabe, cerca de la Puerta de la Vega, en el año 1085, cuando Alfonso VI conquistó Madrid. Al parecer, fue allí escondida por orden del arzobispo Raimundo de Toledo en 712, para librarla de la invasión sarracena¹⁰. Su milagroso hallazgo se produjo cuando al pasar por delante de su escondite la procesión organizada para su búsqueda, cayó parte del lienzo y apareció entre las dos velas que aún permanecían encendidas desde el día de su ocultación. Así se dijo que al humo de tales cirios debía su tez morena.

La primitiva imagen visigoda pereció durante el reinado de Enrique IV (1454-1474), poniéndose en su lugar la Virgen de la Flor de Lis (hoy en la cripta de la basílica) hasta ser sustituida por la actual. En 1707 se derribó el “cubo de la Virgen” y en 1941 se colocó otra nueva, realizada en piedra, en el sitio de su hallazgo, en la Cuesta de la Vega, protegida por un nicho.

La imagen actual es una talla de madera dorada y policromada, fechada entre los siglos XV y XVI, correspondiente a la llamada época del gótico tardío. Su autoría se ha atribuido a Sebastián de Almonacid o a Diego Copin de Holanda. Siempre estuvo cubierta por ricos mantos hasta que en 1890 se decidió liberarla de los sobrevestidos, para mostrarla en su aspecto original. Muy venerada por los madrileños su festividad se celebra el 9 de noviembre.

Con este breve recorrido, hemos querido seguir la trayectoria que, a través de los siglos, ha seguido el culto a la Gran Diosa Madre, presente en la mentalidad colectiva desde épocas remotas, sobre todo en la cuenca mediterránea, donde los pueblos que a él se

¹⁰ BRAVO NAVARRO, Martín y SANCHO RODA, José (1993).

asoman han necesitado de imágenes a la hora de ofrecer su *piaculum*. Así se justifica que las viejas *pompae* paganas se cristianizaran bajo la forma de nuestras actuales procesiones de las que disfruta la mayoría de la gente, por muy diversas razones. En el caso que nos ocupa, es evidente que el culto a la madre es uno de los sentimientos más arraigados en todos los pueblos y para dar testimonio del mismo poco importa el soporte que se emplee para su materialización. Valgan como ejemplo los meteoritos y las *morenetas*.

Bibliografía

- BALLBÈ BOADA, Miquel (1991): *Las vírgenes negras y morenas en España*. Gràfiques Ister Mojà, Terrassa.
- BARING, Anne; CASHFORD, Jules (2005): *El mito de la diosa*. Siruela, Madrid.
- BEGG, Ean (1997): *The Cult of the Black Virgin*. Penguin Books, Londres.
- BERNABÉ PAJARES, Alberto (2015): *Religiones antiguas*. Akal, Madrid.
- BONVIN, Jacques (1990): *Vierges Noires: la réponse vient de la terre*. Dervy, París.
- BRAVO NAVARRO, Martín y SANCHO RODA, José (1993): *La Almudena: historia de la Iglesia de Santa María la Real y de sus imágenes*. Mundial, Madrid.
- BUTLER, Alban (1964): *Vida de Santos*, revisión de Herbert Thurston y Donald Attwater. Libsa. Madrid.
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie (1990): *Vírgenes negras*. Ed. du Rouerge, Rodez.
- ESLAVA GALÁN, Juan (2011): *Templarios, griales, vírgenes negras y otros enigmas de la Historia*. Planeta, Barcelona.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1992): *La Cibeles, nuestra Señora de Madrid*. Castalia, Madrid.
- HUYNEN, Jacques (1977): *El enigma de las Vírgenes Negras*. Plaza-Janés, Barcelona.
- JAMES, Edwin Oliver (1960): *Le culte de la déesse-mère dans l'histoire des Religions*. Payot, París.
- LAZAREV, Victor (1962): *Iconos rusos primitivos*. Rialp, Barcelona.
- MANUEL TRENS, Manuel (1947): *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo (2001): *Los templarios en los reinos de España*. Planeta, Barcelona.
- OTZROUP, Sergio (1955): *Breve Historia del Icono*. Rialp, Madrid.
- PONSOYE, Emmanuel (1992): *La foi orthodoxe, suivi de la défense des icones*. Inst. Orthodoxe Française de Théologie, París.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo (2000): *El Pilar de Zaragoza*. Everest, León.
- SIMÓN PARDO, Jesús (2011): *La devoción de la Virgen en España. Historia y Leyendas*, Palabras, Madrid.

VOICU, Constantin (1962): *La mère de Dieu dans la Théologie de Saint Jean Damascène*. Mitropolia Oltinei, Cracovia.

VV. AA. (1966): *Vírgenes de Madrid*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid

VV. AA. (1991): *Guía para visitar los Santuarios Marianos de Madrid*. Encuentro, Madrid.

WALTER, Philippe (2011): *Mitología cristiana, Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*. Paidós Ibérica, Buenos Aires.



▲ Fig. 1. La piedra negra de Pesinunte (Frigia). Reverse de una moneda de época de Augusto.



► Fig. 2. Ártemis Efesia, copia romana del siglo II. Museo Archeologico Nazionale de Nápoles.



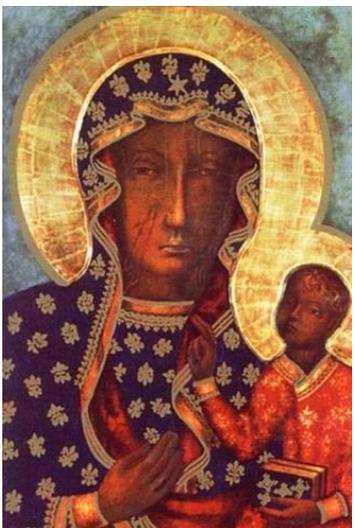
▲ Fig. 3. Panagia del Monasterio de Kykkos (Chipre), c. 1100.



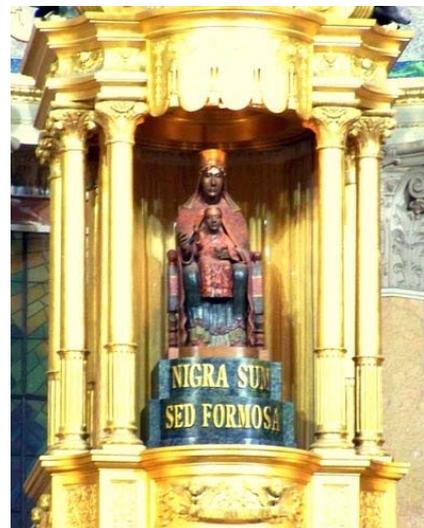
◀ Fig. 4. Virgen de Vladimir, la “Madre de Rusia”, siglo XII. Moscú, Galería Tretiakov.



► Fig. 5. La Santísima Trijerusa, siglo VIII. Monasterio de Chilandari (Monte Athos, Grecia).



◀ Fig. 6. Virgen de Czestochova (Polonia), siglo XIV.



► Fig. 7. Virgen de Tindari (Sicilia, Italia), siglos VIII-IX.



Fig. 8. Nuestra Señora de los Ermitaños. Monasterio de Einsiedlen (Suiza), siglos XIV-XVI.



Fig. 9. Virgen de Montserrat (Barcelona, España), la *Moreneta*, siglo XIII.



Fig. 10. Virgen del Pilar (Zaragoza, España), siglo XIV.



Fig. 11. Virgen de Guadalupe (Cáceres, España), siglo XII.



Fig. 12. Virgen de Atocha (Madrid), siglo XIII.



Fig. 13. Virgen de la Almudena (Madrid), siglos XV-XVI.

EL FRUTO DEL DESEO: CONNOTACIONES SEXUALES DE LA MANDRÁGORA DESDE EGIPTO HASTA LA EDAD MEDIA *

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
irgonzal@ucm.es

Recibido: 22/4/2017

Aceptado: 30/5/2017

Resumen: En este artículo se analiza, desde el punto de vista iconográfico, el fruto de la mandrágora y su asociación con la sexualidad y el erotismo, así como su aplicación terapéutica en el terreno ginecológico. Contiene una primera parte dedicada a su presencia en Egipto, una segunda dedicada al ámbito grecorromano, y una tercera a la Edad Media, de modo que sea posible ver las conexiones entre la Antigüedad y el mundo medieval, y observar las reinterpretaciones de la tradición científica y artística a lo largo de la historia occidental.

Palabras clave: botánica; sexualidad; Dioscórides; mandrágora; arte.

Abstract: This paper is an iconographical analysis of the mandrake fruit, its association with sexuality, and its therapeutically application in gynecological practices. The first part describes the presence of the mandrake in Egypt, the second part deals with the transmission of this specimen in Greek and Roman times, and the third part focuses on the Middle Ages. In that way, it is possible not only to understand the connections between Antiquity and the Middle Ages, but also to pay attention to the reinterpretation of scientific and artistic tradition throughout the Western history.

Key words: botany; sexuality; Dioscorides; mandrake; art.

Introducción

La mandrágora es una planta mediterránea que ha dado lugar a una serie de creencias en torno a sus propiedades terapéuticas, que son básicamente de dos tipos, analgésico-sedantes y ginecológicas¹.

Es, en cualquier caso, una planta poco frecuente, que requiere bastante agua y un clima cálido, tolerando mal la sequía, por lo que crece con facilidad en los bordes de

* Este artículo es uno de los resultados de investigación enmarcado en el proyecto “*Al-Andalus, los reinos hispanos y Egipto: arte, poder y conocimiento en el Mediterráneo medieval. Las redes de intercambio y su impacto en la cultura visual*”, dirigido por los profesores Calvo Capilla y Ruiz Souza, con el número de referencia HAR2013-45578-R. Agradezco a Azucena Hernández Pérez sus valiosas aportaciones a la hora de identificar botánicamente la planta y localizar en las fuentes árabes las referencias exactas a la misma. Este artículo deriva de una investigación previa hecha conjuntamente con ella.

¹ No obstante, las propiedades ginecológicas de la mandrágora parecen tener menos fundamento científico que las analgésico-sedantes.

caminos, los márgenes de los ríos y las zonas pantanosas como las marismas. Sin embargo, es difícil de cultivar en otras zonas, por la cantidad de riego y cuidados que precisa, cuestión que se aprecia fácilmente en las representaciones de jardines egipcios, como el que se incluyó en las pinturas murales de la tumba de Deir-el-Medina del escultor Ipy (contemporáneo de Ramsés II, c. 1279-1213 a.C.), un verdadero vergel irrigado por un canal, en el que es visible una planta de mandrágora situada en un extremo. Así pues, es esta una especie que se puede recolectar en estado salvaje o cultivar en jardín, tal como hicieron las élites egipcias de la dinastía XVIII o, mucho tiempo después, los médicos andalusíes de Córdoba en el siglo X.

Además, la mandrágora es difícil de reconocer a simple vista, pues rodeada de otras plantas en los márgenes de los ríos, y cuando no está ni florecida ni con frutos, podría pasar por una simple lechuga o un vulgar cardillo². Es cierto que sus frutos amarillos, ovoides o redondeados, no pasan desapercibidos a un ojo acostumbrado a reconocer plantas. Sin embargo, mucho más llamativa y singular es su raíz, muy desarrollada y de aspecto casi antropomorfo, ya que se compone de un núcleo grueso a modo de tronco humano y apéndices que sugieren las extremidades; pero este elemento no se hace visible hasta no arrancar la planta.

Es, asimismo, una planta que tiene un escaso uso cotidiano, ya que su alta toxicidad la hace prácticamente inservible como alimento, restringiendo su utilización al campo terapéutico³. Pero ni siquiera en el terreno médico tiene una fácil aplicación, ya que es necesario afinar tanto su dosis que hay más riesgo de intoxicación que de cura. A este respecto el grueso de propiedades sedante-anestésicas se concentran en la raíz, depositaria de la atropina, hiosciamina y escopolamina. El resto de elementos de la planta (hojas, flores, semillas y frutos) quedaron en segundo plano en los recetarios antiguos y medievales, y cuando se incluyeron fue generalmente para indicar otros usos que no era los sedantes, tales como combatir la hidropesía o las enfermedades de la piel, regular la menstruación o favorecer la fertilidad⁴. No es casual que fuese el fruto, la única parte comestible de la planta, la que se usase con fines sexuales. De hecho, hemos de pensar en el fruto como una suerte de placebo o sustancia casi inocua, que no hacía ni bien ni mal, pero que llevaba a pensar a quien que lo consumía que sería más fértil y concebiría antes.

La mandrágora es un género de plantas de la familia de las solanáceas que agrupa diversas especies, aunque solo dos de ellas crecen en el entorno del Mediterráneo, siendo estas las que recorren la historia desde la Antigüedad hasta la Edad Media, dejando evidencias artísticas significativas. Se trata de la *mandragora officinarum*, de frutos ovoides, que es la más abundante en Italia, Grecia y Oriente Próximo y que corresponde con la descrita por Dioscórides y Plinio el Viejo como *mandrágora macho* o *masculina*; y la *mandragora autumnalis*, de frutos esféricos, la más abundante en áreas pantanosas de la

² La mandrágora tiene flores violáceas o azules oscuras; frutos en forma de bayas de color amarillo que crecen rodeados de una serie de hojas que los envuelven; y hojas largas y de un verde intenso que crecen en forma radial saliendo de un centro común.

³ La única parte comestible de la planta es el fruto de la mandrágora, tal como indican HANUS, Lumír O., DEMBITSKY, Valery M. y MOUSSAIEFF, Arieh (2006): p. 152.

⁴ Así, por ejemplo, en el *Kitāb* de Abulcasis, libro XXV, aparece referenciada como remedio contra la hidropesía [HAMARNEH, Sami Jalaf y SONNEDECKER, Glenn (1963): pp. 108 y 117], en el *Tacuinum* de Ibn Butlan se recomienda para combatir la elefantiasis y las pecas [ELKHADEM, Hosam (1990), pp. 206-207] y en la *Materia Médica* de Dioscórides se aconseja para varios usos ginecológicos, entre ellos, para regular la menstruación [ESTELLER, Alejandro (2006): p.323].

mitad sur de la península ibérica y que se corresponde con la descrita como *mandrágora hembra* o *femenina*⁵. Entre estas dos, la *mandragora officinarum* tuvo mucha mayor incidencia artística y científica.

Diversas publicaciones han concentrado su interés en la raíz de la mandrágora, ya que, como hemos avanzado, es la que claramente tiene mayor concentración de atropina, produciendo efectos tales como sedación, pérdida de la consciencia y alucinaciones. Es, además, la que permitió el desarrollo de una iconografía de mayor contenido mítico-simbólico, pues el antropomorfismo de la raíz se prestaba fácilmente a la construcción literaria. Menos atención ha merecido el fruto de la mandrágora, al menos desde el punto de vista iconográfico, pues si bien se ha resaltado la unión entre la planta y los llamados “usos de Afrodita”, falta una investigación histórico-artística de conjunto que ponga de relieve el origen y transformación de este elemento y los significados asociados. Es lo que haremos en el presente artículo, dedicando la primera parte a su presencia en Egipto, la segunda al ámbito grecorromano, y la tercera a la Edad Media, contemplando la triple dimensión de la cultura desarrollada simultáneamente en latín, árabe y griego. Tendremos que compaginar el soporte librario con otros medios artísticos, como la pintura mural o las artes suntuarias, aunque estos solamente tuvieron un peso significativo en el terreno egipcio.

La mandrágora en Egipto

En Egipto, la atención por la mandrágora recayó casi siempre en su fruto, al que se le adjudicaron propiedades afrodisíacas. Poco interés parece haber recibido la raíz y sus propiedades sedantes. Fue un cultivo introducido durante el Imperio Nuevo y en particular con la dinastía XVIII (c. 1550-1295 a.C.), seguramente importando la planta desde la zona de Palestina, Líbano y Siria, donde era conocida con anterioridad y, presumiblemente, crecía en estado salvaje⁶. Sin embargo, en Egipto hubo de plantarse, asegurando una buena irrigación, pues de otro modo hubiera sido inviable tener una producción significativa de esta especie botánica. Era, pues, una planta cultivada *ex profeso* en los jardines de la élite⁷ y no una planta recolectada en los lugares de crecimiento natural. Es lo que se aprecia en las pinturas murales de las tumbas del escultor Ipuuy, del escriba y contable Nebamum, y del gobernador de Tebas y visir Rekhmire. En este último ejemplo, la tumba de Rekhmire, se aprecia que la mandrágora crece junto con otras especies habituales en zonas húmedas, como el papiro y el loto, y bajo otras de zonas más áridas como las palmeras datileras y sicómoros. La relación entre el loto y mandrágora tuvo mucha fortuna en Egipto y se repitió en otros objetos, tal vez por el aroma intenso que ambas exhalaban.

⁵ Según RANDOLPH, Charles B. (1905): p. 494, clasificar las plantas en “masculinas” y “femeninas” fue muy frecuente en la Antigüedad. El término no tiene ninguna connotación sexual ni tiene que ver con el modo de reproducción de las plantas sino que se refería únicamente a la envergadura y tamaño de la planta. En este caso, la *mandragora autumnalis* tiene menor altura y hojas más pequeñas que la *mandragora officinarum* y por eso a la especie *autumnalis* se la conocía como “hembra o femenina” y la *officinarum* como “macho o masculina”.

⁶ Para ampliar sobre esta cuestión, puede verse la publicación de BOSSE-GRIFFITHS, Kate (2001).

⁷ Para ampliar sobre los jardines y la horticultura en Egipto, puede verse el estudio de JANICK, Jules (2002).

Pero la mandrágora no era solo una planta real que se cultivaba en los jardines de las élites, sino que también era un motivo simbólico que, aislado o conjuntamente con la flor de loto, aludía a la fertilidad. Ejemplos de todo ello podemos ver en el pectoral que lleva Nefertiti en el busto de Berlín así como en los pectorales que porta Tutankamón en sus distintas representaciones, ornamentados con bayas de mandrágora. Asimismo, en la dinastía XVIII se popularizaron objetos de adorno personal con forma de fruto de la mandrágora, siendo frecuentes los colgantes de fayenza con esta forma que, llevados sobre el cuerpo, propiciarían la fertilidad⁸. Con un sentido muy similar debieron realizarse las escenas de banquete de la *Tumba de Nebamun*, escriba y contador de grano de la dinastía XVIII (c. 1500 a.C.) y de la *Tumba de Najt*⁹, noble, escriba y sacerdote del reinado de Tutomosis IV (c. 1400-1390 a.C.). En ellas, unas mujeres que portan conos de perfumes en sus cabezas intercambian frutos de mandrágoras y huelen flores de loto. Próximo en significado resulta un relieve pintado en el que Merytaten ofrece un ramo de frutos de mandrágora y flores de loto a su marido el faraón Smenkhare (dinastía XVIII), hoy en el Museo egipcio de Berlín. Se ha localizado inclusive algún ungüentario de la dinastía XVIII que combina la flor de loto en la parte inferior y el fruto de la mandrágora en la parte superior, dos especies de intensa y agradable fragancia para realizar un objeto que sirvió para contener perfumes, de modo que forma y función armonizan perfectamente.

Las asociaciones entre la flor de loto y el fruto de la mandrágora son muy interesantes. Ambos tienen una fragancia intensa, siendo el aroma de la mandrágora uno de los elementos vinculados a su potencial afrodisíaco, pues aturde y embota los sentidos¹⁰. El loto es también una especie de connotaciones eróticas, de modo que intercambiar flores de loto es parte del juego de la seducción¹¹. Los ramos de lotos y mandrágoras anudados con tallos de papiro se ofrendan para garantizar la fertilidad¹² y la regeneración de la vida, y por ello cobran un especial sentido en el ámbito funerario, donde se localizan la mayor parte de escenas comentadas, pues también en el más allá ha de garantizarse la renovación continua de la vida¹³.

⁸ Se han hallado algunos moldes usados para hacer estas figuras de fayenza en el área artesanal de Malqata (N150, E180). Los frutos de la mandrágora, que tienen un alto contenido de agua, no se pueden desecar para componer colgantes y adornos personales, a diferencia de lo que ocurría con las adormideras, que sí se han encontrado secas componiendo un collar colocado sobre la estatua de culto del arquitecto Kha en su tumba de Deir-el-Medina (de época de Amenhotep III).

⁹ La Tumba de Najt es la tumba TT52 de la necrópolis de Tebas.

¹⁰ En efecto, la mandrágora exhala por capilaridad en torno a un 22% de butirato de etilo, un 14% de hexanol, un 9% de acetato de butilo, un 7% de acetato de hexilo y un 7% de sulfuro, todo lo cual contribuye a producir un aroma muy intenso y fuerte, de efecto embriagador, tal como demostraron FLEISHER, Zhenia y FLEISHER, Alexander (1992): pp. 187-188. Justamente, el intenso olor de la mandrágora, que adormecía los sentidos y era bueno para los *usos de afrodita* fue reconocido por los escritores grecorromanos posteriores, como Plinio el Viejo, que heredaron en parte estos significados desarrollados en Egipto.

¹¹ Para la asociación entre loto, mandrágora y sexualidad en Egipto se puede ver el capítulo titulado “Mujer y sexualidad: amor, matrimonio y divorcio” en CASTAÑEDA REYES, José Carlos (2010): pp. 182-248; y un artículo específico como el de DERCHAIN, Philippe (1975).

¹² Para los egipcios, el fruto de la mandrágora tiene una forma que recuerda y evoca los senos de una mujer, aumentando así sus connotaciones simbólicas vinculadas al erotismo [CASTAÑEDA REYES, José Carlos (2010): p.196].

¹³ *Ibid.*, pp. 182-184.

Antes de cerrar este apartado, queda por contestar a la pregunta de si la mandrágora pudo usarse como sedante y alucinógeno en Egipto¹⁴. A ello debemos contestar que tal vez sí, que junto con sus usos afrodisíacos pudo recibir este otro uso, tal como indicaría el *Papiro Leiden*, donde se incluyó un preparado de mandrágora y vino que servía para inducir el sueño. Sin embargo, parece que el uso afrodisíaco eclipsó al valor psicoactivo de la planta. Lo que ocurría es que había otras sustancias que generaban efectos alucinógenos, de modo que la mandrágora era una más entre muchas, y no precisamente la más frecuente. Así, estaba por un lado el opio, procedente de la adormidera (amapola real o *papaver somniferum*), que contaba con una producción local desde época de Amenhotep III, pero que tal vez era conocido desde el Imperio Nuevo, e inclusive desde antes¹⁵. Estaba también el loto, cuyas propiedades farmacológicas habían sido recogidas en el *Papiro Ebers*, registrando la mayor concentración de alcaloides narcóticos en las flores y los rizomas¹⁶. Igualmente estaba el cannabis, el beleño, el estramonio y determinados tipos de incienso cuyo olor provocaba alucinaciones¹⁷; aunque todas ellas eran poco frecuentes como sustancias psicoactivas. Por tanto, de las drogas alucinógenas usadas en Egipto, la más frecuente era el opio, seguida del loto, quedando en segundo plano el cannabis, el beleño, el estramonio, los inciensos y la mandrágora.

De hecho, cuando han aparecido mandrágoras en el contexto funerario, es más fácil explicarlas por sus valores afrodisíacos que por su empleo como alucinógeno. Como explicamos antes, la fertilidad y la regeneración de la vida debían asegurarse también en la vida de ultratumba. Así los cestos llenos de bayas de mandrágoras que fueron localizados en la tumba de Tutankhamon, o la jarra cuya inscripción decía que había contenido dos litros de una mezcla aceitosa compuesta entre otras sustancias de mandrágora y que fue localizada en la tumba de un alto oficial de Menfis llamado Maya (dinastía XVIII), podrían haber servido más para favorecer la sexualidad y la fertilidad que para narcotizar.

Pero, pese a todo lo dicho anteriormente, puede argumentarse que el uso sedante y afrodisíaco no son excluyentes. Así, el embotamiento de sentidos que provocaban las emanaciones olorosas de los frutos de la mandrágora pudieron perfectamente facilitar una actitud sexual desinhibida y por tanto la fertilidad. En definitiva, los egipcios pudieron conocer las dos vertientes de la planta, la afrodisíaca y la psicoactiva, pero resaltar más la primera que la segunda.

¹⁴ Remitimos a los trabajos del profesor Carlos González Wagner para profundizar en el uso de la mandrágora como psicoactivo en la Antigüedad, y en especial a su trabajo referenciado como GONZÁLEZ WAGNER, Carlos (1984).

¹⁵ Según las investigaciones de GABRA, Sami (1954-1955), uno de los ejemplos arqueológicos más interesantes de consumo de opio es la tumba del arquitecto Kha de Deir el-Medina, pues aquí se localizó la estatua de culto portando sobre los hombros un collar realizado con cápsulas de adormidera. Además, se halló una silla cuyo respaldo estaba decorado con frutos de mandrágora y varios recipientes con restos de alcaloides, todo lo cual apunta al consumo de drogas o sustancias psicoactivas.

¹⁶ Los alcaloides narcóticos que poseen las flores y los rizomas del loto ayudan a inducir el sueño. De hecho, el loto aparece frecuentemente asociado al vino, a la adormidera y a la mandrágora, lo que seguramente tiene que ver con sus propiedades narcóticas. Sobre ello hay dos artículos interesantes que son el de EMBODEM, William A. (1978) y el de BERTOL, Elisabetta (2004).

¹⁷ Un interesante análisis antropológico del olor puede verse en STODDART, D. Michael (1994).

La mandrágora en Grecia y Roma

Para iniciar este epígrafe, debemos hacer una reflexión sobre el modo en que penetra la planta en el Egeo. La mandrágora debió entrar en Grecia por dos vías: la egipcia y la mesopotámica. De Egipto llegaría el potencial afrodisíaco del fruto, frecuente en las distintas manifestaciones artísticas de la dinastía XVIII¹⁸. De Mesopotamia y Persia llegaría la idea de la alta toxicidad de esta especie botánica y su poder alucinógeno. De hecho la etimología de la palabra “mandrágora” apunta a que esta podría ser un préstamo del antiguo persa, concretamente del término *merdum gija* que quiere decir “planta humana”¹⁹, o del sumerio, del vocablo *nam-tar-agar* que puede traducirse como “planta-demonio de los campos”²⁰.

La cuestión sería en qué momento llega este legado a Grecia. Coetáneas a la dinastía XVIII en Egipto (c. 1550-1295) son las culturas minoicas y micénicas en Grecia, pero en ninguna de estas dos se conocen representaciones de mandrágoras. Los minoicos, que prestaron gran atención al entorno natural que los rodeaba y recogieron numerosas especies botánicas, llegaron a pintar flores de loto azul en las Casas de Akrotiri (antigua Tera, hoy Santorini), una especie abundantísima en Egipto y muy representada en conjunción con el fruto de la mandrágora. Sin embargo, no nos consta ninguna representación minoica de mandrágoras, ni de su fruto ni de su raíz. Tampoco nos consta entre los micénicos, de los que apenas han llegado restos de pinturas murales, siendo muy fragmentarios los existentes. No obstante, el hecho de que no existan representaciones figuradas de la planta, no implica que esta no se transportase de Egipto a Grecia por estas fechas, entre el siglo XVI y el XIII a.C., ya que en líneas generales la medicina griega asume e incorpora los conocimientos egipcios.

Tampoco podemos reconstruir en qué momento llegaron a Grecia las ideas de la mandrágora tomadas de Mesopotamia y Persia. Sí que podemos deducir que al menos en el VIII a.C., época en que vivió y escribió Homero, estas ideas habrían pasado de Mesopotamia a Grecia²¹. A partir de entonces, la toxicidad y el poder sedante de la planta estuvieron muy presentes tanto entre los autores griegos como entre sus herederos culturales, los romanos. Así, su alta toxicidad fue recogida por Hipócrates (siglo V), quien en *Los lugares del hombre* (XXXIX, 1) previno que la ingesta excesiva podía provocar locura. Algo muy similar sostuvo Dioscórides (siglo I) en su *Materia Médica* pues alertó que la ingesta, sólida o en zumo de las bayas, en grandes cantidades, “dejaban sin habla a quien las comía”²². Justamente, para evitar el poder letal de la planta había que arrancarla con distintos artificios (trazar un círculo con una espada alrededor de la planta, mirar hacia el Oeste, taparse los oídos, hacer sonar una trompeta, etc.) y así lo sostuvieron

¹⁸ El potencial sedante y alucinógeno de la mandrágora debía ser conocido en Egipto, pero seguramente otras plantas, principalmente el opio o adormidera, eran mucho más frecuentes para proporcionar estos efectos.

¹⁹ PASTOR SECO, María Ivone y CUESTA PASTOR, José Manuel (2004): p.87, nota 1.

²⁰ RAMOUTSAKI, Ioanna, ASKITOPOULOU, Helen y KONSOLAKI, Eleni (2002): p.45.

²¹ Han estudiado la presencia de la mandrágora en los textos homéricos tanto BECERRA ROMERO, Daniel (2005) como PASTOR SECO, María Ivonne y CUESTA PASTOR, José Manuel (2004).

²² Por ello ha de administrarse en pequeñas dosis, vid. ESTELLER, Alejandro (2006): p. 322. Obsérvese que aquí Dioscórides cifra el poder sedante y alucinógeno también en las bayas o frutos, pese a que estudios científicos recientes han demostrado que las bayas son la única parte comestible de la planta y por tanto la menos tóxica. Vid. nota 3.

autores como Teofrasto (siglo III a.C.)²³, Plinio el Viejo (siglo I)²⁴ o el *De virtutibus herbarum* del Pseudo Apuleyo (¿siglo IV?)²⁵. Dioscórides redactó distintas recetas con la raíz y la corteza de la mandrágora para conseguir sustancias analgésicas, sedantes, hipnóticas y anestésicas²⁶, recogiendo similares ideas otros autores de la antigüedad grecorromana tan significativos como Plinio el Viejo (siglo I) y Galeno (siglo II)²⁷. Justamente sus propiedades analgésicas debieron ser las que alentaron también su uso como antídoto contra la mordedura de serpiente.

Pero el uso que nos interesa a nosotros en Grecia primero y en Roma después es el relacionado con el fruto de la mandrágora y con Afrodita. Si atendemos a las fuentes escritas, la planta servía a fines tan diferentes como regular la menstruación, favorecer la fertilidad, e inclusive provocar abortos. Era, por tanto, la mandrágora una planta ligada al universo femenino. Respecto a sus poderes afrodisíacos, Teofrasto (siglo III a.C.) en la *Historia de las plantas* (IX, 8,8) había señalado que la mandrágora servía para los usos de Afrodita. Plinio el Viejo (siglo I), seguramente haciéndose eco del *ritual de las lemnias*²⁸, defendía que la intensidad del perfume de la mandrágora aturdió a los que no estaban hechos para olerla. Dioscórides (siglo I) indicaba que el jugo de las semillas de la mandrágora “purificaba la matriz” y mezclada con azufre “detenía el flujo rojo”²⁹. Asimismo señalaba el uso de la mandrágora como abortivo: “aplicado solo en el peso aproximado de medio óbolo expulsa los menstruos y los fetos”³⁰. El gramático Hesiquio de Alejandría (s. V) entendía que el término *mandragoritis* era un epíteto de Afrodita, relacionando por tanto la planta y la fertilidad.

No obstante, la abundancia de fuentes escritas tanto sobre el uso sedante como ginecológico de la planta³¹ no se corresponde con las fuentes artísticas, donde la mandrágora es totalmente desconocida tanto para los griegos como para los romanos. Esta no aparece ni en la pintura (sobre muro, tabla o cerámica), ni en los relieves o esculturas, ni en los rollos manuscritos, ni tampoco en las artes suntuarias. Ninguna evidencia

²³ RAMOUTSAKI, Ioanna, ASKITOPOULOU, Helen y KONSOLAKI, Eleni (2002): p. 45; RANDOLPH, Charles B. (1905): p. 489. citando a Teofrasto (*Historia de las Plantas*, 9.8.8).

²⁴ RANDOLPH, Charles B. (1905): pp. 489-490, cita a Plinio el Viejo (*Historia Natural*, Libro 25, capítulo 148): “Los que vayan a arrancar la mandrágora deben evitar el viento de cara, hacer tres círculos alrededor con una espada y cavar la tierra mirando hacia el Oeste” (traducción libre del inglés).

²⁵ El *De virtutibus herbarum* es un libro de simples del que se han dado las más variadas hipótesis en cuanto a su autoría y datación, desde los que se lo atribuyen a (Lucio) Apuleyo, autor asimismo del *Asno de Oro*, en el siglo II; a los que lo consideran obra de un tal Apuleius Platonicus que habría vivido en el siglo IV; pasando por los que piensan que se trata de un Pseudo-Apuleyo bien del siglo VI, bien del siglo XI o, inclusive, del siglo XII.

²⁶ ESTELLER, Alejandro (2006): pp. 322- 323.

²⁷ RAMOUTSAKI, Ioanna, ASKITOPOULOU, Helen, KONSOLAKI, Eleni (2002): p. 45.

²⁸ En el ritual de las lemnias se explicaba que las mujeres habían sido castigadas con un nauseabundo olor a mandrágoras por despreciar a Afrodita, y además habían sido separadas de los hombres y habían roto sus relaciones conyugales. Vid. PASTOR SECO, María Ivonne y CUESTA PASTOR, José Manuel (2004): p. 89.

²⁹ ESTELLER, Alejandro (2006): p. 323.

³⁰ *Ibid.*, p. 322.

³¹ No se pretende agotar las fuentes antiguas referidas a la mandrágora, pero sí al menos tener un muestreo de textos que ayuden a comprender la presencia de la planta en el imaginario colectivo.

tenemos de su presencia artística en Grecia y Roma, ni de su raíz ni de su fruto, y ello a pesar de que los artistas clásicos no fueron ajenos al simbolismo de las plantas, y otras como el olivo, la palmera, la vid, el laurel, o la hiedra, por citar solo algunas, aparecen continuamente. No hemos hallado escenas eróticas con alusión al fruto de la mandrágora, ni escenas de pérdida de la consciencia con alusión a la raíz de la mandrágora³², ni escenas de interés botánico científico con representación de la planta.

Sin embargo, hay distintos indicios que apuntan a la existencia de libros ilustrados de botánica en la Antigüedad que bien pudieron incluir la mandrágora en el conjunto de plantas representadas. Así, Plinio el Viejo, en la *Historia Natural*, escrita c. 77 d.C., en el libro XXV, dedicado a las propiedades medicinales de las plantas, afirma que:

Además de estos autores [latinos], los autores griegos, que hemos citado antes, tratan este tema. Entre ellos, Cratevas, Dionisio y Metrodoro, quienes han utilizado un método muy atractivo, que no hace sino demostrar la dificultad de su tarea: **han reproducido las plantas a color y han descrito abajo sus efectos**. Pero la pintura es engañosa, pues los colores son tan numerosos, que aunque quieran rivalizar con la naturaleza, a menudo se ven alterados por los diversos azares de la copia. Por otra parte, no es suficiente con pintar algunas plantas en un momento determinado de su vida, pues las plantas cambian de aspecto a lo largo de las cuatro estaciones del año.

Así que, atendiendo a Plinio, ya desde Cratevas (autor del siglo I a.C.) hay libros ilustrados de botánica. De hecho, los especialistas consideran que cuando Dioscórides escribe la *Materia Médica* en el siglo I d.C. toma como referencia directa a Cratevas y que la suya también fue una enciclopedia ilustrada de *simples* medicinales. El libro de Cratevas se perdió, pero el de Dioscórides no, copiándose e ilustrándose profusamente en los siglos posteriores, e incluyendo estas copias la mandrágora. Nada impide, por tanto, pensar que había ya una configuración iconográfica de la planta en el mundo clásico, pero no sabemos si esta imagen incidiría en la raíz o en el fruto de la misma.

Por otra parte, contamos con unos fragmentos de papiros de época ptolemaica, de los siglos II y V d.C. respectivamente, que parecen ser restos de libros de botánica ilustrados³³. El más antiguo es el *Papiro de Tebtunis*, hallado en Egipto, pero escrito en griego. Data del siglo II d.C. y es un texto médico sobre las propiedades de las plantas que se conserva hoy en las Rare Books Collection de la Bancroft Library de la Universidad de California en Berkeley. El otro ejemplar es el *Papiro de Antinoopolis*, hoy en la Wellcome Library (Londres), datado c. 400. Está ilustrado y escrito por ambas caras, con la representación de la *Symphytum officinale* en el recto del folio y de una planta sin identificar en el verso. La existencia de estos fragmentos de papiro reafirma la realización de herbarios ilustrados ya en la Antigüedad grecorromana, donde es probable que la mandrágora también tuviese su espacio. Las fuentes escritas nos indican que sus propiedades ginecológicas y anestésicas estuvieron presentes entre los griegos, quienes las legaron a los romanos, así que es posible pensar que fruto y raíz, receptores de ambos valores, también estuvieron representadas en las imágenes. Sin embargo, no es posible hacer más deducciones acerca de su configuración iconográfica. Hemos de dar el paso al mundo medieval, donde por fin emerge una imagen de la mandrágora tremendamente rica desde el punto de vista iconográfico.

³² Así por ejemplo, en las bacanales, que aúnan lo erótico y la salida de la consciencia, se representan tirsos y vides, pero no la mandrágora.

³³ Ambos fueron dados a conocer por MARGANNE, Marie-Hélène (2004).

El fruto de la mandrágora en la Edad Media

Al inaugurar la Edad Media, el sustrato de la Antigüedad, se hace visible y se enriquece. Así la mandrágora se repite insistentemente en el campo del libro científico ilustrado. Desde muy temprano contamos con imágenes que hacen hincapié en su raíz (como la *Materia Médica* de Dioscórides en el fol. 5v del Códice de Viena, siglo VI³⁴, y en el fol. 90 del Códice de Nápoles, siglo VII³⁵) y otras que resaltan su fruto y sus hojas de crecimiento radial (como la *Materia Médica* de Dioscórides en el códice de la BnF, Ms. Grec 2179, fols. 103v, 104r y 105r, del siglo VIII). La raíz, a su vez, genera una iconografía de grandes variaciones. Puede aparecer la planta sola, humanizada, como macho y hembra, recogiendo las dos especies botánicas (*officinarum* y *autumnalis*), como ocurre por ejemplo en la *Materia Médica* de Dioscórides, siglos IX-X, en griego, procedente de Constantinopla, hoy en Pierpont Morgan Library (Nueva York), Ms. 652, fols. 103v y 104 v. Puede aparecer Dioscórides escribiendo su libro a la vez que un pintor ilustra la mandrágora y Sofía (personificación de la sabiduría) participa de este proceso creativo, como por ejemplo en la *Materia médica* de Dioscórides del siglo XV, en griego, hoy en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. BAV Chisianus F.VII.159 (gr.53), fols. 234v y 236v. Puede aparecer el peligroso arrancado de la planta ayudándose de un perro y/o tapándose los oídos para no sucumbir al mortífero poder de la planta, como por ejemplo en el *Iatrosophion bizantino*, siglo XV, en griego, Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB), ms.gr.3632, fol. 378r, o en el *Herbario* anónimo, segunda mitad del siglo XV, procedente de Italia (BnF, Ms. Lat. 17848, fol. 20v). Puede inclusive aparecer una raíz realista y exenta del aspecto antropomorfo, como por ejemplo en el *Livre des simples médecines* de 1452, procedente de Borgoña (BnF, Ms. Nouvelle Acquisition Française 6593, fol. 134v).

Tampoco los frutos de la mandrágora y su potencial sexual o afrodisíaco pasaron desapercibidos en la Edad Media, aunque han recibido menos atención por parte de la literatura especializada. De ello hay evidencias tanto literarias como artísticas. La Biblia recoge en el Antiguo Testamento al menos dos alusiones claras al poder afrodisíaco de la mandrágora. La primera se halla en el Génesis 30, 1-22 en un pasaje referido a la rivalidad entre Raquel y Lía, ambas casadas con Jacob. En él se explica cómo Raquel, estéril por mucho tiempo, no había logrado tener hijos con Jacob, mientras que Lía sí lo había conseguido aunque hacía un tiempo que “había dejado de tener hijos” (Gn 30, 9), estando seguramente ya en la menopausia. Un día Rubén, hijo de Lía, encontró unas mandrágoras mientras segaba y se las llevó a su madre. Lía y Raquel se disputaron estas mandrágoras por su capacidad para darles la fertilidad (Gn 30, 14). Finalmente llegaron a un acuerdo: Lía cedió las mandrágoras a Raquel y Raquel permitió a Lía que yaciese con Jacob. Lía y Jacob tuvieron un hijo más, Zabulón. Dios también se acordó de Raquel, la oyó y la hizo fecunda, concibiendo y dando a luz al más pequeño de los hijos de Jacob, José (Gn 30, 22). José será tiempo después vendido por sus hermanos a unos mercaderes y terminará sirviendo al faraón en Egipto. Es interesante ver cómo una de las historias que recoge el potencial afrodisíaco de las mandrágoras se enmarca en un ambiente geográfico próximo a Egipto, donde el valor afrodisíaco de la mandrágora había tenido un peso importante con la dinastía XVIII.

³⁴ Codex Vindobonensis, Österreichische Nationalbibliothek de Viena (ÖNB), ms. Med.gr.1, fol. 5v, c. 513, en griego.

³⁵ *Materia médica* de Dioscórides, inicios del siglo VII, en griego, ¿procedente de Rávena/Constantinopla?, Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. gr. 1, fol. 90, con mandrágoras macho y hembra.

Sin embargo, cuando en la Edad Media se ilustró la historia de Jacob y sus dos esposas, ninguna alusión se hizo a este pasaje, ni se incluyó jamás el fruto de la mandrágora. A modo de ejemplo si nos detenemos en el fol. 31 de la *Biblia historiada* de Guiard des Moulins de la BnF, Ms. Français 152 (siglo XIV), en que aparecen Jacob y sus dos esposas, nos daremos cuenta que ninguna alusión hay a las mandrágoras.

Algo muy parecido ocurrió en el otro pasaje bíblico que las menciona. Se trata del Cantar de los Cantares 7, 14 que dice literalmente: “Ya dan su aroma las mandrágoras y a nuestras puertas están los frutos exquisitos, los nuevos y los añejos que guardo, amado mío, para ti”. Tampoco en este caso hubo una trasposición iconográfica para el poema. Y aunque los versos del *Cantar de los Cantares* se aplicaron con frecuencia a la Virgen María, entre los símbolos tomados de este texto, no conocemos ningún caso en que María se asocie a la mandrágora.

Andando el tiempo estas ideas llegaron también al *Fisiólogo*, texto base para todos los bestiarios medievales, seguramente procedente del ámbito alejandrino de entre los siglos II y V. En él se dice sobre el elefante rudo:

Existe un animal llamado elefante. No siente la concupiscencia del coito. Hay otro que se llama *tragelafo* (o elefante rudo). Si desea tener hijos, va a Oriente, cerca del Paraíso. Hay allí un árbol llamado mandrágora. Acude allí con su hembra. Come ésta del árbol en primer término y da de él también al macho, a quien seduce mientras come. Y tan pronto como el macho ha terminado de comer, concibe la hembra en su útero. Llegado el tiempo del parto, la hembra se introduce en un lago y cuando el agua le llega a las ubres, sobreviene el parto y deja caer a su hijo sobre las aguas. Nada éste entonces, se aproxima a las patas traseras de la madre, encuentra las ubres y mama. El elefante, entretanto, custodia a la parturienta a causa de la serpiente, porque el elefante es enemigo de la serpiente. Dondequiera que la encuentre, la patea hasta matarla. [...]

El gran elefante y su compañera personifican a Adán y Eva. Pues mientras fueron virtuosos (es decir, obedientes al Señor), antes de su prevaricación, no conocieron el coito, ni tuvieron idea siquiera de su unión carnal; pero, cuando la mujer comió del fruto del árbol (la mandrágora espiritual) y dio a comer de él a su marido, quedó grávida de males. A causa de esto, hubieron de salir del Paraíso. Pues, mientras estuvieron en él, Adán no conoció a Eva, según se pone de manifiesto por lo [que ha sido] escrito: y cuando fueron arrojados del Paraíso, conoció Adán a su mujer y ella concibió y dio a luz a Caín sobre las aguas vituperables [...]³⁶.

Aquí la mandrágora tiene un contenido sexual y negativo, pues se asocia a la concupiscencia. Se llega incluso a comparar el fruto de la mandrágora y el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, pues ambos conducen al pecado. Evidentemente ha habido un cambio de significado, pasando de una connotación sexual positiva en Egipto a una connotación negativa asociada al vicio y la concupiscencia en la Edad Media.

Los bestiarios fueron uno de los pocos ejemplos donde apareció la mandrágora como afrodisíaco en su doble vertiente literaria e iconográfica. Sin embargo, al ilustrar este pasaje, hubo una preferencia por cargar las tintas en la raíz de la mandrágora y no en su fruto, aunque el texto decía *fruto* y no raíz. Así, se transfirió el poder afrodisíaco del fruto a la raíz, de modo que esta parte de la planta asumió todas las connotaciones negativas en el pensamiento cristiano, ya que producía alucinaciones, era enormemente

³⁶ GUGLIELMI, Nilda (2003): pp. 89-90.

tóxica y mortífera, y además arrastraba al hombre a la concupiscencia. Así lo vemos por ejemplo en un *Bestiario* de Pierre de Beauvais de fines del siglo XIII procedente de Francia (BnF, Ms. Nouv. Acq. Fr. 13521, fol. 29), donde el elefante está a punto de comer una mandrágora de la que se ha resaltado su raíz antropomorfa y femenina. Aquí la mandrágora adquiere incluso por tanto una connotación misógina.

Más allá del elefante de los bestiarios, es difícil hallar en la Edad Media imágenes en las que el fruto de la mandrágora aluda a la sexualidad³⁷. Uno de los pocos ejemplos que nos parece apuntar en esta dirección es una ilustración del *Tacuinum Sanitatis* de Ibn Butlan, tratado de higiene y dietética escrito originariamente en árabe en el siglo XI, pero con un tremendo éxito en el ámbito latino bajomedieval, lo que generó numerosas traducciones al latín e inclusión de ilustraciones mucho más desarrolladas que en su versión árabe. En una de las copias ilustradas y traducidas al latín, procedente de Italia, hoy en la BnF con la signatura Ms. Nouv. Acq. Lat. 1673, y datada c. 1390-1400, trata en el fol. 85 la mandrágora. Aquí, la mandrágora es una planta de gran altura, casi un árbol, en la que se marcan sus frutos. En primer plano se ha incluido una escena de amor cortés en la que unos amantes parecen estar intercambiando frutos de la planta, como si se hiciese una actualización de las escenas amoratorias del mundo egipcio, ahora traducidas al ámbito cultural cristiano, latino y bajomedieval.

Por otra parte, debemos indicar como los autores árabes, que hicieron diversas copias y traducciones de la *Materia Médica* de Dioscórides, al ilustrar la mandrágora pusieron el acento tanto en las hojas y frutos como en la gran raíz antropomorfa, como puede verse por ejemplo en la copias de la BnF, Ms. Arabe 4947, fol. 92 (datada en el siglo XII) o en la copia de la Bodleian Library de la Universidad de Oxford, Ms. Arab d.138, fol. 126r (datada en el siglo XIII). Sabemos que en el mundo islámico la planta se cultivaba para usos medicinales, de modo que debía ser interesante reconocer la planta tanto cuando estaba sembrada, como cuando se extraía y se le daba un uso farmacológico. En este sentido, las representaciones árabes parecen unir por un lado la influencia de las pinturas murales de las tumbas egipcias de la dinastía XVIII con sus jardines llenos de plantas; y por otro lado la influencia de los manuscritos medievales latinos y griegos con mandrágoras antropomorfas y de raíz hiperdesarrollada. Pero esta no fue una singularidad de los autores árabes ya que, en el ámbito latino también hubo imágenes que insistieron tanto en fruto y flores como en la raíz antropomorfa, como por ejemplo la *Materia médica* de Dioscórides, del siglo XV en lengua latina, hoy en la Biblioteca Apostolica Vaticana (Ciudad del Vaticano), ms. Chig.F.VII.158, fol. 51v. En este ejemplo, por otra parte, la desnudez de los personajes y el hecho de estar afrontados al largo tallo de una planta parece sugerir la idea de cierta conexión con el árbol del pecado original.

Conclusiones

En definitiva, lo que se comprueba en la Edad Media, es que hay una herencia y reinterpretación de la tradición antigua, que no es lineal ni uniforme, pues remite a lo egipcio, lo mesopotámico, o lo grecorromano indistintamente. Así, al representar la mandrágora, unas veces se insiste en la raíz y otras en el fruto, unas veces se indica su alta

³⁷ Tal vez por ello algún autor ha querido ver entre los frutos del árbol del pecado original de uno de los capiteles del claustro de la catedral de Gerona (siglo XII) unas posibles mandrágoras [vid. LANGE, Claudio (2009)]. No obstante, a nuestro juicio, no hay demasiados argumentos botánicos para sostener esta interpretación ni hemos localizado otros ejemplos iconográficos donde esto sea claramente visible.

toxicidad y otras su ligazón con la sexualidad. Y es que la Edad Media es un largo período de casi mil años en que los conocimientos se transmiten, entre otros, a través del Mediterráneo. Cuando se trata de conocimientos librarios, se usan además tres lenguas cultas y científicas, que son el griego, el árabe y el latín. Si en materia lingüística cada traducción a una lengua implica una reinterpretación, en materia artística ocurre un proceso similar, y cada vez que se incluye una mandrágora en una obra de arte se le agregan nuevas connotaciones. En definitiva, el análisis iconográfico del fruto de la mandrágora nos revela la existencia de variaciones sobre un tema común que, vistas en conjunto, prueban la existencia de una gran diversidad figurativa. Sin embargo, esta complejidad, riqueza y diversidad no es exclusiva de la iconografía de la mandrágora, sino que la hallamos en otras muchas imágenes que recorren la cultura material de la Edad Media.

Bibliografía

- AGUIRRE DE CÁRCER, Luisa Fernanda (1999): “Farmacología andalusí”. En: ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo (coord.): *La Medicina en al-Andalus*. Junta de Andalucía, Granada, pp. 173-196.
- ALBERTO GUERRIÑO, Antonio (1969): “Historia de la Mandrágora”, *Medicina e Historia: Revista de estudios históricos de las ciencias médicas*, nº 54, pp. 2-13.
- ALLEN, Don Cameron (1959): “Donne on the Mandrake”, *Modern Language Notes*, vol. 74, nº 5, pp. 393-397.
- ATKINSON, Robert S.; BOULTON, Thomas B. (eds.) (1989): *The History of Anaesthesia*. The Royal Society of Medicine Services and The Parthenon Publishing Group, Londres, pp. 21-56.
- ATTRELL, Daniel (2013): “Astral Magic and Psychoactive Substances in the Picatrix”, *48th Congress of Medieval Studies (2013)*. Western Michigan University, Kalamazoo (Michigan USA).
- BECERRA ROMERO, Daniel (2005): “Mandragora officinarum en el origen del nepentes homérico”, *HABIS*, nº 36, pp. 25-33.
- BERTOL, Elisabetta y otros (2004): “Nymphaea cults in ancient Egypt and the New World: a lesson in empirical pharmacology”, *Journal of the Royal Society of Medicine*, nº 97, pp. 84-85.
- BOSSE-GRIFFITHS, Kate (2001): “The Fruit of the Mandrake in Egypt and Israel”. En: GRIFFITHS, J. Gwyn (ed.): *Amarna Studies and Other Selected Papers*. Orbis Biblicus et Orientalis, Fribourg, pp. 82-96.
- BRUNETON, Jean (2001): *Farmacognosia, fitoquímica, plantas medicinales*. Acribia, Zaragoza, pp. 803-805.
- BULZACCHI, Bruno (1930): *Étude comparative sur l'emploi des solanacées dans les différentes pharmacopées*. Imprimerie Camille André, Nancy, pp. 13-14.
- CASTAÑEDA REYES, Jose Carlos (2010): *Señoras y esclavas: el papel de la mujer en la historia social del Egipto antiguo*. Colegio de México, México D.F.

CASTELLS, Margarita (1992): “La medicina en al-Andalus”. En: *El legado científico andalusí. Museo Arqueológico Nacional*, catálogo de la exposición. Ministerio de Cultura, Barcelona, pp. 127-144.

CASTILLA BRAZALES, Juan (1999): “Noticias médicas en fuentes árabes sobre al-Andalus”. En: ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo (coord.): *La Medicina en al-Andalus*. Junta de Andalucía, Granada, pp. 29-68.

CASTROVIEJO, Santiago (coord.) (2012): *Flora Ibérica. Plantas vasculares de la Península Ibérica e Islas Baleares*. CSIC, Madrid.

COLLARD, Franck; SAMAMA, Évelyne (eds.) (2002): *Le corps à l'épreuve: poisons, remèdes et chirurgie: aspects des pratiques médicales dans l'Antiquité et au Moyen-Âge*. Dominique Guéniot, Langres.

COMENDADOR Y TÉLLEZ, Primo (1863): *Consideraciones botánico-farmacéuticas de las solanáceas en general, seguidas de una monografía bien entendida de la Belladona*. Imprenta J.M. Ducazcal, Madrid, pp. 11-27.

DERCHAIN, Philippe (1975): “Le lotus, la mandragore et le pérsea”, *Chronique d'Égypte. Bulletin périodique de la Fondation Egyptologique Reine Elisabeth*, vol. L, n° 99, pp. 65-86.

DILLEMANN, Georges (1968): “La pharmacopée au Moyen Âge. I. Les ouvrages”, *Revue d'histoire de la pharmacie*, n° 199, pp. 163-170.

El Fisiólogo (¿s. II- V?). Edición de GUGLIELMI, Nilda (ed.) (2002): *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Eneida, Madrid, pp. 89-90 y 150.

ELKHADEM, Hosam (1990): *Le Taqwīm al-Sihha (Tacuini Sanitatis) d'Ibn Butlān: un traité médical du XI^e siècle*. Peeters, Lovaina.

EMBODEM, William A. (1978): “The Sacred Narcotic Lily of the Nile: *Nymphaea caerulea*”, *Economic Botany*, vol. 32, n° 4, pp. 395-407.

ESTELLER, Alejandro (coord.) (2006): *Estudios y traducción. Dioscórides. Sobre los remedios medicinales. Manuscrito de Salamanca*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

FARAUDO DE SAINT GERMAIN, Luis (1943): *El “Libre de les medicines particulars”*. Versión catalana trescentista del texto árabe del *Tratado de los Medicamentos Simples de Ibn Wāfid*, autor médico toledano del s. XI. Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, Barcelona.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2013): *Arte y ciencia en el scriptorium de Alfonso X el Sabio*. Cátedra Alfonso X el Sabio, El Puerto de Santa María.

FLEISHER, Zhenia; FLEISHER, Alexander (1992): “The Odoriferous Principles of Mandrake, *Mandragora officinarum* L. Aromatic Plants of the Holy Land and the Sinai. Part IX”, *Journal of Essential Oil Research*, vol. 4, n° 2, pp. 187-188.

FONT QUER, Pío (1990): *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*. Labor, Madrid, pp. 591-594.

GABRA, Sami (1954-1955): “Papaver Species and Opium through the Ages”, *Bulletin de l'Institut égyptien*, n° 27, p. 45.

- GARCÍA ROLLÁN, Mariano (1996): *Atlas clasificatorio de la flora de España peninsular y balear*. Mundi-Prensa, Madrid, vol. II, p. 372.
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, J. Ramón (1999): *Las plantas en la brujería medieval (propiedades y creencias)*. Celeste, Madrid.
- GONZÁLEZ WAGNER, Carlos (1984), “Psicoactivos, misticismo y religión en el mundo antiguo”, *Gerión. Revista de Historia Antigua*, nº 2, pp. 31-59.
- GORJI, Ali; KHALEGHI GHADIRI, Maryam (2002): “History of Headache in Medieval Persian Medicine”, *The Lancet Neurology*, vol. 1, pp. 510-515.
- GOUMOT, Claire (2013): “La Mandragore, plante du Diable ou remède miracle?”, *Histoire et Images Médiévales*, nº 48, pp. 74-81.
- GUERRA GARRIDO, Raúl (2013): *El Herbario de Gutenberg. La Farmacia y las Letras*. Turner, Madrid, pp. 212-213.
- GUTIÉRREZ RODILLA, Bertha (2006): “Dioscórides y su proyección en la Historia de la medicina y la farmacia”. En: ESTELLER, Alejandro (coord.): *Estudios y traducción. Dioscórides. Sobre los remedios medicinales. Manuscrito de Salamanca*. Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 11-29.
- HAMARNEH, Sami Jalaf y SONNEDECKER, Glenn (1963): *A pharmaceutical view of Abulcasis al-Zahrāwī in Moorish Spain*. Brill, Leiden.
- HANUŠ, Lumír O. y otros (2005): “Substances Isolated from Mandragora Species”, *Phytochemistry*, nº 66/20, pp. 2408-2417.
- HANUS, Lumír O.; DEMBITSKY, Valery M.; MOUSSAIEFF, Areh (2006): “Comparative study of the volatile compounds in the fresh fruits of mandrágora autumnalis”, *Acta chromatographica*, nº 17, pp.151-160.
- JANICK, Jules (2002): *Ancient Egyptian agriculture and the origins of horticulture*. Department of Horticulture and Landscape Architecture, Purdue University, Indiana.
- LANGE, Claudio (2009): “La clave anti-islámica. Ideas sobre marginación icónica y semántica”. En: MONTEIRA ARIAS, Inés; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. CSIC, Madrid, pp. 115-127.
- LÁZARO E IBIZA, Blas (1990): *Plantas medicinales*. Soler, Barcelona.
- LÓPEZ LÓPEZ, Ángel (1994): “Estudio particular de las especies botánicas que se citan en el Calendario de Córdoba de Arīb ibn Sa’īd”, *Ciencias de la Naturaleza en Al-Andalus. Textos y Estudios. Vol. III*. CSIC – Centro de Estudios Árabes, Granada, pp. 43-76.
- MARGANNE, Marie-Hélène (2004), “Le rôle de l’illustration dans la transmission du savoir médical antique”, *Le livre médical dans le monde gréco-romain, Cahiers du CeDoPaL*, nº 3, pp. 35-58.
- MARTÍ-IBÁÑEZ, Félix (1962): *A Pictorial History of Medicine*. Spring Books, Londres.
- MEINEKE, Augustum; BOTHE, Fredericus H. (1855): *Poetarum Comicoorum Graecorum Fragmenta*. Ambroise Firmin Didot, París.

MEYERHOF, Max (1935): “Esquisse d’Histoire de la Pharmacologie et Botanique chez les Musulmans d’Espagne”, *Al-Andalus*, nº 3, pp. 1-41.

MEYERHOF, Max; SOBHY, Georgy P. (1932): *The Abridged Version of the Book of Simple Drugs of Ahmad ibn Muhammad a-Ghafiqi by Gregorius Abū-l-Farad (Barhebraeus)*. Al-Ettemad Printing Press and Publishing House, El Cairo.

NEMES, C.; GOERIG, M. (2002): “The Medical And Surgical Management Of The Pilgrims Of The Jacobean Roads In Medieval Times. Part 2. Traces Of Ergotism And Pictures Of Human Suffering In The Medieval Fine Arts”, *International Congress Series*, nº 1242, pp. 487-494.

NIKOLAU, Panagiota y otros (2012): “Accidental Poisoning After Ingestion of Aphrodisiac Berries: Diagnosis By Analytical Toxicology”, *The Journal of Emergency Medicine*, vol. 42, nº 6, pp. 662-665.

OLSON, Kelly (2009): “Cosmetics in Roman Antiquity: Substance, Remedy, Poison”, *Classical World*, vol.102, nº 3, pp. 291-310.

OPSOMER, Carmélia (2002) “La pharmacopée médiévale. Images et manuscrits”, *Journal de Pharmacie de Belgique*, nº 57, pp. 2-10.

PASTOR SECO, María Ivonne; CUESTA PASTOR, José Manuel (2004) “Estudio sobre dos plantas homéricas: mandrágora y moly”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, t. 15, pp. 87-94.

PERUCHO, Juan (1986): *Botánica Oculta o el falso Paracelso*. Plaza y Janés, Barcelona. pp. 55-61.

PRIORESCHI, Plinio (1996-2003): *A History of Medicine*, vol. I-V. Horatius Press, Omaha.

PRIORESCHI, Plinio (2003): “Medieval Anesthesia– The Spongia Somnifera”, *Medical Hypotheses*, vol. 61, nº 2, pp. 213-219.

PUTZ, Rodolfo (2006): *Botánica Oculta. Las plantas mágicas según Paracelso*. Pons, Barcelona, pp. 274-276.

RAMI, S. (2010): “New Withanolides From Mandragora Officinarum: First Report of Withanolides From The Genus Mandragora”, *Fitoterapia*, nº 81/7, pp. 864-868.

RAMOUTSAKI, Ioanna A.; RAMOUTSAKI, Ioannis A.; PAPADAKIS, Chariton E.; HELIDONIS, Emmanuel S. (2002): “Therapeutic methods used for otolaryngological problems during the Byzantine period”, *Annals of Otology, Rhinology and Laryngology*, nº 111, pp. 553-557.

RAMOUTSAKI, Ioanna; ASKITOPOULOU, Helen, KONSOLAKI, Eleni (2002), “Pain Relief and Sedation In Roman Byzantine Texts: Mandragoras Officinarum, Hyoscyamos Niger and Atropa Belladonna”, *International Congress Series*, nº 1242, pp. 43-50.

RANDOLFPH, Charles B. (1905): “The Mandragora of the Ancients In Folklore and Medicine”, *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. XL, nº 2, pp. 487-537.

SAMSÓ, Julio (2011): *Las Ciencias de los Antiguos en al-Andalus (2ª edición con addenda y corrigenda de J. Samsó y M. Forcada)*. Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, Almería.

SAVAGE-SMITH, Emile (2008): "Ibn Baklarish in the Arabic tradition of synonymatic texts and tabular presentations". En: BURNETT, Charles (ed.): *Ibn Baklarish Book of Simples. Medical Remedies between three Faiths in twelfth-century Spain*. Oxford University Press, Nueva York.

SPIEGEL, Allen D.; SPRINGER, Christopher R. (1997): "Babylonian Medicine, Managed Care and Codex Hammurabi, Circa 1700 B.C.", *Journal of Community Health*, vol. 22, nº 1, pp. 69-89.

STODDART, D. Michael (1994): *El mono perfumado. Biología y cultura del olor humano*. Minerva, Madrid.

THOMSON William; VIDAL, Ignasi (1994): *Guía práctica ilustrada de las plantas medicinales*. Blume, Barcelona, p. 138.

TU, Tiejao y otros (2010): "Dispersals Of Hyoscyameae And Mandragoreae (Solanaceae) From The New World To Eurasia In The Early Miocene And Their Biogeographic Diversification Within Eurasia", *Molecular Phylogenetics And Evolution*, vol. 12, nº 57/3, pp. 1226-1237.

VALLEJO, José Ramón; COBOS, José Miguel (2013): "El recetario de la Escuela de Salerno conocido como el *Antidotarium Nicolai*", *Medicina Naturista*, vol. 7, nº 1, pp. 35-41.

VÁZQUEZ DE BENITO, Mª de la Concepción (1972): *El Libro 'Amal man tabba li-man habba de Muhammad ibn 'Abd Allāh ibn al-Jatīb*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

VÁZQUEZ DE BENITO, Mª de la Concepción (2006): "La traducción árabe de la *Materia Médica* de Dioscórides". En: ESTELLER, Alejandro (coord.): *Estudios y traducción Dioscórides Sobre los remedios medicinales. Manuscrito de Salamanca*. Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 31-35.

VÁZQUEZ DE BENITO, Mª de la Concepción; HERRERA, Mª Teresa (1985): "Confrontación de textos árabes y castellanos", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nº 4, pp. 189-203.

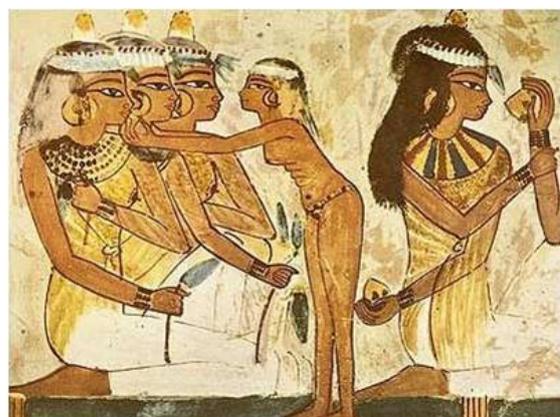
WITKE, Edward Charles (1965): "Marcus Aurelius and Mandragora", *Classical Philology*, vol. 60, nº 1, pp. 23-24.



▲ Tumba de Rekhmire, gobernador de Tebas y visir contemporáneo de Tutmosis III y Amenothep II (dinastía XVIII), s. XV a.C., pinturas del muro sur. Planta de mandrágora cultivada y con frutos.

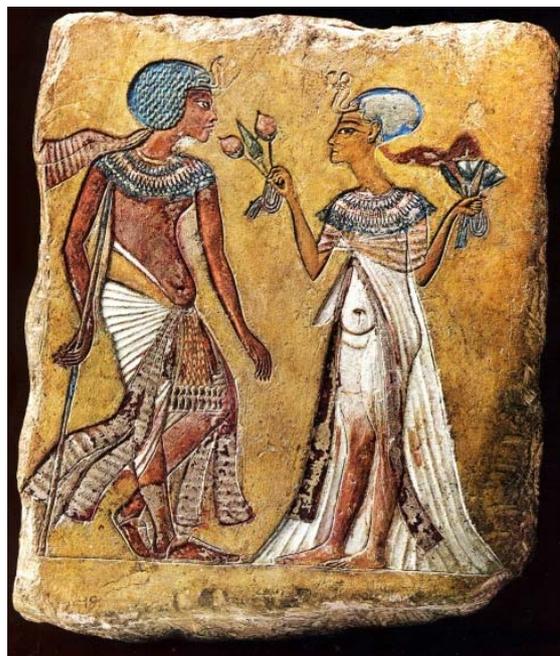
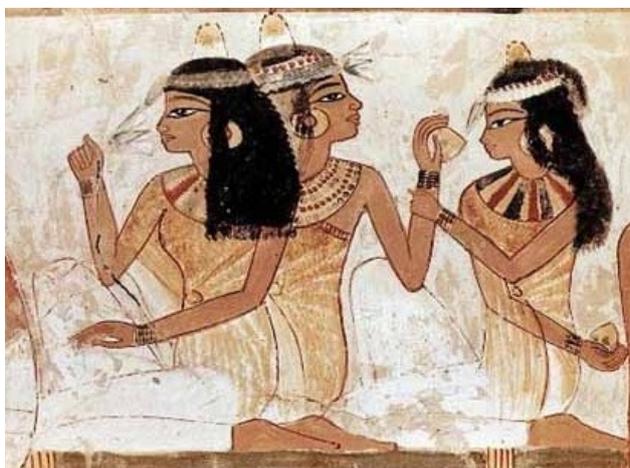
◀ *El jardín de Ipuu*. Tumba de Ipuu (escultor) en Deir-el-Medina, dinastía XIX (1279 a.C.-1213 a. C.). Mandrágora cultivada y con un sistema de riego.

▼ Tumba de Nebamun, escriba y contador de grano de la dinastía XVIII (c. 1500 a.C.). Pinturas murales. Intercambio de mandrágoras.



▲ Tumba de Nebamun, dinastía XVIII (c. 1500 a.C.). Jardín con estanque central rodeado de plantas de mandrágora, palmeras datileras y sicómosos.

▼ Tumba de Najt (noble egipcio del reinado de Tutmosis IV), c. 1400-1390 a.C., necrópolis de Tebas, tumba TT52. Ofrecimiento del fruto de la mandrágora.



▲ Relieve pintado con la imagen de Merytaten ofreciendo una mandrágora a su marido, el faraón Smenkhkare (dinastía XVIII). Museo egipcio de Berlín.



▲ Papiro de Tebtunis, s. II d.C. UC Berkeley, Bancroft Library, Rare Books Collection, P. Tebt. II, 679. Herbario ilustrado con plantas sin identificar.



▲ Papiro de Antinoópolis, London Johnson Papyrus, c. 400. Londres, Wellcome Library. *Symphytum officinale* (recto, izqda.) y una planta sin identificar (verso, dcha.).



▼ *Materia Médica* de Dioscórides, ¿Siria? ¿Turquía?, siglo XII. París, BnF, Ms. Arabe 4947, fol. 92v. Mandrágora con frutos, hojas y raíz detallados.



◀▲ *Materia Médica* de Dioscórides, Egipto, siglo VIII. París, BnF, Ms. Grec 2179, fols. 103v, 104r y 105r. Distintos modos de representar la mandrágora, con y sin frutos, con la raíz más o menos desarrollada.

▶ *Materia Médica* de Dioscórides, traducción árabe de Stephanos/Hunayn, al-Andalus, siglos XII-XIII. París, BnF, Ms. Arabe 2850, fol. 12v. Mandrágoras macho y hembra.





Materia Médica de Dioscórides, siglo XIII. Oxford, Bodleian Library Ms. Arab d.138, fol. 126r. Mandrágora con y sin frutos.



◀ *Bestiario* de Pierre de Beauvais, Francia, finales del siglo XIII. París, BnF, Ms. Nouv. Acq. Fr. 13521, fol. 29r. El elefante y la mandrágora feminizada.

▼ *Materia médica* de Dioscórides, siglo XV. Ciudad del Vaticano, BAV, Ms. Chig. F.VII.158, fol. 51v. Dos mandrágoras antropomorfas afrontadas.

Tacuinum Sanitatis de Ibn Butlan (siglo XI), Italia, c. 1390-1400. París, BnF, Ms. Nouv. Acq. Lat. 1673, fol. 85r. La mandrágora como marco de escena de amor cortés.



EVOLUCIÓN ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DEL JUICIO OSIRIACO EN LA EDAD MEDIA

M^a Amparo ARROYO DE LA FUENTE

Universidad Complutense de Madrid
Colaboradora honorífica, Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología
amparoarroyo@movistar.es

Recibido: 31/3/2017

Aceptado: 19/5/2017

Resumen: El juicio de Osiris fue concebido como símbolo del tránsito del hombre a una nueva vida después de la muerte, pero también como un examen moral que determinaba el acceso a esa vida de ultratumba o bien la completa anulación mediante la destrucción de los componentes espirituales del ser humano. El emblema principal de esa prueba objetiva de la honestidad del finado fue la balanza, que también tuvo un profundo significado escatológico en el mundo heleno. El cristianismo primitivo adoptó este concepto e incluyó este elemento en las imágenes del Juicio Final, pero también vio en los platos de la balanza una alegoría con la que expresar la dualidad entre el cielo y el infierno, el Bien y el Mal.

Palabras clave: juicio de Osiris; Anubis; Juicio Final; san Miguel Arcángel; san Cristóbal.

Abstract: The Judgment of Osiris was shaped as a symbol of transition to a new life after death, but also as a moral proof that decided the entry in that new life beyond the grave or the complete disappearance through the destruction of the spiritual components of the man. The main emblem of this objective, proof of honesty, was the scale, which it also had an eschatological meaning in the Greek world. Primitive Christianity assumed this concept and included this element in the visions of the Last Judgment, but it also considered the scale an allegory of the duality between Heaven and Hell, Good and Evil.

Key words: Judgment of Osiris; Anubis; Last Judgment; St. Michael; St. Christopher.

El Juicio Osiriaco

El dios Osiris fue un dios del renacer en su sentido más amplio que, en origen, estuvo particularmente vinculado con la vegetación, con la cosecha y, por supuesto, con las crecidas anuales del Nilo. Osiris se manifestaba también en todos los ciclos de la naturaleza, tanto estacionales como estelares; su muerte a manos de su hermano Seth y su posterior renacimiento bajo los cuidados de sus también hermanas, Isis y Neftis, simbolizaba la constante regeneración del entorno natural, la sucesión del día y de la noche y, particularmente, la periódica feracidad de la tierra. Estas primitivas funciones del dios pueden apreciarse ya en las fuentes más arcaicas; en los *Textos de las Pirámides*, Osiris es denominado “Gran Verde”, en clara alusión a la fertilidad vegetal, y “Gran Negro”, una referencia al limo depositado por la crecida del Nilo, germen de las abundantes cosechas del valle: “Tus dos hermanas, Isis y Neftis, vienen a ti. ¡Ellas te sanan, completo y grande, en tu nombre de Gran Negro, fresco y grande, en tu nombre de Gran Verde!”¹.

¹ *Textos de las Pirámides*, 366 (628). Se ha transcrito la traducción de Joseph Kaster al inglés en KASTER, Joseph (1970): p. 83. La particular grafía egipcia de estos términos ha dado pie a numerosas

Estos simbólicos colores determinarían la iconografía de Osiris, pues se entendía que su piel adoptaba una de estas dos tonalidades y así era representado habitualmente (Fig. 1). La superación de la muerte que protagonizaba esta deidad, capaz incluso de fecundar a su esposa tras ser asesinado², evolucionaría a lo largo de la historia de Egipto hasta configurar el elaborado mito osiriaco; este relato, que perduró en el ámbito latino, impregnó las creencias funerarias en tanto se instituyó la confianza en el renacimiento humano a imitación de la peripecia divina³.

El pensamiento egipcio concibió un complejo mundo de ultratumba cuyo tránsito requería el conocimiento de diversos repertorios de fórmulas mágicas y litúrgicas, hecho que dio lugar a una abundante literatura funeraria. Entre estas compilaciones de textos destaca el denominado *Libro de los Muertos*, intitulado de este modo por la historiografía moderna pero que fue designado por los egipcios como el *Libro de la Salida al Día*⁴, una evidente alusión a su función como instrumento de regeneración.

El juicio presidido por el dios Osiris constituía un capítulo esencial de este repertorio y generó una rica iconografía para ilustrar las fórmulas que debía recitar el difunto. Atendiendo a estas imágenes, pueden distinguirse diversos estadios en el desarrollo del juicio, donde la efigie del finado se multiplica para evidenciar los diferentes episodios del proceso. Tomando como ejemplo el bellissimo *Papiro de Hunefer* (Fig. 1), en la esquina superior izquierda, el difunto, arrodillado y ataviado con una elegante túnica plisada, se presenta ante los cuarenta y dos dioses que presenciaban el juicio⁵; debajo, Anubis, en su función de dios psicopompo, acompaña a Hunefer hasta el momento culminante del proceso, la pesada en la balanza que determinaba el resultado de la sentencia, registrada por el dios Thoth; y, finalmente, habiendo sido declarado “justo”⁶, el difunto es presentado ante Osiris por su hijo Horus.

En la interrelación del individuo juzgado con los diferentes dioses que pueblan esta escena, destaca la cordialidad que se percibe en el trato con Anubis, que suele sujetar la mano del implicado en su labor de acompañante y guía de los difuntos; esta cálida actitud

interpretaciones. En el caso de “Gran Negro”, si bien también contemplan esta posibilidad, otros autores traducen como un particular epíteto del dios: “Muro de los Lagos Amargos”. Asimismo, en una variante de esta fórmula de resurrección (TP 593), el término empleado parece responder a variantes literarias del texto original. En el caso de “Gran Verde”, esta era también la denominación que los egipcios utilizaban para referirse al mar. Vid. al respecto de estas interpretaciones la obra de Raymond Oliver FAULKNER (1969), según la traducción de Francisco López y Rosa Thode.

² Así se deduce de los *Textos de las Pirámides*: TP 366 (632), TP 593 (1635-1637). El episodio está representado, además, en el templo de Sety I en Abydos.

³ Capítulo aparte merece la reinterpretación que del mito haría Plutarco en época tardía y que incorporó múltiples aspectos de influencia greco-romana. Véase PLUTARCO, *Sobre Isis y Osiris*.

⁴ La recopilación se inicia con el siguiente texto: “Comienzo de las fórmulas para «salir al día» y de las transfiguraciones y glorificaciones (del bienaventurado) en el Más Allá”. Según edición de LARA, Federico (2014): p. 3. A lo largo de este breve estudio, utilizaremos la denominación habitual –*Libro de los Muertos*–, a pesar de la citada incorrección, para facilitar la consulta y comprensión de las citas, pues sigue siendo ésta la denominación al uso en la bibliografía.

⁵ Estos no siempre son representados en su totalidad, sino que se muestran tan solo algunos de ellos, minuciosamente identificados por sus nombres; en el caso del *Papiro de Hunefer* (Fig. 1), los presentes son Ra, Atum, Shu, Tefnut, Geb, Nut, Horus, Isis, Neftis, Hu, Sia, Sur, Norte y Caminos Occidentales.

⁶ La traducción literal del término egipcio es “justificado” o “justo de voz”, es decir, aquel que no ha mentado en su declaración ante el tribunal. SÁNCHEZ, Ángel (2000): p. 198.

del dios cinocéfalo es particularmente llamativa, sobre todo, teniendo en cuenta el hieratismo propio del arte egipcio. Pero el emblema fundamental de este juicio es, sin duda, la balanza, entendida como un símbolo del tránsito entre la vida y la muerte pero también como una alegoría del destino mismo del alma, pues los platillos del peso encarnan la dicotomía entre el premio y el castigo y evidencian la realización de una prueba, un examen divino que determina la calidad de la existencia durante toda la eternidad.

Este proceso se suele denominar “psicostasia”, no obstante, tal término no es etimológicamente correcto pues no son “almas” lo que se pesa en la balanza de este juicio osiriaco sino dos iconos, el corazón del difunto y la pluma de Maat, que figuran sendas nociones abstractas. La diosa Maat encarnó una realidad de muy difícil traducción ya que aunaba en su persona diferentes conceptos del pensamiento occidental: la Verdad, la Justicia e, incluso, una concepción aún más amplia, el orden establecido⁷. En el platillo opuesto, se situaba el corazón del finado que, en realidad, también simbolizaba un concepto abstracto en tanto era una especie de metáfora de su pensamiento, de su conciencia y, en cierto sentido, de toda su vida. La idea que late en este bello arquetipo iconográfico es la verificación misma de la declaración del difunto. Los egipcios pensaban que el conocimiento radicaba en el corazón, no en el cerebro, por ello era el corazón el órgano que se colocaba en la balanza pues se presumía responsable de las decisiones tomadas a lo largo de toda una existencia. En el platillo opuesto, Maat certificaba que lo declarado no ocultaba engaño alguno, por este motivo, la cruz de la balanza se mostraba invariablemente equilibrada, perpendicular al soporte central, pues lo manifestado por el corazón debía equivaler con exactitud a la Verdad⁸. Para corroborar esta ponderación, sobre la balanza, puede reiterarse la figura de Maat (Fig. 1) o bien de Thoth, también vinculado con la Justicia en tanto era el encargado de refrendar la sentencia. En el papiro de Ani, un mono cinocéfalo, animal de Thoth, corona el fiel de la balanza (Fig. 2).

La declaración que el difunto debía entonar ante el divino tribunal, recogida en el capítulo nº CXXV del *Libro de los Muertos*, esconde una estricta definición moral y contiene una detallada lista de acciones reprobables que el difunto niega haber cometido. Esta extensa “*declaración negativa de faltas*” contiene afirmaciones que aluden a conceptos morales de gran alcance, relativos a la piedad y el orden social: “No blasfemé contra dios [...]. No fui causa de aflicción. No hice padecer hambre. No hice llorar. No maté. No di orden de matar. No causé dolor a nadie [...] No fui pederasta”. No obstante, entre la dilatada lista de hechos que el enjuiciado reprueba se encuentran otros que denotan una altísima exigencia moral y dan idea de la elevada integridad que el dios Osiris requería de aquellos que pretendían superar su juicio: “No fui codicioso [...]. No dije mentiras [...]. No fui hablador [...]. No fui insolente [...]. No insulté a nadie”⁹.

⁷ CASTEL, Elisa (2001): pp. 242-244.

⁸ En algunos papiros, los platillos de la balanza no se encuentran a una misma altura y existen variaciones apenas perceptibles. Hay que atribuir estas diferencias a circunstanciales inexactitudes del artista pues, tal y como se ha destacado, la cruz de la balanza se encuentra siempre en ángulo de 90°, lo que implica el equilibrio absoluto del instrumento.

⁹ El encabezamiento de este capítulo reza “Fórmula para entrar en la Sala de las Dos Maat y adorar a Osiris, que preside en el Occidente”; y se complementa con una nueva “Declaración de inocencia ante los cuarenta y dos dioses del tribunal”, con las respuestas de los dioses y con una rúbrica que detalla el “correcto procedimiento para actuar en la Sala de las Dos Maat”. Los ejemplos consignados son solo breves extractos tomados del este extenso capítulo CXXV del *Libro de los Muertos*. LARA, Federico (2014): pp. 209-225.

La dificultad de mantener esta admirable honestidad provocó que el mismo repertorio contenido en el *Libro de los Muertos* incluyera un capítulo destinado a evitar que el corazón, auténtico compareciente en el proceso, pudiera confesar algún desliz del difunto y, por tanto, traicionara así a su dueño: “¡Oh corazón (proveniente) de mi madre, oh corazón (proveniente) de mi madre, oh viscera de mi corazón de mis diferentes edades! ¡No levantéis falsos testimonios contra mí en el juicio, no os opongáis a mí ante el tribunal, no demostréis hostilidad contra mí en presencia del guardián de la balanza (del juicio)!”¹⁰.

Osiris, quien ejerce como juez supremo, recibe a los declarados justos, generalmente, sentado en un trono que flanquean sus hermanas, Isis y Neftis. También tomaban parte en el juicio los ya mencionados cuarenta y dos dioses, que actuaban a modo de corte o tribunal divino. Asimismo, Thoth era el encargado de inscribir el resultado y garantizar la legalidad del juicio, mientras Anubis desempeñaba el papel de dios psicopompo; ambos, principalmente este último, actuaban también como eventuales vigías del fiel de la balanza. Puede entenderse además que Horus, en su papel de intermediario del *justo* ante Osiris, su padre, también realizaba en cierto sentido una función como guía del difunto. Cabe destacar igualmente la presencia de Ammyt¹¹, diosa encargada de devorar el corazón de quienes no superaban el juicio, que solía situarse cerca de la balanza (Figs. 1 y 2). Su aspecto, con los cuartos traseros de un hipopótamo, los delanteros y la melena de un león y la cabeza de un cocodrilo, congregaba la esencia de tres de los animales más temidos en el valle del Nilo; pero el castigo, el terror que pudiera inspirar este monstruo híbrido no recaía en el sufrimiento que causaría al finado, sino en el hecho de que, al engullir Ammyt este órgano, el difunto era privado de la vida de ultratumba, perdía su posibilidad de sobrevivir a la muerte, sencillamente, suponía la inexistencia¹². Esa anulación absoluta del ser fue quizá la mayor inquietud del pensamiento egipcio, un temor a la desaparición de la propia conciencia que llegó a generar cierto escepticismo, una falta de confianza en la promesa de inmortalidad que late en los bellísimos versos de los *Cantos de Arpista*:

Haz fiesta, y no te canses en ello.
Mira, no es dado al hombre llevar su propiedad con él.
Mira, ninguno hay que parta y vuelva de nuevo¹³.

Finalmente, en lo que respecta al análisis de la evolución posterior de este arquetipo iconográfico de tránsito entre la vida y la muerte, cabe destacar que, si bien el difunto suele aparecer como una imagen fiel de su aspecto en vida (Fig. 1), a menudo, también se muestra uno de los múltiples componentes espirituales del ser humano concebidos por el

¹⁰ *Libro de los Muertos*, cap. XXXb. LARA, Federico (2014): p. 84. Se interpela al corazón en plural pues la fórmula alude al corazón del individuo –“proveniente de su madre” –, así como también al responsable de las decisiones tomadas a lo largo de toda una vida, de “diferentes edades”.

¹¹ CASTEL, Elisa (2001): pp. 45-46.

¹² En el *Papiro de Hunefér* (Fig. 1) aparecen también los cuatro hijos de Horus situados frente a Osiris y, en otros ejemplos, tal y como puede apreciarse en el *Papiro de Ani* (Fig. 2), se muestran también ciertas deidades relacionadas particularmente con el destino, como las diosas Mesjenet y Renenutet, o el dios Shai, representado como uno de los ladrillos de parto. Pero, dada la abundancia de ejemplos, el análisis detallado de la iconografía del juicio osiriaco superaría los límites de este estudio, por ello, se ha obviado la descripción de aquellos aspectos que no tienen una trascendencia iconográfica posterior.

¹³ PRITCHARD, James B. (1969): p. 467.

pensamiento egipcio: el *ba*¹⁴ (Fig. 2). Este fue el concepto más individualizado, se representaba como un pájaro con cabeza humana y estaba íntimamente unido al cuerpo, ya que precisaba un apoyo físico para no perder su identidad cuando, tal y como se suponía, viajaba al exterior de la tumba. Otro de estos principios etéreos concebidos en el antiguo Egipto, el *aj*, solía ser representado como un pájaro con cresta. La vinculación del “alma”, o de las nociones egipcias equiparables a ella, con las aves es uno de los aspectos que perduró en la iconografía posterior.

La kerostasia helena y la visión greco-latina del Hades

No existen evidencias de una influencia notoria de la concepción de la ultratumba egipcia en el pensamiento greco-latino; no obstante, es incuestionable el sentido escatológico que también se atribuyó a la balanza en el mundo heleno desde época arcaica. Son significativos los hallazgos realizados en las tumbas micénicas, concretamente, en la tumba III del círculo A, datada en torno al año 1500 a.C., en la que se encontraron los restos de tres mujeres y dos niños con un abundante y rico ajuar¹⁵; además de numerosas joyas, se hallaron diversas balanzas de oro en algunos de cuyos platillos estaba grabada la imagen de una mariposa, insecto que también adornaba algunas de las láminas de oro que cubrían los cuerpos. Martin P. Nilsson ya destacó la presencia de estos lepidópteros como símbolo del alma pues, en su opinión, este vital elemento del ser humano se asociaba con un animal alado que podía ser un pájaro, pero también un insecto; de hecho, Nilsson afirma que el vínculo con la mariposa se desarrolló hasta convertir la crisálida en una metáfora de la resurrección del hombre¹⁶.

La balanza, sin embargo, no simbolizaba en Grecia un juicio *post mortem* sino que, por el contrario, ejemplificaba una decisión divina sobre la vida o la muerte de los hombres. Las fuentes clásicas remiten de nuevo al término psicostasia para describir este hecho, ya desde la desaparecida tragedia de Esquilo así titulada que describía la monomaquia entre Aquiles y Memnón; no obstante, dado que este episodio se producía aún en vida de los protagonistas y que, por lo tanto, no eran sus almas sino su futuro inmediato lo que se pesaba en la balanza, en opinión de ciertos autores sería más apropiado hablar de *kerostasia*¹⁷ o “peso de los destinos”. En el desarrollo de un bello lecito de figuras negras se aprecia con claridad cómo la balanza se interpone entre dos guerreros enfrentados, cuyas vidas aún no se han extinguido (Fig. 3).

¹⁴ La idea egipcia del ser humano fue conceptualmente muy compleja. Existía, como en muchas culturas, una diferenciación entre lo físico y lo espiritual, el cuerpo y el alma, pero cada uno de estos dos elementos básicos abarcaba diversos aspectos de la existencia. Por una parte, el soporte físico, los componentes perceptibles del hombre, fueron, además del propio cuerpo, el corazón y la sombra. La parte espiritual se componía de dos fuerzas o poderes adquiridos por el hombre desde su nacimiento, la *heka* y el *sejem*, del propio nombre y, finalmente, de tres elementos esenciales: el *ka*, el *ba* y el *aj*. Henri Frankfort ha recopilado los diferentes enfoques que determinan estos conceptos y los ha definido minuciosamente al margen de asimilaciones tópicas con nuestro lenguaje, tales como “alma”, “espíritu”, etc. FRANKFORT, Henri (1976): pp. 85-102.

¹⁵ Actualmente, expuesto en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

¹⁶ NILSSON, Martin P. (1950): pp. 46-47.

¹⁷ Haciendo también referencia al concepto de “alma” homérica, “*kēr*”. DÍEZ DE VELASCO, Francisco P. (1995): p. 78.

Desde el punto de vista iconográfico, la kerostasia se constituye como una expresión gráfica del capricho divino en el destino de los hombres pues, en manos de los dioses, la funesta balanza determinaba cuál de los combatientes debía morir. El concepto expresado en estas imágenes no tiene, por tanto, nada que ver con el juicio osiriaco; de hecho, la cruz de la balanza puede aparecer profundamente inclinada, determinando ya cuál de los héroes será el derrotado. Así puede apreciarse en un ánfora de figuras rojas donde la línea del brazo horizontal del peso, en un bello efecto compositivo, sigue una trayectoria similar a la de la lanza ya clavada en el pecho de Memnón, arrodillado frente a un Aquiles triunfante. Ante la derrota, Eos lamenta la muerte de su hijo mesándose los cabellos, mientras Tetis observa más tranquila la victoria del Pélida (Fig. 4).

En la descripción de este tipo de episodios míticos, las fuentes remiten habitualmente a la figura de Zeus como juez y vigilante del fiel de la balanza¹⁸, tal y como describe el propio Homero:

Pero cuando ya por cuarta vez llegaron a los manantiales,
entonces el padre de los dioses desplegó la áurea balanza,
puso en ella dos parcas de la muerte, de intensos dolores,
la de Aquiles y la de Héctor, domador de caballos;
la cogió por el centro y la suspendió; y el día fatal de Héctor
inclinó su peso y descendió al Hades; y Apolo lo abandonó¹⁹.

No obstante, fue habitual que los artistas optaran por la presencia de Hermes, bien en pie, sujetando con sus manos la balanza (Fig. 3), o bien sentado junto a ella para garantizar la legalidad del proceso (Fig. 4). La semejanza de estas funciones desarrolladas tanto por Hermes como por Anubis devino en la asimilación plena de ambas divinidades ya que, además de actuar como garantes del buen funcionamiento del peso, ejercían una importante función como guías del inframundo. En los leцитos funerarios solía mostrarse a Hermes actuando como intermediario entre el difunto y Caronte; llama la atención el hecho de que también esta deidad helena realiza a menudo el gesto cordial de ofrecer su mano al finado (Fig. 5), gesto que ya se ha destacado en ciertas visiones del juicio osiriaco (Fig. 1)²⁰.

Habiendo constatado las diferencias entre el juicio osiriaco y esta kerostasia en lo que respecta al sentido último de cada escena, cabe analizar ahora cómo se plasma la imagen de los destinos pesados en los platillos de la balanza helena. Estos vienen simbolizados por los denominados *eidōla*, pequeñas efigies aladas de los guerreros en contienda (Figs. 3 y 4). Estas réplicas de los combatientes les personifican durante la batalla cuando, como ya se ha destacado, aún conservan la vida; no obstante, es habitual que, en escenas cuyo desarrollo ya se supone en el seno del inframundo, como aquellas que muestran a Hermes entre el difunto y Caronte (Fig. 5), también aparezcan estas pequeñas efigies aladas revoloteando en torno a las figuras principales. Por este motivo, Francisco P. Díez de Velasco ha indicado que también podría hablarse de *psychai* o *almas*, pues el término *eidōlon* hacía referencia a una *imagen* o un *doble*, una especie de fantasma²¹.

¹⁸ LIBRÁN, Myriam (2001): pp. 105-106.

¹⁹ HOMERO, *Iliada*, XXII, 208-213.

²⁰ Para un estudio más amplio de este sincretismo entre Hermes y Anubis, vid. ARROYO, Amparo (2013): pp. 59 y ss.

²¹ DÍEZ DE VELASCO, Francisco P. (1995): pp. 71 y ss.

Estas visiones ubicadas en los platos de la balanza parecen simbolizar, en cualquier caso, un elemento etéreo, espiritual, del hombre, estrechamente vinculado con su soporte material, corpóreo, pero dotado de unas alas que sugieren el carácter volátil del espíritu humano. En palabras del propio Francisco P. Díez de Velasco, “se muestran diversos modos coetáneos de representar al ser humano dependiendo del plano en el que éste se sitúe; en el plano real o común se figura la imagen plena, y en el plano divino, una imagen esquemática que simboliza la *psyché*”²². Así pues, de nuevo, las imágenes ubicadas en los platos de la balanza se constituyen como emblemas de complejas realidades relacionadas, como el corazón egipcio, con la vida y la conciencia del ser. Asimismo, estas elaboradas visiones de pesajes simbólicos, tanto en Egipto como en Grecia, suponen una sentencia, una consecuencia para los implicados que, bajo la atenta mirada de los dioses, deben aceptar el resultado. Sin embargo, el concepto de juicio *post mortem*, tal y como lo concibió el pensamiento egipcio y tal como también lo definió posteriormente la doctrina cristiana, no aparece vinculado en absoluto con las escenas de kerostasia.

Las fuentes, no obstante, sí aluden a un tribunal ubicado en el mundo de ultratumba. La mención de Minos en Homero, como juez en el Hades, parece hacer referencia a la resolución de pleitos entre los propios difuntos, no a la posibilidad de determinar la naturaleza de la vida después de la muerte:

Y vi entonces a Minos, el hijo brillante de Zeus,
que, con cetro de oro, sentado, juzgaba a los muertos
mientras ellos en torno del rey aguardaban sus fallos,
ya sentados, ya en pie, por el Hades, mansión de anchas puertas²³.

Platón, sin embargo, recoge la tradición que afirmaba que, desde tiempos de Saturno, los hombres eran juzgados inmediatamente antes de su muerte para dilucidar si merecían los castigos del Tártaro o bien el descanso eterno en las Islas de los Bienaventurados. Las frecuentes equivocaciones de los jueces propiciaron, según este relato, que Zeus impusiera la celebración de dicho juicio después de la muerte, privando asimismo a los hombres del conocimiento previo de su última hora, que sí habían tenido hasta entonces; estableció, además, que fueran juzgados desnudos, pues las galas y oropeles de algunos impedían a los jueces valorar la auténtica naturaleza del alma y, finalmente, designó como árbitros a tres de sus hijos, Minos, Radamanto y Eaco²⁴. Si bien este juicio postrero sí se corresponde ya con la filosofía que alentaba tanto el juicio osiriaco como el Juicio Final apocalíptico, no existe alusión alguna, ni textual ni iconográfica, a la balanza como instrumento de valoración objetiva.

La escatología latina también concibió un juicio que determinaba el destino de los finados de acuerdo con sus méritos, tal y como se aprecia en la descripción que Virgilio hizo del tribunal presidido por los hijos de Zeus:

Radamanto de Gnosos
es el que ejerce aquí su férreo mando.
Ya castiga, ya escucha los delitos, ya fuerza a confesar
las culpas que cada uno allá arriba celaba entre vana alegría
y relegó expiar hasta el momento demasiado tardío de la muerte²⁵.

²² Ibid., p. 79.

²³ HOMERO, *Odisea*, XI, 568-571.

²⁴ PLATÓN, *Gorgias*, 523e-524a.

²⁵ VIRGILIO, *Eneida*, VI, 566-571.

El pensamiento romano heredó, por tanto, ciertos conceptos escatológicos helenos, pero tampoco relacionó estas sentencias *post mortem* con un simbólico pesaje espiritual. En el contexto de esta *interpretatio latina*, cabe analizar la visión de Hermes/Mercurio como dios psicopompo, particularmente identificado con Anubis en el contexto de los cultos místéricos egiptizantes.

Desde el punto de vista iconográfico, este sincretismo derivó en diferentes arquetipos. Por un lado, el heraldo divino fue representado como un híbrido antropomorfo con cabeza de perro, una imitación naturalista de los modelos egipcios a la que se le añadieron los atributos iconográficos tradicionales de Hermes/Mercurio: las alas, el caduceo y la túnica corta (Fig. 6). Más interesante resulta la visión de esta divinidad con atuendo militar y coraza musculada. No cabe duda del carácter de guardianes que estas imágenes, en bajorrelieve, de Anubis tienen en las catacumbas de Kom el-Shouqafa, en Alejandría, datadas en torno al siglo I a.C. En este sentido, cabe destacar la estrecha relación de Anubis con otra arcaica divinidad egipcia, Upuaut, un cánido de características muy similares cuyo rasgo definitorio era el color blanco de su pelaje; Upuaut era denominado el “Abridor de Caminos” y, entre otras atribuciones, estaba particularmente vinculado con las campañas militares²⁶.

No obstante, en el entorno latino, se han hallado también múltiples representaciones del dios en atuendo militar, realizadas habitualmente en metal y de pequeño tamaño, lo cual parece indicar que pueda tratarse de efigies destinadas a su colocación en los lararios, como objeto de la devoción privada (Fig. 7). Se ha especulado, no obstante, con la función y el sentido último de estos arquetipos sincréticos, pues el gesto habitual, alzando un brazo, recuerda la “*adlocutio*” y puede implicar por ello una estudiada campaña de difusión del culto imperial entre la población autóctona del valle del Nilo²⁷. Pero, al margen de estas posibles implicaciones político-culturales, desde el punto de vista iconográfico, esta visión militarizada de deidades egipcias establecería un prototipo de amplio desarrollo. Horus, el hijo y vengador de Osiris que actuaba además como psicopompo en el juicio, también fue representado con la coraza musculada y en idéntica actitud a la descrita (Fig. 8). Su enfrentamiento con Seth, quien a menudo era representado como un hipopótamo o como un cocodrilo, devino en imágenes como la conservada en el Museo del Louvre (Fig. 9), que muestra a un Horus caballero hiriendo con su lanza al reptil; una visión que anticipa los santos enfrentados a demonios y enemigos de la fe, como san Miguel y, particularmente, san Jorge.

La concepción cristiana del Juicio Final

La psicostasia en las fuentes y la iconografía

El Juicio Final en el pensamiento cristiano es detalladamente descrito en el Apocalipsis de san Juan. Se supone que este terrible evento implicará el enjuiciamiento de todas las almas que en el mundo han sido y que estas deberán dar cuenta entonces de sus actos:

Vi un trono alto y blanco y al que en él se sentaba, de cuya presencia huyeron el cielo y la tierra y no dejaron rastro de sí. Vi a los muertos, grandes y pequeños, que estaban

²⁶ CASTEL, Elisa (2001): pp. 446-449.

²⁷ ROMERO, Claudina (2013).

delante del trono; y fueron abiertos los libros, y fue abierto otro libro, que es el libro de la vida. Fueron juzgados los muertos según sus obras, según las obras que estaban escritas en los libros²⁸.

Así pues, no se trata de un juicio individual sino de una visión colectiva, un juicio a la humanidad toda. Cabe contemplar, por tanto, en la escatología cristiana, dos concepciones diferentes: por una parte, el porvenir de aquellos que fallecen y, por otra parte, el destino eterno de las almas con posterioridad a este juicio sumarisimo e inapelable. En ambos casos, no obstante, la iconografía constata la presencia del arcángel san Miguel como vigilante del fiel de la balanza que determinará la ventura o desventura de los juzgados; este hecho supone la pervivencia de este emblema como símbolo del juicio *post mortem*.

La reiterada presencia de la balanza en las imágenes románicas del juicio, colectivo o individual, tuvo también un reflejo en las fuentes bíblicas: “¡Péseme Dios en balanza justa, y Dios reconocerá mi integridad!”²⁹, “...has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso”³⁰.

No obstante, al margen de las Sagradas Escrituras, es en otros textos, como el denominado *Libro de Enoc*, donde se hace una alusión más explícita a este peso probatorio: “Después de esto vi todos los arcanos de los cielos, cómo está dividido el reino y cómo son pesadas las acciones de los hombres en la balanza”; “Vi la balanza justa: cómo eran pesados (los astros) según sus luces, su anchura en el espacio y el día de su orto”; “El Señor de los espíritus colocó al Elegido sobre el trono de su gloria, y juzgará todas las acciones de los santos en lo alto del cielo; con balanza serán pesadas sus acciones”³¹.

La iconografía cristiana, en lo que respecta a san Miguel y al Juicio Final, surgió y se consolidó en el arte románico. La balanza simboliza el tránsito mismo entre la vida y la muerte y la imagen de esta pesada alegórica se ajusta entonces, con mayor precisión que los ejemplos vistos con anterioridad, a la denominación de psicostasia, entendida esta como un “peso de las almas”. Este episodio, en la imaginería cristiana, está invariablemente unido a la figura del arcángel san Miguel, quien puede sostener en sus manos la balanza o bien situarse a un lado mientras el instrumento de medida pende de un lugar superior indeterminado; en ocasiones, el Arcángel se encarga también de rescatar o acoger a alguna de las almas ubicadas en los platillos.

Una de las imágenes más arcaicas que muestran este episodio, puede verse en el Beato de Santo Domingo de Silos, conservado en la British Library (Fig. 10). El infierno está simbolizado por una forma lobulada que encierra a cuatro demonios, cuidadosamente identificados y empleados en martirizar a un hombre cargado de monedas y a una pareja acostada en un lecho, imágenes anómalas de la avaricia y la lujuria, respectivamente. Fuera de ese espacio de expiación, san Miguel se enfrenta a uno de los demonios – Barrabás– portando con la mano izquierda el peso y con la diestra una lanza; el diablo, de rostro desafiante, se empeña taimadamente en forzar el resultado del pesaje empujando

²⁸ Ap 20, 11-12.

²⁹ Job 31, 6.

³⁰ Dn 5, 27.

³¹ *Libro de Enoc*, 41, 1; 42, 2; 61, 8. Una detallada relación al respecto de las fuentes para el estudio de la psicostasia en RUIZ, Yesica (2016): pp. 37-44.

con un dedo uno de los platillos. Esta visión temprana establece ya los parámetros de este arquetipo iconográfico que se desarrollarán en el arte medieval y posterior, tanto en lo que respecta al papel del arcángel como del demonio.

Las más arcaicas imágenes sobre este tema, como la descrita del Beato de Silos o el fresco del Juicio Final de la contrafachada de Santa María de Taüll (Fig. 11), muestran la balanza como un símbolo, una metáfora del hecho mismo de la psicostasia, un auténtico emblema en manos del arcángel que no precisa de la definición de los objetos que son pesados y que, por tanto, presenta los platillos vacíos. Es este uno de los aspectos más interesantes de la psicostasia cristiana, desde un punto de vista conceptual: el contenido de los platos de la balanza. Lo más habitual es la representación de dos figuras en miniatura que, en aquellos ejemplos que disponen de un menor espacio compositivo, como los capiteles, se simplifican mediante dos pequeñas cabezas idénticas (Fig. 12). Como ha señalado Yesica Ruiz Gallegos³² no es posible que este pesaje se realizara entre dos almas diferentes por la injusticia que ello supondría pues, dependiendo de la integridad moral del contrario, sería más o menos fácil superar el juicio. Por ello, cabe suponer que los platos de la balanza sopesan dos aspectos de un mismo ser, dos visiones simbólicas de una misma alma que se desdobra para encarnar así la oposición entre las buenas y malas acciones del finado.

Este enfrentamiento íntimo entre las bondades y maldades de cada individuo se hace evidente en aquellas imágenes en las que los platos de la balanza están ocupados por un hombre y un diablo. En algunos casos, como en el frontal procedente de San Miguel de Soriguerola (Fig. 13), la imagen del juzgado más parece la efigie de un niño, lo que remite al anuncio de Jesús: “En verdad os digo, si no os volviereis y os hicieréis como niños, no entraréis en el reino de los cielos”³³.

Esta escena representa un juicio individual en el que uno de los demonios trata de forzar la balanza a su favor; el gesto disimulado y sutil del diablo del códice de Santo Domingo de Silos se ha convertido ahora en un auténtico forcejeo con el peso que derivará, posteriormente, en un manifiesto enfrentamiento entre el Arcángel y diferentes figuras demoníacas. No obstante, el juzgado es salvado y, por ello, su figura se reitera a la derecha en manos de un ángel que, arrodillado, sitúa al finado ante las puertas del cielo guardadas por san Pedro. En opinión de algunos autores, este ángel podría identificarse con el denominado Ángel de la Guarda y está particularmente vinculado con el propio san Miguel³⁴; esta figura, encargada de velar por la persona a lo largo de toda su existencia, se relaciona con el arcángel como “soldado de Dios”³⁵, en su función de defensor de la fe y de los creyentes.

La escena de Soriguerola presenta, por tanto, dos interesantes reiteraciones, tanto de la figura del difunto juzgado como del ángel encargado de vigilar la balanza y guiarlo en su acceso al Más Allá. Esta visión narrativa del proceso recuerda el arquetipo egipcio del juicio en el que, también al objeto de ofrecer un relato descriptivo, se duplicaba la presencia del difunto y del dios psicopompo encargado además de la balanza, el cinocéfalo Anubis.

³² RUIZ, Yesica (2016): p. 134.

³³ Mt 18, 3.

³⁴ La devoción por el Ángel de la Guarda tuvo, además, un particular incremento durante la Edad Media. RUIZ, Yesica (2016): pp. 73, 131 y ss.

³⁵ Jos 5, 13: “...soy el jefe del ejército de Yaveh”.

Por otra parte, cabe reseñar que este duelo ángel *versus* diablo que se produce en el instante mismo del juicio *post mortem* se perpetúa, gracias precisamente al Ángel de la Guarda, a lo largo de toda la existencia humana, como un emblema de los buenos o malos consejos que pueden arrastrar al hombre a cometer determinadas acciones. Esta particular iconografía, que muestra dos pequeñas figuras, ángel y diablo, como asesores vitales ante decisiones trascendentales, ha tenido un espectacular desarrollo, incluso, hasta la actualidad, perpetuándose en el imaginario cinematográfico. Esta dicotomía presente en los platos de la balanza puede apreciarse también en los prototipos iconográficos del Juicio Final, tema habitual en las portadas románicas. Así puede advertirse, por ejemplo, tanto en Autun (Fig. 14) como en Notre Dame de París (Fig. 15). Estos juicios apocalípticos están presididos por un Cristo en Majestad que, al igual que Osiris, preside sobre un trono la ejecución del proceso acompañado de una corte celestial que evoca también los cuarenta y dos dioses del juicio osiriaco. Independientemente de que se trate de una visión individual o colectiva del juicio, la psicostasia mantiene los parámetros habituales, destacando el enfrentamiento entre el Arcángel y los diablos empeñados en forzar la balanza. En el caso de Autun, además, se subraya el carácter salvador de san Miguel, encargado de rescatar al alma del pesaje (Fig. 14).

Por último, en lo que respecta al contenido de los platos de la balanza, llama la atención la psicostasia de la portada meridional de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (Fig. 16), donde estos están ocupados por una serpiente que, como símbolo del diablo, se retuerce hasta alcanzar el platillo, y por una paloma en representación de la pureza del alma³⁶; la visión de este elemento como un pájaro entronca con las primitivas expresiones del espíritu humano como un ser alado, tanto en Egipto como en Grecia, a las que ya se ha hecho referencia.

La pervivencia del modelo egipcio de la balanza como símbolo del examen para acceder a la vida más allá de la muerte se evidencia precisamente en el carácter conceptual, complejo, de los elementos que ocupan los platillos, en ambos casos destinados a expresar una misma noción: probar de manera objetiva la bondad del finado, constatar el merecimiento del difunto para acceder a ocupar un puesto entre los bienaventurados. La visión egipcia, simbolizada por Maat –Verdad, Justicia y Orden– opuesta a la conciencia misma del difunto, no difiere en esencia del alma del cristiano enfrentada a sus malas acciones. En ambos casos, destaca ante todo la objetividad del medio empleado, el pesaje, cuya veracidad queda garantizada por una entidad divina, bien sea Anubis o san Miguel.

La presencia del dios psicopompo: san Miguel y san Cristóbal

En Egipto y en Grecia el tránsito al Más Allá, el trance entre la vida y la muerte estuvo señalado por una deidad que acompañaba al finado, que lo guiaba en tan difícil camino. Anubis era el encargado de llevar de la mano a los difuntos hasta situarlos frente a la balanza del juicio, al tiempo que se erigía también como garante del peso de la balanza y vigilante del fiel; Hermes/Mercurio, si bien su presencia en la kerostasia difería sensiblemente del papel del cinocéfalos egipcio, conservó sus funciones como dios psicopompo. San Miguel, por su parte, siempre presente junto a la balanza, también fue considerado guía de las almas en el pensamiento cristiano. Aunque no aparecen referencias al respecto en las Sagradas Escrituras, sí cabe considerar un texto contenido en

³⁶ MILTON, Cynthia (1959): p. 154.

los evangelios apócrifos, en el que el propio Jesús ruega para que san Miguel acompañe el alma de su padre:

Te imploro por mi padre José, rogando que le envíes un cortejo numeroso de ángeles, con Miguel, el dispensador de la verdad, y con Gabriel, el mensajero de la luz. Acompañen ellos el alma de mi padre José [...] No atraviere mi padre las vías angostas por las que es terrible andar, donde se tiene el gran espanto de ver las potencias que las ocupan, donde el río de fuego que corre en el abismo mueve sus ondas como las olas del mar³⁷.

Asimismo, cabe considerar también la ya citada estrecha relación entre san Miguel y el Ángel de la Guarda, como acompañantes del ser en vida y también como guías del alma después de la muerte. La Iglesia reconoce, por tanto, al arcángel esta función de psicopompo pero, desde el punto de vista iconográfico, sus atributos lo identifican principalmente como sostenedor de la balanza del Juicio y “soldado de Dios” enfrentado al diablo. Están documentadas, no obstante, ciertas gemas, datadas en el siglo IV, en las que el nombre de Miguel se inscribe junto a una imagen caracterizada por los atributos iconográficos de Hermes/Mercurio³⁸, lo que parece confirmar el vínculo entre ambos. Por otra parte, la identificación de Hermes y Anubis, mediante la visión híbrida del dios cinocéfalo, tuvo en la Edad Media dos vías de evolución muy dispares.

En primer lugar, como ocurriera también con otras deidades clásicas, se produjo una demonización de Hermes/Mercurio, acrecentada en este caso por el sincretismo egiptizante. Esta evolución iconográfica se hizo patente en manuscritos miniados donde los dioses greco-latinos son reinterpretados como auténticos seres demoníacos. En la bellísima copia de *De Rerum Naturis* conservada en la Biblioteca Apostólica Vaticana (Fig. 17), puede apreciarse una incipiente hibridación en la efigie del dios Plutón, cuyo rostro presenta ciertos rasgos animales; no obstante, estos rasgos se hacen más evidentes en Hermes/Mercurio, que se ha convertido en un demonio alado de rostro canino. María José Brotóns ha señalado la demonización de los dioses paganos como uno de los procesos que originaron la figura del diablo cristiano³⁹. Indudablemente, las deidades híbridas de origen egipcio tendrían, tal y como puede apreciarse en el ejemplo comentado, una particular influencia en este proceso; en el mismo sentido, seres de aspecto grotesco, como sátiros, faunos o el dios egipcio Bes, representado como un enano acondroplásico de gesto agresivo, también serían fuente de inspiración para la imaginería demoníaca⁴⁰.

En segundo lugar, por el contrario, resulta significativa la existencia de un santo cinocéfalo cristiano. Según la *Leyenda Dorada*, san Cristóbal fue un gigante cananeo que se propuso ponerse al servicio del ser más poderoso. Sirvió primero a un rey pero, viendo que este se atemorizaba ante el demonio, decidió cambiar de amo y seguir las órdenes de un bandido quien, finalmente, al mostrarse temeroso de Dios, propició que Cristóbal se dedicase a su servicio encargándose, por consejo de un ermitaño, de cruzar sobre sus hombros a los peregrinos que llegaban hasta la orilla de un caudaloso río; habiendo cargado en una ocasión con un niño, que resultó ser el propio Cristo, murió martirizado y

³⁷ *Historia de José el Carpintero*, XXII. Para un estudio más amplio al respecto, vid. RUIZ, Yesica (2016): pp. 52 y ss.

³⁸ RUIZ, Yesica (2016): p. 54.

³⁹ BROTONS, María José (2015): pp. 77 y ss.

⁴⁰ ARROYO, Amparo (2006-2007): pp. 36-37.

convencido del inmenso poder de Dios. Desde el punto de vista iconográfico, se muestra al santo dedicado a esta peculiar travesía de peregrinos, acomodados en su cintura, y, particularmente, empleado en cargar con el Niño Dios sobre sus hombros (Fig. 18). Es evidente la inspiración de esta imagen en la visión clásica de Eneas transportando a su padre Anquises pero, semánticamente, el episodio remite a Caronte, el barquero encargado de transportar las almas de los muertos en su tránsito hacia el Hades. Este aspecto relaciona a san Cristóbal con la labor como psicopompo de Hermes/Anubis y puede explicar el hecho de que el santo sea representado con cabeza de perro. Cabe destacar, además, que en el ámbito oriental, donde más a menudo suele aparecer este san Cristóbal cinocéfalo, suele ir ataviado con una armadura⁴¹, aspecto que evoca la iconografía de Anubis con coraza.

El castigo y la lucha entre el Bien y el Mal

En el juicio osiriaco, tal y como ya se ha comentado, el castigo para quienes no superaban el proceso consistía en ser privado de la eternidad, hecho derivado de la intervención de Ammyt devorando el corazón del difunto. En la Grecia clásica, por el contrario, de acuerdo con el conocido texto homérico, la muerte parece ser en sí misma un castigo, tal y como se deduce de las desconsoladas palabras que Aquiles le revela a Odiseo en su visita al Hades:

Yo más querría ser siervo en el campo
de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa
que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron⁴².

No obstante, a pesar de esta amarga queja del Périda, el estado del común de los mortales en el Hades parece ser un estado indoloro e, incluso, inconsciente pues, para recobrar su propia identidad, para recordar su existencia, los muertos debían beber sangre, tal y como también revela Homero:

Acércoseme el alma por fin de Tiresías tebano
con un cetro de oro. Al notar mi presencia me dijo:
[...]
Mas aparta del hoyo, retira el agudo cuchillo,
que yo pueda la sangre beber y decir mis verdades⁴³.

Cierto es que se concibieron terribles castigos pero reservados únicamente a aquellos cuyos actos en vida habían sido verdaderamente atroces o habían ofendido particularmente a los dioses: Tántalo, Sísifo, Ticio⁴⁴. Estos castigos se traducen como auténticas torturas y merecieron más tarde la detallada descripción de Virgilio⁴⁵. El poeta latino, no obstante, ya concebía una clara distinción entre el Hades, sede de estos condenados, y los *Bosques Afortunados*, donde Eneas se encuentra con su padre Anquises⁴⁶. Esta disposición jerárquica de los difuntos en función de sus obras y merecimientos se consolidó en el

⁴¹ MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): p. 45.

⁴² HOMERO, *Odisea*, XI, 489-491.

⁴³ *Ibid.*, XI, 90 y ss.

⁴⁴ PLATÓN, *Gorgias*, 525e.

⁴⁵ VIRGILIO, *Eneida*, VI, 595 y ss.

⁴⁶ *Ibid.*, VI, 669 y ss.

pensamiento cristiano mediante la diferenciación entre Cielo e Infierno, y, sin duda, alcanzó su más elaborado desarrollo en la *Divina Comedia* de Dante. Pero los martirios descritos por Virgilio y ya concebidos en el mundo homérico no implicaban en absoluto la intervención de seres híbridos particularmente encargados de ejecutar los castigos, como pudiera ser el caso de la citada Ammyt o de los diablos cristianos. La presencia del can Cerbero, perro de tres cabezas que podría considerarse como una de estas hibridaciones destinadas a producir el terror de las almas, no implica suplicio alguno pues no actuaba como torturador sino como guardián de las puertas del Hades.

En lo que respecta a la iconografía cristiana, san Miguel combate con diferentes encarnaciones del Mal, dependiendo de la escena representada. En el Apocalipsis de san Juan se hace referencia al enfrentamiento del arcángel con el dragón, la serpiente del mal, la personificación de los enemigos de Dios, gracias a cuya derrota el arcángel expulsa del cielo al ángel caído y sus secuaces:

Hubo una batalla en el cielo. Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados⁴⁷.

Por otra parte, la psicostasia implica también un duelo entre san Miguel y el diablo, o diablos, que pugnan por forzar la balanza; si bien en ocasiones san Miguel permanece ajeno a los ardides de estos demonios, otras veces el arcángel se enfrenta directamente a sus antagonistas armado con una lanza o una espada. Esta pugna se aprecia desde las primeras representaciones y, por tanto, no puede considerarse fruto de una evolución cronológica sino que se encuentra en el germen mismo de este arquetipo iconográfico. La psicostasia cristiana lleva implícita pues una simbólica visión de la eterna dicotomía entre el Bien y el Mal. Ciertamente, sí se produce una cierta evolución que, si bien no modifica el sentido de la escena, sí subraya –a partir, sobre todo, del siglo XV– el carácter de san Miguel como “jefe del ejército de Yavhé”, siendo entonces habitual la imagen de un arcángel ataviado con bellas armaduras a la moda. El ángel amable encargado de rescatar las almas de la balanza se convierte entonces en un bravo caballero que no solo alancea al diablo sino también, en ocasiones, al condenado (Fig. 19). Esta visión militarizada del guía del Más Allá remite, de nuevo, a los casos ya comentados de Anubis o san Cristóbal.

En lo que respecta a la encarnación del Mal, desde el punto de vista iconográfico, se distingue entre el ser con el que el Arcángel lucha en el Apocalipsis y el diablo al que se enfrenta en la psicostasia. Esta diferenciación es evidente en un retablo procedente de Corrales de Duero; por una parte, san Miguel alancea al dragón, en la esquina superior izquierda (Fig. 20), mientras centra el conjunto una escena de psicostasia en la que el Arcángel rinde bajo la balanza a un demonio (Fig. 21). A diferencia del dragón apocalíptico, los diversos seres a los que san Miguel se enfrenta en las escenas de psicostasia muestran características heterogéneas: rostros felinos, cuernos de carnero, alas de murciélago, extremidades de pájaro, pechos femeninos, garras distribuidas por todo el cuerpo... Este carácter híbrido de los diablos presentes en la psicostasia remite a las características ya comentadas de la Ammyt egipcia, si bien cabe reseñar que también puede ser entendido como un recurso iconográfico, común a diversas culturas, que sirve para aglutinar el horror causado por distintos animales particularmente temidos y para generar, de este modo, entes monstruosos.

⁴⁷ Ap 12, 7-9.

La imaginería cristiana, desde fecha muy temprana, individualizó ciertos castigos para pecados determinados. La avaricia y la lujuria, presentes en la psicostasia del códice de Silos (Fig. 10), se consolidan como dos de los vicios más representados, estereotipados, respectivamente, en la figura de un hombre cargado con un enorme saco de monedas al cuello y la efigie de una mujer atormentada por serpientes que muerden sus pechos. De este modo pueden verse, entre los muertos que emergen de sus ataúdes, en el tímpano de la catedral de San Lázaro de Autun (Fig. 22). No obstante, el castigo más habitual para el común de los mortales suele concretarse a través del fuego, símbolo tanto del sufrimiento eterno como de la más absoluta aniquilación; la imagen de la caldera surge, precisamente, en época altomedieval⁴⁸ y se consolida como uno de los más populares emblemas del infierno (Fig. 23). Tal y como destaca Esperanza Aragonés, se puede rastrear un origen bíblico de esta imagen, en el pasaje que compara al Leviatán con estos recipientes abrasadores:

Sus estornudos son llamaradas, sus ojos son como los párpados de la aurora; de su boca salen llamas, se escapan centellas de fuego; sale de sus narices humo, como de olla al fuego, hirviendo; su aliento enciende los carbones, saltan llamas de su boca; en su cuello está su fuerza, y ante él tiemblan de horror⁴⁹.

En lo que respecta a la escatología egipcia, el denominado *Libro de las Cavernas*, uno de los numerosos repertorios de fórmulas funerarias del antiguo Egipto, no solo describe los diferentes estadios (*cavernas*) que el difunto deberá atravesar en el Más Allá, sino también las recompensas de los declarados “justos” y los castigos que pueden llegar a sufrir los denominados “enemigos de Osiris”. Éstos aparecen atados de pies y manos, según el tradicional arquetipo del enemigo de Egipto⁵⁰, y pueden ser mutilados, principalmente decapitados o eviscerados –privados de su corazón–, pero también, en las imágenes que acompañan los textos, aparecen colocados sobre objetos cóncavos situados sobre las llamas simbólicamente generadas por cobras⁵¹ (Figs. 24-25). Ciertos autores han sugerido la posible influencia de la iconografía escatológica egipcia en el cristianismo a través de los primitivos movimientos eremita y monástico, habida cuenta de que estos primeros monjes eligieron como morada ciertas necrópolis y templos del Egipto faraónico⁵². La hipótesis está sobradamente documentada en lo que respecta a la ocupación de los monumentos egipcios por los devotos cristianos; no obstante, resulta difícil saber si aquellos primitivos eremitas conocieron y comprendieron el alcance y el significado último de las complejas visiones egipcias, hasta el punto de llegar a concebir una versión cristianizada de las mismas.

Conclusiones

El juicio osiriaco constituye una de las primeras manifestaciones conceptuales e iconográficas que describen un examen moral para acceder a la inmortalidad. Al margen de

⁴⁸ ARAGONÉS, Esperanza (1996): p. 113.

⁴⁹ Job 41, 9-14. Vid. al respecto el breve análisis de *La caldera como infierno* en la citada ARAGONÉS, Esperanza (1996): p. 113.

⁵⁰ ARROYO, Amparo (2009): pp. 70-71.

⁵¹ HORNUNG, Erik (1999): p. 83 y ss.

⁵² Una de las versiones más completas del *Libro de las Cavernas* se halla en la tumba de Ramsés V/VI (KV9). Por otra parte, está documentada la consagración de ciertos templos egipcios como iglesias o cenobios, así como la ocupación de ciertas tumbas del Valle de los Reyes. Vid. al respecto el completo estudio de AJA, José Ramón (2006): pp. 28 y ss.

los matices analizados, es indudable que perviven en la concepción cristiana los principales rasgos de esta escena escatológica egipcia: la presencia de un ente divino psicopompo, la posibilidad del premio o el castigo –personificado en un ser híbrido– y, sobre todo, la balanza como emblema de la prueba espiritual que determina el resultado de este juicio *post mortem*. Ciertos aspectos podrían considerarse concepciones intrínsecas a la condición humana: el ansia de inmortalidad supeditada a una escrupulosa actitud moral, el terror irracional a lo desconocido –la hipotética existencia tras la muerte– y el castigo personificado en seres monstruosos. Asimismo, la balanza, como objeto que garantiza la objetividad del peso y la medida, simboliza la imposibilidad de manipular la sentencia; no en vano este instrumento se ha erigido como símbolo de la Justicia a lo largo de los siglos⁵³.

El sincretismo greco-egipcio y la transmisión de modelos egiptizantes en el arte occidental, propiciados principalmente gracias a la amplia difusión del culto isíaco, apuntan, no obstante, a la contaminación iconográfica e iconológica de los nuevos modelos de expresión; todo ello, unido al privilegiado acceso del primitivo movimiento monástico a los repertorios egipcios del Más Allá, confirma la necesaria relación entre la visión escatológica egipcia del juicio osiriaco y el proceso *post mortem* concebido en el pensamiento cristiano.

La postrera evolución cultural de Occidente supuso, por último, una necesaria transformación que definió una nueva visión del Más Allá, de los jueces, de los guías y de los verdugos de nuestras almas pero que, en definitiva, responde al mismo miedo ancestral que los habitantes del valle del Nilo tuvieron a la aniquilación de la propia conciencia. Los egipcios, un pueblo que disfrutó tanto de la vida que quiso hacerla perdurar tras la muerte, temieron ante todo la inexistencia, la desaparición, la nada. El cristianismo, por su parte, tiñó ese castigo de sufrimiento eterno, inspirado quizá en las visiones de los “enemigos de Osiris” o bien en las terribles torturas del Tártaro heleno, sin embargo, el más temido de los castigos, aquel que sobreviene en el Juicio Final, sigue remitiendo, de algún modo, a la inexistencia y es lo que san Juan denomina “la segunda muerte”: “El vencedor no sufrirá daño de la segunda muerte”⁵⁴.

Bibliografía

AJA, José Ramón (2006): “Egipto y la asimilación de elementos paganos por el cristianismo primitivo: cultos, iconografías y devociones religiosas”, *Collectanea Christiana Orientalia*, nº 3, pp. 21-47.

ARAGONÉS, Esperanza (1996): *La imagen del mal en el románico navarro*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, Pamplona.

ARROYO, Amparo (2006-2007): “Evolución iconográfica y significado del dios Bes en los templos ptolemaicos”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, t. 19-20, pp. 13-40.

ARROYO, Amparo (2009): “Aspectos iconográficos de la magia en el antiguo Egipto: Imagen y palabra”, *Akros. Revista del Museo de Melilla*, nº 8, 2009, pp. 63-72.

⁵³ Vid. al respecto los estudios de RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (2003); RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (2006).

⁵⁴ Ap 2, 11.

- ARROYO, Amparo (2013): “Un ejemplo del sincretismo greco-egipcio: Hermes-Anubis y Hermes-Thoth”. En: GARCÍA, Fernando; GONZÁLEZ, Pilar; HERNÁNDEZ, Felipe; OMATOS, Olga (eds.): *TH ΓΑΛΩΣΣΑ ΜΟΥ ΕΛΩΣΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ*. Homenaje a la profesora Penélope Stavrianopulu. Logos Verlag, Berlín, pp. 59-84.
- BROTÓNS, María José (2015): *El diablo en la literatura griega del cristianismo primitivo: de los inicios a los padres alejandrinos*, tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid.
- CALONGE, Julio (1987): *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Gredos, Madrid.
- CASTEL, Elisa (1999): *Egipto. Signos y símbolos de lo sagrado*. Alderabán, Madrid.
- CASTEL, Elisa (2001): *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Alderabán, Madrid.
- CRESPO, Emilio (2000): *Iliada*. Gredos, Madrid.
- DANTE ALIGHIERI (2012): *Divina Comedia*, traducción de Abilio Echeverría. Alianza Editorial, Madrid.
- DÍEZ DE VELASCO, Francisco P. (1995): *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso del más allá en la Grecia antigua*. Trotta, Madrid. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-caminos-de-la-muerte-religion-rito-e-iconografia-del-paso-al-mas-alla-en-la-grecia-antigua--0/> (consulta de 24/2/2017).
- FRANKFORT, Henri (1976): *Reyes y Dioses: Estudio de la religión del Oriente Próximo en la antigüedad en tanto que integración de la sociedad y la naturaleza*. Revista de Occidente, Madrid.
- GARCÍA, Manuela (1995): *Sobre Isis y Osiris*. Istituti editoriali e poligrafici, Pisa-Roma.
- GARCÍA, María Dolores (2000): “San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico”. En: MOLINA, José Antonio (ed.): *La exégesis como instrumento de creación cultural. El testimonio de las obras de Gregorio de Elbira*. Universidad de Murcia, Murcia.
- HOMERO (2000): *Odisea*, traducción de José Manuel Pabón. Gredos, Madrid.
- HORNUNG, Erik (1999): *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*. Cornell University Press, Nueva York.
- KASTER, Joseph (1970): *The Literature and Mythology of Ancient Egypt*. Allen Lane, Londres.
- LARA, Federico (2014): *Libro de los Muertos*. Tecnos, Madrid.
- LIBRÁN, Myriam (2001): “Zeus Tragodoumenos: Apariciones de Zeus como personaje en la tragedia”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 11, pp. 101-126.
- LÓPEZ, Francisco; THODE, Rosa (1969): *Los Textos de las Pirámides*. Disponible en línea: <http://www.egiptologia.org/pdfs/LosTextosdelasPiramides.pdf> (consulta de 15/2/17).
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): “San Cristóbal”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, pp. 43-49.

MILTON, Cynthia (1959): “La portada de Santa María la Real de Sangüesa”, *Príncipe de Viana*, año 20, nº 76-77, pp. 139-186.

NÁCAR, Eloíno; COLUNGA, Alberto (trads.) (1983): *Sagrada Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

NILSSON, Martin P. (1950): *The Minoan-Mycenaean religion and its survival in Greek religion*. Gleerup, Lund.

PRITCHARD, James B. (ed.) (1969): *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*. Princeton University Press, Princeton.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (2003): “La imagen de la Justicia en las artes plásticas (Desde la Antigüedad hasta las postrimerías del Medioevo)”, *Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*, vol. I, pp. 1-28.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (2006): “Las imágenes de la Justicia en la Edad Moderna: génesis y análisis iconográfico”, *Anales de Historia del Arte*, nº 16, pp. 103-129.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012): “La psicostasis”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, pp. 11-20.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2004): “La imagen del Juicio Final en la retablistica gótica catalano-aragonesa: su función en el marco de empresas soteriológicas de carácter personal”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. XIII, nº 26, pp. 397-430.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2005): “Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa”, *Codex aquilarensis*, nº 21, pp. 6-28.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008): “La balanza como instrumento escatológico: el tema del pasaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica”. *Codex aquilarensis*, nº 24, pp. 62-97.

ROMERO, Claudina (2013): “Símbolos de poder e indumentaria romana en las divinidades orientales”, *Eikón/Imago*, nº 3, pp. 69-92.

ROSCHER, Wilhelm H. (1890): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. B.G. Teubner. Leipzig.

RUIZ, Yesica (2016): *Aproximación al estudio de la Justicia Divina en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*, tesis doctoral inédita. Universidad del País Vasco.

SÁNCHEZ, Ángel (2000): *Diccionario Jeroglíficos Egipcios*. Alderabán, Madrid.

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles (2010): “La iconografía de la psicostasis a través de un ejemplo hispano: la portada sur de San Miguel de Biota”, *Historias del Orbis Terrarum*, nº 4, pp. 151-173.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1982): *La leyenda dorada*. Alianza, Madrid.

SANTOS OTERO, Aurelio de (2009): *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

VIRGILIO (2010): *Eneida*, traducción de José Luis Vidal. Gredos, Madrid.



▲ Fig. 1. *Juicio de Osiris. Papiro de Hunefer. Hoja 3. Dinastía XIX (1295-1186 a.C.). Londres, British Museum.*

http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00815/AN00815830_001_1.jpg [Foto: The British Museum. Captura: 21/2/2017]

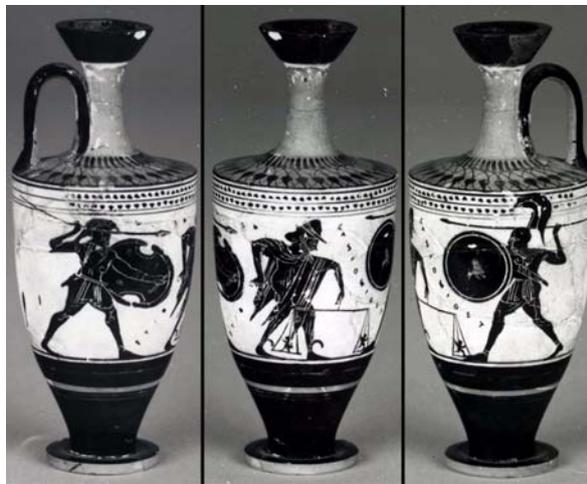


◀ Fig. 2. *Juicio de Osiris (detalle). Papiro de Ani. Hoja 37. Dinastía XVIII (1550-1295 a.C.). Londres, British Museum.*

http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00684/AN00684647_001_1.jpg [Foto: The British Museum. Captura: 16/2/2017]

▼ Fig. 4. *Monomaquia de Aquiles y Memnón. Pintor de Ixion, ánfora de figuras rojas, c. 330-320 a.C. Leiden, Rijksmuseum.*

[Foto: Wikimedia, según ilustración publicada en ROSCHER, Wilhelm H. (1890): p. 1142. Captura: 22/2/2017]



◀ Fig. 3. *Kerostasia. Lecito de fondo blanco y figuras negras, c. 490-480 a.C. Londres, British Museum.*

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459047&partId=1&searchText=black+figure+hermes&page=1 [Fotos: The British Museum. Captura: 22/2/2017]

▼ Fig. 5. *Hermes Psicopompo. Pintor de Saburoff (atr.), lecito de fondo blanco, c. 475-425 a.C. Atenas, Museo Nacional. Dibujo: tutorial de F. Díez de Velasco.*

<https://fradive.webs.ull.es/introhis/muerte/> [captura: 12/3/2017]





Fig. 6. *Hermès-Anubis*, siglo I-II d.C. Roma, Museos Vaticanos.

[Foto: autora (2008)]



Fig. 7. *Anubis*, siglo I a.C.-I d.C. Amsterdam, Rijksmuseum.

<http://www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=14322&lan=E> [Fotografía: Foto: The Global Egyptian Museum. Captura: 13/3/2017]



Fig. 8. *Horus*, siglo I d.C. Londres, British Museum.

http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00043/AN00043763_001_1.jpg [Foto: The British Museum. Captura: 13/3/2017]



▲ **Fig. 9. *Horus caballero*, siglo IV d.C. París, Musée du Louvre.**

<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/horus-horseback> [Foto: Musée du Louvre. Captura: 13/3/2017]



▲ **Fig. 10. *Inferno y psicostasia*. Beato de Silos, c. 1100. Londres, BL, Ms. Add. 11695, fol. 2r.**

<http://artehistorienciencia.blogspot.com.es/2007/11/breve-estudio-sobre-el-origen.html> [Foto: Arte, Historia y Ciencia. Captura: 15/3/17]

► **Fig. 11. *Fresco del Juicio Final*. Maestro del Juicio Final, contrafachada de la iglesia de Santa María de Taüll (Lérida), c. 1123. Barcelona, MNAC.**

<http://www.museunacional.cat/es/colleccion/juicio-final-de-santa-maria-de-taull/mestre-del-judici-final/015836-000> [Fotografía: MNAC. Captura: 15/3/17]





Fig. 12. Psicostasia. Capitel de la iglesia de Santa María de Wamba (Valladolid), siglo XII.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wamba_Santa_Mar%C3%ADa_capital1183.JPG [Foto: Wikimedia. Captura: 15/3/2017]



Fig. 13. Psicostasia. Tabla procedente de la iglesia de San Miguel de Soriguerola (Gerona), siglo XIII. Barcelona, MNAC.

http://museunacional.cat/sites/default/files/003901-000_090275m.jpg [Foto: MNAC. Captura: 17/3/2017]



Fig. 14. Psicostasia (detalle del Juicio Final). Gislebertus, tímpano de la catedral de San Lázaro de Autun (Francia), c. 1130-1135.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Doomsday_jugement_-_damned.JPG [Foto: Wikimedia. Captura: 20/3/2017]



Fig. 15. Psicostasia (detalle del Juicio Final). Tímpano de la portada del Juicio Final de Notre Dame de París (Francia), c. 1220.

http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group1/building492/media/media_23735.jpg [Foto: Open Buildings. Captura: 20/3/2017]

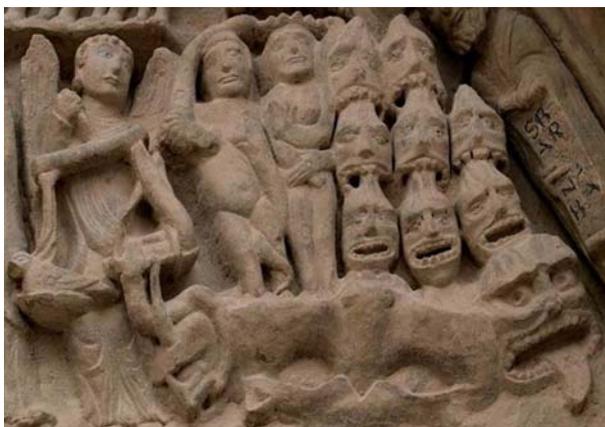


Fig. 16. Psicostasia (detalle del Juicio Final). Portada meridional de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), finales del siglo XII.

http://cvc.cervantes.es/artes/camino_santiago/segunda_etapa/sanguesa.htm# [Foto: Centro Virtual Cervantes. Captura: 20/3/2017]



Fig. 17. Vulcano, Plutón, Baco y Mercurio. De Rerum Naturis de Rabano Mauro, 1425. BAV, cod. Pal. lat. 291, fol. 190r.

<blob:null/a1105379-7245-4486-ba28-288b924f3455> [Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg. Captura: 20/3/2017]



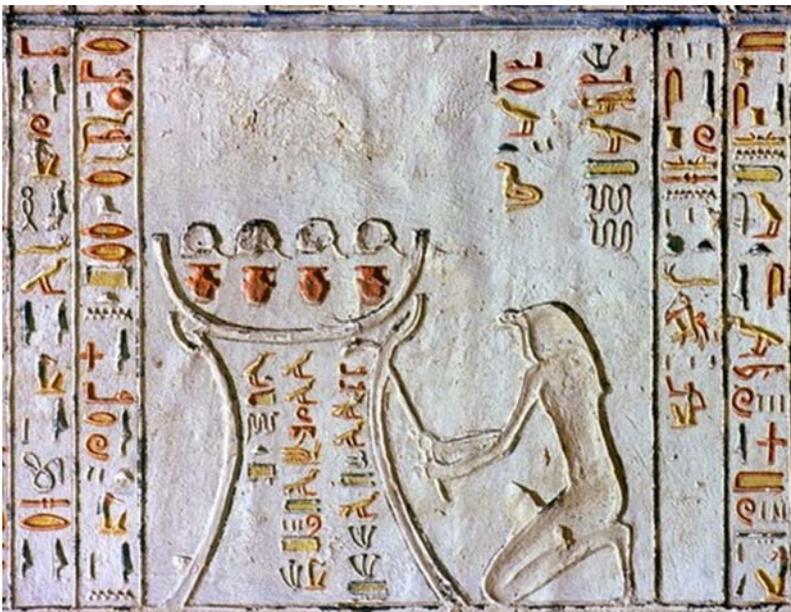
▲ Fig. 23. *Condados en las calderas. Portada del Juicio Final de la catedral de León (detalle), siglo XIII.*

<http://adarve5.blogspot.com.es/search?q=catedral+de+le%C3%B3n>
[Foto: Almanaque. Captura: 24/3/2017]



◀ Fig. 24. *Libro de las Cavernas. Quinta división. Escena 9. Tumba de Ramsés V/VI (KV9), antecámara E de la Sala de Pilares, muro derecho, c. 1147-1136 a.C.*

http://artehistoriaegipto.blogspot.com.es/2013_03_31_archivo.html [Foto: Arte, Historia, Egipto. Captura: 26/3/2017]



◀ Fig. 25. *Libro de las Cavernas. Quinta división. Escena 9. Tumba de Ramsés V/VI (KV9), antecámara E de la Sala de Pilares, muro derecho, c. 1147-1136 a.C.*

http://artehistoriaegipto.blogspot.com.es/2013_03_31_archivo.html [Foto: Arte, Historia, Egipto. Captura: 26/3/2017]

LA PALMERA Y LA PALMA. ADAPTACIÓN MEDIEVAL DE UNA ANTIGUA ICONOGRAFÍA

Ana VALTIERRA LACALLE

Universidad Camilo José Cela
ana.valtierra@ymail.com

Recibido: 14/4/2017

Aceptado: 2/5/2017

Resumen: La palmera y la palma, como síntesis de una parte por el todo, son símbolos omnipresentes en la iconografía medieval. Su origen lo podemos rastrear desde la antigüedad, momento a partir del cual se empezó a dotar a la palmera de unas connotaciones excepcionales que no tuvo ninguna otra planta. Unida a lo sobrenatural y como *uia ad caelum* conservamos referencias literarias e iconográficas que anclan sus raíces en el mundo griego. Planta indolegable que sólo se inclina ante Cristo, símbolo supra-martirial y planta del Paraíso, se hace necesario rastrear origen de una tradición arraigada que se fue metamorfoseando y adaptando con el devenir de los tiempos. En este sentido, la época medieval fue fundamental, en tanto en cuanto reinterpretó estos iconogramas con un significado que sigue prevaleciendo a día de hoy.

Palabras clave: palmera; palma; iconografía medieval; mártir; Paraíso.

Abstract: The palm tree and the palm are omnipresent symbols in medieval iconography. Its origin can be traced back to antiquity. It is from this moment when it began to endow the palm-tree with exceptional connotations that it did not have any other plant. She was united to the supernatural. She appears in written and visual sources as *uia ad caelum*, a subject that is originally from the Greek world. It was considered an unbreakable plant that only bowed before Christ, supramartirial symbol and plant of Paradise. The rich meaning it has, makes it necessary to trace the origins of a tradition that was metamorphosed throughout history. In this sense, the medieval era was fundamental. It is at this moment when an iconogram was reinterpreted with a meaning that continues to prevail today.

Key words: palm tree, palm leaf, medieval iconography, martyr, Paradise.

Contextualización

La iconografía de la palmera responde a una compleja y elaborada tradición. Desde la Antigüedad, se le atribuyeron de una serie de cualidades físicas y morales que no tuvo ninguna otra planta. Se trató una construcción de varios siglos que el cristianismo supo aprovechar y adaptar a sus necesidades. De esta manera quedó asociada desde época temprana a Cristo, la Virgen y la Iglesia. Fue símbolo de victoria sobre la muerte en el caso de los mártires, y parte activa de la liturgia durante siglos, que se tradujo en un amplio repertorio iconográfico. Aunque no se trata de una creación medieval, fue en esta época cuando se terminó de codificar un significado que ha llegado a nuestros días, cuyo entendimiento es fundamental para poder interpretar una gran parte de las representaciones de la época.

Su relación ancestral con el mundo sobrenatural

Es interesante remarcar cómo la palmera tuvo desde época muy temprana una estrecha relación con el mundo sobrenatural. La palmera es un motivo oriental que se transmitió en el ámbito del Mediterráneo vinculada a hechos divinos. Conservamos más de mil imágenes de palmeras en Mesopotamia, en las que casi todas ellas son el árbol de la vida. En toda esta franja cronológica y espacial constituye, a nivel funcional, un elemento indispensable: todo se aprovecha de ella (frutos, madera, hojas...), y sirve para todos los elementos de la vida cotidiana (alimento, construcción, vestimentas...). De esta apreciación utilitaria, el imaginario mesopotámico hizo una construcción simbólica, mitificándolo como árbol de la vida, símbolo de fecundidad y fertilidad. La palmera es el árbol más representado en Asia Occidental y del que derivan la mayoría de los árboles sagrados. Era un árbol benéfico venerado hasta tal punto que se conservan relatos que ponen de manifiesto cómo las riquezas del país dependían de su subsistencia. Relieves de expediciones asirias representan a soldados destruyendo palmerales bajo la idea de que si devastamos estas “cosechas” arruinaremos al reino vecino¹. Esta práctica se ha perpetuado en el tiempo. Se pone de manifiesto en los relatos de viajeros que recogen cómo todavía en su época se ofrecía dinero al enemigo a cambio de que se retire y no destruya los datileras que forman el principal recurso de kialis². Incluso un texto beréber dirá que aquél que destruya una palmera es tan culpable como el que mata a setenta profetas³.

Danthine en su análisis del caso mesopotámico, recoge una serie de imágenes que no nos deben pasar desapercibidas⁴. En ellas, una figura toca una palmera. Son múltiples los ejemplos. En un bajorrelieve de Susa, datado del siglo XII a.C. aproximadamente, agarra con dos manos una palmera llena de dátiles. En un cilindro de Assur custodiado en el Museo de Berlín y datado de la segunda mitad del segundo milenio a.C. un hombre-toro sujeta el tronco de una palmera. En otro cilindro de la colección Southesk, datado de las mismas fechas que el anterior, dos figuras agarran una palmera. O aparece en los paneles de ladrillo modelado destinados a decorar la fachada de un templo en Susa. En esta obra, hoy expuesta en el Museo del Louvre, hombres-toro protegen una palmera, alternándose con las diosas Lama⁵. Ese gesto es el mismo que hace Leto, según narran los *Himnos Homéricos*, en el momento de parir:

εὔτ' ἐπὶ Δήλου ἔβαινε μογοστόκος Εἰλείθια,
 δὴ τότε τὴν τόκος εἶλε, μενοίνησεν δὲ τεκέσθαι.
 ἄμφι δὲ φοίνικι βάλε πήχεε, γοῦνα δ' ἔρεισε
 λειμῶνι μαλακῶ: μείδησε δὲ γαῖ' ὑπένερθεν:
 ἐκ δ' ἔθορε πρὸ φώωσδε: θεαὶ δ' ὀλόλυξαν ἅπασαι⁶.

¹ LAYARD, Austin Henry (1849): p. 73.

² OLIVIER, Guillaume-Antoine (1806): vol. VI, p. 110.

³ BIARNAY, Samuel (1924): p. 203.

⁴ DANTHINE, Hélène (1937): pp. 109-111, figs. 570-575. Sigue siendo el estudio más completo a la fecha, y de referencia obligada para el estudio de esta iconografía en Mesopotamia.

⁵ BENOIT, Agnès (2003): pp. 360-361.

⁶ *Himnos Homéricos* III, 115-119.

La iconografía griega recoge este momento exacto en el que Leto agarra una palmera. Es el caso de la píxide del Museo Arqueológico Nacional de Atenas del 400 a.C.⁷. El caso mesopotámico tocar la palmera se interpretó de manera tradicional como que un *numen* habita la palmera y tocarlo haría que nos beneficiáramos de él⁸. En la misma línea, Deonna interpretó que Leto tocaría la palmera para impregnarse del numen de la vegetación que habitaba en ella⁹. Sin embargo, las creencias que las matronas acabaron atribuyendo a la esencia de los árboles de los partos, es una evolución de otro tipo de convicciones posteriores¹⁰, fruto de la tradicional asociación entre árboles y parto¹¹. Delos, situada en el centro de las Cícladas, tiene ocupación documentada desde época micénica, y fue un antiguo nexo de unión para el comercio entre Oriente y Occidente. Este hecho llevó implícito cierto intercambio cultural que se vio favorecido por el carácter neutro y sacro del que gozó la isla en la antigüedad. La multiculturalidad de este santuario se plasma ya en los *Himnos Homéricos* donde las muchachas πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστὸν μιμεῖσθ' ἴσασιν¹². Es decir, según el antiguo texto repetían cantares antiguos en lengua no griega o hablaban diversos dialectos¹³. Podemos, por tanto, hablar de policulturalismo lingual y constatar la existencia de poblaciones venidas de fuera y mezcla de civilizaciones desde antiguo en la isla. La palmera, si exceptuamos Creta, no pertenece al paisaje griego por sí mismo, pero las migraciones y el comercio provocaron un cambio en la concepción simbólica de la misma. En Grecia, fue en Delos donde apareció por primera vez en un mito y como árbol de culto, y asociado a temas muy parecido a su vecina Mesopotamia. Aunque las raíces de la formación del mito fueran antropológicas, la elaboración del mismo y su iconografía quedaron vinculadas al nacimiento y vida. La mujer podía tocar la palmera para que le transmitiera el *numen* de la vegetación, pero sin duda la idea en origen no era tan espiritual. La forma más antigua de parir era de rodillas o de cuclillas apoyada en un elemento cercano, como un árbol. Los árboles fueron en tiempos antiguos soporte de la madre, y para plasmar la idea de fecundidad y fertilidad se eligió la palmera. De lo funcional se pasó a lo simbólico. Cuando la mujer comenzó a dar a luz sentada, quedó en la memoria el recuerdo de esa vinculación a los árboles, que se materializó en la creencia de esa transmisión del *numen* de la vegetación, o la imitación del gesto divino como una manera de rendir culto¹⁴. El mundo cristiano no mantuvo la tradición del parto junto a la palmera, pero sí el islámico donde Jesús es profeta. Maryam (María) alumbró de una manera similar a Leto: en un lugar aislado y bajo una palmera¹⁵. Explicaría por qué podemos encontrar esta iconografía

⁷ LIMC, s. v. "Leto" n° 6; "Aphrodite" n° 1384, "Artemis" n° 1273, "Athena" n° 458, "Eileithya" n° 56; PHILIPPAKI, Barbara (1972): p. 134; SCHEFOLD, Karl (1981): p. 45, fig. 47; CARPENTER, Thomas (1991): fig. 102.

⁸ BOISSIER, Alfred (1930): p. 7; DANTHINE, Hélène (1937): pp. 160-164.

⁹ DEONA, Waldemar (1951): p. 197.

¹⁰ FRAZER, James George (1911): vol. III, pp. 34 y ss.

¹¹ Sobre esta asociación cf. VALTIERRA LACALLE, Ana (2005): pp. 30-38.

¹² *Himnos Homéricos* III, 162-163.

¹³ BERNABÉ, Alberto (1988): p. 113, n. 64.

¹⁴ VALTIERRA, Ana (2005): pp. 30-38, para ver esta evolución de lo antropológico a lo simbólico en la iconografía de la palmera.

¹⁵ *Corán*, 19, 16-34.

en la que Maryam toca la palmera para parir a su hijo, y que se repite en algunas miniaturas persas. Es una adaptación casi literal del antiguo mito.

Penglase, en su estudio del *Himno Homérico* a Apolo y sus paralelos con Mesopotamia, ya lo relacionó con Damu, dios de la vegetación y el renacer¹⁶. El recuerdo antropológico de dar a luz en un árbol unido a la especie que mejor simbolizaba la fecundidad y la vida. Los antiguos griegos, por tanto, no hicieron más que sintetizar y reelaborar este iconograma a lo que mejor se adaptaba a su pensamiento, cobrando gran importancia no sólo en el mundo griego, si no en el romano y posterior. De esta manera, en época medieval quedó configurado un tipo de representación de gran repercusión, en tanto en cuanto sería recurrente en toda la iconografía posterior no siendo abandonado nunca su uso. Quedó asimilada a la figura de Cristo y la María, constituyendo un símbolo omnipresente en todo el arte medieval.

Subir por la palmera: *uia ad caelum*

La palmera adquirió una importante simbología como vía para ascender al cielo. Es el camino es sí mismo. La ascensión por la palmera ejemplificaba el camino del buen cristiano, una escalada complicada y difícil al final de la cual uno encontraba su premio: el cielo. Así es como se presentaba en los sermones medievales, donde incluso se iba especificando lo que nos iríamos encontrando en cada una de sus ramas según fuéramos subiendo, hasta alcanzar a Cristo¹⁷. Es la imagen que nos transmite de manera sublime el Beato de Liébana, en el códice del Monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora)¹⁸. En, la pintora del manuscrito, realiza en el fol. 147v una digresión donde compara la vida del justo con una palmera. La ilustra con la bella imagen de esta planta, representada de manera esquemática con una tipología que seguramente tenga una influencia islámica¹⁹. Está cargada de frutos, y dos hombres rodean su largo tronco. A la izquierda, el que está desnudo, ya ha comenzado a trepar. Lleva en su mano derecha un podón y una cuerda que hace polea con un gancho que está en lo alto de la palmera. Junto a él se lee “*u[bi] hic omo cupiens crapulare palmae*”²⁰. De otro extremo de la cuerda, un hombre con un faldellín tira de ella para ayudar a trepar al desnudo. Junto a él se lee “*et his alter iubamine porrigit p[er] fune*”²¹. La interpretación que dio Miranda sobre esta bella imagen, es sin duda muy enriquecedora. Como señala, el hombre que trepa podría ser el cuerpo, ayudado por el alma, siendo la palmera Cristo. O quizá el que ayuda sea la religión, que ayuda al hombre tras su muerte a alcanzar la Gloria²². Tal vez la palmera sea la propia fe, por la que se asciende al reino de los cielos y cobija a los demás. Puede crecer desde lo más pequeño, y se convierte en lugar de cobijo de todos los fieles. Así describe el Evangelio de San Mateo el reino de los cielos, semejante a un grano de

¹⁶ PENGLASE, Charles (2007): pp. 76-125.

¹⁷ FLEISCHER, Wolfgang (1976).

¹⁸ Cf. las ediciones de MOLEIRO, Manuel (2003) y ROURA, Gabriel (2004).

¹⁹ Se cree que la palmera responde a un prototipo musulmán, tanto en su forma de representación como en la forma de realizar la cosecha de los dátiles. Cf. MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos (2004): p. 117; SHEPHERD, Dorothy (1978): pp. 122-123.

²⁰ BEATO DE LIÉBANA, *Códice de Girona*, fol. 147v.

²¹ BEATO DE LIÉBANA, *Códice de Girona*, fol. 147v.

²² MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos (2004): p. 117.

mostaza que un hombre sembró en el campo. Era la semilla más pequeña, pero cuando creció se convirtió en un gran árbol, de tal manera que las aves del cielo acuden a ella y hacen nidos en sus ramas²³.

La historiografía tradicional ha querido ver en Plinio²⁴ y Aulo Gelio²⁵ la base de estas ideas²⁶. Es importante resaltar que ninguno de los dos otorga cualidades morales a la palmera. Tan solo recogen una larga tradición simbólica que concedía a la palmera unas condiciones excepcionales que trataremos en otro punto. Sin embargo, sí que hay un autor que compara la palmera con algún aspecto de la personalidad que va muy acorde a estas ideas que refleja la iconografía medieval: Plutarco²⁷. Defiende este autor que su buen porte consume en su cuerpo el alimento, lo mismo que pasa con un atleta. Añade además que por eso no es fecundo, porque le pasa lo mismo que a un atleta: poco o nada le queda para la semilla²⁸. Esta alusión pone en evidencia la creencia en la moderación sexual como una necesidad en los atletas. Tenían que guardar abstinencia sexual al menos un mes antes de la competición y no podían tener relaciones al menos durante ella. Los griegos creían que la emisión de esperma disminuía la fuerza ya que este fluido era parte de la médula espinal, y por tanto de la esencia vital; así los atletas debían concentrar sus fuerzas y seguir una dieta rígida. Plutarco también insiste en cómo los que se elevan aumentan el adiestramiento de cuerpos y mentes. Está comparando la virtud de la palmera con la de los atletas fuertes, una idea que será transformada por el mundo cristiano medieval que recogerá esta tradición clásica. El cristianismo hablará de cómo el fruto de la palmera está en lo alto, y quien se mantiene constante en la subida por ella alcanza grandes premios. Es una idea sacada de las *Moralia in Iob* de san Gregorio²⁹, donde compara la palmera con la vida de un santo. Su parte baja (tronco), así como su ascenso es áspero y está lleno de dificultades. Pero una vez superados y alcanzada la cima se llega a los exquisitos frutos. La palmera por tanto será por sí misma *uia ad caelum*³⁰, tal y como refleja la preciosa miniatura del Beato de Liébana. Esta visión se verá incrementada por las características físicas de la palmera, que tiende a la verticalidad y verdaderamente parece una escalera hacia el cielo.

Planta indoblegable: solo se inclina ante Cristo

El Pseudo-Mateo narra un milagro vinculado a una palmera durante la huida a Egipto. En el tercer día, María quiso descansar a la sombra de una palmera, y viendo sus frutos pidió a José probarlos. José respondió que viendo lo alto que estaban, le resultaba poco menos que imposible. Entonces, Cristo niño realizó un milagro:

*Tunc infantulus Iesus laeto uultu in sinu matris suae residens ait ad palmam:
“Flectere, Arbor, et de fructibus tuis refice matrem team”. Et confestim ad hanc
uocem inclinavit palma cacumen suum usque ad plantas Mariae, et collegerunt ex ea*

²³ Mt 13, 32.

²⁴ PLINIO, *Historia Natural*, XVI, 223-226.

²⁵ AULO GELIO, *Noches áticas*, III, 6.

²⁶ Cf. Por ejemplo DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel (1980).

²⁷ VALTIERRA LACALLE, Ana (2008).

²⁸ PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 724 E.

²⁹ *Moralia in Iob*, l. 19, c. 27, 49-50.

³⁰ DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel (1980): p. 33.

fructus quibus omnes refecti sunt. Postquam uero collecta sunt omnia poma Rius, inclinata manebat, expectans ut eius ad imperium resurgeret ad cuius imperium fuerat inclinata. Tunc Iesus dixit ad eam: "Erige te, palma, et confortare et esto consors arborum mearum quae sunt in paradiso patris mei. Aperi autem ex radicibus tuis uenam quae absconsa est in terra, et fluant ex ea aquae ad satietatem nostram. Et statim erecta est palma, et coeperunt per radices eius egredi fontes aquarum limpidissimi et frigidi et dulcissimi nimis. Videntes autem fontes aquarum, gavisii sunt gaudio magno, et satiati sunt cum omnibus iumentis et hominibus, gratias agentes Deo³¹.

Cristo habla directamente a la palmera, y basta su orden directa para que se incline y ofrezca sus preciados frutos. Es más, no recobra su postura original hasta que le da la orden de nuevo, lo que le vale su ascensión al Paraíso. Es un pasaje que no pasa desapercibido en la iconografía, como en *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (fol. 57r), donde en un ambiente cortesano José sujeta con la mano izquierda la copa curvada de la palmera, mientras que con la derecha deposita el dátil que acaba de coger en el regazo de María. O como en la escultura hecha en madera policromada que se expone en el Metropolitan Museum procedente de la Catedral de Calahorra (La Rioja) y datada c. 1490-1510. La Virgen tiene a Cristo en sus rodillas, estando ambos sobre un asno. José ha inclinado la palmera de la que está cogiendo sus frutos, ayudado por dos ángeles que la empujan hacia el suelo³².

Una antigua tradición hacía de la palmera un árbol muy resistente que tiene una peculiaridad que no le ocurre a ningún otro árbol: si le colocamos un peso en la parte de arriba del árbol, este no cede hacia abajo, sino que se encorva hacia el lado contrario, resistiéndose a la fuerza que se le impone³³. No se doblega ante nada, lo cual se usó como parangón ejemplificador de la vida del buen cristiano o del justo. Tan solo ante Cristo, pues basta una orden suya para que su copa se incline para ofrecer sus frutos. Sin embargo, ya se había inclinado ante otro dios, Apolo, que al igual que Cristo fue asimilado a luz:

οἷον ὁ τῶπόλλωνος ἐσεισατο δάφνινος ὄρηξ,
οἷα δ' ὄλον τὸ μέλαθρον: ἐκάς, ἐκάς ὅστις ἀλιτρός.
καὶ δὴ που τὰ θύρετρα καλῶ ποδὶ Φοῖβος ἀράσσει:
οὐχ ὀράας; ἐπένευσεν ὁ Δῆλιος ἠδὲ τι φοῖνιξ
ἐξαπίνης, ὁ δὲ κύκνος ἐν ἠέρι καλὸν ἀείδει³⁴.

Este pasaje por tanto adquiere una mayor relevancia a sabiendas de esta tradición, puesto que Cristo no está doblegando a una planta cualquiera. Todo lo contrario, es un vegetal al que se le atribuía una gran fortaleza e irreductibilidad. Sin embargo, resulta curioso que, tanto en la Antigüedad como en época más moderna, todos fueran conscientes del poco fundamento que tenía el pensar en esta resistencia del arbusto. Plutarco señaló que no tiene nada que lo destaque de manera clara por encima de otras plantas³⁵. Antonio

³¹ Ps. Matth. 20, 2.

³² FORSYTH, William (1939); LECUONA, Manuel de (1948); WIXOM, William D. (2007): p. 38; SAN FELIPE, María Antonia (2007); LWUWENBERG, Jaap (1956): p. 21; TEN BROECK, Lynn (1942).

³³ PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 724 E-F y Plinio, *Historia Natural*, XVI, 8.

³⁴ CALÍMACO, *Himnos*, II, 1-5.

³⁵ PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 723 A-C.

Musa, botánico y médico del emperador Augusto, recogía que debía de ser una fábula la noticia de la rama de palmera que se resiste contra el peso y se curva, puesto que por experiencia podemos afirmar que es una madera débil³⁶.

Palma de los mártires

Estamos ante una tradición muy madurada y asimilada, pero de origen ancestral. En la Grecia antigua, cada vencedor de un *agon* en un Juego, recibía como premio una corona realizada con el árbol simbólico de la *polis* y una palma. Es decir, si cada Juego tenía su propia corona, a todos se añadía como premio general una rama de palmera. La palma estaba por encima de los premios específicos de cada *polis*, convirtiéndose en símbolo general de victoria. La palmera se había impuesto sobre las demás plantas. El origen de esta tradición se había perdido parcialmente en la memoria de los tiempos. En la época de Plutarco, ya formaba parte de lo cotidiano, de lo que está tan normalizado. Por eso el sacerdote planteó la cuestión en tono curioso al comenzar su cuestión preguntándose: *Διὰ τί τῶν ἱερῶν ἀγῶνων ἄλλος ἄλλον ἔχει στέφανον, τὸν δὲ φοίνικα πάντες ἐν ᾧ καὶ διὰ τί τὰς μεγάλας φοινικοβαλάνους Νικολάους καλοῦσιν*³⁷. En esto años, ya se había acoplado el significado que con el tiempo le dieron a la palmera, con el nombre en sí mismo, haciendo un juego de palabras. Se afirmaba que su fisonomía (la igualdad de sus hojas y su crecer enfrentadas y simétricas) era semejante a la manera de actuar en un combate o disputa y que se llamaba *niké* o victoria o por hecho de no ceder:

*ῥοὺ γὰρ ἐμὲ γοῦν ἔφη ῥεῖθουσιν οἱ τὴν ἰσότητα τῶν φύλλων, οἷον ἀντανισταμένων ἀεὶ καὶ συνεκτρεχόντων, ἀγῶνι καὶ ἀμίλλῃ παραπλήσιόν τι ποιεῖν φάσκοντες αὐτὴν τε τὴν ῥίκην παρὰ τὸ μὴ εἶκον ὠνομάσθαι· καὶ γὰρ ἄλλα πάμπολλα μονοῦ μέρους τισὶ καὶ σταθμοῖς ἀκριβῶς τὴν τροφήν διανέμοντα τοῖς ἀντιζύγοις πετάλοις ἰσότητα θαυμαστὴν καὶ τάξιν ἀποδίδωσιν*³⁸.

Sea como fuere, la asociación de la palmera a la victoria es continua en el texto de Plutarco. Es el heredero del árbol de la vida que mejor va a encarnar todos estos ideales. Los griegos no hicieron más que readaptar y enriquecer la vieja idea mesopotámica de la palmera como árbol perenne y fuerte.

La palmera se convirtió en un signo supra-ciudadano, que pertenecía a todas las *poleis* y a ninguna³⁹. De ahí que la palma estuviera por encima de todos los premios y la corona perteneciera a la *polis* específica, no solo como recompensa a unos juegos, sino que podía ser otorgada como premio por una batalla. Si el árbol simbolizaba la *polis*, el otorgar una parte del mismo, ya sea en forma de rama o de corona, real o simbólico en otro material, es un reconocimiento a ese individuo. La rama, parte por el todo del árbol, se da al ciudadano, microcosmos del cosmos de la *polis* que ha destacado.

³⁶ TALAVERA ESTESO, Francisco Javier (2001): p. 355.

³⁷ PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 723 A.

³⁸ Cada juego se premiaba con su propia corona, hecha de la planta sagrada de la *polis*: en los Píticos (Delfos) el laurel; en los Ístmicos (Corinto) el apio seco y luego el pino; en los Olímpicos el olivo y en los Nemeos con apio verde; y el premio general de todos era la palmera (PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 724 A).

³⁹ Salvo quizá a Delos, que no es propiamente una *polis* por el carácter de depósito común de Grecia que se le confirió y puerto comercial con Oriente.

Roma recogerá la misma tradición, y a tal efecto conservamos infinitud de imágenes de vencedores de carreras o juegos que portan una palma de la victoria. Sirvan como ejemplos varios mosaicos que se exponen en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, con la representación de cuadrigas, datados del siglo III. El relativo a *factio veneta* los caballos tienen sobre su cabeza una palma, así como el auriga vencedor que está sobre la caja arquiteada sosteniendo las riendas y el látigo. En el de *factio russata* la cuadriga está de frente, y en el centro el auriga vencedor lleva la palma de la victoria en su mano izquierda. La *factio prasina*, el equipo favorito del emperador Domiciano, la cuadriga marcha al galope hacia la derecha. El auriga vencedor vuelve a llevar la palma de la victoria. Sobre esta tradición construyó el medievo la iconografía de la palma de los mártires, vencedores por antonomasia. Es un símbolo supra-martirial, que corresponde a todos y se convertirá en símbolo identitario de toda su iconografía. En este sentido, es muy significativo comprobar cómo la comparación entre atletas y servidores de dios es reiterada en los primeros siglos del cristianismo:

Ὡς δὲ καὶ Σευῆρος διωγμὸν κατὰ τῶν ἐκκλησιῶν ἐκίνει, λαμπρὰ μὲν τῶν ὑπὲρ εὐσεβείας ἀθλητῶν κατὰ πάντα τόπον ἀπετελεῖτο μαρτύρια, μάλιστα δ' ἐπλήθυνεν ἐπ' Ἀλεξανδρείας, τῶν ἀπ' Αἰγύπτου καὶ Θηβαΐδος ἀπάσης αὐτόθι ὡσπερ ἐπὶ μέγιστον ἀθλητῶν θεοῦ παραπεμπομένων στάδιον διὰ καρτερικωτάτης τε ποικίλων βασάνων καὶ θανάτου τρόπων ὑπομονῆς τοὺς παρὰ θεῶι στεφάνους ἀναδουμένων· ἐν οἷς καὶ Λεωνίδης, ὁ λεγόμενος Ὀριγένους πατήρ, τὴν κεφαλὴν ἀποτμηθεὶς, νέον κομιδῆι καταλείπει τὸν παῖδα⁴⁰.

En la misma línea y herencia que la tradición de las palmas de la victoria, este elemento simboliza la victoria del Mesías. Con palmas y vítores es recibido Jesús en Jerusalén. Las multitudes le aclaman, tomando ramas de palmera, como rey de Israel⁴¹. Es el momento en que Jesús está anunciando la glorificación por su muerte, por lo que la palma insiste en la idea de victoria sobre la muerte⁴²:

La palmera simbolizó y sigue simbolizando en iconografía la victoria sobre la muerte. Es el emblema de los que han llegado a la vida eterna luchando por Cristo. Así se refleja en múltiples escritos, como en Máximo de Turín:

*Per palman dextera martyris honoratur (...) praemium enim quoddam est palma martyrii, quae confitenti linguae dulcem fructum tribuit, et uictrici dexterae gloriosum praestat ornatum*⁴³.

Orígenes de Alejandría decía que era el símbolo de la victoria de la guerra librada contra la carne por parte del espíritu⁴⁴. Gregorio Magno, que sólo podíamos designar a la palma como premio a la victoria⁴⁵. Por eso desde tiempos muy tempranos quedó irremediablemente unido a la iconografía de los mártires cristianos. Así es frecuente en las *Actas de los Mártires* aparezca la expresión obtuvo o ganó “*palmam martyrii*”:

⁴⁰ EUSEBIO DE CESAREA, *Historia Eclesiástica*, VI, 1.

⁴¹ Jn 12, 12-16.

⁴² TRISTÁN, Frédérick (1996): pp. 100-112.

⁴³ MÁXIMO DE TURÍN, *Sermones*, 68,2.

⁴⁴ ORÍGENES, *Comentario a Juan*, XXI.

⁴⁵ GREGORIO MAGNO, *Comentarios de Ezequiel*, homilía XVIII.

*Et post haec uerba ladio caesus, palmam martyrii, quam desiderabat, obtinuit, regnate Domino nostro Iesu Christo, qui martyrem suum in pace suscepit, cui est honor et gloria, uirtus et potestas in saecula saeculorum*⁴⁶.

Esa asociación entre mártir y palma llegó a ser determinante. La *Congregatio pro Sacri Ritibus et Caeremoniis* de 1688 llegó a afirmar que el encontrar una palma representada en una tumba de los primeros cristianos era prueba fehaciente de que escondía la tumba de un mártir⁴⁷. Nada más lejos de la realidad, como veremos en el siguiente apartado, pero esta asociación ha sido y sigue siendo tan estrecha, que explica este tipo de afirmaciones.

Los ejemplos en iconografía medieval de mártires llevando la palma como atributo son numerosísimos, y sería imposible citarlos de manera exhaustiva en lo limitado de este estudio. Sí mencionaremos algunos a modo de ejemplo. El *Retablo de Santa Catalina y San Eloy* expuesto en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de c. 1400, procede de la antigua iglesia parroquial de Castellbò (Alt Urgell). Santa Catalina está en el centro, sujetando con su mano izquierda la palma, y la mano derecha la rueda de su suplicio. Alrededor, escenas de la vida y el martirio de la santa y los sabios quemados en la hoguera. Identificamos la santa por la rueda, su elemento más característico que puede presentar varias formas⁴⁸; pero la palma como elemento común de todos los mártires es lo que nos da la clave de su vida y su muerte. En el Museo Arqueológico Nacional se expone una tabla de *Santa Lucía* realizada por Pedro de Zuera hacia 1430-1450. Su destino original era el Convento de Clarisas de Huesca. Sobre un fondo dorado destaca la figura de la santa con una túnica rosada y un manto bordado con flores azules al exterior, y rojo al interior. Lleva en su mano derecha los ojos en una copa y en la mano izquierda la palma⁴⁹. Entre las pinturas murales de la iglesia de *San Justo de Segovia*, datadas del siglo XII, hay en el lado de la Epístola una representación de Santiago, que lleva la concha de peregrino y la palma⁵⁰. También *San Vicente, diácono y mártir, con un donante* de Tomás Giner expuesto a día de hoy en el Museo Nacional del Prado. Realizado entre 1462 y 1466, es la tabla central del retablo de la capilla del Arcediano de la seo de Zaragoza. El santo está de pie vestido de diácono pisando a un moro. En la mano derecha sostiene un libro y la palma, mientras que con la izquierda soporta la cruz aspada. Una piedra de molino cuelga de su cuello, elemento de su suplicio. Detrás, dos ángeles músicos⁵¹.

Es importante resaltar cómo cada mártir tiene su atributo particular, pero de todos es la palma. De la misma manera que Plutarco decía que cada juego sagrado tiene una corona distinta, pero todos es la palma⁵². El árbol o la hoja, que es la representación de la parte por el todo, se convirtieron en símbolos y ofrendas de victoria desde época griega con

⁴⁶ Se ha consultado la edición de RUIZ BUENO, Daniel (1951). Las menciones son numerosas, pero se cita a modo de ejemplo la p. 957.

⁴⁷ HASSETT (1911): p. 11.

⁴⁸ Para conocer los detalles de la iconografía de santa Catalina cf. GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2012).

⁴⁹ Sobre la iconografía de santa Lucía de Siracusa cf. GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010).

⁵⁰ Sobre la iconografía de esta iglesia cf. AZCÁRATE LUXÁN, Matilde y DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan (2002).

⁵¹ SILVA, Pilar y RUIZ, Leticia (2010): p. 33

⁵² PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 723 A.

pervivencia medieval e incluso a día de hoy. En este sentido, la palma se ha convertido en un símbolo supra-martirial, que pertenece a todos y está por encima de las condiciones particulares de cada caso.

Planta del Paraíso y la inmortalidad

La palmera fue, desde época medieval, una de las plantas que mejor simbolizaron el paraíso. Quedó anclado en él, apareciendo de manera sistemática como uno de los árboles más reconocibles en época medieval y posterior. Algunas menciones apócrifas hablan de esta ascensión de manera específica, ordenada por Cristo en persona:

*Die autem altera profecti sunt inde, et in hora qua iter agere coeperunt Iesus conuersus ad palmam dixit: "Hoc priuilegium do tibi, palma, ut unus ex ramis tuis transferatur ab angelis meis et plantetur in paradiso patris mei. Hanc autem benedictionem in te conferam, ut omnes qui in aliquo certamine uicerint, dicatur eis: Peruenistis ad palmam uictoriae". Haec eo loquente, ecce angelus Domini apparuit stans super arborem palmae, et auferens unum ex ramis eius uolavit ad caelum, habens ramum in manu sua. Quod uidentes ceciderunt in faciem suam et facti sunt uelut mortui. Quibus Iesus locutus est dicens: "Quare formido obtinuit corda uestra? An nescitis quia palma haec, quam feci transferri in paradiso, parata erit omnibus sanctis in loco deliciarum, sicut nobis parata fuit in loco deserti huius?" At illi gaudio repleti surrexerunt omnes*⁵³.

Es evidente que este fragmento reitera lo que defendimos en el apartado anterior, por el cual la palma es símbolo de la victoria también cristiana, como un símbolo heredado de manera clara del mundo clásico. Pero resulta interesante cómo refleja que Jesús en persona da la orden de que sea plantada en el paraíso. Allí queda para todos los santos *in loco deliciarum*. Pasó a simbolizar por tanto la vida eterna, pero sobre todo la gloria de la santidad⁵⁴. En este sentido, el tema es relativamente frecuente en los sepulcros del siglo V, como en el sarcófago de San Rinaldo del Duomo de Ravenna. En su parte frontal dos palmeras cargadas de dátiles enmarcan la escena. Cristo está en el centro y de frente, a sus lados san Pedro con la cruz y san Pablo⁵⁵. También tenemos ejemplos muy tempranos entre el arte musivario, como en el mausoleo de Santa Constanza en Roma. En uno de los ábsides se representa una escena de *Traditio legis*. Un Cristo imberbe y nimbado con túnica de oro, está rodeado de ovejas, su rebaño de fieles. A los lados están Pablo y Pedro, que recibe la ley en un pergamino con la inscripción "*Dominus pacem dat*", que alude seguramente a la paz de Constantino o promulgación del Edicto de Milán en el 313. Este es un caso claro que pone de manifiesto cómo en el primer arte cristiano se reconoce la apropiación de temas y modelos imperiales romanos, donde el poder de dios es asimilado al de Cristo⁵⁶. La escena se desarrolla en el paraíso representando la parte por el todo con los ríos que brotan bajo sus pies y dos palmeras encuadrando la escena. La escena del segundo ábside se desarrolla en un palmeral, con una decena de estos árboles representados de manera esquemática. Sus copas son solo la rama, la palma, pareciendo que fuera esa hoja que Cristo ordenó trasplantar multiplicada. En el deambulatorio, entre

⁵³ Ps. Matth. 21, 1.

⁵⁴ DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel (1980): p. 34.

⁵⁵ Sobre este sepulcro cf. GARDINI, Giovanni (2012); BUCCI, Mileda (1968). MURATORI, Santi (1908): pp. 1-16, que fue un testigo temprano del sarcófago, sigue siendo considerado una fuente esencial.

⁵⁶ GRABAR, André (1968): p. 42.

diversas aves, jarrones, espejos y plantas, destaca otra bella palmera situada al lado de una fuente de la que beben dos aves. En la iconografía de la *Traditio legis* es frecuente encontrar palmeras cargadas de dátiles. Es el caso del fragmento de sarcófago proveniente de la catacumba de San Sebastián⁵⁷; del mosaico de la cúpula del Baptisterio de San Giovanni in Fonte de Nápoles; e incluso en un plato de vidrio de Cástulo (Jaén)⁵⁸.

A la palmera se le otorgaron en época clásica unas cualidades que no poseía ninguna otra planta. En el mundo griego existió un importante culto a los árboles milenarios vinculados a dioses o sucesos heroicos allí acontecidos⁵⁹. La especie, por sí misma y en general, no los tenía. La palmera en cambio tuvo según la creencia griega, una serie de características excepcionales de las que no gozaron el resto de las plantas. Era considerado un árbol sobresaliente y lleno de virtudes. Un verso órfico ya decía que “ζῶον δ’ ἴσον ἀκροκόμοισιν φοινίκων ἔρνεσσιν”⁶⁰. La creencia se mantuvo con el tiempo. Plutarco comparaba al resto de árboles de hoja perenne con las ciudades: aunque siempre tengan hojas o personas es porque se regeneran continuamente, nacen y mueren y unos sustituyen a otros. En cambio, creía que en la palmera permanecían siempre, es decir no necesitaban renovarse porque no se marchitaban jamás⁶¹. También creían que estar cerca de palmeras podía otorgarte la longevidad. Como la pareja que vivía en la península de Sinaí y que Estrabón cuenta que gozaban de gran salud y larga vida gracias a los palmerales de los que se beneficiaban⁶².

Por todas estas connotaciones que fue teniendo, la palmera fue asociada con el ave fénix, que se regenera de sus cenizas y no muere jamás. Esta conexión vino dada, como ya señalaron Hubaux y Leroy por el juego de palabras establecido entre los vocablos que denominan el árbol y la planta⁶³. Ambos se denominan φοῖνιξ. Pero, si hacemos caso a Plinio, cortada la palmera esta vuelve a salir. E incluso precisa más diciéndonos que existen unas palmeras en los alrededores de Alejandría que mueren y renacen de sí mismas igual que el fénix, creyendo que el ave toma el nombre de este tipo de palmera fabulosa⁶⁴. Todas estas ideas tienen una importancia capital en la Edad Media por su asociación al alma y a la resurrección, tema que ya recogió san Agustín. En un mosaico del ábside de la basílica de Letrán (Roma) datado del siglo XIII se representa el Paraíso. La cruz de la salvación se yergue sobre la montaña. A sus pies brota la fuente de la vida, de la que beben los animales de la creación. En el interior de la montaña, un san Miguel con la espada hace guardia en la puerta de la ciudad amurallada en cuyo interior está la palmera que tiene en la copa un ave fénix, símbolo de resurrección. En cuanto a este detalle, cabe mencionar que

⁵⁷ ZIBAWI, Mahmoud (1998): p. 164.

⁵⁸ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María (2015).

⁵⁹ Acordémonos por ejemplo del olivo de la Acrópolis, testigo de la diosa en su lucha por el país (PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, I, 27.2 y HERÓDOTO, *Historia*: 8, 55); el olivo que brotó de la clava de Heracles en Trecén y que todavía crece allí (PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, II, 31.10); el plátano de Gorgotina, sobre el que Zeus se unió a Europa (TEOFRASTO, *Historia de las Plantas*, 1, 15). o sobre el que Apolo ató a Marsias (PLINIO, *Historia Natural*, 16, 89).

⁶⁰ PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 724 C.

⁶¹ PLUTARCO, *Charlas de Sobremesa*, 724 C- F.

⁶² ESTRABÓN, *Geografía*, VI, 2, 41.

⁶³ HUBAUX Y LEROY (1939): pp. 100-125. Es estudiado en profundidad por Anglada (1983).

⁶⁴ PLINIO, *Historia Natural*, XIII, 42.

Ovidio ya recogía que el pájaro, a los cinco siglos de vida, prepara un nido en una encina o en la copa de una palmera donde va morir y renacer de nuevo⁶⁵.

En los relatos de la Dormición de la Virgen, la palma adquiere una connotación funeraria, pero también taumatúrgica. Es la palma que procede del Paraíso, capaz de obrar milagros. Así se refleja en el relato de Juan, arzobispo de Tesalónica, en el que la palma cura a los que sean tocados con ella, y precede el sepulcro de la Virgen. Según el texto apócrifo, cuando María iba a desprenderse de su cuerpo, un ángel le ordenó tomar una palma y entregársela a los apóstoles para que la lleven entre himnos. Al llegar al monte de los Olivos con la palma, el resto de las plantas se inclinaron ante ella. La Virgen se la entregó a Juan, para que la llevara cantando himnos delante del féretro:

Οτε άπτείθετο τό σώμα ή αγία Θεοτόκος Μαρία, ήλθε πρός αυτήν ό μέγας άγγελος, και ειπε· «Μαρία, έγερθείσα, λάβε τούτο τό βραβεϊον, δ εδοκέ μοι ό φυτεύσας τόν τσπαράδεισον, κα'ι τταράδος αύτό τοϊς άποστόλοις, ίνα κρατήσαντες αύτό ύμνήσωσιν έμπροσθεν σου, διότι μετά τρεις ήμέρας άποτίθη τό σώμα. Ιδού γάρ τάντας τους αποστόλους αποστέλλω πρός σε, και αυτοί σε κηδεύουσιν, και τήν δόξαν σου θεωρήσουσιν, εως άπενέγκωσί σε εις τόν τόπον σου» (...) Τότε έπορεύθη Μαρία κα'ι άνήλθεν επί τό όρος των ελαίων, προλάμποντος αύτή τοϋ φωτός τοϋ αγγελου, έχουσα έν τή χειρί τό βραβεϊον. Και ότε ήλθεν εις τό όρος, ήγαλλίασατο όλον μετά των έν αύτώ φυτών, ώστε τά φυτά κλίνει τας κεφαλάς και προσκυνήσαι. Και ότε ειδη τοϋτο εταράχθη Μαρία νομίζουσα ότι Ίησοϋς έστι (...) Και μετά ταύτα άπήγαγεν αύτόν όπου ην τό βραβεϊον τό δοθέν αύτή ύπό τοϋ αγγελου, και λέγει αύτω· «Τέκνον Ιωάννη, λάβε τούτο τό βραβεϊον ίνα βαστάξης αύτό έμπροσθεν της κλίνης μουούτω γάρ μοί ελέχθη» (...) Πέτρος δέ ήνεγκε τό βραβεϊον και ειπε τω Ιωάννη· «Σύ εί ό παρθένος, και σύ οφείλεις ύμνήσαι έμπροσθεν τοϋ κραββάτου, έχων αύτό». Και ειπεν αύτω ό Ιωάννης· «Σύ εί πατήρ ήμών και επισκοπος καϊ οφείλεις έμπροσθεν είναι της κλίνης εως άν άπενέγκωμεν εις τόν τόπον». Και λέγει αύτω Πέτρος· «Ίνα μή τις ήμών λυπηθή, στέψωμεν τόν κράββατον Ιν αύτω»⁶⁶.

Así se refleja en la tabla del retablo procedente del monasterio de la Resurrección del Santo Sepulcro, expuesta día de hoy en el Museo de Zaragoza. Está realiza por Jaime Serra hacia 1361-1362 y refleja a María dormida rodeada de los apóstoles. Su alma está saliendo de su cuerpo. A los pies, tal y como refleja el texto citado, San Juan sostiene la palma extraída del paraíso. Con más detalle es narrada la historia en una tabla compartimentada en dos que provenía de un retablo perdido. Está datada de 1440-1460, y se expone en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. En la de la izquierda se representa el anuncio de la muerte a la Virgen, que se encuentra postrada en la cama. Un ángel le entrega la palma. En la de la derecha la Dormición, con la palma en el lateral⁶⁷.

Conclusiones

Tanto la palmera como la palma son símbolos iconográficos omnipresentes en el arte medieval. Su procedencia es oriental, pero su transmisión en el Mediterráneo fue de vital importancia. Codificados por el mundo clásico, desde el primer cristianismo se supo adaptar su significado convirtiéndose en una imagen recurrente que ha llegado a nuestros

⁶⁵ OVIDIO, *Metamorfosis*, XV, 392-410.

⁶⁶ Juan de Tesalónica, *Evangelios Apócrifos*, 654-681. Recopilado y traducido por SANTOS OTERO, Aurelio de (2001): pp. 323-342

⁶⁷ Sobre la iconografía de la Dormición de la Virgen cf. SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2011).

días. La Edad Media se convirtió de esta manera un período esencial para codificar el significado de un iconograma cuyo significado trasciende a día de hoy.

Es una planta que quedó pronto unida al mundo de lo sobrenatural, dotándosela de unas cualidades que no tuvo ninguna otra planta. Esta relación se basó en buena medida en todas las bondades que otorgaba en el mundo mesopotámico. Es en este momento cuando lo más puramente funcional se fue trasponiendo a lo simbólico. Quedó fijado como símbolo de vida y regeneración. Con una iconografía parecida pasó al mundo griego en la isla de Delos, pero adaptada a las creencias clásicas, unas ideas que adaptó el mundo romano. Aparecen ideas como que vivir cerca de un palmeral otorga la vida eterna, o incluso que la palmera no se le caen las hojas ni muere jamás. Se le dotan de cualidades tan excepcionales como falsas, como que no se doblaba nunca. Y lo más importante, se le otorga una moralidad que es utilizada de manera reiterada como elemento de comparación simbólica.

En este sentido, es importante entender la evolución de la iconografía para poder estudiar de manera precisa su uso en la Edad Media. Se usó de manera variada, tanto de forma completa (palmera) como la parte por el todo (palma). Se asimiló a Cristo, la Virgen y la Iglesia. Es el símbolo por antonomasia de los mártires, cuya iconografía podemos rastrear en los premios que se otorgaban en las competiciones de muy diversa índole. Se convierte así, es un símbolo supra-martirial; pero también en el árbol del Paraíso, elegido por Cristo, y una vía en sí misma para llegar al cielo. No es una iconografía nueva, sino una brillante adaptación de unas ideas y una iconografía que existía desde hacía siglos en el ámbito del Mediterráneo.

Bibliografía

- ANGLADA ANFRUNS, Ángel (1983): *El mito del Ave Fénix*. Bosch, Barcelona.
- AZCÁRATE LUXÁN, Matilde; CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan de (2002): *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Segovia.
- BEAZLEY, John David (1963): *Attic Red-Figure Vase-Painters (ARV)*. Clarendon Press, Oxford.
- BENOIT Agnès (2003): *Art et archéologie: les civilisations du Proche-Orient ancien*. Réunion des musées nationaux, París.
- BERNABÉ PAJARES, Alberto (1988): “Introducción, Traducción y Notas”, *Himnos Homéricos. La Batracomiomaquia*. Gredos, Madrid.
- BIARNAY, Samuel (1924): *Notes d’ethnographie et de linguistique nord-africains*. Institut d’ Hautes-Études marocaines, París.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María (2015): “La *traditio legis* de Cristo a Pedro y pablo en un plato de vidrio de Cástulo, Linares (Jaén)”, *Espacio, tiempo y forma*, nº 28, pp. 137-146.
- BOISSIER, Alfred (1930): “Notes de Archéologie”, *Revue d’Assyriologie*, nº 27, pp. 1-10.
- BUCCI, Mileda (1968): “Sarcófago di S. Rinaldo”. En: BOVINI, Giovanni (dir.): *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina e altomedievale di Ravenna*. Istituto di Antichità Ravennati e Bizantine, Roma, pp. 34-35.

- BUTLER, Alan (1991): *Vidas de los santos*. Libsa, Madrid.
- CARPENTER, Thomas H. (1991): *Art and Myth in Ancient Greece*. Thames & Hudson, Londres.
- DANTHINE, Helène (1937): *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie Occidentale ancienne*. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, París.
- DELEHAYE, Hippolyte (1933): *Les origines du culte des martyrs*. Société des Bollendistes, Bruselas.
- DEONNA, Waldemar (1951): "L'ex-voto de Cypsélos à Delphes", *Revue d'Histoire de Religions*, nº 139, pp. 163-207.
- DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel (1980): "Onerata Resurgit: Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera", *Helmántica*, nº 94, pp. 27-88.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel (2006): *La Bible et les saints*. Flammarion, París.
- FÁBREGA GRAU, Ángel (1953): *Pasionario hispánico. Siglos VII-XI*. CSIC, Barcelona.
- FLEISCHER, Wolfgang von (1976): "Untersuchungen zur Palmbaumallegorie im Mittelalter", *Münchener germanistische Beiträge*, nº 20, pp. 117-128.
- FORSYTH, William H. (1939): "A Spanish Medieval Relief: The Miracle of the Palm Tree", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, nº 34-8, pp. 197-200.
- FRAZER, James Georges (1911): *Le Rameau d'Or*. Librairie Schleicher Frères, París.
- GARDINI, Giovanni (2012): "Le sepolture di Rinaldo, Barbaziano e Pietro Peccatore a Ravenna. Il culto e gli arredi funerari alla luce delle ricognizioni e dei documenti d'archivio". *Studi Romagnoli*, nº 62, pp. 781-804.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010): "Santa Lucía de Siracusa", *Base de Datos Digital de Iconografía Medieval UCM*. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa-lucia-de-siracusa> (consultado el 26/03/2016).
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2012): "Santa Catalina", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, pp. 37-47.
- GRABAR, André (1967): *El primer arte cristiano (200-395)*. Aguilar, Madrid.
- GRABAR, André (1968): *Christian iconography. A study of its origins*. Princeton University Press, Princeton.
- GRABAR, André (2003): *Las vías de la creación en el arte cristiano*. Alianza Editorial, Madrid.
- HASSETT, Maurice (1911): "Palm in Christian Symbolism". En: *The Catholic Encyclopedia*, vol. 11. Robert Appleton Company, Nueva York. Disponible en línea: <http://www.newadvent.org/cathen/11432a.htm> (consultado el 26/03/2017).
- HUBAUX, Jean; LEROY, Maxime (1939): *Le Mythe du Phénix dans les littératures grecque et latine*. E. Droz, París.

- LAYARD, Austin Henry (1849): *Niniveh and its Remains: with an Account of a Visit to the Chaldean Christians of Kurdistan, the Yezidis, or Devil-Worshippers; and an Inquiry into the Manners and Arts of the Ancient Assyrians*. G. P. Putnam, Nueva York.
- LECUONA, Manuel de (1948): “Esculturas calahorranas en Nueva York”, *Berceo*, nº 9, pp. 587-591.
- LEEUWENBERG, Jaap (1956): “De vluchte naar Egypte”, *Bulletin van het Rijksmuseum*, nº 4-1, pp. 16-21.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) (1984 y ss). Artemis Verlag, Zurich-Munich.
- MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos (2004): “Estudio estilístico e iconográfico del Beato de Girona”. En: MOLEIRO, Manuel (ed.): *El Beato de Liébana. Códice de Girona*. Moleiro, Barcelona, pp. 19-332.
- MOLEIRO, Manuel (2004): *El Beato de Liébana. Códice de Girona*. Moleiro, Barcelona.
- MURATORI, Santi (1908): “I sarcofagi ravennati di San Rainaldo, di S. Barbaziano e del Beato Pietro Peccatore e le ultime ricognizioni”, *Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione*, nº 2, pp. 324-337.
- OLIVIER, Guillaume-Antoine (1806): *Voyage dans l'empire ottoman, l'Égypte et la Perse*. H. Agasse, París.
- PENGLASE, Charles (2007): *Greek Myths and Mesopotamia: Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod*. Routledge, Nueva York – Londres.
- PHILIPPAKI, Barbara (1972): *Vases du Musée national archéologique d'Athènes*. Apollo, Atenas.
- RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France, París.
- ROIG, Juan Fernando (1950): *Iconografía de los Santos*. Omega, Barcelona.
- ROURA, Gabriel (2004): *Beato de Liébana: códice de Girona*. Moleiro, Barcelona.
- RUIZ BUENO, Daniel (1951): Edición y traducción en *Actas de los Mártires: Edición de Biblioteca de autores cristianos*. Editorial Católica, Madrid.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2011): “Iconografía de La Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias”, *Anales de Historia del Arte*, nº 21, pp. 9-52.
- SAN FELIPE ADÁN, María Antonia (2007): “‘El milagro de la palmera’ o Calahorra y Ciudadano Kane”, *Kalakorikos*, nº 12, pp. 177-196.
- SANTOS OTERO, Aurelio de (2001): *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- SCHEFOLD, Karl (1981): *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*. Hirmer, München.
- SHEPHERD, Dorothy (1978): “A treasure from a Thirteenth-Century Spanish Tomb”, *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, nº 65, pp. 111-134.

- SILVA, Pilar; RUIZ, Leticia (2010): *Pintura española del Románico al Renacimiento*. Museo Nacional del Prado, Madrid.
- TALAVERA ESTESO, Francisco J. (2001): *Juan de Valencia y sus Scholia in. Andreae Alciati Emblemata*. Universidad de Málaga, Málaga.
- TEN BROECK, Lynn (1942): “Medieval Sculptures”, *The Compleat Collector*, 3-2, pp. 18-19.
- TRISTÁN, Frédérick (1996): *Les premières images chrétiennes: du symbole à l'icône II-VI*. Fayard, París.
- VALTIERRA LACALLE, Ana (2005): “Que ha de resistir el apremio. Sobre lo simbólico de la palmera en el mundo griego”, *Emblemata*, nº 11, pp. 29-58.
- VALTIERRA LACALLE, Ana (2009): “A propósito de un emblema de Alciato: cualidades excepcionales de la palmera en el imaginario griego de la Antigüedad”. En: MAESTRE, José María; PASCUAL, Joaquín; CHARLO, Luis (eds.): *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 1555-1566.
- VORÁGINE, Santiago de la (2016): *La Leyenda Dorada*. Alianza, Madrid.
- WIXOM, William D. (2007): “Late Medieval Sculpture in the Metropolitan: 1400 to 1530”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, nº 64-4, pp. 3-48.
- YARZA LUACES, Joaquín (1998): *Beato de Liébana: manuscritos iluminados*. Moleiro, Barcelona.
- ZIBAWI, Mahmoud (1998): “El auge del arte cristiano, siglo IV”. En: CRIPPA, María; Antonieta; RIES, Julien; ZIBAWI, Mahmoud: *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes de Bizancio*. Lunwerg, Madrid, pp. 69-108.

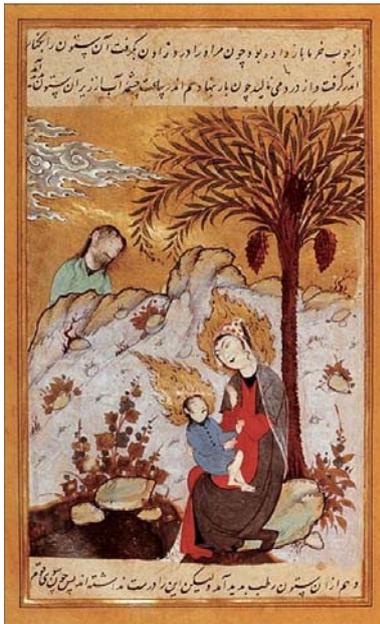


◀ *Hombres-toro tocando palmeras.* Susa, Tell de l'Apadana, mediados del siglo XII a.C., paneles de ladrillo moldeados. París, Musée du Louvre.

[Foto: autora]

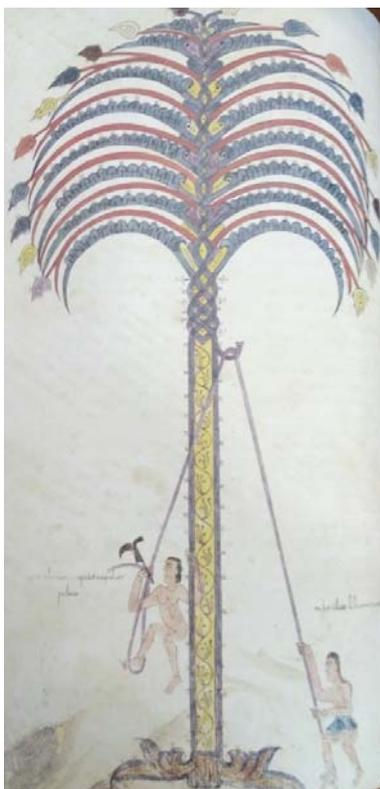
▼ *Parto de Leto,* cerámica ática, c. 400 a.C., píxide policroma. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

[Foto: autora]



◀ *Natividad en el desierto.* Neyshâburi, *Qesas al-anbiyâ (Historias de Profetas)*, Irán, c. 1595. París, BnF, Ms. Suppl. Persan 1313, fol. 174r.

http://expositions.bnf.fr/islam/grand/isl_047.htm [captura: 2/5/2017]



▲ *El milagro de la palmera en la huida a Egipto.* *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, fol. 57r, 1411-1416. Chantilly, Musée Condé.

<https://s-media-cache-ak0.pinnimg.com/736x/5e/82/e3/5e82e3b935d51be327e0160a4d69c60a.jpg> [captura: 2/5/2017]



▲ *El milagro de la palmera en la huida a Egipto,* catedral de Calahorra (La Rioja), 1490-1510, madera pintada y policromada. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/md/original/sf38-184s1a.jpg> [captura: 2/5/2017]

◀ *En, Beato de Gerona,* San Salvador de Tábara (Zamora), 975, fol. 147v, manuscrito miniado. Archivo de la Catedral de Gerona.

http://ocio.farodevigo.es/img_contenido/noticias/2012/03/62982/2012_03_19_IMG_2012_03_19_023A183A30_soc5.jpg [captura: 2/5/2017]



◀ **Maestro de Castellbò, Retablo de santa Catalina y san Eloy, c. 1400, temple sobre tabla. Barcelona, MNAC (detalle de la calle central).**

http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015923-cjt_001052.jpg [captura: 2/5/2017]

▶ **Pedro de Zuera, Santa Lucía, c. 1430-1450, temple sobre tabla. Madrid, MAN.**

http://www.patrimoniodehuesca.es/wp-content/uploads/2015/12/huesca_santa-clara_santa-lucia.jpg [captura: 2/5/2017]

▼ **Tomás Giner, San Vicente, diácono y mártir, con un donante, 1462-1466, técnica mixta sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.**

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-vicente-diacono-y-martir-con-un-donante/2c97f694-f222-47c4-b60e-f65cd20dd7fa> [captura: 2/5/2017]



▲ **Santiago. Pintura mural del lado de la Epístola de San Justo de Segovia, siglo XII.**

[Foto: Fco. de Asís García]

▶ **Factio russata. Mosaico, Roma, siglo III. Madrid, MAN.**

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Nin=3604> [Foto: Jordi Moliner Blanch. Captura: 2/5/2017]

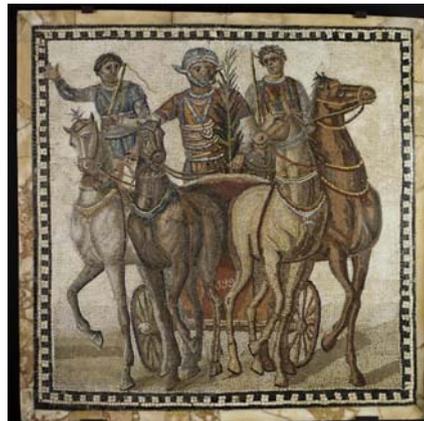


Factio veneta (▲) y Factio russata (▼). Mosaico, Roma, siglo III. Madrid, MAN.

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Nin=3602>;

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Museo=MAN&Nin=3603>

[Fotos: Jordi Moliner Blanch. Capturas: 2/5/2017]





Sarcófago de San Rinaldo, siglo V, mármol. Duomo de Rávena.

http://www.wikiwand.com/it/Duomo_di_Ravenna
[captura: 2/5/2017]



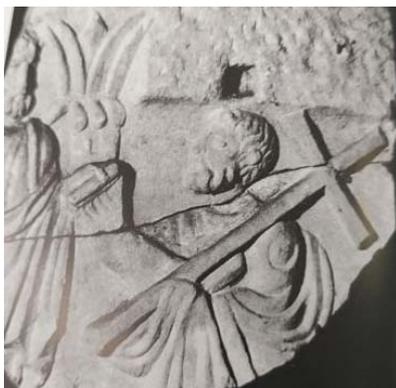
Traditio Legis. Mausoleo de Santa Constanza en Roma, mosaico, c. siglo IV

http://photos.wikimapia.org/p/00/01/07/53/33_big.jpg
[captura: 2/5/2017]



Mausoleo de Santa Constanza, Roma, mosaicos, c. siglo IV.

http://photos.wikimapia.org/p/00/01/07/53/33_big.jpg;
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/b6/b7/29/b6b729c3670924bdd52f7106903b6493.jpg> [capturas: 2/5/2017]



◀ **Traditio Legis. Fragmento de sepulcro proveniente de la catacumba de San Sebastián (Roma), piedra.**

[Foto: GRABAR, André (2003): fig. 151]

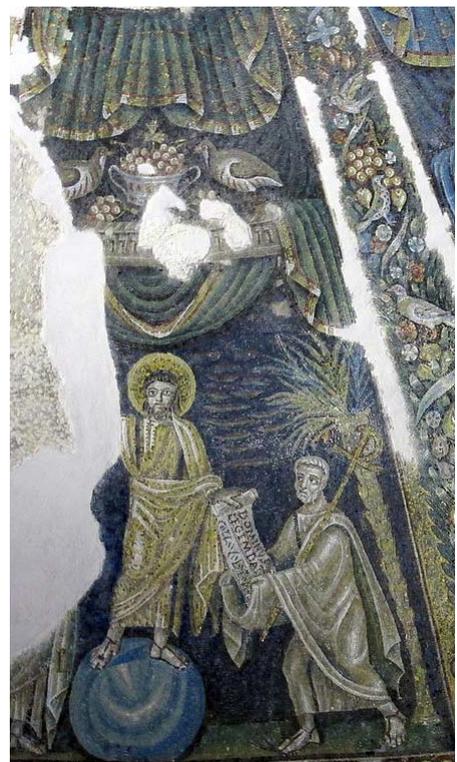
▶ **Traditio legis. Cúpula del Baptisterio de San Giovanni in Fonte de Nápoles, siglo IV.**

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battistero_di_s_giovanni_in_fonte_mosaici_del_390_ca_traditio legis_01.jpg [captura: 2/5/2017]



◀ **Traditio legis. Plato de vidrio de Cástulo (Jaén), siglo IV. Museo Arqueológico de Linares.**

<http://4.bp.blogspot.com/-Ax99eLAKuDk/VC5BDd1ccNI/AAAAAAeS4/qWdJylgyJaA/s1600/thumb.jpg> [captura: 2/5/2017]



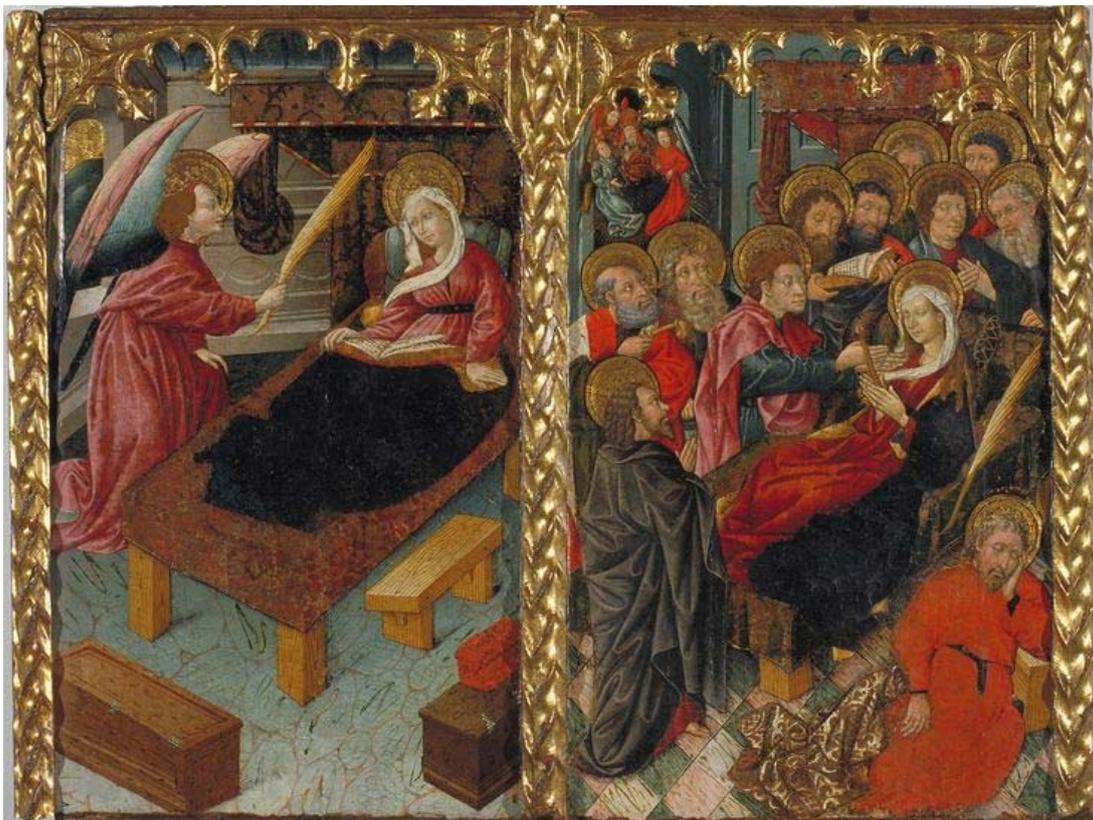


◀ Jaime Serra, *Dormición de la Virgen*, retablo del monasterio de la Resurrección del Santo Sepulcro, c. 1361-1362, temple sobre madera. Museo de Zaragoza.

<http://3.bp.blogspot.com/-tjebwfhRRg/UUiiOSGSITI/AAAAAAAAADQ4/jwQHKxpND9E/s1600/serra24.jpg>
[captura: 2/5/2017]

▼ Maestro de Riglos, *Anuncio de la muerte de la Virgen y Dormición de la Virgen*, tabla con dos compartimentos que formaba parte de las calles laterales de un retablo de procedencia desconocida, c. 1440-1460, temple y dorado sobre tabla. Barcelona, MNAC.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/2a/31/15/2a3115cc1c531385ca55a90b3c5396a7.jpg> [captura: 2/5/2017]



LA PERSONIFICACIÓN DEL MAR: EVOLUCIÓN Y TRANSFORMACIONES ICONOGRÁFICAS DEL MUNDO CLÁSICO AL MEDIOEVO

María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología
mirodrig@ucm.es

Recibido: 16/4/2017

Aceptado: 30/5/2017

Resumen: En el presente trabajo proponemos un recorrido por las imágenes que sirvieron como personificaciones del medio marino, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, atendiendo muy especialmente a sus transformaciones iconográficas y semánticas. El arte occidental prefirió una personificación masculina, derivada de la imagen del Titán Océano, mientras que los artistas bizantinos optaron en la mayoría de los casos por asociar este elemento a la fertilidad de Tethis, concibiendo un mar femenino. Tomando como modelo prototipos idénticos, la diversidad de interpretaciones de Oriente y Occidente es clara evidencia de las analogías y disimilitudes existentes en el universo espiritual de estos ámbitos culturales que, no obstante, se retroalimentaron mutuamente.

Palabras clave: personificaciones marinas; mitología clásica; iconografía clásica; arte bizantino; arte clásico; tradición clásica.

Abstract: In the present work, we propose a journey through the images that served as personifications of the sea-world, from Antiquity to the Middle Ages, stressing out specially its iconographic and semantic transformations. The occidental art preferred a masculine personification, derived from the image of the Titan Oceanus, whereas the Byzantine artists chose, in most cases, to associate this element to Thetis' fertility, therefore imagining a feminine sea. Taking identical prototypes as a model, the diversity of interpretation between Orient and Occident is a clear evidence of the analogies and differences that existed in the spiritual universe of their respective cultural spheres, that, nevertheless, never stopped feeding each other constantly.

Key words: sea personification; classical myths; classical iconography; Byzantine art; Classical art; Jordan River; Classical tradition.

Introducción

Muchos de los mitos clásicos y su plasmación iconográfica se prolongaron, como es sabido, más allá de las postrimerías del mundo antiguo y pasaron a formar parte del imaginario artístico de la Edad Media. En el proceso de este devenir histórico, las tradiciones clásicas adquirieron nuevos matices formales y simbólicos y engendraron, en ocasiones, acentos ignorados en el mundo clásico de acuerdo con los parámetros ideológicos y estéticos de cada momento. Así se percibe en no pocos asuntos de prestigio antiguo, como es el caso de la personificación del mar, cuya evolución y transformaciones iconográficas (tanto formales como simbólicas) ponen de relieve la riqueza y complejidad

cultural del mundo medieval, y muy especialmente, los contactos y las relaciones artísticas e influencias mutuas habidas entre Bizancio y el arte de Occidente. El tema que abordaremos en las siguientes líneas es un ejemplo muy significativo de dicha pluralidad cultural y de cómo las paulatinas transformaciones de los iconos clásicos, en lo que Saxl designaría como la “vida de las imágenes”, dieron como resultado formulaciones iconográficas nuevas cuya interpretación resulta muy interesante.

El origen de muchos de los atributos iconográficos de la personificación del mar debe ser rastreado en diversos mitos marinos y personalidades divinas asociadas al piélago, por lo que, en su estudio, atenderemos a diferentes tradiciones míticas. No era fácil aglutinar en una sola personalidad divina una realidad tornasolada, cambiante y al mismo tiempo colosal, un reino sobrenatural habitado por diferentes dioses, cuyos mitos y atributos permanecieron, en mayor o menor medida, en la memoria de los hombres.

La primera cuestión que plantea el estudio de la personificación del mar es su dualidad ancestral, su propio carácter: ¿masculino o femenino?, ¿el mar o la mar? Tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, las culturas mediterráneas han forjado imágenes de dioses masculinos y de diosas (también Vírgenes y Cristos), diversos credos asociados al elemento marino como expresiones icónicas de su poder, de su fuerza, de su versatilidad, de su grandeza, de su belleza..., pero, sobre todo, como elocuentes testimonios de la necesidad de protección que el hombre ha sentido siempre para enfrentarse al abismo marino (un inmenso desconocido), un universo lleno de peligros, que proporciona la vida y que fue considerado, también, como medio de tránsito al más allá y como morada de descanso para toda la eternidad.

El arte clásico: iconos asociados al mar

El mar fue un elemento esencial en el seno de la civilización griega, vital como sustento del hombre, medio de comunicación y de colonización, medio de contacto cultural y también campo de batalla. No es por ello extraño que fuera imaginado como una fuerza superior. Los artistas y escritores de la Antigüedad Clásica imaginaron el mar como un universo poblado de seres míticos; las figuras divinas que lo habitaron, masculinas y femeninas, fueron concebidas como encarnaciones de la versatilidad y el poder de su inmensidad, su fuerza, su belleza, su ira... Posidón, las nereidas, Afrodita, Océano y Tethys habrían de ser prototipos icónicos llamados a sobrevivir largo tiempo en la tradición artística, tanto de Oriente como en el mundo occidental. Su personificación, como su nombre, fue ambivalente, masculina y/o femenina.

La importancia crucial que tuvo el piélago en el mundo griego se vislumbra y se revela ya desde el mundo prehelénico, en las manifestaciones artísticas y en su iconografía. Las llamadas “sartenes cicládicas” ponen ante nuestros ojos la asociación entre siluetas de barcos, espirales continuas que evocan las ondas marinas y la representación de los genitales femeninos, acaso como alusión icónica a una divinidad femenina asociada al elemento marino, protectora de los navíos y garante de la fecundidad¹. En el arte cretomicénico, en particular la cerámica, la glíptica y las estatuillas, todo apunta a la noción de que la Diosa Madre minoica, la Gran Diosa Madre, fuera también una Diosa del Mar, una *Potnia Icthyon*². En los sarcófagos micénicos de

¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1988); RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2008): pp. 178-184.

² Ibid.

terracota, *larnaces*, muchos de ellos con decoración marina, vislumbramos con toda claridad la idea de que el mar pudiera haber sido considerado como un medio de transmigración de las almas y, por tanto, una garantía de tránsito al más allá.

La tradición clásica forjó sus propios mitos, imaginando diversas personalidades divinas, todas ellas sometidas a la potestad de un viejo dios aqueo, Posidón, cuyo poder suplantó a la antigua diosa del mar. Como es bien sabido, Posidón fue un dios aqueo de los caballos, de las aguas y de las profundidades de la tierra, donde se originan los terremotos. Pese a su inmenso poder y el enorme culto del que fue objeto en el mundo griego, a su lado se hallaba una figura femenina, Anfítrite, la nereida que los mitógrafos convirtieron en su esposa y de cuya unión nacería el torrencial Tritón, heraldo de su padre, anunciador de la tormenta, de iconografía humano-pisciforme³.

Según la *Teogonía* de Hesíodo, de Nereo y Doris nacieron las nereidas, cincuenta o cien jóvenes, hijas maravillosas que encarnan el lado femenino del mar, su cambiante belleza y su versatilidad. Sus nombres están asociados a la blancura, la calma, lo brillante, lo salado... es decir, a la cara más amable y hermosa del piélago. Se las representa como jóvenes completamente humanas de gran belleza, que poco a poco fueron despojándose de sus vestiduras para cabalgar a lomos de animales marinos y monstruos pisciformes, dominando su fuerza⁴. En el conocido relieve del *Ara Pacis Augustae*, monumento erigido en Roma para conmemorar la pacificación del imperio, dentro del marco del programa político augusteo⁵, una nereida que cabalga a lomos de un monstruo marino con un manto flotante sobre la cabeza personifica las aguas (en sentido genérico) mientras que un aura montada sobre un cisne personifica el aire; dichas figuras flanquean la imagen de *Tellus Saturnia*, la tierra fértil, y parecen ser las imágenes evocadas por Horacio en el *Carmen Secular*: “Que la tierra, abundosa en cosechas y rebaños, con una corona de espigas a Ceres obsequie, y que las aguas y brisas salubres de Júpiter hagan que crezcan sus frutos” (*Carmen Secular*, 30 y ss.) (Fig. 1)⁶.

El mar fue un mundo desconocido, insondable, un universo lleno de peligros. Esa idea quedó encarnada en el monstruo del mar por antonomasia, Ceto, cuya iconografía más difundida lo presenta con cabeza de cánido y cuerpo pisciforme (o de dragón), de aspecto habitualmente feroz y fauces abiertas. Como veremos en las siguientes líneas, la iconografía del monstruo de las profundidades traspasó el fin de la Antigüedad y llegó al mundo medieval, sirviendo de acompañante o cabalgadura para diversos dioses, como encarnación del abismo marino. Desde su papel como atributo iconográfico de Océano y Tethys, habría de convertirse en la montura más habitual de *Thálassa*, la personificación del mar propiamente dicha (*vid. infra*).

³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999): pp. 41-60.

⁴ Los griegos forjaron atractivos mitos para explicar la grandeza y versatilidad del mar, que ellos percibían como un poder sobrenatural. El gran Posidón, su dios principal, tenía el privilegio de ser acompañado por una corte triunfal de servidores, el llamado *thiasos* marino, la materialización artística y poética de las fuerzas del mar, de la inmensidad y el misterio escondido en sus profundidades. RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1998): pp. 159 y ss.; NEIRA JIMÉNEZ, M. Luz (1993).

⁵ LA ROCCA, Eugenio, RUESCH, Vivian, y ZANARDI, Bruno (1983); KLEINER, Diana E. E. (1978).

⁶ HORACIO, *Canto Secular*, ed. José Luis Moralejo Álvarez (2007).

Océano

En el período helenístico adquirieron relevancia los titanes Océano y Tethys, a quienes la *Teogonía* de Hesíodo había convertido en padres de los tres mil ríos de la tierra, titanes primigenios y padres de todas las aguas. Ambos esposos fueron representados de acuerdo con tres prototipos iconográficos: en forma de mascarón, como bustos emergentes del agua, o bien según el modelo más común para la iconografía de los ríos: sedentes y/o recostados sobre su propio caudal⁷.

Los atributos de estos dioses cosmogónicos fueron muy variados y entre ellos se incluyen: remos, peces, anclas, pinzas de crustáceo (*chelai*), serpientes o monstruos marinos, plantas acuáticas y toda suerte de elementos relacionados con el medio marino y con el agua. Sus figuras fueron muy habituales en los mosaicos de estancias termales, hipogeos y en la decoración en relieve de los sarcófagos, asociados, en este último caso, al feliz tránsito al más allá⁸.

Su pervivencia, con las lógicas contaminaciones iconográficas y metamorfosis se operó a lo largo del siglo V d.C. Uno de los ejemplos más expresivos de dicha transformación es la imagen de Océano que se halla en el pavimento musivo conocido como “Mosaico de las estaciones” de la iglesia bizantina de Petra, construida en torno a 450. Junto a animales y otras personificaciones de raigambre clásica, se halla una personificación del Océano, acompañado por un *tituli* en griego que le identifica como tal. Es una figura estante, cuya posición está inspirada en los prototipos griegos de las imágenes de Posidón del siglo IV a.C., como por ejemplo el conocido Posidón de Eleusis, copia romana de un original atribuido a Lisipo (Museo de Eleusis, Sala 3, n. 5987) (Fig. 2). Igual que su modelo, el Océano de Petra tiene una pierna flexionada y apoyada sobre un delfín y como él cubre parcialmente su cuerpo con una clámide; el tridente del dios griego del mar ha sido, sin embargo, sustituido por un remo (atributo de Océano) y con su mano derecha sostiene un pequeño barquito (un atributo que no fue habitual entre los que ostentaba el dios del mar en las representaciones clásicas). De sus sienes surgen dos grandes pinzas de crustáceo o *chelai*, que completan su caracterización como deidad del Atlántico. Se trata, por tanto, de una imagen ecléctica, en la que se han fusionado rasgos y atributos del Posidón griego y del propio Océano, en un proceso de contaminación iconográfica que fue muy habitual en las obras tardías (Fig. 3).

El Mar-Océano

El Occidente medieval emuló la iconografía del antiguo Océano, representado como río, como personificación genérica del medio oceánico y del mar. Así lo evidencian las miniaturas y las cubiertas ebúrneas de los lujosos libros carolingios y otomanos. Tanto en las tapas de encuadernación como en las miniaturas que ilustran los códices, se pueden contemplar criaturas fantásticas de los dominios submarinos, heraldos de la mitología clásica que comenzaba a conocerse y a interpretarse en el Medioevo. Se trata, por lo común, de escenas de la Crucifixión, Resurrección de los muertos o aquellas que muestran a Cristo como Juez Supremo⁹ en las que el Océano aparece personificado como uno de los cuatro elementos primordiales del Universo; su aspecto procede del mundo helenístico y

⁷ GHEDINI, Francesca (2005); RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2011).

⁸ Para el estudio de la iconografía de sarcófagos con iconografía marina vid. RUMPF, Andreas (1939).

⁹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1993): p. 222.

romano, muy similar, por lo común, al modelo de personificación de los ríos o del Océano vigentes por entonces. En la mayoría de las representaciones, la personificación masculina del mar forma pareja con la femenina de la Tierra, especificándose, a veces, sus respectivos nombres en latín: “Mare” y “Terra”; a dicha pareja se suman los símbolos del sol y la luna, que, encerrados en medallones, ocupan la parte alta de las composiciones.

En la cubierta ebúrnea del *Evangelario de Noailles* (París, BnF, Ms. Lat. 323) (Fig. 4.), bajo un Cristo entronizado entre san Pedro y san Pablo (*Traditio Legis*), aparece una personificación del mar en solitario. El manuscrito y su tapa de marfil corresponden a la segunda mitad del siglo IX. Debajo de Cristo, siguiendo el eje central marcado por él, aparece una personificación masculina del mar cuya iconografía está tomada de patrones antiguos. Sin embargo, la reinterpretación de los atributos iconográficos que ostenta resulta original con respecto de sus modelos: es un anciano de forzada postura –cruza las piernas, gira el torso, la cabeza y un brazo– que contempla la escena superior. Su anatomía, de indudable inspiración clásico-helenística, aparece muy geometrizada y su cabeza está tocada por un auténtico caparazón de buey de mar, con las pinzas o “chelai” correspondientes. Como atributos de identificación, este Mar-Océano ostenta un remo –inestable bajo la presión del codo– y un pez, asido con fuerza por su mano izquierda; mientras, una sinuosa sierpe marina de cabeza semejante a la de un ave y cola tripétala aparece enroscada a su rígido brazo derecho. La mano diestra de este venerable anciano de los mares ha sufrido una fantástica metamorfosis; transformada en pinza de crustáceo, con ella vuelca un pequeño cántaro del que mana el agua de su dominio, sobre la que se asienta su dominador.

Entre estas cubiertas destaca también la del llamado *Libro de las Perícopas de Enrique II* (Fig. 5), obra atribuida a la escuela del Palacio de Carlos el Calvo, en Reims (870 aproximadamente), hoy en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich. La parte superior o zona celeste del conjunto está ocupada por sendos medallones dentro de los cuales aparecen las cuádrigas de Helios (el Sol) y de Selene (la Luna) y en medio de estos, la mano de Dios Padre surge de entre las nubes. La escena central representa la Crucifixión de Jesucristo y en la parte inferior se halla la Resurrección de los muertos de sus sarcófagos en el Juicio Final. Cierra la composición una imagen personificada de la Roma pagana, con el pecho desnudo, y flanqueada por las personificaciones del Mar y de la Tierra. El Mar-Océano adorna su cabeza con una corona rematada en potentes patas de cangrejo, a guisa de cuernos, de las que únicamente se conserva una y sostiene en su brazo izquierdo un cuerno repleto de plantas acuáticas, para aludir a la fertilidad y abundancia de sus dominios, mientras apoya el derecho en un cántaro del que fluye, ondeante, el caudal que le pertenece (como si fuera un río).

Del mismo modo que estas personificaciones paganas fueron motivo habitual para las cubiertas de los libros carolingios y otonianos, también en las pinturas que ilustran el interior de estos códices sobrevivió la iconografía de algunas divinidades del mar: su personificación, las sirenas pisciformes y otros seres del “thíasos” marino antiguo. El mar aparece personificado, siguiendo las pautas citadas anteriormente, en obras tan señeras como el *Codex Aureo* de san Emerano de Ratisbona (Bayerische Staatsbibliothek, Munich), realizado hacia el 870 en la escuela de Carlos el Calvo, probablemente en Saint-Denis; el folio que ilustra la Adoración del Cordero (Fig. 6) presenta la escena en una órbita celeste, situada por encima del Mar y la Tierra, cuyas personificaciones, inspiradas en modelos antiguos, enfatizan el sentido cósmico del conjunto¹⁰.

¹⁰ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1993).

Ya en pleno románico, merece destacarse el mascarón oceánico de uno de los frescos de la iglesia de Saint-Theudère de Saint-Chef, (Auvergne-Rhône-Alpes, Francia), del siglo XII¹¹. En uno de los arcos fajones del absidiolo sur del conjunto, dentro de un programa iconográfico dedicado al Apocalipsis (tema sobre el que volveremos más adelante) el antiguo Océano ha sido concebido de forma fantástica, análoga a la que fue característica en la musivaria romana imperial. Es una carátula frontal y barbada de grandes rasgos, que se destaca sobre un fondo abismal, en tono azul índigo; de su boca surgen dos monstruos marinos de extremidad enroscada y cabeza de cánido (*Ketos*) y de sus desarrolladas orejas salen grandes peces. A su alrededor se distribuyen diversas especies marinas, que nadan en su medio (Fig. 7).

De toda la pintura románica sobresale, asimismo, el techo de la iglesia de San Martín de Zillis (Suiza, Cantón de los Grisones), fechado en torno a 1100. Como señaló Ernest Murbach¹² en su estudio monográfico sobre dicha obra, la tierra se representaba, desde el siglo IV, como una superficie plana con cuatro esquinas, rodeada por el Océano. De esta manera apareció en las representaciones cartográficas realizadas desde la *Topographia Cristiana* de Cosmas Indicopleustes (siglo VI) y Beato de Liébana (año 790): “Esta ordenación cartográfica medieval del mundo fue tomada en Zillis como punto de partida, haciendo la decisiva distinción entre los cuadros marginales del techo y los situados en su interior”. Los 48 recuadros que rodean todo el conjunto interior, donde se desarrollan escenas de la vida de Cristo, son una seriación del mundo mítico del mar y constituyen la llamada “Zona Oceánica”. Este Océano de la Iglesia de San Martín es un universo marginal, habitado por seres fabulosos dotados de cuerpos animales y colas de dragones o de peces. Con sus formas anfibas, estos seres convierten al Océano en un “Universo diabólico”, en un mundo de destrucción y caos que gira y se debate en torno al mundo de la Salvación, solo vislumbrado en las figuras de los ángeles-vientos que aparecen en las cuatro esquinas o en las escenas de barcas a bordo de las cuales viajan hombres. En uno de los recuadros centrales de este terrorífico Océano pintado, la divinidad, montada sobre esta cabalgadura, sostiene en su mano algo que pudiera ser un cetro (Fig. 8). Sus dominios están habitados por dragones y otros seres marinos difíciles de definir, que son el resultado híbrido de la unión de diversos tipos de animales (cabra, caballo, león, oso, pato, elefante, ciervo...) con unas extremidades inferiores pisciformes (de una o varias colas).

La desbordante imaginación del hombre del románico sobrepasó todos los modelos clásicos, y el alegre cortejo anunciador y acompañante del dios del mar se convirtió en una hueste monstruosa que simbolizaba el insondable misterio y la feroz advertencia que entrañaban las profundidades marinas: un universo terrorífico. Asimismo, aparecen “sirenas” de doble cola, que Murbach ha denominado “nereidas”, tañendo diversos instrumentos musicales, sobre tres paneles sucesivos en el centro de los lados menores (Fig. 9). Junto a ellas no faltan otros motivos de procedencia clásica al lado de escenas de barcas y pescadores, relacionadas con el llamado Ciclo de Jonás, tema que se repite insistentemente en la Edad Media como prefiguración de la Resurrección de Cristo. El mundo clásico, consciente de los peligros del mar y dada su importancia en el contexto de la sociedad grecorromana, había ideado, para su salvaguarda, el culto de Posidón; pero el hombre medieval, sin un culto específico capaz de garantizar y velar por sus intereses o su misma existencia, solo pudo sentir temor ante el abismo marino.

¹¹ FRANZÉ, Barbara (2011).

¹² MURBACH, Ernst (1967).

En Oriente, la personificación masculina del mar pervivió también, aunque en la mayoría de los casos aparecía asociada a la personificación del Jordán en las representaciones del Bautismo de Cristo. Los conocidos mosaicos de los baptisterios de Rávena ponen ante nuestros ojos una personificación del Jordán inspirada en la iconografía del antiguo Océano romano, un prototipo llamado a pervivir durante muchos siglos, como pone de manifiesto el mosaico de la iglesia del Monasterio de Hosios Loukas (Beocia, Grecia), de la primera mitad del siglo XI (Fig. 10).

En la teología bizantina, el Bautismo del Señor estuvo asociado a la Resurrección futura y por ello Cristo purifica las aguas del Jordán con su presencia y bendice al genio pagano del río –ahora muy empequeñecido por jerarquía simbólica–, presente en la zona inferior, y acompañado, en no pocas ocasiones, por la personificación del mar (que es considerado el símbolo del paganismo, o del pecado que desaparece con la presencia de Cristo)¹³. Entrando en el Jordán el Señor purifica las aguas: “Hoy las aguas del Jordán se han vuelto remedio y todas las criaturas son regadas por olas místicas” (oración de san Sofronio) y todo el Universo recibe su santificación. El agua cambia de significado: antes imagen de la muerte (diluvio), es ahora “la fuente de la vida” (Apocalipsis 21,6; Juan 4, 14). Salvo excepciones, se trata de pequeñas figuras inmersas en las aguas; en el caso de la personificación del mar, su iconografía más habitual es la de un hombre cabalgando a lomos de un pez o un monstruo marino, que ocasionalmente puede tener los ojos vendados. Cristo bendice las aguas, de acuerdo con los textos veterotestamentarios que forman el oficio litúrgico (Salmo 114, 3).

Existen numerosos ejemplos del este Mar-Océano personificado en los Bautismos bizantinos; entre los mosaicos merece citarse la representación de la Capilla de los Normandos (Palermo), del siglo XII, que reproduce el prototipo iconográfico habitual de este asunto (Fig. 11). A la centuria siguiente corresponde el precioso fresco mural de la segunda mitad del siglo XIII atribuido por la tradición a Manuel Panselinos (Karelia, Monte Athos). Se trata de un fresco realizado por los pintores del taller de Tesalónica, que corresponde al llamado estilo del volumen, caracterizado por las proporciones monumentales de las figuras y la volumetría de los paños, rasgos que proceden de la Antigüedad Clásica. En este ejemplo, las personificaciones del Mar y el Jordán están en actitud de huida, de acuerdo con los textos litúrgicos comentados (Fig. 12). Entre los casos peculiares destacamos el Bautismo de Cristo en un fresco de la Iglesia de San Juan (Capadocia, Turquía), fechado también en el siglo XIII, que muestra una personificación excepcional del río Jordán, una figura estante (huyendo), con un cántaro en una mano y haciendo sonar una caracola, como en el arte clásico lo hiciera el torrencial Tritón (Fig. 13).

De Tethys a Thálassa

Narra Hesíodo (*Teogonía*, 337 y ss.) que Océano, unido a su hermana Tethys, engendró a los ríos de la Tierra y a las Oceánides, de finos tobillos. Tethys encarnó la potencia fecunda del mar y su imagen se generalizó en Roma, unas veces acompañando a su esposo y en otras ocasiones en solitario, siendo un icono habitual de la musivaria romana¹⁴. La titánide suele representarse como busto emergente, acompañada por el

¹³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1993): p. 541 y ss.

¹⁴ DECRIAUD, Anne Sophie (2016).

monstruo marino, Ceto, y por peces de diferentes especies. Sus sienes pueden ser aladas, para evocar la brisa del mar y entre sus atributos iconográficos se hallan remos, peces de diferentes especies, pinzas de cangrejo y todos aquellos asociados al Océano mismo. En ocasiones, pequeños amorinos pescadores acompañan a su efigie, evocando la pesca (simbólicamente la fertilidad) que la diosa garantizaba.

De la iconografía de Tethys derivó, casi sin variaciones en un principio, la imagen de *Thálassa* (“la mar”), figura casi idéntica a la de su antecesora en los mosaicos de la Tardoantigüedad (Fig. 14), siendo difícil distinguir la iconografía de ambas figuras en las postrimerías del siglo IV. Esta encarnación femenina del medio marino fue imaginada como un busto femenino emergente de su elemento, que surgió en las provincias orientales del Imperio Romano en la Antigüedad y que tomó prestados sus atributos iconográficos de la titánide griega, siendo el remo y el monstruo marino los atributos iconográficos asociados habitualmente a su imagen (Fig. 15). *Thálassa* sería, desde entonces, una personificación de la fertilidad del mar, de un abismo plagado de monstruos y animales marinos de diversas especies; para aclarar el sentido de esta innovación iconográfica, las representaciones fueron, muchas veces, acompañadas de un *tituli* en griego (THÁLASSA), que no deja lugar a duda alguna.

La imagen de *Thálassa* superó la barrera de la Antigüedad y llegó a Bizancio convertida en un icono frontal, sacralizado, tal y como podemos contemplarla en el mosaico de la Iglesia de los Santos Apóstoles de Madaba (Fig. 16), el pavimento musivo más grande de Jordania, fechado en el año 578; *Thálassa* surge de la rizada superficie sosteniendo un remo y acompañada de un cortejo de delfines, otros peces, un pequeño pulpo y el mítico monstruo marino de la tradición clásica, Ceto, cuya silueta se caracteriza por fauces abiertas y orejas de cánido. Su actitud es mayestática y de sus ojos emana un poder sobrenatural que la convierte en diosa de primer rango, semejante a una Virgen; su rostro está tratado con esa espiritualización que late en las obras bizantinas de índole religiosa, pleno de serenidad y acorde a las más rígidas normas iconométricas de entonces. Con su mano derecha realiza un gesto de bendición o de protección para los navegantes, del mismo modo que lo pudiera hacer una *Panagia* protectora de sus fieles. Rodeando el doble círculo que sirve de marco a la “Señora del Mar” (2,20m diámetro), puede leerse una inscripción dedicatoria en mayúsculas que ofrece los nombres de los tres donantes y del mosaísta: “Señor Dios, Creador del Cielo y de la Tierra, da vida a Tomás, a Anastasio y al pequeño Teodoro, del mosaico de Salamanios”. La calidad técnica de la obra hace pensar en la ancestral tradición musivaria de Madaba, conocida como la ciudad de los mosaicos, una ciudad descollante en la provincia romana de Arabia desde los tiempos de los Antoninos, que, como es sabido, alcanzaría su cénit artístico en el reinado de Justiniano. Otro ejemplo análogo es un mosaico hallado en Siria, fechable en los últimos decenios del siglo V o principios del VI¹⁵. El éxito de la citada personificación fue grande en la llamada Segunda Edad de Oro del arte bizantino, como más adelante se comprobará.

En torno al 515 sería redactado el Códice médico conocido como “Dioscórides de Viena” (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. med. gr. 1.)¹⁶. Dicho manuscrito contiene un anexo, el *Carmen de herbis* atribuido a Rufo de Éfeso, en el que aparece una ilustración de una interesante representación de *Thálassa* (fol. 391v) para representar el medio en el que brota el coral. *Thálassa* está efigiada como una fémnia juvenil, similar a

¹⁵ LIMC (tomo VII: 1199).

¹⁶ DIOSCORIDES, Pedanius (1999).

una nereida, de cuerpo entero, recostada y acompañada por un monstruo marino. De la tradición clásica conserva las pinzas de cangrejo (*chelai*), el remo, el monstruo marino, los peces y la posición misma de su figura (Fig. 17).

Sugestiva también es la personificación de *Thálassa* tallada en los relieves ebúrneos del Díptico de Helios y Selene (Sens, Bibliothèque Municipale, Ms. 46), fechado en torno a 420-450, donde sostiene en sus manos una langosta y una pequeña cabra marina respectivamente. También en este caso está representada con aspecto juvenil y de cuerpo entero¹⁷.

Como señalábamos en líneas precedentes, en Bizancio pervivió una personificación femenina del mar, concebida tanto de modo genérico (*Thálassa*), como para servir de expresión encarnada del Mar Rojo (*Eritra Thálassa*), como puede verse en el *Salterio de París*, obra realizada en Constantinopla a principios del siglo X (París, BnF, Ms. Grec 139). En el folio 419v se ha representado el paso del mar Rojo y además de la personificación de este, vemos las personificaciones de la noche (*Nyx*), y la fuerza (*Byos*). La figura que encarna al Mar Rojo ocupa el extremo inferior derecho de la composición emergiendo de su propio elemento; es una mujer de aspecto juvenil con el torso descubierto, que sostiene un remo en la mano; su iconografía es similar a la de las antiguas nereidas grecorromanas (Fig. 18).

La presencia de *Thálassa* está documentada en el arte desde los mosaicos de la Primera Edad de Oro de Bizancio, hasta el arte griego de nuestros días. A partir del siglo XII, los talleres orientales habrían de forjar una imagen de *Thálassa* llamada a convertirse en modelo canónico del arte bizantino, asociada, casi de forma exclusiva, a las escenas del Juicio Final, ilustrando el pasaje apocalíptico: “Entregó el mar los muertos que tenía en su seno, y asimismo la muerte y el infierno entregaron los que tenían, y fueron juzgados cada uno según sus obras” (Apocalipsis, 20,13). En el magnífico mosaico mural con representación del Juicio Final de la Catedral de Santa María Assunta, en Torcello (Venecia) (Fig. 19), la vemos coronada, cabalgando a la grupa de un fantástico monstruo marino y sosteniendo un gran cuerno en su mano. Este último atributo, que pudiera confundirse *a priori* con una cornucopia, lo interpretamos, sin embargo, como un instrumento musical, ya que de su extremo surgen líneas paralelas que sugieren gráficamente el sonido, el anuncio de las trompetas apocalípticas. De las fauces de su fabulosa montura y de los peces que se disponen a su alrededor, surgen los miembros de los ahogados para comparecer en el postrer Juicio. Iconografía análoga, aunque más sencilla, puede vislumbrarse en un fresco con el Juicio Final de la iglesia de San Nicolás (Kakopetria, Chipre), de finales del siglo XII¹⁸.

En el ábside de la Iglesia Panagia Phorvotisa, en Chipre, de 1333 (Fig. 20) se han figurado las personificaciones del mar y la tierra. Montada sobre un monstruo marino, nimbada y coronada, la personificación del mar sostiene en sus manos un pequeño barquito, atributo que se suma al elenco de los que la habían caracterizado en la Antigüedad. La influencia de Bizancio se dejó sentir con fuerza en el arte del Medioevo occidental y como ejemplo de ello, destaca una escena el Juicio Final del portal occidental de Notre Dame de París (izquierda) donde *Thálassa*, acompañada por una personificación

¹⁷ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1997): pp. 369 y ss.

¹⁸ Imagen disponible en línea: <http://www.soniahalliday.com/category-view3.php?pri=CY93-2-07.jpg>
Consultada el 22/3/2017.

masculina del mar, situada tras ella, cabalga sobre un enorme animal marino sosteniendo un pequeño barco en su mano (Fig. 21).

Otros ejemplos de la iconografía de *Thálassa* como imagen asociada a la representación del Juicio Final bizantino pueden rastrearse en la iglesia de Agios Georgios en Mourne (Creta)¹⁹, y ya de fechas más tardías en los magníficos frescos de los monasterios de Gura Humorului, Voronet y Horezu (actual Rumanía). En todas estas obras, la fantasía de los artistas sale a la luz y muestra a la antigua diosa con pinzas de crustáceo y montada a lomos de quiméricas cabalgaduras.

La simbiosis de todas las tradiciones expuestas permaneció viva en el imaginario bizantino hasta épocas muy recientes, como demuestran los iconos tardíos. Finalizamos nuestro recorrido con la mención de uno de ellos, pintado por uno de los más célebres pintores bizantinos de todos los tiempos, Onoufrios de Neokastro (Onufri) (Onufri National Museum, Berat, Albania) del siglo XVI (c. 1540), donde se representa el Bautismo; en las oscuras y revueltas aguas del Jordán, a ambos lados de los pies de Cristo, se ha representado una personificación masculina del río Jordán (efigiado como un hombre que cabalga sobre un gran pez y volcando su caudal de un gran vaso manante) y una personificación femenina del mar (Fig. 22). Esta última es un prototipo muy interesante, ya que conserva las pinzas de cangrejo (*chelai*) de Thetys adornando sus sienes, su busto emerge de una venera (como lo hiciera la Afrodita-Venus *Anadyomene* en la Antigüedad) y en sus manos sostiene un cetro y el ya habitual barquito; su cabalgadura es un monstruo marino de extremidad enroscada y de cuyas fauces brota el caudal marítimo. Este prototipo, con la personificación del río y del mar como figura femenina o masculina, ha pervivido en la iconografía ortodoxa hasta nuestros días, a través de las copias que los frescos de los grandes maestros han seguido evocando.

Conclusiones

Las pervivencias iconográficas del mundo clásico se verificaron durante la Edad Media, tanto en el ámbito occidental como en Bizancio, a través de la personificación del mar. Como es lógico, los prototipos clásicos fueron sometidos a un proceso de metamorfosis semántica. Las formas, sin embargo, apenas experimentaron, en un principio, los cambios derivados de cada estilo artístico o taller (*pseudomorfosis*). Muy lentamente, este proceso de transformación fue convirtiendo a los antiguos prototipos en imágenes nuevas, aptas para satisfacer gustos diferentes y para transmitir mensajes simbólicos inéditos. Los viejos iconos se sincretizaron entre sí, intercambiando atributos, actitudes y esquemas compositivos. La metamorfosis de las imágenes antiguas se confirmó primero en el plano simbólico; más tarde las formas fueron adquiriendo nuevos acentos y se sincretizaron muy lentamente hasta adquirir insólitos y renovados matices, sin olvidar nunca los prototipos que les sirvieron antaño como punto de partida.

Occidente imaginó el mar como un ser masculino y poderoso, derivado del titán Océano y como marco cósmico de referencia. Por su parte, los artistas bizantinos prefirieron asociar este elemento a la fertilidad de Tethys, concibiendo un mar femenino y benévolo que devuelve de su seno a los muertos en el día del Juicio Final. Tomando como modelo prototipos idénticos, la diversidad de interpretaciones de Oriente y Occidente es clara evidencia de las analogías y disimilitudes existentes en el universo espiritual de estos ámbitos culturales, que, no obstante, se influyeron mutuamente.

¹⁹ Getty images: <http://www.gettyimages.es/license/577717397>. Consultada el 22/3/2017.

Bibliografía

DARDENAY, Alexandra (2010): *Les mythes fondateurs de Rome: Images et politique dans l'Occident romain*. Picard, París.

DECRIAUD, Anne Sophie (2016): “Océan et Téthys: Particularité régionale d'un thème à la mode sur les mosaïques romaines du sud-est de la Turquie actuelle, aux XII^e et III^e siècles”. En: NEIRA JIMÉNEZ, Luz (ed.): *Estudios sobre mosaicos antiguos y medievales*, Actas del XIII Congreso Internacional de la AIEMA. “L’Erma” di Bretschneider, Roma, pp. 77-86.

DIOSCORIDES, Pedanius (1999): *Der Wiener Dioskurides: Codex medicus graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek*. 2, edición de Otto Mazal. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz.

FRANZÉ, Barbara (2011): *La pierre et l'image: étude monographique de l'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*. Picard, París.

GHEDINI, Francesca (2005): “Il mare nella produzione musiva dell’Africa Proconsolare. Il repertorio realistico”, *Eidola*, n° 2, pp. 121-142.

HORACIO (2007): *Odas, Canto Secular, Épodos*, edición de José Luis Moralejo Álvarez. Gredos, Madrid.

KLEINER, Diana E. E. (1978): “The great friezes of the Ara Pacis Augustae. Greek sources roman derivatives and Augustan social policy”, *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, vol. 90, n° 2, pp. 753-785.

LA ROCCA, Eugenio; RUESCH, Vivian; ZANARDI, Bruno (1993): *Ara Pacis Augustae*. L’Erma di Bretschneider, Roma.

MURBACH, Ernest (1967): *The Painted Romanesque Ceiling of St. Martin in Zillis*. Praeger, Nueva York.

NEIRA JIMÉNEZ, M. Luz (1993): *La representación del thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y tritones*, tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1988): “La Gran Diosa Madre, Señora del Mar Prehelénico”, *Revista de Arqueología*, n° 81, pp. 38-45.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1993): “Pervivencias iconográficas del mundo clásico en los códices prerrománicos: la personificación del mar”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. VI, n° 11, pp. 218-224.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1997): “Análisis iconográfico de un marfil neobizantino del Museo Lázaro Galdiano”, *Goya. Revista de Arte*, n° 258, pp. 369-373.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1998): “El poder del mar: el «Thiasos marino»”, *Espacio, tiempo y forma. Serie II. Historia Antigua*, n° 11, pp. 159-184.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999): *Mar y Mitología en las culturas mediterráneas*. Alderabán ediciones, Madrid.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2001): *Posidón y el Thiasos marino en el arte mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2008): “Arqueología y creencias del mar en la antigua Grecia”, *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, nº 61, pp. 177-195.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2011): “Iconografía de Océano en el Imperio romano: el modelo metropolitano y sus interpretaciones provinciales”. En: NOGALES BASARTE, Trinidad; RODÀ DE LLANZA Isabel (eds.): *Roma y las provincias: modelo y difusión*. “L’Erma” di Bretschneider, Roma, pp. 541-549.

RUMPF, Andreas (1939): *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*. G. Grote, Berlín.

VV. AA. (1994): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*: (1981-1999) Vol. VII: Oidipous - Theseus. Artemis & Winkler Verlag, Zürich – München – Düsseldorf.



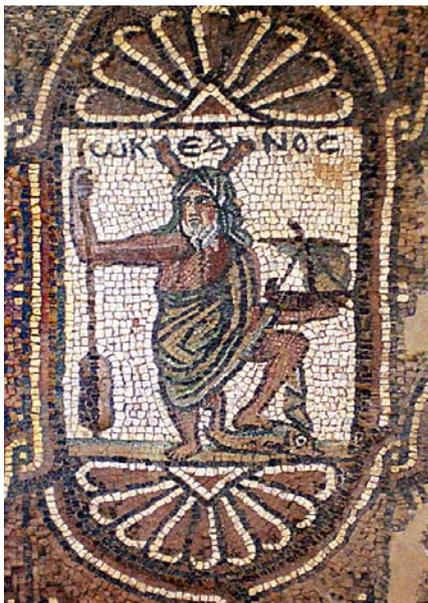
▲ Fig. 1. Tellus flanqueada por personificaciones del aire y del agua. Relieve del Ara Pacis Augustae, 9 a.C., Roma.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Panel_of_Tellus%2C_Ara_Pacis%2C_Rome.jpg [captura 5/4/2017]



▲ Fig. 2. Posidón de Eleusis, mármol, siglo IV a.C. Museo de Eleusis.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/74/7b/bf/747bbf772dc50188823c6e01939a5f3c.jpg> [captura 5/4/2017]



▲ Fig. 3. Océano. Mosaico policromo pavimental de la iglesia de Petra, siglo VI d.C.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Ok%C3%A9anos-Mosaique-Petra-Jordanie.jpg> [captura 5/4/2017]



◀ Fig. 4. Cubierta ebúrnea del Evangelario de Noailles. Traditio Legis, siglo IX. Paris, BnF, Ms. Lat. 323.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/68/b6/69/68b669517a148f013bd94e811498032d.jpg> [captura 5/4/2017]

► Fig. 5. Cubierta ebúrnea del Libro de las Perícopas de Enrique II. Munich, Bayerische Staatsbibliothek (detalle).

<https://www.wdl.org/en/item/14712/view/1/1/> [captura 5/4/2017]



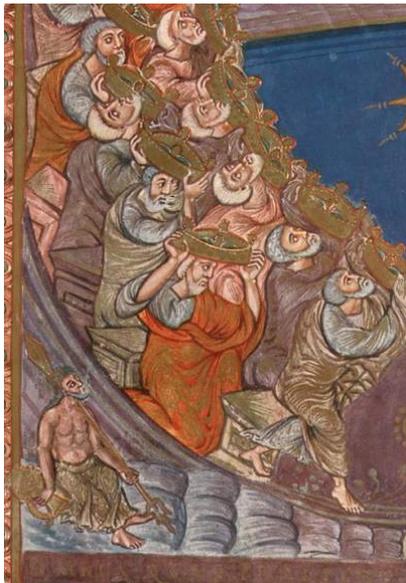


Fig. 6. Miniatura del *Codex Aureus* de San Emerano, Reims, 870. Adoración del Cordero. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000 (detalle).

http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00057171/image_15 [captura 5/4/2017]

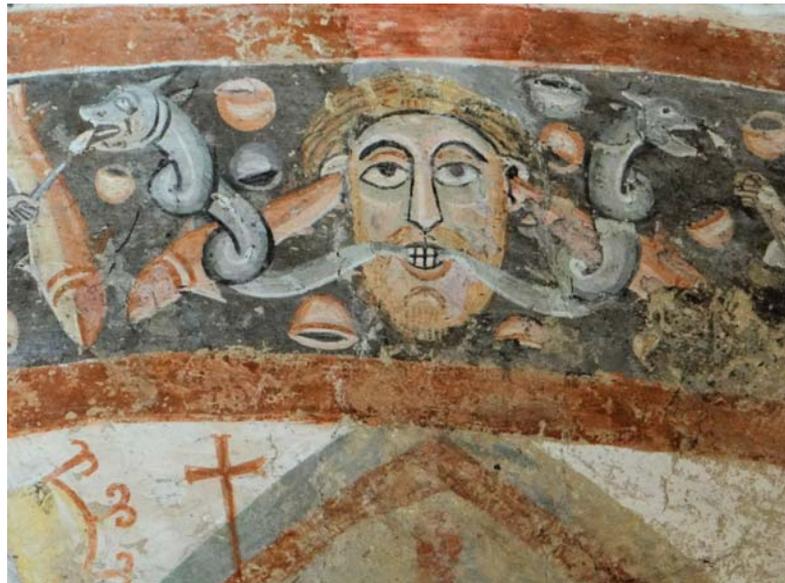


Fig. 7. Océano. Fresco del absidiolo sur de la iglesia de Saint-Theudère de Saint-Chef (Auvergne-Rhône-Alpes, Francia), siglo XII.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Saint-Chef_-_%C3%89glise_Saint-Theud%C3%A8re_-_Chapelle_Saint-Theud%C3%A8re_%28absidiolo_sud%29_-_D%C3%A9cor_de_l%27arc.JPG [captura 5/4/2017]

► **Fig. 8.** Techumbre de San Martín de Zillis, Suiza (cantón Graubünden), siglo XII. Posible personificación del Mar.

<https://es.pinterest.com/pin/415105290637142628/> [captura 4/4/2017]



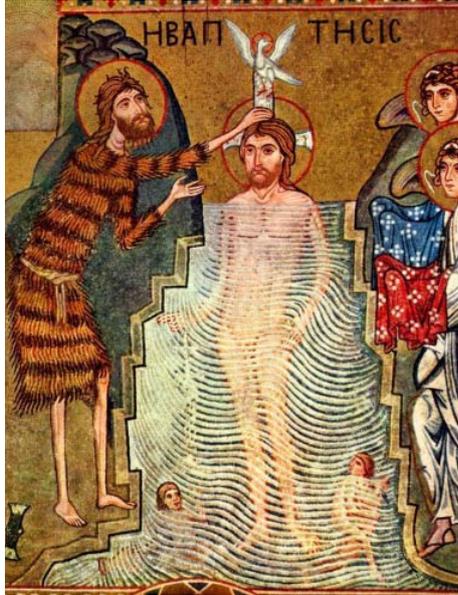
▲ **Fig. 9.** Techumbre de San Martín de Zillis, Suiza (cantón Graubünden), siglo XII. Sirena.

<https://s-media-cache-ak0.pinning.com/564x/45/a7/f5/45a7f59014e4acf899943cf9533d28ab.jpg> [captura 4/4/2017]



◀ **Fig. 10.** Mosaico de la iglesia de Hosios Loukas (Grecia). Bautismo de Cristo. Personificación del Jordán.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Hosios_Loukas_Katholikon_%28nave%2C_South-West_squinch%29_-_Baptism_04.jpg [captura 5/4/2017]



▲ Fig. 12. Fresco de Protaton, Agion Oros, Tesalónica (Grecia), segunda mitad del siglo XIII. Bautismo de Cristo. Personificaciones del Jordán y el Mar.

http://onassisusa.intelligentlearningmedia.com/blogs/wp-content/uploads/2013/05/byzantine14_full.jpg [captura 5/4/2017]

◀ Fig. 11. Capilla Palatina de Palermo (Italia), siglo XII. Bautismo de Cristo. Personificaciones del Jordán y el Mar.

<http://wp.production.patheos.com/blogs/biteintheapple/files/2012/09/Baptism-Icon-e1357446738647.jpg> [captura 5/4/2017]



◀ Fig. 13. Iglesia de San Juan, Capadocia (Turquía), siglo XII. Bautismo de Cristo. Personificación del Jordán.

<http://www.soniahalliday.com/images/TR69-9-11.jpg> [captura 5/4/2017]

▼ Fig. 14. Mosaico de Anazarbus (Turquía), siglo IV d.C.

<http://merhaba-usmilitary.com/MOOREF/mosaic%20in%20village.jpg> [captura 5/4/2017]



Fig. 15. *Thálassa*. Mosaico de Hatay, Harbiye (Turquía), siglo V d.C. Museo Arqueológico de Hatay (inv. 1017).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Hatay_thalassa.jpg [captura 5/4/2017]



Fig. 16. *Thálassa*. Mosaico de la iglesia de los Santos Apóstoles de Madaba (Jordania), siglo IV d.C.

https://c1.staticflickr.com/8/7548/15798082880_343415c763_b.jpg [captura 5/4/2017]



◀ Fig. 17. *Eritra Thalassa*. Dioscórides de Viena, principios del siglo VI. Viena, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. Medicus Graecus 1, f. 391v.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/ViennaDioscoridesCoral.jpg> [captura 4/4/2017]

▶ Fig. 18. *Salterio de París*. Personificación del Mar Rojo.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Byzantinischer_Maler_um_920_002.jpg [captura 5/4/2017]

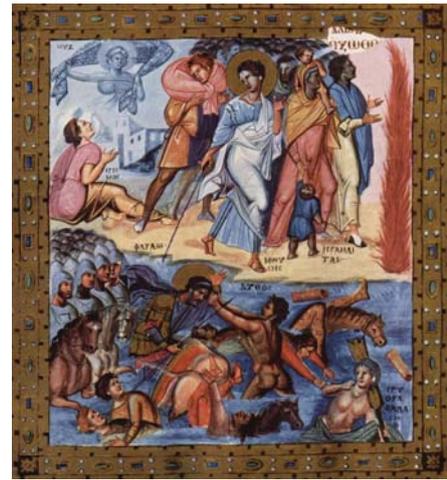


Fig. 19. *Thálassa*. Mosaico mural de Santa Maria Assunta de Torcello (Italia), siglos XII-XIII.

[Foto: autora (2000)]



Fig. 20. Pinturas murales al fresco de la iglesia Panagia Phorviotissa (Chipre), 1333. Personificaciones de la tierra y el mar.

https://noticketback.files.wordpress.com/2016/08/panagia-phorviotissa-asinou-near-nikitari-img_7170.jpg?w=5080 [captura: 5/4/2017]



Fig. 21. Relieve de la portada occidental de Notre Dame de París (Francia), siglo XIII. Personificación del mar.

[Foto: autora (1990)]



Fig. 22. Onufri, Icono del Bautismo de Cristo, 1540 (detalle). Personificación del Jordán y el Mar (*Thálassa*).

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/d9/c7/66/d9c766cad68f7e25d860dd8d0bd53d23.jpg> [captura: 24/3/2017]

POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección iconografia@ucm.es. Los textos se remitirán en formato Word en castellano, inglés o francés, y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. 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 contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos y a ellos corresponderán los derechos de explotación de los mismos.

El consejo de redacción examinará la propuesta y la remitirá para su revisión a dos evaluadores anónimos (pares ciegos), miembros del consejo asesor de la revista o externos al mismo, especializados en el campo científico del artículo. 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. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

Cada artículo tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas incluidas, y contendrá al inicio:

- *Resumen*: breve síntesis de 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.
- *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 en una de las dos secciones de la revista:

- 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.
- Estudios iconográficos de carácter transversal: de manera más específica se analizará puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente.

En función de la sección de la revista a la que vaya destinada, el cuerpo del artículo tendrá una estructura diferente:

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán 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 y de la liturgia 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.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER TRANSVERSAL dividirán los contenidos en aquellos epígrafes que consideren oportunos, aunque incluyendo al final dos apartados dedicados a *selección de obras* relevantes mencionadas en el texto y *bibliografía* especializada.

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:

NOTAS AL PIE:

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.

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*. Nausicaá, Murcia.

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”, *Revista*, vol./tomo, nº, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII”, *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, nº 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.

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

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*, nº 12 [http://cem.revues.org/index7132.html. Consulta de 10/10/2008].

ILUSTRACIONES

Cada artículo incorporará como anexo una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado. Se prestará atención a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto. Las imágenes incluidas serán fotografías libres de derechos realizadas por sus autores, o reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente. En el caso de imágenes tomadas de Internet, se especificará la dirección web y la fecha de captura.