

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN I · Nº 1 · 2009



e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es resultado de las sucesivas ediciones del Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente UCM *Base de datos digital de iconografía medieval*, vigente a lo largo de los cursos 2009-2010, 2010-2011 y 2011-2012.

RDIM es una publicación dedicada al estudio de la imagen medieval que pretende abordar los principales 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 es una publicación digital adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral. Está dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual medieval.

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: irgonzal@ghis.ucm.es

Página web:

<http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci%F3n%20Docente&a=docencia&d=22943.php>

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ghis.ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García (fdagarcia@ghis.ucm.es)

Consejo editorial

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

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

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

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

Consejo asesor

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London

Borja Franco Llopis, Universitat de València

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Anne-Gabrielle de la Rochelle, Aix-Marseille Université

Sandra Sáenz-López Pérez, CCHS, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

Entidad editora

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

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

e-ISSN 2254-853X

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

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen I, nº 1

2009

SUMARIO

	Páginas
<i>Los ángeles</i> Irene GONZÁLEZ HERNANDO	1-9
<i>Daniel en el foso de los leones</i> Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA	11-24
<i>La intercesión de Betsabé</i> Mónica Ann WALKER VADILLO	25-30
<i>Las labores de los meses en el Románico</i> Marta POZA YAGÜE	31-42
<i>San Cristóbal</i> Santiago MANZARBEITIA VALLE	43-49
<i>Las sirenas</i> Laura RODRÍGUEZ PEINADO	51-63

LOS ÁNGELES

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

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

Resumen: Los ángeles son seres celestes que ayudan y adoran a Dios. Pero no constituyen un bloque uniforme, sino que son un conjunto de seres diferenciados que se rigen por una estricta jerarquía. De la jerarquía angélica se ocuparon tanto los textos bíblicos como los pensadores medievales¹. El término *ángel* lo usamos de manera imprecisa para referirnos a un extenso número de criaturas diferentes que forman parte del coro angelical. Sin embargo, en el relato bíblico se deja entrever la existencia de distintas criaturas angélicas, tal como se deduce del versículo de las Cartas de Pablo a los Colosenses 1, 16: *porque en Él fueron creadas todas las cosas del cielo y de la tierra, las visibles y las invisibles; los tronos, las dominaciones, los principados, las potestades; todo fue creado por Él y para Él.*

El Pseudo-Dionisio Areopagita (s. V-VI), partiendo de los textos bíblicos, definió y codificó las jerarquías angélicas en su tratado *De coelesti hierarchia (Acerca de la jerarquía celeste)*, de principios del siglo VI. El pensamiento del Pseudo-Dionisio, revalorizado por Gregorio Magno (s. VI), estuvo vigente a lo largo de toda la Edad Media y sólo empezó a ser cuestionado a partir del Humanismo del siglo XV. El Pseudo-Dionisio habla de nueve coros angélicos, distribuidos en tres órdenes: en el Primer Orden (Consejeros) se sitúan Serafines, Querubines y Tronos; en el segundo (Gobernadores) Dominaciones, Principados y Potestades; y en el tercero (Ministros) Virtudes, Arcángeles y Ángeles. Cada uno de estos seres desempeña una función y presenta, en principio, unos atributos distintos.

Sin embargo, habitualmente se habla de *ángeles* sin especificar a cuál de todos los coros nos estamos refiriendo. Es decir, la palabra *ángel* puede servir bien para referirse al último de los coros angélicos, según la división del Pseudo-Dionisio Areopagita, bien para referirse genéricamente a cualquiera de los nueve coros que constituyen la jerarquía angélica. En este artículo se tratará pormenorizadamente de los ángeles o último coro, aunque se mencionarán también los otros.

Palabras clave: Ángeles; Último coro angélico; Seres celestes; Luz; Iconografía cristiana.

Abstract: The angels are celestial beings who help and worship God. However they are not a compact group, but a mixture of different creatures put under a strict hierarchy. Concerning angelic hierarchy it was the Bible and some medieval theologians who wrote about it². The term *angel* is normally used in a wide and inaccurate way, since it is employed generically to call all the different celestial beings. According to the Bible, and more specifically to the Book of Colossians 1, 16, there are at least four types of heavenly beings: *For by him all things were created: things in heaven and on earth, visible and invisible, whether thrones or powers or rulers or authorities; all things were created by him and for him.*

Taking into account this biblical description, the Pseudo-Dionysius the Areopagite (5th-6th century) set a definition and a hierarchy for angelic beings, which was explained in the treaty *De coelesti hierarchia (On the heavenly hierarchy)*, at the beginning of 6th century. Some of the ideas of

¹ Algunas fuentes para conocer la jerarquía angélica: Fuentes bíblicas (Isaías 6, 2-3; Ezequiel 1, 14-24; 10, 4-22; Colosenses 1, 16; Efesios 1,21); Literatura relacionada (Pseudo-Dionisio Areopagita, *De coelesti hierarchia*; Gregorio Magno, *Homiliae in Evangelia*; Dante, *Paraíso*).

² Some sources regarding angelic hierarchy are: the Bible (Isaiah 6, 2-3; Ezekiel 1, 14-24; 10, 4-22; Colossians 1, 16; Ephesians 1, 21), the Pseudo-Dionysius the Areopagite (*De coelesti hierarchia*), Gregory the Great (*Homiliae in Evangelia*), Dante (*Paradise*).

the Pseudo-Dionysius were inherited by Gregory the Great (6th century) and were valid during all the Middle Ages; ideas that were only questioned by the Humanists and onwards. The Pseudo-Dionysius distinguished nine angelic choirs, divided in three orders: Seraphs, Cherubs and Thrones are in the first order (Advisors), Dominations, Principalities and Powers are in the second order (Governors), and Virtues, Archangels and Angels are in the third order (Ministers). Each of these choirs has specific functions and attributes.

Nevertheless, the term *angel* is used either to call the last one of the angelic choirs (according to the Pseudo-Dionysius' division), or to call generically any of the nine choirs that take part in the celestial hierarchy. In this paper, the last choir will be the central point of the explanation, although we will mention indirectly the others.

Keywords: Angels; Angelic Choir; Celestial Beings; Light; Christian Iconography.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Aunque desde finales del siglo XIX, autores como Didron y Cloquet³, trataron de sistematizar qué atributos y formas de representación acompañaban a cada coro angélico, lo cierto es que suele haber una gran confusión iconográfica al respecto. En principio, las características principales de cada coro serían las siguientes. Los serafines, inspirados en la visión de Isaías (6, 1-3), tienen seis alas y están asociados al fuego y al color rojo. Los querubines, inspirados en los textos de Ezequiel (10, 4-22), tienen cuatro alas con ojos y están asociados al color azul. Los tronos, inspirados también en las profecías de Ezequiel (1, 15-21), se reconocen por las ruedas llenas de ojos y, en ocasiones, también por las alas y el fuego. Dominaciones, Principados, Potestades y Virtudes no son objeto de gran representación y por ello mismo no tienen una iconografía predefinida. Los arcángeles (Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealtiel, Baraquiel y Jehudiel)⁴, cuyo nombre quiere decir *ángel superior*⁵, son a menudo representados como jefes de la milicia celeste, con indumentaria militar, nimbados y alados⁶. Dentro de este grupo, Gabriel y Miguel desarrollan una iconografía propia⁷.

³ CLOQUET, Louis (1890): pp. 149-172; DIDRON, Adolphe Napoleon (1886): pp. 85-108.

⁴ Los teólogos hablan generalmente de siete arcángeles (número sagrado, símbolo de universalidad): Miguel es conocido por el libro del Apocalipsis 12, Gabriel por el evangelio de Lucas 1, Rafael por el Libro de Tobías, Uriel por el Libro apócrifo de Enoc y el IV Libro de Esdras; después se citan también a Sealtiel, Baraquiel y Jehudiel.

Es muy raro, al menos en el arte de Occidente, encontrar el grupo completo de los siete arcángeles, ya que la Iglesia romana consideraba apócrifo el Libro de Enoc, que es el que habla de Uriel. En el año 746 el Concilio de Letrán limita el culto a los arcángeles a los tres primeros: Miguel, Gabriel y Rafael.

En Bizancio en cambio se suelen representar los cuatro grandes arcángeles, es decir no sólo Miguel, Rafael y Gabriel, sino además Uriel que era el que aparece en el Libro de Enoc, y que en Oriente gozó de una autoridad equiparable a los textos canónicos. Téngase en cuenta que la Iglesia etíope lo aceptó dentro de su canon. Además, estos cuatro arcángeles, puestos en relación con los cuatro puntos cardinales, se ajustan muy bien a la decoración de las cúpulas y sirven, como el Tetramorfos, a la alabanza del Pantócrator al cual rodean. Podemos encontrar en Oriente y en los lugares bajo influencia oriental, el Pantócrator rodeado por los cuatro arcángeles, y por ello hay que prestar atención para no confundir este tema con el Pantócrator y el Tetramorfos. Véase por ejemplo la Iglesia de la Martorana de Palermo (Italia, s. XII) de influencia bizantina, que contiene una representación de este tipo.

⁵ La diferencia entre ángel y arcángel sería la misma que entre obispo y arzobispo.

⁶ Este atuendo militar se acentúa en las obras de arte realizadas en Hispanoamérica en la Edad Moderna, véase por ej. el arcángel arcabucero de la iglesia de Calamarca (Bolivia), s. XVII.

Finalmente están los ángeles, ministros ordinarios de la providencia divina, cuya iconografía es la más clara, y en la cual nos detendremos. Los ángeles son los seres que más frecuentemente nos encontramos acompañando las distintas escenas cristianas, y los que produjeron en la Edad Media una iconografía más sistematizada y, consecuentemente, más fácilmente reconocible.

Desempeñan dos actividades básicas: asisten y adoran. Esto da lugar a dos grandes iconografías: ángeles en acción y ángeles en adoración. Los primeros son mensajeros privilegiados que intermedian en la relación de la divinidad con los hombres. Así pues, a veces transmiten la palabra de Dios a los hombres; son los ángeles anunciadores⁸. Otras ejecutan la justicia o castigo divino, tal como ocurre con la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. En ocasiones ayudan a personajes del Antiguo y Nuevo Testamento (Abraham, Jacob, Elías, Pedro, Cristo, María, etc.), mártires y santos, e inclusive al conjunto de la humanidad (véase por ejemplo el ángel de la guarda que asegura una buena muerte o los ángeles que ayudarán a los difuntos a salir de sus tumbas el día del Juicio Final), participando de un amplio abanico de episodios sagrados, narrados tanto en fuentes bíblicas como extra-bíblicas⁹.

Los segundos, como parte de la corte celestial, glorifican, alaban y arrojan incienso a la divinidad. Son, al modo de la corte bizantina que rinde pleitesía al emperador, aquéllos que recuerdan al fiel la majestuosidad y grandeza de la divinidad. Según la doctrina cristiana, todas las criaturas están obligadas a adorar a Dios, actividad que realizan incesantemente los ángeles, los seres más cercanos a la divinidad. Así lo dice el Salmo 148, 1-2: *Alabad al Señor desde los cielos, alabadlo vosotros sus ángeles todos, alabadlo vosotros todos sus ejércitos*. Ángeles adoradores pueden aparecer flanqueando a Cristo, a Dios Padre, a las tres hipóstasis trinitarias, e inclusive a la Virgen.

La iconografía angélica tuvo que superar un primer obstáculo: cómo representar lo inmaterial e invisible, lo que es espíritu puro y carece de cuerpo. Como ocurrió con la divinidad, se acabó imponiendo una iconografía antropomorfa. Aunque los ángeles podían ser representados bajo forma de niños e incluso de doncellas¹⁰, en el occidente medieval se representaron casi siempre como varones adolescentes, generalmente imberbes y rubios¹¹, destacando su belleza y juventud. En los distintos pasajes bíblicos se deja entrever que los ángeles son de sexo masculino¹². Esta misma idea viene reforzada por el *Libro Apócrifo de*

⁷ Vid. ficha de la Psicostasis, de L. Rodríguez Peinado, en la *Base de datos digital de iconografía medieval*, <http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci%F3n%20Docente&a=docencia&d=22943.php>; o su versión revisada y actualizada de la *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, en prensa (prevista 2012).

⁸ El ángel anunciador de mayor relevancia en la Vida de Cristo es Gabriel, que transmite a la Virgen las palabras divinas en que se explica el misterio de la Encarnación. No obstante, en sentido estricto, es un arcángel.

⁹ De las fuentes bíblicas pueden citarse –a modo de ejemplo– los pasajes del Génesis 18,19, 22, 32; I Reyes 19; Hechos de los Apóstoles 12. Las extrabíblicas son numerosísimas, y están repartidas entre los *Evangelios Apócrifos*, la *Leyenda Dorada* de J. Vorágine y las vidas de santos.

¹⁰ Los ángeles femeninos no aparecen antes de finales del siglo XIV- siglo XV, teniendo un excelente ejemplo en el Díptico Wilton, National Gallery Londres, ca. 1396. Los ángeles niños son muy habituales del Renacimiento y Barroco.

¹¹ Los cabellos dorados enlazan con la idea de la luz.

¹² Al menos dos versículos bíblicos señalan que los ángeles son de sexo masculino: Génesis 18, 2 (los llama *varones*) y Génesis 32, 25 (habla de un *hombre*).

Enoc en el que se cuenta como los ángeles se enamoraron de las hijas de los hombres¹³. Por ello, lo más habitual es representar a los ángeles bajo forma varonil.

Sus atributos más característicos son la luz y las alas; otros que suelen aparecer, aunque no son imprescindibles, son el nimbo circular (generalizado a partir del siglo V), el cetro y la esfera celeste. Las fuentes escritas asocian los ángeles a la luz. San Juan Damasceno (s. VII-VIII) los considera seres inmateriales, hechos de luz, ya que son una reverberación o reflejo de la divinidad. Las imágenes medievales pueden recoger esta cuestión lumínica a través de las túnicas blancas y las alas blancas, doradas o multicolores.

Los primeros ángeles se representaron sin alas, pero a partir del siglo V, por influencia de las visiones proféticas de Ezequiel 1, 1- 24 y de las imágenes de Victorias y seres alados del mundo grecorromano, este elemento se generalizó. Las alas, como las ruedas de la visión de Ezequiel, simbolizan el permanente movimiento de los ángeles y también su función de mensajeros celestes. Normalmente se adaptan al marco de representación, de tal modo que puede aparecer una plegada y la otra estirada, contraviniendo la lógica del mundo natural. Suelen ser, bien del mismo color que los vestidos, como una prolongación de éstos, bien multicolores (rojas, azules, doradas) imitando el arco iris.

Cuando los ángeles son representados como varones adolescentes van siempre vestidos, todo lo más tienen los pies descalzos al modo de los personajes divinos de los que son la corte¹⁴. Su indumentaria varió a lo largo de la Edad Media. En el primer arte cristiano visten larga túnica blanca, símbolo de pureza y de luz. En el arte bizantino se los concibe como cortesanos y por ello visten trajes fastuosos que imitan los usados en la corte imperial y llevan las manos veladas en signo de respeto y homenaje a su soberano. En el arte occidental, a partir del siglo XIII, por influencia del teatro litúrgico en el que los ángeles eran interpretados por los diáconos, se los empieza a representar con traje sacerdotal (capa y dalmática), agitando incensarios (turiferarios) o sosteniendo cirios (ceroferrarios), e inclusive pueden llegar a aparecer tonsurados, como ocurre en el retablo de San Cristóbal del Museo del Prado (s. XIII).

Fuentes escritas

Agrupamos a continuación las fuentes más importantes que hemos ido citando en los apartados precedentes.

Sobre la jerarquía angélica y las características de los distintos coros:

- Isaías 6, 2-3 (Biblia, edición de BAC 1986): “Había ante Él serafines, que cada uno tenía seis alas: con dos se cubrían el rostro y con dos se cubrían los pies, y con las otras dos volaban, y los unos y los otros se gritaban y se respondían: ¡Santo, Santo, Santo, Yavé de los ejércitos! Está la tierra llena de su gloria”.
- Ezequiel 1, 15-21 (referido a los tronos); Ezequiel 10, 4-22 (referido a los querubines): textos disponibles en <http://www.biblia12.com/ezequiel-1-n26.html> y <http://www.biblia12.com/ezequiel-10-n26.html> [último acceso 31 de mayo de 2009].

¹³ Libro de *Enoc*, capítulo 9, verso 8: “Ellos han ido hacia las hijas de los hombres y se han acostado con ellas y se han profanado a sí mismos descubriéndoles todo pecado”.

¹⁴ El cristianismo medieval considera la desnudez una vergüenza, una humillación y por ello la reserva a los demonios.

- Colosenses 1, 16 (Biblia, edición de BAC 1986): “porque en Él fueron creadas todas las cosas del cielo y de la tierra, las visibles y las invisibles; los tronos, las dominaciones, los principados, las potestades; todo fue creado por Él y para Él”.
- Efesios 1, 21 (Biblia, edición de BAC 1986): “por encima de todo principado, potestad, poder y dominación y de todo cuanto tiene nombre, no sólo en este siglo, sino también en el venidero”.
- Pseudo-Dionisio Areopagita, *De coelesti hierarchia*, s. VI: facsímil disponible en <http://interclassica.um.es/seneca/Incunables/areopagita/index.html#/6/> [último acceso 31 de mayo de 2009] y selección de los textos traducidos al castellano disponibles en <http://www.esenciadelcristianismo.com/1antiguedad/dionisojerarquia.html> [último acceso 31 de mayo de 2009].

Sobre las funciones y aspecto de los ángeles (último de los coros):

- Salmo 148, 1-2 (Biblia, edición de BAC 1986): “Alabad al Señor desde los cielos, alabadlo vosotros sus ángeles todos, alabadlo vosotros todos sus ejércitos” (ángeles que alaban a Dios).
- Génesis 18, 19, 22; I Reyes 19; Hechos de los Apóstoles 12: textos que hacen referencia respectivamente a diversos ángeles que ayudan a Dios en relación a la hospitalidad de Abraham, la destrucción de Sodoma, el sacrificio de Isaac, Elías y el apóstol Pedro, disponibles en:
<http://www.biblia12.com/genesis-18-n1.html>
<http://www.biblia12.com/genesis-19-n1.html>
<http://www.biblia12.com/genesis-22-n1.html>
<http://www.biblia12.com/primera-de-reyes-19-n11.html>
<http://www.biblia12.com/los-hechos-12-n44.html> [último acceso 31 de mayo de 2009].
- Libro de Enoc, capítulo 9, versículo 8: “Ellos han ido hacia las hijas de los hombres y se han acostado con ellas y se han profanado a sí mismos descubriéndoles todo pecado” [http://www.bibliotecapleyades.net/esp_enoch.htm; último acceso 31 de mayo de 2009].

Otras fuentes

No se tiene constancia de la influencia de fuentes no escritas (liturgia, tradiciones orales, prácticas religiosas populares, etc.) en la configuración de la iconografía de los ángeles.

Extensión geográfica y cronológica

Los ángeles, por su importancia en el pensamiento cristiano, fueron objeto de representación desde el mundo paleocristiano, y así encontramos ejemplos en la decoración mural de las catacumbas, como es el caso del ángel que detiene a Balaam en el Hipogeo de Dino Compagni (Via Latina, Roma, s. IV), si bien es cierto que aún no tiene sus elementos más definitorios, como las alas o su condición de joven imberbe. Desde el siglo V en adelante los hallaremos, plenamente definidos, tanto en la iglesia oriental como occidental, siendo uno de las figuras más frecuentes del repertorio cristiano, ya que alaban y ayudan a la divinidad en múltiples circunstancias (adoran al Niño recién nacido, expulsan al hombre del Paraíso, guían a Tobías hijo en su búsqueda de un remedio para la ceguera de su padre, hablan con Zacarías para anunciarle el nacimiento del Bautista, etc.). Los encontramos por igual en la Alta, Plena y Baja Edad Media, proyectándose su importancia en la Edad Moderna.

Soportes y técnicas

Por los mismos motivos indicados en el epígrafe anterior, cualquier soporte y técnica es apto para la representación de los ángeles: marfiles, mosaicos, pinturas murales, tallas en madera, escultura en piedra, textiles, libros ilustrados, orfebrería, etc.

Precedentes, transformaciones y proyección

Distintos precedentes de la Antigüedad estuvieron en la base de la creación de la iconografía angélica. El pueblo hebreo conoció, con ocasión de su cautiverio, tanto la civilización egipcia como la asirio-babilónica. Ambas tenían representaciones de seres alados, que influyeron al pueblo hebreo en su concepción de los ángeles. En algunas tumbas egipcias aparece *Ba*, un halcón que sobrevuela por encima del faraón momificado y que se identifica con la eternidad¹⁵. En el mundo asirio-babilonio también hallamos estos seres alados, véase por ejemplo los que aparecen en los muros del palacio de Sargón II (hoy en el Museo del Louvre). Además, el peso del mundo grecorromano, en que se gestó la religión cristiana, fue muy relevante. El nombre *ángel* procede del griego *aggelos* (mensajero) y el latín *angelus*, y su función esencial de mensajero conecta con el dios griego Hermes y su homólogo el romano Mercurio, también mensajeros alados¹⁶. La representación de los ángeles en el arte cristiano bebe de las representaciones griegas de las Nikés-Victorias aladas y las representaciones romanas de los pequeños Eros-Cupidos también alados.

En base a estos precedentes, se creó, consolidó y fraguó la iconografía de los ángeles en la Edad Media, como varones adultos e imberbes, dotados de alas, irradiando luz, cuya iconografía no experimentó muchas variaciones en este período más allá de ciertos cambios en su indumentaria.

Con la llegada de la Edad Moderna se introdujeron algunas novedades que trataban de recuperar ciertos elementos del legado clásico. Así por ejemplo se popularizaron los ángeles niños, en sintonía con los Cupidos romanos. En Hispanoamérica se acentuó la función militar de los ángeles que aparecían vestidos y armados, como los ejércitos coetáneos, de modo que se recordaba al fiel que la *conquista* espiritual era también una *conquista* material del territorio.

Prefiguras y temas afines

Los ángeles, como seres celestes, guardan ciertas afinidades con los cuatro vivientes o *tetramorfos* descritos por el propio Ezequiel (1, 1-24) y por el Apocalipsis (4, 2-29), aunque sus rasgos iconográficos permiten diferenciarlos con claridad.

Asimismo, son la antítesis de los demonios que, no obstante, fueron descritos por teólogos como *ángeles caídos*, por lo que sus iconografías serán antitéticas: los ángeles son jóvenes, imberbes, luminosos y semejantes a los hombres frente a los demonios que son velludos, de tez oscura (a menudo negra), híbridos entre hombre y animal, oscuros y cambiantes. Esta antítesis es perfectamente visible en las representaciones del Juicio Final.

¹⁵ WARD, Laura; STEEDS, Will (2006): p. 6.

¹⁶ Mercurio se representa con alas en los pies. El arcángel Gabriel, mensajero por antonomasia, adopta en ocasiones atributos de Mercurio.

Selección de obras

- Balaam y el ángel, Hipogeo de Dino Compagni en la catacumba de Via Latina de Roma (Italia), pintura mural, s. IV.
- Ángeles de la Hospitalidad de Abraham, Iglesia de San Vital de Rávena (Italia), mosaico, I Edad de Oro Bizantina, s. VI.
- Ángel señalando a los Magos el lugar del nacimiento de Cristo, Altar San Martín o del rey Ratchis en Cividale (Italia), bajorrelieve en piedra, lombardo, s. VIII.
- Ángeles bajo el Pantócrator, Iglesia de Sant'Angelo in Formis en Capua (Italia), pintura mural, s. XI.
- San Marcos, arcángel San Miguel, serafín/querubín, San Mateo y obispo, Iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia (España), hoy en Museo del Prado, pintura mural, s. XII.
- Pantócrator y los cuatro arcángeles, Iglesia de la Martorana de Palermo (Italia), mosaico, II Edad de Oro Bizantina, s. XII.
- Coros de ángeles, Baptisterio de San Juan Florencia (Italia), mosaico, s. XIII.
- Ángeles de sexo femenino junto a la Virgen, Díptico Wilton, National Gallery de Londres (Inglaterra), pintura sobre tabla, 1395.
- Ángel turiferario y tonsurado, Retablo de San Cristóbal, Museo Nacional del Prado (España), pintura sobre tabla, s. XIV.

Bibliografía

BARBIER DE MONTAULT, Mgr Xavier (1890): *Traité d'iconographie chrétienne*. Louis Vives, París.

CLOQUET, Louis (1890): *Éléments d'iconographie chrétienne. Types symboliques*. Desclée de Brouwer, Lille.

DIDRON, Adolphe Napoléon (1886): *Christian iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages*. Frederich Ungar, Nueva York, vol. II. [Traducción de la primera versión francesa *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, 1843].

RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France, París.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2009-2010): "Psicostasis", *Base de datos digital de iconografía medieval*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci%F3n%20Docente&a=docencia&d=22943.php>.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles (1989): "El programa iconográfico de las cajas de Astorga y de las Ágatas", *Cuadernos de arte e iconografía*, t. II, nº 3, pp. 148-158. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0319.html>

WARD, Laura; STEEDS, Will (2006): *Los ángeles en el arte*. Edilupa, Madrid.



Balaam y el ángel. Hipogeo de Dino Compagni, catacumba de Via Latina de Roma (Italia), pintura mural, s. IV.

<http://espliego.files.wordpress.com/2008/10/balaam-and-the-angel.jpg>
[captura 31/05/2009]



▲ Ángeles de la Hospitalidad de Abraham. Iglesia de San Vital de Rávena (Italia), mosaico, I Edad de Oro Bizantina, s. VI.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_002.jpg [captura 31/05/2009]



◀ Ángel señalando a los Magos el lugar del nacimiento de Cristo. Altar San Martín o del rey Ratchis en Cividale (Italia), bajorrelieve en piedra, lombardo, s. VIII.

http://ec-dejavu.ru/images/f/flowers_west_18c.jpg
[captura 31/05/2009]



San Marcos, arcángel Miguel, serafín/querubín, San Mateo y obispo. Iglesia de la Vera Cruz de Maderuelo, Segovia (España), hoy en el Museo del Prado, pintura mural, s. XII.



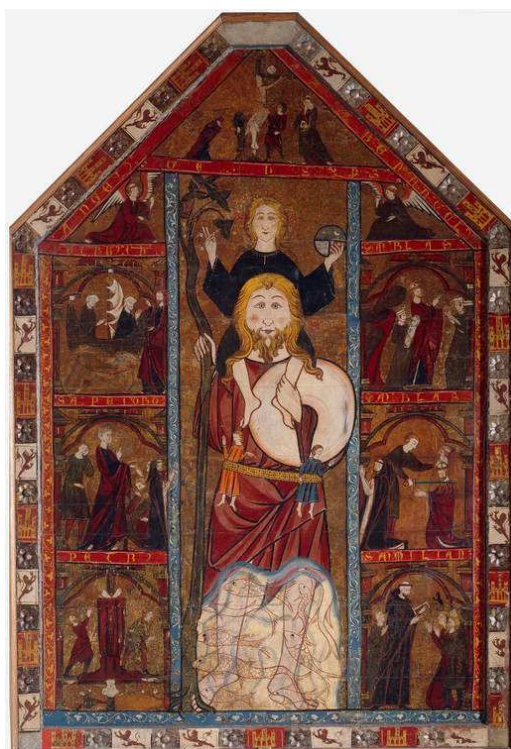
Pantócrator y los cuatro arcángeles. Iglesia de la Martorana de Palermo (Italia), mosaico, II Edad de Oro Bizantina, s. XII.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/Pantokrator_ikon.jpg [captura 31/05/2009]



Coros de ángeles. Baptisterio de San Juan Florencia (Italia), mosaico, s. XIII.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Florence133b.jpg>
[captura 31/05/2009]



Ángel turiferario y tonsurado. Retablo de San Cristóbal, Museo Nacional del Prado, Madrid (España), pintura sobre tabla, s. XIV.

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/retablo-de-san-cristobal/oimg/0/>
[captura 31/05/2009]



Ángeles de sexo femenino junto a la Virgen. Díptico Wilton, National Gallery de Londres (Inglaterra), pintura sobre tabla, 1395.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Wilton_diptych.jpg [captura 31/05/2009]

DANIEL EN EL FOSO DE LOS LEONES

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
fdagarcia@ghis.ucm.es

Resumen: El profeta Daniel fue arrojado a una fosa con leones, de la que salió ileso gracias a la intervención divina. Esta se materializó en el auxilio de un ángel y en la visita de Habacuc, quien, trasladado por otro ángel desde Judea, proporcionó a Daniel los alimentos que había preparado para sí. El prodigio mereció el reconocimiento del rey babilonio, que sentenció a los detractores de Daniel a un castigo análogo.

Palabras clave: Daniel; Habacuc; León; Antiguo Testamento; Profetas

Abstract: The prophet Daniel was thrown into a den with lions. He escaped unharmed thanks to divine intervention. Yahweh sent an angel to help the prophet, whilst Habakkuk, transported from Iudaea by another angel, took the food that he had prepared for himself to Daniel. The miracle was acknowledged by the king of Babylon, who sentenced the detractors of Daniel to the same punishment.

Keywords: Daniel; Habakkuk; Lion; Old Testament; Prophets

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

Daniel aparece representado tanto de pie como sedente rodeado por leones. En la versión más completa del tema, Habacuc, transportado por un ángel que lo agarra por sus cabellos, lleva alimentos a Daniel. Los leones pueden aparecer en diversas actitudes: afrontados en esquema heráldico, lamiendo los pies de Daniel en señal de respeto y sumisión, apoyando sus patas en él, hollando los cadáveres de los acusadores del profeta, etc.¹ La protección divina no sólo se hace explícita con el auxilio de Habacuc, sino que en ciertos casos también se manifiesta plásticamente con la aparición de la *Dextera Dei*. La representación de la fosa se da con mayor frecuencia en las imágenes paleocristianas y en la ilustración de manuscritos, adoptando diversas fórmulas: rectángulo, artesa, o incluso habitáculo arquitectónico². En ocasiones se destaca a Daniel incluyéndolo en una mandorla o dotándolo de nimbo. Habacuc, por su parte, puede portar un cayado.

Fuentes escritas

El episodio de la condena de Daniel al foso de los leones es narrado en la **Biblia** en el libro del propio profeta. Existen dos versiones del relato. La primera de ellas (Dn. 6, 11-25)³, parca en detalles, refiere que el profeta había sido condenado al negarse a prestar culto al rey

¹ DÉONNA, Waldemar (1949): pp. 125-130, cataloga hasta doce fórmulas principales de representación de los leones.

² MOURE PENA, Teresa Claudia (2006): pp. 283-286.

³ Para un estudio crítico del pasaje, ver CASSIN, E. (1951).

Darío, permaneciendo fiel a Yahvé. Darío selló la piedra que cerraba la entrada a la fosa, donde había un número indeterminado de leones. Daniel se salvó del ataque de los felinos gracias a un ángel que los amordazó. Pasada la noche, y ante tal prodigio, el profeta fue liberado y sus calumniadores recibieron el mismo castigo.

La segunda versión (Dn. 14, 28-42) transcurre en tiempos de Ciro y hace responsable a los babilonios de la condena de Daniel, como acto de venganza por haber destruido a su ídolo Bel. El relato señala que el profeta pasó seis noches en la fosa acompañado de siete leones. Habacuc, milagrosamente transportado por los aires hasta Babilonia por un ángel con el fin de proveer de alimento a Daniel, le proporcionó pan y un guiso sin quebrantar el precinto de la losa que cerraba el foso. Ante la prodigiosa salvación del condenado, Ciro hizo arrojar a la fosa a quienes habían acusado al profeta. Esta segunda versión, más rica en detalles, corresponde a un fragmento elaborado a partir de fuentes apócrifas añadido *a posteriori* al libro de Daniel.

La salvación de los leones cuenta con paralelos en otros pasajes veterotestamentarios: 1 Sam. 17, 37; Sal. 22, 21; Sal. 90, 11-13; 1 Mac. 2, 60 (que alude directamente a Daniel), y con alguna referencias en el Nuevo Testamento (Tm. 4, 17; Hb. 11, 33). Algunos autores, sin embargo, han querido relacionar la iconografía de Daniel en el foso con fuentes literarias judías, en concreto con textos midráshicos⁴.

La **exégesis** cristiana sobre el episodio de Daniel coincide en atribuirle diversos significados⁵. Entre éstos, el principal es el referido a la salvación, el triunfo sobre el mal y la muerte y, por lo tanto, la resurrección. Asimismo, fue contemplado como un evidente símbolo de la protección divina y de la constancia de la fe ante la adversidad. La presencia de Habacuc portando el pan dio pie a una interpretación del pasaje en términos eucarísticos, e incluso a una alegoría de la concepción virginal de Cristo en palabras de Honorio de Autun, quien destacó que el profeta había entrado en la fosa sin quebrantar su sello.

De especial importancia para la interpretación simbólica del tema es la cita a Daniel en el foso entre los diversos paradigmas de salvación recogidos en la **Commendatio animae** y otras **oraciones fúnebres** recitadas desde los primeros tiempos del cristianismo, cuyos precedentes se sitúan en el mundo judío⁶. Los testimonios escritos de estas oraciones, sin embargo, no son anteriores a los siglos VIII-IX.

⁴ KLAGSBALD, Victor A. (1988).

⁵ El primer comentario sobre Daniel conservado es el de Hipólito de Roma (*Commentarius in Danielelem*, c. 202-204, editado en la colección *Sources chrétiennes*, nº 14, París, M. Lefèvre, 1947). En él ya se desarrolla el paralelo con la Resurrección de Cristo al señalar que Daniel y Habacuc salieron vivos después de que una piedra sellara su tumba. También compara a Daniel con Adán por su autoridad sobre los animales y equipara la fosa con el infierno y sus leones con agentes punitivos. Otros destacados autores de la Antigüedad y la Edad Media que glosan el pasaje son HILARIO DE POITIERS: *De Trinitate*, X, 46 (*Corpus Christianorum. Series Latina*, vol. LXIIA, p. 499); SAN AMBROSIO: *De Elia et jejunio* (*Patrologia Latina -PL-*, XIV, col. 704); SAN JERÓNIMO: *Commentarii in Danielelem* (PL, XXV, cols. 491-584); MÁXIMO DE TURÍN, *Sermo 21* (PL, LVII, col. 576); RABANO MAURO, *Allegoriae in sacram Scripturam* (PL, CXII, cols. 884ss.); HAYMON DE AUXERRE, *Homiliae de tempore*, XXVIII (PL, CXVIII, col. 194); RATERIO DE VERONA, *Pauca de uita sancti Donatiani*, en *Praeloquiorum* (*Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis*, vol. XLVIA, p. 281); RUPERTO DE DEUTZ, *De Trinitate* (PL, CLXVII, cols. 1511ss.); HONORIO DE AUTUN, *Speculum ecclesiae* (PL, CLXXII, col. 905); GODOFREDO DE ADMONT, *Homiliae Dominicales*, homilía XXXVIII (PL, CLXXIV, cols. 254-258). Para esta nómina de comentaristas, ver TRAVIS, William J. (2000): p. 53, y ANGHEBEN, Marcello (2003): pp. 186-187.

⁶ *Libera, Domine, animam eius, sicut liberati Danielelem de lacu leonum*, citado por CABROL, Fernand; LECLERCQ, Henri (1920): col. 223. Para las alusiones a Daniel en estas oraciones ver el cuadro incluido en NTEDIKA, Joseph (1971): p. 79.

Dos **dramas litúrgicos**, probablemente compuestos para el periodo de Navidad, recogen el episodio del foso de los leones. El primero de ellos, contenido en los *Versus et ludi* de Hilario Aurelianense (c. 1075-1140?)⁷, toma elementos de las dos tradiciones textuales de la condena, al emparejar a Darío con Habacuc. El célebre *Ludus Danielis*⁸, escrito para la catedral de Beauvais en el siglo XII, también funde ambos pasajes.

Otras fuentes

A diferencia de lo que ocurre con las fuentes literarias, las fuentes no escritas no parecen haber determinado la formulación icónica del tema.

Extensión geográfica y cronológica

La iconografía de Daniel en el foso de los leones tuvo una especial proyección durante el primer arte cristiano y la Alta y Plena Edad Media, viviendo su momento de mayor auge durante el románico. Su frecuencia en los siglos bajomedievales desciende cuantitativamente.

El episodio es uno de los más recurrentes en la iconografía cristiana tardoantigua desde el siglo III, probablemente por su relación con la liturgia funeraria. Su presencia es habitual en todo el ámbito cristiano, desde Próximo Oriente al norte de África y la Península Ibérica. En la escultura románica vive un segundo momento de esplendor desde sus inicios (cabecera de Sainte-Radegonde de Poitiers, deambulatorio de Saint-Sernin de Toulouse), constituyendo una de las primeras escenas historiadas generalizadas en la plástica monumental. Su ubicación se localiza tanto en portadas (Jaca, Ripoll, Ydes, Beaulieu), como en interiores de templos y claustros. El auge de la escena en la escultura románica ha sido constatado en particular en estudios de alcance regional como los realizados para Galicia, Cantabria y Palencia, o Borgoña⁹.

La incidencia del tema fue mayor en la cristiandad occidental, si bien en el ámbito bizantino y oriental también se localizan interesantes ejemplos. Es el caso de la *Topographia Christiana* de Cosmas Indicopleustes de la Biblioteca Vaticana (Vat. Gr. 699, finales del siglo IX), de las *Homilias de Gregorio Nazianceno* de la Bibliothèque nationale de France de París (Ms. Grec. 510, c. 879-882, fol. 435v.), o de las pinturas murales de la iglesia capadocia de Agaçalti y de los relieves de Santa Cruz de Aghtamar, ambos del siglo X. A comienzos del siglo XI fue representado en mosaico en la iglesia griega de Hosios Lukas.

Soportes y técnicas

El tema de Daniel en el foso fue habitual en multitud de soportes y técnicas durante los siglos medievales. Esta constante se aprecia ya desde los inicios de su iconografía. Las primeras imágenes de la condena del profeta aparecen en las pinturas de las catacumbas, la musivaria, los sarcófagos y las artes suntuarias: textiles, ampollas, cerámica (lucernas, ladrillos, tejas, platos), marfil, vidrio, etc. En los siglos altomedievales el episodio se reproduce fundamentalmente en piezas de metalistería (placas de cinturón burgundias), escultura (capiteles como el de San Pedro de la Nave, cruces irlandesas) y manuscritos

⁷ París, BnF, Ms. Lat. 11331, fols. 12v.-16r. Editado en YOUNG, Karl (1933): pp. 276-286.

⁸ Texto reproducido en YOUNG, Karl (1933): 290-301. Versión en línea en http://ahorie.net/Daniel_Text.pdf [consultado el 31 de mayo de 2009].

⁹ MOURE PENA, Teresa Claudia (2006); OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio (2009); ANGHEBEN, Marcello (2003): pp. 181-194.

(fundamentalmente Biblias y *Beatos*). Estas dos últimas modalidades serán las características en el mudo románico. El tema de Daniel en el foso, por su simetría derivada de prototipos orientales, se adaptaba adecuadamente a la cesta del capitel, de ahí su éxito. Fue llevado también al mobiliario litúrgico en algunas pilas bautismales¹⁰.

Durante la Baja Edad Media la escena puede encontrarse en la ilustración de Biblias y en algunos ciclos murales.

Precedentes, transformaciones y proyección

La imagen de Daniel flanqueado por los leones deriva del mundo mesopotámico, con precedentes en la iconografía de Gilgamesh¹¹, si bien se han apuntado influencias nórdicas complementarias¹². Las dos versiones bíblicas del episodio condicionaron las formas de representarlo en los siglos medievales. Es raro que ambas fórmulas convivan en una misma obra, algo que sólo sucede en contados ejemplos (fols. 65v.-66 de la Biblia de Roda, claustro de Moissac, portada de San Xulián de Moraimo). En algunos casos, se funden los dos relatos en una única imagen, incorporando elementos de ambos, como Habacuc llevado por el ángel y el ángel que amordaza a los leones¹³. El hecho de que compartieran numerosos elementos comunes facilitó esa transferencia.

En paralelo a las manifestaciones del tema en el mundo judío (mosaico pavimental de la sinagoga de Na'aran, s. VI), el primer arte cristiano desarrolla la fórmula más sencilla, con el profeta solo –desnudo o provisto de túnica–, frontal, en actitud orante y flanqueado por dos leones, como se observa en las pinturas de las catacumbas y en los sarcófagos. Esta iconografía básica sobrevive en numerosos casos durante la Alta Edad Media y el románico. Dentro del arte tardoantiguo, la segunda versión del pasaje, más compleja al incluir la presencia de Habacuc –con o sin el ángel– parece ser la preferida en el ámbito norteafricano y en la decoración de lucernas¹⁴.

En un intento de sistematización de la escena en época románica, R.B. Green ha reconocido cuatro modelos iconográficos básicos en función de la pose, atributos y gestos de Daniel¹⁵. El primero de ellos, desarrollado en la región del Mosa, consistiría en el profeta barbado, sentado frontalmente y con el brazo en alto. El segundo, propio del SO francés, presenta a Daniel sentado en actitud de orante. El tercer tipo se refiere a Daniel apoyando su cabeza en una mano en un gesto meditativo y visionario rodeado de leones, tal y como aparece en Borgoña y Nivernais. Un último grupo, con precedentes en Bizancio y el primer arte cristiano, muestra a Daniel de pie y orante.

En ausencia de otros elementos, el número de leones, salvo que aparezcan los siete que refiere la segunda versión textual, no es definitorio iconográficamente de un pasaje u otro. Incluso al ilustrar la segunda condena no siempre fueron representados los siete leones, probablemente por condicionantes compositivos. Así puede verse en la catedral de Jaca, reducidos a dos, o en los ejemplos borgoñones de Neuilly-en-Donjon o Autun, entre otros. A

¹⁰ NORDSTRÖM, Folke (1983).

¹¹ DÉONNA, Waldemar (1949).

¹² GROSSET, Charles (1953).

¹³ MANCHO I SUÀREZ, Carles (1999): pp. 310-311, cita el sarcófago dogmático del Museo Pio Cristiano del Vaticano y dos píxides del siglo V como ejemplos.

¹⁴ MANCHO I SUÀREZ, Carles (1999): p. 311.

¹⁵ GREEN, Rosalie B. (1948), citado por TRAVIS, William J. (2000): p. 69, n. 19.

menudo se opta por un número par por imperativos simétricos. El mismo criterio de simetría provoca que en ocasiones Daniel, Habacuc, e incluso el ángel, aparezcan por duplicado, como se ha reconocido en capiteles de Vézelay, Charlieu, Anzy-le-Duc, Loarre o Jaca.

Numerosos *Beatos* incluyen la escena al ilustrar el *Comentario al libro de Daniel* de San Jerónimo. Aparece en los manuscritos de las familias Ila y Iib, además de en los Beatos de Saint-Sever (París, BnF, Ms. Lat. 8878) y San Millán (Madrid, RAH, cod. 33). Todos ellos reproducen la escena correspondiente a Dn. 14, con Habacuc llevado por los aires y los leones lamiendo los pies de Daniel, si bien el comentario de San Jerónimo se refiere a la primera condena en el foso, cuya alusión al sueño del rey Darío también fue recogida por las ilustraciones.

La miniatura bajomedieval resultará en cierto modo innovadora al incluir la escena en un ambiente paisajístico y recrear la fosa leonina de diversas maneras: como un muro cercado, una habitación, etc.

Prefiguras y temas afines

El pasaje de Daniel en el foso de los leones fue entendido desde antiguo como una de las escenas tipológicas más evidentes de la resurrección de Cristo. Además, su carácter prefigurador se extendió a otros temas como la Visitación, la Natividad, el ayuno de Cristo en el desierto, la Última Cena o la bajada al Limbo. El tema fue relacionado también con el Sacrificio de Isaac o el castigo de los Hebreos en el horno¹⁶.

La iconografía de Daniel en el foso está estrechamente vinculada con la fórmula del señor de los animales, de gran éxito en el mundo oriental, desde donde fue difundida a occidente. De hecho, en ocasiones la ausencia de atributos y personajes secundarios impide atribuir con precisión una significación bíblica al iconograma de base. Asimismo, el tema de Daniel en el foso se relaciona a un nivel tanto formal como semántico con otros personajes veterotestamentarios que hicieron frente a leones, como David o Sansón, analogía que se concretó, en ciertos casos, en la asociación figurativa de estos sujetos¹⁷.

La imagen de Daniel en el foso ha sido puesta en relación visual con otros temas iconográficos. Así, se ha equiparado al profeta barbado, sentado frontalmente y con el brazo en alto (tal y como se representó en la región del Mosa) con la *Maiestas Domini*, simbolizando la llegada de Cristo. Por su parte, la fórmula extendida en el SO francés de Daniel sentado en actitud orante se ha entendido como una referencia al Cristo del Juicio. El iconograma del orante rodeado de fieras sumisas también es análogo al de otros santos como Menas o Tecla.

Selección de obras

- Fresco del Cementerio Giordano de Roma (Italia), siglo IV.
- Sarcófago de Saint-Clair, procedente de Saint-Orens d'Auch (Francia), siglo IV. Toulouse, Musée Saint-Raymond, Ra 825.
- Sarcófago de Iunio Basso, 359. Roma (Italia), Museo del Tesoro di San Pietro.

¹⁶ Señala estos y otros paralelos TRAVIS, William J. (2000): p. 56.

¹⁷ ANGHEBEN, Marcello (2003): pp. 189-191, incidiendo en el valor de estas figuras como paradigmas de combate espiritual.

- Mosaico pavimental de Bordj El Loudi (Túnez), siglo V. Túnez, Museo de El Bardo.
- Placa de marfil, siglo V. Museo Nacional de Cartago (Túnez).
- Placa de cinturón de bronce, segunda mitad del siglo VI. Musée d'Archéologie Nationale de Saint-Germain-en-Laye (Francia), inv. 17698.
- Capitel de la iglesia de San Pedro de la Nave, Zamora (España), ¿principios del siglo IX?
- Cosmas Indicopleustes, *Topographia Christiana*, Constantinopla, siglo IX. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. gr. 699, fol. 75r.
- Cruz de Moone (Irlanda), siglo X.
- Relieve de la iglesia de la Santa Cruz de Aghtamar (Armenia), c. 915-921.
- Mosaico en la iglesia de Hosios Lukas (Grecia), principios del siglo XI.
- Capitel de Saint-Germain-des-Prés, París (Francia), segundo cuarto del siglo XI. París, Musée national du Moyen Âge – Thermes & Hôtel de Cluny.
- *Beato de Saint-Sever*, siglo XI. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 8878, fol. 233v.
- Capitel del pórtico de Saint-Porchaire de Poitiers (Francia), finales del siglo XI.
- Capitel de la portada occidental de la catedral de Jaca, Huesca (España), finales del siglo XI.
- Capitel de la iglesia de San Pedro de Loarre, Huesca (España), finales del siglo XI.
- Capiteles del claustro de Saint-Pierre de Moissac (Francia), c. 1100.
- Capitel del claustro de La Daurade de Toulouse (Francia), principios del siglo XII. Toulouse, Musée des Augustins.
- Capitel de la iglesia de Santa Genoveva de París (Francia), principios del siglo XII. París, Museo del Louvre.
- San Jerónimo, *Explanatio in Prophetas et Ecclesiastes*, Cîteaux (Francia), primer tercio del siglo XII. Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 132, fol. 2 v.
- Capitel de la cabecera de la abadía de la Sauve-Majeure (Francia), principios del siglo XII.
- Capitel en el coro de Saint-Benoît-sur-Loire (Francia), principios del siglo XII.
- Capitel de la nave sur de la Magdalena de Vézelay (Borgoña, Francia), c. 1120-1130.
- *Biblia de Admont*, primera mitad del siglo XII. Österreichische Nationalbibliothek de Viena, Cod. ser. nov. 2701, fol. 227r.
- Capitel de la abadía de Sant' Antimo (Toscana, Italia), segunda mitad del siglo XII.
- Fachada de Saint-Trophime d'Arles (Francia), finales del siglo XII.

- *Biblia*, N.O. de Francia, c. 1200. Koninklijke Bibliotheek de La Haya (Holanda), Ms. Den Haag, KB, 76 F 5, fol. 9r.
- *Biblia de Sancho el Fuerte de Navarra*, 1197. Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms. lat. 108, fols. 140v.-141.
- Zócalo de la puerta central de la fachada occidental de la catedral de Amiens (Francia), primer tercio del siglo XIII.
- Pinturas murales de Saint-Pierre-ès-Liens de Colonzelle (Drôme, Francia), principios del siglo XIV.
- Petrus Comestor, *Bible Historiale*, París (Francia), 1372. La Haya. Koninklijke Bibliotheek, Ms. Den Haag, MMW, 10 B 23, fol. 257v.
- Pinturas murales de la iglesia de Tirsted (Dinamarca), c. 1400.
- *Speculum humanae salvationis*, ¿Alemania?, siglo XV. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, Ms. Den Haag, MMW, 10 C 23, fol. 32r.

Un exhaustivo catálogo iconográfico dedicado al tema de Daniel en el foso de los leones, realizado por J.A. Olañeta Molina, puede consultarse en línea en la siguiente dirección: http://www.claustro.com/AntTestamento/daniel_foso/webpages/catalogo_daniel_foso.htm

Bibliografía

ALEXANDER, Shirley (1977): “Daniel Themes on the Irish High Crosses”. En: KARKOV, Catherine E.; RYAN, Michael; FARRELL, Robert T. (eds.): *The insular tradition*. State University of New York Press, Albany, pp. 99-114. Parcialmente disponible en Google libros.

ARBEITER, Achim (1994): “Frühe hispanische Darstellungen des Daniel in der Löwengrube”, *Boreas*, vol. 17, pp. 5-12.

ANGHEBEN, Marcello (2003): *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*. Brepols, Turnhout.

CABROL, Fernand; LECLERCQ, Henri (1920): “Daniel”. En: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Létouzey et Ané, París, t. IV.1, cols. 221-248.

CASSIN, E. (1951): “Daniel dans la ‘fosse’ aux lions”, *Revue de l'Histoire des Religions*, t. CXXXIX, nº 2, pp. 129-161.

CLAES, Myriam (1983): “‘Daniel between the Lions’. A Circus Scene or a Biblical Image?”, *Acta Archaeologica Lovaniensia*, nº 22, pp. 43-59.

COLETTA, John Philip (1982): *The Prophet Daniel in Old French Literature and Art*. Tesis doctoral, The Catholic University of America, 1981. Ann Arbor, UMI.

DÉONNA, Waldemar (1949): “Daniel, le ‘Maître des Fauves’, à propos d’une lampe chrétienne du musée de Genève”, *Artibus Asiae*, vol. XII, nº 1-2, pp. 119-140; nº 4, pp. 347-374.

GREEN, Rosalie B. (1948): *Daniel in the Lions' Den as an Example of Romanesque Typology*. Tesis doctoral inédita, University of Chicago.

GROSSET, Charles (1953): "L'origine du thème roman de Daniel". En: *Études Mérovingiennes (Actes des journées de Poitiers, 1^{er}-3 mai 1952)*. A. et J. Picard, París, pp. 147-156.

KLAGSBALD, Victor A. (1988): "Thèmes bibliques dans les lampes historiées des premiers siècles de l'ère chrétienne". En: MENTRÉ, Mireille (dir.): *L'Art Juif au Moyen Âge*. Berg International, París, pp. 29-53.

LE BLANT, Edmond (1874): "Note sur quelques représentations antiques de Daniel dans la fosse aux lions", *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XXXV, pp. 68-78.

MANCHO I SUÁREZ, Carles (1999): "Lucerna romana con el tema de Daniel en el foso de los leones". En: AZANZA, Javier; BALAGUER, Vicente; COLLADO, Vicente (eds.): *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura. II. Arte*. Universidad de Navarra, Valencia-Pamplona, pp. 301-320.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1977): "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca". En: *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: estudios medievales*. Anubar, Zaragoza, vol. I, pp. 173-198.

MOURE PENA, Teresa Claudia (2006): "La fortuna del ciclo de 'Daniel en el foso de los leones' en los programas escultóricos románicos de Galicia", *Archivo Español de Arte*, t. LXXIX, nº 315, pp. 279-298. Disponible en línea: <http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/18>

NORDSTRÖM, Folke (1983): "Daniel in the lions' den in baptismal fonts". En: ZEITLER, Rudolf; KARLSSON, Jan O.M. (eds.): *Imagines medievales: studier i medeltida ikonografi, arkitektur, skulptur, måleri och konsthantverk*. Författarna, Uppsala, pp. 349-358.

OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio (2009): "La representación de Daniel en el foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico", *Codex Aquilarensis*, nº 25, pp. 6-34.

PERRAYMOND, Myla (1992): "Abacuc e il cibo soterico: iconografia e simbolismo (Dan. 14, 33-39)", *Studi e materiali di storia delle religioni*, vol. 58, pp. 249-274.

RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona (P.U.F., París), pp. 457-462.

ROUMÉJOUX, Anatole de (1885): "Daniel dans la fosse aux lions: à propos d'une sculpture de Charlieu", *Congrès Archéologique de France*, LII, pp. 420-424.

SALOMONSON, Jan Willem (1979): *Voluptatem spectandi, non perdat sed mutet. Observations sur l'iconographie biblique du martyr en Afrique romaine*. North-Holland Publishing Company, Ámsterdam-Nueva York.

SCHEIFELE, Eleanor L. (1994): "A French Romanesque Capital of Daniel in the Lions' den", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. LXXXI, nº 3, pp. 46-83.

SIMON, David L. (1975): “Daniel and Habakkuk in Aragon”, *Journal of the British Archaeological Association*, 3ª serie, vol. XXXVIII, pp. 50-54

TRAVIS, William J. (2000): “Daniel in the Lion’s den: problems in the iconography of a Cistercian manuscript. Dijon, Bibliothèque Municipale, MS. 132”, *Arte Medievale*, II serie, año XIV, nº 1-2, pp. 49-71.

VIDAL ÁLVAREZ, Sergio (2002): “Problemas en torno a la iconografía del Libro de Daniel en la escultura hispánica de los siglos IV-VII”, *Madridener Mitteilungen*, 43, pp. 220-238.

WEISBACH, Werner (1946): “Das Daniel-Kapitell im Dom von Chur und der dämonische Stoffkreis der romanischen Plastik”, *Phoebus*, I, nº 3-4, pp. 151-155.

YOUNG, Karl (1933): *The Drama of the Medieval Church*. Clarendon Press, Oxford, vol. II.



Fresco del Cementerio Giordano de Roma (Italia), s. IV.

<http://vultus.stblogs.org/104.jpg>
[captura 31/05/2009]



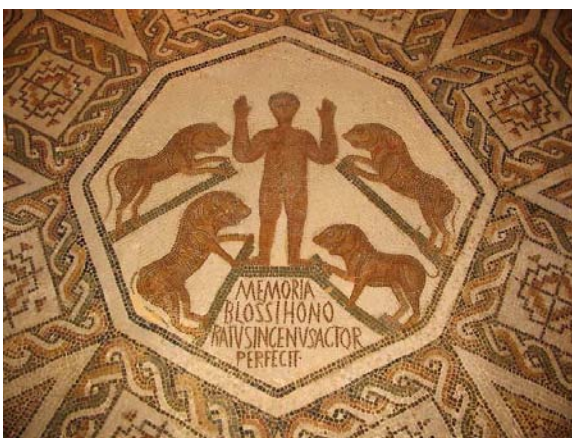
Sarcófago de Saint-Clair, procedente de Saint-Orens d'Auch (Francia), s. IV. Toulouse, Musée Saint-Raymond, Ra 825.

[foto: autor]



Sarcófago de Iunio Basso, 359. Roma (Italia), Museo del Tesoro di San Pietro. Detalle de la copia expuesta en el Museo della Civiltà Romana.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/1061_-_Roma%2C_Museo_d._civilt%C3%A0_Romana_-_Calco_sarcofago_Giunio_Basso_-_Foto_Giovanni_Dall%27Orto%2C_12-Apr-2008.jpg [captura 31/05/2009]



Mosaico pavimental de Bordj El Loudi (Túnez), s. V. Túnez, Museo de El Bardo.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:GiorgesBardo38.jpg>
[captura 31/05/2009]



Placa de marfil, s. V. Museo Nacional de Cartago (Túnez).

[http://lh5.ggpht.com/_QNeX8M-Qn5A/SPUHYFsviEI/AAAAAAAAABRw/F7cqO7j_rro/Carthage+museum+\(56\).jpg](http://lh5.ggpht.com/_QNeX8M-Qn5A/SPUHYFsviEI/AAAAAAAAABRw/F7cqO7j_rro/Carthage+museum+(56).jpg) [captura 31/05/2009]



▲ Placa de cinturón de bronce, segunda mitad del s. VI. Musée d'Archéologie Nationale de Saint-Germain-en-Laye (Francia), inv. 17698.

http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0069/m500166_17698_p.jpg [captura 31/05/2009]



▲ Cruz de Moone (Irlanda), s. X.

<http://highcrosses.org/moone/PA050271ax.jpg> [captura 31/05/2009]

◀ Capitel de la iglesia de San Pedro de la Nave, Zamora (España), ¿principios del s. IX?

<http://shell.cas.usf.edu/~demilio/2211unit3/5a16nave150.jpg> [captura 31/05/2009]

▼ Mosaico en la iglesia de Hosios Lukas (Grecia), principios del s. XI.

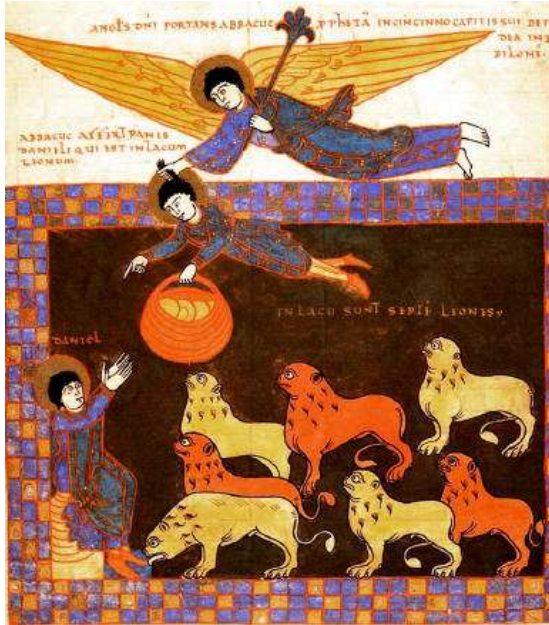
<http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?i=15030341+&cr=42&cl=1> [captura 31/05/2009]



▲ Relieve de la iglesia de la Santa Cruz de Aghtamar (Armenia), c. 915-921.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Daniel_in_der_L%C3%B6wengrube.JPG [captura 31/05/2009]





▲ Capitel del pórtico de Saint-Porchaire de Poitiers (Francia), finales del s. XI.

http://www.sacred-destinations.com/france/images/poitou/poitiers/ste-porchaire/resized/xi_4244.jpg [captura 31/05/2009]

◀ *Beato de Saint-Sever*, s. XI. París, BnF, Ms. Lat. 8878, fol. 233v.

<http://eglises-landes.cef.fr/dossiers/beatus/daniellions233v.jpg> [captura 31/05/2009]



▲ Capitel de la portada occidental de la catedral de Jaca, Huesca (España), finales del s. XI.

[foto: autor]



▲ Capitel de la iglesia de San Pedro de Loarre, Huesca (España), finales del s. XI.

[foto: autor]

◀ Capitel de la galería oeste del claustro de Saint-Pierre de Moissac (Francia), c. 1100.

[foto: autor]



▲ Capitel de Santa Genoveva de París (Francia), principios del s. XII. París, Museo del Louvre.

<http://www.corbisimages.com/Enlargement/CS004760.html>
[captura 31/05/2009]

► S. Jerónimo, *Explanatio in Prophetas et Ecclesiastes*, Cîteaux (Francia), primer tercio del s. XII. Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 132, fol. 2 v.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht6/IRHT_094065-p.jpg [captura 31/05/2009]



Capitel en el coro de Saint-Benoît-sur-Loire (Francia), principios del s. XII.

http://www.sacred-destinations.com/france/saint-benoit-abbey-photos/slides/xti_6959p
[captura 31/05/2009]



Biblia de Sancho el Fuerte de Navarra, 1197. Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms. lat. 108, fol. 140v.

http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/amiens_085-18.htm
[captura 31/05/2009]

► Zócalo de la puerta central de la fachada occidental de la catedral de Amiens (Francia), primer tercio del s. XIII.

[foto: autor]

▼ Pinturas murales de Saint-Pierre-ès-Liens de Colonzelle (Drôme, Francia), principios del s. XIV.

http://www.insitu.culture.fr/imagen.aspx?numero=2&id_article=gj002-1127&no_image=5
[captura 31/05/2009]



▼ Petrus Comestor, *Bible Historiale*, París (Francia), 1372. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, Ms. Den Haag, MMW, 10 B 23, fol. 257v.

http://www.mnemosyne.org/mmw/fullsize/mmw_10b23_257v_min.jpg
[captura 31/05/2009]



◀ Pinturas murales de la iglesia de Tirsted (Dinamarca), c. 1400.

<http://www.the-orb.net/encyclo/culture/artarch/danish/prophets/25-071.jpg>
[captura 31/05/2009]

► *Speculum humanae salvationis*, ¿Alemania?, s. XV. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, Ms. Den Haag, MMW, 10 C 23, fol. 32r.

<http://collecties.meermann.nl/handschriften/showillu?id=17070>
[captura 31/05/2009]



LA INTERCESIÓN DE BETSABÉ

Mónica Ann WALKER VADILLO

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
mawalk01@ghis.ucm.es

Resumen: La referencia bíblica de la escena de Betsabé intercediendo ante David para que Salomón sea su sucesor se encuentra en I Reyes 1, 15-31. Betsabé, después de hablar con Natán, entró en la cámara de un anciano rey David a quien servía una joven sunamita llamada Abisag. Betsabé se arrodilló y prosternó ante él y le recordó su promesa de que Salomón reinaría después de él y se sentaría en su trono. También le informó de las acciones de Adonías.

Palabras clave: Betsabé; David; Salomón; Iconografía cristiana; Baja Edad Media; Antiguo Testamento.

Abstract: The biblical reference of Bathsheba's intercession on behalf of her son, Solomon, to King David appears in 1 Kings 1:15-31. After Nathan talks to Bathsheba, she goes to see King David. King David is now an old man who is being taken care of by the young Abishag the Shunammite. Bathsheba kneels in front of him and she mentions the treachery of his older son Adonijah and reminds him of his promise to make Solomon his successor.

Keywords: Bathsheba; David; Solomon; Christian iconography; Middle Ages; Old Testament.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y formas de representación

Este tema iconográfico suele representarse de diversas formas. Por un lado, Betsabé aparece ante David de pie o arrodillada. David, por su parte, aparece o bien sobre un trono, o convaleciente en una cama. En algunos casos David y Betsabé aparecen solos, sin embargo en otras ocasiones aparecen rodeados por Abisag, Natán y otros personajes sin identificar pertenecientes a la corte. En otros casos Salomón también aparece pasando por el rito de la unción o siendo coronado.

Fuentes escritas

La historia de Betsabé intercediendo ante David para que Salomón sea su sucesor aparece íntegramente en el Antiguo Testamento. A continuación se transcribe el relato bíblico tomado de la edición crítica de la Biblia de Cantera e Iglesias (Madrid, 2000)¹:

* Esta iconografía no aparece en el estudio que Louis Réau realizó sobre la iconografía cristiana del Antiguo Testamento en 1956. Tampoco Colum Hourihane, en su libro *King David in the Index of Christian Art*, menciona este tema. Más aún, muy pocos investigadores han dedicado parte de su investigación a un estudio iconográfico completo sobre la intercesión de Betsabé. La tesis doctoral que está llevando a cabo en estos momentos Mónica A. Walker Vadillo, "Betsabé en la miniatura medieval y su proyección", todavía no publicada, es la fuente de información más completa sobre este tema iconográfico.

¹ CANTERA BURGOS, Francisco; IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2000): *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid. Todas las citas bíblicas vendrán dadas según esta edición crítica de la Biblia.

“Entró, pues, Betsabé a donde el rey, en su cámara, y el monarca estaba muy anciano y Abisag la Sunamita le servía. Betsabé se arrodilló y prosternó ante el rey. El monarca preguntó, “¿qué quieres?” Contestóle: “Mi señor, tú juraste por Yahveh, tu Dios, a tu servidora: En verdad que Salomón, tu hijo, ha de reinar detrás de mí y él se sentará sobre mi trono; mas ahora he aquí que Adonías se ha hecho rey sin que tú, mi señor, el rey, lo sepas. Ha degollado reses vacunas, animales cebados y reses menores en abundancia y ha invitado a todos los hijos del rey, al sacerdote Ebyatar, a Joab, general de ejército; pero a Salomón tu servidor, no ha invitado. En cuanto a ti, ¡oh, mi señor, el rey!, en ti están clavados los ojos de todo Israel, esperando les anuncies quién se ha de sentar sobre el trono de mi señor, el rey, después de él; pues [si no] resultará que cuando el rey, mi señor, descansa con sus padres, seremos yo y mi hijo Salomón tenidos como culpables.” Todavía estaba ella hablando con el rey, cuando llegó el profeta Natán. Y se lo anunciaron al rey, diciendo: “Ahí está Natán, el profeta.” Entró, pues, a presencia del monarca y se prosternó ante él, rostro en tierra. Luego preguntó Natán: “Mi señor, el rey, ¿has ordenado tú: Adonías reinará después de mí y él se sentará sobre mi trono? Porque ha bajado hoy, ha inmolido reses vacunas, animales cebados y ganado menor en abundancia, y ha invitado a todos los hijos del rey, a los jefes del ejército, y a Ebyatar el sacerdote, y he aquí que ellos están comiendo y bebiendo en su presencia y dicen: “Viva el rey Adonías! Pero a mí, tu servidor, al sacerdote Sadoq, a Benayahu, hijo de Yehoyada, y a tu servidor Salomón no ha invitado. ¿Se ha hecho tal cosa por orden de mi señor rey, sin que hayas dado a conocer a tu servidor quien se había de sentar sobre el trono del rey, mi señor, después de él? Y el rey David contestó y dijo: “¡Llamadme a Betsabé!” Entró ella a presencia del rey y se estuvo en pie ante el monarca. Entonces el rey juró y dijo: “Vive Yahveh, que me ha salvado de todo apuro, que, conforme juré a ti por Yahveh, Dios de Israel, diciendo: “Ciertamente Salomón, tu hijo, reinará después de mí y él se sentará sobre mi trono en mi lugar, así he de hacer realmente en el día presente!” Betsabé se inclinó rostro en tierra y se prosternó ante el monarca, y exaltó: “¡Viva mi señor el rey David por siempre!”

(I Reyes 1, 15-31).

Otras fuentes

No hay constancia de fuentes no escritas para este tema iconográfico.

Extensión geográfica y cronológica

La representación de Betsabé intercediendo ante David para que Salomón sea su sucesor aparece por primera vez en un manuscrito sirio del siglo IX, el *Sacra Parallela*². Hay tres siglos entre este ejemplo y el siguiente. Esta falta de ejemplos se debe a que o bien no han sobrevivido hasta nuestros días, o bien todavía no se han identificado. En el siglo XII esta iconografía se encuentra en una Biblia de Champagne, Francia. Es a partir de este momento cuando su iconografía se extiende por todo el centro de la geografía europea medieval. En el siglo XIII podemos encontrar ejemplos en el salterio y Libro de Horas de la reina Isabel de Francia, en una Biblia Moralizada parisina y en dos Biblias inglesas, una de ellas conocida como la Biblia de Lothian, ambas creadas en Oxford. Ya en el siglo XIV se extiende por Alemania, donde aparece en un Libro de Horas y en una Biblia Historiada; Austria, en un manuscrito conocido como el *Concordantiae Caritatis*; Inglaterra, en el salterio de la reina María Tudor; y en varias Biblias Historiadas en Francia. Llegado el siglo XV, esta iconografía

² WEITZMANN, Kurt (1979): pp. 87-88.

se sigue representando en Biblias Historiadas, Libros de Horas y en un *Speculum Historiale*, todos ellos llevados a cabo en Francia. Esta iconografía también aparecerá en ejemplos xilográficos alemanes y suizos durante el siglo XVI.

Soportes y técnicas

Este tema iconográfico aparece mayoritariamente en los manuscritos iluminados. No se ha encontrado ningún ejemplo ni en escultura ni en las artes suntuarias (aunque no se descarta que exista).

Precedentes, transformaciones y proyección

La imagen de David sentado en su trono escuchando la petición de Betsabé de pie o arrodillada se puede relacionar con imágenes grecorromanas de diálogo entre una figura sentada y una figura de pie³. A pesar de que esta iconografía aparece en numerosos ejemplos, no es el único modelo iconográfico para la intercesión de Betsabé. Algunos ejemplos muestran a Betsabé de pie ante la cama del rey David. En varios casos Betsabé aparece acompañada por el profeta Natán tal y como se indica en I Reyes 1, 24-27. Estas dos figuras se suelen representar de pie en frente del trono de David o situados al lado de la cama del rey convaleciente. En otros casos se incluye la figura de Abisag la sunamita siguiendo el texto en I Reyes 1, 15, aunque ella sólo aparece en las escenas donde un anciano rey David se encuentra en la cama. En algunos ejemplos se incluyen los cortesanos rodeando o el trono o la cama del rey David. Por último, también se incluye a Salomón, quien aparece junto a Betsabé siendo coronado o ungido. De esta manera se lleva a cabo de forma visual el resultado de la petición de Betsabé. Por lo tanto, nos encontramos ante una iconografía muy variable que no tiene un modelo establecido ni una evolución lineal de una iconografía simple a una más compleja. Todos estos elementos se pueden encontrar en cualquier momento.

Prefiguras y temas afines

Agustín de Hipona en *La Ciudad de Dios* menciona: “las cosas que se dicen de Salomón convienen únicamente a Cristo, y de tal manera, que en cuanto en este vemos figurado lo hallamos en Cristo realizado”⁴. No sólo Salomón es visto como la prefiguración de Cristo, Betsabé también aparece como la prefiguración de la Virgen María. Igual que Betsabé dio vida a Salomón, la Virgen María dio vida a Cristo. Cristo realizó su primer milagro en las Bodas de Caná cuando transformó los seis cántaros de agua en vino a petición de su madre; Betsabé consiguió que su hijo Salomón accediera al trono de su padre David gracias a su intercesión⁵. Por lo tanto, la función de intercesora de Betsabé por su hijo se verá como la prefiguración de la Virgen María como intercesora de toda la Humanidad. Es importante mencionar que de todos los ejemplos iconográficos que tenemos tan sólo uno pertenece a dos manuscritos tipológicos (el *Concordantiae Caritatis* y una Biblia Moralizada).

El tema afín más importante que también es considerado como prefiguración de la intercesión de la Virgen María es la de Esther intercediendo por su pueblo ante Asuero.

³ BUCHTHAL, Hugo (1938): p. 27.

⁴ AGUSTÍN DE HIPONA, *De Civitate Dei*, XVII, 9. En este capítulo, Agustín de Hipona también indica que Cristo es descendiente de David a través de su madre, la Virgen María.

⁵ SAULNIER-PERNUIT, Lydwine (1993): pp. 94-95.

Selección de obras

- *La intercesión de Betsabé. Sacra Parallela*, siglo IX, Siria. París, Bibliothèque nationale de France, Parisinus Graecus 923, fol. 323r.
- *La intercesión de Betsabé junto a Natán*. Biblia, ca. 1170-1180, Champagne (Francia). París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 16745, fol. 48v.
- *La intercesión de Betsabé*. Libro de Horas, ca. 1204-1219, Bamberg (Alemania). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 739, fol. 18r.
- *La intercesión de Betsabé. Biblia de Lothian*, ca. 1220, Oxford (Inglaterra). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 791, fol. 93r.
- *La intercesión de Betsabé junto a Natán*. Biblia Historiada de Guiard des Moulins, siglo XIV, París (Francia). París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 8, fol. 147r.
- *La intercesión de Betsabé; unción de Salomón*. Biblia Historiada de Pedro Comestor, 1372, Francia. La Haya, Museum Mermanno Westreenianum, KB, Ms. 10 B 23, fol. 153r.
- *La intercesión de Betsabé*. Libro de Horas, ca. 1480-1485, Lyon (Francia). Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 148, fol. 162v.
- *La intercesión de Betsabé junto a Natán y Salomón. Speculum Historiale* de Vicentius Bellovacensis (trad. Jean de Vignay), c. 1463, París (Francia). París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 50, fol. 76r.
- *La intercesión de Betsabé y unción de Salomón*. Biblia Historiada, 1430, Utrecht (Países Bajos). La Haya, Museum Mermanno Westreenianum, KB, Ms. 78 D 38 I, fol. 192v.
- *La intercesión de Betsabé y coronación de Salomón*. Libro de Horas, siglo XV, Francia. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vit. 24-3, fol. 192.

Bibliografía

AGUSTÍN DE HIPONA (354-430): *De Civitate Dei*. Edición de SANTAMARTA DEL RÍO, Santos; FUERTES LANERO, Miguel (eds.) (2006): *La ciudad de Dios*. Homo Legens, Madrid.

BUCHTHAL, Hugo (1938): *The Miniatures of the Paris Psalter: A Study in Middle Byzantine Painting*, Londres.

RUDLOFF STANTON, Anne (1997): "From Eve to Bathsheba and Beyond: Motherhood in the Queen Mary Psalter". En: TAYLOR, Jane H.M.; SMITH, Lesley (coords.): *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*. The British Library – The University of Toronto Press, Londres, pp. 172-189.

RUDLOFF STANTON, Anne (2001): *The Queen Mary Psalter: A Study of Affect and Audience*. American Philosophical Society, Philadelphia.

SAULNIER-PERNUIT, Lydwine (1993): *Les Trois Couronnements: Tapisserie du Trésor de la cathédrale de Sens*. Mame.

WEITZMANN, Kurt (1979): *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923*. Princeton University Press, Princeton.



◀ *La intercesión de Betsabé junto a Natán.*

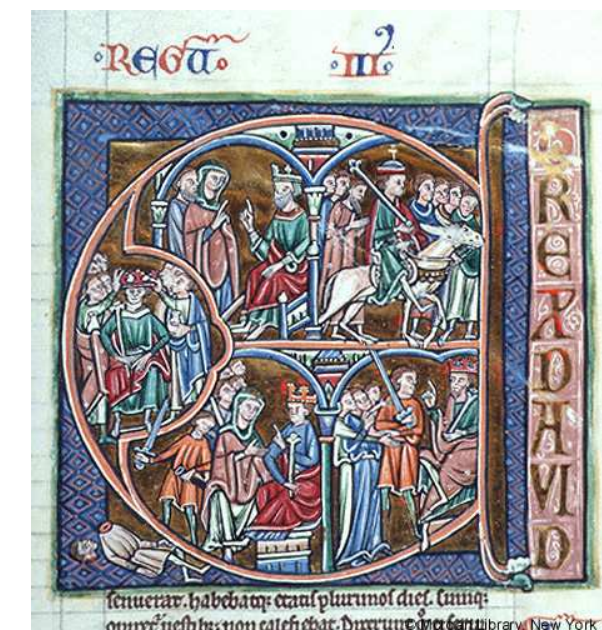
Biblia, ca. 1170-1180, Champagne (Francia). París, BnF, Ms. Lat. 16745, fol. 48v.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-07805219&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=C> [captura 31/05/2009]

▼ *La intercesión de Betsabé (escena izquierda).*

Libro de Horas, ca. 1204-1219, Bamberg (Alemania). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 739, fol. 18r.

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/7/m739.018ra.jpg> [captura 31/05/2009]



La intercesión de Betsabé.

Biblia de Lothian, ca. 1220, Oxford (Inglaterra). Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 791, fol. 93r.

<http://corsair.morganlibrary.org/icaimages/7/m791.093ra.jpg> [captura 31/05/2009]



La intercesión de Betsabé; unción de Salomón.
 Biblia Historiada de Pedro Comestor, 1372, Francia.
 La Haya, Museum Mermanno Westreenianum, KB,
 Ms. 10 B 23, fol. 153r.

http://www.mnemosyne.org/mmw/fullsize/mmw_10b23_153r_min.jpg
 [captura 31/05/2009]



La intercesión de Betsabé junto a Natán y Salomón.
 Speculum Historiale de Vicentius Bellovacensis
 (trad. Jean de Vignay), c. 1463, París (Francia).
 París, BnF, Ms. Français 50, fol. 76r.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100039&E=JPEG&Deb=60&Fin=60&Param=C>
 [captura 31/05/2009]

LAS LABORES DE LOS MESES EN EL ROMÁNICO

Marta POZA YAGÜE

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
martapoza@ghis.ucm.es

Resumen: En la antigua Roma, *calendarium* hacía referencia al día en el que se debían abonar los intereses producidos por préstamos realizados, cobro que se hacía coincidir con las *calendae*, con el primer día de cada mes. A partir de aquí, el término derivó en la referencia a la sistematización del procedimiento de cómputo temporal basado en la sucesión de los diferentes meses.

Durante los siglos del Románico, el sistema de cómputo anual del tiempo adquiere una configuración precisa según la cual cada uno de los meses se representa a partir de un episodio tomado de la vida campesina del momento, con sus períodos de actividad pero, también, reflejando las pausas, los momentos de descanso laboral, en los que las faenas dan paso a la plegaria y a la fiesta. Por ello, el tema iconográfico del *calendario románico* suele aparecer enunciado indistintamente como las *labores de los meses*.

Y aunque en ocasiones puede encontrarse erróneamente bajo esta denominación, no debe confundirse, en cambio, con el *Menologio*, sistema de cómputo usado por la Iglesia Griega para componer sus calendarios litúrgicos, en los que sus representaciones suelen obedecer a la inclusión de las imágenes de los santos o santas cuya festividad se celebra en cada uno de los días sucesivos del mes.

Palabras clave: Iconografía románica; Calendario; Labores de los meses; Zodíaco.

Abstract: In ancient Rome, *calendarium* referred to the day in which the people had to pay interest on loans made to them, a payment that was to coincide with the *calendae*, that is the first day of each month. From here, the term derived to reference the systematization of the process of computing time based on the succession of different months.

During the Romanesque period, the annual computing system of time acquired a precise configuration according to which each of the months were rendered from an episode taken from a peasant's daily life, reflecting not only the periods of activity but also representing the pauses, the moments of rest from work, where the labours give way to prayer and celebration. Therefore, the iconography of the Romanesque calendar usually appears representing the *labours of the months*.

Nevertheless, it could be wrongly identified as the *Menologion*, although it should not be confused with it. The *Menologion* was a time computing system used by the Greek Orthodox Church to compose their liturgical calendar and it was usually illustrated with images of the saints whose feast was celebrated every day of the month.

Keywords: Romanesque iconography; Calendar; Labours of the Months; Zodiac.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

Como motivo iconográfico, gestado en época carolingia pero realmente desarrollado durante el románico, cada mes se asocia con la representación de una labor campesina, realizada, normalmente, por un único personaje, figurado de perfil y en actitud dinámica, con

el fin de subrayar los aspectos narrativos del episodio a pesar de la ausencia de composiciones amplias o de escenas integradas por múltiples figuras.

Es corriente encontrar **Enero** bajo la apariencia del Jano Bifronte quien, en pie y estático, con un rostro mira al año pasado mientras que con el otro encara el que aún ha de transcurrir. En ocasiones, se puede encontrar en esta posición la celebración del banquete navideño, habitual en diciembre, o, incluso la presencia adelantada del rústico calentándose al fuego, más común del mes siguiente.

Como acabamos de exponer, **Febrero**, con su clima aún frío y poco propicio para el trabajo en el exterior, queda señalado por el campesino, sentado sobre un taburete y ataviado con la típica saya de capucha puntiaguda que apenas permite ver el rostro, que se calienta al calor de las llamas de la hoguera que arde ante él. Más raro, aunque también existente, es la representación del mismo campesino realizando algún trabajo de interior, como la confección de zapatos.

En **Marzo**, las temperaturas más suaves propician el comienzo de las faenas en el campo. Ahora es el momento de podar y calzar las vides para que se puedan recoger sus frutos al final del verano.

Abril, el mes central de la primavera, simboliza la regeneración cíclica de la naturaleza. Por ello queda figurado a partir de la alegoría encarnada por un joven que alza, con ambas manos, sendas flores o brotes tiernos en señal de la fecundidad de la tierra.

Tampoco **Mayo** conlleva asociada una labor específicamente agrícola. Al contrario, es uno de los meses elegidos para ilustrar sobre un hecho social como es el del caballero que practica la cetrería como actividad que le permite mantener los músculos tonificados en los períodos en los que no se batalla. Así, el *campus Madii*, el caballero habitualmente acompañado de su halcón, es la representación más extendida de este mes.

Junio y **Julio** comparten la actividad de la siega del cereal (el pan, junto con el vino, eran los alimentos básicos de la dieta del campesino medieval). En ocasiones, en junio, las espigas ya cortadas están siendo trasladadas en gavillas; en otra, en julio, se adelanta la faena del la trilla, más habitual en el mes siguiente.

Agosto, por tanto, es tiempo de separar el cereal de la paja con el empleo del trillo. En aquellos lugares, generalmente más cálidos, en los que esta labor se adelantó a julio, ahora se figura al campesino construyendo los toneles en los que después almacenará el vino.

Septiembre, según las zonas, es el momento de la vendimia y del pisado de la uva para extraer el primer mosto; caldo que será introducido en las cubas en **Octubre**. En este último, además, en ciertas zonas se procederá a la siembra, a la sementera del campo para la cosecha futura, mientras que tampoco es extraño encontrar aquí la visión del engorde del cerdo.

“*A cada cerdo le llega su sanmartín*”, reza el dicho popular, recordando que San Martín, el 11 de **Noviembre**, es en muchos territorios el momento del inicio del rito de la matanza. Allí donde no se sacrifique al cochino hasta diciembre, éste será el momento propicio para su alimentación.

Con el final del año y la vuelta de los rigores invernales, el rústico vuelve a encerrarse en casa. Los calendarios adoptan en **Diciembre** un tono más festivo, de corte religioso, al reseñar el banquete navideño, siendo de las pocas escenas en las que aumenta el número de personajes, sentados ante una mesa provista de viandas. Más raro, pero no inexistente, es asociar este mes con el acopio de leña con la que calentarse durante el resto del invierno.

Fuentes escritas

Es en el género de la poesía antigua en el que se consignan las primeras referencias literarias al calendario, en alguna de las cuales, ya desde los primeros momentos, se incluye el *topos* agrícola, los ciclos de regeneración natural, para marcar la cadencia en la sucesión de los meses. Así en los *Fastos* de Ovidio y en las *Geórgicas* de Virgilio, aunque el texto que parece que jugó un papel primordial fue el denominado *Cronógrafo del 354*, atribuido al calígrafo pontificio Furio Dionisio Filócalo¹. Obras conservadas y transmitidas a partir de múltiples copias en los monasterios altomedievales, fueron el punto de partida de los *carmina mensium* compuestos en época carolingia y otónida, cuyas descripciones detalladas de las actividades campesinas de cada uno de los meses se encuentran detrás de las primeras representaciones figurativas del tema (como la conservada en un *Aratea* de Viena, de mediados del s. IX, contemporánea, por otra parte, a las mencionadas composiciones rimadas de los siglos VIII y IX)².

Las fuentes de naturaleza etimológica tuvieron también importancia crucial. En ellas se explicaba cada uno de los meses por la alusión al dios pagano correspondiente al que remitía su nombre. Vital en este punto fueron las *Etimologías* de San Isidoro³, cuya sistematización se proyectará, sin apenas variaciones, hasta la Baja Edad Media⁴.

Todas ellas, de forma genérica, parecen haber tenido algo que ver en la génesis de la futura iconografía de los trabajos de los meses en el románico. Más interesante es el caso en el que ha sido posible asociar un texto particular a un ejemplo plástico concreto del entorno inmediato, como sucede con el poema compuesto en el Monasterio de Ripoll en la primera mitad del siglo XI, y del que derivan las particularidades iconográficas de algunos calendarios

¹ En él se conjugaban la enumeración de las fiestas paganas, las fases lunares y las fechas de la entrada del sol en cada uno de los signos del zodiaco, sus personificaciones y también las de los meses: MIHÁLYI, Melinda (1993): p. 70.

² Excelente síntesis de las fuentes escritas del calendario en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (1997): pp. 325 y 327.

³ “**Ianuarios** mensis a Iano dictus, cuius fuit a gentilibus consecratus; vel quia limes et ianua anni. Unde et bifrons idem Ianus pingitur, ut introitus anni et exitus demonstraretur. **Februarius** nuncupatur a Februo, id est Plutone, cui eo mense sacrificabatur. Nam Ianuarius diis superis, Februarium diis Manibus Romani consecraverunt. Ergo Februarius a Februo, id est Plutone, non a febre, id est aegritudine nominatus. **Martius** appellatus propter Martem Romanae gentis auctorem, vel quod eo tempore cuncta animantia agantur ad marem et ad concumbendi voluptatem. Idem appellatur et mensis novorum, quia anni initium mensis et Martius. Idem et novum ver ab indiciis scilicet germinum, quia in eo viridantibus fructibus novis trasactorum probatur occasus. **Aprilis** pro Venere dicitur, quasi Aphrodis; Graece enim Aphrodite Venus dicitur; vel quia hoc mense omnia aperiuntur in florem, quasi Aperilis. **Maius** dicta a Maia matre Mercurii; vel a maioribus natu, qui erant principes reipublicae. Nam hunc mensem maioribus, sequentem vero minoribus Romani consecraverunt. Unde et **Iunius** dicitur. Antea enim populis in centurias seniorum et iuniorum divisus erat. **Iulius** vero et **Augustus** de honoribus hominum, Iulii et Augusti Caesarum, nuncupati sunt. Nam prius **Quintilis** et **Sextilis** vocabantantur esse Romani; **Sextilis** semiliter, quod sextus. **September** nomem habet a numero et imbre, quia septimos est a Martio et imbres habet. Sic et **October**, **November** atque **December** ex numero et imbribus acceperunt vocabula; quem numerum decurrentem December finit, pro eo quod denarius numerus praecedentes numeros claudit”: SAN ISIDORO DE SEVILLA: “De mensibus”, *Etymologiarum*, lib. V, cap. 33 [Ed. a cargo de DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, OROZ RETA, José y MARCOS CASQUERO, Marcos A. (1983): p. 544]. Cfr. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (1994): p. 77, n. 1.

⁴ Entre otros, siguen la propuesta isidoriana Beda el Venerable, *De mensibus Romanorum*, en el siglo VIII; Rabano Mauro, *De Universo*, en el IX; Honorio de Autun, *De imagine mundi*, en el XII y, al final de la misma centuria, Vicente de Beauvais en su *Speculum naturale*: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (1997): p. 325.

catalanes como el de la portada de la propia abadía rivirollense o el del *Tapiz de la Creación*, según fue desvelado tras su descubrimiento por el profesor Castiñeiras⁵.

Otras fuentes

Durante los últimos siglos del Imperio, la aristocracia romana acostumbró a pasar largas temporadas en *villae* campestres, grandes explotaciones agropecuarias de las que procedían la mayor parte de sus ingresos. Para su decoración se optaba por la representación de escenas en las que los temas campesinos, el trabajo en el campo o el pastoreo de animales, cobraban protagonismo frente a la iconografía oficial más volcada hacia las manifestaciones del poder divino e imperial; en suma, un repertorio nuevo, para una forma de vida diferente. Aunque no se conoce la existencia de calendarios agrícolas, tal y como se desarrollaron con posterioridad, sí se detectan préstamos iconográficos entre alguna de las imágenes de estas villas y ciertas escenas de calendarios (como los episodios de recolección de la mies, vendimia, o el engorde y matanza del cerdo).

Mayor relación entre el surgimiento del tema figurativo y su relación con la literatura de los *carmina mensium* tiene otro hecho de naturaleza igualmente socioeconómica, como fue la reforma agraria emprendida por Carlomagno a comienzos del siglo IX y que puso la vida campesina en el punto de mira de poetas y artistas.

La importancia de la caballería y su papel en las guerras contra el Islam (Reconquista hispana y las Cruzadas en Tierra Santa), debió ser decisoria a la hora de incorporar, entre los trabajos campesinos, la figura del *Campus Madii*, del caballero con su montura, para representar el mes de mayo en no pocos ejemplares románicos.

Extensión geográfica y cronológica

Si nos atenemos a los ejemplos conservados, la Península Ibérica parece que jugó un papel protagonista en la monumentalización del tema y en su difusión, posiblemente, a través de las vías de peregrinación. Allí, en la primera década del siglo XII, ven la luz las lastras pétreas de la *Porta Francigena* compostelana (ca. 1105) y los frescos del Panteón Real de San Isidoro y de la pequeña ermita de San Pelayo de Perazancas (ambas de hacia 1100). No mucho más tarde, con una cronología próxima a 1115, figura en las jambas de la *Porta della Pescheria* del Duomo de Módena, en Italia; y, antes de concluir el primer cuarto de la centuria se labraron en los medallones de sendas arquivoltas para los ingresos principales de San Lázaro de Autun y la Magdalena de Vézelay, en Borgoña. En todos estos territorios, a partir de mediados de siglo (Ripoll, Brinay, Aulnay-de-Saintonge, San Zeno de Verona...) y durante toda la segunda mitad, la iconografía de las labores de los meses alcanzará la decoración, no sólo de las grandes fábricas, sino también de las pequeñas iglesias del ámbito rural (Beleña de Sorbe, Campisábalos, Hormaza, San Claudio de Olivares, El Frago, claustros de Santa Sofía de Benevento y de la catedral de Monreale...). Es también ahora el momento en el que, en el entorno artístico de l'Île de France, son adoptados como motivo por el nuevo estilo gótico (fachada de la abacial de Saint-Denis y Portada Real de Chartres); hecho que sucederá en Italia a comienzos del XIII de la mano del taller de Benedetto Antelami (Baptisterio de Parma, prótiro de la catedral de Cremona y la denominada *Puerta de los Meses* de San Giorgio de Ferrara).

⁵ El poema, que utiliza una métrica propia de la lírica griega y de algunos autores latinos como Catulo y Horacio, fue reproducido íntegramente por CASTIÑEIRAS GONZALEZ, Manuel A. (1994): p. 88.

En otros lugares, como Alemania o Inglaterra, más alejados de los grandes centros creadores de la tipología y con un arte dependiente en gran medida del mundo de la ilustración libraria, su presencia será más minoritaria y su aparición se retrasará, casi sin excepción, a la segunda mitad de la duodécima centuria.

Soportes y técnicas

Hasta el siglo XI, los *calendarios* occidentales (carolingios y otónidas prácticamente todos los conservados), se desarrollaron casi en exclusiva en el ámbito de la iluminación libraria (así, por ejemplo, en el denominado *Ptolomeo Vaticano* (813-820) –Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. gr. 1291, 9r.–, copia de otro anterior del siglo IV).

Sin embargo, es en el Románico cuando, sin desaparecer del mundo del códice, el tema se monumentaliza formando parte de ciclos pictóricos murales (Panteón Real de San Isidoro y ermita de Perazancas, en España; Saint-Aignan en Brinay-sur-Cher, en Francia); de la decoración musiva de pavimentos (hemicyclo de Saint-Philibert de Tournus en Borgoña o cripta de San Colombano de Bobbio en Italia); y, de forma dominante, de la gran escultura pública de portadas y fachadas, donde alcanza su máximo desarrollo (*Porta Francigena* de la catedral de Santiago de Compostela; *Porta della Pescheria* de la catedral de Módena; o portadas occidentales de las abadías de Vézelay y Autun, por citar sólo alguno de los ejemplos más tempranos en España, Italia y Francia).

Testimonio excepcional, sobre soporte textil, es el conservado en la orla del *Tapiz de la Creación* (ca. 1100, Museo de la Catedral de Gerona), con la presencia de los meses asociados a las estaciones del año.

Precedentes, transformaciones y proyección

El calendario romano se representaba, fundamentalmente, a partir del zodiaco y de las figuraciones de las estaciones. Cuando incluía la presencia de los meses del año, estos se mostraban a partir de la efigie del dios titular de cada mes, acompañado por el signo zodiacal correspondiente, y con preferencia por las imágenes frontales, estáticas y en actitudes pasivas, opuestas a las que después proliferarán desde el siglo IX, con personajes de perfil y siempre en plena faena. Su posible influencia, por tanto, debió ser más ideológica que plástica. Tampoco los ejemplos gestados por la tradición greco-bizantina, a pesar de compartir raíces culturales comunes, parecen haber tenido demasiado que ver. En Oriente dominan más las escenas bélicas y de cacerías, siendo más reducida la inclusión de temas propiamente agrícolas. No será hasta el Duecento cuando se pueda sentir la penetración de un influjo claro de esta corriente en los calendarios occidentales, como testimonian el Marzo Guerrero y el Abril Crióforo en San Marcos de Venecia.

No obstante, aunque no fueran precedentes de calendarios, lo cierto es que el artista medieval no recreó los distintos iconogramas *ex novo*, sino que se sirvió de un amplio abanico de diseños del repertorio clásico para ilustrar sus almanaques, como prueban el Jano bifronte o el espinario, por citar solo dos ejemplos paradigmáticos.

Una vez conformado el esquema básico, según el cual cada mes del año se corresponde con una labor específica del día a día campesino, lo cierto es que los calendarios medievales no conforman un tipo unitario ni estable (en el sentido estricto de la imagen codificada, no sujeta a variación a lo largo del espacio y del tiempo). La razón fundamental es la naturaleza misma del origen de la representación. Geografía y climatología condicionan el régimen de cultivos a lo largo de los distintos territorios del occidente europeo. Sirva como ejemplo el tema de la matanza del cerdo, que centra la mayor parte de las representaciones de

noviembre (San Isidoro de León, Ripoll, Parma, Verona...); sin embargo, lo propio queda desplazado a diciembre en otros como Amiens, Autun o en el transepto norte de Chartres. La nómina de variantes es amplísima, pero no deben ser entendidas en ningún caso como excepciones, sino como particularidades o peculiaridades regionales que, a su vez, se convierten en herramienta de conocimiento de las diversas técnicas agrícolas, las costumbres, el folklore y la cultura de las distintas sociedades campesinas del occidente europeo medieval.

Desde la segunda mitad del siglo XIV y en el XV (*Breviario de Belleville* de Jean Pucelle, 1323-1326, París, BnF. lat. 10483; *Ricas Horas del Duque de Berry*, Chantilly, Musée Condé, nº 1284), los calendarios se enriquecerán con escenas más amplias, pobladas de personajes, en las que, junto al trabajo del campo, se incluirá una exaltación de la refinada vida nobiliar y caballeresca de fines del Gótico.

Prefiguras y temas afines

Beato de Liébana, en el prólogo de sus *Comentarios al Apocalipsis*, contempla el año, las estaciones y los meses, como prefiguras de Cristo, los Evangelistas y los Apóstoles, respectivamente. Ejemplos como el suyo abundan en la literatura patristica de los primeros siglos del Cristianismo, contribuyendo a moralizar un tema secular y de raíz pagana, habilitándolo entonces para su presencia en edificios sagrados y decorando objetos litúrgicos. Zodíacos, *Maiestas* y ciclos del Génesis fueron los temas más frecuentes que lo acompañaron durante el Románico.

Es bastante frecuente encontrar asociados los *trabajos de los meses* al *zodiaco* (Portadas de Autun y Vézelay, pavimento de Tournus, Panteón Real de San Isidoro...). En primer lugar, su coincidencia numérica convenía a la observancia de la simetría que tanto preocupó a escultores y pintores románicos. Pero, más allá del carácter estrictamente plástico y compositivo, ambos temas entrañaban una sencilla significación escatológica. El calendario era el tiempo terreno, limitado, finito, aquel en el que discurría la vida de los hombres y durante el que tenían que preparar su alma para el momento del Juicio. Frente a él, el zodiaco simbolizaba el tiempo celeste, eterno e infinito, por tanto el espacio de la Divinidad que aguardaba el día de la Segunda Venida y al que debían aspirar todos los fieles una vez terminara su vida sobre la tierra.

Una semántica similar es la que asociaba el *calendario* –sólo o en compañía del zodiaco– con imágenes de *Maiestas* triunfales, a través de las que se mostraba la idea de Dios, Cosmócrator y, a la vez, Cronócrator, que ordena y divide el tiempo a través de los astros, garantizando a su vez, a partir de los ciclos naturales, la regeneración y la fertilidad de la tierra que sirve de sustento al hombre, según había prometido a Noé tras el diluvio (Compostela, León, Autun, Vézelay, Tapiz de la Creación...).

Finalmente, el otro gran ámbito asociado a las representaciones del *calendario* fueron los *ciclos del Génesis*, con especial atención a los episodios acaecidos tras la expulsión del Paraíso y la condena divina del trabajo para ganarse la propia subsistencia (Módena, Beleña de Sorbe, Ripoll...). Frente a este aspecto negativo, la Iglesia del momento se esforzó por tratar de reconvertir la situación presentando a la vista de los fieles la actividad laboral como medio óptimo para conseguir la Salvación Eterna, al alcance de cada uno; no descuidando introducir en el contenido una lectura de naturaleza económica: si fue el propio Dios el que puso en manos de Adán la agricultura como forma de remisión de culpas, éste enseñará a su vez a sus hijos a agradecer la oportunidad ofreciendo a Yahvé una parte de los frutos de su trabajo. Quedaba con ello legitimado el derecho al cobro del *diezmo*. Aunados así culto,

agricultura y diezmo, los tres conceptos quedaban ideológicamente vinculados desde los orígenes mismos de la historia de la salvación⁶.

Selección de obras

- *Aratea* carolingia (830). Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 387, fol. 90v: figuración de los meses del año.
- Panteón Real de San Isidoro de León (España), intradós de uno de los arcos (ca. 1100): medallones con el calendario agrícola.
- San Pelayo de Perazancas, Palencia (España), frescos del zócalo del hemicycle (ca. 1100): restos de un calendario agrícola.
- *Porta Francigena*, transepto norte de la catedral de Santiago de Compostela, La Coruña (España), comienzos del siglo XII: lastra del mes de febrero calentándose al fuego.
- *Tapiz de la Creación* (ca. 1100), catedral de Gerona (España): calendario junto a estaciones del año.
- *Porta della Pescheria*, catedral de Módena (Italia), fines del siglo XI – inicios del XII.
- San Zeno Maggiore de Verona (Italia), relieves del arquitrabe del prótiro (ca. 1138).
- Saint-Philibert de Tournus (Francia), pavimento en mosaico del hemicycle (primeras décadas del siglo XII): calendario y zodiaco.
- Saint-Lazare d'Autun (Francia), arquivolta de la portada occidental (primeras décadas del siglo XII): calendario y zodiaco.
- Iglesia abacial de la Magdalena de Vézelay (Francia), arquivolta del vano central de la portada occidental (primeras décadas del siglo XII): calendario y zodiaco.
- Parroquial de Saint-Aignan, en Brinay-sur-Cher (Francia), intradós de arco (ca. 1140): calendario.
- Monasterio de Santa María de Ripoll, Gerona (España), cara interna de las jambas de la portada occidental (mediados del siglo XII): calendario.
- Parroquial de Beleña de Sorbe, Guadalajara (España), arquivolta de la portada meridional (último tercio del siglo XII): calendario.

Bibliografía

BANGO TORVISO, Isidro G. (1994): “San Pelayo de Perazancas. Las imágenes de un calendario románico organizadas según la vieja liturgia hispana, y su contexto en el conjunto

⁶ Aspectos sobre los que han llamado especialmente la atención FRUGONI, Chiara (1980) y CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (1995). Unido a esto, las consecuencias derivadas de una ofrenda generosa y con buenos productos, frente a las que pueden seguir a otra escasa y de peor calidad, quedaban puestas de relieve en los ejemplos en los que el *calendario* se vinculaba de modo estrecho a *ciclos cainitas* como en las pinturas de San Pelayo de Perazancas, estudiadas por BANGO TORVISO, Isidro G. (1994).

del programa iconográfico”, *Anales de Historia del Arte*, nº 4. Homenaje al Prof. Dr. D. José M^a de Azcárate, pp. 545-558. Disponible en línea:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9394110545A/31859>

BRESCIANI, Bruno (1968): *Figurazioni dei mesi nell'arte medioevale italiana*. Valdona, Verona.

CARO BAROJA, Julio (1946): “Representaciones y nombres de meses. A propósito del menologio de la catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, año VII, nº 25, pp. 653-690.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (1993): “Algunas peculiaridades iconográficas del calendario medieval hispano: las escenas de trilla y labranza (ss. XI-XIV)”, *Archivo Español de Arte*, t. LXVI, nº 261, pp. 57-70.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (1994): “Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano: la pervivencia literaria e iconográfica de las *Etimologías* de San Isidoro y del Calendario de Filócalo”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XII, pp. 77-100.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (1995): “Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara)”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVIII, nº 152, pp. 307-317. Disponible en línea:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1995_num_38_152_2625

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (1996): *El calendario medieval hispano: textos e imágenes (ss. XI-XIV)*. Juta de Castilla y León, Salamanca.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (1997): “Mesi”. En: ROMANINI, Angiola Maria (dir.), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. VIII, pp. 325-335.

COHEN, Simona (1990): “The Romanesque Zodiac: its Symbolic Function on the Church Facade”, *Arte Medievale*, II serie, año IV, nº 1, pp. 43-54.

FRUGONI, Chiara (1980): “Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'età tardo-antica all'età romanica”. En: FUMAGALLI, Vito; Rossetti, Gabriela (eds.), *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*. Il Mulino, Bologna, pp. 321-341.

FRUGONI, Chiara (1991): “Le cycle des Mois à la porte de la ‘Poissonnerie’ de la cathédrale de Modène”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIV, nº 135-136, pp. 281-295. Disponible en línea:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1991_num_34_135_2500

LE GOFF, Jacques (1983): *Tiempo, trabajo y cultura en la Edad Media*. Taurus, Madrid.

LE GOFF, Jacques (1988): “Il tempo del lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali”, *Storia Dossier*, nº 22.

MANE, Perrine (1983): *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XII^e-XIII^e siècles)*. Le Sycomore, París.

MANE, Perrine (1986): “Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers monumentaux et enluminés en France, au XII^e et XIII^e siècles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIX, n° 115, pp. 257-264. Disponible en línea:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1986_num_29_115_2336

MIHÁLYI, Melinda (1993): “Calendario”. En: ROMANINI, Angiola Maria (dir.), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. IV, pp. 70-71.

PALOL, Pere de (1986): *El Tapís de la Creació de la catedral de Girona*. Proa, Barcelona.

PANADERO, Marjorie J.H. (1984): *The Labors of the Months and the Signs of the Zodiac in Twelfth-Century French Façades*. Tesis doctoral, University of Michigan.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1995): *Chronos: el arte en los calendarios del medievo*. Banco Bilbao Vizcaya, s/l.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1997): *Calendarios medievales: la representación del tiempo en otros tiempos*. Encuentro, Madrid.

RUIZ MONTEJO, Inés (1994): “El calendario de Beleña de Sorbe”, *Anales de Historia del Arte*, n° 4. *Homenaje al Prof. Dr. D. José M^a de Azcárate*, pp. 491-503. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9394110491A/31843>

RUIZ MONTEJO, Inés (1998): “La vida campesina en el siglo XII a través de los calendarios agrícolas”. En: *Vida cotidiana en la España medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval (Aguilar de Campoo, 26-30 de septiembre, 1994)*. Polifemo, Madrid, pp. 107-123.

STERN, Henri (1955): “Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois”, *Revue Archéologique*, XLV, pp. 141-186.



Aratea carolingia (830). Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 387, fol. 90v. Figuración de los meses del año.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wien,_%C3%96NB,_Cod._387,_90v.jpg [captura 31/05/2009]



Panteón Real de San Isidoro de León (España), intradós de uno de los arcos (ca. 1100). Medallones con el calendario agrícola.

<http://wa5.www.artehistoria.jcyl.es/tesoros/jpg/AUI20223.jpg> [captura 31/05/2009]



Tapiz de la Creación (ca. 1100), catedral de Gerona (España). Calendario junto a estaciones del año.

<http://www.xtec.cat/~fchorda/ee6/18/index.htm> [captura 31/05/2009]



Porta della Pescheria, catedral de Módena (Italia), fines del s. XI- inicios del s. XII. Mes de marzo.

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Porta_della_pescheria_relief_mesi_06.JPG [captura 31/05/2009]



San Pelayo de Perazancas, Palencia (España), frescos del zócalo del hemiciclo (ca. 1100). Restos de un calendario agrícola.

[foto: Diana Lucía Gómez-Chacón]



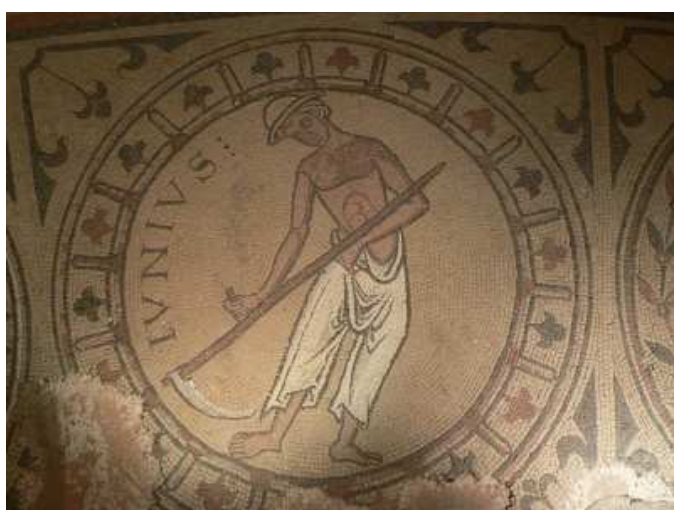
Porta della Pescheria, catedral de Módena (Italia), fines del s. XI-inicios del s. XII. Mes de mayo.

<http://medioevo.org/artemedievale/Images/EmiliaRomagna/Modena/Modena63.jpg> [captura 31/05/2009]



▲ San Zeno Maggiore de Verona (Italia), relieves del arquitrabe del prótiro (ca. 1138). Meses de junio, julio y agosto.

http://www.glisritti.it/gallery2/v/album_037/Verona+San+Zeno+038.jpg.html [captura 31/05/2009]



◀ Saint-Philibert de Tournus (Francia), pavimento en mosaico del hemiciclo (primeras décadas del s. XII). Mes de junio.

http://www.franceonyourown.com/TournusStPhilibertMosaic_sm.jpg [captura 31/05/2009]



Saint-Lazare d'Autun, arquivolta de la portada occidental (primeras décadas del s. XII). Mes de enero.

http://www.franceonyourown.com/TournusStPhilibertMosaic_sm.jpg [captura 31/05/2009]



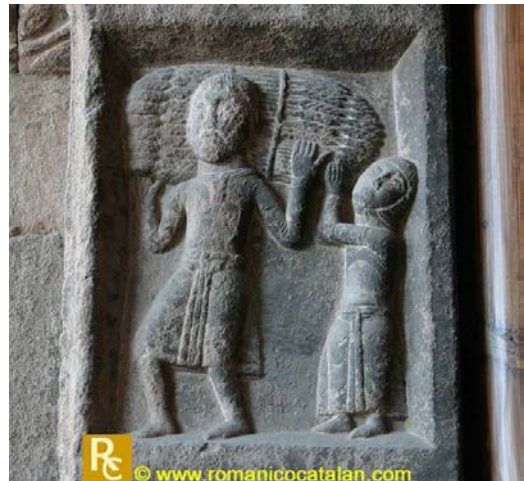
Iglesia abacial de la Magdalena de Vézelay (Francia), arquivolta del vano central de la portada occidental (primeras décadas del siglo XII). Mes de septiembre junto al signo de Libra.

<http://www.art-roman.net/vezelay/vezelay44x.jpg> [captura 31/05/2009]



Parroquia de Saint-Aignan, Brinay-sur-Cher (Francia), intradós de arco (ca. 1140). Mes de noviembre.

<http://www.art-roman.net/brinay/brinay14x.jpg> [captura 31/05/2009]



Monasterio de Santa María de Ripoll, Gerona, cara interna de las jambas de la portada occidental (mediados del s. XII). Mes de julio.

<http://www.romanicocatalan.com/Ripolles/Ripoll/Ripoll-archivos/Ripoll177.jpg> [captura 31/05/2009]



Fotografía de Carmen Baena para <http://www.romanicoaragones.com>



Fotografía de Carmen Baena para <http://www.romanicoaragones.com>

Parroquia de Beleña de Sorbe, Guadalajara (España), arquivolta de la portada meridional (último tercio del siglo XII). Calendario. Febrero, marzo, abril, mayo / agosto, septiembre y octubre.

<http://www.arquivoltas.com/16-Guadalajara/BeleñaSorbe%20G08.jpg>; <http://www.arquivoltas.com/16-Guadalajara/BeleñaSorbe%20G10.jpg> [capturas 31/05/2009]

SAN CRISTÓBAL

Santiago MANZARBEITIA VALLE

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
smanzarb@ghis.ucm.es

Resumen: El nombre “Cristóbal” significa portador de Cristo. Santo legendario encarnado por un soldado en busca del amo más poderoso del mundo, se pone al servicio de un rey, pero cuando éste muestra su miedo al diablo, se pone al servicio de Satán, al que a su vez abandona al ser derrotado por la visión de una cruz en el camino. Un ermitaño le habla de Cristo como el amo poderoso que busca, y para encontrarlo se pone al servicio de los viajeros y peregrinos que debían vadear un río sin puente. Un día, cuando está transportando a un niño, Cristóbal siente un peso progresivo que le hunde en las aguas, necesitando del apoyo de un tronco seco para llegar a la otra orilla. Allí un ermitaño le guía en la noche y el niño se revela como soberano de cielo y tierra, lo que demuestra haciéndole clavar su cayado en la tierra, que pronto se convierte en una palmera colmada de dátiles.

Palabras clave: Catorce Intercesores; Cinocéfalo; Imágenes apotropaicas; Muerte repentina; San Cristobalón; Santos antipestosos; Santos pasadores; Santos peregrinos.

Abstract: The name “Christopher” means Christ-bearer. It refers to a legendary saint who originally was a soldier in search of the world’s most powerful master. He entered the service of a king, but when the king showed fear of the devil, he pledged himself to Satan, but he also left his service after he had a vision of the cross on his way to him. A hermit tells the soldier of the Christ as the powerful master that he was looking for, but in order to find him he had to place himself at the service of travellers and pilgrims that had to cross a river without a bridge. One day, when he was transporting a child, Christopher felt a progressive weight that sank him in the water, which required him to support himself and the child on a dry trunk in order to get to the other side. When he reached the other side, a hermit guided him in the night and the child is revealed as the King of Heaven and Earth by making him drive his wooden staff into the ground, which soon becomes a palm full of dates.

Keywords: Fourteen Holy Helpers; Cynocephaly; Apotropaic Images; Sudden death; “San Cristobalón”; Saints invoked against plague epidemics; “Santos pasadores”; Pilgrim saints.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

Su representación más común es la de un gigante caracterizado como peregrino y pasador. Rostro barbado, a veces tocado con un sudario, cubierto con un manto sobre una saya remangada hasta las rodillas sujeta por un cinturón en el que lleva prendidos a los pasajeros, lleva a hombros al Salvador Niño que porta el orbe, y se apoya en una palmera a modo de cayado. Es habitual también la representación de los peces del río entre sus piernas sumergidas y en ocasiones del ermitaño con linterna en la otra orilla. En muchas de las representaciones medievales cuelga de su brazo una gran piedra de molino posiblemente alusiva a su fortaleza.

Fuentes escritas

- SANTIAGO DE LA VORÁGINE: *La leyenda dorada* [Traducción de MACÍAS, José Manuel (1982): *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*. Alianza, Madrid, vol. I, pp. 405-409].
- ERASMO DE ROTTERDAM: *Moriae encomium* [Edición de VOLTES BOU, Pedro (ed.) (2000): *Elogio de la locura*. Espasa Calpe, Madrid. Edición digital: Biblioteca Virtual Cervantes, 1999, basada en la edición de Espasa Calpe, Madrid, 1953].
- *Actas o Breviario de Toledo* [Edición de JANINI, José; GONZÁLVEZ, Ramón (1977): *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Diputación Provincial, Toledo].

Otras fuentes

La devoción popular de los viajeros y peregrinos que se encomiendan a su protección cuando van de camino condiciona su habitual representación monumental en los cruceros o entradas de los templos, fachadas de casas o santuarios y puertas de ciudades. La idea de una figura gigantesca se forma también popularmente, pues no aparece en las leyendas más antiguas. Nos han llegado numerosos dichos populares, tanto en latín como en romance, que aluden a que bastaba con mirar la imagen de San Cristóbal para estar durante todo el día a salvo de ese peligro: “*Christophorum videas Postea tutes eas*”, “*Regarde saint Christophe, puis va-t-en rassuré*”, “Si del gran San Cristóbal hemos visto el retrato, ese día la muerte no ha de darnos mal rato”. Y a tal efecto por toda Europa circularon estampas con la leyenda “Quienes contemplen este rostro, no perecerán en días de mala muerte”.

Extensión geográfica y cronológica

En Oriente el culto de San Cristóbal está atestiguado desde el siglo V en Bitinia, Asia Menor, desde donde se extiende a Constantinopla y Sicilia en el siglo VI, y por todo Occidente ya plenamente en el siglo X. Su popularidad irá en aumento hasta el siglo XVI, cuando su popular devoción y culto apotropaico frente a la muerte repentina (sin confesión ni comunión) será combatido por los reformistas como superstición. No obstante su culto llega hasta la actualidad, a pesar de que la iglesia romana eliminó su memoria del calendario litúrgico en 1969.

La rica iconografía del santo comienza en el siglo X y se desarrolla, desde el Mediterráneo oriental y el mundo copto llegando a Occidente, hasta la actualidad a pesar de los dos grandes intentos de eliminación de su culto oficial en el siglo XVI y en el siglo XX. Son numerosas las representaciones de la Alta y la Baja Edad Media, pero también se conservan del Renacimiento y del Barroco, en países como Italia, Francia, Alemania y especialmente en España.

Soportes y técnicas

San Cristóbal fue objeto de interés en la pintura mural, al temple y al óleo sobre tabla, en la miniatura, escultura en piedra policromada, talla en madera en su color y policromada, así como en la xilografía.

Precedentes, transformaciones y proyección

La iconografía del santo fijada hacia el siglo XII es muy posterior a su culto. Representaciones anteriores como la realizada al fresco en la iglesia de Santa María la Antigua de Roma, que data del siglo X, suelen mostrarlo como un mártir juvenil, en pie, sin ningún rasgo distintivo que no sea la palma del martirio.

La representación del santo con cabeza de perro, extraña en Occidente, procede de Oriente, donde además aparece vestido con armadura. Su origen responde a diversas teorías no necesariamente excluyentes: una cristianización del dios egipcio Anubis, la representación del legendario y remoto pueblo de los cinocéfalos, o la confusión etimológica del origen cananeo de Cristóbal.

La iconografía de Cristóbal llevando sobre el hombro al Niño con el orbe, ha hecho pensar en la cristianización del tema pagano de Atlas sosteniendo el mundo o de Heracles (cuya clava se habría tornado palmera) llevando a Eros niño.

Prefiguradas y temas afines

Por asociación se le invocaba también contra la peste, como a los santos Sebastián, Antón y Roque, y en Alemania se contaba entre los Catorce Intercesores de la piedad bajomedieval. Pero además se le invocó contra el mal de ojo, el dolor de muelas, los uñeros, para proteger los frutales o para encontrar tesoros escondidos. Este excesivo uso apotropaico de la imagen de San Cristóbal, con el supersticioso fin de alejar influjos mágicos malignos, será decisivo para su sistemática destrucción tras la Reforma y el Concilio de Trento.

Selección de obras

- Cristobalón cinocéfalo de la Iglesia de San Millán de Segovia, siglo XIII, pintura mural.
- Cristobalón de la Catedral Vieja de Salamanca, h. 1330, pintura mural.
- Cristobalón de la iglesia de San Cebrián de Mudá (Palencia), h. 1485-1490, pintura mural.
- Cristobalón de la iglesia de San Marcos de Salamanca, h. 1398, pintura mural.
- *San Cristóbal*, círculo de Juan Sánchez de Castro, h. 1480, Museo de Bellas Artes de Sevilla, óleo sobre tabla.
- *Retablo de San Cristóbal*, anónimo castellano, siglo XIV, Museo del Prado.
- *Paisaje con San Cristóbal*, Joachim Patinir, h. 1520-1524, El Escorial, óleo sobre tabla.
- *Paisaje con San Cristóbal*, Joachim Patinir, h. 1520-1524, Museo del Prado, óleo sobre tabla.
- Cristobalón de la Catedral de Colonia, siglo XV.
- Santos peregrinos, *Políptico de San Bavón de Gante*, Jan y Hubert Van Eyck, 1432, óleo sobre tabla.

Bibliografía

ECHEVARRÍA, Lamberto de; LLORCA, Bernardino (dirs.) (1966): *Año Cristiano*. BAC, Madrid, 4 vols.

GARCÍA GIL, Alberto (1977): *El Libro de la Catorcena*. Segovia, pp. 41-42.

GARCÍA PÁRAMO, Ana María (1988): *Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el reino de Castilla*. Tesis doctoral, UCM. Universidad Complutense, Madrid, pp. 216-246.

KÜNSTLE, Karl (1926): *Ikongraphie der Heiligen*. Herder, Friburgo de Brisgovia, vol. II, pp. 154-160.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (2002): “Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes...? (sobre Erasmo y el arte religioso)”. En: *Erasmo en España: la recepción del humanismo en el primer renacimiento español*. Catálogo de la exposición (Salamanca, 2002-2003). SEACEX, p. 35.

NAVARRO TALEGÓN, José (2001): “San Cristóbal. En: *Rememranza. Las Edades del Hombre*. Catálogo de la exposición (Zamora, 2001). Fundación “Las Edades del Hombre”, Salamanca, pp. 451-452.

RÉAU, Louis (1996-2002): *Iconografía del arte cristiano*. El Serbal, Barcelona, t. 2, vol. 3, pp. 354-363 [Traducción de RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconographie de l'art chrétien*. 3 vols. Presses Universitaires de France, París].

RUIZ MALDONADO, Margarita (2004): ficha de catálogo en *Testigos. Las Edades del Hombre*. Catálogo de la exposición (Ávila, 2004). Fundación “Las Edades del Hombre”, pp. 262-264.



Cristobalón cinocéfalo de la Iglesia de San Millán de Segovia, siglo XIII, pintura mural



Cristobalón de la Catedral Vieja de Salamanca, h. 1330, pintura mural.



Retablo de San Cristóbal, anónimo castellano, siglo XIV, Museo del Prado.



Cristobalón de la iglesia de San Marcos de Salamanca, h. 1398, pintura mural.



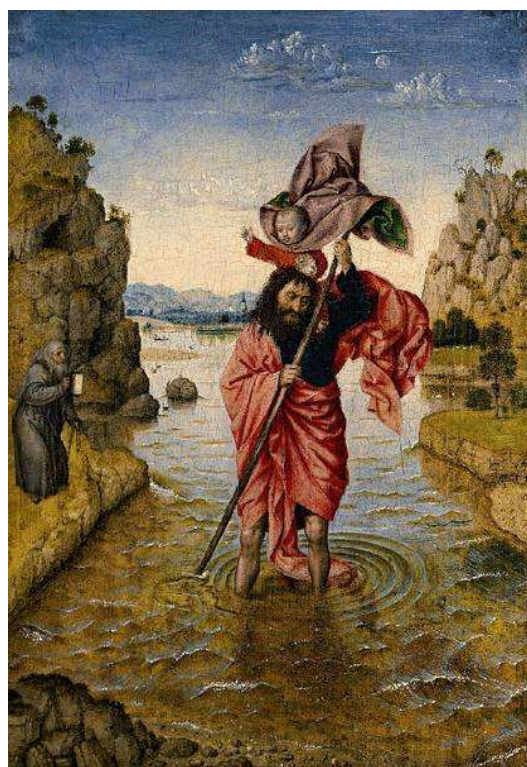
San Cristóbal, círculo de Juan Sánchez de Castro, h. 1480, Museo de Bellas Artes de Sevilla, óleo sobre tabla.



Cristobalón de la iglesia de San Cebrián de Mudá (Palencia), h. 1485-1490, pintura mural.



Paisaje con San Cristóbal, Joachim Patinir, h. 1520-1524, El Escorial, óleo sobre tabla.



Paisaje con San Cristóbal, Joachim Patinir, h. 1520-1524, Museo del Prado, óleo sobre tabla.



Cristobalón de la Catedral de Colonia, siglo XV.



Santos peregrinos, *Políptico de San Bavón de Gante*, Jan y Hubert Van Eyck, 1432, óleo sobre tabla.

LAS SIRENAS

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
lrpeinado@ghis.ucm.es

Resumen: La sirena es una figura de naturaleza fantástica cuyo mito nace en la Antigüedad. La etimología del término se ha puesto en relación con el vocablo púnico *sir* –canto– y el semítico *seiren* –hembra que fascina con sus cantos–. Su principal atractivo era su seductor canto de amor que ejercía sobre quien lo escuchaba una atracción fatal¹. Nació como símbolo de los peligros que entraña el abismo marítimo, pero en la Edad Media se asoció a la lujuria, la tentación y los peligros que encarna la sexualidad², porque eran seres volátiles como el amor, además de encarnar la falsedad, el engaño y la inconstancia.

Palabras clave: Sirena; Sirena-Pájaro; Sirena-Pez; Sirena de cola bífida.

Abstract: The mermaid is a creature of fantastic/magical nature whose myth originated in Antiquity. The etymology of the Spanish word *sirena* (translated into English as *mermaid*) has been put in relation with the Punic word *sir* –song– and with the Semitic *seiren* –female that fascinates with her chants–. Its main feature was its seductive chant of love that triggered a fatal attraction to those that heard it.³ It was born as a symbol of the dangers that lied beyond the sea. During the Middle Ages it was associated with lust, temptation and the dangers of sexuality⁴ because mermaids were considered as volatile as love, a portrait of falsehood, deceit and inconstancy.

Keywords: Mermaid; Bird-Mermaid; Fish-Mermaid; Forked-tailed mermaid.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

La sirena es un ser híbrido con cabeza de mujer y cuerpo de ave en el caso de las sirenas-pájaro. Pero también puede tener cuerpo de mujer que desde la cintura se metamorfosea en pez rematando en una aleta caudal. Estas sirenas pisciformes se caracterizan por su larga cabellera y torso desnudo donde, en algún caso, pueden asomar alas cuando se mezclan plásticamente los conceptos de sirena-pájaro y sirena-pezu.

¹ HOMERO, *Odisea*, canto XII.

² CLEBERT, Jean-Paul (1971): p. 379, y MENTRÉ (1993): p. 32, le atribuyen este significado, mientras BURGER, Pierre; CRÉMILLIEUX, André (1997): pp. 56-58, opinan que en el siglo XI es una mensajera de las enseñanzas de la Iglesia, porque la atracción de su canto es como la que ejerce la palabra divina y será con posterioridad cuando se convertirá en símbolo de tentación y lujuria. Esta posibilidad de redención también es apuntada por LECLERCQ-MARX, Jacqueline (1997): p. 226.

³ HOMER, *The Odyssey*, Song XII.

⁴ CLEBERT, Jean-Paul (1971): p. 379, and MENTRÉ (1993): p. 32, linked them to this meaning, while BURGER, Pierre; CRÉMILLIEUX, André (1997): pp. 56-58, think that in the 11th century she is a messenger of the teachings of the Church, because the attraction of their song is like the one exerted the Divine Word and it would be a later development that they would become the symbol of temptation and lust. This possibility of redemption has also been pointed out by LECLERCQ-MARX, Jacqueline (1997): p. 226.

En el románico un grupo de sirenas-pezu se representan con cola bífida que sujetan con ambas manos⁵.

Pueden portar instrumentos musicales que aluden a su canto mortal entonado con su voz cautivadora, también pueden sujetar algún pez o gran caracola haciendo alusión al medio acuático en que viven. En algunos casos se las representa alimentando a sus crías⁶. Y a partir del gótico su atributo más común fue el espejo y el peine dando lugar al tipo iconográfico de las sirenas coquetas⁷, porque el peine actuaba como símbolo de la seducción femenina y el cabello era un medio de seducción.

Son seductoras y ambiguas, porque no pueden satisfacer las pasiones que suscitan, ligando a su función erótica la funeraria. Se las consideraba aves de almas porque tenían la facultad de atraer a otras almas a la perdición produciendo una agonía ante la muerte y en el mundo helenístico eran tenidas por divinidades del más allá que cantaban a los muertos en la Isla de las Bienaventuranzas.

La sirena-pájaro fue la tipología más frecuente desde la Antigüedad hasta la Alta Edad Media. Su apariencia podía responder a dos modelos: cabeza de mujer y cuerpo de ave, el tipo más difundido, que podía presentar una variante en la que la figura tenía un largo cuello, o cuerpo de mujer hasta la cintura y parte inferior volátil, menos difundidos pero con antecedentes en la plástica de la Antigüedad. En las fuentes literarias, aunque son ambiguas en las descripciones, se identifica a estos seres con esta tipología, incluso se les asignaba puestos fijos en las islas o rocas desde donde entonaban su canto seductor.

La sirena-pezu, con la parte inferior pisciforme y cola única tuvo como modelo las tritonisas, compañeras de los tritones en el *thiasos* marino. Su aspecto es más seductor que el de las sirenas-pájaro y es por ello por lo que éstas están asociadas a símbolos demoniacos, mientras las pisciformes se vinculan a la lujuria⁸.

Fuentes escritas

Las fuentes literarias del mundo griego presentan a las sirenas como seres marinos cuya genealogía no está muy clara. Unas veces pasan por ser hijas de la musa Melpómene y del dios-río Aqueloo, otras atribuyen su maternidad a Estéropo y en otros casos se suponen nacidas de la sangre de Aqueloo cuando fue herido por Heracles. También se atribuye su paternidad al dios marino Forcis⁹. Su metamorfosis en seres híbridos se produjo como un castigo de Deméter al no impedir que Perséfone fuese raptada por Hades, lo que les otorgó un carácter funerario. Además de cantar podían tocar diversos instrumentos, como la flauta –vanidad–, la lira –lujuria– o la viola –engaño–¹⁰.

⁵ Esta tipología se adapta con mayor facilidad al marco arquitectónico y pudo tener su origen en los tritones de cola doble que aparecieron en los repertorios ornamentales desde los últimos siglos de la era antigua. En ocasiones pueden sujetar dos mechones de sus cabellos o un pez en cada mano.

⁶ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999): p. 108, comenta cómo algunos escritores difundieron la idea de que su leche favorecía el crecimiento de los héroes abandonados en el agua.

⁷ El pez y el espejo eran emblemas de la prostitución. El último era atributo de la mujer impura y por su carácter mágico, que plantea una dialéctica entre la ilusión y la realidad, servía para contemplar la imagen de la muerte: RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1998): p. 50.

⁸ Para las clasificaciones tipológicas, véase RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999): pp. 104-107.

⁹ PÉREZ SUESCUN, Fernando; RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Victoria (1997): pp. 55-56, hacen un repaso de su posible genealogía citando las fuentes literarias.

¹⁰ El aspecto musical de las sirenas es tratado en RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2007).

Aunque no se precisa su número, en algunas fuentes se citan tres, dos de las cuales erguidas inmóviles en sus rocas sedujeron a Ulises con su melodía, mientras la tercera se arrojó al mar, hecho significativo desde el punto de vista iconográfico¹¹.

La primera referencia escrita a estos seres los tenemos en el canto XII de la *Odisea*, cuando se narra el episodio en que Ulises, instruido por Circe, tapó con cera los oídos de sus marineros y se hizo atar al mástil de su embarcación para poder escuchar sus cantos sin sucumbir ante ellos. Después este mismo pasaje lo recogió Ovidio en las *Metamorfosis*:

Ven, ¡Oh ilustre Ulises!, alta gloria de los aqueos. Detén tu nave a fin de que escuches mi voz. Ningún hombre ha pasado de nuestra isla a bordo de su negra nave sin escuchar nuestra dulce voz, sino que se han alejado llenos de alegría y sabiendo muchas cosas. Sabemos, en efecto, todo cuanto han sufrido aqueos y troyanos ante la vasta Troya por la voluntad de los Dioses, y sabemos asimismo todo aquello que ocurre en la tierra nutridora.

*Decidme sirenas... ¿por qué razón tenéis alas y pies como los pájaros? Sin embargo, por la cara y por la voz podéis parecer vírgenes hermosas. ¿Es a causa de que acompañabais a Proserpina cuando fue raptada por Plutón mientras cogía flores? Después de haberla inútilmente buscado por toda la Tierra, pedisteis a los dioses os dotase de alas para seguir buscándola por los mares. Vuestras voces fueron escuchadas y al momento vuestros cuerpos se llenaron de plumas, pero no fuisteis privadas de la más bella voz del mundo y la seguís conservando con todo el resplandor de vuestra belleza (Ovidio, *Metamorfosis*, canto V, III)¹².*

En las fuentes literarias de la Edad Media se trata el tema de la sirena con carácter moralizador¹³:

- *El moralista enseña que las sirenas son crueles; que viven en el mar, que los acentos de sus voces son melodiosos, y que los viajeros quedan prendados de ellas hasta el punto de precipitarse en el mar, donde se pierden. El cuerpo de estas encantadoras es el de una mujer, hasta los senos; el resto recuerda al pájaro, al asno o al toro (Phisiologus, siglo V).*
- *Así, los seres humanos ignorantes e incautos se ven engañados por las hermosas voces, cuando los encantan las faltas de delicadeza, los rasgos de ostentación, o los placeres, o cuando se vuelven licenciosos... Pierden todo su vigor mental, como si estuviesen sumidos en un profundo sueño, y, de pronto, el ataque arrebatador del enemigo cae sobre ellos (Bestiario de Cambridge, 134-135).*
- *Las sirenas son doncellas marinas, que seducen a los navegantes con su espléndida figura y con la dulzura de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo tienen cuerpo femenino y son idénticas al género humano, pero tienen las colas escamosas de los peces, con las que siempre se mueven por las profundidades (Liber monstruorum diversis generibus, siglo VI, 42-43).*

¹¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1998): p. 45; RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999): p. 99, cita los nombres con los que se las conoce. Véase también RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2007): p. 5.

¹² Son muchos más los autores de la Antigüedad que se ocuparon de este mito: RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2007): p. 1.

¹³ PÉREZ SUESCUN, Fernando; RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Victoria (1997): pp. 57-60, hacen en su estudio una prolija enumeración de fuentes escritas medievales. Véase asimismo RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999) y (2002).

- *La sirena vive en el mar, canta contra la tormenta y llora si hace buen tiempo, pues tal es su naturaleza; tiene forma de mujer hasta la cintura, pies de halcón y cola de pez. Cuando quiere divertirse, canta en voz alta y clara; si la oye el marinero que navega por la mar, olvida su nave y se duerme al instante. Recordadlo: ésta es la significación. Las sirenas son las riquezas del mundo; la mar representa este mundo; la nave las gentes que hay en él; el alma es el marinero, y la nave, el cuerpo que debe navegar. Sabed que muchas veces las riquezas del mundo hacen pecar al alma ya al cuerpo, es decir, a la nave y al marinero; hacen que el alma se duerma en el pecado y además perezca. Las riquezas del mundo hacen grandes prodigios: hablan y vuelan, agarran de los pies y ahogan...La sirena es de tal naturaleza que canta cuando hay tempestad... cuando confunde al hombre rico... La sirena, con buen tiempo, llora y se lamenta sin cesar: cuando el hombre da riquezas y las desprecia por Dios, ese es un buen momento, y la riqueza llora (Philippe de Thaün, *Bestiario*, 1121-1152, 1361-1414).*
- *Hay tres clases de sirenas: dos de ellas son mitad mujer y mitad pez, y la otra, mitad mujer y mitad ave (Pierre de Beauvais, *Bestiario*, 1206, 172-173).*
- *Lo cierto es que las sirenas fueron tres meretrices que engañaban a todos los que se cruzaban en su camino y los arruinaban. Y dice la historia que tenían alas y garras en representación de Amor, que vuela y hiere; y que vivían en el agua, porque la lujuria está hecha de humedad (Brunetto Latini, *Livre du Tresor*, 1220, 131-132).*
- *Hay otros peces que tienen trenzas y cuerpo de doncella hasta el ombligo, y por debajo del ombligo de pez, y alas de pájaro. Su canto es hermoso y dulce, que es un prodigio el oírlo; y los llaman sirenas. Unos dicen que son peces; otros, que son aves que vuelan por el mar (Goussouin, *Image du monde*, 1250, 126-127).*
- *De ahí que debemos entender, por las sirenas, los placeres mundanos y las diferentes vanidades, que cantan tan dulcemente, que por su suavidad se duermen muchos hombres sensuales. Pero los navegantes cautos y prudentes, que no quieren oír las voces de las sirenas, se tapan los oídos con cera, es decir, con palabras santísimas y honestas, con buenas acciones y con virtud (Libellus de natura animalium, siglos XIV-XV, 313-314).*
- *La sirena es una criatura prodigiosa... La que tiene forma de pez y de mujer tiene un aspecto tan dulce, que todo hombre que la oiga cantar se acuesta de buen grado para escucharla...Podemos comparar a estas sirenas con las mujeres que tienen buena palabrería, que engañan a los hombres haciendo que se enamoren de ellas (Bestiario Catalán, manuscrito A, siglo XV, 79-80).*

Este carácter moralizador continúa en los *Emblemas* de Alciato (siglo XVI): *La mujer es cosa que acaba en negro pez, porque la libido trae consigo muchos monstruos* (Emblema 115).

Otras fuentes

Las sirenas homéricas fijas a las rocas se fueron transformando en aves voladoras por la transmisión oral de los poemas y posiblemente también por contaminaciones foráneas como la representación del *Ba* egipcio, cuyo jeroglífico era un pájaro con cabeza humana que volaría desde la tumba para unirse con el *Ka* en la vida futura.

Al estar asociadas al mar, también por tradición oral se fueron transformando en seres pisciformes para aclimatarse al hábitat acuático, inspirándose los artistas para su adaptación

plástica en otras criaturas híbridas marinas como las tritonisas, pero esta transformación fue lenta y en el mundo medieval, durante el periodo merovingio y carolingio la interpretación de los textos clásicos y el sentido moral que se asignó a estas imágenes fue modificando su tipología¹⁴.

Extensión geográfica y cronológica

La creación plástica de las sirenas se gestó en el mundo griego donde es frecuente ver la escena de la *Odisea* relativa al canto de las sirenas dirigiéndose a Ulises en la decoración de vasos, así como representaciones de estos seres en contextos funerarios. Del mundo griego pasó a Roma y se extendió por la cuenca del Mediterráneo. Y en el tránsito entre la Antigüedad y la Edad Media, en el arte copto desarrollado por los cristianos egipcios se detecta la presencia de estos genios con morfología pisciforme, aunque se trata de demonios de influencia etrusca, tal es el caso de la hija de la diablesa Albasdria, representada con medio cuerpo femenino, alas y extremidad escamosa en una pintura mural del monasterio de Bawit donde San Sisinio lucha contra las tentaciones¹⁵. O los dos seres pisciformes de un relieve procedente de Herakleópolis Magna-Ahnas, datado hacia el siglo VI, de cuyos cuellos cuelga un *ankh* (Museo de los Iconos, Recklinghausen), considerado por K. Wessel la primera representación de sirena pez¹⁶.

En el arte cristiano occidental fue en las ilustraciones de libros en el marco merovingio y carolingio cuando hicieron su aparición, gracias al interés por la recuperación del saber del mundo clásico de los sabios de la época. En este ambiente hay que destacar la representación de una sirena ave cuya extremidad se enrosca en una cola pisciforme en una página de frontispicio del *Sacramentario de Gellone* (Bibliothèque nationale de France, París), que se dispone junto a la Virgen.

Durante los siglos XI-XII convivirán en la plástica occidental las sirenas-pájaro y las sirenas-pep y se convertirán en verdaderas protagonistas de la obra artística. Las sirenas pep de este periodo pueden mostrarse con extremidad única o con cola bífida, siendo esta última la más representada. No suelen presentar estas sirenas el aspecto seductor del que las dotan las fuentes y lo habitual es que se cojan las extremidades con ambas manos, solo en algunos casos, como la sirena de la techumbre de la iglesia de San Martín de Zillis (Suiza) que toca una flauta, se acompañan de un instrumento musical con el que entonan su dulce canto.

Será en este periodo cuando la sirena-pep eclipse la idea primigenia de sirena-pájaro al asociar su carácter marino con criaturas del mar. Pero en el arte románico español predomina el tipo de sirena con tipología de ave, quizás por la influencia de los pájaros antropomórficos del folklore islámico¹⁷.

En la plástica del Románico, junto a los dos tipos descritos aparecen otras tipologías menos habituales como las sirenas caballo o las sirenas toro, que para diferenciarse de otros

¹⁴ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2002) en su tesis doctoral da cuenta de esta transformación. Véase asimismo, TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette (1962).

¹⁵ Véase figura en la ficha iconográfica de los Santos Caballeros, de Laura Rodríguez Peinado, en la *Base de datos digital de iconografía medieval*, <http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos%20de%20Innovaci%F3n%20Docente&a=docencia&d=22943.php>; o su versión revisada y actualizada de la *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 1, 2010.

¹⁶ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1998): p. 46, considera que se trata de tritonisas con carácter funerario.

¹⁷ LECLERCQ-MARX, Jacqueline (1997): p. 215.

seres híbridos las como centauresas, llevan alas¹⁸. En algunos casos se ha detectado la presencia de sirenas femeninas junto a otras masculinas, tritones o sirénidos, como han sido nombrados por algunos medievalistas, y aunque aún no se ha descifrado su significado, es posible que su presencia esté en relación con su vinculación musical, ya que estos genios marinos masculinos eran considerados desde la Antigüedad intérpretes y músicos¹⁹. También en esta época, al igual que en la pintura de Bawit más arriba mencionada, las sirenas pueden aparecer junto a centauros, ambos considerados símbolo de tentación y lujuria; algunos autores consideran que su asociación se produce porque aparecen juntos en los bestiarios y en sus ilustraciones suelen disponerse afrontados, lo que serviría de modelo para la plástica monumental²⁰, aunque también se ha apuntado que el origen podría estar en el arte romano, donde fue frecuente la asociación entre personajes del *thiasos* marino y el *thiasos* báquico²¹.

En los últimos siglos de la Edad Media se impone el tipo de sirenas de cola única, que al tratarse con mayor naturalismo responden mejor a los ideales de belleza y seducción con que las describen las fuentes literarias. Es frecuente que se representen con un espejo en la mano mientras se peinan los cabellos, incidiendo más en la simbología de vanidad y lujuria. En los siglos del gótico su iconografía no solamente va a formar parte de los contextos religiosos, ya sean fundamentalmente capiteles o misericordias de sillerías de coro, donde se convertirán en un motivo reincidente, sino también en objetos suntuarios de uso profano.

En las culturas del Mediterráneo Oriental durante la Edad Media también se detecta la presencia de estos genios marinos, tanto en el arte bizantino²², como en el arte islámico, donde se confunden con los daimones que responden a los temores que inspiraba el mar, poblados de seres portadores de desgracias y contratiempos²³.

Este tipo iconográfico se perpetuó a partir del Renacimiento, constituyendo su cuerpo un pretexto para mostrar la desnudez. Y aún en la actualidad, el mito continúa.

Soportes y técnicas

Las sirenas en sus diversas tipologías se representado en la Edad Media en todo tipo de soportes y técnicas. Por su carácter moralizante fueron frecuentes en las miniaturas de los códices, en escultura formando la decoración de capiteles, ménsulas y otros elementos arquitectónicos, así como en la decoración de las sillerías de coro, en pintura, vidrieras, marfiles, cerámica y todo tipo de artes suntuarias.

Precedentes, transformaciones y proyección

La conformación plástica del mito de las sirenas partió de los seres híbridos de las culturas de Egipto y el Próximo Oriente. Ya hemos comentado como el *Ba* se representó como un ave con cabeza femenina, pudiendo ser considerado uno de los precedentes más

¹⁸ Véanse ejemplos de todas estas representaciones en PÉREZ SUESCUN, Fernando; RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Victoria (1997).

¹⁹ Así lo apunta RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2007): p. 11.

²⁰ Véanse, por ejemplo, MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene (1993), y MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1982).

²¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1998): pp. 48-49.

²² Véase, por ejemplo, una sirena pájaro de un manuscrito ruso del siglo X: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sirin_lubok1.jpg [consultado 31 de mayo de 2009].

²³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (1999): pp. 136-138.

claros de la formación icónica de estos seres, cuya tipología ya estaba definida en el mundo helénico en el siglo VII a.C.²⁴. Se ha sugerido que su inspiración gallinácea puede estar en relación con la toponimia, ya que el mito surge en torno a las islas *Li Galli*, donde se sucedían numerosos naufragios que gestaron la leyenda²⁵.

La transformación iconográfica de la sirena-ave a la sirena-pep parece que se produjo ya en el mundo romano, tomando como modelo a las tritonisas y Escila, criatura monstruosa que acechaba a los navegantes que surcaban el Estrecho de Mesina de aspecto femenino hasta la cintura, de la que surgían seis fieros canes, y cola de pez. Pero el origen de este prototipo formal hay que buscarlo en los daimones marinos, mitad humanos, mitad pisciformes de las culturas del Próximo Oriente mediterráneo y en la diosa siria Atergatis, con cabeza de mujer y cuerpo de pez.

Aunque a partir de los siglos XI-XII la sirena pisciforme suplantó a la aviforme, durante un largo periodo de tiempo convivieron ambos prototipos formales y con el cambio icónico se produjo una alteración significativa con una carga sexual muy acusada. Pero aún en épocas tardías encontramos sirenas en forma de pez que conservan patas de ave.

Prefiguradas y temas afines

El mito de las sirenas nace en relación con el peligro que entrañaban las travesías marinas en la cercanía de las islas de su nombre, frente a las costas de Sorrento, que ocasionaban numerosos naufragios y peligro de muerte, pero pronto fueron asociadas con todo tipo de peligros que acosaban a los hombres y les conducían al mal.

Desde el punto de vista iconográfico, las sirenas-pájaro pueden llegar a confundirse con las arpías, seres híbridos que compartían con las primeras su cuerpo de ave y cabeza femenina, aunque dicen los textos que su aspecto era repugnante a diferencia del atractivo de los genios que nos ocupan. También se asociaban con el maligno y la tentación, por lo que simbólicamente tampoco se aprecian grandes diferencias. En el románico a veces es difícil diferenciar de cuales seres se trata, porque ambas presentan un aspecto similar, no constituyendo la belleza y el atractivo un elemento diferenciador. Así, en el claustro de la abadía de Santo Domingo de Silos, las figuras aviformes con rostro femenino de sus capiteles han sido descritas tanto como sirenas o como arpías. Algunas exhiben su largo cabello y otras lo cubren con un tocado, elemento que ha llevado a pensar que pueden ser los seres de los que nos ocupamos.

Las sirenas marinas pueden confundirse fácilmente con las tritonisas que acompañan a Poseidón en su *thiasos*, lo cual plantea dudas en el significado de estas imágenes en algunas representaciones, como el relieve procedente de Ahnas (Egipto) más arriba mencionado.

También se pueden establecer relaciones con otras figuras híbridas, sobre todo marinas como los onocentauros, como puede verse en la imagen que presentamos del Manuscrito Sloane 278.

Selección de obras

- *Sirenas pisciformes o tritonisas*, siglo VI, relieve en piedra, procedente de Ahnas, Museo de Iconos, Recklinghausen (Alemania).

²⁴ Véase RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2007): pp. 6-7.

²⁵ RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2007): pp. 1-2.

- *Sirena-pájaro-pez*, ca. 790, miniatura sobre pergamino, *Sacramentario de Gellone*, Meaux (Francia). París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 12048, fol. 1v., página de frontispicio.
- *Sirenas-pájaro o arpías*, comienzos del siglo XII, relieve en piedra, claustro de la abadía de Santo Domingo de Silos, Burgos (España).
- *Sirena-pez*, 1125-1150, relieve en piedra, arquivolta de la puerta central del portal occidental de la iglesia abacial de Ste. Marie Madeleine de Vézelay (Francia).
- *Sirena-pez*, primera mitad del siglo XII, relieve en piedra, arquivolta de la iglesia de Santa María de Uncastillo, Zaragoza (España).
- *Sirena-pez*, mediados del siglo XII, relieve en piedra, capitel de la iglesia de San Claudio de Olivares de Zamora (España).
- *Sirena de cola bífida*, siglo XII, relieve en piedra, procedente de la iglesia de San Esteban de Banyoles, Museo Arqueológico Comarcal de Banyoles, Gerona (España).
- *Sirena y sirénido*, ca. 1175, relieve en piedra, iglesia de San Andrés de Soto de la Bureba, Burgos (España).
- *Sirenas-pájaro*, segunda mitad del siglo XII, relieve en piedra, capitel, iglesia de San Pedro de la Rúa de Estella, Navarra (España).
- *Sirenas-pájaro*, siglo XIII, relieve en piedra, sepulcro de la iglesia de Santa María Magdalena de Zamora (España).
- *Sirena-pez y onocentauro*, segundo o tercer cuarto del siglo XIII, miniatura sobre pergamino, *Bestiario de Philippe de Thaon*, Norte de Francia. Londres, British Library, Ms. Sloane 278, fol. 47r.
- *Sirena de cola bífida*, siglo XIV, pintura sobre tabla, Palacio de Villahermosa, Huesca (España).
- *Sirena coqueta*, ca. 1500, relieve en piedra, capitel del coro alto de la basílica de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo, Madrid (España).

Además de las obras reseñadas, un repertorio muy variado y completo de imágenes puede verse en <http://www.flickr.com/groups/1102568@N24/pool/> [consultado el 31 de mayo de 2009].

Bibliografía

- ANTELA BERNÁRDEZ, Borja (2008): “Sirenas. De mujer pájaro a tentación del fondo del mar”, *Clío. Revista de Historia*, nº 76, pp. 50-57.
- BAER, Eva (1965): *Sphinxes and harpies in medieval Islamic art. An iconographical study*. The Israel Oriental Society, Jerusalén.
- BARINA, Antonella (1980): *La sirena nella mitologia. La negazione del sesso femminile*. Mastrogiacomio, Padua.

- BETTINI, Maurizio; SPINA, Luigi (2007): *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Giulio Einaudi, Turín.
- BURGER, Pierre; CRÉMILLIEUX, André (1997): *La sirène et le chapiteau roman*. Velay. E. du Roure, Velay.
- CLEBERT, Jean-Paul (1971): *Bestiaire Fabuleux*. Albin Michel, París.
- CONSOLI, Silla (1980): *La candour d'un monstre. Essai psychanalytique sur le mythe de la sirène*. Le Centurion, París.
- DÉONNA, Waldemar (1927): "La sirène, femme-poisson", *Revue Archéologique*, 5ª serie, XXVII, pp. 18-25.
- FARAL, Edmond (1953): "La queue de poisson des sirènes", *Romania*, t. LXXIV, pp. 433-506.
- FRIEDMAN, John B. (1977): "L'íconographie de Vénus et de son miroir à la fin du Moyen Âge". En: ROY, Bruno (ed.): *L'Érotisme au Moyen Âge. Études présentées au troisième colloque de l'Institut d'Études Médiévales*. L'Aurore, Montréal, pp. 51-82.
- GAIGNEBET, Claude; LAJOUX, Jean-Dominique (1985): *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*. Presses Universitaires de France, París.
- GARCÍA FUENTES, María Cruz (1973): "Algunas precisiones sobre las sirenas", *Cuadernos de filología clásica*, nº 5, pp. 107-116. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCA/article/view/CFCA7373110107A/34966>
- JALABERT, Denise (1936): "De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes. II. Les sirènes", *Bulletin Monumental*, t. XCV, pp. 433-471.
- KAPPLER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Akal, Madrid.
- LAO, Meri (1995): *Las sirenas: historia de un símbolo*. Era, México.
- LECLERCQ-MARX, Jacqueline (1997): *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge: du mythe païen au symbole chrétien*. Académie Royale de Belgique, Bruselas.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1982): *El bestiario esculpido en Navarra*. Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Pamplona.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (1996): *El simbolismo animal*. Encuentro, Madrid.
- MARLE, Raimond van (1971): *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures. Allégories et symboles*. Hacker, Nueva York, vol. II.
- MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene (1993): "La lucha de centauros y sirenas en los templos medievales navarros", *Cuadernos de arte e iconografía*, t. VI, nº 11, pp. 160-172. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1118.htm>
- MENTRÉ, Mireille (1993): "La sirène, mythe et modernité (notes sur quelques exemples)", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXIV, pp. 29-35.
- PICARD, Charles (1935): "Néréides et sirènes. Observations sur le folklore hellénique de la mer", *Annales de l'École des Hautes Études de Gand. Études d'Archéologie Grecque*, II, pp. 127-153.

PÉREZ SUESCUN, Fernando; RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Victoria (1997): “Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica”, *Anales de Historia del Arte*, nº 7, pp. 55-66. Disponible en línea:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9797110055A/31556>

POLLARD, John R.T. (1952): “Muses and sirens”, *The Classical Review*, nueva serie, vol. II, nº 2, pp. 60-63.

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*. Alderabán, Madrid.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2002): *Poseidón y el Thiasos marino en el arte mediterráneo: (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)*. Tesis doctoral, CD-ROM, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <http://eprints.ucm.es/2380/>

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2006): “Dioses y demonios marinos en el mundo etrusco: creencias, espacios, significación e iconografía”, *Akros*, nº 5, pp. 61-70. Disponible en línea: <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento7827.pdf>

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2007): “La música de las sirenas”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. XVI, nº 32, pp. 333-356.

Disponible en línea: <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento10735.pdf>

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura; RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2008): “Aproximación iconográfica a los capiteles del coro alto de la basílica de la Asunción de Nuestra Señora en Colmenar Viejo”, *Cuadernos de Estudios*, nº 22, pp. 128-146.

Sirènes m'étaient contées (1992): Catálogo de la exposición (Bruselas, 1992-1993). CGER, Bruselas.

TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette (1962): “De quand date la sirène-poisson?”, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, nº 21, pp. 450-459.

VAN DUZER, Chet; PEDROSA, José Manuel (2002): “Las sirenas en el arte y en la literatura. Bibliografía general”. En: PEDROSA, José Manuel (ed.): *El libro de las sirenas*. Ayuntamiento de Roquetas de Mar, Roquetas de Mar, pp. 233-257.

VIEILLARD-TROIEKOUROFF, May (1969): “Sirènes-poissons carolingiennes”, *Cahiers Archéologiques*, XIX, pp. 61-82.

VOISENET, Jacques (1994): *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XI^e siècle)*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.

VV.AA. (1998): *Sirenas, monstruos y leyendas. Bestiario marítimo*. Sociedad Estatal Lisboa 98.

WEITZMANN, Kurt (1960): “The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography”, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 14, pp. 45-68.



▲ *Sirenas pisciformes o tritonisas*, s. VI, relieve en piedra, procedente de Ahnas, Museo de Iconos, Recklinghausen, Alemania.

► *Sirena-pájaro-pez*, ca. 790, miniatura sobre pergamino, *Sacramentario de Gellone*, Meaux (Francia). París, BnF, Ms. Lat. 12048, fol. 1v.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-06000031&E=JPEG&Deb=10&Fin=10&Param=C> [captura 31/05/2009]



▼ *Sirenas-pájaro o arpías*, comienzos del s. XII, relieve en piedra, claustro de la abadía de Santo Domingo de Silos, Burgos (España). [foto: Fco. de Asís García]

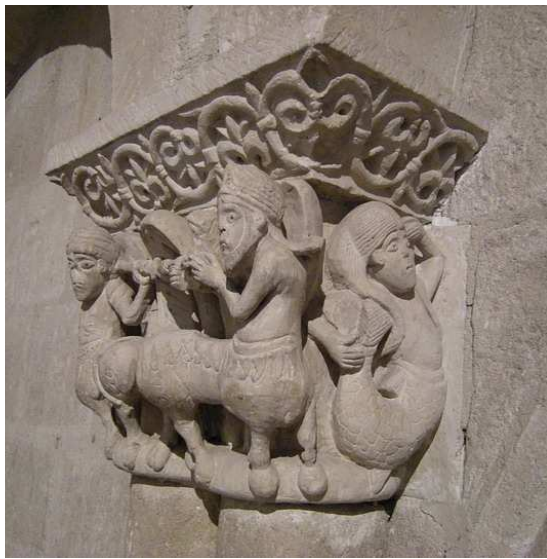


▲ *Sirena-pezu*, 1125-1150, relieve en piedra, arquivolta de la puerta central del portal occidental de la iglesia abacial de Ste. Marie Madeleine de Vézelay (Francia).

http://www.paradoxplace.com/Photo%20Pages/France/Burgundy%20Champagne/Vezelay/Vezelay_2007/Zodiacs/Images_RHS/800/16-Siren-Sept07-DE5628sAR600.jpg [captura 31/05/2009]

◀ *Sirena-pezu*, primera mitad del siglo XII, relieve en piedra, arquivolta de la iglesia de Santa María de Uncastillo, Zaragoza (España).

[foto: Fco. de Asís García]



***Sirena-pez*, mediados del s. XII, relieve en piedra, capitel de la iglesia de San Claudio de Olivares de Zamora (España).**

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Zamora_San_Claudio_de_Olivares_capital1.jpg [captura 31/05/2009]



***Sirena de cola bifida*, s. XII, relieve en piedra, procedente de la iglesia de San Esteban de Banyoles, Museo Arqueológico Comarcal de Banyoles, Gerona (España).**

http://lh6.ggpht.com/_of1CZg78E7o/Sfhfz3waaKI/AAAAAAAAAE3Y/eLrorjVBriU/s512/a27.jpg [captura 31/05/2009]



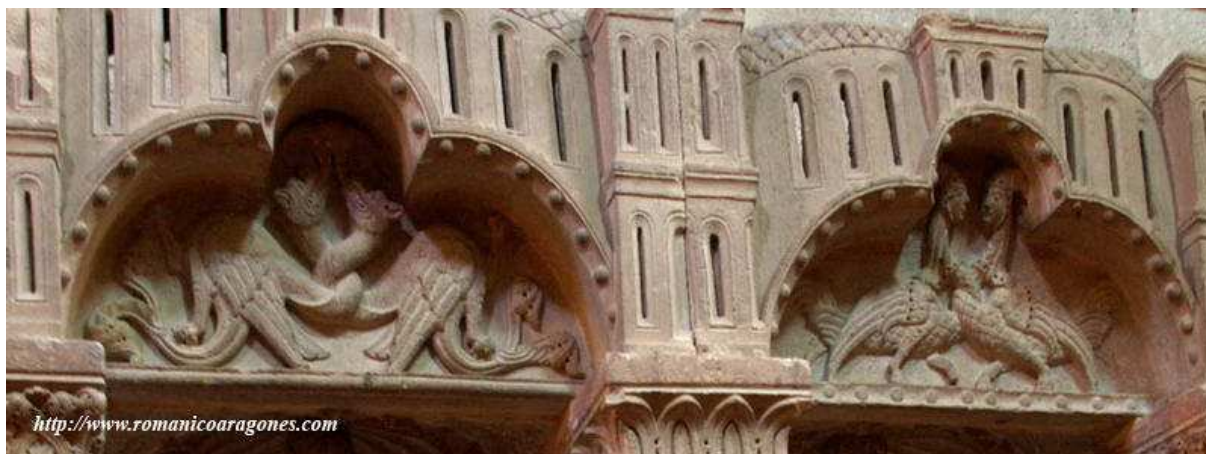
***Sirena y sirénido*, ca. 1175, relieve en piedra, iglesia de San Andrés de Soto de la Bureba, Burgos (España).**

http://1.bp.blogspot.com/_NXwTgvoGtIE/R0RcEyjTsLI/AAAAAAAAATE/EBf0Vfq1A4k/s400/P1020708.jpg [captura 31/05/2009]



***Sirenas-pájaro*, segunda mitad del s. XII, relieve en piedra, capitel, iglesia de San Pedro de la Rúa de Estella, Navarra (España).**

http://www.amigosdelrománico.org/dearterománico/imagenes/dar_modos_01.jpg [captura 31/05/2009]

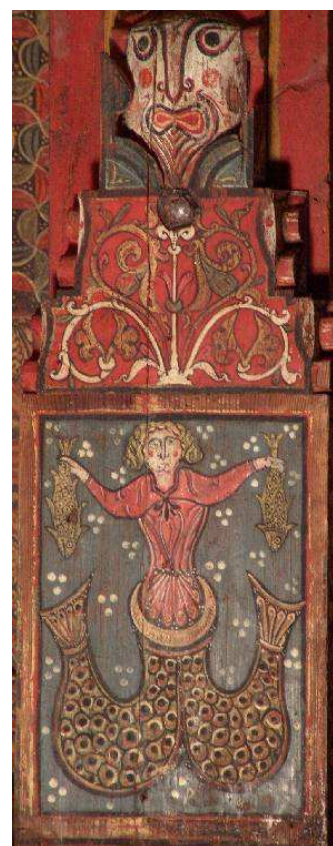


▲ *Sirenas-pájaro*, s. XIII, relieve en piedra, sepulcro de la iglesia de Santa María Magdalena de Zamora (España).

<http://www.arquivoltas.com/Magdalen2.jpg> [captura 31/05/2009]

► *Sirena de cola bífida*, s. XIV, pintura sobre tabla, Palacio de Villahermosa, Huesca (España).

<http://www.aragonesasi.com/bestiario/bestias/sirenahuesca.jpg> [captura 31/05/2009]



▲ *Sirena-pez y onocentauro*, segundo o tercer cuarto del s. XIII, miniatura sobre pergamino, *Bestiario de Philippe de Thaon*, Norte de Francia. Londres, British Library, Ms. Sloane 278, fol. 47r.

<http://www.bl.uk/learning/images/medieval/monstrous/sirenlg.jpg> [captura 31/05/2009]

► *Sirena coqueta*, ca. 1500, relieve en piedra, capitel del coro alto de la basílica de la Asunción de Nuestra Señora de Colmenar Viejo, Madrid (España). [foto: autora]



NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estructura de los originales

Cada artículo tendrá una extensión mínima de 2500 palabras y máxima de 10000 palabras, notas incluidas, y contendrá los siguientes campos:

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

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

- *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 la ficha, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos.

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:

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.

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

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

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”, *Revista*, vol./tomo, 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). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York). 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): “Virgenes abrideras”. En: BANGO TORVISO, Isidro (coord.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León). 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

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

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

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.

Citas de RDIM

Si cita material publicado en esta revista puede indicarlo del siguiente modo: APELLIDOS, Nombre, “Título”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol., nº, año, pp.