

LA HERENCIA DEL MUNDO ANTIGUO.
APORTACIONES A LA ICONOGRAFÍA DE LA EDAD MEDIA
EN LA DIÓCESIS PLACENTINA

POR

JOSE ANTONIO RAMOS RUBIO

Doctor en historia. Cronista oficial de Trujillo

RESUMEN

En el presente artículo se realiza una reflexión sobre las influencias del mundo antiguo, tanto romano como griego y oriental, en la iconografía de la Edad Media. Se pretende hacer una síntesis, apoyada en análisis bibliográficos, de las principales corrientes que influyen en el arte románico y gótico de las iglesias de Plasencia.

PALABRAS CLAVE: Iglesia de Plasencia, Mundo Antiguo, Arte medieval.

ABSTRACT

In this paper a reflection is realized on the influences of the ancient world, both Roman and Greek and oriental, in the iconography of the Middle Ages. The goal is to carry out a synthesis, based on bibliographical analysis, about the most important trends, which are influential in the romanian and gothic art of the Plasencia's churches.

KEY WORDS: Plasencia's Church, Ancient World, Medieval Art.

Para el conocimiento de los numerosos programas iconográficos existentes en la Edad Media hemos de remontarnos a la Antigüedad, a la raíz de donde surgen¹.

¹ Para las supervivencias antiguas en la Edad Media en general, véase F. SAXL, y E. PANOFSKY, «Classical Mythology in Medieval Art». *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2. Nueva York, 1933;

El estudio de la obra artística medieval, con su gravedad profunda, con la plenitud de su significación extraña a nosotros, escapa al comentario preciso, pues «los pensamientos más hondos, la idea en que descansa la obra de arte, se niegan a la expresión por medio de la palabra, ya que de otro modo, la obra artística sería superflua»².

La razón de que la Antigüedad influyese con tanta fuerza y tan profundamente en la Edad Media es que la gran potencia espiritual y moral de esta época, el cristianismo, se hallaba empapada de elementos tomados de la cultura antigua.

Las raíces del arte románico, que se hunden en lo romano, se nutren de concepciones orientales. Lo oriental, en el amplio sentido de este término, o sea, lo sasánida, lo minorasiático, lo bizantino, lo egipcio, lo mesopotámico, etc..., impregna la mentalidad artística del románico³.

No hace falta recordar ahora lo que ya han resaltado autores como Focillon⁴, Jairazbhoy⁵, Grabar⁶, Male⁷, Baltrusaitis⁸, Adhemar⁹, etc..., acerca de la decisiva aportación siria y minorasiática en cuanto a lo tectónico, así como la de los marfiles bizantinos y de la iconografía siria en materia de arte decorativo. También influyó mucho en la Edad Media el arte alejandrino y el copto. Estas corrientes artísticas del Oriente llevan consigo símbolos y figuras de origen sagrado. Los vehículos que trasladaron los elementos orientales a las regiones románicas fueron, sobre todo, las Cruzadas y el efímero reino militar de Jerusalén, pero, sobre todo, los árabes desde España y Sicilia¹⁰.

Nuestras relaciones con Oriente eran grandes, nuestras viejas basílicas prerrománicas están impregnadas de arte oriental; los visigodos trajeron del Oriente artistas que conocían muy bien el arte bizantino, sus mismas costum-

J. ADHEMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*. Londres, 1937; J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques*. The Warburg Institute. Londres, 1939. Nueva Ed. París, 1980; M. DURAND-LEFEBVRE, *Art gallo-romain et Sculpture romane*. París, 1937.

² E. GUNTHER GRIMME, *Pintura medieval*. Historia del Arte Universal. Bilbao, 1967. Tomo 12, p. 16.

³ M. GUERRA, *Simbología románica*. F.U.E. Madrid, 1978, p. 33.

⁴ FOCILLON, *Le Moyen Age roman*. París, 1971.

⁵ R. A. JAIRAZBHOY, *Oriental Influences in Western Art*. Londres, 1966.

⁶ A. GRABAR, *L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, I-II. París, 1968.

⁷ E. MALE, *L'Art religieux du XII siècle en France. Etudes sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*. París, 1966; *El arte religioso*. México, 1966.

⁸ J. BALTRUSAITIS, *Art sumerien, art roman*. París, 1934; *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*. París, 1955; *La Edad Media Fantástica*. Cátedra, 2ª ed., Madrid, 1987.

⁹ ADHEMAR, op. cit.

¹⁰ GUERRA, op. cit., p. 34.

bres y cortes a las de Bizancio. Después, los árabes al conquistarnos, trajeron consigo el arte de todo el Oriente, que llegó vivo y aún vive entre nosotros¹¹.

El arte medieval quiso diferenciarse del griego y del romano paganos, pero sufrió múltiples influencias de modelos que tenía aún ante sus ojos. Modelos paganos como son los *bestiarios* sasánidas que aparecen en las telas de seda y oro que traídas de Persia, por las caravanas de mercaderes armenios, sirvieron para envolver santas reliquias¹². En ellas encontramos animales de dos cuerpos y una cabeza, animales afrontados, etc... Probablemente, fue el sabio Alcuí quien compuso la refutación conocida con el nombre de *Libri Carolini* (hacia el 787), donde proclama la superioridad de las reliquias, los objetos litúrgicos y los evangelarios sobre las imágenes de los santos¹³.

Las botellas de Monza, regaladas por la emperatriz Teodolinda, son uno de los más significativos conjuntos de iconografía siria trasplantados a Occidente¹⁴. Aparecen en ellas, varios temas muy repetidos en la Edad Media, como el Nacimiento de Cristo; el Pantocrátor dentro de la mandorla que dos ángeles sostienen, sobre la Virgen rodeada de Apóstoles; la Anunciación de la Virgen¹⁵; la Visitación con abrazo, entre dos columnas con una cruz encima; el Bautismo de Cristo, etc...

Pronto los santos se comienzan a distinguir de los personajes que no lo son mediante el nimbo o aureola alrededor de la cabeza, elemento que procede del arte pagano (Egipto, Grecia y Roma) y que servía para enaltecer la figura de los emperadores o de las divinidades. Cristo y la Virgen aparecen con el nimbo en el siglo IV, los ángeles y los santos a partir del siglo VI, diferenciándolos con sus atributos, la indumentaria o con el nombre escrito al pie de la figura. Hacia el siglo VIII se distinguían a los patriarcas y profetas del Antiguo Testamento con el nimbo poligonal, que perdura en toda la Edad Media¹⁶.

El arte sumerio, a través de Egipto y Grecia, nos ha aportado el *Zodiaco*. Algunos temas griegos se filtran a la iconografía medieval y se alían a los bí-

¹¹ R. PINEDO, de.: *El simbolismo en la escultura medieval española*. Espasa-Calpe, Madrid, 1930, p. 13.

¹² Para acrecentar la piedad popular, se desarrolló mucho en la Baja Edad Media la devoción a los santos y el culto a sus reliquias, hechos en los que influyó mucho la *Leyenda Dorada* (1264) del dominico fray Santiago de la Vorágine.

¹³ Aparece la Cruz, como emblema del Cristianismo, está muy por encima de las reliquias. Hay una distancia entre la representación de la Crucifixión y el símbolo de la Cruz. Esta jerarquización de imágenes influyó en el Medioevo. Entre los temas palestinos citamos la Cruz, empleada por los cristianos a partir del año 326. A. CIRICI PELLICER, *Pintura y escultura en la Edad Media*. Barcelona, 1957, p. 118.

¹⁴ CIRICI PELLICER, op. cit., p. 119.

¹⁵ Hemos de anotar que la Anunciación fue un tema de origen griego, y se extendió en el siglo VI por Oriente.

¹⁶ J. FERRANDO ROIG, *Iconografía de los Santos*. Omega, Barcelona, 1950, p. 12.

blicos, como la Musa que acompaña a David, el dios del abismo que prende a los egipcios en el mar Rojo, el Día con su antorcha, la noche con su velo, Jesús como joven poeta y el nimbo¹⁷.

Existen algunas variantes entre las representaciones griegas o las siríacas. Por ejemplo, la Crucifixión griega representa a Cristo desnudo; y la siríaca, con túnica y con barba. En Palestina y Siria se creó la imagen realista de Cristo como hombre maduro en la plenitud vital, con barba negra y cabellos largos. Esto es debido a la similitud de Cristo con el tipo racial palestino o sirio, pues Jesús era el representante de éstos.

Las Resurrecciones griegas nos presentan tres guardias y tres mujeres al lado del templete constantiniano. Las sirias presentan sólo dos mujeres ante un edículo con lámparas suspendidas, a cuyo lado monta la guardia un ángel. Estas diferencias son debidas a seguir a San Marcos los griegos y a San Mateo los sirios. Generalmente, en Occidente se impone casi siempre la forma siria¹⁸.

Del arte helenístico procede la tendencia a presentarnos a los personajes enmarcados por arquerías¹⁹, que en la Edad Media lo observaremos en los respaldos de las sillerías de coro y en los sarcófagos²⁰.

La iconografía románica además de beber de estas fuentes del arte griego y sirio, lo hace también de poemas latinos y del arte cristiano romano de las catacumbas, que posteriormente citaremos, donde nos encontramos con la primera iconografía cristiana que se remonta al siglo II.

El nuevo arte no se nutre de formas, sino de símbolos, apartándose deliberadamente de cuanto podía recordar al muerto paganismo²¹. Pero, es a través de las formas, por las que el hombre medieval busca una idea; si la imagen le sugiere esa idea, cumple su misión. El intento expresivo no lleva siempre aparejada la habilidad técnica; de ahí que nos encontremos en muchas ocasiones con imágenes toscas y desproporcionadas; pero, a pesar de ello, tan llenas de expresión, tan cargadas de contenido espiritual. Según la prof. Gómez-

¹⁷ CIRICI PELLICER, op. cit., p. 119.

¹⁸ CIRICI PELLICER, op. cit., p. 121.

¹⁹ H. FOCILLON, *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*. Akal, Madrid, 1987, p. 69.

²⁰ Estos orígenes los encontramos en los sarcófagos de Melfi (Museo de Nápoles), del siglo II; y de Sidamara (Museo de Constantinopla), de principios del siglo III.

²¹ Existen una serie de motivos clásicos griegos que pasan a la simbología cristiana, como la Andrómeda que se asimila al monstruo de Jonás, el cofre de las monedas de Apamea que se hace Arca de Noé; el tipo de Orfeo, que pasa a representar a Jesús; el Hermes crióforo, que pasa a representar el Buen Pastor. Además, la orante, el pez, el monograma, la copa, las palomas, símbolos comprensibles para los cristianos, eran como un lenguaje misterioso en el tiempo de las persecuciones, y ese sentido simbólico arraigó en el arte medieval. M. E. GÓMEZ-MORENO, *Breve historia de la escultura española*. Madrid, 1951, p. 20.

Moreno: «Su rudeza no es decadencia, sino búsqueda de formas nuevas, pues toda la Edad Media es un recomenzar, explorar caminos para todo, no sin volver de vez en cuando la vista al extinguido mundo clásico»²².

El carácter pedagógico que observamos en la Edad Media, no nos lo encontraremos en el mundo oriental, donde la obra de arte está encaminada a la contemplación y a la participación en la vida del prototipo que muestra. En el Medioevo las obras de arte no mostrarán la belleza, sino que, de una forma bella en la mayoría de los casos, se enseña y se hace catequesis. Y quien enseña es la propia Iglesia. Encontramos la Sagrada Liturgia, los Santos Libros, las verdades todas de la Santa Religión, tomando forma plástica en los monumentos medievales.

En muchas ocasiones nos hallamos con símbolos no cristianos que son vistos desde una perspectiva cristiana. Tal es el caso de los diablos copiados de las máscaras escénicas de Plauto o Terencio, las máscaras bifrontes al modo de la diosa Jano, las figuras tricéfalas y las cabezas trifaciales de remotos orígenes precristianos, los caballos de Epona o Apolo, los arabescos islámicos, las sirenas y centauros, etc..., como nos dice Manuel Guerra: «Son materiales no cristianos, pero su destino y su significado es cristiano»²³.

Según Davy, el universalismo románico, aceptará las comparaciones así que Saturno, Júpiter, Marte y Venus jugarán un papel importante en el simbolismo medieval. Con base en la astrología se aceptarán los temas de la antigüedad con las correspondientes metamorfosis, así Cefeo se transformará en Adán y Casiopea en Eva. También la tradición judeo-cristiana ofreció en la Edad Media un gran número de símbolos²⁴.

El combate de las virtudes y los vicios²⁵, tan representado en la sillería coral de la catedral placentina, es un tema moral²⁶ inspirado en la *Psicomaquia*, poema compuesto en el siglo IV por Aurelio Prudencio²⁷. En la Edad Media se

²² Ibidem. p. 20.

²³ M. GUERRA, op. cit., p. 40; *Constantes religiosas europeas y sotoscuevenses*. Burgos, 1973, p. 43.

²⁴ M. M. DAVY, *Initiation a la symbolique romane*. Cap. IV. Ed. Flammarion, París, 1964.

²⁵ Vid. M. MORREALE, «Catálogos de vicios y virtudes de las Biblias romanceadas de la Edad Media». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 12, Madrid, 1958, pp. 149-150.

²⁶ Las virtudes son: la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza, la Templanza (Morales), San Ambrosio las llamó cardinales; Caridad, Fe y Esperanza (Teologales). Los vicios que se oponen a las virtudes son: la Imprudencia, la Negligencia, la Difamación, la Usura, el Fraude, la Lujuria, la Embriaguez, la Soberbia, la Ira, la Ambición, etc... Toda obra de arte existe en función de un contenido o de una finalidad expresiva.

²⁷ Plantea la batalla que se libra en el alma humana entre la Fe cristiana y la Idolatría, asistidas respectivamente por el ejército de la Virtud y el de los Vicios. Es el primer poema alegórico de gran estilo legado por la Antigüedad, su influencia fue enorme en el alegorismo medieval, tanto en los

consideraba que el valor supremo era la virtud, por encima de la naturaleza y de la ciencia. La Virtud fue presentada por San Isidoro en su *Libro de las Sentencias*, y por San Gregorio Magno en el tratado *De conflictu vitiorum et virtutum*, siguiendo al poeta latino de Zaragoza Prudencio, el mayor poeta occidental de la Antigüedad cristiana, este a su vez pudo inspirarse en *La República* de Platón.

Está claro que el diablo es el personaje omnipresente en todos los textos cristianos comenzando por la *Biblia*²⁸ como el más interesante, libro que el hombre medieval consultó frecuentemente por los comentarios alegórico-morales que recogían desde la Patrística a los textos evangélicos. El diablo es la presencia de la contrafigura de Dios, que encarna los pecados capitales. Entre las primeras representaciones podemos citar el demonio hitita de Tell-Halaf con dos fauces de león que encontramos en India, Fenicia y Egipto²⁹.

Las gemas antiguas nos ofrecerán múltiples ejemplos grabados de animales fantásticos, lo que nos lleva directamente a las famosas gryllas góticas o monstruos definidos por combinaciones de cabezas, que encontramos por ejemplo en las sillerías de coro.

Con el culto a la glíptica renacen varias de las creencias antiguas, Alberto Magno, Vicente de Beauvais y Santo Tomás de Aquino han celebrado las gemas grabadas y sus propiedades, los *Lapidarios* son innumerables³⁰. Los *Lapidarios* alejandrinos transmitidos por árabes y judíos se refieren generalmente a doctrinas babilónicas. Así, el libro *Los Cyránidos*, del siglo IV, se redactaría según un manuscrito encontrado en la capilla de oro que se alzaba en la cumbre de la torre de Babilonia³¹. Así, la glíptica introducirá en la Edad Media muchísimos motivos grotescos.

En los primeros siglos del cristianismo, no suele aparecer ya el diablo como un monstruo con múltiples cabezas, se le identifica como el ángel caído, de

capiteles románicos como en las miniaturas de los códices. A. PRUDENCIO, *Obras Completas*. B.A.C. Madrid, 1950.

²⁸ Colección de libros sagrados inspirados por Dios en los que se hallan los fundamentos del Cristianismo. Los libros que componen la Biblia forman dos grupos llamados Antiguo y Nuevo Testamento. Los artistas encontraron en ellos una riquísima fuente iconográfica de inspiración.

²⁹ J. BALTRUSAITIS, *La Edad Media Fantástica*. Cátedra, Madrid, 1987, segunda ed., p. 25.

³⁰ En ellos se invoca la autoridad de los filósofos, de Aristóteles, Plutarco y Platón. Se decía que Ptolomeo había escrito un *Liber de impresionibus imaginum in gemmis*. Estos textos se atribuyeron también a Zoroastro. F. de MELLY, *Les Lapidaires de l'Antiquité et du Moyen Age*. Paris, 1896-1902. Cit. por BALTRUSAITIS, op. cit., p. 31.

³¹ Entre las leyendas medievales de las piedras preciosas- estas criaturas vivas divididas en machos y hembras, en salvajes y domésticas- es el *Lapidario* de Alfonso X. No obstante la glíptica utilizada en la Edad Media no siempre eran antigua, se hicieron muchas falsificaciones en pasta de vidrio y en piedra. BALTRUSAITIS, op. cit., p. 31.

color oscuro³². Una de las demoniologías más importantes y que ejercerá una gran influencia en la Edad Media, es la de Evagrio «el Póntico» que vive en el último tercio del siglo IV. Insiste en su no visibilidad, pero en la posibilidad de manifestarse como ángel o dentro de una tipología bestial señalada en la vida de San Antonio³³.

En el arte del Imperio Romano de Oriente elaboró el cristianismo, de manera grandiosa e inequívoca, su expresión iconográfica. Hasta la caída de Roma en Oriente, en 1453, las formas bizantinas fueron siempre una componente más o menos vigorosa del arte figurativo occidental. En el ámbito del antiguo Imperio Romano de Occidente, el monaquismo occidental se erige en portador de la gran revolución espiritual y artística. El Papa, coronaba emperador al rey de los francos en el año 800. El poder espiritual y el terrenal, representados por el Papado y el Imperio, van a configurar a partir de este momento, con su constante antagonismo, la faz de la Europa medieval, al mismo tiempo que determinan su arte³⁴.

Un tema muy frecuente en la Edad Media es la Adoración de los Reyes. Surge en Bizancio y se difunde en España a finales del siglo XII³⁵. El arte bizantino logra sus obras más acabadas en el siglo de Justiniano, se extiende a todos los territorios que alcanza su Imperio, Italia y Africa incluidos. Más al Occidente (España y Francia) estamos ante un arte de importación o de imitación más o menos consciente, con notas peculiares indígenas, y siempre dentro del área espiritual del mundo antiguo, sin que en lo que al arte se refiere se perciban aún las fuertes corrientes innovadoras que darán personalidad al arte medieval³⁶.

³² J. YARZA LUACES, «Del ángel caído al diablo medieval». *B.S.A.A.* XLV. Universidad de Valladolid, 1979, pp. 299-315.

³³ Casiano, se inspira en Evagrio, autor de una gran obra de difusión monástica medieval, *Las Collationes*, cuyos libros VII y VIII son verdaderas demoniologías. *Ibidem.* op. cit., p. 301.

³⁴ E. GUNTHER GRIMME, op. cit., p.14.

³⁵ Millet y Réau señalan el origen de esta forma iconográfica en el arte bizantino y su difusión posterior en los siglos XIV y XV. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV, XV et XVI siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédonie et du Mont-Athos*. 2ª ed. París, 1960, p. 151. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*. París, 1957, II, p. 247. Aparece por primera vez como «Epifanía de los Magos» en *Las Etimologías* de San Isidoro, antes se denominaba a esta representación «prosquinesis». Su difusión en España en anterior a las fechas citadas por Millet. I. BANGO TORVISO, «Sobre el origen de la Prosquinesis de la Epifanía a los Magos». *Traza y Baza*. Barcelona, 1978, pp. 25-61. Cita representaciones de la Prosquinesis en los tímpanos de las iglesias de Santiago de Agüero y San Pedro del Grado del Pico, fines del XII.

³⁶ J. Mª. LACARRA Y DE MIGUEL, *Historia de la Edad Media*. Montaner y Simón, S. A. Barcelona, 1969. I tomo, p. 307. A., MALRAUX, en su obra *Las Voces del Silencio*, Buenos Aires, 1956, p. 296, nos ofrece un texto muy bello sobre la espiritualidad del arte bizantino: «Su estilo nació, como tantos otros estilos orientales, de la necesidad de representar lo que racionalmente no puede ser repre-

En el románico final proliferarán las imágenes de la Virgen con el Niño, conforme a modelos bizantinos.

La mentalidad religiosa y popular que dio vida a la citada imaginería, se basó en la filosofía, teología, teodicea y exégesis de la Baja Edad Media, que heredó los pensamientos escolástico y aristotélico-tomista. En multitud de obras medievales aparece representada la Virgen como Madre de Jesús, con toda la fuerza realista que se deriva de los escritos de Berceo, las *Cantigas*³⁷ de Alfonso X y del culto de hiperdulia tributado a la Señora³⁸.

La vida novelada de la Madre de Dios comienza a representarse a partir del siglo II³⁹. Sobre todo se conoce por los *Evangelios Apócrifos*⁴⁰, fuente de inspiración de los artistas en todas las épocas. A éstos debemos de sumar los supuestos retratos de María atribuidos a San Lucas⁴¹.

Precisamente, el historiador Nicéforo Calistos nos indica que en el siglo IV la hermana de Teodosio II colocó un icono con la representación de la Virgen en la iglesia constantinopolitana de Odegón («calle de los guías»), a esta Virgen desde entonces comenzaron a llamarla *Panagia Odegetria* («la que guía»)⁴². Estaba de pie con el Niño en su brazo izquierdo y la mano derecha apoyada sobre el pecho. El Niño con túnica y palio, poseía nimbo y bendecía al modo latino con la derecha, sosteniendo en la izquierda un rollo de pergamino.

La representación de la Virgen con el Niño que más se va a utilizar en el arte occidental medieval es la bizantina *Teótocos* («Madre de Dios»), de la que deriva la *Nicopoia* («la que concede la victoria») que se atribuye a San Lucas.

sentado; de figurar lo sobrehumano por medio de lo humano. No el mundo, sino lo que, dentro o fuera del mundo, merece ser representado».

³⁷ Ed. de Jesús Montoya, Cátedra, Madrid, 1988.

³⁸ Los primitivos fieles, como ya hemos estudiado, dieron culto preferente a María, sobre el tributado a los demás Santos, este culto era religioso (hiperdulia), está probado con la simple observación de las imágenes halladas en las Catacumbas, fechables en el siglo II. ARMELLINI, *Nitizie storiche intorto all'antichità del culto di Maria Vergine*. Roma, 1887, p. 66.

³⁹ El primer documento que enseña la *virginitas in partu*, es en la obra judeocristiana la *Ascensión de Isaías*, a fines del siglo I. Antes del año 150 d. C. nos hallamos con otra descripción del nacimiento de Cristo, en las *Odas de Salomón*: «Dio a luz en el seno de una virgen, lo recibió con gran poder, lo guardó con ternura y lo mostró en majestad». H. GRAEF, *La Mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona, 1968, p. 43.

⁴⁰ A. de. SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*. B.A.C. 5ª ed. Madrid, 1985.

⁴¹ Uno de los iconos más famosos atribuidos a San Lucas es el citado por el historiador bizantino Teodoro de Constantinopla (siglo VI), que nos indica cómo a finales del siglo IV la emperatriz Eudoxia mandó a la hermana de Teodosio II, Pulqueria, un retrato de la Virgen que procedía de Jerusalén y se creía pintado por San Lucas. E. ROS LECONTE, *Iconografía mariana bizantino-rusa*. Barcelona, 1984, p. 35.

⁴² M. TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid, 1947, p. 15.

En muchas ocasiones acompañaba a los ejércitos cristianos en los combates⁴³. Se representa a la Virgen en un trono con el Niño sentado en el regazo de su Madre. Ros Leconte nos dice que es una figuración teológica y triunfal⁴⁴. En estas imágenes mayestáticas de la Virgen, el Niño suele ser un componente secundario, esculpido más toscamente que la Madre, generalmente descuidado por el imaginero, que volcó todo su arte y devoción en la figura de la Diosa Madre.

También atribuida a San Lucas, es la Virgen orante o *Blaquerniotissa*, que no tuvo tanta influencia en el arte medieval occidental como las citadas anteriormente.

Así, el Papa Pablo VI, refiriéndose a estas corrientes antiguas, en un discurso pronunciado a un grupo de artistas italianos les dirá: «La Virgen de Guadalupe será paleocristiana como Virgen sedente, bizantina por su corona tallada, gótica por el momento de su invención. Orientalismo hay en el hieratismo de su actitud frontal, que va de la lejanía del misterio a la proximidad familiar. Es pues, fruto de una continuidad histórica, con el préstamo de innovaciones seculares petrificadas, y así tiene la fascinación el románico. Me gusta pensar que fue un monje su autor, quien, en feliz conjugación para alcanzar la fuerza de la expresión lírica y de la belleza intuitiva, necesitaría hacer coincidir el sacerdocio con el arte»⁴⁵.

Los pocos datos existentes que nos hablen de la que sería la Madre de Jesús, María, aparecen en el Nuevo Testamento y en los Evangelios. La María de la fe del Nuevo Testamento se constituye en norma fundamental de referencia de toda la Mariología. El interés por María se organiza con ocasión del acontecimiento de la resurrección del Señor, dada la relación de maternidad entre María y Jesús. La madre de Jesús de Nazareth aparece también como la Madre del Cristo Resucitado, quedando incorporada a un universo nuevo de fe, de realidad y de significaciones, lo que permite una nueva comprensión de la persona, de la maternidad y de la historia de María.

⁴³ El hecho de encontrarnos con abundantes obras escultóricas de la *Nicopoiá* en la Diócesis placentina, se debe a que acompañaban, la mayoría de las imágenes, a las tropas cristianas y fueron depositadas en los numerosos templos construidos tras la reconquista.

⁴⁴ Teológica porque traduce a una imagen de fácil comprensión a la complejidad de la maternidad divina de María. Triunfal porque era un tema que, por su importancia, fue puesto de relieve en el Concilio de Efeso (año 431), y se reservaba para embellecer la parte más importante de los templos. ROS LECONTE, op. cit., p. 17.

⁴⁵ PABLO VI., «Discurso a un grupo de artistas italianos». *Eclesia*, núm. 1193. Madrid, 1964.

En la Antigüedad debemos de destacar la «Mariología» de los Padres de la Iglesia, que tienen su fuente en la Palabra de Dios⁴⁶, desde San Ignacio de Antioquía⁴⁷ hasta San Juan Damasceno⁴⁸, éste ya medieval.

El proceso evolutivo de la Mariología de los Padres, sobre todo orientales, comprende los dos primeros siglos de la Iglesia, en los que los Padres son los testigos inmediatos de la tradición apostólica. La gran preocupación de los Padres se centró en el Dios-Hombre, Jesucristo, y en situarle en el puesto que le corresponde, dándole su auténtica dimensión; hoy diríamos, colocarle en el centro de la Historia. Esto les lleva a hablar de María: la Encarnación vincula forzosamente a María con su Hijo. Posteriormente, en una segunda etapa, tendríamos los comienzos del siglo III hasta la controversia nestoriana, iniciada hacia el año 318.

En el año 325 tenía lugar la solemne apertura del Concilio de Nicea, que fue crucial para la historia del Cristianismo⁴⁹. En él no sólo se confirmaba definitivamente la presencia oficial de la Iglesia como fuerza espiritual en todo el ámbito del Imperio, sino que se establecía sin lugar a dudas en dónde debía emanar cualquier verdad dogmática que, a partir de entonces, se estableciera⁵⁰.

Y otra etapa decisiva, desarrollada a lo largo del siglo IV, que culminaría con la proclamación de María, como Madre de Dios, en Efeso (431). Fue el triunfo de los «Theotokos»⁵¹.

⁴⁶ La Virgen María que nos ofrece el Libro Sagrado del Apocalipsis (Ap 12, 1-2), nos revela a María «llena de gracia», elegida por el Padre para ser Madre del Hijo de Dios, hecho hombre. Texto que destila veneración hacia la «Theotokos». Para los Padres de la Iglesia, la Sagrada Escritura era el «alma de toda la teología». ALDAMA, *María en la Patrística de los siglos I y II*. B.A.C. I-XIV, Madrid, 1962; S. ALVAREZ CAMPOS, *Corpus Marianum Patristicum*. Aldecoa, vol. I. Madrid, 1979, p. 15; L. OBREGON BARREDA, *María en los Padres de la Iglesia*. Madrid, 1988, p. 10.

⁴⁷ El primer testimonio mariano postbíblico es una frase de San Ignacio de Antioquía, afirmando que la virginidad de María, su parto y la muerte de Cristo, son misterios que hay que anunciar a gritos.

⁴⁸ San Ignacio de Antioquía (murió en 107), San Justino (105-165), San Ireneo de Lyon (130-200), Tertuliano (160-220), San Hipólito de Roma (murió en 235), Orígenes (185-253), San Cipriano de Cartago (200-257), San Atanasio (295-373), San Cirilo de Jerusalén (313-386), San Hilario de Poitiers (315-367), San Epifanio (315-403), San Basilio (330-379), San Gregorio Nacianceno (330-390), San Gregorio Niseno (335-385), San Efrén (306-373), Didimo (murió en 398), San Juan Crisóstomo (344-407), San Cirilo de Alejandría (370-441), San Jerónimo (347-420), San Ambrosio (339-397), San Agustín (354-430), San Juan Damasceno (675-745).

⁴⁹ E. de CESAREA, *Vita Constantinis*. III, 10-14; *Diccionario Filosófico*, voz «Concilios». Edición española: Sempere editor. Valencia, 1920.

⁵⁰ No se han conservado las actas de Nicea. Pero conocemos algunos testimonios de aquella magna reunión por la *Vida de Constantino*, de Eusebio de Cesarea; los *Anales Alejandrinos*, de Eutiquio; y las *Cartas Africanas* del mismo emperador y varios textos más.

⁵¹ OBREGON BARREDA, op. cit., pp. 10 y 11.

Por tanto, la Mariología de los Padres está estructurada principalmente sobre la Cristología. Cristo es el tema esencial. No debemos de olvidar que Orígenes, Clemente, Basilio, Nacianceno, por un lado; y, por otro, los Padres latinos, fueron educados en escuelas que aunaron todas las tradiciones artísticas del pasado haciendo de ellas un bien común, al utilizarlas en los manuales escolares y en sus comentarios o explicaciones de los autores.

San Epifanio (315-403), fue un gran mariólogo que proclamó a María como «siempre virgen», expresión que fue tomada por el magisterio universal de la Iglesia en el Concilio II de Constantinopla, el año 553⁵².

En el Concilio de Efeso (año 431), se había proclamado a María como Madre de Dios⁵³, con toda la trascendencia que este hecho iba a tener este hecho para el cristianismo. El otro gran paso se daría bastantes años después, en el año 1000, cuando se proclamó que la Virgen María era liberada del Pecado Original, se conseguía así recuperar ese riquísimo panteón de diosas-madres que la autoridad teológica había ido rechazando paulatinamente. Esa es la causa de que tengamos que volver sobre ellas, para calibrar hasta qué extremo la devoción mariana surgió como una asimilación natural de aquellos cultos que tan ligados estuvieron al sentir religioso anterior a la eclosión cristiana⁵⁴.

Desde el siglo III ya se habían comenzado a levantar los primeros templos dedicados a la Virgen María. No obstante, ya existían representaciones de la Virgen María en las catacumbas de Priscila (siglo II), amamantando al Niño. Toda esta abundante iconografía bizantina influyó mucho en el arte occidental del Medievo.

Fue de gran valor para los bizantinos un manual iconográfico donde se especificaba la manera de representar exactamente los temas sagrados, que es la *Guía de la Pintura del Monte Athos*, que ha sido conocida a través de un manuscrito del siglo XVI, aunque procedente de fuentes mucho más antiguas⁵⁵.

⁵² J. COLLANTES, *La fe en la Iglesia católica*. B.A.C. Madrid, 1984, p. 280. Cit. por S. SEBASTIAN LOPEZ, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*. Madrid, 1986, p. 17.

⁵³ San Pablo, que predicaba el cristianismo en centros paganos, como Corinto y Efeso, sólo menciona una vez a María en su carta a los gálatas, para demostrar la realidad de la Encarnación: «Dios envió su Hijo, nacido de mujer» (Gál 4, 4). También la menciona Ignacio de Antioquía (carta a los tralianos 9, 1), que murió hacia el año 110. No obstante, la figura de María aparece con relativa frecuencia en los Apócrifos.

⁵⁴ MIRCEA ELIADE, *Historia de las Creencias y de las ideas religiosas*. T. I., p. 78. *Cristiandad*. Madrid, 1978; HENRI-CHARLES PUECH, y otros: *Historia de las Religiones*. Varios Tomos. Siglo XXI. Madrid, 1977; J. M^a. BLAZQUEZ MARTINEZ, *Religiones primitivas de Hispania*. CSIC. Madrid-Roma, 1962, p. 9.

⁵⁵ COSSIO-PIJOAN, *Summa Artis*, tomo VII, p. 452. Cit. por J. HERNANDEZ DIAZ, «Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina». *Archivo Hispalense*, núms. 27-32. Sevilla, 1948, p. 5.

En ella las descripciones marianas son tan expresivas que indudablemente han constituido elemento importantísimo de representación cristiana.

En el arte bizantino surgen nuevas imágenes visionarias en las miniaturas de los códices otomanos. Se pierde el mundo físico y se gana el reino de lo sobrenatural, de lo metafísico. En el año mil se creyó ver el fin de los tiempos, la venida del Salvador, triunfante sobre las nubes, para proceder al Juicio. El espíritu apocalíptico determina la iconografía de la época⁵⁶. Ya en el año 386, San Ambrosio nos anunciaba el cercano fin de la Edad Antigua y el comienzo de la Edad Media: «Marchamos hacia la disolución de los tiempos, y ciertas enfermedades no hacen más que anunciar el fin que se avecina»⁵⁷.

Es muy importante para el conocimiento de la cosmografía medieval⁵⁸ que partamos de los tratados de San Isidoro de Sevilla (560-636), doctor de la Iglesia, figura de transición entre el mundo antiguo y el medieval, que supo compendiar el legado de la Antigüedad en sus obras *Quaestiones in Vetus Testamentum*⁵⁹ y, sobre todo, en *Las Etimologías*⁶⁰. El esquema del mundo ofrecido por San Isidoro, como teo-ántropo y geocéntrico, sirvió de base a la cartografía cristiana occidental desde el siglo VIII al XIII⁶¹.

⁵⁶ GUNTHER GRIMME, op. cit., p. 15.

⁵⁷ *Ambrosii expositio Lucae*, x, 10 (Schenkl C. S. *Ambrosii opera*, tomo IV, p. 459). Cit. por J. BUHLER, *Vida y cultura en la Edad Media*. F.C.E. México, 1977, 2ª reimpresión, p. 7.

⁵⁸ Las descripciones de países y comarcas recogidas en las *Etimologías* de San Isidoro fueron el punto de partida de posteriores mapasmundi realizados ya en plena Edad Media, podemos citar: los mapasmundi recogidos en los manuscritos de Santo Toribio de Liébana (siglo VIII); del Códice Vaticano Latino 73-8, en la Biblioteca Apostólica Vaticana (siglo XII); en el *Imago Mundi* de Honorio de Autun: el mapamundi de Hereford (siglo XIV). Aunque no hemos de olvidar que ya existían otras como la *Topografía cristiana* del cartógrafo bizantino Cosmas Indicopleustes (siglo IV), pero no tuvieron la misma difusión en el medievo.

⁵⁹ Que tuvo como fuentes a San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio Magno, etc... Es también importante su opúsculo *Allegoriae quaedam scripturae Sacrae*, en la que nos ofrece desde los Orígenes a San Gregorio los hechos principales de la Biblia, con una explicación histórica, moral y espiritual.

⁶⁰ En las *Etimologías*, resume el saber de su tiempo, nos ofrece su visión del mundo, además de citar y describir muchos países y comarcas. Es una obra histórico-geográfica importante, punto de referencia obligado. SAN ISIDORO, *Las Etimologías*. B. A. C. Madrid, 1951. Libro XIV, 3.1; 4.1; 5.1. También nos refiere la fábula del dragón en las islas Hespérides (nombre que daban los griegos a las islas occidentales de Africa en el Atlántico), del cual habla también Plinio en su *Historia Natural* 5,1. Cit. por S. SEBASTIAN LOPEZ, *Iconografía medieval*. Etor, Donostia, 1988, pp. 9-10.

⁶¹ Santiago Sebastián, op. cit., p.14, supone que influyó mucho en España, como observamos en el monje Beato, autor de un *Comentario al Apocalipsis*, muy ilustrado, no faltando entre las miniaturas un mapamundi para presentar las tierras evangelizadas por los Apóstoles. Tal mapa debió de derivar de algún modelo que acompañara a las *Etimologías*. Ese planisferio aparece en el siglo XII en la *Imago mundi* de Honorio de Autun, en la que por primera vez se nombra como Mediterraneum a nuestro mar interior.

El hombre en la Edad Media lo veía todo bajo la perspectiva divina. La naturaleza se representó mucho bajo distintos aspectos, como indicadora del poder de Dios. En el espacio y en el tiempo se ocultaban los misterios sobrenaturales, de ahí que Hugo de San Víctor vea la naturaleza como un campo de investigación para descubrir el pensamiento divino⁶². Por tanto, los símbolos cósmicos representados en el arte y en la literatura están sacados del conocimiento de la naturaleza y son inherentes a todos los hombres, que por analogía descubren la estructura del cosmos y la suya propia⁶³.

La naturaleza fue un camino para ir hacia Dios, por tanto la contemplación de la misma era una especie de iniciación. No nos extraña que San Bernardo dijera haber aprendido más en la naturaleza que en los libros⁶⁴. Gracias a la contemplación de la naturaleza⁶⁵ el hombre románico tomó sentido de la luz, símbolo esencial que aparece en las mitologías orientales. Las teorías neoplatónicas sobre la belleza de la luz debieron de llegar a través de San Agustín⁶⁶, aunque en la Biblia se habla también de la grandeza de la luz. Es probable que identificaran a la luz con Dios y a la oscuridad con el diablo⁶⁷. Llegando los animales a ser símbolo del mal y de Satanás, en la mayoría de los casos, y su relación con los pecados⁶⁸.

Las lecturas de los Padres y de los autores medievales demuestran que acudieron frecuentemente a los textos estéticos de las Escrituras. Su concepto de la belleza provenía del *Cantar de los Cantares*, los *Salmos* y los *Profetas*. Las

Algunos escritores medievales, en sus poemas seguirán una estructura inspirada por la astrología: DANTE en la *Divina Comedia*, BOCCACIO en la *Amorosa Visione*, FREZZI en *Il Quadrifoglio*, y JUAN DE MENA en *El Laberinto de la Fortuna*. Sin olvidar el magnífico programa astrológico de la Universidad de Salamanca. J. GUDIOL RICART, «Las pinturas de Fernando Gallego en la bóveda de la biblioteca de la Univ. de Salamanca». *Goya*. 13, p. 12. Madrid, 1956.

⁶² Un tratado muy específico sobre los animales es el *Tractatus de bestiis et aliis rebus*, de Hugo de San Víctor, donde cada elemento de la creación fue alegorizada.

⁶³ *Ibidem*, p. 1.

⁶⁴ San Bernardo (1091-1153) fue un monje franciscano francés, reformador de la Orden del Cister y defensor de los dogmas de la Iglesia. Ensalzó mucho a la Virgen María en su tratado *De Laudibus Virginis*.

⁶⁵ Muchos conventos se construían en lugares apartados para estar en contacto con la naturaleza, para que ésta sirva de soporte contemplativo.

⁶⁶ SAN AGUSTÍN: *Les confessions*, 238. Ed. Flammarion, París, 1964, p. 90. San Agustín (354-430), Padre de la Iglesia, fue autor también de *La Ciudad de Dios* (Alma Mater, Barcelona, 1933-1958), *Tratado de la Gracia*, *Tratado del libre albedío* y *Soliloquios*.

⁶⁷ Zaratrústa (hacia el año 600 a. C.) relacionó al bien con la luz y al mal con las tinieblas. El primer profeta que menciona al diablo en el Antiguo Testamento es Zacarías. Aparece como adversario del sumo sacerdote Josué. Posteriormente, el libro de Job nos lo presenta como causante del mal físico enfrentándose a Dios. I. AZPIAZU, *Desde el más allá*. Barcelona, 1987, p. 72.

⁶⁸ Esta relación animal-pecado, aparece por primera vez en Filón de Alejandría, judío coetáneo de Cristo, que dio pie a la lectura alegórica del Antiguo Testamento, mantenida siempre por la Iglesia.

páginas de las Escrituras que han ejercido una influencia más profunda sobre el pensamiento medieval en el campo de las ideas estéticas se encuentran en el *Génesis* y en los *Libros de la Sabiduría*. No olvidemos, que en la Edad Media no se cesará de repetir que toda forma es bella en la medida que manifiesta alguna similitud con la belleza divina⁶⁹.

Llegados a este punto, podemos recoger las palabras de San Gregorio Nacianceno: «Laudabilis quidem mundus est pro singulis quibuscumque speciebus sed multo laudabilior ex harmonia omnium et compage universorum»⁷⁰.

También, los artistas medievales, consultaron los libros que componen el Nuevo Testamento, desde los cuatro *Evangelios* al *Apocalipsis*, pasando por los *Hechos* y las *Epístolas*. La mayoría de éstos, tienen autores reconocidos. Los cuatro Evangelistas componen el Tetramorfos, que permiten contemplar la vida y la doctrina de Jesús. Los *Hechos*, atribuidos unas veces a San Pablo y otras a San Lucas, narran la peripecia inmediata de los Apóstoles y los Discípulos directos; las *Epístolas* vienen a ser el conjunto de reglas morales y canónicas que varios sucesores inmediatos del Salvador dirigieron a los primeros colectivos cristianos cuando estaban lejos, para guiarles en la palabra de Dios. El *Apocalipsis*, fue atribuido a San Juan, contiene la visión del mundo futuro y el destino de la Iglesia.

Es significativo que en la Edad Media, la iconografía sagrada hizo constantes alusiones a pasajes y personajes evangélicos de los libros denominados canónicos y de los *Apócrifos*⁷¹, cuyas primeras copias debieron llegar a Occidente hacia el siglo XIII, mientras eran conocidas ya desde mucho antes en Oriente, donde circularon en versiones siríacas, coptas, armenias, árabes y eslavas. Es decir, la difusión del *Apócrifo* se llevó a cabo en colectivos heterodoxos separados de la Iglesia romana y sólo alcanzó a conocerse en el mundo cristiano dominado por Roma después de la gran eclosión medieval del culto mariano⁷².

En la Antigüedad tuvieron un gran atractivo las descripciones de países y de las costas. Los escritores latinos conocían ampliamente las costas, no olvi-

⁶⁹ E. de BRUYNE, *La estética de la Edad Media*. Madrid, 1988, p. 19.

⁷⁰ «El mundo es ciertamente loable por cada una y cualquiera de sus bellezas, pero es mucho más loable por la armonía del conjunto y por el ensamblaje del universo». Et. III, 117 sv. Cit. por BRUYNE, op. cit., p. 19.

⁷¹ Muchos Padres de la Iglesia aludieron a los *Apócrifos*, hasta el punto de que algunos de ellos sólo nos han llegado gracias a los fragmentos que reprodujeron en sus escritos, perfectamente aceptados por ellos como ortodoxos. A. de SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*. B.A.C. 5ª ed. Madrid, 1985.

⁷² C. SARTHOU CARRERES, «Iconografía mariana en España». *B.S.E.* Tomo XXXVII. Madrid, 1929; M. TRENS, *Santa María: vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*. Ed. Subirana. Barcelona, 1954.

demostremos la definición de las mismas por Estrabón⁷³, Ptolomeo⁷⁴, Aristóteles⁷⁵ o Plinio «El Viejo»⁷⁶, la obra de éste es lectura obligada para el conocimiento de numerosos aspectos del mundo antiguo. En estos países se nos habla de la existencia de animales exóticos, que encontramos en la Edad Media en las sillerías de coro de la Catedral de Plasencia y del Monasterio de Yuste⁷⁷.

Las sillerías de coro poseen un gran valor artístico, histórico e iconográfico. La de Plasencia es una obra magistral de fines del siglo XV. La sillería que se conserva en el Monasterio de Yuste conserva elementos decorativos medievales junto a otros plenamente renacentistas. Debió de comenzarse a fines del siglo XV (1498), prolongándose las obras durante todo el primer cuarto del siglo XVI. En ellas encontramos muchas escenas inspiradas en fuentes clásicas y medievales.

El animal, es sin duda, elemento básico en lo figurativo medieval. Casi todo el mundo animal fue representado en imágenes literarias y plásticas, como ejemplo para perfeccionar nuestra conducta. La mayoría de ellos aparecen en los *Bestiarios*, libros descriptivos de seres reales e imaginados de tratadistas de animales en la misma línea que el *Physiologus*⁷⁸, que desde Herodoto⁷⁹ acumu-

⁷³ Geógrafo griego de Amasea (64 a.C.-25 d.C.). Su única obra conservada es la *Geografía*, donde recoge y modifica noticias anteriores, aportando nuevos datos.

⁷⁴ Astrónomo y geógrafo griego de Ptolemaida (90-168). Su *Geografía* fue esencial para los descubrimientos de fines del siglo XV.

⁷⁵ Aristóteles, filósofo griego (384-322 a.C) en su *Historia Animalium* (Sección Incunables B. N. de Madrid, I/1855), realiza una descripción de los animales que van viendo en los países conquistados. Su discípulo Theophrasto continuó su obra. Pero fueron las historias fabulosas de Ktesias y Megasthenes, con sus descripciones de la India y Persia, las que más llamarían la atención popular. I. MATEO GOMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española*. Madrid, 1979, p. 36.

⁷⁶ Plinio el Viejo (23-79 d. C.), oriundo de Como (localidad cercana a Milán), fue procurador de Vespasiano en España. En su *Historia Natural*, en 37 libros, nos expone las teorías sobre el universo; estudia la geografía y etnografía; el hombre; los animales, vegetales y minerales; la botánica y la zoología; las bellas artes y las piedras preciosas.

⁷⁷ Herodoto de Halicarnaso en su *Historia* (500-424), Plinio en su *Historia Natural* (23-79), San Ambrosio en su *Hexaemeron* (s. IV), San Epifanio en su *Physiologus* (siglo IV), Eucherio en sus *Formulae spirituales intelligentiae* (s. V), nos exponen estos animales monstruosos, que tendrán una gran difusión en el medievo, gracias a la síntesis de los mismos realizada por San Isidoro. Otras obras muy leídas en la Baja Edad Media serán el *Physiologus* griego de Kosmas Indikopleustes (publicado en Roma, 1587) y el *Libro de las Maravillas del Mundo*, de Juan de Mandeville, traducido al castellano y con varias ediciones a lo largo del siglo XVI (1521, 1524 y 1540). Reeditado por J. E. MARTINEZ FERRANDO, en «Joyas bibliográficas», Madrid, 1958.

⁷⁸ Sus fábulas e imágenes de origen oriental fueron interpretadas con visión cristiana por los SS. Padres, y posteriormente por Vicent Beauvais en su *Speculum naturae* y en la *Imago mundi* de Honorio de Autum (siglo XII).

⁷⁹ Las *Historias* de Herodoto, las *Moralia* de Plutarco, la *Physica* del Pseudo Salomón y la *Historia animalium* de Aristóteles, siguen la línea del *Fisiólogo*. Tras estos primeros tratados surgieron otros como los *Dicta Chrisostomi de naturis rerum*, probablemente de Juan Crisóstomo, patriarca de

larán multitud de noticias pintorescas sobre los animales más extraños, y en las fábulas del mundo clásico. Hay otro grupo de animales monstruosos fantásticos descritos en el *Apocalipsis*, donde desempeñan un papel importante y en los que cada atributo tiene un significado.

Los habitantes de los pueblos ribereños, consideraban que todos los seres fantásticos procedían del mar, incluso los animales terrestres. No olvidemos que ya el pensamiento de Anaximandro y Tales está dominado por estas creencias en la magia del agua⁸⁰. En el siglo VI a. C., Aristeas escribirá sobre la existencia de grifos en la región inmediatamente anterior a la de los hiperbóreos, moradores del extremo norte de la tierra⁸¹.

Nos hallamos en las obras medievales con numerosos seres híbridos y monstruosos, producto de la fantasía oriental (asirios, caldeos, mesopotámicos), pero trasladados al terreno de la mitología griega y romana, y desde ella al ornato de los monumentos románicos y góticos, así como desde los escritos y obras de arte de los árabes⁸².

Será en la Edad Media cuando la utilización de las posibilidades moralizantes y didácticas de los animales alcance una mayor profusión. No sólo los símbolos de tres animales de los cuatro evangelistas: león (San Marcos), toro (San Lucas) y águila (San Juan), están presentes en numerosas obras de arte medievales (retablo mayor de la Parroquia de Santa María de Trujillo), sino todo un muestrario de fauna autóctona y exótica. Los animales ocupan un puesto privilegiado en la historia del arte. Trascienden el arte en sí, el aspecto estético y el simplemente decorativo, para cargarse de contenido teológico, sagrado y moral.

El origen de la irrupción animal en las obras románicas pudo muy bien deberse al aniconismo predominante en los siglos inmediatamente anteriores. Tras la ausencia casi total de imágenes en las iglesias visigóticas, el teriomorfismo precedió o, al menos, no quedó tan postergado respecto de la estatuaria y relieves humanos⁸³.

Constantinopla en el siglo V o el *Physiologus* rimado de Montecasio, atribuido a Teobaldo a principios del siglo XI. Esta tradición unida a las *Etimologías* de San Isidoro fue el origen de los Bestiarios de Guillermo de Normandía, de Philippe de Thaon y de Vicent de Beauvais.

⁸⁰ V. BERARD, *De l'origine des cultes arcadiens*. Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, 1894, p. 111; F. HOUSSEY, «Les Théories de la genèse à Mycène et le sens zoologique de certains symboles du culte d'Aphrodite». *Revue archéologique*, 1895, p. 12. Cit. BALTRUSAITIS, op. cit., 60.

⁸¹ HRDT 3, 116; 4 13-16; PLIN. *Nat. Hist.* 7, 2, 2. Cit. M. GUERRA, *Simbología románica*, op. cit., p. 260.

⁸² J. YARZA LUACES, «Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII». *Goya*, 103, Madrid, 1971, pp. 7-16.

⁸³ GUERRA, op. cit., p. 230.

Otro factor pudo haber sido el predominio del conocimiento mítico o imaginativo de lo espiritual sobre el lógico, en épocas épicas, lo que facilitó la aparición de poemas épicos y obras cómicas con aire épico, como por ejemplo, la batracomiomaquia o «lucha de las ranas con los ratones», algunas obras representadas en las sillerías de coro.

No olvidemos también la consulta por parte del artista de numerosas descripciones existentes en el Medievo⁸⁴.

El animal representado en las artes plásticas medievales, dice Focillon, es «un posible ilimitado»⁸⁵; tan ilimitado que los textos lo componen a su gusto, lo colorean caprichosamente, le colocan muchos miembros. Malaxeverría nos indica que «la ilimitación del animal es especialmente apreciable en el totemismo o la zoolatría»⁸⁶. Cirlot escribe que «los orígenes del simbolismo animalístico se relacionan estrechamente con el totemismo y la zoolatría»⁸⁷. Como por ejemplo, la figura heráldica como representación simbólica, equivale a un totem para el hombre medieval.

La definición de Nilda Guglielmi⁸⁸ de que un bestiario es «una obra pseudo-científica moralizante sobre animales existentes y fabulosos», es muy genérica, pues existen muchos animales que no encierran un significado moralizante. No debemos de olvidar la gran importancia que adquiere el simbolismo en la época medieval⁸⁹. Para el hombre medieval no existe frontera entre el mundo de lo sensible y el de lo inteligible.

La miniatura española de los siglos X al XIII, a través del comentario que al Apocalipsis hizo Beato de Liébana en el siglo VIII⁹⁰, ha desarrollado las posibilidades sugeridas por este texto con una extensión y una riqueza de matices incomparables⁹¹.

Los seres fantásticos, generalmente de origen oriental, nos llegarán a España por medio de tejidos y marfiles, y se verá en ellos a los representantes del

⁸⁴ *Bestiarios*, inspirados en obras antiguas, como la *Historia Natural* de Plinio (s. I d.C.), el *Physiologus* (s. II d.C.), los fabulistas grecorromanos (Esopo, siglo VI a.C.; Fedro, siglos I-II d.C.).

⁸⁵ H. FOCILLON, *L'Art des Sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*. París, P.U.F., 1964, p. 16.

⁸⁶ I. MALAXEVERRIA, *Bestiario Medieval*. Ediciones Siruela. Madrid, 1986, p. 200.

⁸⁷ J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1969, p. 23.

⁸⁸ *Fisiologo*, *El Bestiario medieval*. Notas de N. GUGLIELMI. Buenos Aires, 1971, p. 4.

⁸⁹ Por ejemplo, los cuatro seres del tetramorfos, muy repetidos en obras medievales, tienen una correspondencia con los cuatro elementos: el águila remite al aire, el hombre al agua, el buey a la tierra y el león al fuego. Así, según Cirlot, op. cit., los animales acuáticos corresponden al agua; los reptiles, a la tierra; las aves, al aire, y los mamíferos, por su sangre caliente, al fuego.

⁹⁰ Vid. M.C. DIAZ Y DIAZ, *El texto de los Beatos*. Madrid, 1986.

⁹¹ J. YARZA LUACES, «Las bestias apocalípticas en la miniatura de los Beatos». *Traza y Baza*, 4. Palma de Mallorca, 1974, p. 51.

bien o del mal, seres positivos o negativos, a los que se dota de una simbología que con frecuencia se pierde en lo puramente ornamental. Utilizándose, por tanto, unas veces como símbolo y otras como ornamento. Uno de los seres fantásticos más representados en el románico es el dragón, en la mayoría de los casos, es la encarnación del mal, se le identifica con el diablo⁹².

Las Etimologías de San Isidoro servirán de puente para la Edad Media, que tuvo como *auctores* a la Biblia, a Cicerón⁹³, a Horacio, a Apuleyo, a Ovidio, a Marcial, a Plinio, a Juvenal y a Luciano⁹⁴. En su obra enciclopédica recoge todas las leyendas de la antigüedad sobre la naturaleza de los animales, su éxito fue enorme en toda la Edad Media. No obstante, su obra es una síntesis, no sacó consecuencias morales de los animales ni interpretaciones alegóricas, porque esto sería tarea de los *bestiarios*⁹⁵ y los *physiologi*⁹⁶. Debemos de tener siempre muy en cuenta que la Edad Media bebió de las fuentes antiguas, rara vez inventaba algo.

Fueron varias las fuentes que nos permitieron conocer el simbolismo del arte medieval en su contenido animalístico. Además de las ya citadas anteriormente, en la Antigüedad debemos de citar la *Epístola de Bernabé* (hacia el siglo II), que expone el sentido alegórico de la Biblia; el tratado sobre los animales titulado *De cibis iudaicis*, de Novaciano (siglo III), en donde aparecen los animales como un espejo de las pasiones humanas, esta obra es coetánea al *Physiologus*. También son importantes las *Formulae spirituales intelligentiae* del obispo lionés Eucherio (siglo V), estableciendo concordancias entre la naturaleza de los animales y la Biblia⁹⁷. Y, por supuesto, las ya citadas *Etimologías* de San Isido-

⁹² A. G. SANCHEZ CANTON, *Pintura medieval: la miniatura*. Santiago de Compostela, 1981, p. 40.

⁹³ En lo relativo a la teoría general del estilo, tal y como la resume Alcuino, el maestro indiscutible continúa siendo Cicerón, el heredero de la tradición griega. Su gran obra es el *De inventione*.

⁹⁴ C. S. LEWIS, *La imagen del mundo*. Barcelona, 1980, pp. 4-8.

⁹⁵ I. MALAXEVERRIA, *Bestiario Medieval*. Op. cit. Esta obra recoge una breve reseña de los textos más importantes de entre los traducidos, ordenados cronológicamente, con todas las reservas que exige la cronología medieval, desde la *Historia Natural* de Plinio hasta los textos de viajeros y compiladores de nuevos tratados de zoología de los siglos XVI y siguientes (hechas del saber antiguo y medieval).

⁹⁶ Nilda Guglielmi nos dice que «el *Fisiólogo* es el libro más difundido, después de la Biblia, hasta el siglo XII». *FISIOLOGO*, p.3.

Algunos autores consideran que fue en Alejandría el lugar donde se escribió el *Physiologus*, en el siglo II de nuestra era. F. SBORDONE, *Physiologus*. Milán, 1936; F. J. CARMOODY, *Physiologus*. San Francisco, 1953. Estos dos autores corrigen algunos aspectos de la gran obra de LAUCHERT, que edita los *Physiologi* griego y latino como apéndice a su *Geschichte des Physiologus*. En el siglo X el teólogo Rabano Mauro, dedico el libro VIII de su obra *De universo* a exponer los vicios y las virtudes de los animales con referencia al hombre. Creyó un género literario que fue seguido en el siglo XII por Honorio de Autun, y en el siglo XIII por Neckam y Vicente de Beauvais.

⁹⁷ S. SEBASTIAN LOPEZ, op. cit., p. 68.

ro en donde recoge las leyendas que circularon en el mundo antiguo sobre los animales.

De todos los monstruos humanos, el que tuvo mayor trascendencia literaria y artística en la Edad Media fue el salvaje, que vive como una fiera y presenta su cuerpo cubierto de mechones de pelo, que hace exhibición de su fuerza para satisfacer sus instintos. La figura del salvaje pronto se asoció con la literatura caballeresca, el ejemplo más importante es el que recoge el *Libro de Alexandre*⁹⁸.

El Paraíso Terrenal fue uno de los lugares que mayor interés despertó entre los geógrafos. En los numerosos viajes realizados en la Antigüedad⁹⁹, nos encontramos con una mezcla de relatos fantásticos y reales¹⁰⁰, en los que aparecen descritos animales fantásticos.

Dios situó al hombre en un Paraíso que los poetas de la Edad Media celebraron como el paisaje más bello del mundo, así Dante dedicará sus inmortales versos a la belleza del jardín ideal¹⁰¹.

Fue enorme la influencia de la literatura antigua en la Edad Media. Los autores clásicos sirvieron de modelos a los autores medievales, desde las *Fábulas* de Avieno o Fedro¹⁰² hasta la *Psicomaquia* de Prudencio¹⁰³, jugando un papel

⁹⁸ En el siglo XV es frecuente la representación del salvaje entre los temas decorativos utilizados en la arquitectura gótica. J. M. AZCARATE, «El tema iconográfico del salvaje». *A.E.A.*, XX, Madrid, 1948, p. 81.

⁹⁹ Viajes del irlandés San Brendan; leyendas de los monjes de San Mathieu, Gran Bretaña. Vid. L. VIGNERAS, A.: «La búsqueda del Paraíso y las legendarias islas del Atlántico». *Anuario de Estudios Americanos*. XXX, 841-858. Sevilla, 1958.

¹⁰⁰ En el siglo VI, un santo irlandés, realizó un viaje en busca del Paraíso Terrenal. Este viaje fue narrado en el texto de la *Navigatio* (siglo X). Se mezcla la fantasía y la realidad, se nos narra que el santo llegó a la isla de las Delicias, donde tuvo noticia de otra isla situada más al Occidente, llamada de la Tierra Prometida. Marchó en su búsqueda y la encontró, después de pasar algunos días en la Isla de las Uvas (identificada por algunos historiadores con la isla de Madeira). Cit. por SEBASTIAN LOPEZ, op. cit., p. 20.

¹⁰¹ DANTE, *Divina Comedia*. Libro II, *El Purgatorio*, XXXVIII. Madrid, 1868.

¹⁰² Fedro es el más importante cultivador de este género literario entre los romanos. La Fábula transportaba a los oyentes o a sus lectores a una época mítica, fantástica y seductora, en la que aún hablaban los seres inanimados y los animales. Sus primeras fábulas son muy parecidas a las de Esopo (fabulista griego del siglo VI a.C.). Gracias a algunas colecciones medievales se han recuperado muchas fábulas de Esopo: *Aesopus Latinus*.

¹⁰³ Otros autores fueron Ovidio Nasón, con sus obras *Metamorfosis* y *Arte de Amar*; Virgilio, con *La Eneida* (sobre la fundación de Roma), *Las Bucólicas* (poema pastoril) y *Las Geórgicas* (referencia a la vida amorosa); Stacio, con *Tebaida* y la *Aquileida*; Marciano Capella, con *Las Bodas de Mercurio* y *de la Filología*; Boecio, con la *Consolación de la Filosofía*; y el *Manual del Monte Athos* o el texto novelesco del *Pseudo Calistenes* que fue el origen del *Roman d'Alexandre*. Era raro encontrar una biblioteca en la Edad Media que no tuviera un *Fisiólogo* o algún *Formulario*, de autores como Esopo, Catón, Lucano, Suetonio o Avieno.

decisivo la actuación del emperador carolingio Carlomagno (747-814) impulsando la cultura, creando la famosa *Escuela Palatina*. Con Carlomagno, nos hallamos ante la primera y verdadera época cultural después de la Antigüedad.

En la Edad Media no solo asistimos a un interés por leer tratados antiguos sino que también se respetan los restos artísticos del pasado, insertando en muchas ocasiones capiteles o lápidas en los muros de los templos. Observando, por tanto, una renovación de las artes después de un eclipse que había durado varios siglos, jugando un papel decisivo la influencia del arte clásico¹⁰⁴.

Es patente que los artistas que intervienen en obras escultóricas y pictóricas en la Diócesis de Plasencia están influenciados por los tratados sobre los animales. No olvidemos que bajo la dominación árabe hubo un renovado interés por la naturaleza viva como señala el *Libro de las utilidades de los animales*, atribuido a Ibn Bajtisu, médico sirio del siglo XI¹⁰⁵. Esta influencia es palpable en el *Lapidario* de Alfonso X¹⁰⁶ y en numerosas fuentes medievales ya citadas¹⁰⁷.

En resumen, para los teólogos de la Edad Media, la naturaleza era un símbolo, los seres vivos expresaban pensamientos de Dios. Ellos impulsaron frecuentemente su concepción del mundo a los artistas e hicieron ejecutar bajo su dirección un pequeño número de obras dogmáticas, donde cada animal tiene el valor de un signo. La mayoría de las construcciones medievales fueron decoradas por los escultores con plantas y animales. Ellos eligieron estas formas, pero con el pensamiento confuso de que el templo es una síntesis del mundo en el que todas las criaturas de Dios pueden entrar¹⁰⁸.

En Castilla la influencia italiana fue dominante a través del prestigio de Brunetto Latini, cuya obra enciclopédica *Livres dou tresor* fue escrita en francés en la segunda mitad del siglo XIII; hay de la misma manuscritos castellanos que ponen de manifiesto su enorme influencia¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Hay multitud de temas, además de los citados anteriormente, que se recuperan en el Medievo: la pelea de gallos, escenas pastoriles y cinegéticas, animales flanqueando un vaso, sátiros y silenos, alegorías geográficas, los sacrificios, las sirenas, etc... Vid. SEBASTIAN LOPEZ, op. cit., pp. 92 y 93.

¹⁰⁵ El original se conoce gracias a la compilación de Ibn Al-Durayhim, en el siglo XIV, manuscrito conservado en la Biblioteca del Escorial y que ha sido traducido por Carmen Ruiz Bravo en 1980 en la F.U.E. Las bellas miniaturas de animales nos pueden sugerir que el autor pudo conocer un Fisiólogo en su versión árabe. E. de Vid. LEROY, «Le Bestiaire de L'Escorial». *Gazette des Beaux Arts*. Madrid, 1983, núm. 2, pp. 228-238.

¹⁰⁶ ALFONSO X «EL SABIO»: *El Primer Lapidario*. Notas de Ana Domínguez. Edilán, Madrid, 1982.

¹⁰⁷ Se puede consultar la obra de LUGONES, N. A.: *Los Bestiarios en la literatura medieval española*. Austin, 1976.

¹⁰⁸ MALE, E.: *L'art religieux du XIII siècle en France*. 9ª ed. París, 1958, p. 32. Cit. por S. SEBASTIAN LOPEZ, *El mensaje del arte medieval*. Ed. Escudero, Córdoba, 1977. p. 105.

¹⁰⁹ B. LATINI, *Libre del Tresor*. 2 vols. Edición de J. Wittlin. Barcelona, 1976. LOPEZ ESTRADA, «Sobre la difusión del Tesoro de Brunetto Latini en España. *Spanische Forschungen der Goeresgesellschaft*. Munich, 1960, p. 137.

Junto a la astrología y a los tratados animalescos, también fue fundamental la alquimia para el hombre medieval. Interesa mucho porque el arte hermético en lugar de vocablos usó imágenes, que coleccionó en textos alegóricos para describir operaciones de carácter místico; así la ciencia de Hermes Trismegisto, nos dice el prof. Sebastián López¹¹⁰, «cumplió la función del arte como lenguaje, es pues un arte funcional que, gracias a los alquimistas, supo sacar de la naturaleza renovadas fuerzas, por cuanto la propia naturaleza obró como -espejo-».

El arte alquímico nos ofrece símbolos universales, que proceden de las orígenes de la humanidad, y nos revelan aspectos esenciales de la mentalidad humana¹¹¹. No olvidemos que en la Baja Edad Media se tradujeron algunos libros en cuyo contenido era palpable la alquimia¹¹². La Edad Media fue verdaderamente una época libresca.

La mitología también está presente en la imaginación de los artistas medievales. Se buscará en la figura de los dioses una significación espiritual, y en sus hazañas un mensaje moral. En el Medievo fueron muy consultadas las *Morales* de San Gregorio Magno, sacadas de la Biblia, y las *Mithologiae* de Fulgencio, sobre las fábulas de los dioses paganos, ambas compuestas en el siglo VI. Como bien dice el prof. Sebastián López: «la mitología vino a convertirse en una especie de *Philosophia moralis*, tal y como expresó Hildebert de Lavardin en el siglo XI, en esta obra atribuida a él, en donde trató de conciliar la fábula pagana con la teología, buscando en los episodios prefiguraciones de la verdad cristiana»¹¹³.

A mediados del siglo XV, el franciscano John Ridewall, compone el *Fulgentius metaforalis*, la obra más importante de la alegoría cristiana aplicada a la mitología¹¹⁴.

En algunas misericordias de las sillerías de coro de Plasencia y Yuste aparecen representadas escenas de juegos. Hemos de remontarnos a los romanos, que fueron los que introdujeron los espectáculos en Hispania¹¹⁵. En nuestro país estuvo permitido el juego hasta finales de la Edad Media.

Entre los juegos más antiguos podemos citar: los juegos de la pelota, la caza o las luchas. Rodrigo Caro nos refiere que el juego de la pelota es muy anti-

¹¹⁰ S. SEBASTIAN LOPEZ, *Iconografía medieval*, op. cit., p. 46.

¹¹¹ J. VAN LENNEP, *Arte y alquimia*. Madrid, 1978, p. 16.

¹¹² Por ejemplo, a mediados del siglo XII Juan «el Hispano» tradujo el *Secreto de los secretos*, atribuido a Aristóteles. Roberto de Chester, tradujo en 1144 el *Libro de la alquimia de Calid*, del árabe Khalid ibn Jazid (siglo VII), y varios textos de alquimistas coptos y griegos.

¹¹³ S. SEBASTIAN LOPEZ, *Iconografía medieval*, op. cit., p. 340.

¹¹⁴ J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, 1983, p. 85.

¹¹⁵ SAN ISIDORO, op. cit. Libro XVIII: «De la guerra y de los juegos». En el Libro LXVIII nos refiere «la prohibición de los juegos aleatorios».

guo pues ya en Homero, en el IV canto de la *Odisea*, se habla de que «la infanta Naucica fue vista por Ulises jugando a la pelota»¹¹⁶. La caza aparece mencionada por primera vez en la *Iliada* y en la *Odisea*, y el primero que escribió un libro sobre el tema fue Xenofón en su tratado *Cynegeticus*¹¹⁷. Por otro lado, las luchas tuvieron un gran atractivo en la Antigüedad, siendo los griegos quienes más desarrollaron este deporte, no olvidemos las numerosas representaciones de lucha en la época helenística.

Podemos deducir que la Edad Media asimiló plenamente la teoría literaria antigua a partir del siglo IX. Conclusión a la que llegamos por los comentarios de Remigio de Auxerre, los ensayos estilísticos de numerosos autores, los análisis literarios de los clásicos, la enseñanza del Trivium, del que encontramos, por ejemplo, la teoría en el siglo XI, en Conrado de Hirscheu y la práctica, en la Escuela de Chartres, probablemente a partir de Fulberto. Está claro que, para la Edad Media, los problemas del contenido de la literatura no son menos importantes que los de la forma técnica¹¹⁸.

Todas estas corrientes antiguas penetrarán en las localidades que comprenden la Diócesis de Plasencia, por medio de las vías romanas en los tres primeros siglos.

En este bosquejo acerca de los fundamentos esenciales de la cultura medieval solamente hemos enumerado, en forma de síntesis, la mayoría de las corrientes que, arrancando de la Antigüedad, se mantienen vivas en la Edad Media y la fecundan. Pues el arte medieval se muestra en gran parte supeditado a la tradición, por lo que no podemos considerarlo como expresión fiel de la actitud intelectual y espiritual de aquella época.

¹¹⁶ R. CARO, «Días geniales y lúdicos». Diálogo III: «De la pelota». B.A.A. XV. Sevilla, 1967. J. Tudela nos dirá que la presencia del juego está ya en la pintura mural egipcia de Beni Hassan. J. TUDELA, «El juego de la pelota en ambos mundos». *Cuadernos del mundo etnológico*. Madrid, 1957.

¹¹⁷ I. MATEO GOMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española*. Madrid, 1979, p. 305. Nos refiere que fueron las descripciones de Xenofón las que se repitieron sin variaciones hasta el siglo XV.

¹¹⁸ BRUYNE, op. cit., p. 59.