





«El bestiario cristiano en la Plena Edad Media hispánica»

1. Introducción

La Edad Media: Entre el mito y la realidad

Cronológicamente, la Edad Media es un período de mil años que abarca desde el fin del Imperio Romano de Occidente en el 476 hasta el siglo XV, en el cual se produjeron la caída de Constantinopla, la paz tras la Guerra de los Cien Años y la invención de la imprenta por Gutenberg; o en España, la consecución de la *Reconquista* con la toma del reino de Granada y el descubrimiento de América. En este contexto, en Europa se alumbraba un tiempo nuevo que iba a tener en el Estado Moderno y el Humanismo unas nuevas formas de concebir la interpretación del Mundo.

A partir del Renacimiento, con la división del tiempo histórico, la Edad Media comenzó a adquirir unas connotaciones negativas. En el s. XIX, de la mano del Romanticismo post-napoleónico, el surgimiento de nuevas realidades nacionales buscaron precisamente en el Medievo su razón de ser, los orígenes de su cultura. Y más recientemente, novelas, series de televisión y películas han conjugado ambas visiones, la positiva y la negativa, presentando un paisaje caracterizado por caballeros, juglares, brujas y calamidades que ha impregnado nuestra cultura popular. De esta forma, la Edad Media se ha descontextualizado, perdiendo su verdadero significado y adquiriendo uno nuevo que hoy en día sigue vigente en la mentalidad general

Ahora bien, en una época con una población analfabeta, pero no inculta, la Edad Media se caracterizó por ser una «cultura de las imágenes», en el que el lenguaje icónico adquirió una importancia extraordinaria. Esta *imago* fue la piedra sobre la que se levantó el edificio mental y la que justificó todas las elecciones iconográficas. En esta cultura, adquirió especial relevancia la simbología como forma de pensamiento. Por desgracia, en la actualidad, hemos ido perdiendo muchas de las claves de esta «cultura de las imágenes», por lo que no podemos comprender muchos de los significados iconológicos que encierra la Edad Media. Los artistas tenían el papel de configurar símbolos y alegorías que enseñaran las verdades y morales cristianas.

Es curioso cómo tendemos a calificar a los hombres del Medievo como «incultos», cuando precisamente fue época con gran riqueza cultural. Valga el ejemplo de las distintas y

variadas representaciones de escenas bíblicas o santos que poblaron libros o pórticos de iglesias

Autor: Gonzalo J. Escudero Manzano

La visión medieval de la Naturaleza

En estos mil años, es imposible negar que el Cristianismo jugó un papel vital en la cultura y mentalidades de los europeos. La propia religión no deja de ser un sistema por el cual los hombres definen y expresan sus relaciones con la Naturaleza, siendo los ritos un gran exponente de esta vinculación hombre-natura. De igual forma, la representación religiosa es una proyección de las distintas sociedades sobre el orden sobrenatural y una percepción sobre su medio y entorno. Desde la Iglesia se promovieron unas gamas de fórmulas que constituyeron una rica y diversa expresión de la concepción cristiana y señorial de la Naturaleza.

Pese a que nos pueda resultar extraño, en la Edad Media, el cuidado del medio ambiente estuvo presente en muchos autores, quienes vieron en su cuidado una forma de servir a Dios y sacar fruto de conocimiento. De esta forma, la Naturaleza, creación directa de la voluntad divina, tuvo un carácter simbólico, trascendente y alegórico.

Desde hace unas décadas, la zoohistoria nos ha permitido conocer mejor los animales del pasado, gracias a la labor conjunta de arqueólogos, zoólogos, etnozootécnicos, veterinarios, historiadores del arte, de la iconología y del ecosistema, sociólogos... y un largo etcétera. Las fuentes que tenemos para estos estudios son bestiarios, libros de cocina, relatos de viajes, hagiografías y muchas más en la que los hombres de la Edad Media plasmaron los diferentes tipos de animales –reales e imaginados- que conocían. Estos animales tuvieron una gran carga simbólica y moralizadora, que para nuestra desgracia, con el devenir de los siglos, se ha ido perdiendo.

Autor: Gonzalo J. Escudero Manzano

El sentido del bestiario cristiano en la visualidad de los siglos centrales del medioevo

Creemos que como punto de partida sería conveniente dedicarle unas palabras a la definición de «bestiario». Según el vigente diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, este vocablo proviene del latín, *bestiarius*, y éste contiene dos significados: 1. *En la literatura medieval, colección de relatos, descripciones e imágenes de animales reales o fantásticos*; y 2. *En los circos romanos, hombre que lucha contra la fieras*. Esta primera acepción se encuentra vinculada con los manuscritos que trataban sobre animales -desde un punto de vista cristiano- que se elaboraron a lo largo de la Edad Media, y que la historiografía clásica pasó a denominar *Bestiarios*, siendo éstos, compendios de sabiduría animal a caballo entre el conocimiento enciclopédico y la exégesis del pensamiento cristiano. No obstante, el concepto «bestiario» fue mucho más amplio para los medievales, entendiéndose también por éste, el conjunto de bestias -ya sean éstas terrestres, acuáticas o aéreas-, que podían encontrarse en la literatura, en las representaciones artísticas o en un espacio real y físico.

Sí entramos dentro de la clasificación del bestiario desarrollado por el arte de la Edad Media, Réau estableció una diferencia dependiendo del simbolismo positivo o del simbolismo negativo, afirmando: «aunque los animales no estén destinados a resucitar en el Juicio Final, hay entre ellos buenos y malos, elegidos y condenados, al igual que los hombres»¹. Pero estos animales no son solamente símbolos positivos o negativos, como veremos en esta exposición, éstos fueron mucho más; siendo en algunos casos el animal imagen de los vicios o de las virtudes y en otros, la alegoría que encarna a Satanás o a Cristo, resultando en algunas imágenes (literarias o estéticas) que estos animales tienen carácter ambivalente.

Por otro lado, se debe tener mucho cuidado con la diferenciación que el esquema mental actual realiza sobre la clasificación animal, ya que tiende a diferenciar y a separar los animales reales de los animales mitológicos o fabulosos, pero no debemos olvidar que los hombres de la Edad Media no establecen ninguna diferencia entre los animales reales y entre los monstruos imaginarios, considerándolos a todos igual de ciertos.

Los animales de esta exposición se encuentran representados de forma visual en diferentes espacios, soportes y contextos, por lo que hemos utilizado el análisis iconográfico para profundizar en los porqués que éstos nos suscitan, lugar donde aparecen, como se encuentran representados, posibles significados, utilidad.

Autora: Adriana Gallardo Luque

¹ Idem, p.98.

2. Contexto

Los reinos hispánicos en los siglos centrales del medioevo

A partir del siglo IX, tras la aparición espontánea en el norte peninsular de núcleos cristianos de resistencia a la dominación islámica, comenzó a producirse un rápido avance colonizador que tuvo en la alianza navarro-leonesa el culmen de este proceso. El condado de Castilla, con Fernán González a la cabeza, logró emanciparse de León, avanzando territorialmente hasta superar el Duero y el Ebro. Socioeconómicamente, según algunos especialistas, fue en estos momentos cuando comenzaron a darse las mejores condiciones para la formación de un primitivo feudalismo en las regiones más occidentales de la Península.

Esta época de avances tuvo un lapso a finales de siglo con las constantes *razzias* de Almanzor, quien durante un cuarto de siglo hostigó los territorios al norte del Duero y obligó a fortificar la frontera con al-Ándalus. A la muerte en 1002 del caudillo musulmán y de sus hijos, el Califato entró en una crisis que desembocó en su ruptura política y en la aparición de las distintas taifas.

Esta nueva coyuntura fue aprovechada de nuevo por los reinos cristianos septentrionales, quienes aplicaron una política semicolaborativa con la retribución económica mediante el cobro de parias. Esta situación se mantuvo hasta finales del mismo siglo, hasta la entrada de los almorávides -una tribu nómada subsahariana de reciente islamización y con una práctica religiosa muy ortodoxa-. Éstos fueron llamados por los reyes-taifa peninsulares ante el desgaste económico de las parias y el miedo que provocó en al-Ándalus el nuevo avance territorial protagonizado por Alfonso VI, rey de León y Castilla, que llevó sus fronteras al Tajo tras la conquista de Toledo en 1085. Así, Yusuf ben Tasufin desembarcó en la Península, obteniendo una importante victoria sobre Alfonso VI en Sagradas que frenó en seco su expansionismo territorial; pese a ello, los almorávides no lograron recuperar Toledo ni Valencia -esta última en manos del Cid, la cual aguantaría el acoso islámico hasta 1102, ya muerto el héroe castellano-.

El fallido y reñido enlace entre Urraca I de León y de Castilla con Alfonso I *el Batallador*, rey de Aragón y de Pamplona, trajo consigo un empeoramiento entre las fronteras de los reinos cristianos del Norte.

Con Alfonso VII *el Emperador* se retomaron los intentos de marcha hacia el sur pretendiendo tomar territorio a los recién llegados, almohades -éstos fueron una dinastía

árabe bereber que desde el norte de África se rebelaron contra el poder almorávide, consiguiendo estos ganarles terreno y llegando a extender su poder desde el norte de África hasta el Al-áandalus-. Éste rey aspiró a llevar la corona aragonesa de su padrastro, Alfonso I provocando la división de la corona del *Batallador*, quedando como rey de Aragón, Ramiro II *el Monje* y como rey de Pamplona, García Ramírez. En 1150 fallece el monarca navarro García Ramírez, momento en el que Alfonso VII pacta con el rey de Aragón el *Tratado de Tudilén*, acordando con éste repartirse el reino de Navarra, además se le reconoce a Ramón Berenguer IV el derecho de conquista sobre Valencia, Denia y Murcia. Tras la muerte del *Emperador* su corona queda dividida entre sus hijos, Fernando II de León y Sancho III de Castilla.

Tras la victoriosa Batalla de la Navas de Tolosa en 1212 ante el ejército almohade, protagonizada por algunos de los reinos cristianos del momento, como Alfonso VIII de Castilla, Pedro II de Aragón y Sancho VII de Navarra, éstos logran dañar al poder que los almohades ejercían en Al-áandalus desde la ciudad de Sevilla, además de tomar un impulso psicológico importante para el próximo avance territorial. Las coronas de Castilla y de León volvieron a unirse definitivamente en 1230, bajo el rey Fernando III el Santo, además este rey, beneficiado por los éxitos de sus predecesores, logró extender la frontera de su reino hasta la gran parte de la actual Andalucía occidental. Por su parte el rey de Aragón y conde de Barcelona, también alcanzó nuevos territorios, como Valencia y Mallorca. Navarra creó una nueva dinastía con la entrada del rey Teobaldo I, el *Trovador*, la conocida como la “Casa de Champaña” una corona-vasallo en la órbita del rey de Francia. El extremo suroriental de la península quedó bajo el poder del musulmán hasta finales del siglo XV, tras la expulsión del último poder de la dinastía nazarí.

Autores: Gonzalo J. Escudero Manzano y Adriana Gallardo Luque

«El bestiario cristiano en la Plena Edad Media hispánica»

Contexto espacial

-  Scriptorium leonés
-  Pinturas del monasterio de San Pedro de Arlanza
-  Pinturas del monasterio de Santa María de Sigüenza
-  Pinturas de la ermita de San Baudelio
-  Pinturas de San Juan de Bohí



Autora: Adriana Gallardo Luque

3. Exposición: «El bestiario cristiano en la Plena Edad Media hispánica»

Beato de Liébana y los Beatos

Del personaje sabemos con certeza que fue monje en San Martín de Turieno, monasterio conocido luego como Santo Toribio de Liébana, durante las últimas décadas del siglo VIII. Y que protagonizó con Elipando, obispo de Toledo, una sonada disputa sobre la persona de Cristo, a quien el Primado definía como hijo adoptivo del Padre. La polémica, que traspasó los Pirineos, proyectó su figura fuera de España. Debió morir a finales del siglo octavo o en los comienzos del noveno.

A partir de estos datos podemos aventurar que, si bien desconocemos la fecha de nacimiento del personaje, el monje desarrolló su labor intelectual en la segunda mitad del siglo VIII.

Sería, pues, coetáneo del rey franco Carlomagno, aunque no se puede afirmar que llegara a tener noticia de su coronación imperial en la Navidad del año 800. Y, así mismo, contemporáneo de los emires omeyas cordobeses Abd al-Rahman I (756-788) y Hisham I (788-796), alcanzando a ver el ascenso al trono de Alhakam I.

De modo que si, como se viene suponiendo, nació en torno al año 730, lo hizo sólo dos décadas después del desembarco musulmán en la Península Ibérica el año 711. Y una de la primera respuesta armada de los cristianos al poder musulmán que se conoce como batalla de Covadonga (circa 722). Además, nos consta que estuvo vinculado a los círculos políticos asturianos.

Por lo que se refiere a su producción literaria, en la actualidad se le tiene por autor indiscutido de un *Comentario al Apocalipsis de San Juan* en el que se revela milenarista convencido. La obra alcanzó una gran celebridad en su tiempo y en los siglos siguientes. También se le reconoce la autoría del *Apologético*, tratado teológico en respuesta a las doctrinas de Elipando. Y además, se le atribuye el himno *O Dei Verbum*, escrito para las litúrgicas en honor de Santiago.

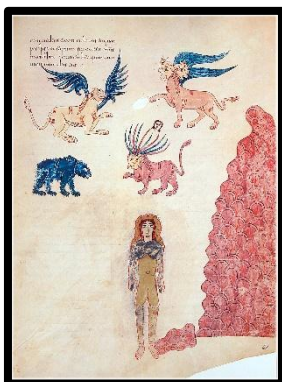
Su existencia transcurrió en un contexto en el que buena parte de los cristianos peninsulares se encontraban inmersos en ese sentimiento de humillación y fracaso consecuencia de la pérdida del reino visigodo y la patria hispana que denotan las frases de la Crónica mozárabe y recogerán, años después, las Crónicas asturianas.

No pueden, por lo tanto, extrañarnos los efluvios milenaristas que desprenden sus obras y particularmente *Los Comentarios al Apocalipsis*

En cuanto a los *Beatos* cabe decir que se denominan así las copias del *Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana* que proliferaron en España y fuera de ella entre los siglos X y XIII. Muchos de esos códices estaban ricamente miniados por lo que dieron lugar a series iconográficas de extraordinario interés que, a su vez, dejaron su impronta en la producción pictórica europea.

Autora: María Isabel Pérez de Tudela Velasco

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** *Beato de Gerona, folio 61r*
- **Animal:** las cuatro bestias de la visión de Daniel 7,3-8
- **Simbolismo:** profético
- **Propiedad y lugar de conservación:** Catedral de Santa María de Gerona. Pieza de la reproducción facsímil
- **Cronología:** 975
- **Procedencia:** *Scriptorium* del monasterio de Tábara
- **Técnica:** temple sobre pergamino
- **Medidas:** 240 x 340 mm

Texto explicativo

¿Por qué se incluyeron estas iconografías junto al texto? Es más que probable que el fin de este manuscrito fuese el de ocupar un lugar principal en la lectura divina de los monjes, sirviéndose de estas ilustraciones para poder comprender y memorizar mejor el texto. La evolución de las copias de este texto ha llevado a que se agrupen en diferentes familias, diferenciando estos manuscritos en tres grandes familias I, Ia y familia IIb en función de su desarrollo iconográfico y de sus nuevas incorporaciones textuales.

La pieza con la que iniciamos esta exposición pertenece a unos de los manuscritos más antiguos de la familia IIb de los Beatos, se trata del conocido como *Beato de Gerona*, el cuál fue elaborado en el *scriptorium* del monasterio de San Salvador de Tábara a finales del siglo X. Esta miniatura perteneciente al folio 61r del códice y con ella su autor ilustra el libro II, 6 en el que Beato de Liébana trata sobre la Sinagoga como institución diferente a la Iglesia, por cuanto «en la Iglesia inscriben su nombre los hombres y en la Sinagoga los animales». En 6,8 Beato recuerda como Daniel vio cuatro bestias que él asimila bien a las cuatro partes en las que se divide el mundo (Oriente, Occidente, Septentrión y Mediodía) o bien a cuatro

reinos: la leona, el reino de Babilonia, el oso al reino de los Medos y Persas, el leopardo a Macedonia y la más espantosa a Roma.

El texto profético dice: La primera bestia se nos muestra semejante a un león alado, «El primero era como un león y tenía alas de águila. Yo estuve mirando hasta que fueron arrancadas sus alas; él fue levantado de la tierra y puesto de pie sobre dos patas como un hombre, y le fue dado un corazón de hombre» (*Daniel, 7,4*); la segunda como un gran oso de color azul, «Luego vi otro animal, el segundo, semejante a un oso; él estaba medio erguido y tenía tres costillas en su boca, entre sus dientes. Y le hablaban así: ¡Levántate, devora carne en abundancia!» (*Daniel, 7,5*); en tercer lugar se encuentra un leopardo alado y con cuatro cabezas, «Después de esto, yo estaba mirando y vi otro animal como un leopardo; tenía cuatro alas de pájaro sobre el dorso y también cuatro cabezas, y le fue dado el dominio» (*Daniel, 7,6*); y en último lugar se contempla una bestia de aspecto extraño con diez cuernos en su cabeza, y de entre los cuales destaca una pequeña cabeza humana:

«Después de esto, yo estaba mirando en las visiones nocturnas y vi un cuarto animal, terrible, espantoso y extremadamente fuerte; tenía enormes dientes de hierro, comía, trituraba y el resto lo pisoteaba con las patas. Era diferente de todos los animales que lo habían precedido, y tenía diez cuernos. Yo observaba los cuernos, y vi otro cuerno, pequeño, que se elevaba entre ellos. Tres de los cuernos anteriores fueron arrancados delante de él, y sobre este cuerno había unos ojos como de hombre y una boca que hablaba con insolencia» (*Daniel, 7,7-8*)

La narración iconográfica que se realiza en el folio 61 recto del *Beato de Gerona* es bastante coherente con la narración de *Daniel, 7*; sin embargo ésta carece de algunos elementos que sí se han completado en otras iconografías incluidas dentro del mismo códice y también dentro de otros manuscritos de Beato, encontrándose la narración iconográfica de esta visión en los folios 258v y 259r del mismo códice.

La primera bestia, la que se corresponde con el rey de Babilonia es similar a la morfología de un grifo, con la excepción de que este monstruo cuadrúpedo es morfológicamente como el león y no tiene ninguna parte de águila, a excepción de las alas. Por otro lado no aparece el corazón humano con el que es obsequiado, si encontrándose éste en otros Beatos, como el *Beato de don Fernando y doña Sancha*. La segunda de las criaturas es la imagen del imperio de los medos y los persas; ésta muestra la iconografía más sencilla, siendo fácil la identificación de un oso azul de gran vellosidad, aunque el artista ha reiterado la ferocidad de éste en la terminación de sus afiladas garras. Si nos fijamos en el oso que alberga el Arca de Noé dentro de este mismo códice, vemos un oso de morfología similar, sin embargo el artista del *Arca de Noé* se ha encargado de restarle rasgos como los de su gran

pelaje y sus afiladas garras. La tercera bestia, la alegoría del poder de Grecia-Macedonia, muestra una estética similar a la de un leopardo con cuatro cabezas. En este folio las cabezas recuerdan a cuatro cabezas de equino, sobre todo las dos superiores al llevar puesto un enganche de bocado; posee sólo dos alas en lugar de cuatro y además es curioso como en esta iconografía se marca el órgano sexual masculino de esta criatura, probablemente con la intención de mostrar la perversidad de ésta. En último lugar tenemos la bestia más feroz y extraña, siendo ésta la imagen del poder de Roma. Esta pieza muestra grandes diferencias iconográficas con el texto bíblico, efectivamente se nos retrata un animal terrible y de aspecto severo, no obstante el artista no ha sabido plasmar con claridad los dientes de hierro y las garras de bronce *con las que comía y devoraba todo a su paso*, pero sí muestra gran fidelidad a la interpretación más importante, a los cuernos que le brotaban a la bestia de su cabeza, siendo estos la representación de los últimos gobiernos de la tierra antes del fin de los tiempos, pigmentados estos alternativamente en rojo y azul. Este último monstruo muestra diez cuernos de similares dimensiones, con la excepción de su último cuerno, teniendo éste unos ojos y una boca al igual que un hombre y además el don de hablar. Vemos como en esta representación el artista ha dibujado una cabeza humana sobre el cuerno, intentando transmitir a través de ésta la capacidad vocal que tenía este cuerno.

Autora: Adriana Gallardo Luque

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** *Beato de Gerona*, folios 102v-103r
- **Animal:** animales varios
- **Simbolismo:** Beato de Gerona, folios 102v-103r
- **Propiedad y lugar de conservación:** Catedral de Santa María de Gerona. Pieza tomada de la reproducción facsímil
- **Cronología:** 975
- **Procedencia:** *Scriptorium* del monasterio de Tábara
- **Técnica:** temple sobre pergamino
- **Medidas:** 240 x 340 mm

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** *Beato de Manchester*, folio 15r
- **Animal:** animales varios

- **Simbolismo:** los animales alegorizan las almas salvadas por la Iglesia, siendo esta última representada por el Arca
- **Propiedad y lugar de conservación:** Biblioteca de John Rylands, Manchester (Reino Unido). Pieza tomada de la reproducción facsímil.
- **Cronología:** último tercio del siglo XII
- **Procedencia:** Norte de la Península Ibérica
- **Técnica:** temple sobre pergamino
- **Medidas:** 442 x 313 mm

Texto explicativo

El segundo Beato que hemos escogido para nuestra exposición pertenece a la familia Ib y se conoce coloquialmente como el *Beato de Manchester*, debido a que en la actualidad se custodia en la Biblioteca de John Rylands, en Manchester (Reino Unido). Este manuscrito corresponde a las últimas copias que se realizaron a finales del siglo XII. El profesor Neuss, estudioso y gran especialista en lo que se refiere a las copias de Beato, afirmó que el manuscrito de Manchester era una copia del último tercio del siglo XII. Con todo, son muchas las hipótesis que se han aportado sobre su cronología y sobre donde pudo ser creado, pero nosotros sólo podemos concluir que éste fue realizado en el norte de la Península Ibérica y posiblemente en un *scriptorium* del reino de León.

Si nos introducimos en las imágenes presentes queda claro que se trata de la representación del Arca que Dios mandó construir a Noé durante el *Diluvio Universal*, pasaje que se encuentra dentro del libro primero del Antiguo Testamento, el *Libro del Génesis*. Beato hace referencia a ella en el capítulo 8 del libro II que trata de las siete iglesias: «*Incipit expositio septem ecclesiarum qualiter ex septem nominantur spiritualiter per Arcam Noe declaratur*», al considerar que esta interpretación ya había sido dada por otros dos grandes escritores de la Iglesia, como fueron Hipólito de Roma en *De Christo et Antichristo*, y en *De Civitate Dei* (libro XV, capítulo XXVI) de san Agustín de Hipona.

La imagen que aparece en estas piezas muestra un Arca de corte trasversal en la que luce un variado bestiario desde la base del Arca hasta la cúpula o último nivel del Arca, en la que se encuentra Noé con su familia. En el esquema iconográfico de la imagen medieval se encuentran representados distintos momentos de este relato bíblico: *Dios previendo a Noé del diluvio; La construcción del Arca por Noé y su familia; La introducción de cada una de las especies animales; La entrada de la familia de Noé; El Arca flotando sobre las aguas en que se hunden los cadáveres de los ya fallecidos; Noé recibiendo a la paloma que vuelve con la rama en el pico mientras el cuervo come de los cuerpos ahogados*, siendo este el caso que presenta la iconografía de estas piezas; *Los animales y la familia de Noé saliendo tras el*

diluvio; Noé haciendo el holocausto, y Noé embriagado y desnudo tras tomar las uvas de sus viñas. Si atendemos a la lectura del texto del Génesis podemos leer:

«Constrúyete un arca de madera resinosa, divídela en compartimientos, y recúbrela con betún por dentro y por fuera. Deberás hacerla así: el arca tendrá ciento cincuenta metros de largo, treinta de ancho y quince de alto. También le harás un tragaluz y lo terminarás a medio metro de la parte superior. Pondrás la puerta al costado del arca y harás un primero, un segundo y un tercer piso [...]» (*Génesis, 6:14-16*); « [...] También harás entrar en el arca una pareja de cada especie de seres vivientes, de todo lo que es carne, para que sobrevivan contigo; deberán ser un macho y una hembra. Irá contigo una pareja de cada especie de pájaros, de ganado y de reptiles, para que puedan sobrevivir» (*Génesis, 6: 19-20*);

« [...] Lleva siete parejas de todas las especies de animales puros y una pareja de los impuros, los machos con sus hembras también siete parejas de todas las clases de pájaros– para perpetuar sus especies sobre la tierra. [...]» (*Génesis, 7: 2-3*); « [...] Entonces entró en el arca con sus hijos, su mujer y las mujeres de sus hijos, para salvarse de las aguas del Diluvio. Y los animales puros, los impuros, los pájaros y todos los seres que se arrastran por el suelo, entraron por parejas con él en el arca, como Dios se los había mandado. [...]» (*Génesis, 7:7-9*);

« [...] Al cabo de cuarenta días, Noé abrió la ventana que había hecho en el arca, y soltó un cuervo, el cual revoloteó, yendo y viniendo hasta que la tierra estuvo seca. Después soltó una paloma, para ver si las aguas ya habían bajado. Pero la paloma no pudo encontrar un lugar donde apoyarse, y regresó al arca porque el agua aún cubría toda la tierra. Noé extendió su mano, la tomó y la introdujo con él en el arca. Luego esperó siete días más, y volvió a soltar la paloma fuera del arca. Esta regresó al atardecer, trayendo en su pico una rama verde de olivo. Así supo Noé que las aguas habían terminado de bajar. [...]» (*Génesis, 8: 6-11*)

En ambas miniaturas el artista se ha encargado de realizar en la parte de arriba del Arca el tragaluz, pero en ambas iconografías se representan más de tres pisos del Arca, siendo un punto muy importante en la simbología, ya que estos corresponden con la exégesis bíblica de la estructura a tres de la familia de Noé; no obstante en la mayoría de los Beatos, como la que presentan estas dos piezas, existen más de tres compartimientos.

En total el Arca del *Beato de Manchester* contiene 42 compartimientos representados, alojando cada uno de ellos a una pareja de animales y en algunos casos animales individuales. Como en todas las iconografías del Arca en los Beatos, en las primeras filas se encuentran los compartimientos que contienen las aves, ocupando en esta imagen en particular tres filas que contienen un variado bestiario aéreo. Por debajo de estas tres filas encontramos situados a muchos cuadrúpedos domésticos, terminando con dos filas que contienen un abundante bestiario salvaje y fabuloso. Para comprender bien la iconografía que se representa en esta pieza tenemos que tener presentes las palabras de Beato:

« [...] El Arca de Noé fue tipo de la Iglesia, como dice el apóstol Pedro [...]». « [...] Y como en ella había toda clase de animales, así también hay en esta Iglesia hombres de todos los pueblos y costumbres; como allí había leopardos, cabritos, leones, lobos y corderos, también hay aquí justos y pecadores, es decir, moran vasos de oro y de plata junto con vasos de madera y de barro [...] ». « [...] Se envía desde el arca un cuervo, y no vuelve, y después la paloma anuncia la paz en la tierra. Así por el bautismo, expulsada la terrible ave, es decir, el diablo, la paloma del Espíritu Santo anuncia la paz a nuestra tierra. Se construye el Arca comenzando por treinta codos y decreciendo poco a poco hasta llegar a un codo. De la misma manera la Iglesia, que contiene en sí muchas categorías, tiene su culmen en los diáconos, presbíteros y obispos. Corre peligro el arca en el Diluvio; la Iglesia corre peligro en el mundo [...]»².

Ambas iconografías realizan una lectura perfecta de las palabras de Beato, al encontrarse Noé en el momento en el que la paloma trae la esperanza de la Salvación. Esta ha ganado al cuervo, imagen del diablo, encontrándose en esta pieza devorando a los pecadores que no han sobrevivido al diluvio. Por otra parte, vemos que la multitudinaria aparición de tantas bestias en la iconografía del *Beato de Manchester*, no es más que un inciso a las palabras de Beato, siendo este variado bestiario la alegoría de los diferentes hombres que albergan el seno de la Iglesia.

Si comparamos *La Arca de Noé* del *Beato de Manchester* con su iconografía análoga en el *Beato de Gerona*, como códice precedente y de la misma familia (familia IIb) vemos ciertos paralelismos. Como hemos dicho ambos se encuentran en el momento en el que recibe Noé a la paloma y muestran al cuervo -enviado previamente por Noé- devorando a los cuerpos ahogados por la lluvia. En ambos casos, la abertura del arca no está solo en el caballete, sino en la vertiente del tejado. En estas piezas vemos como la jerarquía del Arca se inicia con las aves, no obstante en *Beato de Manchester* ocupa tres franjas, mientras que en el *Beato de Gerona* tan sólo utiliza media franja. En ambas observamos gran variedad de especies, como *palomas, gallos, halcones, urracas, cisnes, pavos*, etc. Tras el bestiario aéreo encontramos en el *Beato de Manchester* la representación de los cuadrúpedos domésticos, como *marranos, toros, burros, caballos, asnos, ovejas, ciervos*, ocupando éstos solamente

²Beato de Liébana. *Obras completas de Beato de Liébana*. Edición bilingüe preparada por Joaquín González Echegaray, Alberto del Campo y Leslie G. Freeman. Madrid: Estudio Teológico de San Ildefonso, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, p. 177. (En mi edición se encuentra en la pág. 177)

una de las franjas del Arca; por su parte el *Beato de Gerona*, contiene algunos de estos cuadrúpedos domésticos en parte de la primera y en toda la segunda franja pero contiene dos parejas muy singulares; la primera se encuentra en el extremo de la segunda franja, donde vemos una *pareja de serpientes*, y la otra, ubicada también en el extremo pero en la tercera franja, *dos simios* de gran similitud antropomórfica. En los últimos niveles ocupados en el *Beato de Manchester*, en las dos últimas franjas aparece el maravilloso y variados bestiario de animales fabulosos, donde vemos *unicornios, sirenas, dragones, camellos, bestias proféticas* con siete cabezas, además de los *leones, los grifos* y también los *simios* de figura humana similares a los del *Beato de Gerona*. Por lo que respecta a los dos últimos escalones que encontramos en el *Beato de Gerona*, también vemos un bestiario exótico bastante variado aunque carece de bestias fantásticas, vemos *leones, osos, lobos caballos, camellos, toros, etc.*

Como ya hemos anunciado, esta secuencia iconográfica muestra el momento en el que Noé toma la paloma, portando ésta la rama de olivo, siendo la *paloma* y la *rama de olivo*, tanto para los judíos como para los cristianos, alegorías de la paz por excelencia. Es reseñable como los múltiples departamentos que componen La Arca del *Beato de Manchester*, la llevan a relacionarse iconográficamente con la representación del Arca que aparece dentro de la *Historia Católica* de Rodrigo Jiménez de Rada³ (*Breviarium Historiae Catholicae*, fol. 12r, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense) manuscrito datado en las primeras décadas del siglo XIII, pudiendo ser la iconografía del Arca del *Beato de Manchester* un precedente inspirador para la elaboración de la Arca de *Historia Católica*.

Autora: Adriana Gallardo Luque

³Carvajal González, Helena. “El Breviarium Historiae Catholicae de Rodrigo Jiménez de Rada”, *Anales de Historia del Arte*, (2013), Vol. 23, 17-41

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** *Beato de Gerona, folio 18v*
- **Animal:** combate entre el ave y la serpiente
- **Simbolismo:** encarnación de Cristo y el engaño a Satanás
- **Propiedad y lugar de conservación:** Catedral de Santa María de Gerona. Pieza tomada de la reproducción facsímil
- **Cronología:** 975
- **Procedencia:** *scriptorium* del monasterio de Tábara
- **Técnica:** temple sobre pergamino
- **Medidas:** 240 x 340 mm

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** *Beato de Manchester, folio 14r*
- **Animal:** combate entre el Ave y Serpiente

- **Simbolismo:** encarnación de Cristo y el engaño a Satanás
- **Propiedad y lugar de conservación:** Biblioteca de John Rylands, Manchester (Reino Unido). Pieza tomada de la reproducción facsímil.
- **Cronología:** último tercio del siglo XII
- **Procedencia:** Norte de la Península Ibérica
- **Técnica:** temple sobre pergamino
- **Medidas:** 442 x 313 mm

Texto explicativo

Estas piezas corresponden a dos manuscritos de Beato distintos: la primera al *Beato de Gerona* y la segunda al *Beato de Manchester*. Estas miniaturas que se encuentran representadas en un folio completo de pergamino se hallan en diferentes posiciones; en el primer manuscrito tras el final del ciclo evangélico (Comentario al Apocalipsis, libro 1, 2); y en el segundo, justo después de las Tablas genealógicas de Cristo, no teniendo esta iconografía a primera vista ninguna relación con estas Tablas.

Todo parece indicar que estas piezas representan una fábula muy antigua de antecedentes a día de hoy inciertos, siendo la familia Iib de los manuscritos de Beato y en particular el *Beato de Gerona*, debido a que es este el primer códice de Beato que incluye ésta representación.

La fábula cuenta que una hermosa ave oriental que poseía un fuerte pico, comenzó a llamar la atención de una peligrosa serpiente con la que deseaba lidiar. Para realizar su ataque, el ave cubrió sus preciosas alas con barro, de tal forma que envistió con su gran pico el cráneo de la serpiente. Este bello relato es una metáfora de la encarnación de Cristo. Al igual que esta ave, Jesucristo consiguió esconder su condición divina y encarnarse en un hombre sin que Satanás, la serpiente, fuese consciente de ello. No se tiene conocimiento exacto sobre cuál ave pudo ser la que aparece en la fábula, pero se han visto similitudes entre ésta y el ave *equinemón*. El *Fisiólogo latino* dice sobre esta:

«Hay un animal llamado *equinemón*, enemigo del dragón. Cuando ve un dragón, va contra él, cubriéndose de barro, tapando su nariz con la cola, ocultándose e hinchándose; de este modo ataca el dragón hasta matarlo. Así también nuestro Salvador, adoptando la sustancia de un cuerpo terrenal, el cuerpo que recibió de María, se mantuvo firme hasta dar muerte al espiritual dragón faraón que reside a orillas de los ríos de Egipto, es decir, el diablo»⁴.

Dentro del *Beato de Gerona*, ésta se encuentra dentro del folio 18v, a la izquierda del folio aparece la figura de un árbol de fino tronco con numerosos

⁴Beato de Liébana. *Códice de Girona (monografía)*. Estudio de Gabriel Roura i Güibas y de Carlos Miranda García-Tejedor. Moleiro, Barcelona, FECHA, p.71.

frutos y pájaros, próximo a las raíces de éste se encuentra la inscripción: «arborem subliman adque bustum». Y junto a este árbol aparece la ave, similar a un pavo real, que está atacando a la serpiente, clavando en la cabeza del reptil.

Esta misma representación se halla en el folio 14r del *Beato de Manchester*, mostrando ésta una iconografía bastante sencilla. En ella encontramos una gran ave de aspecto oriental, coloreada en tonos azules y dorados; ésta tiene en su gran pico cogida a la serpiente. Pero ésta última contiene una lectura incorrecta, aparece representada como si la serpiente intentara defenderse enroscando su cola a una de las patas del ave, no apareciendo este acto en la narración de la fábula. La serpiente del *Beato de Manchester* revela un trazado muy sencillo, así como su coloración, utilizándose un pigmento similar al azul del ave y al que se utiliza para su lengua, que la asimila a una ráfaga de fuego. Otro lenguaje iconográfico incorrecto del folio del *Beato de Manchester* es la ausencia de barro o fango en el plumaje del ave, siendo un elemento muy importante en la fábula, que sí aparece en el folio del *Beato de Gerona*.

Por tanto si comparamos el folio 14r del *Beato de Manchester* con el folio 18v del *Beato de Gerona* vemos que las diferencias estéticas son del todo notables; en este último el combate entre ambos animales se reproduce junto a un árbol en el que descansan varias aves, entre sus ramas. El árbol de la pieza de *Beato de Gerona* ha recordado al motivo iconográfico de la serpiente junto al Árbol de la Vida. Además el ave del *Beato de Gerona* también aparece con gran aspecto exótico y en esta iconografía sí muestran sus preciosas y policromadas alas parte del barro que el ave ha utilizado para maquillar sus alas y engañar a la serpiente; y por la parte que corresponde a la serpiente, vemos como ésta se muestra totalmente sometida a la investidura del pico del ave y no muestra signo de resistencia ni de combate, encontrándose totalmente vencida, a diferencia de la interpretación de la iconografía de la pieza del *Beato de Manchester*, en la que se puede interpretar el ataque de la serpiente al ave al estar enroscada la serpiente en una de las patas del ave, mostrando la pieza del *Beato de Gerona* una iconografía más precisa con respecto a *La fábula del Ave y la Serpiente*.

Esta iconografía aparece en otros de los Beatos de la familia I Ib, (como el *Beato de Saint Server*, fol.13r) y además se han visto otras representaciones similares en manuscritos románicos (como en la *Biblia de León* fol. 6r).

o

Bibliografía

- Beato de Liébana. *Commentarium in Apocalypsim*. Reprod. facs. del manuscrito original (Ms. Lat.8) conservado en la Biblioteca "John Rylands Library"; Ed. dirigida por José Aspas Romano. Valencia: Patrimonio Ediciones, 2001.
- Beato de Liébana. *Obras completas de Beato de Liébana*. Edición bilingüe preparada por Joaquín González Echegaray, Alberto del Campo y Leslie G. Freeman. Madrid: Estudio Teológico de San Ildefonso, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Edición facsímil del Códice de Gerona. Codex Gerundensis. A.D. 975. Madrid: Ed. Internacional de Libros Antiguos S.A.: Imp. Astygi, 1975.
- Beati in Apocalypsin libri duodecim: Codex Gerundensis: estudios en torno a la obra de Beato de Liébana y, en especial, del códice de Gerona*, por José Camón Aznar, Tomás Marín Martínez, Jaime Marqués Casanovas; transcripción del texto latino, con prefacio e introducción, por Henry A. Sanders. Madrid: Edilán, 1975.
- Beato de Liébana. *Códice de Gerona*. Moleiro Editor, Barcelona, 2004.
- Beato de Liébana. *Códice de Girona* (monografía). Estudio de Gabriel Roura i Güibas y de Carlos Miranda García-Tejedor. Moleiro, Barcelona, 2004.
- Camón Aznar, J. *La miniatura española en el siglo X*, en *Melanges Neuss*, 1980.
- González Hernando, Irene. "El Diluvio Universal", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6, (2011), pp.39-49.
- Klein, Peter K. *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des. 10. Jahrhunderts*, Hildessheim [etc.]: Georg Olms Verlag. (1976).
- _____ "La tradición pictórica de los Beatos", en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» del Beati de Liébana*, Madrid: Grupo de Estudios Beato de Liébana, vol. II, 91-92. Actas del simposio para el estudio de los códices del "comentario de Liébana (grupo de estudios beato de Liébana I). 1978.
- _____ *Beato de Liébana: la ilustración de los manuscritos de Beato y el códice de Manchester*. Valencia: Patrimonio Ediciones, D.L.2002.
- Mentré, Mireille.: *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la alta Edad Media. Problemas de la forma y el espacio en la ilustración de los Beatus*, León: Institución «Fray Bernardino de Sahagún» (C.S.I.C.). 1976

_____ “La présentation d’Arche de Noé dans les Beatus”, en Actas del Simposio de Beato de Liébana, II, (1980), pp.299-313.

-Sáenz-López Pérez, Sandra. *Los mapas de los beatos: la revelación del mundo en la Edad Media*. Prólogo, María Teresa Pérez Higuera, P.D.A. Harvey. Burgos: Siloé Arte y Bibliofilia, 2014.

-Sepúlveda González, María de los Ángeles.: *La iconografía del Beato de Fernando I: Aproximación al estudio iconográfico de los Beatos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 1987.

_____ “El arca de Noé, origen de la iconografía de las siete iglesias en los Beatos”. En: *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A) de 1985*. Universidad de Málaga, Málaga, (1987), pp.363-384

-Yarza Luaces, Joaquín. *Iconografía de la miniatura castellano-leonesa. Siglos XI y XII*. (Extracto Tesis). Ediciones Castilla: Madrid, 1973.

_____ Beato de Liébana. Manuscritos iluminados. Moleiro Editor, Barcelona, 2005.

_____ (ed). *La miniatura medieval en la península Ibérica*. Murcia: Nausícaä, 2007.

Autora: Adriana Gallardo Luque

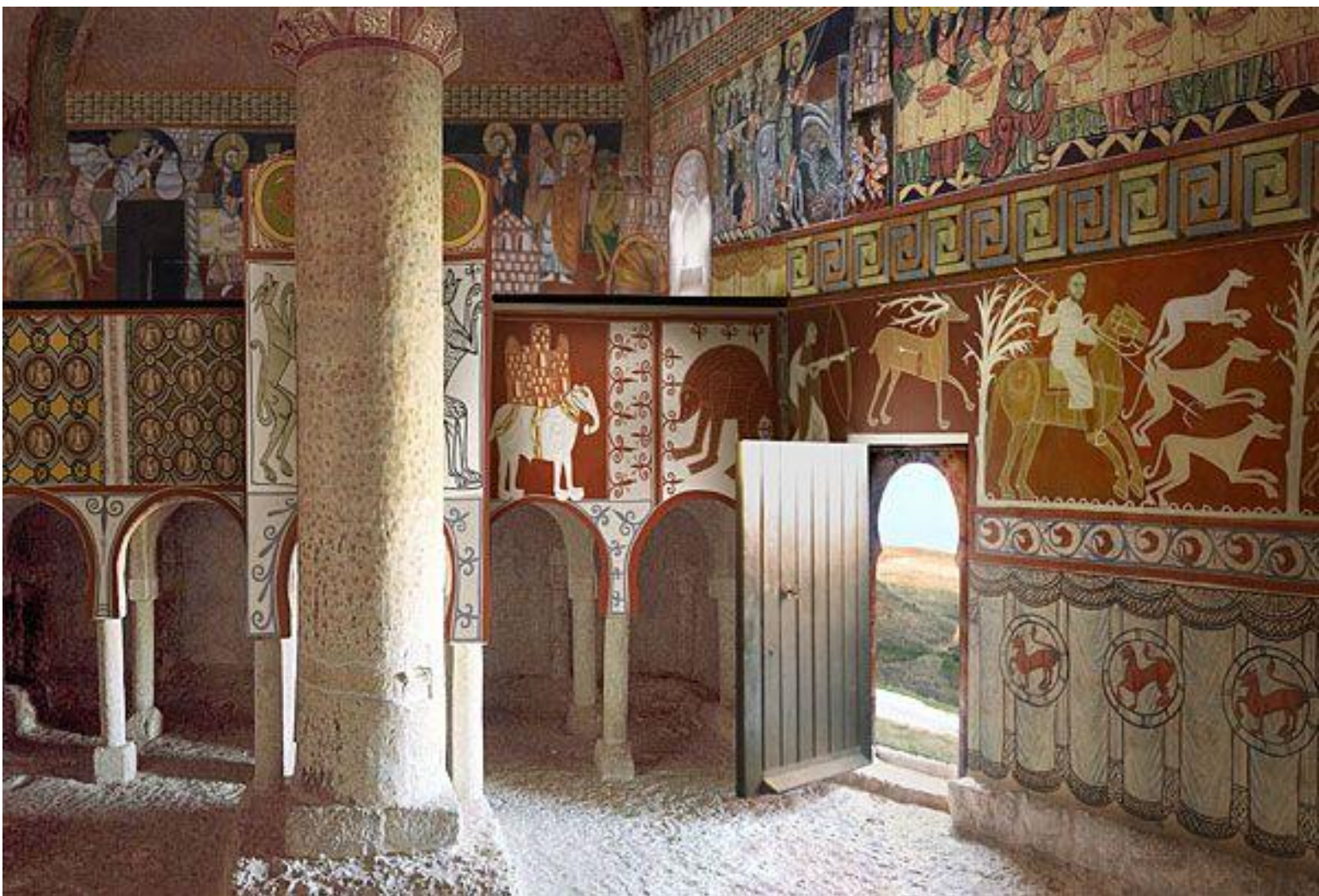


Fig. 1. Reconstrucción en 3D de las pinturas de la ermita de San Baudelio

Contexto e Introducción de la ermita de San Baudelio

El edificio

«Es una ermita distante unos nueve kilómetros de Berlanga, hacia el SE., entre Caltójar y Casillas, y erigida en la umbría de un pequeño valle, que derrama sus aguas hacia el río Escalote».

Con estas frases comenzaba en 1919 M. Gómez Moreno, el capítulo dedicado a “San Baudel de Berlanga” en sus *Iglesias mozárabes*. El maestro pasaba luego a describir su planta conformada por dos superficies cuadrangulares. A la primera, casi cuadrada (de 8,50m por 7,50m), se accede por una sola puerta practicada en el muro norte. Este muro, como los del resto de la construcción, es de aparejo muy simple: mampostería mal concertada. Sólo en las esquinas se utilizaron sillares pequeños de pudinga y mucho más grandes en la zarpa. El primer espacio está conectado con otro de dimensiones más reducidas. Se trataría, pues, de una obra muy vulgar de no ser por las sorprendentes soluciones que se encuentran en el interior. En efecto, la primera sala que hace las funciones de nave de la iglesia, está cubierta por una bóveda sostenida por un pilar central del que irradian, “como ramas de palmera” ocho delgados arcos de herradura. Pero aún hay más: sobre ese machón central, el ingenioso constructor colocó una “especie de linterna” cilíndrica, de apenas un metro de diámetro, rematada por una cupulilla de nervios cruzados cuya finalidad ha sido objeto de debates. En la cabecera del edificio se alberga la capilla mayor a la que se accede por un arco de doble herradura. Es un recinto cubierto con bóveda de cañón que recibe luz a través de un vano abocinado con función de saetera. La otra peculiaridad es la tribuna que, levantada sobre columnas, arquillos y bóvedas, se encuentra los pies del edificio. El piso de esa tribuna alberga otra capilla al parecer destinada a liturgias más privadas. Por último cabe señalar que el suelo bajo la tribuna da acceso a una cueva de no más de un metro de alto, excavada en la tierra.

La decoración pictórica

Pero San Baudelio destaca, además, por el excepcional repertorio iconográfico que decoraba la totalidad de sus muros. En la nave y la bóveda de la iglesia, en lo que se conoce como “registro alto” se colocaron escenas de la vida de Cristo, en el “registro bajo” se ubicaron los fresco referidos a la cultura y la vida cotidiana que aquí nos interesan. Se trata

de escenas de cacería, representaciones humanas (un soldado en actitud de marcha), de animales o, incluso, de lo que parece ser un tejido oriental. Concretamente en la tribuna, sobre las arcadas, se colocaron los iconos zoológicos que analizaremos.

El ábside se decoró con imágenes de los santos protectores, san Baudelio y san Nicolás de Bari y, entre ellos, en el abocinado del vano, la paloma del Espíritu Santo. En el registro superior se percibe un Agnus Dei flanqueado por dos figuras humanas de difícil identificación.

La iglesia mantuvo parte mínima de su decoración, como es el caso del centauro de la bóveda.

La trayectoria histórica

Se ha discutido mucho sobre la fecha de construcción del edificio. Sabemos que la zona de Berlanga fue incorporada al reino de Castilla en el reinado de Fernando I, aunque su repoblación definitiva se retrasase a finales del siglo XI. Recientes análisis de restos de madera procedentes de los andamios conservados en los mechinales, han arrojado fechas correspondientes al tercer cuarto del siglo XI.

También hay constancia de que aquí se alojó una pequeña comunidad religiosa dependiente de la diócesis de Sigüenza, y de que sufrió los efectos de la desamortización. Todos estos rasgos le procuraron el 24 de agosto de 1917 la categoría de Monumento Nacional, aunque esa consideración no impidiera el expolio de sus incomparables frescos en 1922. Ese año el anticuario Leone Leví compró a sus propietarios las pinturas, y consiguió culminar su proyecto de desmontarlas y sacarlas del país a pesar de la resistencia que opusieron figuras como Blas Taracena, por entonces Gobernador Civil, o instituciones como la Real Academia de la Historia. Al final triunfó la política de hechos consumados llevada a cabo por el marchante comprador y la resolución de la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Supremo que autorizó la venta en respuesta al pleito promovido por Leví y los propietarios vendedores. España perdió una joya de imponderable valor por 65.000 pesetas.

En 1957 el gobierno de Francisco Franco negoció con el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York una permuta consistente en recuperar algunas pinturas de San Baudelio a cambio del ábside de San Martín de Fuentidueña (Segovia), dándose la paradoja de que también entonces el edificio estaba protegido por una ley de 1931. Una vez más, pretendidos intereses económico-culturales triunfaron sobre los instrumentos jurídicos que protegen nuestro patrimonio y, en consecuencia, nuestras señas de identidad.

Un proyecto de conservación integral de San Baudelio, culminado en 2002 ha conseguido devolver al monumento parte de su personalidad.

Pero la consecuencia de los lamentables tratos es la dispersión de las pinturas de San Baudelio entre los museos de Madrid (el Prado), de Nueva York (*Metropolitan Museum of Art*), de Boston (*Museum of Fine Arts*), de Cincinnati (*Cincinnati Art Museum*), y de Indianápolis (*Indianapolis Museum of Art*).

Autora: María Isabel Pérez de Tudela Velasco

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** oso de San Baudelio
- **Animal:** oso
- **Simbolismo:** vicios (gula, pereza, soberbia)
- **Propiedad y lugar de conservación:** Museo del Nacional del Prado (España)
- **Cronología:** año 1124, aproximadamente
- **Procedencia:** Ermita de San Baudelio, Casillas de Berlanga, Soria (España)
- **Técnica:** fresco
- **Medidas del soporte:** 201 x 113 cm

Texto explicativo

A pesar de que los primeros interesados por el estudio de estas pinturas en el pasado siglo se decantaron por afirmar que las representaciones zoológicas eran figuras no religiosas insertadas junto con la narración iconográfica cristiana con la que se ornamentó todo el interior del templo, hoy muchos de los expertos en arte de los siglos XI y XII, ven en estas representaciones la huella religiosa y contextualizada con otras representaciones similares en templos de Castilla y la zona de Aragón.

Esta pieza, que nos revela la imagen de un oso fue concebida como pintura al fresco sobre los muros de esta ermita, situándose junto a otros animales, como la representación del *elefante* y el *ciervo al que un cazador persigue*. El animal que nos ocupa siempre ha sido una bestia muy temida entre las comunidades indígenas, por motivos obvios, por su gran brutalidad, por su fuerza, y con el añadido de que éste siempre convivió con el hombre sobre todo en zonas de montaña como en las que se encuentra situada esta ermita. En definitiva, este animal provocaba el temor y la inquietud debido al gran daño que éste era capaz de hacer al hombre.

En otra línea y dentro del imaginario religioso, este animal tampoco gozo de gran fama. Sí seguimos el texto bíblico en *Proverbios 28:15* podemos leer: «León rugiente y oso

hambriento, es el príncipe impío sobre el pueblo pobre». Por su parte, Isidoro de Sevilla dejó escrito en sus *Etimologías*:

«El oso es como si se dijera *orsus*, porque con su boca (*ore suo*) da forma a su cría; dicen que engendra retoños informes y que la madre, a fuerza de lamer aquel montón de carne, va dando conformación a los miembros. De donde aquello de: “Así la osa, cuando ha parido, con su lengua le da forma a su retoño”. La causa de esto es que sus partos son prematuros, pues da a luz a los treinta días. Por lo cual sucede que su apresurada fecundidad engendre crías informes. La cabeza de los osos es frágil; su fuerza principal radica en sus brazos y en sus riñones: por ello es frecuente que caminen erguidos»⁵.

Queda claro que el simbolismo que se pretendía dar a la figura de este animal no gozaba de una valoración positiva, pudiendo ser incluso, la representación de un compendio de vicios. Uno de ellos pudo ser el de la gula, en relación a su gran glotonería animal; otro, la pereza, ya que era capaz de pasar grandes temporadas invernando; e incluso fue relacionado con la lujuria, por la extendida leyenda de que esta bestia era capaz de copular con féminas humanas. En definitiva, es bastante factible que la estética de este oso estuviese ubicada en un lugar tan próximo a la entrada del templo como advertencia para todos aquellos monjes, eremitas y transeúntes que frecuentaban el templo; recordando la figura de este animal que debían de combatir aquellos vicios en los que era bastante fácil caer, y de forma especial en un lugar tan apartado como en el que se encontraba esta ermita.

La representación de este animal puede vincularse a las palabras de Isidoro de Sevilla, ya que el animal retratado en este fresco es una masa deforme cuyo cuerpo puede recordar más al de un enorme roedor que al de un oso. Además sus cuatro patas tienen cierto trazado antropomorfo, pero no olvida el artista en remarcar las peligrosas pezuñas con que este animal agarraba a sus presas. La tonalidad que su artista le otorgó también es un incentivo para decantarse por la simbología negativa de este animal, al encontrarse ornamentado siguiendo el esquema de tonalidades que se utiliza en el fresco que ocupa las imágenes del nivel más cercano al suelo. No obstante vemos como todo el cuerpo de este animal muestra la tonalidad más oscura que contrasta con la figura del *elefante* que se encuentra contiguo a éste.

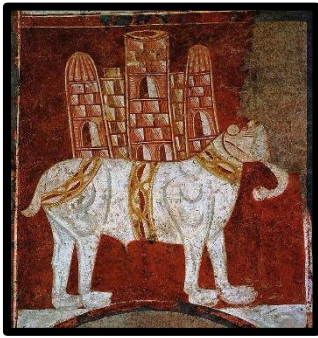
Existen varios antecedentes iconográficos con respecto al oso en el norte de la Península Ibérica teniendo un precedente estético bastante particular y en el que el animal aparece dentro de una semiótica negativa y profética. Hablamos del oso que se encuentra

⁵Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. XII, 2, 22. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p.905.

dentro de los códices miniados de Beato, en los cuales el oso aparece en varias escenas, la mayoría relacionados por la profecía de Daniel: «Y he aquí otra segunda bestia, semejante a un oso» (*Daniel*, 7:5).

Autora: Adriana Gallardo Luque

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** elefante de San Baudelio
- **Animal:** elefante
- **Simbolismo:** virtudes (carece de los deseos de la carne, humildad, paciencia)
- **Propiedad y lugar de conservación:** Museo del Nacional del Prado (España)
- **Cronología:** año 1124, aproximadamente
- **Procedencia:** Ermita de San Baudelio, Casillas de Berlanga, Soria (España)
- **Técnica:** fresco
- **Medidas del soporte:** 205 x 135 cm

Texto explicativo

Contiguo al fresco del *oso* que hemos visto en la pieza anterior, aparece representando lo que sin discusiones es la figura de un *elefante*, según san Isidoro:

«Los griegos dan al elefante semejante nombre a causa de la magnitud de su cuerpo, que alcanza la forma de un monte; y en griego “monte” se dice lóphos. Entre los indios se le conoce con el nombre de barrus, y de ahí que su grito se llame barritus (barrito). Sus colmillos se denominan “marfil”. Su hocico recibe el nombre de trompa, proboscis, porque con ella se lleva el forraje a la boca, y es semejante a una serpiente, protegida por la defensa de sus colmillos [...]». «[...] Los persas y los indios colocan sobre ellos unas torretas de madera y, desde allí, lanzan, como desde allí, lanzan, como desde un muro, sus dardos»⁶.

La exégesis del pensamiento cristiano vio en este animal exótico la imagen del hombre lleno de virtudes, por su inapetencia ante el deseo sexual por su humildad y por su paciencia. Según el *Bestiario de Crambridge*⁷ este animal queda fecundo después de que una pareja toma el fruto de un árbol (ubicado en oriente), y de ahí que se le considere como un animal que carece de apetito sexual. Éste es bueno con el hombre, lo acompaña y lo guía hasta su

⁶Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, XII, 2, 14. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p.903.

⁷Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario medieval*. Biblioteca medieval, editorial Siruela, 2008, p. 73.

destino, y en cuanto a su paciencia, es un animal longevo que puede vivir centenares de años y que espera la gestación de su único vástago durante dos años. La imagen del castillo o torre, que se representa sobre sus espaldas no es casual, ya que fue identificada como la alegoría de la Iglesia, encontrándose esta representación también basada en narraciones literales, como la de san Isidoro de Sevilla que hemos aportado anteriormente.

Parece extraño ver la representación en este lugar de un animal tan exótico, procedente del Próximo Oriente o de África, sin embargo la imagen de éste pudo llegar al *magister* que realizó estas imágenes por medio de tejidos u otros objetos cotidianos que no sólo tuvieron que venir del vecino andalusí, sino que también los encontramos en la miniatura inglesa de la época. Es bastante llamativo cómo el artista no se olvida de dotar con una peculiar trompa a el animal pero sí, olvida sus preciados colmillos de marfil, siendo la mayor defensa que posee este animal. En todo caso este despiste o confusión puede deberse al hecho de no querer identificar a esta imagen de la virtud con algún significado negativo, ya que los colmillos del elefante alertaban de la peligrosidad que tenía este animal.

Por último vemos como no es casual la ubicación del *oso* y del *elefante* dentro de esta ermita, ya que aparecen enfrentados, podría decirse que se encuentran enfrentados, viéndose en el conjunto de ambas figuras zoomórficas una lucha alegórica entre las virtudes y los vicios.

Autora: Adriana Gallardo Luque

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** camello de San Baudelio
- **Animal:** dromedario o camello
- **Simbolismo:** virtudes (humildad)
- **Propiedad y lugar de conservación:** Museo Metropolitano de Nueva York, dentro *The Cloisters Collection* (EEUU)
- **Cronología:** año 1124, aproximadamente
- **Procedencia:** Ermita de San Baudelio. Casillas de Berlanga (Soria)
- **Técnica:** fresco
- **Medidas del soporte:** 246,4 x 135,9 cm

Texto explicativo

Terminamos la simbología animal de la ermita de San Baudelio con la imagen del *dromedario* que se encuentra en el pretil este de la tribuna, a relativa distancia de los dos animales vistos anteriormente. Este animal al igual que el *elefante* no pertenecía a la fauna de la zona, siendo un animal presente en los desiertos de oriente y de África. Como es natural esta bestia tiene buen protagonismo en el texto bíblico, debido a su uso como animal doméstico a lo largo de la historia. El *Nuevo Testamento* pone en boca de Jesucristo: «Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que un rico entre en el reino de Dios» (Lc 18:25 y Mc 10:26). A pesar de tener vinculaciones negativas por su procedencia oriental, relacionadas con los hombres del otro lado de la frontera, el cristianismo supo darle valoraciones positivas. Así, san Agustín identificó en este animal las virtudes de la docilidad y la humildad, pudiendo ser un recordatorio, al igual que la imagen del elefante, sobre los valores eremíticos que debían de tener los moradores de este templo. Estas virtudes pueden provenir de la capacidad del animal de poder andar durante jornadas sin padecer sed o agotamiento. Según san Isidoro de Sevilla:

«El motivo por el que se impuso su nombre a los camellos pudo ser doble: o porque, cuando se les va a cargar, se enganchan para hacerse más bajos y pequeños, y los griegos a lo bajo y pequeño lo dicen chamaí; o porque tienen la espalda curvada y, “curvo” se expresa con el vocablo griego kámour. Aunque son propios de muchas regiones, donde más abundan es en Arabia. Presentan diferencias entre ellos: mientras los de Arabia tiene dos gibas a la espalda, los de otros lugares, sólo una. El dromedario pertenece a la familia de los camellos, aunque es de menor estatura, pero más veloz, de donde le viene el nombre, pues en griego drómos significa “carrera”, “velocidad”: en un solo día suele recorrer cien millas, e incluso más. Es un animal que rumia, lo mismo que el buey, la oveja y el camello»⁸.

Según la descripción estética de san Isidoro, el animal representado no proviene de Arabia, ya que éste tan sólo presenta una joroba y no dos, como serían los naturales de Arabia. En todo caso la calidad y precisión iconográfica de esta figura zoomórfica con la de un dromedario real es excelente, dando a entender que el maestro que dibujó esta figura conocía directa o indirectamente la figura de un dromedario real.

Bibliografía

- Ávila Juárez, Antonio de. “San Baudelio de Berlanga: fuente sellada del paraíso en el desierto del Duero”, *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 13, Nº. 26, (2004), pp. 333-396.
- Benton, Janetta Rebold. *Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*. Abbeville Press, 1992, Nueva York.
- Camón Aznar, José. “Pinturas mozárabes de San Baudelio de Berlanga”, *Goya*, 26, (1958), p. 76.
- Cook, Walter W.S. “Las pinturas románicas de San Baudelio de Berlanga”, *Goya*, 7, (1955), pp. 2-55
- Garnelo, José, “Descripción de las pinturas de la Ermita de San Baudelio”, *Boletín de la sociedad española de excursiones*, 32, (1924), p.97.
- Guarda Pons, Milagros. *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, Universitat de Girona, 2011.
- Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p.907
- Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario medieval*. Biblioteca medieval, editorial Siruela, 2008.

⁸Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, XII, 1, 35-36.. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p.895.

- Martínez Ruiz, M^a José. “La venta y el expolio del patrimonio románico de Castilla y León: el caso de las pinturas murales”. En: *La diáspora del románico hispano: de la protección al expolio*, Fundación Santa María la Real, Palencia, (2013), pp. 13-57 [19-36].
- Muñoz Jiménez, José Miguel. “Las pinturas de San Baudelio de Berlanga y el tapiz de Bayeux: la posible inspiración nórdica del ciclo profano”, *Goya*, 253-4, (1996), pp. 12.
- Pastoureau, Michel. *El oso. Historia de un rey destronado*. Paidós, 2007.
- Terés, Elías, *El expolio de las pinturas murales de la ermita mozárabe de San Baudelio*, Soria 2008.

Autora: Adriana Gallardo Luque

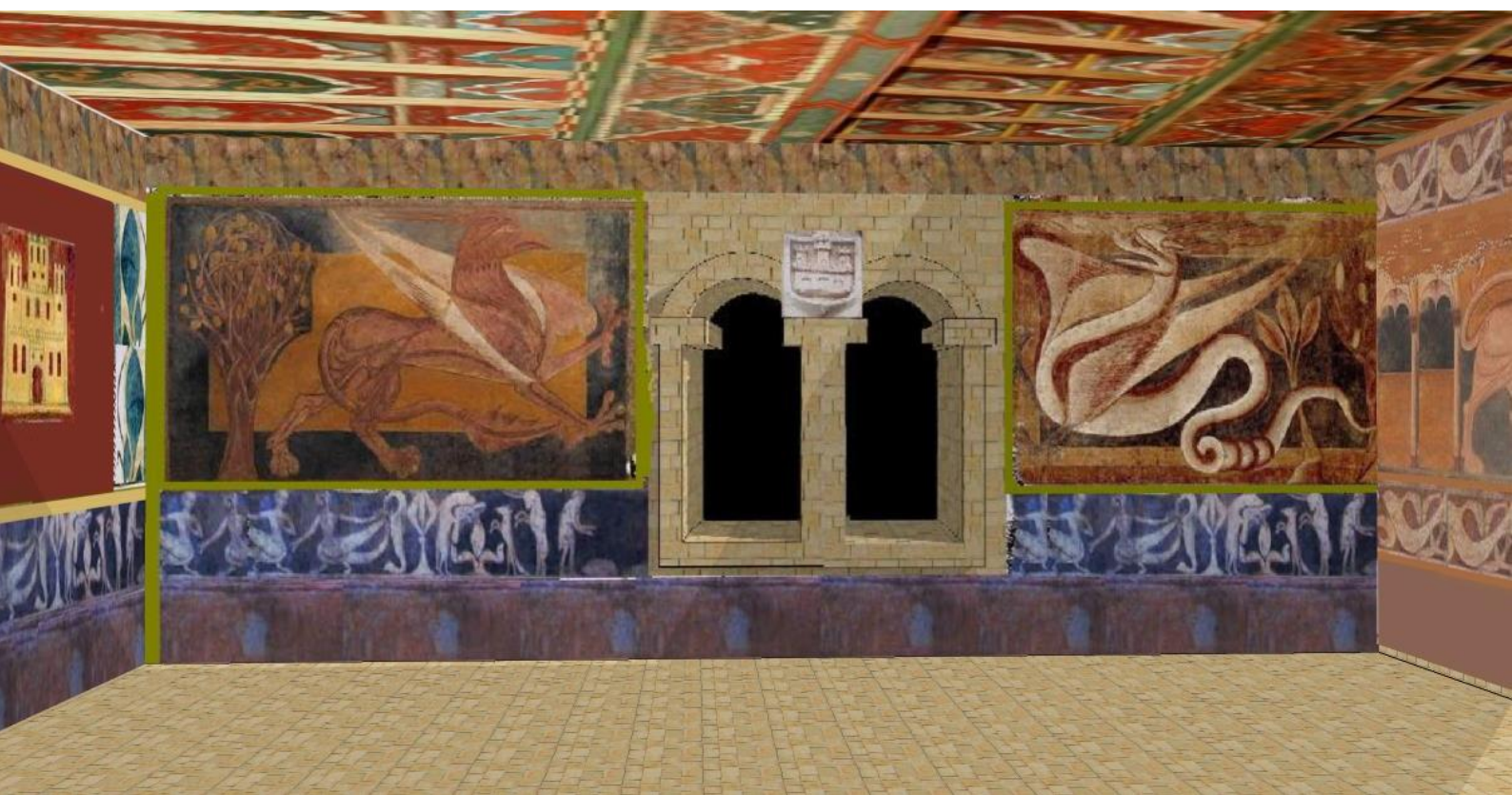


Fig. 2. Recreación en 3D de las pinturas de la Torre del Tesoro del monasterio de San Pedro de Arlanza

Contexto e Introducción sobre el monasterio de San Pedro de Arlanza (Burgos)

Las ruinas del que fuera uno de los más importantes monasterios benedictinos de Castilla se encuentran entre los términos de Covarrubias y Hortigüela, a orillas del río que le da nombre, un afluente del Pisuerga en el que vierte aguas por la derecha. Conocido popularmente como la «cuna de Castilla», fue uno de los principales monasterios castellanos durante la Edad Media y Moderna, hasta su desaparición tras la desamortización liberal de 1835. El diploma más antiguo que conservamos está datado en el año 912, cuando el conde Gonzalo Téllez dona este término para la erección del centro. Aunque tradicionalmente se hizo a Fernán González, sobrino del primero, su fundador, lo cierto es que recientes investigaciones han concluido que este segundo documento pudiera ser una falsificación posterior para dotar al monasterio de un pasado glorioso a partir de la figura de un personaje mítico de la historia de Castilla, que le permitiera competir en sus aspiraciones particulares con los cercanos Santo Domingo de Silos y San Millán de la Cogolla. Su vinculación a este héroe castellano no quedó ahí, pues todo parece indicar que en el *scriptorium* de Arlanza nació el *Poema de Fernán González*, reiterándose constantemente la relación entre el conde y el monasterio e indicándose que fue éste y no su tío Gonzalo Téllez el verdadero fundador, coincidiendo con la falsificación diplomática anteriormente citada.

Es en este contexto cuando se decoró el interior del edificio con las pinturas románicas, cuando el esplendor cultural arlantino estaba en su mejor momento, tanto por su *scriptorium* –de donde salió el *Poema* y el ciclo documental de Fernán González– tanto como por sus frescos. No sabemos si el redactor de la epopeya del conde castellano se basó en la decoración pictórica que le rodeaba, pero lo cierto es que en el *Poema* también aparece mencionada una «sierpe -alada», que inevitablemente nos recuerda a la plasmada sobre la pared.

Este primitivo eremitorio fue sufriendo ampliaciones constantes a partir de finales del siglo XI, con la proyección de una nueva iglesia pudiéndose relacionar con la implantación en Castilla de la reforma gregoriana; dos siglos más tarde se adosó una nueva torre, la del «tesoro». Ya en el siglo XIX, con su abandono y decadencia, las joyas artísticas que formaban parte del monasterio se dispersaron: *Los sarcófagos condales* fueron trasladados a la cercana colegiata de Covarrubias y a la catedral de Burgos, *la portada de la iglesia* al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, y *los frescos* de las paredes al Museo Nacional de Arte de Cataluña y al Museo Metropolitano de Nueva York.

A finales del mismo siglo, varios proyectos desarrollistas acabaron de sumir en el deterioro total el antiguo y poderoso monasterio. Las ruinas que conservamos en la actualidad dan cuenta de su antigua grandeza.

Autor: Gonzalo J. Escudero Manzano.

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** dragón del monasterio de San Pedro de Arlanza
- **Animal:** dragón
- **Simbolismo:** ¿guardián?
- **Propiedad y lugar de conservación:** Museo Metropolitano de Nueva York, dentro *The Cloisters Collection* (EEUU)
- **Cronología:** s. XIII
- **Procedencia:** Monasterio de San Pedro de Arlanza, Burgos, España
- **Técnica:** fresco
- **Medidas:** 332.7 x 335.3 cm

Texto explicativo

Entre las ruinas de este monasterio benedictino se encontraron, dentro de la sala palatina de la conocida como *Torre del Tesoro*, un hermoso y original repertorio iconográfico con decoración animalística. Existiendo en esta sala una fauna variada que muestra todo un imaginario exótico y fabuloso y que para la mayoría de los especialistas tiene carácter “profano”. Para esta exposición hemos escogido tres de los grandes y majestuosos lienzos que se conservan, siendo éstos un *dragón*, un *león* y un *grifo*.

El *dragón* se encontraba ubicado en el muro sur de la sala, situado frente a la puerta principal que daba entrada a la Sala del Tesoro. Éste animal se encontraba enmarcado y rodeado por unas franjas en las que se ha querido ver la representación de ciertas fábulas animalísticas (no visibles en nuestra pieza). Por su parte el dragón se halla sobre un fondo azul y situado junto a un árbol dotado de frutos desconocidos. En lo que se refiere a la morfología que se tenía de este animal, una vez más tomamos las palabras de Isidoro de Sevilla:

«El dragón es el mayor de todas las serpientes, e incluso de todos los animales que habitan en la tierra. Los griegos le dan el nombre de *drákon*, derivado del cual es el latino *draco*. Con frecuencia, saliendo de sus cavernas, se remonta por los aires y por su causa se produce ciclones. Está dotado de cresta, tiene la boca pequeña, y unos estrechos conductos por los que respira y

saca la lengua. Pero su fuerza no radica en los dientes, sino en la cola, y produce más daño cuando la emplea a modo de látigo que cuando se sirve de su boca para morder. Es inofensivo en cuanto al veneno, puesto que no tiene necesidad de él para provocar la muerte: mata siempre asfixiando a su víctima»⁹.

Tal y como describe san Isidoro el animal que aparece en esta representación tiene rasgos similares a los de la serpiente-reptil. Notables son sus orificios respiratorios y la cola de éste, además el artista ha sabido dotar a esta cola de la importancia que merece, debido a su trazado se puede comprender el peligro de acercarse a esta bestia. Otra característica importante que se muestra en este fresco son las grandes alas del animal, que le permitirían moverse tanto por la tierra, como por el aire, siendo éste capaz de dominar dos elementos.

Si profundizamos en el fin y significado que éste animal tenía en esta sala, sería útil recordar una parte de lo que nos dice el *Bestiario Cristiano* sobre este animal:

«El dragón de los antiguos centros iniciáticos es una imagen de Jesucristo. Sólo dándole muerte pudo abordar la humanidad su caída al umbral de la vida eterna. Así como el dragón guardián defiende la entrada del camino de la dicha con garras y dientes, así Cristo, con su doctrina y moral tan severas, con rigurosos mandamientos, hace difícil acceder a la morada de la dicha sin fin, cuyo estrecho sendero. Que sólo los valerosos pueden abordar, él mismo ha trazado y construido. Ese es el reino de los cielos que sólo los violentos consiguen, según el Evangelio»¹⁰.

Como acabamos de ver éste animal también tuvo una lectura positiva, además esta se encuentra contextualizada en su imagen más antigua, en su faceta del *guardián de las cavernas y de sus tesoros*.

Esta iconografía se ha relacionado con las miniaturas de los *Bestiarios* ingleses de los siglos XII-XIII, viéndose por tanto gran influencia atlántica en el estilo 1200 de estas pinturas.

Autora: Adriana Gallardo Luque

⁹Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. XII, 4, 4-5. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p.913.

¹⁰Charbonneau-Lassay, Louis. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. 2 vols. Trad. F. Gutiérrez. 2a. ed. Barcelona, Sophia Perennis, 1997, vol. 1, p. 397.

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** león de la Torre del Tesoro del monasterio de San Pedro de Arlanza
- **Animal:** león
- **Simbolismo:** ¿guardián?
- **Propiedad y lugar de conservación:** Museo Metropolitano de Nueva York, dentro *The Cloisters Collection* (EEUU)
- **Cronología:** s. XIII
- **Procedencia:** Monasterio de San Pedro de Arlanza, Burgos, España
- **Técnica:** fresco
- **Medidas:** 332.7 x 335.3 cm

Texto explicativo

En el muro este, custodiando la puerta de entrada a esta habitación palatina, encontramos dos cuadrúpedos, enfrentados. Uno de ellos es el que aquí tenemos, la imagen de un león que se ha conservado prácticamente integro -el otro ha tenido peor suerte por lo que no se puede precisar su naturaleza con precisión-; la escena muestra un león, caminando hacia el motivo vegetal de la izquierda y dejando a su espalda un bello marco arquitectónico del que se podría deducir incluso la ubicación física en la que se quiere hallar a este majestuoso león.

La representación estética de esta bestia nos recuerda al león románico que aparece en tantos capiteles hasta bien entrado el siglo trece. Esta pieza presenta una bestia con un aspecto gallardo, podría decirse que muestra una actitud altiva y superior. Éste mira hacia la puerta y a la imagen de su compañero cuadrúpedo (no identificado con exactitud pero se ha barajado la posibilidad de que éste fuese un posible león), se le ha dibujado con escaso pelaje y su cabeza es más bien pequeña con respecto a su cuerpo. Los rasgos de su cara hacen que tome cierto aire antropomórfico, señal visible sobre todo en el lucimiento de su bigote; por la actitud de su cola deducimos que el animal se encuentra en posición de alerta ya que ésta aparece flexionada hacia arriba.

En la materia bíblica este animal aparece con gran frecuencia, además de gozar de un significado de lo más ambivalente, ya que representa tanto las fuerzas del mal, como al

mismo Cristo. Tal y como dejó escrito san Isidoro: «El león griego se interpreta en latín como rey, porque es la más importante de todas las bestias». Isidoro distingue tres clases de leones, respondiendo éste al segundo: «los más grandes y de corta melena son muy fieros, la frente y la cola revelan su carácter, el valor se refleja en su pecho, la decisión, en su cabeza». Y otro carácter que destaca: «cuando se entregan al sueño, mantienen los ojos vigilantes»¹¹. Estas tres anotaciones la recogieron muchos *Bestiarios* y compendios enciclopédicos a lo largo de la Edad Media, lo cual puede llevar a deducir que el significado de este *león* dentro de esta sala podría estar relacionado con su actitud de eterna vigilancia, simbolizando la presencia de éste en esta sala, al igual que el *dragón*, la de un animal encargado de custodiar la sala.

Además, este león se encuentra relacionado con distintos focos iconográficos del momento, si bien se ha visto similitud con el león que aparece junto a Fernando II de León, en el folio 44v del Tumbo A de la Catedral de Santiago de Compostela, también se encuentra en sintonía con muchos de los leones que aparecen en las páginas miniadas del *Beato Manchester*, además de tener cierto parentesco con el león de las pinturas de Sigüenza que podemos también encontrar dentro de esta exposición, y por último como anotamos en la pieza anterior con la influencia de la miniatura de estilo inglés.

Autora: Adriana Gallardo Luque

¹¹Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, XII, 2, 4-5. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p.901.

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** grifo del monasterio de San Pedro de Arlanza
- **Animal:** grifo
- **Simbolismo:** ¿guardián?
- **Propiedad y lugar de conservación:** Museo Nacional de Arte de Cataluña
- **Cronología:** siglo XIII
- **Procedencia:** San Pedro de Arlanza
- **Técnica:** fresco
- **Medidas:** 189,5 x 322 cm

Texto explicativo

En el muro sur de esta sala, enfrontado con la representación del *dragón* que ya hemos tratado y sobre un fondo de tonos ocre inspirados en la naturaleza se encuentra la imagen de un animal híbrido (entre un cuadrúpedo y un ave), siendo esta bestia ni más ni menos que un *grifo* ostentando éste un cuerpo en tonos marrón tierra, con la excepción de sus alas, que lucen una coloración blanquecina.

Si analizamos la morfología de este animal, sus patas traseras recuerdan a las que porta el otro cuadrúpedo de la sala; su cola se encuentra en la misma línea, siendo ésta también similar a la de su vecino el *león*, aunque la actitud de su cola no muestra una actitud de ataque. Las patas delanteras son semejantes a las de los animales aéreos, recordando tanto a las patas del gallo, como a las del águila. Por la actitud de sus alas y de sus extremidades delanteras se puede intuir que el animal se encuentra en propósito de elevar el vuelo.

Al igual que el *león* y el *dragón* ya nombrados, este animal se encuentra junto a un elemento que indica en el entorno natural en el que se ubica, apareciendo éste al lado de un árbol desconocido que porta unos pequeños frutos. Además, como en los otros frescos aparece enmarcado por un friso, el cual contiene un rectángulo de color uniforme que vuelve a recordar al esquema de los *Bestiarios* ingleses.

Según san Isidoro de Sevilla «el grifo es un animal dotado de alas y de cuatro patas. Semejante clase de fieras habita en los montes hiperbóreos. Su cuerpo es, en su conjunto, el de un

león; por sus alas y su cabeza se asemejan a la de las águilas. Son terriblemente peligrosos para los caballos. Del mismo modo, despedazan a los hombres que encuentran a la vista»¹².

Louis Charbonneau-Lassay estableció diez significados para el Grifo en su *Bestiario Cristiano*. Nos interesa el número VII, el cuál dice así:

«Las ilusiones de los antiguos establecieron como guardianes de los tesoros a los dragones y los grifos; escogieron particularmente a estos últimos como custodios de la más bella y más apreciada piedra preciosa de la Edad Media, la esmeralda. En el siglo XII el obispo Marbodius de Rennes dijo en un poema: *El Griego guarda la Esmeralda, y para conquistarla es preciso que el Sármatas combata al terrible animal*»¹³.

El vínculo que este animal mantiene con esta sala podría estar en relación con los dotes guardianes de este animal, siendo éste uno de los guardianes del “tesoro” de este gran salón.

La estética de esta bestia no fue en ningún sentido ajena para las mentalidades de las gentes de principios del siglo XIII, encontrándose este animal presente en un imaginario popular colectivo, sobre todo a través de su representación en las portadas y capiteles de las iglesias del románico. Por supuesto este animal aparece plasmado en los mencionados Beatos, reflejándose la estética del grifo en la mayoría de las iconografías del *Arca de Noé*, además de aparecer el animal en diferentes folios de éstos códices.

Bibliografía

- Arroyo Cuadra, Sara. “La iconografía del dragón y del grifo: mismo origen, distinto destino”. *Eikon / Imago* 1 (2012 / 1), pp. 105-118
- Cahn, Walter. "The Frescoes of San Pedro de Arlanza." *In The Cloisters: Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, edited by Elizabeth C. Parker. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992. pp. 86-109, fig. 2.
- Elvira, Miguel Ángel. “Los orígenes iconográficos del dragón medieval”, *La tradición en la Antigüedad Tardía, Antig. crist.* (Murcia) XIV, (1997), pp. 419-434.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *La Pintura Española Fuera de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958. no. 2543, p. 295

¹²Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, XII, 2, 17. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p.905.

¹³Charbonneau-Lassay, Louis. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. 2 vols. Trad. F. Gutiérrez. 2a. ed. Barcelona, Sophia Perennis, 1997, vol. 1. Pp.375-376.

- Gómez-Moreno, Manuel. "Pinturas murales en San Pedro de Arlanza." *Boletín de la Real Academia de la Historia* 86 (1925). pp. 13-16.
- Huidobro Serna, Luciano. "El Monasterio de S. Pedro de Arlanza y su primer Compendio historical, inédito (I)." *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos* 2, no. 7 (1924). p. 202.
- Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p.913
- Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario medieval*. Biblioteca medieval, editorial Siruela, 2008.
- Pagès i Paretas, Montserrat. "Les pintures de San Pedro de Arlanza i els bestiars anglesos del 1200." In *Contextos 1200 i 1400: Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, edited by Rosa Alcoy Pedrós. EMAC-Contextos, Vol. 2. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012. pp. 229-40, fig. 8.
- Randall Jr., Richard H. *A Cloisters Bestiary*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1960. p. 26.
- Yarza Luaces, Joaquín. *Historia del arte hispánico: Volume 2, La edad media*. Madrid: Alhambra, 1982. p. 172.

Autora: Adriana Gallardo Luque



Fig. 3. Reconstrucción in situ de las pinturas de la iglesia de San Juan de Bohí

Contexto e Introducción del Valle del Bohí

La iglesia parroquial de San Juan de Bohí se inserta en el conjunto de iglesias románicas del valle de su nombre, todas del mismo estilo arquitectónico, románico lombardo y, probablemente, del mismo maestro. De ese conjunto, ella es la más antigua ya que se encuentra documentada en el 1079 y la que conserva más elementos originarios del siglo XI.

La iglesia, de planta basilical, consta de tres naves con arcada de medio punto que descansa en seis pilares y techumbre a doble vertiente de madera. Un testero recto y dos absidiolos semicirculares conforman la cabecera. Los tres estaban decorados con arquerías ciegas muy elementales, pero sólo el absidiolo norte es original. En el siglo XII hubo otra remodelación que incluyó la creación de la torre campanario, adosada a la fachada sur, de planta cuadrada y tres pisos de altura, aunque fue modificada en el último de ellos. Pero esta torre no sólo tuvo función litúrgica, sino también de vigilancia, en conexión con la del cercano castillo de los Erill. La iglesia sufrió un importante incendio en el siglo XIII, por lo que sólo se conserva la zona inferior. Hubo modificaciones en los siglos posteriores, pues el ábside central primigenio fue derruido en los siglos XVII y XVIII, pasando a ser recto y cubierto con bóveda de medio cañón.

El Maestro del Bohí, creador igualmente de las pinturas de Tahull, realizó en San Juan, en torno al año 1100, algunas escenas tan famosas como la lapidación de san Esteban, los juglares, las profecías de Daniel, y un bestiario. Era un completísimo programa iconográfico basado en la separación entre santos en la parte superior y un bestiario en la inferior. En la iglesia se pueden ver actualmente copias, pues las originales se conservan en el Museo Nacional de Artes de Cataluña (MNAC), tras ser arrancadas entre 1919 y 1923.

También en el MNAC se guardan cuatro tallas de San Juan que conformaron un *Descendimiento*, dentro de la escuela Eril-la-Vall, y el frontal del altar de San Pedro del siglo XIII.

Por lo que se refiere a la trayectoria histórica del lugar, podemos decir que el castillo de Bohí fue el más importante de la zona y a su alrededor se configuró una villa amurallada bajo la jurisdicción del señor de Erill, vasallo del conde de Pallars, impulsor de la construcción de iglesias en el valle de Bohí-Taüll (Lérida). Todas las parroquias de este valle se encontraban demasiado alejadas de la sede episcopal, por lo que disfrutaban de una autonomía basada en las *conrectories*, la repartición de las rentas y tareas entre varios *conrectors*, personas originarias del valle que se reunían en el santuario de Caldes de Bohí. La villa de Bohí está documentada como «*ipsa isla de Bogin*» en 1064 dentro de un acuerdo

de compraventa de posesiones (a destacar el castillo y la parroquia) entre los condes de Pallars Sobirà y Pallars Jussà. En 1140, el valle del Bohí, y con él la iglesia de San Juan, pasó a integrarse en el obispado de Urgell por un convenio entre el obispo de dicha sede y el de Roda.

Autora: Laura García Durán

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** reproducción del friso con el animal «Carcoliti» dentro de la iglesia de San Juan de Bohí
- **Animal:** «CARCOLITI» ¿León o lobo?
- **Simbolismo:** desconocido, posiblemente negativo
- **Propiedad y lugar de conservación:** originales en el Museo de Arte de Cataluña, fotografía de la reproducción del mural dentro del templo
- **Cronología:** s. XI-XII
- **Procedencia:** procede de la iglesia parroquial de Sant Joan de Boí (La Vall de Boí, Alta Ribagorça)
- **Técnica:** fresco

Texto explicativo

La iconografía que nos ha dejado la iglesia parroquial de San Juan de Bohí ha planteado grandes problemas a los especialistas que se han acercado hasta ella, siendo el principal inconveniente el que se ha conservado su pintura mural fragmentariamente. Con todo, el interés que poseen sus pinturas es doble ya que va desde su peculiar estilo a su singularidad simbólica. Esta pieza -el Carcoliti-, en particular ha sido fruto de desvelo para muchos historiadores del arte debido a que a día de hoy no ha sido posible reconocer con precisión a este animal.

Éste se localiza dentro del templo en el último tramo de la galería, en el intradós del último arco en el que podemos ver varias imágenes de animales representados. La galería se divide en cuartos alternando los colores rojo y azul, con unas líneas y unas curvas dibujadas en el centro. Comenzando por el fragmento más cercano al suelo aparece la figura zoomórfica que parece ser un *elefante*, conociéndose esta información gracias a la inscripción «OLIFANTI»; en segundo lugar tenemos al protagonista de esta pieza, junto a un epígrafe que dicta «CARCOLITI»; y en tercer lugar, situado en la parte más alta del intradós de la galería aparece lo que se ha detectado como un león gracias a la grafía que le acompaña «LEO».

Estéticamente este animal bautizado como «Carcoliti» se muestra como un animal cuadrúpedo con una apariencia similar a la de un lobo o a la de un perro, aunque por la

composición de su cuerpo y por lo abultado de su chepa también guarda similitud con el cuerpo de un oso. Destaca de forma especial la terminación de sus patas en las cuales no vemos garras (como corresponden a un oso o a un lobo), sino que aparece una pezuña partida similar a las de un animal de especie equina. El color de éste también es muy recurrente ya que aparece totalmente coloreado en tonos oscuros, similar al de los lobos u osos tan abundantes en la zona de los Pirineos.

Este animal desconocido, considerado dentro del imaginario de las gentes del valle del Bohí, pudo estar en sintonía con los valores tan aterradores y negativos que se le asignaban al lobo. San Isidoro cuenta en sus *Etimologías* que el lobo «es una bestia rapaz y sedienta de sangre»¹⁴; puede que el «Carcoliti» fuese una bestia que asediara a los habitantes de la zona y su ubicación dentro de los murales de este templo recordara los valores negativos de este animal a los fieles que acudían a ella.

Paralelos estéticos con respecto a la iconografía de este animal pueden verse en los animales mencionados, pero destaca de forma especial la composición «Carcoliti» más *elefante*, no pudiendo dejar de relacionarse con la pareja *oso* y *elefante* de las pinturas de la ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga.

Autora: Adriana Gallardo Luque

¹⁴Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, XII, 2, 24. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p.907.

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** pintura mural del monasterio de Bohí
- **Animal:** «OSNE» ¿onagro?
- **Simbolismo:** negativo
- **Lugar de conservación:** originales en el Museo de Arte de Cataluña, fotografía de la reproducción del mural dentro del templo
- **Cronología:** s. XI-XII
- **Procedencia:** pinturas del monasterio de la Iglesia de San Juan de Bohí
- **Técnica:** fresco

Texto explicativo

Esta imagen se encuentra en el intradós del arco meridional más próximo a la cabecera del templo. La pigmentación es similar a la utilizada en el color de la pieza interior; por debajo de esta figura la imagen de un animal híbrido que no se ha podido identificar por motivos de conservación, seguido de la pieza protagonista y terminando con una composición de cuatro triángulos equiláteros.

El animal aparece representado con la tonalidad oscura que presenta el «Carcoliti», mostrándose como un animal cuadrúpedo de aspecto deforme, ya que por sus patas traseras y delanteras y por su pelaje podríamos entender que se trata de un asno, pero debido a su rabo de extremada longitud y su estrecho cuello y cabeza, inmediatamente desconectamos con la idea de que pueda tratarse de un equino común. Además, gracias a la inscripción que acompaña a esta iconografía, «OSNE» se ha deducido que este animal probablemente represente a un *onagro*.

Para Isidoro de Sevilla, «el onagro es considerado un asno “salvaje”. En África existen muchos, indómitos y vagando por el desierto. Uno de ellos está al frente de un rebaño de hembras; se muestran celosos de los machos que nacen y los capan a mordiscos cuando las madres no han tomado

la precaución de ocultarlos en lugares secretos»¹⁵. El *Fisiólogo griego* también habló de la rasuración genital de este animal, relacionándose su imagen a lo largo de la Edad Media con la inapetencia sexual, en definitiva con la capacidad de contención hacia los deseos de la carne que debía de guardar un buen cristiano.

Por otra parte y atendiendo a su pluralidad simbólica, este monstruo se encuentra íntimamente relacionado con las fuerzas demoníacas. Estas fuerzas lo vinculan estrechamente con la noche, ya que se considera que cuando este animal rebuzna en las noches de equinoccio, éste es la imagen de demonio, pudiendo ser éste un significado más que acertado si nos detenemos en los signos que rodean a este animal. Junto a éste vemos la unión de unas pequeñas líneas con la intención de formar estrellas, pudiendo éstas contextualizar al animal con la noche -todos los animales que se representan en la iconografía de estos arcos tienen el trazado de estos signos que nos llevan a una noche estrellada, pudiendo estar estos animales vinculados con algún rito nocturno-. Pero en oposición a este último, no podemos olvidar otro significado, su vinculación con sus virtudes ascéticas (castidad, humildad).

Bibliografía

-Camps i Soria, Jordi. “Les pintures murals de Boí i de Taüll. El seu valor històric i artístic dins el patrimoni mundial”, *Ressò de Ponent: revista de l'Ateneu Popular de Ponent*, N° 173, (1999), pp. 26-29.

_____ “El projecte museològic de la sala d'art romànic del 1995 al moment actual”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, N° 8, (2005), pp. 63-68.

_____ “Les sales d'art romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'actualització de l'any 2011”, *Mnemòsine: revista catalana de museologia*, N° 7, (2012-2013), pp. 103-110.

-Charbonneau-Lassay, Louis. *El bestiario de Cristo*. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media. 2 vols. Trad. F. Gutiérrez. 2a. ed. Barcelona, Sophia Perennis, 1997, vol. 1 y vol.2

-Guarda Pons, Milagros. “‘Iocutores et saltator’ las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí”, *Locus amoenus*, N° 5, (2000), pp. 11-32

¹⁵Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, I, 12, 39. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, pp.895-897

-Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

-Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario medieval*. Biblioteca medieval, editorial Siruela, 2008.

Autora: Adriana Gallardo Luque



Sala Capitular del Monasterio de Sigüenza, según la acuarela de Valentín Carderera (1796-1880). Colección Duquesa de Villabermosa.

HERALDO
DE ARAGON

Fig. 4. Las pinturas de la Sala Capitular de Sigüenza, según la acuarela de Valentín Carderera

Contexto e Introducción del Monasterio de Santa María de Sigena

El edificio

El Real Monasterio de Santa María de Sigena se encuentra situado en el término municipal de Villanueva de Sigena, Monegros (Huesca). Éste sufrió grandes daños durante las exaltaciones del verano de 1936 -de ahí que quedara muy afectado y de forma especial la Sala Capitular considerada una de las obras maestras del románico- perdiendo totalmente su artesanado y parte de sus pinturas lugar donde se encontraban las piezas protagonistas de este apartado. A poco del incendio, especialistas catalanes arrancaron las pinturas, las trasladaron a tela y las llevaron a Barcelona. Del aspecto palatino de aquella sala capitular da muestras la inigualable acuarela del eximio aragonés, Valentín Carderera (pieza de cabecera)

Del edificio original hoy solo se conserva parte del templo y alguna dependencia. En la plaza del monasterio se levantan la hospedería, las ruinas del palacio prioral y la iglesia. En el exterior de esta última destaca la portada, de estilo románico tardío, y junto a ésta, un arcosolio hoy vacío.

El templo interior seguía la forma de cruz latina, contenía una nave, un amplio crucero y tres capillas absidiales en la cabecera. Éstas se cubrían por bóvedas de cañón apuntadas sobre arcos fajones y el crucero lo hacía con una bóveda de crucería. El panteón real se levantaba en el lado izquierdo del crucero, donde descansaban las tumbas románicas realizadas en piedra arenisca de la reina Sancha de Castilla y de sus hijos, el rey Pedro II, la infanta Dulce y la condesa Leonor de Aragón.

La decoración pictórica

A lo largo de los muros y arcadas de la Sala Capitular del monasterio se ubicaron unas preciosas pinturas religiosas al estilo 1200, que narraban pasajes bíblicos relevantes desde el Antiguo Testamento hasta el Nuevo Testamento, concluyendo el programa iconográfico con el sacrificio y redención de los pecados por Cristo en la Cruz. Entre estas narraciones se representó a dignidades del Antiguo Testamento, como profetas y reyes; pero además, en estas arcadas fueron plasmadas como posible *marginalia* o como apoyo para la cronística de las imágenes, gran cantidad de iconografía vegetal y zoológica. Se han relacionado con varias obras, entre otras con el *Salterio anglo-catalán* realizado en Canterbury a finales del s. XII, o las vidrieras de la misma catedral.

La trayectoria histórica

La iniciativa de fundar este monasterio vino de la mano de la reina doña Sancha de Castilla, tía de Alfonso VIII (1154-1208), casada en aquellos días con el rey de Aragón, el conocido como Alfonso II *el Casto* (1157-1196). Para su fundación se aprovechó la devoción de los peregrinos del lugar hacía una Virgen que se ubicaba en el antiguo pueblo de Sigena, en un islote situado en una laguna cercana al río Alcanadre, siendo en ese lugar donde se comienza a edificar el monasterio. Este monasterio fue desde un principio dúplice, se terminó y fue consagrado en 1258. Aunque en 1188 estaban ya concluidos los ábsides de la iglesia y la torre fortificada

Uno de los objetivos principales para fundar este monasterio fue el de servir de residencia temporal a una corte itinerante como era la de Aragón en aquellos días (Sigena era un punto de paso obligado en los caminos que llevan desde Huesca o Barbastro al Ebro, Fraga y Lérida). Es bastante probable que la noticia de los hechos milagrosos en el lugar fuese un factor determinante para la decisión de los monarcas aragoneses de ubicar el monasterio en aquel lugar, ya que éste se edificó sobre un terreno pantanoso.

El monasterio de Sigena tuvo una función muy importante como núcleo de repoblación, siendo la administración del monasterio y de todos sus dominios encomendada a la Orden de San Juan de Jerusalén, posteriormente conocida como la Orden de Malta, ejerciendo el monasterio como foco de poder administrativo con su priora a la cabeza. Los dominios del señorío de Sigena llegaron a extenderse a lo largo de más de 700 km² abarcando un territorio que se corresponde aproximadamente con los actuales términos municipales de Villanueva de Sigena, Ontiñena, Sena, Lanaja, Ballobar, Alcolea, Candasnos, Bujaraloz y Peñalba, además de otros territorios más allá del territorio de los Monegros.

Debido a todo el potencial económico que alcanzó este monasterio y la constante entrada de la realeza y de su séquito no es extrañar que la comunidad de aquellos muros tuviera entre la techumbre de su Salón Capitular frescos tan bellos y de tanta riqueza iconográfica como los que nos muestran las siguientes piezas.

Las piezas que ocupan las próximas entradas se encuentran a día de hoy expuestas en el Museo de Artes de Cataluña, pero aparecen como parte del Depósito de la comunidad de religiosas sanjuanistas de Santa María de Sigena (1960).

En efecto, las pinturas fueron adquiridas por la Generalidad de Cataluña en 1982, tras esto se creó un conflicto entre el Gobierno de Aragón y la Generalidad reclamando el primero el regreso de éstas al monasterio, no obstante la discusión continua a día de hoy.

Autora: Adriana Gallardo Luque

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** fresco de la Sala Capitular de Sigüenza
- **Animal:** posible dragón
- **Simbolismo:** dragón-satán-tentación
- **Propiedad y lugar de conservación:** Museo de Arte Nacional de Cataluña
- **Cronología:** s. XIII
- **Procedencia:** Monasterio de Santa María de Sigüenza
- **Técnica:** fresco pasado a lienzo

Texto explicativo

A principios del siglo XIII y probablemente bajo el mecenazgo de la reina Constanza de Hungría y de Sicilia hija de doña Sancha y Alfonso II, se construyó la Sala Capitular, una de las estancias más emblemáticas del monasterio. Situada en uno de los extremos de la iglesia, tenía planta rectangular (dieciséis metros de fondo por ocho de ancho) y estaba dividida por cinco arcos apuntados. Sus paredes y arcos fueron decorados con escenas del Nuevo y del Antiguo Testamento, que la convirtieron en una auténtica Biblia pictórica que explicaba la historia de la humanidad desde la *Expulsión de Adán del Paraíso* hasta la *Salvación*. A lo largo de toda la narración iconográfica se desarrolla una *marginalia* decorativa con motivos vegetales y zoológicos que en algunos casos puede tomarse como simples elementos ornamentales pero que en otros aparece con un profundo mensaje que refuerza las escenas bíblicas de estas arcadas.

En el segundo de los cinco arcos de la Sala Capitular del monasterio de Santa María de Sigüenza encontramos la narración del Génesis en la que los hijos de Adán y Eva, Cain y Abel ofrenden sus ofrendas a Dios.

Al cabo de un tiempo, Caín presentó como ofrenda al Señor algunos frutos del suelo, mientras que Abel le ofreció las primicias y lo mejor de su rebaño. El Señor miró con agrado a Abel y su ofrenda, pero no miró a Caín ni su ofrenda. Caín se mostró muy resentido y agachó la cabeza. El Señor le dijo: « ¿Por qué estás resentido y tienes la cabeza baja? Si obras bien podrás mantenerla erguida; si obras mal, el pecado está agazapado a la puerta y te acecha, pero tú debes dominarlo» (*Génesis*, 4:3-7).

Junto con esta narración encontramos un animal que aparece situado en el lugar central a lo largo de los cinco arcos que se encuentran en la Sala Capitular. Se trata de un ser

híbrido entre ave y reptil, por lo que pudiera tratarse de un dragón. Éste se encuentra rodeado de lo que se debe considerar una simple decoración floral con fin ornamental. Sin embargo que este animal se encuentre junto a este tipo de vegetación no es casual.

Dejando a un lado la decoración que contextualiza las escenas bíblicas desarrolladas a lo largo de la arcada, vemos como en todos los arcos aparece esta vegetación geométrica que rodea a muchos animales situados en el centro. Además se ha detectado que de esta vegetación, en algunas secuencias cuelga un tipo de ave que podría ser identificada con una paloma o una tórtola. Esta vegetación podría tratarse del conocido como *Árbol Peridexión*. La tradición cuenta que este árbol se encuentra en la India y que en él se posan las palomas en busca de sus dulces frutos pero en su proximidades siempre se encuentra un dragón custodio esperando a que algunas de estas aves se despegue de las ramas del árbol y él pueda hacerse con ellas. La narración y puesta en escena de la iconografía de este árbol en esta arcada y junto a los mensajes bíblicos recordaba el buen camino que debía de hacer el fiel cristiano. Estando el simbolismo de este árbol relacionado con el *Árbol de la Vida*, el ave, el alma del cristiano y el dragón, como la figura del diablo, traduciéndose esta iconografía en el imaginario medieval en la importancia de mantenerse en el sendero de Dios y en no apartarse del camino, en el que se puede encontrar a Satán acechando. Esta narración marginal, puede verse como un refuerzo explicativo para entender la importancia de los pecados que Caín cometió al apartarse del camino de Salvación, del sendero de Dios.

El arte que el maestro de la capilla desplegó para el trazado de este Árbol y de su Dragón custodio se encuentra en estrecha relación con la miniatura del estilo inglés, viéndose la representación de este árbol en muchos de los *Bestiarios* coetáneos (véase el MS. Douce 151, folio 71v), siendo muy influyente en Francia e Inglaterra la narración alegórica que el conocido como Felipe de Thaon incluyó en el capítulo 29 de su *Bestiario* sobre el *Paloma y el Árbol Peridixion*, además del paralelismo que guarda con muchas de las hojas de la *Biblia de Winchester*. Con todo no era un motivo estético desconocido en la zona, ya que la representación de esta vegetación junto con el animal híbrido se encontraba en muchos de los capiteles románicos de la península.

Autora: Adriana Gallardo Luque

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** Noé embarcando animales en el Arca
- **Animal:** animales aéreos
- **Simbolismo:** salvación de las alamas
- **Propiedad y lugar de conservación:** Museo de Artes de Cataluña
- **Cronología:** inicios del siglo XIII
- **Procedencia:** Monasterio de Santa María de Sigena
- **Soporte y técnica:** fresco

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** animales aguardando para entrar en el Arca
- **Animal:** animales con cuernos y animales salvajes
- **Simbolismo:** salvación de las alamas
- **Propiedad y lugar de conservación:** Museo de Artes de Cataluña
- **Cronología:** inicios del siglo XIII
- **Procedencia:** Monasterio de Santa María de Sigena
- **Soporte y técnica:** fresco

Texto explicativo

Estas piezas pertenecen al tercer arco de los cinco que se encontraban en la Sala Capitular, en esta parte de la arcada se narra el pasaje bíblico del *Génesis* que ya hemos mencionado en una pieza anterior, *La historia de Noé y el Arca*. El simbolismo del Arca ya lo hemos explicado en las primeras piezas por lo que no nos dilataremos en estos detalles en estas piezas (véase las piezas 2 y 3 de la exposición).

Estos arcos muestran prácticamente la secuencia iconográfica completa de la narración bíblica de Noé. En estas piezas vemos la escena en la que los animales van llegando ante Noé y entran en el Arca, y en ellas podemos ver como éstos van introduciéndose en el Arca en orden y siguiendo una jerarquía obligatoria, siendo bien perceptible como las aves son las primeras en abordar el Arca, observándose *halcones, águilas, cisnes, patos y gallinas* en las inmediaciones a la puerta del arca; mientras que aguardando para su entrada aparecen los animales cuadrúpedos domésticos y salvajes.

Por lo que respecta a la iconografía de estas dos piezas, vemos una figura de Noé al estilo clásico sirio palestino, la forma del Arca destaca por su semejanza con un buque, podría incluso verse una nave de guerra bizantina carente de velas, además de que la roda o el extremo superior de la popa está coronada con la cabeza de un animal típico de los barcos bizantinos, aunque vista también en el las popas de los barcos normandos. Los animales sí poseen una representación dentro del románico occidental, encontrando parentelas con las miniaturas de los bestiarios ingleses de la época. Además también guardan filiación con los animales representado en la *Tapicería de la Creación* de Catedral de Gerona.

El arte expresado en esta pintura mural deja latente que el maestro de Sigena tuvo que gozar de una gran habilidad, además de una buena formación artística. Se han barajado dos posibilidades sobre la formación e influencia artística para la confección del fresco, siendo más que probable la parentela del artista con la pintura de estilo bizantino de Constantinopla y de Italia (no debemos olvidar que la iniciativa de esta pintura fue patrocinada por la reina Constanza de Sicilia), aunque en otra línea también se han visto paralelismos con Biblias y bestiarios ingleses del siglo XIII. En particular, los expertos encuentran una estrecha vinculación con la conocida como *Biblia de Winchester*.

Autora: Adriana Gallardo Luque

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** pintura mural del monasterio de Sigüenza
- **Animal:** león y dragón
- **Simbolismo:** león contra el mal, león- cristológico
- **Propiedad y lugar de conservación:** Museo Nacional de Arte de Cataluña
- **Cronología:** finales del siglo XIII
- **Procedencia:** Monasterio de Santa María de Sigüenza (Villanueva de Sigüenza, Huesca).
- **Soporte y técnica:** fresco

Texto explicativo

En el cuarto de los cinco arcos de la Sala Capitular de Sigüenza, encontramos apoyando a una de las escenas bíblicas desarrolladas en sus muros la imagen de un león enfrentado a uno de los animales híbridos que aparecen a lo largo de toda la arcada y que hemos identificado como un dragón. El mensaje bíblico que se desarrolla en esta escena es muy importante ya que nos narra el pecado que el hijo menor de Noé, Cam cometió al ver la desnudez de su padre, considerado un acto de pecado por el cual fue desterrado.

Noé se dedicó a la agricultura y fue el primero que plantó una viña. Pero cuando bebió vino, se embriagó y quedó tendido en medio de su carpa, completamente desnudo. Cam, el padre de Canaán, al ver a su padre desnudo, fue a contárselo a sus hermanos, que estaban afuera. Entonces Sem y Jafet tomaron un manto, se lo pusieron los dos sobre la espalda y, caminando hacia atrás, cubrieron la desnudez de su padre. Como sus rostros miraban en sentido contrario, no vieron a su padre desnudo (*Génesis*, 9:20-23).

El significado de este león junto al dragón puede estar relacionado con la figura del león como imagen de Jesucristo vinculada a su capacidad de eterno vigilante. «Y sabed otra actitud del león; es de tal índole que duerme con los ojos abiertos. Sabed que esto representa al Hijo de la Virgen María, mientras velaba en su muerte, cuando destruyó la muerte mediante la muerte»¹⁶.

Al igual que en los demás arcos, encontramos en el centro el despliegue de ornamentación de vegetación floral, vinculado con el Árbol Peridixeón, acompañado de un dragón, estando éste en esta ocasión enfrentado con un león. Como ya hemos visto en otras

¹⁶Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario medieval*. Biblioteca medieval, editorial Siruela, 2008, pp.93-94

piezas, el león es muy importante en la iconografía románica y se encuentra en multitud de soportes y con simbolismos dispares.

La estética de este león nos muestra a esta bestia en una posición sedente y en una actitud de alarma, vista también por el movimiento de sus patas y sobre todo por la movilidad de su cola, manifestando el acorralamiento del dragón por el león. Esta iconografía vuelve a ser muy similar a la de los manuscritos ingleses -en los que el león es el protagonista absoluto-, pero no hay que irse tan lejos para encontrar paralelos iconográficos, ya que este león también guarda parentesco con la estética del león del románico tardío, del denominado como el estilo 1200 de la península.

Autora: Adriana Gallardo Luque

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** pintura mural de la
- **Animal:** grifo y dragón
- **Simbolismo:** grifo luchando contra el demonio, grifo-cristológico
- **Propiedad y lugar de conservación:**
- **Cronología:** principios del siglo XIII
- **Procedencia:** Monasterio de Santa María de Sigena
- **Soporte y técnica:** fresco

Texto explicativo

En el cuarto de los cinco arcos, en el extremo contrario en el que aparece narrada la escena de Noé embriagado por el néctar del fruto de las viñas, se encuentra la lectura del pasaje en el que Isaac va a entregar a su hijo en sacrificio, datándose la escena en el momento en el que es detenido. Como en la anterior narración bíblica la escena está enmarcada por dos animales, siendo en este caso un *grifo* el que esta enfrentado con el animal híbrido identificado como *dragón*. Según el *Fisiólogo griego*:

El grifo es el ave más grande de todas las del cielo. Vive en el lejano Oriente, en un golfo de la corriente oceánica. Y, cuando se yergue el sol sobre las profundidades marinas y alumbra el mundo con sus rayos, el grifo extiende sus alas y recibe los rayos del sol. Y otros grifo se alza con él, y ambos vuelan juntos hacia el sol poniente, tal y como está escrito: “Extiende tus alas, dispensador de la luz; entrega al mundo la claridad”. De semejante manera representan ambos grifos la Cabeza de Dios, es decir, el arcángel san Miguel y a la Santa Madre de Dios, y reciben tu espíritu, de forma que no pueda decirse: “No te conozco”¹⁷.

Ya hemos visto en otras piezas la simbología y la iconografía del grifo en diferentes contextos. Vemos que el *grifo* aquí se muestra con sus características morfológicas esenciales, un animal cuadrúpedo mitad águila y mitad león, mostrando éste en particular una especie de perilla que crece bajo su gran pico. La actitud de sus cuatro piernas y el alzado de su rabo muestran que la bestia se muestra en posición de ataque o de defensa, encontrándose este grifo acorralando al dragón con el que se muestra afrontado. En esta escena el *grifo*

¹⁷Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario medieval*. Biblioteca medieval, editorial Siruela, 2008, p.138.

también puede tomar su actitud de guardián, no dejando que el *dragón* sea capaz de capturar ninguna de las almas.

Autora: Adriana Gallardo Luque

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** centauro con lanza de la Capilla del Monasterio de Sigüenza
- **Animal:** centauro
- **Simbolismo:** caballero contra el mal, cristológico
- **Propiedad y lugar de conservación:** Museo Nacional de Arte de Cataluña
- **Cronología:** finales del siglo XIII
- **Procedencia:** Monasterio de Santa María de Sigüenza (Villanueva de Sigüenza, Huesca).
- **Soporte y técnica:** fresco

La pieza



Ficha técnica

- **Obra:** centauro con lanza de la Capilla del Monasterio de Sigüenza
- **Animal:** centauro
- **Simbolismo:** doncella contra el mal, cristológico
- **Propiedad y lugar de conservación:** Museo Nacional de Arte de Cataluña
- **Cronología:** finales del siglo XIII
- **Procedencia:** Monasterio de Santa María de Sigüenza (Villanueva de Sigüenza, Huesca).
- **Soporte y técnica:** fresco

Texto explicativo

Como ya hemos visto, a lo largo de la techumbre y arcada la Sala Capitular del monasterio de Sigüenza se desplegó toda una iconografía basada en pasajes fundamentales del *Antiguo Testamento* y entre los cuales se encuentra todo un derroche de imágenes zoológicas que no carecen de significado. Si nos detenemos en el cuarto de los cinco arcos que se encontraban en su origen dentro del monasterio de Sigüenza vemos escenificados pasajes como la *Huida de Egipto de Moisés y su pueblo* y *La persecución del Faraón*; y en el otro extremo de este arco, *la Torre de Fuego que guió al pueblo de Dios hasta la Tierra Prometida*.

En esta última iconografía aparece Moisés y su hermano Aarón acompañando al pueblo judío salvado de los faraones de Egipto que se dirigen en busca de la Tierra Prometida, (*Éxodo 13:21-22*). Según este pasaje, la columna de fuego es ni más ni menos que la representación de Dios todopoderoso, que se manifiesta en esta narración en forma de fuego para guiar el camino de su pueblo hasta la Tierra Prometida, no siendo esta iconografía casual, ya que incitaba a la confianza en un Dios iluminador.

La iconografía animal que acompaña a la escena de este fragmento del *Éxodo* se encuentra en el centro de la arcada y como de costumbre contiene elementos vegetales. Los protagonistas de la escena son una *centaura*, varios monstruos identificados como dragones y en el otro lateral encontramos un *centauro* y un *dragón*.

La *centaura* lleva entre sus manos un arco con el que está atacando a los dos dragones –uno de ellos esta lanzado fuego por su boca-. El *centauro* del otro lado del arco porta una lanza larga con la cual está atravesando la cabeza de un dragón.

La estética desarrollada en la representación de estos animales fabulosos obedece a las palabras de san Isidoro:

«Es una mezcla de hombre y caballo. Según algunos, se trataba de los soldados de caballería de los tesalios, que eran tan veloces en la guerra que daban la impresión de que jinete y montura formaban un solo cuerpo. Narran que el onocentauro debe su nombre a que sus aspecto es mitad hombre y mitad asno; en el mismo sentido, los hipocentauros se cree que presentan conjuntamente en su ser la naturaleza de los caballos y de los hombres»¹⁸.

Como vemos la descripción estética de estos dos centauros encaja a la perfección con las palabras de san Isidoro. Además ambos centauros pueden relacionarse con el «Centauro Sagitario» de la iconografía cristológica. El hecho de que estas criaturas dirigieran sus armas, flechas y lanzas contra un monstruo de mala fama, permitió la identificación con *El arquero divino*, encarnado en la tierra en su doble naturaleza divina y humana, el cual combate con el demonio, en figura del dragón.

Es notable que sea en esta última arcada en la única en la que la que los animales que están colocados frente al dragón hayan pasado de una posición desafiante al movimiento de ataque, viéndose en la postura de la centaura -explícitamente en combate contra el dragón- y del centauro, que aparece atravesando la cabeza del dragón con una lanza.

¹⁸Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, 11, 3, 37. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p.885.

En definitiva podemos concluir que a lo largo de esta arcada, en los núcleos centrales que trabajan como puntos de equilibrio junto con las imágenes iconográficas basadas en la cronística bíblica, encontramos un variado bestiario. En el *dragón*, que se repite a lo largo de todos los arcos, podemos encontrar la encarnación del mal y de Satán; junto a este ser identificado con el mal, aparece un variado bestiario exótico *león, grifo, centauros* (que no imaginario para la mentalidad de los cristianos del siglo XIII), pudiéndose ver en éstos una figura alegórica de Jesucristo. Además, éstos también pudieron actuar como elementos apotropaicos (del gr. ἀποτρόπαιος *apotrópaios* “que aleja el mal” y *aico*), utilizándose estos seres como signos o amuletos que ahuyentan las fuerzas del mal.

Y como último punto a reseñar, atendemos a la significación de que sean una *centaura* y un *centauro* las que terminan con el dragón. Estas figuras se relacionan con la faceta del caballero cristiano ideal que lucha contra el mal, pero no olvidemos que no aparecen dos centauros varones, sino que uno de ellos es una hembra, pudiendo estar esta representación femenina en relación con la regencia del monasterio, ya que como apuntamos en la introducción, las riendas de este monasterio dúplice siempre fueron llevadas por los faldones de mujer.

Bibliografía

- Arroyo Cuadra, Sara. “La iconografía del dragón y del grifo: mismo origen, distinto destino”. *Eikon / Imago 1* (2012 / 1), 105-118.
- Arribas Salaberri, Julio P. *Las pinturas del Real Monasterio de Sigena y el cartujo Bayeu*, 1972.
- Cabañero Subiza, Bernabé. *La techumbre mudéjar de la Sala Capitular del monasterio de Sigena (Huesca)*, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, Tarazona, 2000.
- Camps i Soria, Jordi. “El projecte museològic de la sala d'art romànic del 1995 al moment actual”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Nº 8, (2005), pp. 63-68.
- _____ “Les sales d'art romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'actualització de l'any 2011”, *Mnemòsine: revista catalana de museologia*, Nº. 7, (2012-2013), pp. 103-110.
- Charbonneau-Lassay, Louis. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. 2 vols. Trad. F. Gutiérrez. 2a. ed. Barcelona, Sophia Perennis, 1997, vol. 1, p. 339.

- Oakeshott, W. *Sigena, Romanesque Paintings in Spain and the Winchester Bible Artist*, London, 1972.
- Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario medieval*. Biblioteca medieval, editorial Siruela, 2008.
- Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Edición Bilingüe por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.
- Sicart, Ángel. *Las pinturas de Sigena*, Cuadernos de Arte Español 39, 1992.
- Werner Telesko. *La sabiduría de la naturaleza: el simbolismo Potencias y curativas de las plantas y los animales en la Edad Media*. Munich: Prestel, 2001.

Autora: Adriana Gallardo Luque

4. Reflexión final

El objetivo principal de esta exposición no ha sido otro que el de acercar parte de la riqueza del arte medieval cristiano de la Península Ibérica a todos los públicos y hacerlo desde una óptica muy diferente a la acostumbrada por la iconografía cristiana, ya que nos hemos centrado en la importancia simbólica que el animal tenía dentro de la mentalidad cristiana occidental. Además, se ha intentado realizar una exposición dirigida a un público variado para que todos aquellos que lo deseen, iniciados o no, puedan adentrarse de una forma amplia pero adecuada en el conocimiento de este bestiario medieval.

Para cumplir con nuestra misión, hemos escogido una serie de piezas que se reparten en un extenso periodo de tiempo -entre los siglos del X al XIII-, perteneciendo todas las piezas a algunos de los reinos cristianos de la Península Ibérica. Las figuras escogidas se pueden encontrar en diferentes soportes, no obstante para nuestra exposición tan sólo hemos tomado iluminaciones sobre pergamino y pinturas murales al fresco, sido estas elegidas por su actual estado de conservación. Con todo, algunas de las piezas se han visto muy dañadas por el paso del tiempo, encontrándose en muchos casos restauradas por los conservadores actuales, por lo que muchas de ellas han perdido parte de su morfología y pigmentación original.

Las primeras piezas que hemos escogido pertenecen a dos manuscritos de las copias de Beato de Liébana, siendo ambas muy importantes debido al alto valor simbólico que tuvieron estos códices a lo largo del medievo, y en particular, por todo el bestiario de la exégesis bíblica que contienen las miniaturas de estos códices, y por descontado, la gran influencia estilística que estos manuscritos proyectaron para artistas que trabajaron la pintura sobre pergamino y otros soportes.

Han sido dos los códices de Beato utilizados, el *Beato de Gerona* y el *Beato de Manchester*, considerados adecuados para nuestra exposición debido sobre todo a la larga franja cronológica que los separa (el primero está datado a finales del siglo X, mientras que el segundo, a finales del siglo XII), utilizando las mismas iconografías y exégesis de éstas, y al mismo tiempo, centrándonos en la interesante comparativa, con los nexos de unión y desunión que existen entre ellos.

A continuación hemos trabajado con parte de los frescos de iconografía zoológica que se encontraron dentro de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria) -dejando al margen

otro tipo de decoración animalística que se hallaba dentro de esta ermita-; nos hemos centrado en los frescos del *oso*, del *elefante* y en la pintura del *dromedario*.

En tercer lugar hemos entrado dentro de las bestias que se encontraban representadas en los muros de la Sala del Tesoro del monasterio de San Pedro de Arlanza, situando nuestra mirada en las grandes bestias que ocupan sus muros -reservando para otra ocasión las plasmaciones fabulistas de muchos animales que se ubican a modo de marco o friso encuadrando las bestias escogidas-; un *león*, un *grifo* y un *dragón*.

Desplazándonos hacia la zona de los Pirineos, hemos entrado en parte de las misteriosas y peculiares pinturas que adornaban la iglesia parroquial del Valle del Bohí, centrado nuestra mirada en dos animales desconocidos, pero más que interesantes para lograr alcanzar la comprensión del bestiario cristiano de los siglos del XII al XIII, hablamos de los monstruos bautizados como «CARCOLITI» y «OSNE».

Y por último hemos cerrado nuestra exposición con un buen número de piezas procedentes de los frescos pertenecientes al monasterio de Santa María de Sigena, provincia de Huesca. Estas hermosas y suntuosas pinturas probablemente sean las que tengan una cronología más baja (junto con las del monasterio de Arlanza), primer tercio del siglo XIII. Nos hemos centrado en el extenso fresco realizado en la techumbre y arcadas de su Sala Capitular, fundamentalmente nuestra atención ha recaído en la narración iconográfica que se encuentra en los márgenes de la iconografía de cronística bíblica, *los animales subiendo al Arca de Noé; un dragón; un león acorralando a un dragón; un grifo encarando a un dragón; una centaura atacando a dos dragones y en centauro matando a un dragón*.

Todo este compendio de piezas de diferentes contextos y de animales con significados polisémicos tienen que llevarnos a reflexionar sobre el alcance mental y cultural que se pudo llegar a alcanzar en estos diversos espacio-tiempo escogidos. Para la mayoría de las piezas hemos utilizado dos fuentes principales, la materia bíblica y las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla, ambas son fuentes imprescindibles; la primera por descontado, por su contenido de libro sagrado para los cristianos, el cual contiene la historia del Antiguo y Nuevo Testamento, pero al mismo tiempo por la gran cantidad de simbología animal que albergan estos libros; y la segunda, las *Etimologías*, obra que tuvo y mantiene gran valor de saber enciclopédico, utilizada ésta a lo largo de los siglos medievales como fuente imprescindible para aproximarse a las faunas autóctonas y exóticas, siendo esta fuente de tal valor que entró a ser una parte fundamental para los bestiarios ingleses y franceses de la plenitud medieval.

De este variado mosaico iconográfico, es fácil y notable percibir el fluir de corrientes clientelares, revelando el contacto que los diferentes puntos geográficos que hemos escogido

tenían con otros reinos y culturas, ya que la influencia y la llegada de artistas de otros lugares en estos enclaves es del todo notable, desde reinos peninsulares vecinos, cristianos o musulmanes del otro lado de la frontera (*Beatos*, pinturas de San Baudelio); o de los reinos del Mar del Norte, Inglaterra (pinturas de Arlanza); también influencias llegadas de más arriba de los Pirineos (imágenes del Valle del Bohí); y otras recibidas desde lejanos puntos del Mar Mediterráneo, como Constantinopla o Italia (iconografías de Sigena). Reflejando toda esta selección de piezas como más allá de sus fronteras territoriales la Península Ibérica fue en la Edad Media una comunidad cultural, integrada en la órbita europea y mediterránea.

Autora: Adriana Gallardo Luque

