

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN X · Nº 20 · 2018

E-ISSN: 2254-853X



REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

Volumen X • Número 20 • 2018

Madrid, España



Base de Datos Digital
de Iconografía Medieval

EQUIPO EDITORIAL

Directora

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

Secretario

Francisco de Asís García García, Universidad Autónoma de Madrid (franciscoa.garcia@uam.es)

Consejo de redacción

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

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

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

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

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

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado

Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille

Carmen Fracchia, Birkbeck College – University of London

Borja Franco Llopis, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Guilherme Queiroz de Souza, Universidade Estadual de Goiás

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Sandra Sáenz-López Pérez, Universidad Autónoma de Madrid

Fernando Villaseñor Sebastián, Universidad de Cantabria

Editores técnicos

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

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

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

Entidad editora

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

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

Teléfono: 913947785

Correo electrónico: iconografia@ucm.es

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

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

Imagen de cubiertas: Niccolò di Tommaso, Historias de san Guillermo, segunda mitad del siglo XV, pintura mural. Capilla Palatina (Castelnuovo).

[Foto de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/San_Guglielmo_di_Gellone_Castel_Nuovo_Napoli_n01.jpg]

Edición impresa:

ISSN 2254-7312

Depósito legal M-25126-2012

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

Edición digital:

e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN 2254-853X

Volumen X, nº 20

2018

SUMARIO

Páginas

La Virgen apocalíptica. Problemática de su simbología desde los ejemplos andaluces góticos, tardogóticos y del renacimiento temprano 1-23

Francisco Jesús FLORES MATUTE

San Guillermo de Gellone, caballero y monje 25-42

Sofía FAGIOLO

Rethoric and agency around Iberian sacred landscapes (11th and 12th centuries) 43-72

Nadia Mariana CONSIGLIERI

Bucéfalo como unicornio en la miniatura medieval 73-101

Adriana GALLARGDO LUQUE

LA VIRGEN APOCALÍPTICA. PROBLEMÁTICA DE SU SIMBOLOGÍA DESDE LOS EJEMPLOS ANDALUCES GÓTICOS, TARDOGÓTICOS Y DEL RENACIMIENTO TEMPRANO

THE APOCALYPTIC VIRGIN. PROBLEMATIC OF ITS SYMBOLOGY FROM THE GOTHIC, TARDOGOTIC AND EARLY RENAISSANCE ANDALUCE EXAMPLES

Francisco Jesús FLORES MATUTE

Graduado en Historia del Arte
Universidad de Málaga
fjfloresmatute@hotmail.com

Recibido: 9 de noviembre de 2017

Aceptado: 3 de mayo de 2018

Resumen: La iconografía de la Virgen apocalíptica se presenta como una de las más versátiles en cuanto a su significado y simbolismo, pues, a partir de una serie de atributos comunes, extraídos de un repertorio cosmológico (estrellas, luna, rayos de luz, etc.) y según las actitudes de los sacros personajes, es decir, la Virgen y su Hijo, Cristo, que a su vez, pueden adscribirse a otras tipologías iconográficas medievales (*Hodegetria*, *Eleusa*, etc), pueden interpretarse las imágenes de una forma u otra. A partir de diferentes imágenes marianas andaluzas, con atributos inherentes a la *Mulier Amicta Sole*, escogidas por lo extraordinario e inusual de su iconografía en esta región geográfica, desarrollamos la versatilidad simbólica de esta iconografía.

Palabras Clave: Virgen Apocalíptica, Andalucía, iconografía, simbología.

Abstract: The iconography of the apocalyptic Virgin is presented as one of the most versatile in terms of its meaning and symbolism, then, from a series of common attributes, extracted from a cosmological repertoire (stars, moon, rays of light, etc.) and according to the attitudes of the sacred characters, that is, the Virgin and her Son, Christ, who in turn can be ascribed to other medieval iconographic typologies (*Hodegetria*, *Eleusa*, etc.) images can be interpreted in one way or another. From different Andalusian Marian images, with attributes inherent to *Mulier Amicta Sole*, chosen for the extraordinary and unusual iconography in this geographical region, we develop the symbolic versatility of this iconography.

Keywords: Apocalyptic Virgin, Andalusia, iconography, symbolism.

Introducción

Desde que en el Concilio de Éfeso (431), la Virgen María fuera considerada Madre de Dios (Theotokos), de manera definitiva, al imponer su tesis Cirilo, -patriarca de Alejandría-, frente a la tesis de Nestorio, -patriarca de

Constantinopla-, que defendía la Christotokos¹, su figura irá descubriendo un paulatino pero constante encumbramiento, en el que se le irá otorgando cada vez más poderes soteriológicos, así como honores y títulos, al punto que, llegada la Baja Edad Media, la Virgen hubo de haber pasado de ser un mero recipiente de la divinidad, un trono sobre el cual Cristo reinaba, a ser una gentil dama, cercana a todos, que acudía a las imploraciones de sus hijos y se mostraba siempre misericordiosa para con los mismos, intercediendo constantemente ante Dios por ellos². Lógicamente, esta humanización de su figura no era indiferente en la de su hijo, Cristo, que igualmente era cada vez más humano y cercano, pasando de ser representado como juez omnipotente y lejano hasta llegar a ser mostrado como el hombre que sufre y siente y Dios misericordioso.

Resulta, pues, relevante, como la figura de una mujer como era María, fuera la que habría de redimir el pensamiento misógino que existía en la Edad Media con respecto a las mujeres, en tanto en cuanto, la misma era heredera del pecado de Eva por el cual fue condenada la humanidad. Empero, este pensamiento comenzó a surgir principalmente a partir de mediados del s. XII, gracias a diversos teólogos y eruditos que comenzaron a exaltar a María como rescatadora de Eva y su pecado, salvando, así, a la humanidad junto a la Redención de Cristo con su Pasión y Muerte en la cruz³. Todo este interés se tradujo, pues, en la aparición paulatina de nuevas tipologías iconográficas de la Virgen, sobre todo ya bien metido en el período Gótico, en las cuales se pretenden exaltar ciertos valores simbólicos o humanos⁴. Así, encontramos tipologías como las de la Virgen de la Leche, la Virgen de la Humildad, la Virgen Reina, etc. Y es aquí donde numerosas de estas representaciones artísticas de la Virgen presentan atributos propios del pasaje del Apocalipsis (que veremos posteriormente). Atributos de carácter cosmológico que acrecientan los valores iniciales propios de la iconografía en que se halle representada la imagen de María; atributos que vienen a destacar la naturaleza sobrehumana de la Virgen; atributos, en definitiva, que destacan su

¹ María como Madre solo de Cristo, es decir, solo del Hombre.

² Un ejemplo de esto se sintetizó plenamente en la iconografía de la *Scala Salutis*, donde la Virgen intercede por los fieles ante su Hijo y este, a su vez, intercede ante Dios Padre para contentar a la Madre en las súplicas de los devotos, no sufriendo estos, así, la ira o castigo de Dios. [MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira (2012): pp. 7-22].

³ MELERO MONEO, María Luisa (2002-2003): pp. 117-125.

⁴ SCHINE GOLD, Penny (1985): pp. 43-46.

figura y, lejos de humanizarla, paradójicamente, la divinizan, marcando un precedente de lejanía con el fiel a pesar de que la imagen misma pueda poseer rasgos y actitudes de cercanía.

Y es que, esta panoplia sideral de la mujer apocalíptica, no solo servía para encumbrar, devotamente, a la Madre de Dios, sino que también insistía, gracias a la vigencia del mensaje apocalíptico del vidente de Patmos, en un mensaje de triunfo y abatimiento del mal, así como de la vigencia del reino de Cristo en el mundo⁵, con lo cual la Virgen pasaba a ser un elemento clave en la salvación del género humano junto a su Hijo.

Todas estas ideas, sin duda, se aglutinarán en el dogma de la Inmaculada Concepción de María. Y, aunque su síntesis iconográfica plena no se dará hasta mediados del s. XVI, las discusiones en torno a dicha problemática de fe serán habituales desde el s. XIV, si no antes, dando lugar a varias teorías como la de la Purificación de María⁶, la de la Santificación⁷ y, finalmente, la de la Concepción inmaculada⁸. Indudablemente, las diversas imágenes de la Virgen con atributos apocalípticos servirán luego de canalización para la representación plena de la Virgen Inmaculada, -amén de otras tantas adscritas a otras tipologías iconográficas⁹-, sobre todo si, en el momento de su ejecución, fueron realizadas por artistas o promotores defensores del dogma inmaculista¹⁰. Precisamente, todo este proceso de encumbramiento de la figura de la Madre de Dios a lo largo de la

⁵ BOTO VARELA, Gerardo (2002-2003): pp. 66-68.

⁶ Teoría que afirmaba que María, a pesar de vivir una vida sin pecado, no fue exenta del Pecado original hasta el momento en que recibió el anuncio del Nacimiento de Cristo. LEVI D´ANCONA, Mirella (1957): p. 5.

⁷ Teoría que expresaba la posibilidad de que María fuera santificada en el vientre de su madre, Ana, naciendo, por tanto, sin el Pecado Original, a pesar de lo cual, fue concebida en pecado por la concupiscencia de sus padres. Ídem.

⁸ María fue concebida, desde el principio, sin el Pecado Original.

⁹ En estos casos, todo dependerá de si la imagen se encuentra inserta en un programa iconográfico que venga a destacar la Inmaculada Concepción de María. Igualmente, hay tipologías, como el abrazo de los padres de la Virgen, Joaquín y Ana, en la Puerta Dorada o el Árbol de Jessé que, prácticamente, son antecesores y justificadores inmaculistas de lo que luego llegará a representarse con la propia Virgen como Inmaculada a mediados del s. XVI. A pesar de ello, la iconografía del Árbol de Jessé también puede ser maculista si los promotores remarcan la presencia de Cristo, a diferencia de los inmaculistas, donde aparece habitualmente la Virgen triunfante sobre dicho árbol genealógico sin su hijo, Cristo. [LEVI D´ANCONA, Mirella (1957): p. 47]. Igualmente, hay otras iconografías relacionadas con el Árbol de Jessé, como la de la Virgo-Virga, (donde la Virgen sostiene una rama florida) que, en conjunción con el resto de atributos pueden doblegar la balanza simbólica hacia un lado y otro de la lucha inmaculista. [HODNE, Lasse (2012): p. 10].

¹⁰ LEVI D´ANCONA, Mirella (1957): p. 15.

Edad Media, que terminará con la apabullante victoria, -aún popular y sobre todo en los reinos hispanos-, del dogma inmaculista, tiene ya su origen, según Elías Tormo, y entre otras causas, en la instauración de la fiesta de la concepción en Ana de la Virgen María en la Iglesia Oriental desde el s. VII¹¹. Fiesta que se traspasará popularmente a ciertos territorios como los de Inglaterra, Italia o la actual España posteriormente¹². Curiosamente, esta celebración junto con la de la Natividad de la Virgen, reafirmaron la empoderación que sufrió su persona a lo largo de la Edad Media, pues no se celebraba la natalidad de ningún otro santo (mucho menos su concepción), habida cuenta que solo podía ser digno de celebrar, tal cual defendió San Agustín, lo puro y santo, algo que era imposible en el resto de mortales por causa del pecado original con el que todos nacemos¹³. Así las cosas, solo celebraba (y celebra) la Iglesia Católica la natividad de los privilegiados en la Gracia: Cristo, su Madre, -la Virgen María- y San Juan Bautista, que fue santificado en el vientre de su madre Isabel¹⁴.

Todas estas nuevas percepciones marianas producidas en el Medievo, en definitiva, tendrán un gran éxito en numerosos territorios cristianos, y aún habrá de encontrarse abundantes muestras de vírgenes con atributos apocalípticos, como signo natural y evidente de la gran consideración que ya tenía María en estos momentos. No obstante, y ateniéndonos al espacio geográfico de interés de este artículo, Andalucía no presentará más que unos poquísimos ejemplos de vírgenes apocalípticas, a pesar de ser un territorio que se estaba conquistando en el momento de mayor presencia de imágenes con atributos apocalípticos en el resto de España y, al fin, Europa. Esto fue debido a varias causas, que veremos posteriormente junto a los pocos ejemplos puramente medievales dentro del marco cronológico escogido que se conservan, amén de analizar otras imágenes marianas que, si bien fueron realizadas en los albores del s. XVI y presentan algunos rasgos renacentistas, mantienen aún plenas características estéticas góticas y, sobre todo y por supuesto, iconografías medievales donde la presencia de los atributos cosmológicos provenientes del pasaje del Apocalipsis habrán de

¹¹ Concretamente comenzaría a celebrarse en los monasterios de Palestina. PAREJO DELGADO, María Josefa (2005): p. 968.

¹² TORMO Y MONZÓ, Elías (1915): p. 14.

¹³ Ídem.

¹⁴ Ibídem: p. 15.

añadir nuevas lecturas simbólicas a las que ya, propiamente, son inherentes a las tipologías iconográficas que presentan las imágenes.

Significados de la *Mulier amicta sole*

Como hemos referenciado anteriormente, contrariamente a la creencia general, no todas las Vírgenes con atributos apocalípticos son encarnaciones de la Inmaculada Concepción, muchísimo menos las medievales, que todavía veían lejana la manera de representar tan sintéticamente como se llegó a hacer a principios del s. XVII este concepto teológico tan difícil de representar. De hecho, encontramos imágenes con iconografías como la Asunción o la Virgen de la Humildad o advocaciones como Rosario, la Reina de los Cielos o de los Ángeles portando atributos propios de la *Amicta sole* en gran cantidad desde el s. XV¹⁵.

Dichos atributos provienen de la narración de Juan en el *Apocalipsis*, escrito durante su estancia en la isla de Patmos: “Una gran señal apareció en el cielo: una mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz” (Ap 12,1-2).

Las primeras representaciones de la Virgen apocalíptica con significado simbólico por sí mismo, son encontradas en la tipología iconográfica medieval de la Virgen de la Humildad, al margen de las representaciones meramente narrativas aparecidas en el *Apocalipsis* del Beato de Liébana, en el s. VIII¹⁶. Este tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad fue utilizado por los dominicos en contrapartida al dogma inmaculista promovido por los franciscanos, pues en el mismo, la Virgen expondría sencillez y modestia frente a la equiparación en dignidad con su Hijo que implicaba la tesis inmaculista¹⁷. Revestida con los atributos apocalípticos, la Virgen de la Humildad obtendría nuevos significados que vendrían a apoyar diversas vertientes ideológicas con respecto a su figura.

Autores como Haimon de Rémy, Quodvultdeus o Andrés de Cesarea, consideraron a la mujer vestida de sol como una analogía de la Iglesia¹⁸. Para

¹⁵ STRATTON, Suzanne (1998): p. 25.

¹⁶ GARCÍA MAHÍQUEZ, Rafael (1995): p. 189.

¹⁷ MEISS, Millar (1936): p. 450.

¹⁸ BOTO VARELA, Gerardo (2002-2003): p. 58.

Victorino de Petovio, sin embargo, la mujer era representación del pueblo de Dios¹⁹. Otros propugnaron la idea de que su envoltura de sol venía a ser una exaltación de la verdad²⁰, la esperanza en la Resurrección²¹ o el mismísimo Jesucristo que la asiste²². A su vez, la Virgen María fue considerada, también, personificación de la mujer del Apocalipsis, por lo que pronto se cerró el triángulo simbólico estimando a la mujer apocalíptica como representación de la Virgen y la Iglesia, ergo, María como Iglesia. La Iglesia, igualmente, era madre y esposa de Cristo.

Esta filiación conceptual ya fue detallada por el abad Ambrosio Autperto en el s. VIII en su magna obra *Expositio in Apocalypsim*²³.

San Bernardo, a su vez, dio el espaldarazo definitivo a dicha consideración al estimar a María como medianera entre Cristo y la Iglesia²⁴, -motivo por el cual presenta la luna bajo sus pies, que refleja la luz del Sol de Justicia que es su Hijo²⁵-; y como la mujer del Apocalipsis era la encarnación de María triunfando

¹⁹ VICTORINO DE PETOVIO, *Scholia in Apocalypsim Joannis*, P.L. V, 336: *Mulier amicta sole, et lunam sub pedes suos habens, coronamque in capite gestas stellarum duodecim, et parturiens in doloribus suis, antiqua Ecclesia est patrum et prophetarum, et sanctorum, et apostolarum; quae gemius et tormenta desiderii sui habuit, usquequo fructum ex plebe sua secundum carnem olim promissum sibi videret Christum ex ipsa gente corpus sumpsisse. Sole autem amicta, spem resurrectionis significat, et gloriam repromissionis.*

²⁰ AMBROSIO AUTPERTO, *Expositio in Apocalypsim*, CM 27A, Lib. 9, Cap. 19: *Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius. In sole enim inlustratio ueritatis, In luna autem, quae menstruis suppletionibus deficit, mutabilitas temporalitatis accipitur. Sancta autem Ecclesia, quia superni luminis splendore protegatur, quasi sole uestitur, quia uero cuncta temporalia despicit, lunam sub pedibus premit.*

²¹ VICTORINO DE PETOVIO, *Scholia in Apocalypsim Joannis*, P.L. V, 336A: [...] *Sole autem amicta, spem resurrectionis significat, et gloriam repromissionis.*

²² RUPERTO DE DEUTZ, *Liber de divinis officiis*, Lib. 2, p. 34: *Ipsa est enim mulier illa magna quae in apocalypsi uisa est amicta sole scilicet Christo quem induit in baptismo lunam habens sub pedibus uidelicet omnia mutabilia calcans.*

²³ AMBROSIO AUTPERTO, *Expositio in Apocalypsim*, CM 27, Lib. 5, Cap. 11: *Hoc certe signum nunc usque uidetur in caelo, id est, in Ecclesia sanctorum. Dicatur itaque apertius quod sit hoc signum. Denique subditur: Mulier amicta sole. Ac si diceretur, beata semper que uirgo Maria, abrumata Altissimi uirtute, cui uidelicet dictum ab Angelo scimus: Spiritus Sanctus superueniet in te, et uirtus Altissimi obumbrabit tibi, illa scilicet uirtus, de qua Paulus dicit: Christum Dei uirtutem et Dei sapientiam. Et quia plerumque genus inuenitur in specie, ipsa beata ac pia Virgo hoc in loco personam gerit Ecclesiae, quae nouos cotidie populos parit, ex quibus generale Mediataris corpus formatur. Non autem mirum, si illa typum Ecclesiae praetendant, in cuius beato utero capisi suo eadem Ecclesia uniri meruit.*

²⁴ SAN BERNARDO, *Dominica infra octavam Assumptionis B. V. Mariae Sermo*, 5; PL 183, 432: *Mulier, inquit, amicta sole, et luna sub pedibus ejus. Amplectamur Mariae uestigia, fratres mei, et deuotissima supplicatione beatis illius pedibus provolvamur. Teneamus eam, nec dimittamus donec benedixerit nobis: potens est enim. Nempe vellus est medium inter rorem et aream, mulier inter solem et lunam, Maria inter Christum et Ecclesiam constituta. Sed forte miraris non tam vellus opertum rore, quam amictam sole mulierem.*

²⁵ *Ibidem*, PL 183, 438: *Jam te, mater misericordiae, per ipsum sincerissimae tuae mentis affectum, tuis jacens provoluta pedibus luna, mediatricem sibi apud solem justitiae constitutam deuotis*

sobre el pecado²⁶. Debemos tomar pues, en principio, el simbolismo de esta iconografía como representación de *María Corredemptix*. No obstante, muchas de las efigies de la Virgen vestida de sol del s. XV y principios del XVI deben entenderse, según Stratton, como representaciones de apariciones marianas, pues “así como la mujer apocalíptica se apareció a Juan en una visión, del mismo modo la Virgen se aparece al devoto”²⁷ o, sobre todo, como meras imágenes devocionales que toman prestados los atributos apocalípticos, sin pretensión alguna de ser referentes inmaculistas²⁸. Así lo confirma Boto Varela, cuyas palabras pasamos a transcribir por lo elocuentes y paradigmáticas que resultan al respecto: “La *Mulier* pasó a convertirse en una suerte de soporte iconográfico para los temas iconográficos de la Virgen, que fue adquiriendo identidades y perfiles diferentes a medida que era troquelada por usuarios y promotores conforme a sus intereses específicos y, en cierto modo, circunstanciales”²⁹. Esto quiere decir, asimismo, que el tipo de la mujer vestida de sol no es que fuera traspasada entre las diferentes imágenes de la Virgen por asimilación e influencia de los diversos promotores, sino que el modelo proporcionado por la *Amicta sole* era lo suficientemente moldeable y elocuente para los intereses ideológicos de los susodichos que vieron en sus atributos un pozo del que tomar significados sobre los que explotar sus diferentes posiciones. Esto explicaría, por ejemplo, la proliferación de imágenes marianas con atributos apocalípticos de órdenes monacales con posiciones ideológicas tan irrenunciables como la de los franciscanos y dominicos o cistercienses. Unos querían defender el dogma inmaculista, mientras que otros querían sublimar la humildad de la Virgen, la eclesialidad o su papel corredentor, como intercesora soteriológica. Curiosamente, y a pesar de la creencia general, desde el s. XIV fue la maculista orden dominica la especial proveedora de iconos apocalípticos frente a la orden franciscana. No será hasta 1545 cuando aparezca una Inmaculada como tal, realizada por Juan de Juni para la iglesia de Santa María de la Antigua de Valladolid, portando atributos apocalípticos o, incluso, hasta 1621 con la obra de Pacheco y Velázquez, pues

supplicationibus interpellat: ut in lumine tuo videat lumen, et solis gratiam tuo mereatur obtenu, quam vere amavit prae omnibus, et ornavit, stola gloriae induens, et coronam pulchritudinis ponens in capite tuo.

²⁶ STRATTON, Suzanne (1998): p. 25.

²⁷ Ídem.

²⁸ Ibidem, p. 29.

²⁹ BOTO VARELA, Gerardo (2002-2003): p. 71.

algunos autores niegan que la Virgen tallada por Juni se concibiera como imagen exaltadora del inmaculismo³⁰.

En definitiva, el éxito de la iconografía apocalíptica en las imágenes marianas bajomedievales se vale de que ninguna mejor que ella podía pregonar la dimensión sobrenatural de la Virgen. Una dimensión favorecida desde que la exaltación mariana iba ganando pasos a lo largo de toda la Edad Media, culminando con un creciente fervor mariano a finales del s. XV.

La Virgen apocalíptica en Andalucía

En Andalucía contamos con pocas imágenes góticas o tardogóticas que presentan atributos de la *Mulier amicta sole*. Esto es debido, por supuesto, a dos factores importantes: por un lado, la tardía asimilación de los atributos propios de la mujer apocalíptica en otras tipologías iconográficas marianas alejadas de la propia iconografía narrativa procedente del Apocalipsis de Juan; y por otro, debido a la remisa y lenta conquista de los territorios que hoy forman parte de la comunidad autónoma de Andalucía por parte de los monarcas castellanos Fernando III el Santo y su hijo Alfonso X el Sabio hasta la definitiva derrota del Reino de Granada a causa de los Reyes Católicos en 1492. Ante esta situación, es obvio que la amplísima mayoría de imágenes medievales que se conservan y veneran en Andalucía son de adscripción gótica y, en el caso particular que nos ocupa, también tardogótica, pues, aun siendo algunas de estas imágenes realizadas en los albores del s. XVI, estética y formalmente siguen bebiendo de las formas practicadas en el Gótico, formas que no desaparecerán hasta bien entrado el s. XVI con la paulatina introducción de una estética italianizante. Sin duda, entre otros motivos, la presencia actual de numerosas imágenes marianas realizadas con anterioridad al momento de la conquista de los reinos que hoy en día conforman Andalucía se debe, generalmente, a que fueron traídas por los propios conquistadores y/o repobladores. Pocas imágenes se realizaron *ex profeso* para los nuevos territorios conquistados, lo que explica que existan pocos ejemplares de imágenes con atributos apocalípticos, incluso que existan de tipologías plenamente nacidas en el Gótico. Generalmente, las imágenes medievales andaluzas se adscriben a tipologías iconográficas más comunes (*Sedes Sapientiae*

³⁰ STRATTON, Suzanne (1998): p. 45. Stratton considera que esta imagen es, más bien, un triunfo de la Virgen más que un icono predispuesto para defender su concepción sin mancha.



Fig. 1. Petrus de Ebulo, *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, 1196.

Burgerbibliothek (Berna, Suiza), Ms. 120 II, fol. 95r.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Virgen del Coral %28Sevilla%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Virgen_del_Coral_%28Sevilla%29.jpg)

a finales del s. XV, cuando esta tipología estaba plenamente extendida en el resto de España y Europa.

Así las cosas, las imágenes analizadas en este artículo son las únicas con atributos apocalípticos de adscripción medieval que se encuentran a la veneración pública en la actual comunidad autónoma de Andalucía. Si bien pudiera encontrarse algún ejemplo más en las clausuras conventuales, algo que no puede descartarse³¹, nuestro interés se ha fijado en las vírgenes que han aguantado, estoicamente, el paso de los siglos a la vista de todos, y que han contribuido, por lo tanto, en el ideario colectivo a su adscripción simbólica como prefiguraciones

³¹ No obstante, en nuestra memoria de investigación de máster, consistente, precisamente, en el estudio iconográfico de todas las imágenes medievales conceptuales (es decir, las venerables por sí mismas, no adscribiéndose a ninguna escena narrativa) existentes en Andalucía, realizamos una exhaustiva catalogación, identificación y búsqueda de toda imagen mariana venerada públicamente en dicha comunidad autónoma (amén de la inclusión de aquellas vírgenes guardadas en la clausura a las que pudimos tener acceso y las que fueron destruidas en la Guerra Civil), por lo que, estamos prácticamente seguros de que las imágenes marianas analizadas en este artículo son las únicas con atributos apocalípticos veneradas en Andalucía, a falta de que, en aquellos conventos a los que no hemos podido tener acceso, exista alguna virgen apocalíptica más. [FLORES MATUTE, Francisco Jesús (2017), *Iconografía de las imágenes conceptuales medievales de la Virgen en Andalucía*, memoria de investigación inédita, Universidad de Málaga].

inmaculistas, lo cual se viene a cuestionar en este artículo, tratando, caso por caso, la posible explicación simbólica ateniéndonos a la conjunción activa de todos los atributos presentes en cada imagen, incluidos los más importantes y, a veces, los más olvidados, -los atributos apocalípticos-, por cuanto eran considerados un simple adorno de la imagen o los principales símbolos que explicarían la adscripción de la imagen al dogma inmaculista, sin tener en consideración al resto de elementos simbólicos presentes en la imagen, y, no ya digamos, su ubicación y relación con su entorno, -su contextualización, en definitiva-.

Empezando, pues, con esta relación, uno de los ejemplares más antiguos de imagen de la Virgen con atributos apocalípticos que encontramos en Andalucía es, posiblemente, la sevillana "Virgen del Coral" (fig. 1) venerada en la iglesia de San Ildefonso, la cual es una pintura mural del s. XIV, tal y como sostienen autores como Amadeo Serra³² o Bibiano Torres³³. Atendiendo a la esencia iconográfica medieval, esta imagen entraría dentro del tipo *eleusa*, es decir, la Virgen de la Ternura, pues el Niño mira amorosamente a su Madre³⁴. Pero atendiendo a los atributos que portan ambos personajes, más la añadidura de los elementos astrológicos provenientes del



Fig. 2. Puerta izq. del coro bajo, 1470-1490. Iglesia del Monasterio de Santa Clara (Moguer, Huelva). [https://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_Santa_Clara_\(Moguer\)#/media/File:Pinturas_en_el_coro_del_Monasterio_de_Santa_Clara_\(Moguer\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_Santa_Clara_(Moguer)#/media/File:Pinturas_en_el_coro_del_Monasterio_de_Santa_Clara_(Moguer).jpg)

³² SERRA DESFILIS, Amadeo (2006): p. 38.

³³ TORRES RAMÍREZ, Bibiano (1989).

³⁴ Otros autores, sin embargo, sostienen que su tipología iconográfica correspondería al tipo *Hodegetria* (SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (2016): p. 530). A nuestro parecer, esta adscripción iconográfica es debido a una visión epidérmica del conjunto, pues solo valora el hecho de que la Virgen sostenga al Niño de pie, sin caer en detalles que precisen más a fondo la verdadera iconografía de la imagen (la actitud de Cristo frente a su Madre, es, sin duda, un factor a tener en cuenta ante casos como este en que la frontera tipológica se haya tan velada). Empero, incluso, la presencia de atributos cosmológicos debe ser el motivo más revelador que incluya esta imagen entre una posible nueva tipología iconográfica medieval: el de la Virgen Apocalíptica, teniendo en cuenta que estos atributos otorgan un significado ulterior al primigenio que tuviera la Virgen sin ellos.

pasaje apocalíptico, nos atreveríamos a afirmar que esta pintura subraya el papel de corredentora de la Virgen, pues mientras Cristo sostiene un pajarillo, seguramente un jilguero, que es símbolo de su futura Pasión³⁵, y lleva al cuello un coral, símbolo de su sangre derramada³⁶, la Virgen le ofrece una manzana. Así pues, se destaca el papel de la Virgen como Nueva Eva, que, junto a su Hijo, sacrificado para redimir el pecado original provocado por la vetero testamentaria Eva, es exaltada como ser partícipe de la Redención y vencedora del pecado a través de los símbolos apocalípticos.

Entre 1470 y 1490 se realizaron las puertas del coro bajo del Convento de Santa Clara de Moguer (Huelva)³⁷. Estas se hallan pintadas por las dos caras, con temas que destacan la Pasión de Cristo y su infancia. Las pinturas más interesantes son las que dan hacia la parte de la clausura, que presentan tres temas: la Anunciación y el Nacimiento de Cristo en una de las hojas y la Virgen Apocalíptica en la otra (fig. 2).

En conjunto, quiere destacarse el papel de María en la venida del Mesías: Encarnación de Dios, su nacimiento y la visión triunfal de la Virgen, como vencedora. Sin detenernos en la hoja de las puertas que presentan las escenas narrativas, la Virgen apocalíptica se muestra exultante. Cuatro ángeles en sus esquinas la custodian, dos de ellos tañendo añafiles³⁸, como queriendo llamar la atención del espectador o haciendo referencia, más específicamente, al episodio apocalíptico. Los otros dos son arcángeles (lo denota el tocado con el orbe crucífero de sus cabezas). Uno de ellos es San Rafael, que lleva a Tobías de la mano, el cual señala a la Virgen, y con la otra porta una cabeza cortada de significado oculto. El

³⁵ CAMPA, Ramón de la (2008): p. 12. El Jilguero fue considerado prontamente símbolo de la Pasión de Cristo al ser un pájaro asociado con los cardos y las espinas y el bermejo de su cara.

³⁶ No obstante, el coral rojo al cuello también podría hacer referencia a su uso como talismán protector contra las enfermedades y el mal de ojo [GUTIERREZ NÚÑEZ, Francisco Javier y SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (2016): p. 321]. Si así fuera, la presencia de este elemento en numerosas pinturas religiosas donde el Niño lo lleva al cuello se justificaría en la creciente naturalidad y realismo que en el Gótico se iba alcanzando, hasta el punto de incorporar elementos propios del fetichismo de la época en sus obras para hacerlas más cercanas al espectador. No obstante, consideramos que el coral rojo, que suele llevar con gran frecuencia Cristo niño, hace referencia a la sangre derramada que estará por llegar en su Pasión, ya que haría paralelismo con el mito del coral por el cual este es producto de la sangre derramada de Medusa en el mar tras ser decapitada por Perseo. Mito que se mantendría en la Edad Media. Para el profesor Salvador González, el coral al cuello también es símbolo de la sangre derramada [SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2014): p. 7].

³⁷ <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=139551> [Consulta de 10/04/2018]

³⁸ Instrumento de viento-metal de origen morisco, particularmente usado en las batallas.

otro posiblemente sea San Gabriel, pues porta una cartela que dice "CONCEPTIO TUA DEI GENITRIX V[IR]GO" y sujeta la luna bajo los pies de la Virgen. Esta sostiene al Niño que la mira candorosamente mientras agarra una rosa roja que sujeta su Madre, -que hace referencia a la futura Pasión de su Hijo³⁹- y la cual se halla coronada por partida doble: con una corona real y con las doce estrellas de rigor. Todo este conjunto se destina a exaltar el papel intercesor de María, como Reina de todo lo creado y Madre de Dios. No obstante, la presencia de San Rafael y Tobías, cuya introducción en la obra pudiera hacer referencia a la historia del demonio Asmodeo, -el cual fue alejado de la futura mujer de Tobías, pues este mataba a todos sus esposos por estar enamorado de ella-, así como la de los ángeles músicos nos retrotrae, de una forma más críptica aún, al propio pasaje del Apocalipsis donde la *Mulier amicta sole* huye de la bestia dracontiforme y da a luz a un hijo, mientras San Miguel vence al dragón.



Fig. 3. *Virgen del Sol*, h. 1433-1465. Mezquita-Catedral (Córdoba).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Virgen_de_la_O_-_Mezquita_de_Cordoba.jpg

Entre 1433 y 1465 se halla el arco temporal en el que se realizó otra pintura mural en la catedral de Córdoba cuya iconografía tuvo muy poca proyección en Andalucía⁴⁰. Se trata de la conocida como Virgen del Sol⁴¹ (fig. 3) la cual pertenece al tipo iconográfico de la *Platytera* o Virgen expectante. Esta iconografía deriva directamente de la narración sobre la mujer vestida de sol del *Apocalipsis*⁴²,

³⁹ SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2014): pp. 1-30.

⁴⁰ Y actualmente es rara de encontrar en España incluso, debido a que en los ss. XVIII y XIX muchas imágenes de esta iconografía fueron retiradas del culto, desapareciendo para siempre de la memoria colectiva. TRENS, Manuel (1946): p. 75.

⁴¹ NIETO CUMPLIDO, Manuel (1998): p. 474; <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=64238> [Consulta de 11/04/2018].

⁴² CRESPO HELLÍN, Manuel (1992): pp. 39-41.

constituyendo esta pintura, además, un híbrido entre las influencias bizantinas y los propios recursos simbólicos que se estaban llevando a cabo en Occidente para representar a la Virgen. Es por esto que la imagen se sitúa sentada en una gloria, con los brazos en alto, tal y como se mostraba en los iconos orientales, y con un gran sol en su vientre, donde aparece Cristo niño en miniatura, de pie, bendiciendo y portando un orbe. La Virgen aparece coronada por un gran nimbo del que parten sendos rayos terminados en las doce estrellas y con la luna a sus pies. Contrariamente a lo habitual, sus ropas no son de color verde, que es el color de la esperanza, sino que presenta un manto azul noche con florones dorados y túnica de color bermejo.



Fig. 4. ¿Dancart o Jorge Fernández Alemán?, *Panel de la Asunción* (Retablo Mayor), ss. XV-XVI. Catedral (Sevilla).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Altar_mayor_catedral_fl-2011-05-02.jpg



Fig. 5. *Virgen de la Asunción*, ppios. s. XVI. Iglesia de Nuestra Señora del Castillo (Fuente Obejuna, Córdoba).
Foto de: Alfonso Vidán

De principios del s. XVI son dos esculturas de apariencia tardogótica de la Virgen de la Asunción que encontramos insertas en sendos retablos góticos. Una se sitúa en el retablo mayor de la catedral de Sevilla (fig. 4), siendo realizada por el escultor Jorge Fernández Alemán⁴³ (aunque Rafael García Mahíquez la atribuye al flamenco Pieter Dancart y por tanto sería de finales del s. XV⁴⁴) y la otra se incluye en el retablo de la Asunción de la capilla del sagrario de la parroquia de

⁴³ HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1979): pp. 15-16.

⁴⁴ GARCÍA MAHÍQUEZ, Rafael (1995): p. 193.

Ntra. Sra. del Castillo de Fuente Obejuna (Córdoba), siendo la imagen de procedencia flamenca⁴⁵ (fig. 5). En ambos casos, las esculturas presentan atributos apocalípticos, tales como hallarse rodeadas de rayos flamígeros y pisando la luna. Importada de Flandes⁴⁶, la apariencia de la mujer vestida de sol, aplicada a esta representación iconográfica de la Asunción, fue sumamente popular en los reinos de España, convirtiéndose en la representación asuncionista más característica. De hecho, cuando el tratadista jesuita Juan Molanus intenta describir la apariencia que debe tener la representación de la Virgen asunta remite al modelo español para fijar su iconografía de forma definitiva⁴⁷.



Fig. 6. *Virgen de Linares*, ss. XV-XVI. Santuario de Nuestra Señora de Linares (Córdoba). <http://forosdelavirgen.org/145/nuestra-senora-de-linares-espana-29-de-junio/>

La Virgen de Linares (fig. 6), conocida como la Conquistadora de Córdoba, constituye una de esas imágenes que la tradición popular ha querido virar su iconografía original hacia una representación inmaculista, cuando realmente la susodicha efigie no es una Inmaculada Concepción. Se la ha llegado a datar como obra del s. XIII, sin duda apoyándose en la tradición que dice que dicha imagen fue traída por Fernando III durante la conquista de la ciudad de Córdoba (de ahí su apodo)⁴⁸, cuando claramente la imagen es una pieza de filiación o, al menos, estética tardogótica cuya iconografía apocalíptica, tal y como se nos presenta, no solo corrobora esta datación sino que la afianza, habida cuenta que la forma en que se perfilan los atributos apocalípticos son habituales desde el s. XV. Y es que, a pesar de algunos rasgos propios de un temprano renacimiento en esta imagen

⁴⁵ RIVERA MATEOS, Manuel (1987); pp. 40-41. ORTIZ JUÁREZ, Dionisio et al (1986): p. 52.

⁴⁶ GARCÍA MAHÍQUEZ, Rafael (1995): pp. 193-194.

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ REDEL Y AGUILAR, Enrique (1910): pp. 42-47.

de controvertida datación, tiene otros tantos propios del Gótico tardío⁴⁹ que hacen sopesar la balanza de su hechura hacia el mencionado s. XV⁵⁰.

La Virgen porta al Niño Jesús en su seno que, recostado, apoya su brazo sobre sus pechos y la mira con filial ternura. La efigie mariana, por su parte, presenta rayos flamígeros que circundan sus costados, media luna a sus pies, del que asoma la cabeza de un querubín y vestiduras completamente doradas que la



Fig. 7. *Virgen del Rosario*, ss. XV-XVI. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario (Peñarroya-Pueblonuevo, Córdoba).

[Foto: Miguel Hidalgo]

convierten, auténticamente, en una *Mulier amicta sole*. Toda esta panoplia simbólica debe entenderse más, no como representación de su inmaculada concepción, o como Virgen corredentora o intercesora soteriológica, sino, simplemente como una representación de la Virgen en epifanía, una auténtica *Aparitio Virginis*. A nuestro parecer dicha consideración la sustenta la presencia del querubín alado a sus pies, que nos muestra a la Virgen como en una aparición celestial, donde el tiempo se detiene para que el espectador simplemente contemple extasiado la imagen.

La patrona de Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba), de finales del s. XV o principios del XVI⁵¹ representa a una de esas imágenes apocalípticas que promovieron los dominicos

⁴⁹ FERNÁNDEZ DUEÑAS, Ángel (2002): pp. 112-113. Este autor, no obstante, afirma que los atributos apocalípticos presentes en la talla son debidos a una posible transformación iconográfica del XVI para que la Virgen fuera una Inmaculada Concepción. A pesar de que pudiera llevar razón en que los atributos cosmológicos (rayos y luna) podrían ser un añadido algo posterior a la talla, no creemos posible que los mismos fueran realizados expresamente para transformar la posible iconografía medieval original de la imagen en la de la Inmaculada. Recordamos que la presencia de estos atributos no viene a realzar este dogma de fe en exclusiva, y que, por lo demás, fueron escogidos dentro de un proceso histórico determinado con posterioridad. En las fechas en que vino a ser realizada la talla, e incluso, aceptando que sean un añadido posterior los atributos apocalípticos, estos habrían sido añadidos pocas décadas después y, por tanto, no vendrían a simbolizar la Inmaculada, si no otros aspectos que estamos tratando en el artículo precedente.

⁵⁰ De hecho, a través de una prueba del Carbono 14, se certificó que la talla fue realizada en torno a 1420, despejando, al fin, todas las incógnitas sobre la fecha de su hechura [<http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=67867> (Consulta de 11/04/2018)].

⁵¹ GARCÍA MAHÍQUEZ, Rafael (1995): p. 195.

especialmente, pues se trata de una Virgen del Rosario (fig. 7). La misma sostiene con sus dos manos al Niño en su regazo izquierdo, portando este un orbe. La Virgen presenta media luna a sus pies y una mandorla de rayos rectos y flamígeros a la espalda, encontrándose las vestiduras de la imagen completamente doradas, presentando falsos estofados.

En pleno siglo XVI, y aun cuando los atributos apocalípticos ya eran, prácticamente, asimilados en la iconografía de la *Tota Pulchra*, símbolo del futuro dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, estos mismos seguían siendo usados en imágenes marianas que, en principio, no venían a destacar este hecho, y, sí, más bien, a encumbrar otros valores simbólicos. Empero, estos atributos se difundirán ampliamente desde mediados del s. XVI hasta finales del s. XVIII, sobre todo en aquellas imágenes de la Virgen que eran sobrevestidas (ya fueran porque, en principio eran de talla y se modernizaban al gusto de la época) o que eran de vestir directamente. Seguramente, los mismos fueran insertos como complementos simbólicos de la Virgen por tradición, por exaltación del boato y lujo, a fin de acrecentar la apariencia extraterrenal de la imagen, por querer



Fig. 8. ¿Diego Guillén Ferrant?,
Virgen de la Granada, s. XVI.
Colegiata de Santa María de la
Asunción (Osuna, Sevilla).

[Foto: Ramón Escobar Hervás]

<http://maravillasdeespana.blogspot.com.es/2014/04/la-campina-sevillana-utreracalade.html>

destacar su santidad, por adorno y decoración⁵² o, por qué no, incluso por pura asimilación y defensa del dogma inmaculista, pues, no obstante, esta defensa estaba ampliamente acogida por el pueblo y era este el que se encargaba del ornato de sus imágenes, en tanto en cuanto, muchas de ellas eran titulares de hermandades o patronas de localidades y sus atributos apocalípticos no dejaban de ser, muchas veces, donaciones de devotos pertenecientes o en relación con dichas instituciones.

Como ejemplo del uso de los atributos apocalípticos, ya metidos en pleno s. XVI, no para defender el dogma inmaculista, si no para realzar otros valores simbólicos, tenemos el

⁵² TRENS, Manuel (1946): p. 74.

caso de la Virgen de la Granada (fig. 8) de la Colegiata de Osuna. Esta fabulosa escultura, atribuida al francés Diego Guillén Ferrant⁵³, presenta, como el resto de vírgenes ya vistas, rayos flamígeros en sus costados, media luna a sus pies y ropajes completamente dorados. El Niño se encuentra en su regazo izquierdo portando un orbe y un pájaro y vistiendo una túnica azul, mientras que la Virgen sostiene un cestillo con granadas. Todos estos atributos exaltan el papel corredentor de María. Sin embargo, la gran cantidad de ángeles que rodean la imagen, desde una gran orla que la circunda con cabezas de querubines, a otros tantos que se sitúan a los lados de la cabeza de María o a los pies de la orla, amén de los querubines alados que sirven de sustento a la efigie mariana nos hacen decantarnos por dos opciones: o es una representación de una aparición mariana en todo su esplendor y gloria o es una imagen que la representa como *Regina Angelorum*. Quizás sea más plausible la primera opción, pues la escultura mariana presenta un sagrario en su vientre, por lo que este hecho se complementa perfectamente con la vorágine celestial de atributos sobrenaturales, destacando aún más el papel de María como Madre de Dios y portadora de este en su seno. Así, toda esta panoplia simbólica y visual reafirma el carácter sobrenatural de la Virgen y su situación jerárquica como Reina de todo lo creado.

Por último, debemos destacar un hecho que, a nuestro parecer, presenta a María como la *Mulier amicta sole* en multitud de simulacros marianos escultóricos, acompañados de Jesús niño, de finales del s. XV y, sobre todo, en y hasta mediados del XVI. Aunque no presentan atributos cosmológicos (refulgentes rayos, media luna o coronas de estrellas) todas ellas exhiben sus vestiduras completamente doradas, sin dejar un resquicio de otro color que no sea el propio del astro rey. Es por esto que, quizás, y a pesar de la consideración que ha tenido por parte de la historiografía artística este hecho, considerándolo más una moda o una estética propia de la época, nosotros lanzamos al aire la posibilidad de que, realmente, todas estas imágenes se presenten con el atributo más destacable de la mujer apocalíptica, que es que se encontrara vestida de sol. De hecho, esta manera de presentarnos a la Virgen con sus vestiduras completamente doradas ya la hemos visto en ejemplos anteriores que sí mantenían algunos atributos cosmológicos (rayos y media luna, generalmente), tales como las comentadas Virgen de la Asunción de Fuente Ovejuna, la Virgen de Linares de Córdoba, la

⁵³ SÁNCHEZ TÁVORA, Carlos Javier (2011): p. 109.

Virgen del Rosario de Peñarroya-Pueblonuevo y la Virgen de la Granada de la Colegiata de Osuna.



Fig. 9. Círculo de Pedro Millán, *Virgen del Rosario*, 1510. Iglesia de Santo Domingo (Écija, Sevilla).

[Foto: Yolanda Pérez Cruz]

<http://dondepiedad.blogspot.com.es/2011/08/la-virgen-del-rosario-de-ecija.html>



Fig. 10. Juan Vázquez de Vega, *Virgen del Rosario*, 1587. Iglesia de Santo Domingo (Antequera, Málaga).

[http://2.bp.blogspot.com/-](http://2.bp.blogspot.com/-SArjQEs9NPM/VgqzNQ6mEfi/AAAAAAAAAH_Q/xhQB5wmp9bA/s1600/rosario%2Bantequera.jpg)

[SArjQEs9NPM/VgqzNQ6mEfi/AAAAAAAAAH_Q/xhQB5wmp9bA/s1600/rosario%2Bantequera.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-SArjQEs9NPM/VgqzNQ6mEfi/AAAAAAAAAH_Q/xhQB5wmp9bA/s1600/rosario%2Bantequera.jpg)

Desaparecidos los atributos siderales más evidentes en imágenes posteriores, solo quedaría el dorado de las vestiduras como atributo-remanente que ya se presenta de manera más velada y sutil⁵⁴. Quizás, esta desaparición de los atributos cosmológicos en las tallas escultóricas fuera a colación, también, de la preferencia por atributos exentos de platería que en esta época comienza a florecer. No debemos descartar que la media luna, los rayos o las coronas estrelladas fueran pensados de forma tal que la escultura llevara estos atributos de forma exenta. Por otro lado, y a nivel iconográfico, muchas de estas imágenes de vestiduras doradas se acercan al prototipo rosariano promovido por los

⁵⁴ No obstante, debemos advertir también que algunas de estas imágenes pudieran haber sido repintadas en el Barroco y que dichos dorados no fueran más que el traspaso de un elemento estelar (la luz dorada del sol) a sus vestiduras. Algo así ocurrió con la Virgen apocalíptica del Coro de Guadalupe, repintada por Churriguera, el cual traspasó las estrellas que la circundaban a su manto. GARCÍA VILLACAMPA, Carlos (1924): p. 25.



Fig. 11. *Virgen de la Cabeza*, ppios. s. XVI. Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza (Motril, Granada).

<http://www.rafaes.com/html-2004/patrona-motril.htm>



Fig. 12. *Virgen de los Remedios*, ss. XV-XVI. Santuario de Nuestra Señora de los Remedios (Antequera, Málaga).

<http://www.rafaes.com/html-2004/patrona-motril.htm>

dominicos. Es más, muchas de las mismas se denominan como del Rosario y se insertan dentro de templos construidos por la orden de los predicadores. Así, encontramos a la Virgen del Rosario de Écija⁵⁵ (fig. 9) o a la Virgen del Rosario de Antequera⁵⁶ (fig. 10). Otra imagen que responde a estas características es la Virgen de la Cabeza en Motril⁵⁷ (fig. 11) que

llegó a la localidad por un naufragio. Igualmente, la Virgen de los Remedios de Antequera⁵⁸ (fig. 12) se encuentra totalmente dorada y, aunque en poder de la orden franciscana, y según la leyenda, regalo del mismísimo Santiago apóstol, que aparecido sobre un caballo albo le entregó la susodicha imagen a los frailes a mediados del s. XVI, la imagen es, seguramente, anterior (tardogótica) y de procedencia desconocida. Desconocemos si las vestiduras completamente doradas las traía de serie, o se le doraron en el momento de la milagrosa aparición, precisamente para hacer a la imagen más sobrenatural, a cuenta del ya referido milagro.

⁵⁵ Del círculo escultórico de Pedro Millán, fallecido en 1508, la talla quizás fuera realizada por su hijo Juan en 1510 [GARCÍA JURADO, Ricardo, "Pedro Millán, escultor (1450-h.1508)", <http://www2.ual.es/ideimand/pedro-millan-escultor-h-1450-h-1508/> [Consulta de: 12/04/2018]

⁵⁶ Obra de Juan Vázquez de Vega (1587). LEÓN VEGAS, Milagros (2012): p. 377.

⁵⁷ Es probable que sea obra del primer tercio del S. XVI. LÓPEZ FERNÁNDEZ, Domingo Antonio (2016): p. 436.

⁵⁸ Imagen de comienzos del S. XVI. ROMERO BENÍTEZ, Jesús, "La escultura de la Virgen de los Remedios", http://www.patronadeantequera.com/escultura/escultura_ie.htm [Consulta de: 14/04/2018]

En cualquier caso, ahí lanzamos al aire esta pequeña reflexión al respecto de las vestiduras doradas, sin atrevernos a afirmar que se realizaran con idea de atributo simbólico, pero creyendo en dicha posibilidad.

No obstante, mientras los franciscanos iban ganando terreno sobre el concepto inmaculista y apropiándose para representar los atributos apocalípticos de manera clara, de modo que así el pueblo concibió dicha iconografía desde el s. XVII, el resto de órdenes no dejarían de usar dichos símbolos, aunque de manera más sutil, caso de los dominicos. Empero, encontraremos aún multitud de imágenes del Rosario de vestir con atributos apocalípticos exentos, tales como la media luna o las llamadas ráfagas de hombros o de ocho (debido a su forma) que simulan rayos flamígeros que circundan y rodean a la imagen. Así el caso, los dominicos nunca dejaron perder dichos atributos cosmológicos para representar a sus imágenes más queridas y acendradas dentro de la devoción de la Orden, a pesar de que los mismos fueran ya identificados plenamente como propios de la Inmaculada Concepción por parte del pueblo.

Bibliografía

BOTO VARELA, Gerardo (2002-2003): "Cenit y eclipse de la Mujer Apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la Baja Edad Media", *Lambard: Estudis d'art medieval*, nº 15, pp. 53-86.

CAMPA CARMONA, Ramón de la (2008): "La palabra materializada: y el Verbo se hizo imagen. Aproximación al lenguaje plástico de la imagen sagrada mariana", *Congreso internacional Imagen Apariencia*, Noviembre 19-21, pp. 1-21.


CRESPO HELLÍN, Manuel (1992): "María grávida: la iconografía del dogma de la encarnación de Jesucristo en María", *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, nº 3, pp. 39-45.

FERNÁNDEZ DUEÑAS, Ángel (2002): "Nuestra Señora de la Purísima Concepción de Linares", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 141, pp. 111-118.

GARCÍA JURADO, Ricardo (2016): "Pedro Millán, escultor (1450-h.1508)", *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*. [<http://www2.ual.es/ideimand/pedro-millan-escultor-h-1450-h-1508/>. Consulta de 12/04/2018].

"Nuestra Señora del Sol de Córdoba", *Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*.

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. X, nº 20, 2018, pp. 1-23

e-ISSN 2254-853X 

[<http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=64238>.

Consulta de 11/04/2018].

"Pinturas sobre tabla de la puerta del coro bajo de Moguer", *Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*.

[<http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=139551>.

Consulta de 10/04/2018].

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1995): "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I). Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius", *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 6, pp. 187-197.

GARCÍA VILLACAMPA, Carlos (1924): *Grandezas de Guadalupe*. Imp. de Cleto Vallinas, Madrid.

GUTIERREZ NÚÑEZ, Francisco Javier; SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (2016): "El árbol del Jardín del Mar y su devoción mariana. El caso de la Virgen del Coral de Sevilla", en ARANDA DONCEL, Juan y CAMPA CARMONA, Ramón de la, *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de Advocaciones Marianas*. Ediciones Litopress, Córdoba, pp. 319-364.

HODNE, Lasse (2012): *The virginity of the Virgin: a study in Marian iconography*. Bardi editore, Roma.

MEISS, Millar (1936): "The Madonna of Humility", *The Art Bulletin*, vol. 18, nº 4, pp. 435-464.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1980): "Exégesis iconográfica y desarrollo artístico del gran retablo de la Catedral de Sevilla", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, vol. 8, pp. 5-18.

LEÓN VEGAS, Milagros (2012): "*Sub umbra alarum tuarum: la ciudad de Antequera y la Virgen del Rosario*", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 34, pp. 373-390.

LEVI D'ANCONA, Mirella (1957): *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*. The College Art Association of America in conjunction with The Art Bulletin, Nueva York.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Domingo Antonio (2016): "La Virgen de la Cabeza en Motril. Anales de una devoción singular en la costa granadina", en ARANDA DONCEL, Juan y CAMPA CARMONA, Ramón de la, *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de Advocaciones Marianas*, Ediciones Litopress, Córdoba, pp. 431-452.

MELERO MONEO, María Luisa (2002-2003): "Eva-Ave. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica", *Lambaré. Estudios d'art medieval*, nº 15, pp. 111-134.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira (2012): "El lugar de María intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura visual*, nº 4, pp. 7-22.

NIETO CUMPLIDO, Manuel (1998): *La catedral de Córdoba*. Obra Social y Cultural de Cajasur, Córdoba.

ORTIZ JUAREZ, Dionisio, y otros (1986): *Catálogo artístico y monumental de la Provincia de Córdoba*. Tomo IV. Excma. Diputación de Córdoba, Córdoba.

PAREJO DELGADO, María José (2005): "La iconografía de la Inmaculada Concepción en las parroquias sevillanas", en CAMPOS Y FERNANDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del Simposium 1/4-IX-2005*, Vol. 2, Ediciones Escorialenses, San Lorenzo de El Escorial, pp. 968-985.

REDEL Y AGUILAR, Enrique (1910): *La Virgen de Linares Conquistadora de Córdoba*. Diario de Córdoba, Córdoba.

RIVERA MATEOS, Manuel (1987): *Fuente Obejuna paso a paso. Guía artística y monumental*, Excmo. Ayuntamiento de Fuente Obejuna y Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2014): "Sicut liliū inter spinas. Metáforas florales en la iconografía mariana bajomedieval a la luz de las fuentes patrísticas y teológicas", *Eikon Imago*, nº 6, pp. 1-30.

SÁNCHEZ TÁVORA, Carlos Javier (2011): "Capilla de la Virgen de la Granada. La recuperación de un espacio singular", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 13, pp. 109-112.

SCHINE GOLD, Penny (1985): *The Lady and the Virgin: image, attitude and experience in Twelfth-Century in France*, University of Chicago Press, Chicago y Londres.

SERRA DESFILIS, Amadeo (2006): "Huellas y caminos dudosos por el mar. Notas sobre las relaciones pictóricas entre Génova y España entre los siglos XIV y XV", en *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Fernando Villaverde S.L., Madrid.

STRATTON, Suzanne (1998): *La Inmaculada Concepción en el arte español, Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

TORMO Y MONZÓ, Elías (1915): *La Inmaculada y el Arte Español*, Fototipia de Hauser y Menet, Madrid.

TORRES RAMÍREZ, Bibiano (1989): *Presencia italiana en Andalucía: SS. XIV-XVII*. Actas del I Coloquio Hispano-italiano, CSIC-Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla.

TRENS, Manuel (1946): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid.

SAN GUILLERMO DE GELLONE, CABALLERO Y MONJE

SAINT WILLIAM OF GELLONE, KNIGHT AND MONK

Sofia FAGIOLO

Graduada en Bienes Culturales e Historia Medieval
Universidad de Roma "La Sapienza"

fagiolo.sofia@gmail.com

Número ORCID: 0000-0002-7626-8308

Recibido: 25 de abril de 2018

Aceptado: 22 de diciembre de 2018

Resumen: Guillermo de Gellone, caballero y monje, fue uno de los santos más venerados de la clase aristocrática durante el período feudal. Su fortuna se debe, en primer lugar, a la defensa del ideal caballeresco por parte de la Iglesia entre los siglos XI y XII y, en segundo lugar, a la difusión de las *chansons de geste*, que lo homenajearon como un héroe épico. Por lo tanto la gran difusión de su culto significó una fusión entre la hagiografía oficial y la épica caballeresca.

Palabras Clave: san Guillermo de Gellone; caballero; santos militares; poema épico; hagiografía.

Abstract: Saint William of Gellone, knight and monk, was one of the most venerated saints of the aristocratic class during the Age of Feudalism. The fortune of the saint is first of all due to the affirmation of the chivalric ideal promoted by the Church between the 11th and 12th centuries, and in second place to the spread of the *chansons de geste*, which celebrated William as an epic hero. Therefore, the great diffusion of his cult meant a merger between official hagiography and epic chivalry.

Keywords: Saint William of Gellone; Knight; Military Saints; Epic Poem; Hagiography.

Introducción

Guillermo de Gellone, también conocido como Guillermo de Aquitania, nació durante el reinado de Pipino el Breve (751-768), hacia el año 750. Hijo del conde de Autun, Teodorico II, fue educado en la corte de Carlomagno, apenas proclamado rey de los Francos (768), con quien estaba emparentado por parte materna¹. Durante su permanencia en palacio trabajó amistad con el hijo del conde

¹ La madre de Guillermo, Auda, era hija de Carlos Martel. Sobre la genealogía del santo, véase BAVOILLOT-LAUSSADE, Richard (2000). Véase también la introducción de ALZIEU, Gérald (1992).

visigodo de Maguelona, Witiza, el futuro Benito de Aniane, reformador del monaquismo occidental.

Entre el 770 y el 789, Guillermo se ocupó de numerosas campañas militares con gran éxito, de tal modo que el soberano, para recompensarlo, le otorgó el título de conde de Tolosa. Algunos años más tarde, después de haber derrotado las tropas del emir de Córdoba (793), obligando a los sarracenos a la retirada más allá de los Pirineos, recibió el encargo de la defensa de la *Marca* hispana (796). En el 803 participó a la toma de Barcelona junto al hijo de Carlomagno, el futuro Ludovico Pío, entonces rey de Aquitania. Tres años más tarde (806) abandonó las armas para vestir el hábito monástico, retirándose al monasterio de Aniane, en la región del Languedoc, fundado por su amigo Benito. Poco después fundó el monasterio de Gellone (posteriormente llamado en su honor Saint-Guilhem-le-Désert), donde permaneció hasta su muerte (812)². El papa Alejandro II lo canonizó en el 1066.

Durante su carrera militar Guillermo desempeñó un papel muy importante en la guerra contra los sarracenos y su gran éxito le mereció la celebración de sus empresas en numerosos cantares de gesta. Redactados durante la segunda mitad del siglo XII, estos poemas ponen en evidencia sus cualidades de guerrero. A partir del Guillermo histórico surge así el personaje épico, conocido bajo el nombre de Guillermo de Orange. El carácter legendario del santo héroe se extendió ulteriormente cuando Guillermo III, el primer príncipe de Orange, su epónimo, instrumentalizó el personaje como el arquetipo ideal de su dinastía.

Caballero, monje, santo, héroe épico y personaje legendario de un ilustre linaje, Guillermo de Gellone se presenta como una figura de varios aspectos, fuente de inspiración para la iconografía medieval.

Atributos y formas de representación

San Guillermo constituye sin duda una figura muy interesante, dado que al mismo tiempo asume dos personalidades, la del caballero y la del monje. Los sellos de la Abadía de Saint-Guilhem-le-Desért del siglo XIII manifiestan estos dos aspectos, representándolo por el anverso como un

² Los datos históricos sobre Guillermo se encuentran en la *Crónica de Aniane*, hoy conservada en la Biblioteca Nacional de Francia (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 5941).

jinete que galopa, mientras que por el reverso aparece como un religioso con un libro en la mano (fig. 1); sin embargo, las enseñas de peregrinación producidas en la misma abadía muestran solamente la primera imagen (fig. 2)³.



Fig. 1. Sello de l'Abadía de Saint-Guilhem-le-Desert, 1245, plomo. Archives départementales du Vaucluse (Aviñón).

Foto de: COLBY-HALL, Alice M., "Guillaume d'Orange, l'abbaye de Gellone et la vache pie de Château-neuf-de-Gadagne", *Études sur l'Hérault*, n° 9 (1993), p. 9.



Fig. 2. Enseña de peregrinación, siglo XIII, plomo. British Museum (Londres).

Foto de: <http://artefacts.mom.fr>

Los sellos y las enseñas de peregrinación constituyen las más antiguas demostraciones iconográficas del santo⁴. En la figura de caballero aparece con armadura, siempre a caballo, con un yelmo cónico y un escudo. Así lo vemos en el fresco de Pernes-les-Fountaines, en Vaucluse (fig. 3). La mitad superior del muro oeste del edificio residencial de la Tour Ferrande está ocupada por una decoración de finales del siglo XIII que evoca un combate de jinetes, en el cual se ha reconocido una alusión al episodio del poema *Moniage Guillaume*, donde Guillermo, ya retirado en la abadía de Gellone, retoma las armas para enfrentarse al gigante Isoré⁵, aquí representado como un musulmán, que está al comando de una armada de sarracenos para asediar París. Las dos ciudades que encuadran la escena, acompañadas de las didascalias "PARIS" y

³ Las enseñas de peregrinación eran pequeñas plaquitas (generalmente en metal) que llevaban la imagen del santo, producidas y vendidas a los peregrinos, que las compraban como recuerdo tras su visita. Los sellos, aunque eran muy parecidos a las enseñas, tenían una finalidad distinta, pues representaban una forma de validación del paso del peregrino por los santuarios, algo muy necesario para que este pudiera disfrutar de la hospitalidad y exenciones propias de su condición. Para ampliar información, véase BARRERO GONZÁLEZ, M. Luisa (2017).

⁴ En total se conservan seis sellos y cinco enseñas, estas últimas halladas en Inglaterra. Véase SPENCER, Brian (1998).

⁵ ANDRIEUX-REIX, Nelly (2003): pp. 213-242.

"AUREGA", o sea AURENGA, nombre occitano de Orange⁶, ayudan a identificar el fresco con el episodio del poema.

Un atributo recurrente de la iconografía del santo es el cuerno, adoptado como emblema por Guillermo III de Baux, quien aprovechó el prestigio de Guillermo de Orange, eligiéndolo como personaje ejemplar de su dinastía⁷. Sin embargo, este atributo no figura en el fresco de Pernes. Dado que la parte que interesa, la cabeza de Guillermo, está hoy en día muy desdibujada, se ha pensado que en origen pudiese tener un cuerno, pero que éste no se hubiese conservado⁸. Otra hipótesis diferente es la que sostiene Gaetano Curzi, para quien el cuerno se habría omitido intencionadamente con el objeto de proponer una imagen convencional del personaje, es decir, aquella propagada a través de la sigilografía de su abadía, substrayéndolo de este modo a la instrumentalización que habían realizado los De Beaux de Orange⁹.



Fig. 3. San Guillermo y el moro Isoré, finales del siglo XIII, pintura mural. Tour Ferrande (Pernes-les-Fountaines).

Foto de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Tour_Ferrande_-_I%C3%A9gende_de_Guillaume_d%27Orange.JPG

En un ciclo fragmentario de frescos en la Capilla Palatina de Castelnuovo, Nápoles, de la segunda mitad del siglo XIV, se narra el mismo episodio del poema de *Moniage*. Al pintor florentino Niccolò di Tommaso le fue encargado el trabajo entre los años 1367 y 1372 por el conde Raimond de Baux,

⁶ NOUGARET, Jean (2005): p. 75.

⁷ Sobre el uso de la figura de Guillermo de Orange por parte del príncipe, véase MAZEL, Florian (2002): pp. 451-453.

⁸ Esta hipótesis fue sugerida por COLBY-HALL, Alice M. (1990): pp. 3-13.

⁹ CURZI, Gaetano (2007): pp. 432-447.

quien quería honrar su legendario ancestro¹⁰. Las *Historias de san Guillermo* constituyen un *unicum* en el arte italiano. Impregnados de una atmósfera fabulística habitual en la cultura tardogótica, estos frescos originariamente decoraban la iglesia de Santa Maria di Casaluce, formando parte de un ciclo complejo que narraba la vida de Cristo, de san Antonio abad y tal vez de san Lorenzo. Hoy día solamente algunos se conservan *in situ*, muy fragmentarios y en pésimo estado de conservación; del resto, gran parte de ellos fueron trasladados en el año 1972 al Museo Nazionale di San Martino, mientras que las partes mejor conservadas están expuestas en la Capilla Palatina de Castelnuovo. Aquí se conservan los frescos sobre san Guillermo. En uno de éstos vemos el santo a caballo mientras ataca con la lanza al gigante Isoré, que trata de protegerse con su escudo (fig. 4). Otra escena mostraría a san Guillermo a caballo (fig. 5), pero gran parte de la imagen se ha perdido.



Fig. 4. Niccolò di Tommaso, *Historias de san Guillermo*, segunda mitad del siglo XV, pintura mural. Capilla Palatina (Castelnuovo).

Foto de:
<https://www.flickr.com/photos/70125105@N06/12184795644/>



Fig. 5. Niccolò di Tommaso, *Historias de san Guillermo*, segunda mitad del siglo XV, pintura mural. Capilla Palatina (Castelnuovo).

Foto de:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/San_Guillermo_di_Gellone_Castel_Nuovo_Napoli_n01.jpg

La misma iconografía de Guillermo combatiente fue recogida en un capitel románico de la basílica de Saint-Julian de Brioude por Colby-Hall¹¹, en el que figura una lucha entre un caballero cristiano y un sarraceno (fig. 6). Hay que notar que el tema del duelo ecuestre es muy frecuente en la escultura

¹⁰ Sobre las *Historias de san Guillermo* de Santa Maria di Casaluce, véase el artículo de COLBY-HALL, Alice M. (2008). Véanse también STRINATI, Tommaso (2008) y la tesis doctoral de PRENCIPE, Riccardo (2009): pp. 52-62.

¹¹ COLBY-HALL, Alice M. (2011).

del Románico francés, sobre todo en la segunda mitad del siglo XII¹².

Además, Guillermo aparece en las miniaturas de manuscritos de algunas *chansons de geste* que lo ven como protagonista. El manuscrito 192 de la Biblioteca Municipal de Boulogne-sur-mer, del año 1295,¹³ presenta varias



Fig. 6. Lucha entre caballeros, siglo XII, capitel románico. Basílica de Saint-Julien (Brioude).

Foto de: <https://www.flickr.com/photos/martin-m-miles/6527881529/>

miniaturas que ilustran algunos episodios del ciclo épico de *Guillaume d'Orange*. En una de éstas (fol. 38) vemos a Guillermo vestido como un mercader que se dirige hacia las murallas de una ciudad guiando un carro lleno de barricas de vino (fig. 7). La miniatura se refiere al pasaje de la *Charroi de Nîmes* cuando el conde entra en la ciudad disfrazado de mercader, con sus soldados escondidos en las barricas, para tomar por sorpresa los habitantes y conquistar Nîmes¹⁴.

Si bien en la iconografía medieval la personalidad guerrera de Guillermo se impone sobre la del monje, a partir del siglo XV sucede exactamente lo contrario. Por ejemplo, en una de las numerosas iluminaciones

¹² La escultura francesa del siglo XII utiliza frecuentemente este tema, sobre todo en portadas historiadas y capiteles, si bien hay una incidencia particular en el Románico hispano, como lo demuestra RUIZ MALDONADO, Margarita (1986). Sobre el modelo iconográfico de la lucha de caballeros, véase también OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2014).

¹³ Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale, ms. 192.

¹⁴ SANSONE, Giuseppe E. (1969): pp. 135-143.

que decoran el *Libro de horas de Simon de Varie*, producida por el maestro Jean Fouquet entre 1455 y 1460, vemos el santo con hábito benedictino y el yelmo a sus pies mientras predica a un grupo de peregrinos¹⁵ (fig. 8). En cambio, en un fragmento de predela de principios del siglo XVI, que hoy se conserva en el Museo de Montpellier, Guillermo no muestra algún atributo militar (fig. 9); con la mano izquierda sostiene la Biblia y con la derecha el pastoral, repitiendo el modelo iconográfico de los sellos medievales de Saint-Guilhem-le-Désert.



Fig. 7. *Cycle de Guillaume d'Orange originarie de l'est de la Picardie*, siglo XIII, miniatura. Bibliothèque Municipale (Boulogne-sur-Mer).

Foto de: <https://bvmm.irht.cnrs.fr>

¹⁵ La Haye, Koninklijke Bibliotheek, ms. 74 G37, fol. 88.



Fig. 8. Jean Foquet, *Libro de horas de Simon de Varie*, 1455-1460, miniatura. Koninklijke Bibliotheek (La Haya).

Foto de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/St._William_of_Gellone_preaching%2C_a_helmet_at_his_feet_-_Book_of_hours_Simon_de_Varie_-_KB_74_G37_-_088r_min.jpg



Fig. 9. *San Guillermo abad*, siglo XVI, temple sobre tabla. Musée languedocien (Montpellier).

Foto de:

ALZIEU, Gérald (1992): *Saint Guilhem de Gellone. Esquisse biographique*. Montpellier (cubierta).

Fuentes escritas

La primera vez que se menciona a san Guillermo en un texto hagiográfico es en la *Vita* de san Benito de Aniane¹⁶, escrita hacia el año 822 por Ardón, monje de la abadía de Aniane. El capítulo 30 de este texto describe la vida monástica de Guillermo, fundando la base para la *Vita Wilhelmi* (*Vita Wilhelmi beati ac gloriosissimi confessoris Christi Guillelmi cuius festivitas celebratur V kal. Iun*)¹⁷. El manuscrito original se conserva hoy en la biblioteca municipal de Montpellier¹⁸. Redactada probablemente en el año 1132 desde el monasterio benedictino de Saint-Sauveur de Gellone, la actual abadía de

¹⁶ *Vita Benedicti abbatis Anianensis*. Edición en WAITZ, Georg (1887): pp. 198-220.

¹⁷ La *Vita* está publicada en los *Acta Sanctorum*, en la edición de BAUMES, Fernand (1688): pp. 811-820.

¹⁸ Montpellier, Bibliothèque Municipale, ms. 16. También un fragmento del texto se conserva en el manuscrito de Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 1240 (fol. 175-181v).

Saint-Guilhem-le-Désert, esta hagiografía resulta particularmente interesante porque presenta influencias de las canciones de gesta francesas¹⁹. Existe también un texto relativo a los milagros póstumos llevados a cabo por san Guillermo, titulado *Miracula Sancti Guilhelmi de Desertis*, que se puede datar en el siglo XII²⁰.

Además de los textos hagiográficos, disponemos de innumerables fuentes diplomáticas y crónicas de la época que constatan la existencia de Guillermo. Entre éstas, recordamos la *Crónica de Aniane*, la *Vita Karoli* de Eginardo y la *Historia Ecclesiastica* de Orderico Vital. Otra fuente importante es el *Liber manualis* redactado entre los años 841 y 843 por la dama Dhuoda, nuera de Guillermo. El texto, uno de los más importantes *specula* morales de la época carolingia, nos concede informaciones importantes sobre la familia del santo.

En el campo literario, en cambio, son numerosas las canciones en *lengua d'oïl* para homenajear a Guillermo bajo el nombre de Guillermo de Orange, o *Guillaume au Court-Nez*, en alusión a la herida causada por un golpe de espada por parte del sarraceno Corsolt.²¹ El material épico está articulado como un ciclo compuesto por obras diversas, no del todo coherentes entre sí, la primera de las cuales es la *Chanson de Guillaume*²², redactada hacia el año 1150. Se trata de la única canción de gesta relativa a Guillermo que no fue incluida en las colecciones que abordaban el ciclo completo; además, es interesante constatar que en este texto resuenan algunos motivos de la *Chanson de Roland*. Los otros poemas, redactados en la primera mitad del siglo XII, son el *Couronnement de Louis*, la *Charroi de Nîmes* y la *Prise d'Orange*²³; más tarde el ciclo fue reelaborado, añadiéndole los poemas de *Moniages* y de *Enfances*²⁴ y, luego, a finales del siglo XIII, incorporando

¹⁹ CHASTANG, Pierre (2006): pp. 439-477.

²⁰ Montpellier, Bibliothèque Municipale, ms. 16, foll. 189-216. Una copia del manuscrito se conserva en Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, 5 H 3.

²¹ El episodio está narrado en el poema épico de *Le couronnement de Louis*. LANGLOIS, Ernest (1984): p. 33.

²² Edición crítica en SUARD, François (2008).

²³ Para la última edición de *La Prise d'Orange*, se vea LACHET, Claude (2010).

²⁴ Edición en PERRIER, Joseph-Louis (1933)

también la canción de *Aliscans*²⁵, compuesta entre 1180 y 1200, que narra la desastrosa batalla entre cristianos y paganos.

Otras fuentes

El primer texto de la materia caballeresca, la *Chanson de Guillaume*, fue escrito hacia el año 1150, pero la *Vita Wilhelmi*, escrita dos decenios antes, contiene ya algunos elementos épicos. Aquí, por ejemplo, el autor empieza su relato evocando la derrota de los cristianos después de una invasión sarracena al norte de los Pirineos, muy probablemente en alusión a la batalla épica narrada en el cantar de *Aliscans*²⁶. Por lo tanto, es probable que hayan existido algunas tradiciones orales sobre Guillermo. Orderico Vital (1075-1141), en el capítulo II del Libro VI de su *Historia Ecclesiastica*, indica la existencia de una *chanson de geste* relativa a Guillermo difundida en Normandía²⁷. Orderico cuenta también que entre los años 1070 y 1080 un clérigo de nombre Gérold, capellán del vizconde normando Hugh de Avranches, propuso la vida de Guillermo como ejemplo a su señor y a los caballeros de este último. Por lo tanto, podemos presumir que la figura del santo fuera el tema central de algunos sermones y *exempla* que tenían como objetivo la enseñanza de los preceptos cristianos a los miembros del orden caballeresco.

Extensión geográfica y cronológica

El culto a san Guillermo se extendió rápidamente en Francia entre los siglos XI y XII. La figura del santo caballero fue difundida por los monjes, que a mediados del siglo XI iniciaron una misión educativa dirigida a los *milites*, a través de la literatura hagiográfica, que impulsó el paso a la vida monástica proponiendo la imagen del *miles conversus*, es decir del caballero que abandona las armas para entrar en el monasterio. Este *topos* hagiográfico aparece en los siglos XI y XII en las vidas de santos caballeros como Burcardo el Venerable, san Pons de Léras, san Bobo de Voghera y san Guiberto de

²⁵ Edición en RÉGNIER, Claude (2007).

²⁶ CHASTANG, Pierre (2002): pp. 443-447.

²⁷ CHIBNALL, Marjorie (1972): p. 218.

Gembloux²⁸. Sucesivamente, con la promoción de la *nova militia* de Bernardo de Claraval, hacia el año 1130, la imagen del santo guerrero, alimentada por el ideal caballeresco, encontró su máximo éxito²⁹. Fue en este contexto en el que la figura de san Guillermo alcanzó una amplia popularidad, llegando al mismo nivel de los santos militares de la cristiandad tardoantigua como san Jorge, san Eustaquio, san Teodoro y san Mauricio.

Si bien las cualidades del perfecto caballero cristiano favorecieron la devoción por el santo, también contribuyeron a la transformación del personaje en héroe épico. La elección del motivo principal del muro oeste en la Tour Ferrande es una prueba del atractivo que las canciones de Guillermo ejercían en la nobleza provenzal. Además hay que tener en cuenta el impulso dado por los De Baux, que se apropiaron del personaje, a partir de Guillermo III, príncipe de Orange. Es probable que los De Baux fundamentasen el prestigio de su dinastía en la difusión de las proezas de Guillermo, ya que fueron protectores de muchos trovadores³⁰. La contribución de los De Baux debió ser muy importante si se tiene en cuenta que la representación iconográfica del santo llegó hasta Italia, concretamente al Reino de Nápoles, a través del conde Raimond De Baux.

Soportes y técnicas

Como se ha visto, los primeros tipos de soportes en los que aparece san Guillermo son los sellos y las enseñas de peregrinación. En general, las representaciones medievales del santo son poco frecuentes y tardías. Existe un ejemplo de relieve, en el capitel de la basílica de Saint-Julien de Brioude, que ilustra una lucha entre Guillermo e Isoré, que corresponde a la segunda mitad del siglo XII. En este periodo los capiteles muestran a menudo relieves con el tema del combate ecuestre, con las figuras que siguen las leyes de la simetría y que están organizadas en modo serpentiforme al fin de adaptarse a la forma arquitectónica.³¹

²⁸ DUHAME-AMADO, Claudie (2002): pp. 419-427.

²⁹ Sobre este punto véanse los estudios de FLORI, Jean (1986): pp. 181-208; (1990): pp. 617-648; (1991): pp. 121-139.

³⁰ BARBERO, Alessandro (1998): p. 165.

³¹ OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2014): p. 33.

Por lo que se refiere a la pintura, actualmente se conocen solo dos frescos sobre Guillermo, el de Pernes y el de Castelnuovo. Las imágenes en miniatura, en cambio, aparecen más seguidas; así pues las vemos en los manuscritos que conservan algunos cantares de gesta a partir de finales del siglo XIII³².

Sólo después del siglo XIV las representaciones del santo comenzaron a ser más numerosas, apareciendo su iconografía en distintos tipos de soportes, desde los manuscritos, sobresaliendo el ejemplo del *Libro de horas de Simon de Varie*, hasta la pintura de retablos, como el fragmento de predela que hoy se conserva en el Museo de Montpellier.

Precedentes, transformaciones y proyección

El origen de la iconografía de los santos caballeros en Occidente deriva de la tradición copto-bizantina, donde a cada santo se le atribuían características militares.³³ Este fenómeno de “militarización” proviene de la concepción según la cual el santo, representado como un caballero victorioso, sería un símbolo de la batalla interior (*psicomaquia*)³⁴. Al mismo tiempo hay que indicar la preexistencia de la imagen ecuestre en el arte romano de época imperial, que celebra los triunfos bélicos del emperador, y que luego fue transmitido en el medioevo occidental con la representación de Carlomagno, considerado el primer caballero histórico prototipo del héroe cristiano y sucesor del emperador Constantino³⁵.

La figura del caballero combatiente se difundió rápidamente en el románico durante el siglo XII, especialmente en los contextos francés e hispano, en estrecha conexión con la idea de cruzada. Ruiz Maldonado sitúa el origen de esta fórmula iconográfica en el período de la Reconquista de la Península Ibérica, viendo en ella el mensaje del triunfo de la cristiandad sobre

³² DEHOUX, Esther (2014): p. 236.

³³ Sobre la iconografía del santo caballero, véase RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010). Para profundizar el tema del santo guerrero en la iconografía oriental, véase GROTHOWSKI, Piotr L. (2010). Véase también el interesante artículo de IMMERSZEL, Mat (2004), que analiza estilo y iconografía de los santos a caballo en la pintura mural de Líbano y de Siria.

³⁴ D'AIUTO, Francesco (1994): pp. 26-33.

³⁵ VALLEJO NARANJO, Carmen (2008): pp. 52-53.

el Islam³⁶. Asimismo señala que el tema iconográfico de la lucha de caballeros se propagó muy probablemente a través del mundo musulmán³⁷. Este tipo de iconografía tuvo gran fortuna en las decoraciones de las iglesias románicas francesas, donde figura sobre todo el combate entre Roldán y el gigante pagano Ferragut³⁸ (fig. 10), narrado en la *Chanson de Roland*³⁹.



Fig.10. Combate de caballeros (dintel de la fachada), siglo XII. Catedral de Saint-Pierre (Angulema) (Francia).

Foto de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Angoul%C3%Aame_-_Cath%C3%A9drale_-_Chanson_de_Roland_-1.JPG

Prefiguraciones y temas afines

Desde un punto de vista iconográfico, la figura de san Guillermo está vinculada a aquella de los santos guerreros del arte oriental, armados y con indumentaria militar mientras marchan triunfantes sobre el enemigo prostrado a los pies del caballo, como expresión de la batalla interior (fig. 11). Entre los siglos XI y XII la Iglesia elaboró una pastoral original adaptada a la realidad social del tiempo, a través de la iconografía y de textos que presentaban a

³⁶ RUIZ MALDONADO, Margarita (1986): p. 63.

³⁷ RUIZ MALDONADO, Margarita (1986): p. 54.

³⁸ RUIZ MALDONADO, Margarita (1986): pp. 42-44.

³⁹ SEGRE, Cesare (1971): pp. 444-447.

estos santos militares⁴⁰, resaltando entre todos ellos a san Jorge, quien encarnaba al santo caballero por excelencia⁴¹ y quien, junto a otros santos combatientes, acompañaba a los caballeros en la lucha contra los infieles. Un célebre ejemplo es el episodio de la batalla de Antioquía en el año 1089 durante la cual el santo habría aparecido a los combatientes cristianos, acompañado por los ángeles y otros santos militares. Este tema se encuentra frecuentemente en la literatura épica: en la *Chanson d'Aspremont*, por ejemplo, san Jorge, san Demetrio y san Mercurio acompañan Roldán al campo de batalla⁴². El culto a san Jorge se extendió en toda Europa, junto al de otros santos guerreros, como consecuencia de las Cruzadas. La iconografía nos lo muestra mientras salva una princesa de las fauces del dragón⁴³ (fig. 12); esta imagen, durante las Cruzadas, se convirtió en el arquetipo del caballero cristiano que defiende la Iglesia.



Fig. 11. *San Jorge y san Teodoro*, siglos IX-X, pintura sobre panel. Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí (Egipto).

Foto de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/St_Theodor_%26_George_Sinai_9-10th_century.jpg

⁴⁰ Para ampliar el tema, véase el extenso trabajo de DEHOUX, Esther (2014), además de VALLEJO NARANJO, Carmen (2008).

⁴¹ La gran difusión del culto a san Jorge, originariamente venerado en Oriente, se encuentra en Europa como consecuencia de las cruzadas cristianas en Tierra Santa. CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2012), p. 23.

⁴² SUARD, François (2008): pp. 538-544.

⁴³ La lucha de san Jorge con el dragón, tema que influyó profundamente el arte figurativo, fue narrada por primera vez en la *Legenda Aurea* de Santiago de la Vorágine, un *corpus* de vidas de santos compuesto hacia el año 1244. Edición crítica en MACÍAS, José Manuel (2016). Sobre la tradición iconográfica de san Jorge existe una amplia bibliografía; para una introducción, véase CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2012).



Fig. 12. *San Jorge y el dragón* (detalle de la fachada), siglo XII. Catedral de Saint-Pierre (Angulema).

Foto de:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Cath%C3%A9drale_SaintPierre_d%27Angoul%C3%Aame#/media/File:Angoul_StP_S

Bibliografía

Aliscans (1180-1200). Edición de RÉGNIER, Claude (2007): *Aliscans. Texte établi par Claude Régnier, présentation et notes de Jean Subrenat, traduction revue par Andrée et Jean Subrenat*. Honoré Champion, Paris.

ALZIEU, Gérald (1992): *Saint Guilhem de Gellone. Esquisse biographique*. Montpellier, Montpellier.

ARDÓN ESMARAGDO (822): *Vita Benedicti*. Edición de WAITZ, Georg (1887): *Vita Benedicti abbatis Anianensis et Indiensis*, Monumenta Germaniae Historica. Hannover, t. XV, n° 1, pp. 198-220.

BARBERO, Alessandro (1998): "Letteratura e politica tra Provenza e Napoli". En: *L'état angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle. Atti del Convegno, Roma-Napoli 1995*. Collection de L'école Française de Rome, Roma, pp. 159-172.

BARRERO GONZÁLEZ, Luisa M. (2017): "Enseñas y sellos de peregrino en el contexto de la peregrinación medieval", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IX, n° 18, pp. 5-32.

BAVOILLOT-LAUSSADE, Richard (2000): "Evocation de Guilhem et des Wilhelmidés, une famille pincièrre franque dans la «Gallia Gothica» des VIII^e et IX^e siècles". En: *Saint-Guilhem-le-Désert dans l'Europe du Haut Moyen Age. Actes de la table ronde d'août 1998*. Les Amis de Saint-Guilhem-le-Désert, Montpellier, pp. 31-46.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2012): "San Jorge", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, n° 7, pp. 12-28.

COLBY-HALL, Alice M. (1990): "Guillaume d'Orange sur un nouveau sceau médiévale de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert", *Olifanti*, t. XV, n° 1, pp. 3-13.

COLBY-HALL, Alice M. (1993), "Guillaume d'Orange, l'abbaye de Gellone et la vache pie de Château-neuf-de-Gadagne", *Études sur l'Hérault*, n° 9, pp. 5-21.

COLBY-HALL, Alice M. (2008): "L'iconographie de saint Guillaume de Gellone à la chapelle de Santa Maria di Casaluce", *Études sur l'Hérault*, n° 37, pp. 33-38.

COLBY-HALL, Alice M. (2011): "Guillaume d'Orange, Ysoré et Berdrand des Fossés sur un chapiteau roman de la basilique Saint-Julien de Brioude", *Études sur l'Hérault*, n° 41, pp. 29-32.

CURZI, Gaetano (2007): "Le pitture della Tour Ferrande a Pernes-les-Fontaines: la legittimazione del potere". En: QUINTAVALLE, Arturo Carlo (ed.): *Medioevo. La chiesa e il palazzo. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005)*. Mondadori Electa, Milano, pp. 432-447.

Chanson de Guillaume (1150). Edición de SUARD, François (2008): *La Chanson de Guillaume*. Librairie Générale Française, Paris.

Chanson de l'Aspremont (siglo XII). Edición de SUARD, François (2008): *Aspremont. Chanson de geste du XII^e siècle. Présentation, édition et traduction par François Suard d'après le manuscrit 25529 de la BNF*. Honoré Champion, Paris.

Chanson de Roland (1150). Edición de SEGRE, Cesare (1971): *La Chanson de Roland*. Ricciardi, Napoli.

CHASTANG, Pierre (2002): "La fabrication d'un saint. La *Vita Guillelmi* dans la production textuelle de l'abbaye de Gellone au début du XII^e siècle". En: LAUWERS, Michel (ed.): *Guerriers et moines. Conversion et sainteté aristocratiques dans l'Occident médiéval (IX^e-XII^e siècle)*. APDCA, Antibes, pp. 429-447.

CHASTANG, Pierre (2006): "De saint Guilhem à Guillaume d'Orange: les métamorphoses d'un comte Carolingien (fin du X^e siècle – XII^e siècle)". En: MACÉ, Laurent (ed.): *Entre Histoire et épopée. Les Guillaume d'Orange (IX^e-XIII^e siècles)*. Actes du colloque international organisé par FRAMESPA, UMR 5136, les 29 et 30 octobre 2004. Université de Toulouse-Le Mirail-FRAMESPA, Toulouse, pp. 207-231.

D'AIUTO, Francesco (1994): *Tre canoni di Giovanni Mauropode in onore di santi militari*. Academia Nazionale dei Lincei, Roma.

DEHOUX, Esther (2014): *Saints guerriers. Georges, Guillaume, Maurice et Michel dans la France médiévale (XI^e-XIII^e siècle)*. Presses universitaires de Rennes, Rennes.

DUHAMEL-AMADO, Claude (2002): "Le *miles conversus et fundatur*. De Guillaume de Gellone à Pons de Lérans". En: LAUWERS, Michel (ed.): *Guerriers et moines. Conversion et sainteté aristocratiques dans l'Occident médiéval (IX^e-XII^e siècle)*. APDCA, Antibes, pp. 419-427.

FLORI, Jean (1990): "Guerre sainte et rétributions spirituelles dans la seconde moitié du XI^e siècle", *Revue d'histoire ecclésiastique*, n° 85, pp. 617-648.

FLORI, Jean (1991): "Mort et martyre des guerriers vers 1100. L'exemple de la première croisade", *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° 34, pp. 121-139.

FLORI, Jean (1986): *L'essor de la chevalerie, XI^e-XII^e siècle*. Librairie Droz, Genève.

GROTOWSKI, Piotr L. (2010): *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine iconography (843-1261)*. Brill, Leiden – Boston.

IMMERZEL, Mat (2004): "Holy Horsemen and Crusader Banners. Equestrian Saints in Wall Paintings in Lebanon and Syria", *Eastern Christian Art*, n° 1, pp. 29-60.

La Prise d'Orange (1140). Edición de LACHET, Claude (2010): *La prise d'Orange, chanson de geste (fin XII^e-début XIII^e siècle)*. Honoré Champion, Paris.

Le Couronnement de Louis (1140). Edición de LANGLOIS, Ernest (1984): *Le Couronnement de Louis, chanson de geste du XII^e siècle*. Honoré Champion, Paris.

Le Charroi de Nîmes (1130-1140). Edición de SANSONE, Giuseppe E. (1969): *Il carriaggio di Nîmes, canzone di gesta del XII secolo*. Dedalo Libri, Bari.

Le Moniage Guillaume (1170). Edición de ANDRIEUX-REIX, Nelly (2003): *Le moniage Guillaume, chanson de geste du XII^e siècle*. Honoré Champion, Paris.

Les enfances Guillaume (1250). Edición de PERRIER, Joseph-Louis (1933): *Les enfances Guillaume, chanson de geste du XIII^e siècle*. Columbia University, Institute of French Studies, New York.

MAZEL, Florian (2002): "Le prince, le saint et le héros". En: LAUWERS, Michel (ed.): *Guerriers et moines. Conversion et sainteté aristocratiques dans l'Occident médiéval (IX^e-XII^e siècle)*. APDCA, Antibes, pp. 451-453.

NARANJO VALLEJO, Carmen (2008): "Lo caballeresco en la iconografía cristiana medieval", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 93, pp. 33-67.

NOUGARET, Jean (2005): "De Guillaume d'Orange à Saint Guilhem de Gellone: essai sur une iconographie à définir", *Études sur l'Hérault*, n° 35, pp. 69-84.

OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2014): "La lucha de caballeros en el Románico", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n° 12, pp. 29-41.

ORDERICO VITAL (1130): *Historia Ecclesiastica, liber sextus*. Edición de CHIBNALL, Marjorie (1972): *The ecclesiastical History of Orderic Vitalis*. Oxford Medieval Texts, Oxford, t. III.

PRENCIPE, Riccardo (2009): *Il castello di Casaluce e la committenza artistica di Raimondo del Balzo e Isabella d'Apia*. Tesis doctoral inédita, Università degli Studi di Napoli "Federico II".

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010): "Los santos caballeros", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n° 3, pp. 53-62.

RUIZ MALDONADO, Margarita (1986): *El Caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

Santiago de la Voragine (1244): *Legenda Aurea*. Edición de MACÍAS, José Manuel (2016): *La Leyenda dorada*. Alianza Forma, Madrid.

SPENCER, Brian (1998): *Museum of London. Medieval finds from excavations in London. Pilgrim Souvenirs and Secular Badgers*. The Stationery Office, vol. VII, London.

STRINATI, Tommaso (2008): *Casaluce. Un ciclo trecentesco in terra angioina*. Skira, Milano.

Vita Wilhelmi (1132). Edición de BAUMES, Fernand (1688): *Vita Wilhelmi beati ac gloriosissimi confessoris Christi Guillelmi cuius festivitas celebratur V kalende Iuni*. Acta sanctorum Bollandiana, Antverpiae, maii, t. 6, pp. 811-820.

RETHORIC AND AGENCY AROUND IBERIAN SACRED LANDSCAPES (11TH AND 12TH CENTURIES)

RETÓRICA Y AGENCIA EN TORNO A LOS PAISAJES SACROS DEL ÁMBITO HISPANO (SIGLOS XI Y XII)

Nadía Mariana CONSIGLIERI

Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes
Universidad de Buenos Aires – École Pratique des Hautes Études
(EPHE) – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
(CONICET)

nahathor@yahoo.com.ar

Número ORCID: 0000-0002-2610-2967

Recibido: 5 de Julio de 2018

Aceptado: 23 de Diciembre de 2018

Abstract: This paper aims to demonstrate the feasibility of referring to 'landscapes' in medieval art. To this end, it will focus on the agency and rhetoric of five Iberian landscape representations produced between the eleventh and the twelfth centuries. These are the Girona Creation Tapestry, folios 63v-64r and 186v-187r of the Facundus Beatus, the wall paintings of the Pantheon of the Kings, the Monastery of Santa María de Sigena, and the Church of Santa María de Taüll.

Do they reflect a direct observation of reality? To what extent are these landscapes symbolic and are their figures acting as spatial references cores? They show a rhetorical selection of points of view working as visual *mediums*. The notion of space is accentuated as an abstraction, a scenery of social practices and Biblical locations. This inquiry opens the discussion about the role of the multiple devices through which Romanesque landscapes were expressed.

Keywords: Landscapes, visual devices, rhetoric, agency, Iberian medieval materiality.

Resumen: El presente artículo se centrará en demostrar que es posible hablar de paisajes en el arte medieval y en analizar la agencia¹ y la retórica visual de cinco representaciones paisajísticas realizadas entre los siglos XI y XII procedentes de los reinos de Castilla, León y Aragón. Dicha selección tendrá como objetivo fundamental brindar una muestra variada de este tipo de manifestaciones visuales correspondientes el área ibérica cristiana de esa época. Los ejemplos seleccionados, correspondientes a este margen espacio- temporal, son: el Tapiz de la Creación de la Catedral de Girona, los

¹ Traducimos al español "agencia", la palabra inglesa "agency" tal como es utilizada en las traducciones al español de los escritos de Alfred Gell, uno de los fundadores de esta tendencia historiográfica basada en las formas de interacción y respuesta de las imágenes vinculada también a una perspectiva antropológica de estas.

folios 63v-64r y 186v-187r del Beato de Fernando I y Sancha, las pinturas del Panteón de los Reyes en León, del Monasterio de Santa María de Sigüenza y de la iglesia de Santa María de Taüll. Todos ellos constituyen casos interesantes que permitirán abordar conceptos nodales en torno a las nociones de paisaje, lugar, espacio y entorno.

Cada uno de los medios artísticos analizados (tapices, murales, miniaturas) contienen representaciones paisajísticas que comparten ciertos elementos en común. En estas materialidades seleccionadas, interactúan diferentes diseños florales y zoomorfos, los cuales tienden a evocar principalmente dos polos opuestos dentro del relato doctrinal cristiano: el Paraíso y el Apocalipsis. Sin embargo, ¿implican estas manifestaciones visuales observaciones directas de la realidad? ¿Hasta qué punto son estos paisajes simbólicos y las figuras actúan como referencias espaciales nodales?

No cabe duda de que las nociones de *paisaje* y *hombre* resultan elementos inseparables ya que es la visión humana la que configura el paisaje y lo transforma en una síntesis funcional que va más allá de las leyes de la naturaleza. Estos elementos —conceptualizados en imágenes— favorecen una compleja constelación de relaciones dialécticas entre animales, plantas, minerales y arquitecturas creadas por el hombre, configurando todo ello el espacio representado. Se propone así una visión activa del paisaje en tanto que campo de praxis heterogéneo y mixto. Como se examinará más adelante, esta vinculación indisociable constituye un tópico continuo en las imágenes medievales, pues figuras antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas están intrínsecamente unidas al entorno natural; y por ello se mezclan, se entrelazan y se involucran mutuamente. En dichas representaciones se desarrollan selecciones retóricas de diversos puntos de vista que operan en tanto que medios visuales. Así, la noción de espacio resulta acentuada a partir de la abstracción, en tanto que escenario de prácticas sociales y localizaciones bíblicas.

Resultará fundamental para este artículo argumentar que durante los siglos XI y XII, se desarrolló una importante retórica de la imagen en torno a las representaciones de paisajes. Aunque éstos no ocupan motivos centrales, ostentan, sin embargo, un potente protagonismo conceptual ya que actúan en continua sintonía con las figuras correspondientes al dogma cristiano que los protagonizan. En estas expresiones materiales de la Edad Media hispana, los paisajes son sintéticos y cumplen funciones ideológicas, simbólicas y doctrinales con una destacable economía de recursos. Son construcciones resueltas plásticamente mediante pocos, aunque precisos elementos tales como plantas, animales, montañas y arquitecturas, los cuales interactúan con diversos personajes destacándolos, confundiéndolos o contextualizándolos. Por todo ello, se examinarán las concepciones fundamentales en torno al paisaje y las ideas de lugar y espacio, siguiendo los postulados de William John Thomas Mitchell. Dicho análisis se concretará en núcleos temáticos tales como la visión del universo y de la Tierra mediante esquemas y *mappaemundi* conceptuales; los lugares cristianos del Paraíso y del Infierno; los espacios que dan cuenta de las actividades humanas y la representación de especímenes animales y vegetales utilizados como indicadores sintéticos de los entornos. Por lo tanto, se pretende abrir el debate acerca del papel fundamental de los múltiples elementos a través de los cuales se plasmó el espacio románico.

Palabras clave: Paisajes, dispositivos visuales, retórica, agencia, materialidades artísticas hispanas medievales.

About the controversial issue of 'landscape' in the Middle Ages

Since the High Middle Ages, images comprised representations of the natural world changed by human actions. Hugh of Saint Victor in his *Didascalicon de studio legendi* stated that the sensitive world resembles a book written by God's finger: every creature is a figure not invented by human call but instituted in the manifestation of Him invisible wisdom by divine will². This presents the conviction, as in the biblical Genesis³, that nature is a divine creation. The metaphor of environs designed by God refers to the idea of *composition*: a selection of elements that operate from certain aims and limits.

This paper will consider the different operating ways of visual landscape agency in Iberian objects during the eleventh and twelfth centuries: the Girona Creation Tapestry, folios 63v-64r and 186v-187r of the Facundus Beatus and the wall paintings belonging to the Pantheon of the Kings of León, the Monastery of Santa María de Sigüenza, and the Church of Santa María de Taüll. Although such motifs are not central, they take a vital conceptual ownership in continuous harmony with the Christian characters and some royal discourses.

The definition of landscape derives from a modern classification associated to the pictorial genre. In this term, the notion of visual construction implicates a selection of external aspects conceptually conceived as the major subject. Experimented in the fifteenth century by Flemish artists and afterwards developed by the Italians, the landscape perception as an independent genre became crystallised in the eighteenth and nineteenth centuries. Such generalization in an archetype was possible thanks to a complex institutional apparatus of practice demarcation, academic background, exhibitions, public opinion, and art theory⁴. From the artistic outlook, Victor Stoichita explained that the depicted window in pictures, like a frame, circumscribes panoramic views with the replica of the same systems in mirrors and maps⁵. If the term assumes

² "Universus enim mundus [...] sensibilis quasi quidam liber est scriptus digito Dei [...] et singulae creature quasi figurae quaedam sunt, non humano placito inventae, sed divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilem Dei sapientiam". HUGO DE SAN VICTORE (ca. 1130): *PL* 176, col. 814.

³ Genesis 1, 17-25.

⁴ SHINER, Larry (2001): p. 14.

⁵ STOICHITA, Victor (1997): pp. 35-36.

an intentional cut of the natural *continuum*⁶, it admits visual and ideological readings.

For social and cultural anthropology, the landscape is an integral relationship between space and time, traversed by symbolic aspects: they witness historical changes in a dynamic process⁷. Therefore, places were analysed in relation with the meanings of particular spaces, as agents of socio-cultural identities⁸. Landscapes become *mediums* to define ideologies and viewpoints of personal experiences. This notion can specify the imaginative ways through which people relate to the environment⁹.

Moreover, Jean-Marc Besse proposed five categories to analyse landscapes, that is, as a cultural representation, a territory produced by societies, a systematic complexity that organizes natural and cultural elements together, and as a sensitive experience space¹⁰. The human view configures and transforms landscapes in a functional synthesis that goes beyond of the laws of nature¹¹. It includes dialectical ties among animals, plants, minerals and human creations, through which social groups conceptualize their surroundings. The phenomenological approaches of Maurice Merleau-Ponty argued the body position on the experience. He emphasised expressions like 'up and down', 'depth', 'movement', and 'living space'¹².

The classification of space, place, and landscape established by Henri Lefebvre and Michael De Certeau, was also adopted by William John Thomas Mitchell, but with variations. While Lefebvre spoke about spatial practices, conceptualized representational spaces in images and symbols¹³, De Certeau offered a contrasting division between space (an abstraction) and place (a particular site). Moreover, Mitchell defined 'space' as a sphere of human practices, exchanges, and signs circulation; *place* like a specific location, and

⁶ SIMMEL, George (1986): p. 175.

⁷ HIRSCH, Eric; O'HANLON, Michael (eds.) (1995): pp. 5-6.

⁸ MASSEY, Doreen (1994): p. 4.

⁹ STEWART, Pamela J.; STRATHERN, Andrew (2003): pp. 1-3.

¹⁰ BESSE, Jean-Marc (2006): p. 146.

¹¹ BRINCKERHOFF JACKSON, John (2003): pp. 55-56.

¹² MERLEAU-PONTY, Maurice (2002): pp. 277-335.

¹³ LEFEBVRE, Henri (1991): p. 33.

landscape as a site where image plays an effective task¹⁴. Landscapes are privileged agents for the transmission of ideologies. It is significant to study “[...] the way landscape *circulates* as a medium of exchange, a site of visual appropriation, a focus for the formation of identities”¹⁵. It can be assumed as changing processes and visual appropriations. The diverse cultural practices determine landscapes as conceptual constructions¹⁶.

These preliminary notions prove that generally, nature operates as a limit of a vast space and places allude to specific sites. In Early Medieval images, landscapes had a symbolic, doctrinal, and ideological function. They were built by few but precise components such as plants, animals, mountains, and architectures which interact with human figures, stressing, confusing or contextualizing them. These categories allow us to rethink medieval spatial typologies: the worldview using schemes and conceptual *mappaemundi*, the Christian places of Heaven and Hell, the spaces that imply human actions, and the zoomorphic and vegetal illustrations used as synthetic signs of landscapes. In this paper, we are going to explore them as a preliminary approximation which certainly deserves to be extended and deepened in future researches.

Visual landscapes in the Iberian Romanesque: materiality and agency

Far from conceiving landscapes as simple aesthetic views, the medieval visual description of them involved rhetorical positions. Symbolic and iconic aspects reached different meanings. These ideas were considered by the realism tinged with idealist metaphysics of Charles Sanders Pierce¹⁷ from the semiotic tradition. According to him, the icon is a sign that indicates the quality or property of an object, sharing certain features. The symbol designates it by a rule or law: an association of general ideas established by the interpreter¹⁸. The symbolic thought, crucial to the medieval idiosyncrasy, allowed to found analogue connections between material things and concepts. The medieval exegetic mechanisms worked through correspondences among forms, words,

¹⁴ MITCHELL, William John Thomas (2002): p. viii, x.

¹⁵ MITCHELL, William John Thomas (2002): p. 2.

¹⁶ MITCHELL, William John Thomas (2002): pp. 1-2.

¹⁷ MERRELL, Floyd (1997): p. 95.

¹⁸ SANDERS PIERCE, Charles (1931-1958): C.P. 2.247; C.P. 2.292, pp. 250-270.

colours, gestures, animals, vegetables, and people, working to go beyond the visible things and conjure up other meanings¹⁹. Such symbolic bonds, always cultural and contextual, worked in permanent link with iconic elements. Figures of visual rhetoric, like the metaphor, the antithesis, and the hyperbole (among others), consolidated such discourses, being sustained by symbolic components and attached by iconic ones.

The Latin word *pagus* is the root from which *pays* was derived, as well as the Romance words *paisaje*, *paesaggio*, *paysage*, and *paisatge* in later periods. Francisco Calvo Serraller attested that the use of the word *pagus* was historically documented since 1100²⁰. The fields constituted the main medieval source of subsistence and their enveloped land payments and taxes. A gradual non-utilitarian view towards nature took place thanks to the transition from the feudal to the early capitalist Renaissance system. During commercial journeys, several geographical, cultural, and anthropological features were perceived. Nevertheless, Calvo Serraller claimed that the landscape, as an autonomous aesthetic view of nature, would become consolidated in the eighteenth century²¹.

Considering this term exclusively under its modern logic implies restricting and annulling its extent in previous times. Given that the notion of landscape was connected to the field from the beginning, several of its earlier mentions and representations show nature intrinsically associated with men and their events²². This point does not imply the absence of 'landscape', as neither do some 'canonical' works of art made by Thomas Gainsborough, the Barbizon School or Jean-François Millet in the eighteenth and nineteenth centuries²³. Following the theories mentioned above, landscape may be a compound of

¹⁹ PASTOUREAU, Michel (2012): pp. 7-23.

²⁰ CALVO SERRALLER, Francisco (2005): p. 233.

²¹ CALVO SERRALLER, Francisco (2005): pp. 235-237.

²² SUREDA, Joan (1985): pp. 274-282.

²³ In some of these paintings, landscape and man hold an intrinsic relationship. The human figure used to be represented under contemplative, working or dominant attitudes over nature. It could be indirectly referred by the inclusion of human constructions that affected and modified the environments (mills, carts, boats, and buildings). The animals in flocks, the heaps of hay and the cultivated plants also reveal the human and nature tie. The landscape does not exclude the nature usefulness connotation. See the following examples: *Mr and Mrs Andrews*, Thomas Gainsborough (1750), National Portrait Gallery; *The Barnyard*, Jules Dupré (1843), Private Collection; *The gleaners*, Jean-François Millet (1857), Musée d'Orsay; The pond of *Ville-d'Avray*, Camille Corot (1865-1870), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

cultural and natural experiences²⁴, or a functional natural and human synthesis²⁵. It could be a selection²⁶ or an invention to be seen²⁷. Finally, it would mean a value through a semiotic structure²⁸, or a reinterpretation of nature articulating images and signs²⁹. Thus, it is possible to support the existence of visual representations of landscapes in the Middle Ages. Early Christian art used iconographic formulas of natural environments inherited from the Antique Greco-Roman tradition³⁰. The combination of the Hellenic details with the Italian synthetic style helped to capture the interest towards nature and social daily activities, being developed already at that time³¹.

Ernst Gombrich mentioned that the Italian fifteenth-century tried to invent the landscape genre, however, it had already happened during the Late Gothic³²; a point then worked by Joaquín Yarza Luaces³³. Yet, in the High Medieval period these classical motifs were reused. As stated by Gisèle Lambert:

The plastic language tells a certain history of the landscape and the farming community in a different way than the verbal one; history is tied with the concept which man has about the nature that surrounds and transforms him, and which the work of art embodies in a visual form³⁴.

These medieval landscapes hold a strong iconic feature and evoke the countryside duties, being also symbolised in biblical stories³⁵. According to

²⁴ BESSE, Jean-Marc (2009): p. 4.

²⁵ BRINCKERHOFF JACKSON, John (2003): p. 55.

²⁶ SIMMEL, George (1986): p. 175.

²⁷ STOICHITA, Victor (1997): p. 94.

²⁸ MITCHELL, William John Thomas (2002): p. 14.

²⁹ MITCHELL, William John Thomas (2002): p. X.

³⁰ Extensive landscape designs were represented in the stays of the patrician Roman *domus*, specially in times of Augustus' Princedom (27 B.C. - 235 A.D.), since it is shown by the paradisiac garden painted in the walls of Livia's Villa in Primaporta belonging to the first century A.D.

³¹ MANZI, Ofelia; BEDOYA, Jorge Manuel (1989): p. 5.

³² GOMBRICH, Ernst H. (2000): p. 114.

³³ YARZA LUACES, Joaquín (1993): pp. 29-51; RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa (2014): pp. 371-397.

³⁴ "Le langage plastique raconte une certaine histoire du paysage et de la paysannerie, différente du langage verbal; histoire liée à la conception que l'homme a de la nature qui l'environne et qu'il modèle, et que l'œuvre incarne sous une forme visuelle" [translated into English by Nadia Mariana Consiglieri]. LAMBERT, Gisèle (1994): p. 37.

³⁵ LAMBERT, Gisèle (1994): p. 37.

Kenneth Clark, the notion of nature had a considerable development since the Early Middle Ages. It was alleged to be a section of a process in which man attempted to create an agreement with his environment but depicted it with little connection to its real appearance³⁶. In the Iberian Peninsula, several copies of Isidore of Seville's *Etymologiae*³⁷ circulated through northern monasteries. In the first chapter of the Eleventh Book called *De homine et partibus*, Isidore firstly mentions the ability of nature to breed, and then he clarifies that men were born from the earth mud³⁸. Once again, the strong nexus between man and nature under God's omnipresence is a remarked point.

The Isidorian treatise show a perception of the Earth and universe associated with time cycles. Paul Zumthor insists that the high-low axis is connected to the symbolic idea of Ascension and Fall³⁹. The position 'in' [*intus*], which implies confinement, and 'out' referring to movement and limit, were important. 'Here' (alluding to a place) and 'there' (which suggests remoteness likewise openness and closeness) implied spatial concepts⁴⁰. Romanesque Hispanic images involved transcendental expressions of natural and human time. The Latin word *locus*, more used than *spatium*, designated a known territory, unlike the Medieval term *ailleurs* (woods, mountains, and seas) referred to non-places, which its remoteness and unlimited extension made them unknown sites: a region of beasts, and of the outlaw otherness⁴¹. These *loci agrestes* were accompanied with *loci amoeni* or idyllic places belonged to the ancient pastoral poetry⁴².

It is possible to find 'places, spaces, and landscapes' in Romanesque Hispanic depictions created through a solid medieval conceptualization of

³⁶ CLARK, Kenneth (1961): p. 2.

³⁷ RUCQUOI, Adeline (2007): pp. 73-74.

³⁸ "1. Natura dicta ab eo quod nasci aliquid faciat. Gignendi enim et faciendi potens est. Hanc quídam Deum esse dixerunt, a quo omnia creata sunt et existunt. 2. Genus a gignendo dictum, cui derivatum nomen a terra, ex qua omnia gignuntur [...] 3. Vita dicta propter vigorem, vel quod vim teneat nascendi atque crescendi. Vnde et arbores vitam habere dicuntur, quia gignuntur et crescunt / 4. Homo dictus, quia ex humo est factus, sicut [et] in Genesi dicitur (2,7): 'Et creavit Deus hominem de humo terrae' [...]". SAN ISIDORO DE SEVILLA (627-630): XI, 1, 1-4, p. 844.

³⁹ ZUMTHOR, Paul (1994): p. 22.

⁴⁰ ZUMTHOR, Paul (1994): pp. 58-67.

⁴¹ ZUMTHOR, Paul (1994): pp. 51-60.

⁴² RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa (2014): pp. 383-386.

reality⁴³. They exalt human work, Christian doctrine or the divine punishment. While Zumthor considered pictorial landscape as an exclusive modern product, he remarked that: "A social attitude changes at the end of the twelfth century. The western man is technically best armed to act himself on the spatial environment, and he looks at it with more interest"⁴⁴.

Numerous landscapes were incorporated into images, bringing diverse spatial outcomes. They displayed diverse degrees of perception, from the restricted monastery books to the vast vision of tapestries or murals by the faithful. Their visual mechanisms integrate the Romanesque vocabulary, becoming effective images⁴⁵. Certainly, different forms of agency are defined by discursive practices and material phenomena with a plurality of devices of dissimilar nature⁴⁶. The latest perspectives about medieval agency devices have demonstrated that images work as corporeal *mediums* in ritual and devotional practices. The mnemonic techniques and memory training, the interrelations between texts and images, contents and materialities turned representational objects into symbols to be experienced⁴⁷. They were thought in concrete performative ways, being associated with miracles and thaumaturgical powers⁴⁸. The operative iconic and symbolic typologies of materiality⁴⁹ in monastic and liturgical spheres as well as in royal ones, functioned at individual and social levels. During the eleventh and the twelfth centuries, Iberian Romanesque reached its most advanced stage due to the expanding network of French, Italian and Iberian monasteries. Furthermore, the pilgrim route of Santiago de Compostela, the Crusades to Jerusalem and the Rome prominence, all had a positive impact on the advancement of this style. The line acts as a descriptive pictorial tool being applied in gestures meanwhile certain chiaroscuro shades accentuate the forms of the figures. The folds of the clothing acquire more

⁴³ SUREDA, Joan (1985): p. 252.

⁴⁴ "A finales del siglo XII, se dibuja un cambio de actitud. Técnicamente mejor armado para actuar sobre su entorno espacial, el hombre de Occidente se pone a observarlo con más interés". [translated into English by Nadia Mariana Consiglieri] ZUMTHOR, Paul (1994): p. 85.

⁴⁵ BELTING, Hans (2011): p. 11.

⁴⁶ BARAD, Karen (2003): p. 810.

⁴⁷ BELTING, Hans (1994): pp. 10-11.

⁴⁸ SANSTERRE, Jean-Marie (1998): pp. 1219-1241.

⁴⁹ BACCI, Michele (2013): p. 16.

movement and suggest the character's anatomy. Nevertheless, pure colours become common visual and material elements in the Aragonese, Leonese and Castilian books and paintings.

For the reasons above and following the theoretical justification of the existence and importance of landscape medieval representations, we will now focus on the specific analysis of the five examples initially proposed.

The universe and the Earth

The complementary topics linked to the discussion on the spatial representations of the universe and the Earth will be approached by way of two different materialities: a tapestry and the miniatures of an apocalyptic book.

About the first case, *The Creation Tapestry* was made in Catalan lands, possibly in Girona, towards the end of the eleventh and the beginning of the twelfth century. Using a classical language⁵⁰, it shows a cosmological scheme of the universe. A refined embroidery was applied to a wool fabric threads of diverse colours. The shapes are linearly delimited by the *acu pictae* technique⁵¹ and the textures, built by rhomboid patterns and filled spaces in zigzag forms, are outlined. Manuel Castiñeiras hypothesised that the Benedictine nuns of Sant Daniel of Girona might have created it since the monastery was sponsored by the countess Mafalda of Apulia. It could be used as a carpet and for Christian festivities of Easter and the Invention and Exaltation of the Holy Cross. He also stated that it was exhibited during the council of 1097, which was led by the archbishop of Toledo Bernard of Agen, to uphold the power of the count Ramon Berenguer III, and to get the restoration of the metropolitan headquarter of Tarragona⁵². Other authors assumed that the tapestry was exposed to the faithful during general liturgical ceremonies, being hung in the major nave of the Cathedral⁵³.

⁵⁰ YARZA LUACES, Joaquín (2007): p. 7.

⁵¹ This technique is closely related with the notion of "painting with needles". The black thread serves to design the figures and to separate the areas of colour in a uniform and clear way. CASTIÑEIRAS, Manuel (2011): p. 17.

⁵² CASTIÑEIRAS, Manuel (2011): pp. 11-12.

⁵³ ESPAÑOL, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín (2007): p. 177.

This object illustrates the Creation episode of the Genesis. The spatial design of the universe is expressed by abstract schemes with different scenes (fig. 1). Christ is in a central circle (*In principio creavit Deus celum et terram*) surrounded by another one with a 'landscape collage'. The figures are enclosed in a square in whose corners are depicted the four winds. The entire tapestry is framed by marginal bands that contain the months of the year and scenes of the True Cross.



Fig. 1. Unknown author, *The Creation Tapestry*, end of the eleventh century – beginning of the twelfth century, embroidery, 358 × 450 cm.

Foto de: Girona, Tesoro de la Catedral de Girona, núm. inv. 1. © *Capitol Catedral de Girona*.

Therefore, the construction of space is determined by time. Paul Zumthor argued that the circle evoked perfection and the perpetual return, whereas the square referred to the internal forces that organized everything⁵⁴. The image shows a conjunction of spaces and heterogeneous points of view: Christ, angels, Adam, Eve, animals, plants, and the month characters represented in frontal and lateral ways. The undefined backgrounds combine abstract planes that resemble the sky with curves imitating hills and waved stripes as signs of streams, tides,

⁵⁴ ZUMTHOR, Paul (1994): p. 23.

and seas. The winds area may be a total conceptual space due to the geometric structure of the bottom. It is related to a cartographic scheme because of the clusters illustrating islands, mountains and territories on the edges: a common land depiction in medieval maps. In the low part of the circle, birds and whales appear (*volatilia a coelis et cete grandia*). The sea is shaped by linear reddish waves which contain fish, a crab, an aquatic viper and two cetacean specimens. Towards the right, the quadrupeds are on curved hills with small flowers. Thus, these geometric schemes seem to show an overhead vision of the universe reflecting a spatial and temporary order that departs from God. This structure is upside down and the diverse actions of the beings can be seen in a clear way.

About the second object, The *Facundus Beatus' Mappaemundi* reveals a specific perception of territory. This Apocalypse illuminated manuscript dated from 1047 was commissioned by Fernand I and Sancha. The codex is signed by Facundus who also probably worked on the illuminations with another artist. A contemporary copy of the *Etymologiae*⁵⁵ with its own *Mappaemundi* version dedicated to Sancha and Sancho could be a possible model. The human figures still hold stylistic forms reminiscent of tenth century manuscript art⁵⁶.

In the Prologue of the Second Book, Beatus of Liébana evoked to Isidore's *Etymologiae* and *De Ortu et Obitu Patrum* to comment *Ecclesia et Synagoga*. The *Mappaemundi* shows the *Gestae Apostolorum*: the designation of a certain part of the world to where every apostle should go in the evangelization mission (fig. 2). The illuminator based himself on the Isidorian tripartite graph of the world which was essential for Early Medieval cartographical notions. The abstract idea of space is constituted by a rectangle with rounded corners whose blue straight sides represent the ocean. It is surrounded by seas and rivers shaping the map model called 'T in O' with central axes that describe the Mediterranean. Europe occupies the left side (the North), Africa is in the right (the South) and Asia is above (the East).

Many components allude to some geographical elements such as the Nile, the Danube and the Tanais rivers, different oceanic and Mediterranean islands, the

⁵⁵ Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Cod. & I.3.

⁵⁶ WILLIAMS, John (1998): p. 34, 38.

deserts in the extreme northeastern and southwestern points of the world, and mountains like the Pyrenees and the Alps⁵⁷. As Isidore of Seville stated, the mounts were the highest elevations of the land and they were called like that because of their prominence⁵⁸. The mount Taurus (*mons Taurus*) is illustrated by vegetable shapes with the phrase *hic bird Phoenix*, which refers to the mythological Greco-Roman tradition of birds. This mount is near to the Red Sea and the fourth part of the world where medieval people believed that strange beasts and races lived. This one evoked the unknown non-evangelized world: an inhospitable non-place. Moreover, Asia contains an important spatial and symbolic *locus*: the Garden of Eden. The original sin is personified by Adam, Eve, and the serpent flanked by two red trees. Furthermore, an architectural style prototype symbolizes Jerusalem⁵⁹.



Fig. 2. Scribe (and illuminator?) Facundus - Leonese royal scriptorium-, *Mappaemundi*. The *Facundus Beatus*, 1047, Illuminated Manuscript (Ink on parchment), 360 × 280 mm (each folio). Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS Vitrina 14-2 (ff. 63v-64r).
Foto de: Biblioteca Nacional de España <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522>

⁵⁷ SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra (2014): p. 69.

⁵⁸ "Montes sunt tumores terrarum altissimi, dicti quod sint eminentes". SAN ISIDORO DE SEVILLA (627-630): XIV, 8, 1, p. 1034.

⁵⁹ YARZA LUACES, Joaquín (2006): p. 132.

This *Mappaemundi* covers abstract approaches of the Earth, fixing the real geography with Christian places. Cartographic and geographic points of view are unified by symbolic meanings:

Both in the selectivity of their content and in their signs and styles of representation, maps are a way of conceiving, articulating, and structuring the human world which is based towards, promoted by, and exerts influence upon particular sets of social relations⁶⁰.

The comparison of both representations leads to some preliminary ideas. In both cases, the general configuration of the space is solved through basic geometric figures such as the circle, the square and the rectangle. These synthetic schemes allow the rest of the smaller figures to be arranged in an orderly way. In turn, it exists a general tendency to a formal simplification; for example, both in the tapestry and in the map, the hills and the islands – natural elevations of the land- are driven by semicircular or triangular shapes to indicate their prominences.

Nevertheless, the fact that they are two objects with different subjects and purposes cannot be overlooked. The tapestry seeks to represent the totality of the created universe while the *Mappaemundi* aims to indicate different places on the Earth. In the first one, different viewpoints are placed to assemble the divine look as much as the human one, and consequently, the details of everything are highlighted. The second displays an exclusively cartographic look of the Earth and its parts, with a greater simplification and schematization of its components.

About the agency of these objects, it is interesting to think of the Tapestry as a mobile *medium* made to be exhibited in different positions and from different heights before the eyes of the mass in this ecclesiastic environment, on the occasion of religious celebrations and political ceremonies. Because of its flexible materiality, it could be unfolded and hung from different places, aiming to offer an understandable visualization of such a complex narrative as the Genesis through several schemes and points of view. About the *mappaemundi*, we must considerer this cartographic discourse inserted into the

⁶⁰ HARLEY, John Brian (1988): p. 278.

context of an exegetical and apocalyptic book evoking the evangelization of the different parts of the Earth in relation to the *Gestae Apostolorum*. Yet, it also is necessary contemplate it as a luxury object commissioned by the royal couple, whose political message, expansive and redeeming, was at stake.

The heaven and the apocalyptic hell

These opposite topics that delimit extreme polarities in the making of landscape images will also be examined from other different visual and material productions such as wall paintings and a book's miniature.

On the one hand, the wall paintings in the arches of the Chapter house of the Cistercian Monastery of Santa Maria de Sigena in Huesca, were commissioned by Queen Sancha of Castile. They contain a version of the celestial Paradise painted by an anonymous master between 1196 and 1200. He used a detailed linear treatment with a restricted chromatic range of brown, ochre, blue, yellow, white, and purple shades. Murals incorporated the incipient '1200 Style': a combination of French trends, Byzantine features, and ancient revivals⁶¹.



Fig. 3. Unknown author, *God showing the Paradise to Adam and Eve*, ca. 1196-1200, Fresco traded to canvas, Monastery of Santa María of Sigena's Chapter Room, 420 × 420 × 70 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Number of catalogue - MNAC/ MAC: 068703-001.

Foto de: Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, <http://www.museunacional.cat/es/colleccion/dios-muestra-el-paraiso-adan-y-eva-de-la-sala-capitular-de-sigena/mestre-de-la-sala-capitular-de-sixena/068703-001>

⁶¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel; CAMPS I SORIA, Jordi (2008): p. 18.

The iconographic program is based on three narrative cycles: the episodes of the Old and New Testament with an intermediated one⁶². In the first, the scenes of God's presentation of Paradise to Adam and Eve and the education in the work of the land by the angel are framed by a full decorated band with flora, fauna, and geometric motifs (fig. 3). The anthropomorphic figures are surrounded by the exuberant nature emphasized by several types of trees and beasts. The medieval use of the term *locus amoenus* involved such paradisiac garden idea in relation with the ancient Latin literature of Ovid (*Fasti*) and Virgil (*The Eclogues* and *The Georgics*). That scenery included a spring tempered environment where watercourses crossed the hills and fresh groves were the habitat of flowers, fruits, and birds⁶³. From this general archetype derived considerable medieval garden representations. These images were depicted either as blossoming profane parks of nobility, as places of refreshment to the senses to reach God. In the fifteenth century, these ideal visions were widely developed⁶⁴ as prove the *millefleurs* gardens⁶⁵ in the tapestries of the Lady and the Unicorn⁶⁵ or the Paradise in *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*⁶⁶.

The *horror vacui* in Sigena's paintings does not imply disorder, but beauty and perfection. The medieval vision of landscapes aimed at revealing the totality of their animal, vegetable and geographical parts in clear schemes. To expose the abundance of natural elements was a way to show the *spectrum* of creatures created by God. When Isidore of Seville mentioned Asia, he defined the Paradise as an eastern place whose Greek name translated into Latin meant *garden*. It has forests and fruit trees: even the Tree of life. The weather is template; the air is not cold neither warm⁶⁷. Accordingly, these wall paintings exhibit a detailed naturalistic representation of the flora (fig. 4). Semicircles suggest mounts and among the tree branches there are animals formally linked

⁶² SUREDA, Joan (1985): p. 353.

⁶³ RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa (2014): p. 383.

⁶⁴ LANDSBERG, Sylvia (1996): p. 5.

⁶⁵ Musée National du Moyen Âge, Paris (late fifteenth century).

⁶⁶ f.126r, Musée Condé, Chantilly (ca. 1411).

⁶⁷ "Paradisus est locus in orientis partibus constitutus, cuius vocabulum ex Graeco in latinum vertitur hortus [...] est enim omne genere ligni et pomiferarum arborum consitus, habens etiam et lignum vitae: non ibi frigus, non aestus, sed perpetua aeris temperies". SAN ISIDORO DE SEVILLA (627-630): XIV, 3, 2, p. 998.

to the contemporary English Bestiaries. It is possible to identify deer, birds and dragons; the last one alluding to the Sin.



Fig. 4 Unknown author, *God showing the Paradise to Adam and Eve (vegetation detail)*, ca. 1196-1200, Fresco traded to canvas, Monastery of Santa María of Sigena's Chapter Room, 420 × 420 × 70 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Number of catalogue - MNAC/ MAC: 068703-001.

Foto de: Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/dios-muestra-el-paraiso-adan-y-eva-de-la-sala-capitular-de-sigena/mestre-de-la-sala-capitular-de-sixena/068703-001>

On the other hand, the *Facundus Beatus'* miniature titled the *Woman clothed with the sun and the dragon* show an opposite place: the Apocalyptic Hell (fig. 5). As John stated, while the woman was about to give birth, the red dragon with seven heads and ten horns (which is the devil)⁶⁸ threatened her; and this image also include the battle against Saint Michael's hosts⁶⁹. The space is treated in an almost abstract form with successive bands of colours. In contrast to the blue plane that symbolizes the sky, the red and orange ones denote the evil place. However, a light blue rectangle expresses the Hell where the devil is enchained together with the impious. A visual texture of small vertical lines suggests a steamy environment. The concise structure reveals a profound

⁶⁸ "Et uisum est aliud signum in coelo: ecce draco roseus magnus, id est diabolus." BEATO DE LIÉBANA (ca. 776): Liber Sextus 2 § 9, p. 660.

⁶⁹ Revelation 12, 1-18.

symbolism and is linked to the dangerous *locus agrestis* where nature escapes of human domain⁷⁰.



Fig. 5. Scribe (and illuminator?) Facundus -Leónese royal scriptorium-, *The woman clothed with the sun and the dragon*, *The Facundus Beatus*, 1047, Illuminated Manuscript (Ink on parchment), 360 × 280 mm (each folio). Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS Vitrina 14-2 (ff.186v-187r).

Foto de: Biblioteca Nacional de España <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522>

In these Facundus Beatus' illuminations, the threatening environment reflected in the *locus agrestis* typology, offers a visual effective device of Hell. It circumscribes an express dread towards the unrestrained natural forces and to the pernicious consequences caused to the living beings. This area is wild, rustic, and unmanageable as it was the medieval forest. The northern wild landscapes were related to darkness, terror, suffering and misfortune⁷¹. Thus, the visual pictures of Hell alluded to these sinister atmospheres and to the tortures suffered by sinners. Therefore, this miniature displays a dour landscape in a synthetic and symbolic manner, including the steam and infernal fire depicted by short red lines in the sea of the naked sinners.

In both examples, different modalities of representation of these two opposed topics based on the figures' disposition are found. On the one hand, in

⁷⁰ RODRIGUEZ BOTE, María Teresa (2014): pp. 384-385.

⁷¹ CLARK, Kenneth (1961): p. 18.

Sigena's paintings, there exists a heaviness of shapes that derives in a *horror vacui* meant to reinforce the ideas of abundance, richness and exuberance of nature. In this respect, the concept of *locus amoenus* gets to materialize in this multiplicity of connected floral and animal forms an infinite continuity. On the other hand, the concept of *locus agrestis* is expressed in the miniature by way of a strategic location of every figure in the visual discourse, occupying places that stress the meaning of opposition, fight and combat. In addition, the use of strong and warm colours strengthens the infernal environment.

This last idea of landscape contrasts with the idyllic settings of Sigena appointed before. Similarly, their materiality and agency support different scopes. These infernal landscapes take up two folios of a manuscript destined to an individualized understanding. The power of their shapes and colours seek to be fixed in the memory of the reader, whereas the wall paintings, with their abundant and flourishing nature, were seeking to raise the beholder's view, allowing a collective perception of these immense, magnificent and heavenly landscapes.

The spaces of human actions

Other medieval landscapes can be appreciated in the iconographic program of the Pantheon of the Kings in San Isidoro's Royal Collegiate of León. This aristocratic cemetery preserves a pictorial cycle including pictorial series about Christ's infancy, the Apocalypse and the Passion. Initially, the painting plan promoted by the Infanta Urraca was assigned between 1160 and 1170, and before 1149: the date of the new church's consecration⁷². The year 1100 was also considered as the time of the mural completion, just after the Princess's death⁷³. Therese Martin noted that although most of the architectural construction was under the patronage of the Infant, Queen Urraca was crucial to undertake the paintings ended around 1109⁷⁴.

⁷² VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio (1971): p. 7.

⁷³ SUREDA, Joan (1985): p. 334.

⁷⁴ MARTIN, Therese (2006): p. 135.



Fig. 6. Unknown author, *The Annunciation to the shepherds*, First half of the twelfth century, Fresco, 300 × 500 cm (Size of the vault's section). León, Pantheon of the Kings.

Foto de:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pante%C3%B3n_de_la_Real_Colegiata_de_San_Isidoro_de_Le%C3%B3n#/media/File:12th_century_unknown_painters_-_The_Annunciation_to_the_Shepherds_-_WGA19696.jpg

The frescoes were finished during the first half of the twelfth century and they hold Biblical figures painted in a dense Romanesque language. The scene of *The Annunciation to the shepherds* deserves particular attention (fig. 6). In this image, the landscape relates to the garden of the fortunate ones and the Paradisiac Christian motif. The iconography of the *locus amoenus* is evoked again, but with components of the pastoral bucolic poetry of Theocritus, Virgil, and Ovid⁷⁵. Hence, the mural shows two shepherds doing their rural activities to guarantee the daily survival. The one who gives water to a dog listens to the holy notice of the angel, whereas the other interrupts the tillage of the land. It is suitable to remember the notion of space raised by W.J.T. Mitchell, as a scene of human practices and exchanges⁷⁶.

The landscape panorama is vast: trees with white flowers emerge from wavy hills, revealing the irregularities of the ground, while the blue bands imitate the rivers. In *Fasti*, Ovid professed that fields germinate from the seeds that the peasants sow and evoked to the steers that stay near the manger. Due to their

⁷⁵ SUREDA, Joan (1985): p. 262.

⁷⁶ MITCHELL, William John Thomas (2002): p. x.

labour, they would return with the spring⁷⁷. This season was generally used in medieval pastoral images to advocate an ideal landscape, as it happens in this painting.

Furthermore, goats, oxen, deer, and cows are amidst nature and men, who want to domesticate them. In the seventh *Bucolic* of Virgil, the shepherd Corydon declaimed to the chestnut trees to be raised and that fruits to be lying under them⁷⁸ as a signal of the exuberance and fecundity of nature. Consequently, all these elements support the consciousness of a peaceful location, which mundane temporality is suddenly broken by the immortal angel. The classic literary *locus amoenus* involved multisensory features: descriptions of colours, sounds of animals, smells, and tactile textures of flowers, as well as the fruits' flavours⁷⁹. The pictorial language of these murals connotes similar sensations in a synoptic way, presenting diverse animals and vigorous trees.

Moreover, a cycle of the months painted in the intrados of the arches also show the human field activities. Some of them represent succinct landscapes and natural spaces. Fauna and flora work out key- signs for recognizing each season, for instance, the pruning that takes place in March with a man cutting branches, or September where a peasant with two pigs eating acorns from a tree. Thus, time is in full relation with space and landscape. The linear time managed by God, which has begun with the Fall for Man and that would finish with Redemption, coexists with a profane circular one limited by the cosmologic natural cycles that regulates human events⁸⁰. Certainly, this landscape painted on the ceiling of a royal cemetery works as a visual powerful device that evokes a clear idea of rebirth and redemption. In this case, both the divine and the human times operate as indispensable mechanisms of the constant gear between life and death, death and life.

⁷⁷ OVIDIO (ca. 8-12 A.D.): Book I, verse 660, p. 49.

⁷⁸ "Stant et iuniperi et castaneae hirsutae; / strata iacent passim sua quaeque sub arbore poma; / omnia nunc ridet: at, si formosus Alexis / montibus his abeat, uideas et flumina sicca". VIRGILIO (41-37 B.C.): Seventh Bucolic, verses 53-56, p. 150.

⁷⁹ RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, Miguel (1999): p. 96.

⁸⁰ SUREDA, Joan (1985): pp. 273-274.

Animals and plants: components of synthetic landscapes

Lastly, one of the wall paintings of the parochial church of Santa María de Taüll include zoomorphic elements that suggest symbolic landscapes. In 1123 the Bishop of Roda made the consecration ceremony of the building⁸¹: the approximate date for the creation of the mural cycle, which was completed later. The frescoes continue with Early Christian and Byzantine iconographic codes. They incorporated Catalan Romanesque features with strident chromatic bands for the backgrounds and a substantial body-language in the figures. Although the *Maiestas Mariae* of the central apse is one of the most significant items of the architectonic compound, the wall paintings of the lateral ships, the fronton of the apses, the arches, and the columns display several motifs referred to the Incarnation, the Old Testament stories, the Final Judgment and the weighing of the souls by Saint Michael. They hold an extensive didactic function destined to convince Christian congregation.

In this selected image, two animals are fighting: a wolf is chasing a gazelle (fig. 7). It could be a zoomorphic metaphor of the battle between Good against Evil used commonly in Christian discursive contexts. In the top of the pictorial plane, two birds fly and emulate the position of the quadrupedal animals. The biggest one is a rapacious specimen with threatening claws keeping a similar attitude of assault as those of the wolf. The other bird of fragile body moves in the opposite direction and seems to be harmless and running away, as the gazelle.

These animals chase each other in a cosmic environment which is composed of circles and stars in grey and red hues. Other decorative forms are being jumped by the gazelle, producing a dynamic atmosphere. The quadrupeds are supported on a band of geometric abstract figures that suggests Byzantine influence. The background painted in a neutral colour contrasts with the strident yellow of the gazelle and the red of the wolf. The iconographic animal topics, as the cosmic ones, seem to float in an almost abstract setting. Only these signs – figures of animals and stars allow to anchor the idea of a symbolized nature. Under the Romanesque painting style, landscape receives an important formal

⁸¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel; CAMPS I SORIA, Jordi (2008): p. 72.

conceptualization⁸². Here, nature is a simplified description of its components, without references to specific places. In order to reformulate the concept of natural landscape and to represent it in the frame of liturgical speeches attended collectively by the faithful, it is possible to think that in the wall paintings of Taüll, the symbol became an essential tool.



Fig. 7. Unknown author, *Wolf chasing a gazelle*, after 1123, Fresco traded to canvas, Church of Santa María of Taüll, 215 × 233 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Number of catalogue - MNAC/ MAC: 015965-003.

Foto de: Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/lobo-persiguiendo-una-gacela-de-santa-maria-de-taull/mestre-de-santa-maria-de-taull/015965-003>

Some final ideas

The aim of this paper was to make a first approximation of different material objects which represent places, spaces, and landscapes from early medieval Iberian kingdoms. Iconic and symbolic components worked together to create visual environments. The concept of space mediated by cartographical schemes and abstract models was used to assist the understanding of the universe and the Earth. They were depicted by varied points of view and supported visual signals of specific geographical places like certain rivers, seas, and islands aside from Biblical ones, as Jerusalem. The *loci amoeni* and the *loci*

⁸² SUREDA, Joan (1985): p. 252.

agrestes patterns taken from the classic pastoral literature, allowed to portray places as Paradise and Hell. The representation of the paradisiac garden with the fusion of active human figures, expressed the idea of spaces altered by dynamic exchanges between culture and nature. Furthermore, zoomorphic and vegetal representations worked as pointers of landscapes regarding the Biblical stories.

During the Middle Ages, space and time were always traversed by the divine order but also affected by human actions. Each of these environments could be conceptualised like an *imago agens* in relation with their aptitude to show, communicate and persuade, by conventional codes, in the liturgical monastic and social contexts. Their performative levels were intrinsically tied to the material features of each object. The Tapestry was a portable object employed in liturgical and political festivities in the Cathedral of Girona. The wall paintings were received in religious contexts and sponsored by the royal Iberian authorities. The Beatus manuscripts were used for the study by the monks instead of their apocalyptic landscapes of strong colours and synthetic forms possibly worked as vital mnemonic tools in the task of learning the exegetical text. The agency of these landscape repertories operated in different ways as current *mediums* to persuade and convince in the Christian doctrine and royal power.

Algunas ideas finales

El objetivo fundamental de este artículo ha consistido en realizar un análisis en torno a diferentes expresiones visuales pertenecientes a los reinos cristianos ibéricos de los siglos XI y XII, en las cuales fueron representados diversos lugares, espacios y paisajes. Sobre soportes y materiales muy heterogéneos, fue posible observar la inclusión de aspectos icónicos y simbólicos que recreaban visualmente variados ambientes y entornos. El espacio y el tiempo de los hombres medievales estuvo siempre intrínsecamente unido al orden divino, aunque condicionado, no obstante, por las actividades humanas.

Como se ha podido examinar, las visiones en torno al universo y la Tierra implicaron la expresión de espacialidades fuertemente mediatizadas por esquemas y modelos abstractos, reflejados en modelos cósmicos y cartográficos. En ellos, se condensó una interesante multiplicidad de puntos de vista aplicados

al mismo plano representacional. Igualmente, se incluyó la mención de lugares geográficos específicos tales como determinados ríos, mares e islas, así como también lugares propios del relato bíblico, como ser Jerusalén. Los *loci amoeni* y los *loci agrestes*, patrones retomados de la literatura clásica pastoril, permitieron corporeizar en imágenes ciertos lugares emblemáticos para la cosmovisión medieval, como el Paraíso o el Infierno. En este sentido, la representación del jardín paradisíaco configurado a partir de la incorporación de figuras humanas realizando diferentes actividades campestres y pastoriles, consiguió expresar la idea de un espacio como una trama de interacciones dinámicas entre la cultura y la naturaleza —inclusive considerándolo desde una perspectiva antropológica—. Además, cabe enfatizar que, en estos entornos visuales, los diversos motivos zoomorfos y vegetales funcionan como nodales indicadores paisajísticos estando en total vínculo con el discurso de las historias bíblicas. Estos conforman variadas imágenes-signo que contribuyeron al reconocimiento de determinados lugares y ambientes nombrados en las Sagradas Escrituras.

En efecto, estas diversas concepciones y parámetros utilizados para pensar las coordenadas espacio- temporales desde la perspectiva medieval, implican una interrelación continua entre lo divino y lo humano; entre la esfera sagrada y las acciones cotidianas que atravesaban la vida del hombre. Como se pudo apreciar en las representaciones del Paraíso y de los meses del año, los entornos espaciales y temporales demarcan estos aspectos. El tiempo sagrado y lineal establecido por Dios cuyo inicio había comenzado con el estado *postlapsario* y terminaría con la Redención, convive simultáneamente con un tiempo profano y circular, demarcado por los ciclos del cosmos y de la naturaleza que a su vez determinan las actividades humanas y los cambios en los ambientes en los cuales estas tienen lugar. Lo divino y lo humano se interceptan, se fusionan y se incluyen en las representaciones espaciales.

Entonces, es posible argumentar que cada una de estas imágenes de paisajes, espacios y lugares específicos pueden ser conceptualizadas en tanto *imago agens* —imagen agente— en relación directa con su aptitud de mostrar, comunicar y persuadir mediante códigos convencionales en los contextos litúrgicos, monásticos y regios. Su capacidad retórica visual operó de manera efectiva en estos ambientes de recepción. Asimismo, estas contienen diferentes

niveles performativos íntimamente relacionados con los dispositivos materiales que proporcionan cada una de ellas y que funcionan a partir de diversas dinámicas discursivas. El caso del Tapiz resulta destacable, ya que se trata de una objetualidad portable, con capacidad de ser trasladada de un sitio a otro dentro del templo, dependiendo de sus usos en festividades litúrgicas y/o políticas en el contexto arquitectónico de la Catedral de Girona. Mientras tanto, las pinturas murales fueron reservadas para operar como mensajes activos en ambientes religiosos sostenidos económicamente por el poder regio hispano. Pese a que su materialidad implicó que sus imágenes fueran sostenidas en las paredes de diversos ambientes, las espacialidades y los paisajes diseñados en los muros funcionaron de manera totalmente dinámica en el marco de los complejos entramados políticos y religiosos de ese momento. Por su parte, los entornos plasmados en los Beatos también resultaron de una importante agencialidad. Sus paisajes apocalípticos ubicados esta vez en códices, es decir, en objetos manipulables y transportables diariamente en función del estudio y las actividades de los monjes, destacaron por su protagonismo visual. Sus rotundos y saturados colores al mismo tiempo que sus formas sintéticas, significaron vitales herramientas mnemónicas para la tarea de aprender y afianzar por parte de los monjes el discurso exegético.

De esta forma, diferentes expresiones y variantes paisajísticas lograron manifestarse en imágenes, mostrando una selección retórica de puntos de vista en función del público diverso que las consumía y utilizaba, actuando como efectivos medios agentes persuasivos de la doctrina cristiana.

Bibliografía

BACCI, Michele (2013): "Agency ed esperienza religiosa: alcune riflessioni", *Codex Aquilarensis, Revista de Arte Medieval*, n° 29, Aguilar de Campoo (Palencia), pp. 15-21.

BARAD, Karen (2003): "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, n° 28, pp. 801-831.

BEATO DE LIÉBANA (ca. 776): Comentarios al Apocalipsis. GRYSON, Roger; DE BIÈVRE, Marie-Claire (eds.) (2012): *Beati Liebanensis Tractatus de Apocalipsin*. T. 2, Brepols - col. «Corpus Christianorum. Series Latina» (CVII C), Turnhou.

BELTING, Hans (1994): *Likeness and presence. A History of the Image before the Era of Art*. The University of Chicago Press, Chicago and London.

BELTING, Hans (2011): *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University Press, Princeton.

BESSE, Jean-Marc (2006): "Las cinco puertas del paisaje ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas". In: MARCHÁN FIZ, Simón; MADERUELO, Javier (coords.): *Paisaje y Pensamiento*. Abada, Madrid, pp. 145-172.

BESSE, Jean-Marc (2009): "Per una nuova antropología de la natura?", *Lettere Internazionali*, nº 113, pp. 4-5.

BRINCKERHOFF JACKSON, John (2003): *A la découverte du paysage vernaculaire*. Éditions Actes Sud/ENSP, Arles.

CALVO SERRALLER, Francisco (2005): "El paisaje". In: *Los géneros de la pintura*. Taurus-Santillana, Madrid, pp. 233-266.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel; CAMPS I SORIA, Jordi (2008): *El Románico en las Colecciones del MNAC*. Lunwerg, Barcelona.

CASTIÑEIRAS, Manuel (2011): *El tapiz de la creación*. Catedral de Girona, Girona.

CLARK, Kenneth (1961): *Landscape into Art*. Beacon Press, Boston.

ESPAÑOL, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín (2007): *El Románico catalán*. Angle Editorial, Barcelona.

GOMBRICH, Ernst H. (2000): "La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisaje". In: *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Editorial Debate SA, Madrid.

HARLEY, John Brian (1988): "Maps, knowledge, and power". In: COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (eds.): *The Iconography of Lansdcape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge University Press, Cambridge/New York/New Rochelle Melbourne Sydney, pp. 277-312.

HIRSCH, Eric; O'HANLON, Michael (eds.) (1995): *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*. Clarendon, Oxford.

HUGO DE SAN VICTORE (ca. 1130): *Didascalicon de studio legend*. MIGNE, Jacques-Paul (ed.): *Patrologiae Cursus Completus*. Series Latina, VII, 176.

JACQUES PI, Jèssica (2003): *La estética del románico y el gótico*. A. Machado Libros SA La balsa de la Medusa 129, Madrid.

LAMBERT, Gisèle, (1994). "De l'espace sacré à l'espace profane: l'apparition du paysage". In: *Paysages, paysans: L'art et la terre en Europe du Moyen Âge au XXe siècle*, Catalogue de l'exposition organisée par la Bibliothèque Nationale de France, Galeries Mansart et Mazarine, dir. Emmanuel Le Roy Ladurie (Paris, 25 mars-24 juin 1994). Bibliothèque National de France / Réunion des Musées Nationaux, pp. 37-42.

LANDSBERG, Sylvia (1996): *The Medieval Garden*. British Museum Press, London.

LEFEBVRE, Henri (1991): *The Production of space*. Translation by NICHOLSON-SMITH, Donald. Blackwell Publishing, Australia.

MANZI, Ofelia; BEDOYA, Jorge Manuel (1989): *El hombre y el paisaje en el arte tardoantiguo: testimonios de una transición*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

MARTIN, Therese (2006): *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*. Brill, Leiden and Boston.

MASSEY, Doreen (1994): *Space, place and gender*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2002): *Fenomenología de la percepción*. Editora Nacional, Madrid.

MERRELL, Floyd (1997): *Peirce, Signs and Meaning*. University of Toronto Press, Toronto.

MITCHELL, William John Thomas (2002): "Preface to the Second Edition". In: *Landscape and Power*. The University of Chicago Press, Chicago and London, pp. vii-xii.

MITCHELL, William John Thomas (2002): "Introduction to the Second Edition". In: *Landscape and Power*. The University of Chicago Press, Chicago and London, pp. 1-4.

MITCHELL, William John Thomas (2002): "Imperial Landscape". In: *Landscape and Power*. The University of Chicago Press, Chicago and London, pp. 5-34.

OVIDIO (ca. 8-12 A.D.): *Fastos*. Introduction, translation and notes by SEGURA RAMOS, Bartolomé (2001): *Ovidio. Fastos*. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid.

PASTOUREAU, Michel (2012): *Symbols du Moyen Age. Animaux, végétaux, couleurs, objects*. Le Léopard d'or, Paris.

RODRÍGUEZ BOTE, María Teresa (2014): "La visión estética del paisaje en la Baja Edad Media", *Medievalismo*, nº 24, pp. 371-397.

RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, Miguel (1999): "Pintar con la pluma. Descripciones de paisajes en la poesía latina medieval", *Cuadernos del CEMYR*, nº 7, pp. 95-114.

RUCQUOI, Adeline (2007): "La percepción de la naturaleza en la Alta Edad Media". In: *Natura i desenvolupament. El medi ambient a l'Edat Mitjana. XI Curs d'Estiu, Càtedra d'Estudis Medievals Comtat d'Urgell* (Balaguer, 12-14 juillet 2006). Pagès, Lleida, pp. 73-98.

SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra (2014): *Los mapas de los Beatos: La revelación del mundo en la Edad Media*. Silóe Arte y Bibliofilia, Burgos.

SAN ISIDORO DE SEVILLA (627-630): *Etimologías*. Translation and notes by OROZ RETA LIBER, José and MARCOS CASQUERO, Manuel A.; introduction by DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. (2009): *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SANDERS PIERCE, Charles; HARTSHORNE, Charles; WEISS, Paul; BURKS, Arthur W. (eds.) (1931-1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University Press, Cambridge, Vols. 1-8.

SANSTERRE, Jean Marie (1998): "Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le haut moyen âge", *Annales: Histoire, sciences sociales*, nº 53/6, pp. 1219-1241.

SHINER, Larry (2001): *The Invention of Art: A Cultural History*. University of Chicago Press, Chicago.

SIMMEL, George (1986): "Filosofía del paisaje". In: *El individuo y la libertad: Ensayos de crítica de la cultural*. Península, Barcelona, pp. 175-186.

STEWART, Pamela J.; STRATHERN, Andrew (2003): "Introduction". In: *Landscape, Memory and History: Anthropological Perspectives*. Pluto Press, London and Sterling (Virginia), pp. 1-15.

STOICHITA, Victor (1997): *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge University Press, Cambridge and New York.

SUREDA, Joan (1985): *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*. Alianza Forma, Madrid.

VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio (1971): *La Colegiata de San Isidoro-León*. Editorial Everest-León, León.

VIRGILIO (41-37 B.C.), *Bucólicas*. Translation by ESPINOSA POLIT, Aurelio and SOLER RUÍZ, Arturo; Edition, Introduction, appendix and translation by HERNÚÑEZ, Póllux (2010): *Publio Virgilio Marón, Obras Completas*. Ediciones Cátedra, Estella (Navarra).

WILLIAMS, John (1998): *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse, 3: The Tenth and Eleventh centuries*. Harvey Miller publishers, London.

YARZA LUACES, Joaquín (1993): "Los lejos en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares". In: CALVO SERRALLER, Francisco (ed.): *Los paisajes del Prado*. Nerea, Madrid, pp. 29-51.

YARZA LUACES, Joaquín (2006): "Las miniaturas". In GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín *et alii* (eds.): *Beato de Fernando I y Sancha*. Moleiro, Barcelona, pp. 91-300.

YARZA LUACES, Joaquín (2007): *Entre lo medieval y la tradición clásica: el «Tapiz» de la Creación de Girona*. Amics de l' Art Romanic, Barcelona.

ZUMTHOR, Paul (1994): *La medida del mundo: Representación del espacio en la Edad Media*. Ediciones Cátedra, Madrid.

BUCÉFALO COMO UNICORNIO EN LA MINIATURA MEDIÉVAL

BUCEPHALUS-UNICORN IN THE MEDIEVAL ILLUMINATED MANUSCRIPTS

Adriana GALLARDO LUQUE

Doctoranda del departamento de Historia de América, Ciencias y
Técnicas Historiográficas e Historia Medieval
Universidad Complutense de Madrid
adriagal@ucm.es
Número ORCID: 0000-0002-8880-1229

Recibido: 10 de Julio de 2018

Aceptado: 20 de Diciembre de 2018

Resumen: Alejandro Magno fue uno de los personajes históricos de más peso a lo largo de los siglos medievales. Por defecto, también lo fue su fiel corcel y compañero de aventuras conocido como Bucéfalo. En el presente artículo nos introducimos en la transformación que realizó el arte de la miniatura en la representación estética de este caballo, pasando este de ser un caballo con grandes peculiaridades (en lo que se refiere a su salvajismo y a sus costumbres poco ortodoxas) a ser una bestia híbrida en la que cabían desde uno hasta dos y tres cuernos sobre su frente. En este estudio, nos hemos centrado en el fenómeno de Bucéfalo-unicornio, siendo esta una representación cargada de un fuerte simbolismo caballeresco, y tras la cual llegaron diferentes analogías y proyecciones estéticas.

Palabras clave: unicornio, corcel, romance, Alejandro, Bucéfalo.

Abstract: Alexander the Great was one of the most significant historical personalities over the medieval centuries. By default, his faithful and companion of adventures steed, called Bucephalus, also was. In this article we introduce into the transformation made by the art of the miniature in the aesthetic representation of this horse, changing from a horse with great peculiarities (in what concerns its savagery and its unorthodox). In this article, we have focused exclusively on the phenomenon of Bucephalus-unicorn, being this one a representation full of a strong chivalric symbolism, and after which different analogies and aesthetic projections came.

Keywords: unicorn, steed, romance, Alexander, Bucephalus.

Introducción

El animal al que hoy día conocemos como unicornio se encuentra en conexión con la imagen desvirtuada del rinoceronte¹, fenómeno producido por el desconocimiento visual y estético de este animal a lo largo de los siglos. En la Edad Media el unicornio fue un animal de gran carga polisémica, ya que fue tanto símbolo de fuerza, de Cristo, de castidad, de pureza, como también fue imagen de la muerte y alegoría de Alejandro Magno, entre otros.

En lo que se refiere al gran conquistador macedónico conocido por nosotros como Alejandro Magno (nacido en Grecia en el año 356 a.C. y muerto en Babilonia en el año 323 a.C.), fue un personaje único que dejó gran huella a lo largo de los siglos. Asimismo, las gentes de la Edad Media sintieron gran debilidad por este rey conquistador de la Antigüedad, lo que provocó que a partir de los siglos plenomedievales comenzaran a surgir diferentes narraciones, en latín y posteriormente en lengua romance. En estas narraciones se relataban las hazañas de este rey, como si las mismas hubiesen sucedido en la contemporaneidad de estos autores, lo que provocó desiguales mutaciones en esta literatura, como la cada vez más acentuada "cristianización" de su vida, a pesar de que este rey también fue la imagen del hombre pecador y del hombre soberbio. De este modo, en todas estas versiones nunca faltó la figura de su fiel caballo Bucéfalo, nombre que en griego significaba cabeza de buey o cabeza de toro.

Atributos y formas de representación

Como es bien sabido, el principal atributo que guarda el unicornio es su cuerno único, siendo su genuina particularidad ya que sus otros caracteres fluctuaban. Este cuerno normalmente podía encontrarse brotando de entre sus ojos, o bien desde la parte superior de su cabeza. La forma de este provenía de distintas criaturas, siendo representado tanto con cuerno de rinoceronte, de elefante, de antílope, de ciervo, de jabalí, y por supuesto también podía ser figurado con un diente propio del cetáceo marino conocido como narval (*monodon monoceros*).

¹ El *Rhinoceros unicornis* y el *Rhinoceros sondaicus*, son las dos especies de rinoceronte que cuentan con un solo cuerno.

Uno de los atributos variables del unicornio medieval era su cabeza. Esta, bien podía ser de equino², de caprino³, o de cérvido⁴. Además, el unicornio en muchas ocasiones presentaba una pequeña barba generalmente propia de los machos cabríos o chivos⁵. En la mayoría de las ocasiones era retratado como una bestia cuadrúpeda, con pezuñas de caballo o de cabra, pero en otras lucía patas de elefante⁶. Asimismo, no podemos olvidar su representación como cetáceo marino, es decir como un unicornio marino, haciendo referencia a la imagen del propio narval⁷. Tampoco olvidemos que este animal no siempre fue pigmentado con la misma tonalidad, luciendo a lo largo de los siglos distintos tonos, en función de su tiempo y de su espacio.

En definitiva, el unicornio como un animal dispuesto para la monta, normalmente presentaba cuerpo de équido y cuerno de diversas criaturas (elefante, ciervo, etc.) al que generalmente se le agregaba la forma helicoidal propia del diente del narval. Además, los orígenes de la representación de Bucéfalo como unicornio podrían arrancar tanto de la comparación de su cabeza con la de un toro (motivo por el que se retrató con dos e incluso con tres cuernos) como de la creencia de que este animal tenía una mancha sobre su cabeza que lo asemejaba a un búfalo.

La representación pictórica del caballo Bucéfalo como un unicornio comienza en las versiones latinas ilustradas de *Historia de preliis*. Desde ésta, emanan cinco bloques iconográficos principales: Bucéfalo-unicornio ante el rey Filipo; Bucéfalo-unicornio encerrado en una jaula por antropofagia; Alejandro y Bucéfalo-unicornio conquistando o batallando; Alejandro y Bucéfalo-unicornio contra otros seres fantásticos entre ellos el unicornio; y Alejandro enterrando a Bucéfalo-unicornio junto a la construcción de la ciudad de Alejandría Bucéfala. A estos cinco, se les puede añadir otra iconografía que aparece en un manuscrito de la versión francesa de *Historia de preliis*: Bucéfalo-unicornio en el asesinato

² Véase este atributo en el unicornio del Salterio de Stuttgarter WKS Cod. bibl. fol. 108v.

³ Véase este atributo en el unicornio del Bestiario latino Bodl. L Ms. Bodley 764, fol. 10v.

⁴ Véase este atributo en el unicornio del Bestiario divino Bodl. L Ms. Douce 132, fol. 70r.

⁵ Véase este atributo de nuevo en el unicornio del Bestiario latino Bodl. L Ms. Bodley 764, fol. 10v.

⁶ Véase unicornio-monoceros con patas de elefante en Bodl. L Ms. Bodley 764, fol. 22r.

⁷ Véase un claro uso del cuerno del narval en el unicornio de la representación del Sueño de la reina Basina en el ciclo iconográfico de las Crónicas de Francia: BNF 2813, fol. 7v.

de Nectanebo. A continuación, desarrollaremos los citados ciclos iconográficos localizados dentro de los manuscritos ilustrados de la vida de Alejandro Magno entre los siglos XII-XV.

Bucéfalo ante el rey Filipo II de Macedonia

Existen diferentes versiones sobre cómo llegó este caballo a la corte del rey Filipo de Macedonia. Algunos textos narran que este fabuloso corcel fue un obsequio para el rey (*Vida y hazañas de Alejandro Magno*, I, 13)⁸, aunque según Plutarco⁹ Bucéfalo fue comprado por trece talentos a un tesalio llamado Filonico, siendo esta última la versión más extendida.

El códice iluminado más antiguo en donde hemos encontrado la representación de Bucéfalo-unicornio fue realizado en suelo italiano a finales del s. XII (BNF, Ms. Latin 8501¹⁰). Dentro de este manuscrito, el folio que incluye dicha imagen muestra a hombre genuflexo con gorro frigio, el cual está haciendo entrega de Bucéfalo-unicornio al rey Filipo II de Macedonia, quien se localiza sentado en su trono y portando corona real y báculo (fig. 1). Sería tras la adquisición de Bucéfalo, cuando los jinetes o picadores del rey intentaran domarlo, no pudiendo ninguno de éstos montar sobre el mismo, debido a su salvajismo y gusto por la carne humana. De hecho, debido a su gusto antropófago, este caballo fue encerrado en una jaula de hierro hasta que fue liberado y amaestrado por el gran Alejandro¹¹. De este modo tenemos que evidenciar que esta epopeya por parte del joven príncipe no fue baladí, ya que dignificaba al que sería un gran conquistador, y en lo que respecta a esta investigación, vemos gran parentesco entre la actitud agresiva de Bucéfalo con la del unicornio indómito del que hablaban los antiguos¹².

⁸ PSEUDO CALÍSTENES (2010): p. 43.

⁹ PLUTARCO, *Vidas Paralelas*, Alejandro Magno VI.

¹⁰ RINOLDI, Paolo (2008): p. 16.

¹¹ Según el historiador heleno del s. I conocido como Plutarco, Alejandro pudo domar al caballo al darse cuenta de que el extraño comportamiento del animal se debía al miedo que este tenía de su propia sombra. Para remediar este hecho, Alejandro dirigió los ojos del mismo hacía el sol, de modo que el animal ya no podía ver su sombra. En cambio la narración clásica que habla del encierro del caballo aparece en la del Pseudo Calístenes, motivo por el cual es heredada por la Historia de preliis. PSEUDO CALÍSTENES (2010): p. 44.

¹² No existe ninguna fuente antigua que refute la conversión de Bucéfalo en una criatura con un solo cuerno.

En otro manuscrito posterior hallamos un perfil similar; no obstante, en esta imagen quién presenta al caballo con un solo cuerno es el propio Alejandro. En ella, el futuro conquistador muestra a su padre que él es el único que puede someter a Bucéfalo. Por otra parte, en esta iconografía podemos observar como el cuerno del Bucéfalo-unicornio es bastante diferente al del anterior, luciendo en esta ocasión un cuerno apenas perceptible, quedando prácticamente camuflado por las orejas del caballo (fig. 3).

Bucéfalo encerrado en una jaula por antropofagia

Como hemos dicho, el Pseudo Calístenes llegó a convertir al extraordinario caballo en una bestia antropófaga¹³, de ahí que el rey macedónico lo encerrara en una jaula de hierro y lo alimentara con los cuerpos de enemigos y criminales. Bucéfalo quedó allí encerrado hasta que el joven príncipe lo liberó y pudo doblegarlo para que fuese su corcel.

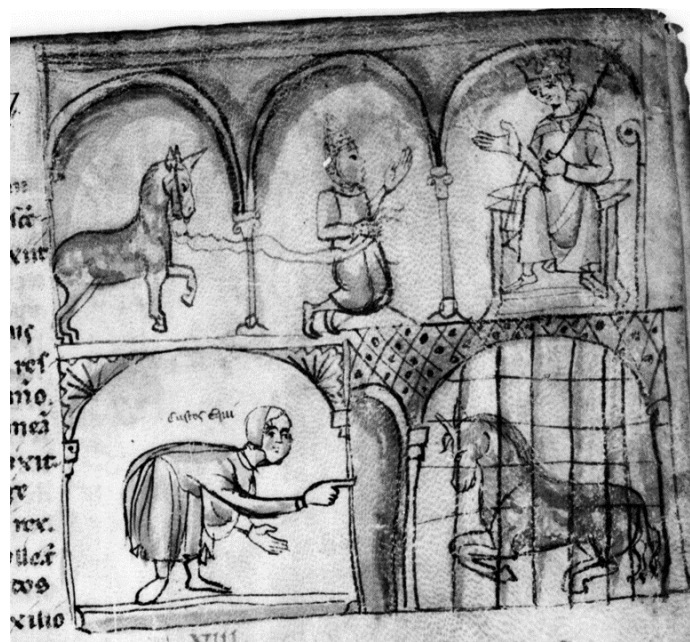


Fig. 1. *Bucéfalo-unicornio encerrado en una jaula por antropofagia*, 1338-1344, iluminación miniada en el manuscrito *El Romance de Alejandro*, iluminado por el artista flamenco Jehan de Gris, Ms. Bodl. 264, fol. 2v. Bodleian Library (Oxford)

Foto de: <http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msbodl264>

En algunos de los manuscritos basados en el relato del Pseudo Calístenes, podemos encontrar el modelo iconográfico en que aparece un joven Alejandro acercándose a la enorme jaula de hierro en donde se guarda a

¹³ PSEUDO CALÍSTENES (2010): p. 44.

Bucéfalo-unicornio (figs. 1, 2 y 3). Además, la miniatura del manuscrito de Oxford, Ms. Bodl. 264, fol. 2v muestra como en el interior de la jaula-cuadra del Bucéfalo-unicornio se hallan diferentes huesos de personas, los cuales indican las inclinaciones gastronómicas del singular caballo, siendo ésta una excepción, ya que, en las demás representaciones del tema, el Bucéfalo-unicornio aparece genuflexo dentro de una jaula vacía (figs. 1 y 3).



Fig. 2. Bucéfalo-unicornio presentado al rey y encerrado en una jaula por antropofagia, s. XII-XIII, iluminación miniada en el manuscrito Historia latina de Alejandro Magno, Ms. Latin 8501, fol. 7r. Bibliothèque nationale de France (París)

Foto: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100387:07/f12.planchecontact.r=latin%208501>



Fig. 3. Bucéfalo-unicornio encerrado en una jaula por antropofagia, 1444-1445, iluminación miniada en el manuscrito *El Romance de Alejandro en prosa francesa*; iluminado por el maestro Talbot, probablemente en Ruan (Francia). Royal Ms 15 E VI, fol. 7r. British Library (Londres).

Foto:

http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_15_e_vi

Alejandro y Bucéfalo en el asesinato de Nectanebo

En el primer libro de la obra narrada por el conocido como Pseudo Calístenes se especifica que el verdadero progenitor del gran Alejandro fue Nectanebo, antiguo soberano de Egipto¹⁴. Del mismo modo esta fuente cuenta que ante esta incertidumbre el joven príncipe no dudó en arrojar a Nectanebo a un pozo¹⁵.

¹⁴ PSEUDO CALÍSTENES (2010): p. 25.

¹⁵ Idem, 45.

De esta historia tenemos la original representación que luce el código BNF Français 9342, fol. 10v, en donde Bucéfalo como unicornio ha sido testigo del parricidio de Alejandro (fig. 4)¹⁶, siendo esta una iconografía única ya que en la mayoría de los manuscritos Alejandro aparece sin su corcel¹⁷.



Fig. 4. Alejandro y Bucéfalo-unicornio asesinando a Nectanebo, s. XV, iluminación miniada en el manuscrito *La geste ou histoire du noble roy Alixandre, roy de Macedonne*, iluminado por el artista flamenco para el duque de Borgoña, Français 9342, fol. 10v. Bibliothèque nationale de France (París).

Foto : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000083z/f19.planchecontact>

Alejandro y Bucéfalo conquistando o batallando

Bucéfalo acompañó a Alejandro en todas sus gestas, motivo por el que es frecuente localizar a lo largo de los distintos pasajes incluidos en estos manuscritos, la representación de Alejandro montando a su corcel Bucéfalo-unicornio, en pleno combate o tomando alguna ciudad (fig. 5)¹⁸. Estas imágenes

¹⁶ En el manuscrito BNF Français 246, fol. 72r (fig. 12), también se encuentra una representación de Alejandro montándose en Bucéfalo-unicornio tras el asesinato de Nectanebo, siendo un precedente para la fig. 4.

¹⁷ Véase a Alejandro cometiendo solo este asesinato en el código del s. XV, BL, Royal Ms 15 E VI, fol. 7r.

¹⁸ Véase por ejemplo como Alejandro se presenta con su ejército a presentar batalla ante el rey persa, en PSEUDO CALÍSTENES (2010): pp. 117-118.

de nuevo aparecen en los códices adaptados del Pseudo Calístenes. En ellos suele incluirse a Alejandro Magno luciendo armadura de caballero medieval sobre su Bucéfalo-unicornio, hallándose ambos a la vanguardia de su ejército macedónico. En muchas de estas escenas el unicornio agacha su cabeza con la intención de amenazar a sus adversarios con su único cuerno. De este modo, también podemos observar en otras versiones a Bucéfalo con dos cuernos en plena batalla¹⁹.



Fig. 5. Alejandro y Bucéfalo-unicornio conquistando, 1444-1445, iluminación miniada en el manuscrito *El Romance de Alejandro en prosa francesa*; iluminado por el maestro Talbot, probablemente en Ruan (Francia), Royal Ms 15 E VI, fol. 15v. British Library (Londres).

Foto: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_15_e_vi

Alejandro y Bucéfalo contra otros seres fantásticos, entre ellos el unicornio

La mayoría de las biografías sobre Alejandro gustan de retratar con esmero la gran cantidad de prodigios que encontró el rey y su séquito al adentrarse en las tierras bañadas por el río Indo. En las miniaturas bajomedievales podemos ver como Alejandro y sus hombres se topan con Amazonas y hombres salvajes, así como con diferentes bestias fabulosas entre las cuales se aciertan dragones, grifos, elefantes, animales con tres cuernos, el llamado *ondotirano* (fig. 7) y, por supuesto, con rinocerontes o unicornios, sí se prefiere (fig. 6). En estas imágenes podemos ver como Alejandro galopa sobre

¹⁹ Véase a Bucéfalo con dos cuernos en el manuscrito del s. XIV, BL, Harley 4979, fol. 17.

Bucéfalo-unicornio y hace frente a los animales salvajes de la India que lucen un solo cuerno en la cabeza.



Fig. 6. Alejandro y Bucéfalo-unicornio contra unicornios de la India, 1444-1445, iluminación miniada en el manuscrito *El Romance de Alejandro en prosa francesa*; iluminado por el maestro Talbot, probablemente en Ruan (Francia), Royal Ms 15 E VI, fol. 21r. British Library (Londres).

Foto: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_15_e_vi



Fig. 7. Alejandro y Bucéfalo-unicornio contra otros seres fantásticos, s. XII-XIII, iluminación miniada en el manuscrito *Historia latina de Alejandro Magno*, Ms. Latin 8501, fol. 34. Bibliothèque nationale de France (París).

Foto: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100387307/f12.planchecontact.r=latin%208501>

Alejandro enterrando a Bucéfalo

Bucéfalo acompañó como fiel corcel a su señor Alejandro hasta sus últimos días de vida, pereciendo a la edad de 30 años tras el debilitamiento que sufrió al finalizar la batalla de Hidaspes (326 a. C)²⁰. Debido a la gran fraternidad que existía entre el rey y el caballo fue encargada una sepultura solemne, además Alejandro ordenó levantar una ciudad en nombre de su inseparable Bucéfalo, la cual se llamaría Bucéfala o Alejandría Bucéfala²¹.

Del gran dolor que sufrió el rey tras la muerte de su amigo équido, se hicieron gala los artistas del libro ilustrado, como queda testimoniado en la mayoría de los ejemplos conservados. Por un lado, se muestra el llanto del rey ante la sepultura de Bucéfalo (figs. 8 y 10), y por otro el levantamiento *ex novo* de la ciudad construida en su honor (figs. 9 y 11).

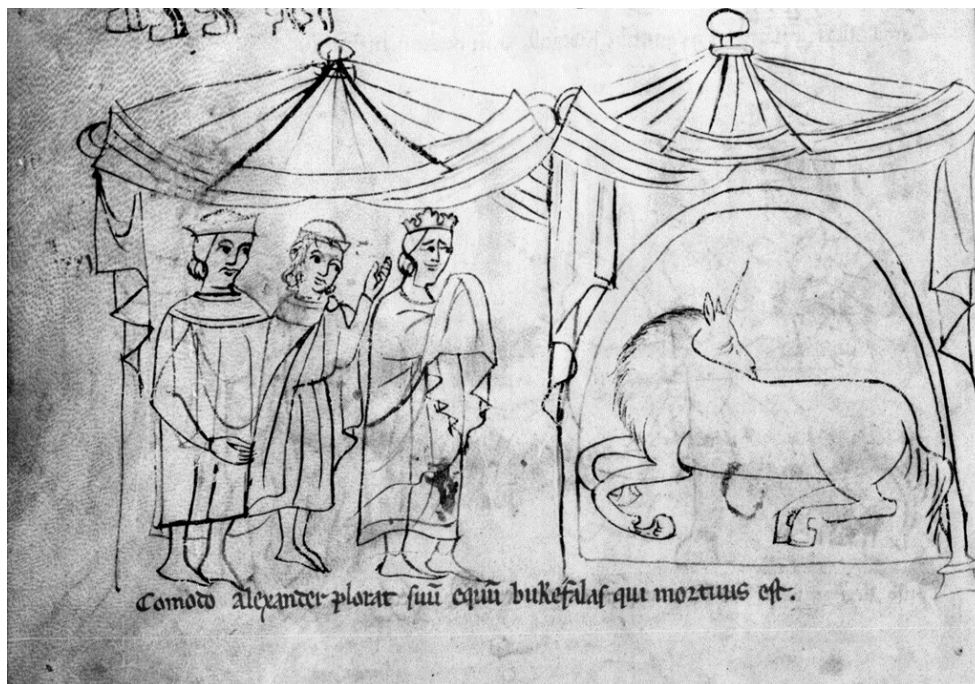


Fig. 8. Alejandro llorando al difunto Bucéfalo-unicornio s. XII-XIII, iluminación miniada en el manuscrito *Historia latina de Alejandro Magno*, París, Ms. Latin 8501, fol. 51v. Bibliothèque nationale de France (París).

Foto: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100387307/f12.planchecontact.r=latin%208501>

²⁰ *Anábasis de Alejandro Magno*, Libro V, capítulo XIX. Véase la nota:31.

²¹ Lamentablemente nada queda de esta ciudad, no obstante se presupone que la misma fue levantada cerca del mismo campo de Hidaspes.



Fig. 9. Alejandro enterrando a Bucéfalo-unicornio s. XII-XIII, iluminación miniada en el manuscrito *Historia latina de Alejandro Magno*, Ms. Latin 8501, fol. 52v. Bibliothèque nationale de France (París).

Foto: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100387307/f12.planchecontact.r=latin%208501>



Fig. 10. Alejandro enterrando a Bucéfalo-unicornio, 1444-1445, iluminación miniada en el manuscrito *El Romance de Alejandro en prosa francesa*; iluminado por el maestro Talbot, probablemente en Ruan (Francia), Royal Ms 15 E VI, fol. 21v. British Library (Londres).

Foto: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_15_e_vi



Fig. 11. Alejandro enterrando a Bucéfalo-unicornio, s. XV, iluminación miniada en el manuscrito *La geste ou histore du noble roy Alixandre, roy de Macedonne*, iluminado por el artista flamenco para el duque de Borgoña, Français 9342, fol. 184r. Bibliothèque nationale de France (París).
Foto: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000083z/f19.planchecontact>

Fuentes escritas

Antes de avanzar en este apartado tenemos que puntualizar que las fuentes escritas que hemos investigado son de diferente naturaleza y cronología; ya que, por un lado, tenemos autores antiguos de origen grecorromano como autores medievales. Y, por otra parte, tenemos que considerar tanto las fuentes centradas en el unicornio como las focalizadas en la vida de Alejandro de Macedonia.

Así, por una parte, convenimos en prestar atención a las fuentes en las que se valora al unicornio como una bestia del género équido. La primera fuente en la que se encuentra este animal es la *Historia de la India*, nº XXV²², escrita por el médico griego Ctesias (s. V-IV a. C) mientras estaba al servicio del imperio persa. En ella se hace referencia a que el unicornio tiene cuerpo de asno u onagro salvaje (*Equus hemionus*), es decir, se hace alusión a la posibilidad de que estos animales podrían llegar a ser domados y por lo tanto montados por el hombre, no obstante, también se recalca la dificultad de ello.

²²CTÉSÍAS (2004): pp. 182 y 185.

Hay en la India unos burros salvajes del tamaño de los caballos, e incluso más grandes. Tienen el cuerpo blanco y la cabeza de color púrpura, ojos azules, y un cuerno en la parte delantera de un codo de largo [...].

Historia de la India, n.ºXXV, traducción propia del francés al castellano.

El propio Aristóteles en su tratado conocido *Sobre las partes de los animales (Lib.III, cap. II)*²³, coincide con Ctesias. En el contexto de la Roma republicana localizamos un testimonio sobre el unicornio en la *Historia natural* de Plinio el Viejo, diferenciando éste entre dos criaturas de un solo cuerno, sobre el monocerote se expresa así:

[...] Sin embargo la fiera más salvaje es el monocerote, similar al caballo en el resto del cuerpo, en la cabeza al ciervo, en los pies al elefante, en la cola al jabalí, con un mugido grave, un solo cuerno negro en el centro de la frente, el cual sobresale dos codos. Dicen que esta fiera no puede ser capturada viva.

*Historia Natural, libro VIII 31, en Los animales terrestres de Etiopía*²⁴.

No obstante, fue con la introducción del unicornio en el contexto cristiano cuando este animal cuadrúpedo comenzó a tener cuerpo de animal bóvido o caprino. En primer lugar, destaca la mención del animal en distintos pasajes bíblicos: *Nm. 23:22; Nm. 24:8; Dt. 33:17; Iob 39:9-10; Sl 21:22; Sl 28:6; Sl 91:11; Is 34:7; Dn 8:1-10*. De este modo, fue en la profecía VIII del *Libro de Daniel*, donde se localizó la visión entre el carnero de los dos cuernos y el macho cabrío de un solo cuerno. Según comenta el propio *Libro de Daniel* el carnero sería la alegoría del rey de los medos y de los persas, mientras que el macho cabrío de un solo cuerno la imagen de Alejandro Magno²⁵. Esta visión fue muy importante ya que fue contada en diferentes narraciones alejandrinas y posiblemente ayudara en la Baja Edad Media a la identificación de Alejandro, y en su defecto de Bucéfalo, como un animal de un solo cuerno.

²³ARISTÓTELES (2010): p. 84.

²⁴CAYO PLINIO SEGUNDO (2003): p.151.

²⁵ El *Libro de Daniel* fue escrito por un autor anónimo en el s. II a.C., aunque se le atribuyó a un tal Daniel, el cual habría vivido en tiempos del destierro de los judíos en Babilonia (s. VI a.C.). En cualquier caso, en este libro hay alusiones indirectas a hechos históricos, como por ejemplo las conquistas de Alejandro Magno y su posterior caída. No obstante, aunque es evidente que el autor o autores anónimos del s. II a.C. hablaban de Alejandro Magno de Macedonia, en el *Libro de Daniel* no se indica de manera explícita.

Presté atención, y vi un chivo que venía del occidente, sobre la faz de toda la tierra, sin tocar el suelo; ese chivo tenía un cuerno imponente entre sus ojos.

Dn, 8:5

Por supuesto también resalta la inclusión del unicornio en el *Fisiólogo griego*, texto escrito entre los siglos II-IV en algún lugar de las franjas de Siria-Palestina o de Alejandría. Esta obra fue de suma importancia para la imagen del unicornio en la Edad Media cristiana, ya que de ella bebieron los posteriores *Fisiólogos latinos* y *Bestiarios*. Cómo podemos leer, según el *Fisiólogo griego* el unicornio pertenecía al género caprino:

El Fisiólogo relata que el unicornio tiene el atributo siguiente. Es un animal pequeño, como una cabra; pero es muy huidizo, y los cazadores no pueden acercarse a él, pues tiene gran astucia. Tiene un cuerno en mitad de la cabeza. Expliquemos ahora cómo se atrapa. Envían a su encuentro una pura doncella revestida de una túnica. Y el unicornio salta al regazo de la doncella, ella lo amansa, y él la sigue; así lo conduce al palacio del rey.

*Fisiólogo griego*²⁶

La fuerza y unión de todas estas fuentes provocaron que el unicornio llegara a la cultura cristiana occidental, destacando la versión de las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla, no haciendo éste mención sobre el cuerpo del animal, centrándose tan solo en su fuerza y enfrentamiento con los elefantes, así como también en su relación con la virginidad (*Etimologías*, Libro XII, *Acerca de los Animales*, 2. *Sobre las Bestias*, 12-13).

Tras el paso del año mil, el unicornio tuvo gran desarrollo en los bestiarios latinos y en sus posteriores traducciones a lenguas romances. No obstante, estas eran deudoras del *Fisiólogo griego* y de las *Etimologías*, por lo que el unicornio tuvo mayoritariamente aspecto caprino.

En lo que se refiere a las fuentes en las que tiene cabida Bucéfalo, estas fueron todas las que ocupan la historiografía o materia alejandrina desde la Antigüedad hasta la Edad Media. En primer lugar, se podría destacar la gran biografía realizada sobre Alejandro por el historiador romano Quinto Curcio Fufo

²⁶ MALAXECHEVARRÍA (2008): pp. 194-195.

en la primera mitad del s. I, la conocida como *Historiae Alexandri Magni Macedonis*²⁷. Esta obra comienza cuando Alejandro se hallaba en sus campañas de Asia Menor –sobre el año 333 a.C.–, no otorgándonos información necesaria sobre los orígenes de Bucéfalo. No obstante, esta fuente fue muy significativa para el medievo, ya que de ella bebieron muchas de las historias sobre el rey realizadas a lo largo de la Plena Edad Media.

En la órbita del imperio romano, tenemos la narración sobre Alejandro Magno que el ensayista de origen heleno conocido como Plutarco incluyó en su compendio de biográfico: *Vidas paralelas*. Éste narraba de esta forma el primer encuentro de Alejandro con Bucéfalo:

Trajo un día un tesalio llamado Filonico el caballo Bucéfalo para venderlo a Filipo en trece talentos, y habiendo bajado a un descampado para probarlo, pareció áspero y enteramente indómito, sin admitir jinete ni sufrir la voz de ninguno de los que acompañaban a Filipo, sino que a todos se les ponía de manos. Desagradóle a Filipo, y dio orden de que se le llevaran por ser fiero e indócil; pero Alejandro, que se hallaba presente: -¿Qué caballo pierden –dijo-, solo por no tener conocimiento ni resolución para manejarle-. Filipo al principio calló; más habiéndolo repetido, lastimándose de ello muchas veces: -increpas- le replicó- a los que tienen más años que tú, como si supieras o pudieras manejar mejor el caballo-; a lo que contestó: -Este ya se ve que lo manejaré mejor que nadie-. -Si no salieres con tu intento-continuó el padre-, ¿Cuál ha de ser la pena de tu temeridad?- -Por Zeus- dijo- pagaré el precio del caballo-. Echáronse a reír, y convencidos en la cantidad, marchó al punto adonde estaba el caballo, tomóle por las riendas, y volviéndole, lo puso frente al sol, habiendo observado, según parece, que el caballo, por ver su sombra, que caía y se movía delante de sí, era por un momento y viendo que tenía fuego y bríos, se quitó poco a poco la clámide, arrojándola al suelo, y de un salto montó en él sin dificultad. Tiró un poco al principio del freno, con las riendas en alto, y sin castigarle ni aun tocarle le hizo estarse recogido. Cuando ya vio que no ofrecía riesgo, aunque hervía por correr, le dio rienda y lo agitó, usando de voz fuerte y aplicándole los talones. Filipo y los

²⁷ Es muy poco lo que conocemos de los autores que en vida de Alejandro escribieron sobre su vida y hazañas; con todo, podemos sospechar que la mitificación de su biografía debió partir, fundamentalmente, de ellos. Así, escritores del propio séquito de Alejandro, como Calístenes de Olinto, Onesícrito de Astipalea se caracterizaron, además de por lo encomiástico de sus relatos, por el carácter fantástico, maravilloso, incluso absurdo que imprimieron a sus obras. Y otro tanto podríamos decir de Hesesias de Magnesia, Daimacos de Platea o Megástenes, a lo que cabe añadir nombres como Nearco de Creta, Aristóbulo de Casandrea, Clitarco etc. PSEUDO CALÍSTENES (2010): pp. 7-8.

que con él estaban tuvieron al principio mucho cuidado y se quedaron en silencio; pero cuando después de doblar la meta, volvió directamente con facilidad y soltura, mostrándose ufano y alegre, todos los demás prorrumpieron en voces de aclamación; mas del padre se refiere que lloró de gozo, y que besándole en la cabeza luego que se apeó: -Busca, hijo mío-le dijo-, un reino igual a ti, porque en Macedonia no cabe-.

Vidas Paralelas, Alejandro Magno VI²⁸.

En lo que respecta a la muerte de este caballo, Plutarco señaló:

De resulta de la batalla contra Poro murió Bucéfalo, no desde luego sino al cabo de algún tiempo, cuando, según los más se le estaba curando de sus heridas; o según dice Onesícrito, fatigado con un trabajo que no podía ya llevar por su vejez, pues tenía treinta años cuando murió. Sintiólo profundamente Alejandro, creyendo haber perdido en él nada menos que un amigo y un familiar; y edificando en su memoria una ciudad junto al Hídaspes, la llamó Bucefalia.

Vidas Paralelas, Alejandro Magno LXI²⁹.

El ya aludido, Plinio el Viejo también dejó escrito buena información acerca del singular caballo de Alejandro en su *Historia Natural*:

Al mismo Alejandro también le tocó en suerte un caballo de excepcional rareza. Le dieron el nombre de Bucéfalo, bien por su aspecto torvo, bien por sus ijares, en que estaba grabada la imagen de una cabeza de toro. Se dice que fue adquirido por trece talentos a la cuadra del farsalio Filonico, cuando todavía Alejandro era un niño y se prendó de la belleza del caballo. Este, enjaezado con la montura del rey, no aceptó en la silla a nadie más que a Alejandro, mientras que, en otras ocasiones, aceptaba a todos sin distinción. Se cuenta del mismo su memorable comportamiento en las batallas; que, herido en el asedio de Tebas, no soportó que Alejandro montara en otro, y otras muchas acciones del mismo tipo, por las que el rey le dispensó honras fúnebres cuando murió, y erigió en torno a su túmulo una ciudad con su nombre.

Historia natural, libro VIII, 42³⁰

²⁸ PLUTARCO (1970): pp. 31-32.

²⁹ Idem, 94.

³⁰ PLINIO EL VIEJO (2003): pp. 184-185.

En el s. II nació una nueva versión de las hazañas del rey heleno por parte del militar retirado Flavio Arriano. Este escribió su obra en griego y aportó algunos datos sobre la vida de Alejandro. Su obra se conoce como *Anábasis de Alejandro Magno*, y en ella podemos hallar una solemne narración sobre la muerte del fiel corcel del rey, y también la afirmación de la semejanza de la cabeza de Bucéfalo con la de un toro debido a una mancha blanca que se encontraba en mitad de su frente:

Alejandro fundó dos ciudades, una donde la batalla se llevó a cabo, y la otra en el lugar donde se comenzó a cruzar el río Hidaspes; a la primera la llamó Nicea, en conmemoración de su victoria sobre los indios, y a la segunda Bucéfala en memoria de su caballo Bucéfalo, que murió allí, no por haber sido herido por cualquier arma, sino por los efectos de la fatiga y la vejez; contaba ya con una treintena de años y estaba muy desgastado por el agotamiento. Este Bucéfalo había compartido muchas penurias y peligros con Alejandro durante muchos años; no se dejaba montar por nadie que no fuera el rey, porque rechazaba a otros jinetes. Era a la vez de tamaño inusual y generoso de temple. La cabeza de un buey la tenía grabada como una marca distintiva, y, de acuerdo con algunos autores, ésa fue la razón por la que recibió aquel nombre; pero dicen otros que, aunque era negro por completo, tenía una mancha blanca en la testa que tenía un notorio parecido con la cabeza de un buey. En la tierra de los uxios, este caballo se lo robaron a Alejandro, quien inmediatamente envió una proclama por todo el país diciendo que iba a matar a todos los habitantes a menos que el caballo fuese devuelto. Como resultado de esta proclama, el animal fue traído de nuevo sin tardanza ante él. Lo cual ilustra cuan intenso era el cariño que Alejandro sentía por el caballo, y el grande temor a Alejandro que los bárbaros albergaban. Permitidme que rinda este pequeño homenaje de mi parte a este Bucéfalo por deferencia a su amo.

Anábasis de Alejandro Magno, Libro V, capítulo XIX³¹.

En estas líneas es inevitable no reparar en la obra escrita en el s. III y atribuida a un tal Pseudo Calístenes, *Vida y Hazañas de Alejandro de Macedonia*, llegando a ser todo un *best-seller* en su época, por lo que se realizaron

³¹En: https://sites.google.com/site/adduartes/home/anabasis_arriano/libro-5 [consultado el 11/06/2018]

traducciones y adaptaciones a diferentes lenguas a lo largo de los siglos³². Igualmente, como veremos más adelante, durante las centurias centrales del Medioevo, la narrativa sobre Alejandro heredada de este relato tuvo gran éxito en el mundo cristiano occidental. El Pseudo Calístenes relata de esta forma los últimos momentos del extraordinario caballo:

Luego tocaron las tropas el toque de ataque. Pero dio orden de saltar las fieras en seguida. Las fieras, preparadas para la carga, se abalanzaron y embistieron a las estatuas; pero tan pronto como se quemaban las fauces dejaban de lanzarse sobre nada. Así, pues, detuvo el asalto de las fieras el astuto Alejandro. Entretanto los persas dominaban a los indios y los perseguían con embestidas de sus arqueros y cargas de caballería. Enorme era la batalla entre los que mataban y los heridos de muerte. Entonces cae exánime el caballo de Alejandro, Bucéfalo. Al suceder tal cosa, Alejandro se aparta del combate. Los ejércitos continuaron batallando unos contra otros durante veinte días. Pero las tropas de Alejandro empezaron a sentir temor y a replegarse.

*Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*³³.

De este modo y tomando de la traducción literaria de la obra del Pseudo Calístenes, nació entre los siglos X y XI una versión latina de la vida de Alejandro Magno, la cual fue atribuida a un tal Leo o León de Nápoles y que es conocida como *Historia de Preliis*³⁴. Sobre la doma de Bucéfalo dice así:

³² Según Carlos García Gual la obra del Pseudo-Calístenes fue traducida dos veces al latín, una por Julio Valerio, siguiendo la versión α; otra, por el arcipreste León de Nápoles, que utilizó un código de la versión δ. Aunque la primera fue punto de partida para algunas versiones en lengua vulgar, el conocimiento medieval de Alejandro descansa en gran medida en la de León, fuente de numerosas traducciones vernáculas.

³³ PSEUDO CALÍSTENES (2010): pp. 155-156.

³⁴ Existen tres versiones de la conocida como *Historia de Preliis*, j1, j2 y j3. Parece ser que la versión j2 fue la que dio pie a diferentes versiones en romance: la versión francesa en prosa conocida con el título *Histoire du noble et tres vaillant Alexandre le Grand*, escrita probablemente en la segunda mitad del siglo XIII por un autor anónimo; el "Alexander" de Seifrit aus Oestereich, relato alemán en verso escrito alrededor de 1352; el "Konung Alesander", versión medieval sueca en verso escrita a finales del siglo XIV; la "Alexanderchronik" de Meister Babilth, versión en prosa alemana del s. XV; una serie de traducciones hebreas, como la atribuidas Sael ben Jehuda ven Tibbin del s. XI-XII, o la de Joseph ben Gorion; y dos fragmentos ingleses en verso conocidos como "Alexander A y B". Además, la versión j2 sirvió como fuente secundaria en torno a 1250 para Rudolf von Ems, Ulrich von Eschennbach, y Johun Gower, entre otros.

Además destacamos que la *Historia de preliis* (recensión versión j2) es la que se encuentra en la Cuarta parte de la *General Estoria* de Alfonso el Sabio, que lleva por título "Estoria de Alexandre el Grand". En: GONZÁLEZ ROLÁN, T. y SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, P. (1982): pp.19-21

Transiit per eum locum, in quo stabat ipse indomabilis caballus, viditque illum conclusum esse inter cancella ferrea et ante eum iacentem summa[m] manuum ac pedum hominis, quae illi superfuerat, et miratus est misitque manum suam per cancellas. Statim extendit collum suum ipse caballus et coepit lambere manum illius atque complicatis pedibus proiecit se in terram, tornansque caput respexit Alexandrum. Intelligens itaque Alexander volutatem caballi aperuit cancellum et coepit mansuete tangere dorsum eius manu dextra. Statim caballus coepit mansuescere amplius; ut cum quando blanditur domino suo canis, sic et ille blandiebat Alexandro. Inter haec autem ascendit super eum et equitando exiit foras. Cum autem vidisset eum Philippus, dixit: 'Fili, Alexander, omnem divinitatem modo cognovi in te, quia te debes fieri rex post meam mortem.

Historia de preliis, Libro I, XVII³⁵.

Además, Leo de Nápoles menciona explícitamente al rinoceronte, motivo por el cual este animal aparecerá en la iconografía de los diferentes manuscritos creados en el Occidente medieval:

Girantes autem fluvium ex alia parte perreximus superius et invenimus stagnum mellifluum ac dulcem. Applicavimus ibi et fecimus succendi focum. Hora vero tertia noctis exeuntes subito ferae silvestres venerunt ad ipsum stagnum bibere aquam. Erant ibi scorpiones longitudine cubiti unius mixti inter se albi et rubei. Videntes autem eos venit super nos maxima angustia, qui etiam quidam ex nostris mortui sunt. Venerunt ibi et leones mir[a]e magnitudinis et rinocerotes. Omnes istae bestiae exiebant ex arundineto ipsius stagni. Et erant inter eos porci silvatici magni vale forciores leonibus habentes dentes per longum cubitum unum. Erant ibi pardali et tigrides et scorpiones atque elefanti et homines silvatici habentes sex manus; similiter et feminae eorum. Inter haec habebamus maximas angustias, quia occurrerunt super nos; cum lanceis et sagittis eiecimus eas a nobis. Posuimus focum in ipsis silvis, ut fugerent ipsae ferae.

Historia de Preliis, Libro III, III³⁶.

Sobre otras fieras de la India esta adaptación latina apuntaba:

Venit super nos bestia mir[a]e magnitudinis fortior elefanto, odontotirannos³⁷, et fecit impetum veniendi ad nos; nos autem discurrentes huc atque illuc

³⁵ [En: <http://www.thelatinlibrary.com/leo1.html> [consultado el día 06/06/2018]]

³⁶ [En: <http://www.thelatinlibrary.com/leo3.html> [consultado el día 06/06/2018]]

confortando milites, ut adiuvent se; ex alia parte irruens bestia occidit ex nostris viginti sex. Quidam autem milites armati occiderunt eam.

Historia de Preliis, Libro III, IV³⁸.

En el s. XII nació en Francia una versión en prosa latina de 5.464 hexámetros, conocida como *Alexandreis, sive Gesta Alexandri Magni*. Esta fue escrita por el teólogo y poeta Gautier de Châtillon hacia 1178-82 (con la particularidad de que la misma fue dedicada al arzobispo de la ciudad francesa de Reims). Tras esta versión en prosa latina comenzaron a aparecer diferentes versiones sobre la vida y las aventuras de este rey en lenguas vulgares, como el conocido como *Li romans d'Alixandre*, escrito en 16.000 versos y en romance francés por Alexandre de Bernay, o la versión en romance castellano de mitad del s. XIII, el *Libro de Alexandre* de autoría anónima³⁹. Este último narraba de esta forma la llegada de Bucéfalo a la corte del rey, así como su gusto por la carne humana, y por supuesto la sumisión ante Alejandro:

La bondat del caballo vinçia todo al,
 Nunca en este siglo ovo mejor nin tal,
 Nunca fue enfrenado nin preso de dogal,
 Mucho era más blanco que nieve nin cristal.
 En tres redes de fierro estaba ençerrado,

³⁷ Según Carlos García Gual la carta de Alejandro a Aristóteles, el texto A omite algunos detalles, que sí se conservan en la versión armenia (y la latina), como la aparición de un tremendo y fabuloso monstruo, el *odontotyranos, super rinoceronte* de colosal tamaño. Recogemos unas líneas del texto armenio (que ofrece KROLL en su aparato crítico a pie de página) para presentar a esta fiera y llenar esta laguna del texto:

“Y entonces quemamos con nuestro fuego el bosque. Los reptiles huían ante el fuego, pateamos con los pies algunos bichos y con nuestras espadas los rematamos. Muchos más se quemaron en el incendio, hasta que en la noche, a la hora sexta, apareció la luna. Después de haber sufrido tan terrorífico y brutal espanto nos quedamos admirados de las muy extrañas formas de aquellas criaturas. Y he aquí que, de repente, se presentó una fiera mayor que todos los elefantes, cuyo nombre era “odontotirano”, que parecía ansioso de embestirnos. Yo corrí rodeándolo por acá y por allá y exhortaba a mis valientes compañeros a encender hogueras y mantenerlas con cuidado de que no pereciéramos. Pero aquella fiera, con su furor por herir a los hombres, saltó sobre las hogueras y en aquel ataque al campamento mató doscientos veinte hombres en el momento. Pero otros valientes del grupo consiguieron a fuerza de heridas acabar con la fiera unicornes, y aduras penas mil trescientos hombres consiguieron arrastrarla fuera de aquel lugar”. (Enlaza la carta con el texto de la versión A). PSEUDO CALÍSTENES (2010): pp. 165-166.

³⁸ [En: <http://www.thelatinlibrary.com/leo3.html>]

³⁹ CAÑAS, J (2013): p. 15.

y fuera con pan ocho e con vino criado;
de part llegarse omne a él sol non era osado,
que aviá grant pavor e grant dubdo echado.
Avié rotos a dientes muchos fuertes calnados,
Muchos fuertes çerrojos a cozes quebrantados;
Avié muchos de omnes comidos e dañados,
Ond` eran fierament todos escarmentados.
Un rey de Capadoçia, -el nombre he olvidado-,
Óvol al rey Philipo en present enbiado;
Domar nuncal pudieron, ca assí fue adonado,
Quisquier quel cavalgasse serié rey venturado,
Fízol` un elefante, como diz la scriptura,
En una dromedaria por muy grant aventura;
Viníel de la madre ligerez por natura,
De la parte del padre, fortalez e fechura.
Quando avié el rey a justiciar ladrón,
Dávalo al caballo en lugar de prisión;
ant lo avié comido, itanto era glotón!,
que veint` e quatro lobos comerién un motón.
De manos e de pies ante él más yazién
Que diez carros o más llevar non los podrién;
Avién muy grant pavor quantos que lo oyén,
Que sabién, si furtassen, que por tal passarién.
El infant sopó nuevas del cavallo tan fiero,
Dixo: "Nol predrá omne si yo non lo prisiero,
Creo que será manso luego que yo l` oviero,
Perdrá toda bravez quando en él subiero."
Priso maço de fierro, quebrantó los berrojos;
Buçifal, quand lo vido, enclinó los jenojos,
Encorvó la cabeça e abaxó los ojos.
Entendió el cavallo que era su señor,

Perdió toda braveza, cogió todo sabor,
Dexóse manear todo aderedor;
Todos dizién: "Aqueste será emperador.

Libro de Alexandre, vv. 108-117⁴⁰.

De esta versión castellana también podemos apuntar la mención que se hace acerca de una bestia híbrida entre elefante y caballo, con tres cuernos sobre su cabeza, a la que tuvo que hacer frente Alejandro y su ejército en las profundidades de la India:

Pero de una bestia vos quiero fer emiente,
Mayor que elefante e mucho más valiente,
Era de raíz mala e de mala simiente,
Venié beber al río quand` el día caliente.
Semejava cavallo en toda su fechura,
Avié la tiesta negra como mora madura;
en medio de la fruent`, en la encrespadura,
tenié tales tres cuernos que era grant pavura.

Libro de Alexandre, vv. 2180-2182⁴¹.

Por último, también consideramos pertinentes los preciosos versos que escribe el autor del *Libro de Alexandre* sobre la muerte del fiel Bucéfalo:

Buçifal con la muerte ovo a recreer,
Entendiólo el rey, ovo a deçender;
Fue leal el caboso, non se dexó caer
Fasta que vio al rey en sus pies se tener.
Buçifal cayó muerto a pïedes del señor,
Remaneció apeado el buen emperador;
Mintriemos si dixiéssemos que no avié dolor,
Mandólo soterrar a muy grant onor.
Después fizo el rey, do yazié soterrado,
Poblar una çibat de muro bien obrado,

⁴⁰ CAÑAS, J (2013): pp. 157-158.

⁴¹ Idem, p. 500.

Dixieronle Buçifalia, nombre bien señalado,
Porque fuera assí el cavallo llamado.

Libro de Alexandre, vv. 2092-2094⁴².

Extensión geográfica y cronológica

Centrándonos en el Occidente medieval cristiano podemos afirmar que los primeros manuscritos ilustrados sobre la vida de Alejandro Magno nacieron tras la versión latina de su vida, no siendo casual que el manuscrito más antiguo en donde hemos localizado a nuestro Bucéfalo-unicornio sea de origen italiano, el cual se redactaría y se iluminaría a finales del s. XII.

Más tarde con el avance de las versiones de la vida del rey en diversas lenguas romances, la representación de nuestro Bucéfalo-unicornio se difundiría sobre todo entre los actuales –Francia⁴³, Bélgica y Países Bajos⁴⁴– viendo las diversas casas reales –así como algunos miembros de la nobleza europea–, en este gran rey el reflejo del perfecto monarca conquistador, quedando esta faceta muy lejos de la del Alejandro Magno pecador que la Iglesia tomó como símbolo de la soberbia⁴⁵. De este modo, la figura en los códices sobre este rey con la impronta del Bucéfalo-unicornio continuo hasta finales del s. XV.

Soportes y técnicas

A día de hoy no se ha detectado ninguna representación de Bucéfalo-unicornio fuera de la pintura sobre pergamino, no obstante, no podemos descartar la posibilidad de que se vertiese en otros soportes. En nuestra opinión, el unicornio que aparece dentro de uno de los medallones del mosaico de Otranto podría tratarse de la pareja de Alejandro Magno y Bucéfalo-unicornio, resolviéndose de este modo el misterio sobre la identidad de la figura humana que acompaña al unicornio.

⁴² Idem, p. 487.

⁴³ Ejemplo del manuscrito *El Romance de Alejandro* en prosa francesa; iluminado por el maestro Talbot, probablemente en Ruan (Francia). Londres, BL, Royal Ms 15 E VI, de la segunda mitad del s. XV.

⁴⁴ Ejemplo del manuscrito *La geste ou histoire du noble roy Alixandre, roy de Macedonne*, iluminado en el s. XV por el artista flamenco para el duque de Borgoña. París, BNF Français 9342.

⁴⁵ Alejandro Magno siempre estuvo presente en el imaginario cristiano medieval, siendo por un lado una figura de la Antigüedad muy venerada, no obstante la Iglesia encontró en la historia de este rey, también el reflejo del cristiano pecador y soberbio, viéndose esto en temas iconográficos como en el vuelo de Alejandro. Véase: RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2018): pp. 9-23.

En primer lugar, se deben destacar los códices creados por la escuela italiana de finales del s. XII, sin embargo, la escuela que mayor esplendor tuvo a la hora de crear manuscritos ilustrados sobre la vida de Alejandro fue la francesa y posteriormente la inglesa y la flamenca. En ellas se crearon fabulosos manuscritos bajomedievales sobre los periplos del rey, luciendo estos libros todo tipo de matices y de técnicas que solo estaban al alcance de los mejores iluminadores de la época, demostrando el interés por parte de las clases pudientes por obtener una de estas obras.

Precedentes, transformaciones y proyección

No se conoce ningún precedente de Alejandro junto con su Bucéfalo como unicornio al código del s. XII: Ms. Latin 8501 (BNF, París). Sin embargo, por un lado, tenemos que atender a la temprana representación de Bucéfalo portando dos cuernos sobre su cabeza en las improntas de las monedas emitidas por el rey Seleuco I, llamado Nicátor (358-281 a. C). Y por otra parte, no podemos olvidar el gusto por el retrato ecuestre que desde la temprana Antigüedad se venía haciendo, viéndose representaciones de caballeros ecuestres en el arte persa, griego y romano. En lo que se refiere a Alejandro sobre Bucéfalo, tenemos ejemplos prematuros como el relieve de "El sarcófago de Alejandro" del s. IV a.C del Museo de Estambul, en donde se representa al rey heleno luchando sobre Bucéfalo-caballo durante la batalla de Issos.

De esta forma, el proceso de transformación del Bucéfalo-caballo al del Bucéfalo-unicornio, no está nada claro. Podemos alegar una posible influencia por parte de la interpretación de la profecía número VIII del *Libro de Daniel*, ya que desde muy pronto la hermenéutica identificó al macho cabrío con un solo cuerno con Alejandro Magno de Macedonia. Por ello, hubo diversas representaciones en el ámbito del libro ilustrado en las que apareció un macho cabrío con un solo cuerno venciendo a un carnero de dos cuernos⁴⁶. Empero, no hay que olvidar otros orígenes como el de la propia raíz del nombre de este caballo; a este respecto, debe tenerse en cuenta que la cultura persa

⁴⁶ Véase al macho cabrío con un solo cuerno contra el carnero de los dos cuernos en el *Romance de Alejandro en prosa*, iluminado en los Países Bajos. Londres, BL, Harley 4979, fol. 27v; s. XIV

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7951&CollID=8&NStart=4979>

denominaba a Alejandro Magno como *Iskandar o al-Iskandar*, es decir, como el *señor de los dos cuernos* (Corán, 18: 83-94).

Con esta herencia, los romances medievales comenzaron a crear diferentes formas para Bucéfalo, por lo que muchos empezaron a añadir cuernos sobre la cabeza del caballo (un cuerno, dos cuernos y hasta tres cuernos). Asimismo, el auge de la representación del unicornio como animal equino vino tras la entrada del unicornio en los romances caballerescos como los alejandrinos u otros como *Le romans de la Dame a la licorne du Biau chevalier* de 1350 dedicado a Blanca de Navarra⁴⁷.

De este modo, el unicornio se convirtió en la montura sobre la que iban otros animales, así como hombres y mujeres salvajes, siempre en el marco de la sátira hecha en diversas *marginalia* de salterios y libros de horas del s. XIV en adelante⁴⁸. Igualmente, también llegó a servir de perfecta montura para damas virtuosas en alusión tanto a su idealización como corcel (la montura para los *milite christi*) como por su relación con el símbolo de la virginidad y de la pureza⁴⁹.

En último lugar insistimos en la importancia y posterior proyección del unicornio como la perfecta montura. Una evidente proyección se vio en las armaduras de caballo o bardas que protegían los corceles de los caballeros en la batalla desde el s. XII, y que siguieron realizándose en la Baja Edad Media y a inicios de la Edad Moderna. En éstas se añadía un saliente punzante en la testera del caballo, justo entre los ojos, sirviendo éste como defensa, realizado este

⁴⁷“Siendo aquí el unicornio símbolo de pureza y feminidad, frente al símbolo masculino del león, resultando ambos en composición ideales perfectos para el caballero cortés que se encuentra bajo el potencial de su dama”. Sin embargo en estas fuentes no se dice nada explícito sobre que el unicornio sea un animal de naturaleza equina. GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel, Ángel (1997): p. 650.

⁴⁸ Véase por ejemplo el simio montando un unicornio en el *Libro de Horas* de Engelbert de Nassau, Flandes, Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 219, fol. 128rv 1470-1490. También el simio montando un unicornio del *Libro de horas* de Juana I de Castilla, Londres, iluminado en Flandes. Londres, BL, Add MS 35313, fol. 212v, s. XVI. Por otro lado también puede verse a los hombres montando un unicornio, del *Jardín de las Delicias*, pintura al óleo sobre tabla realizada por el Bosco en Flandes, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1500.

⁴⁹ Mujer virtuosa montando un unicornio. Claude de Francia con Beaumontien, Triunfos de la virtud, iluminado en Francia. París, BNF, Français 144, fol. 7v, s. XVI.

saliente a imagen y semejanza del cuerno que porta el corcel-unicornio⁵⁰.

Como evidencia del alargado vestigio del Bucéfalo-unicornio, llegamos hasta la literatura del pasado s. XX. En concreto al séptimo episodio de la saga de *Las Crónicas de Narnia*: "La última batalla". En ésta podemos ver como en esta última aventura el último rey de Narnia (Tirian) monta a su fiel unicornio (Alhaja), siendo una alusión clara a la pareja de Alejandro Magno y Bucéfalo-unicornio⁵¹.

Prefiguras y temas afines

El tema iconográfico del rey Alejandro de Macedonia montando a Bucéfalo-unicornio, podría ser un reflejo del paralelismo de este rey con Cristo. No olvidemos la coincidencia entre la concepción de Cristo y la de Alejandro, así como la temprana muerte de ambos. Por otra parte, una de las facetas simbólicas del unicornio más extendida era la de ser la imagen de Cristo⁵².

De este modo, temas afines al Bucéfalo-unicornio los encontramos en las diferentes caracterizaciones de guerreros o santos guerreros montados en unicornios⁵³, y al mismo tiempo en los otros "bucéfalos" que aparecen con más de un cuerno sobre su cabeza⁵⁴; además, de en la eclosión del unicornio en la heráldica de los caballeros europeos.

⁵⁰ Véase la armadura de caballo con cuerno entre los ojos, moneda del emperador Maximiliano I de Austria, Nueva York, Museo Metropolitano de Nueva York, 26.261.14; principios del s. XV. Sobre la moneda del emperador Maximiliano I. VV.AA (2005): p. 31.

⁵¹ Véase las ilustraciones del unicornio junto con el último rey de Narnia realizadas por de Paulina Diana Baynes, realizadas éstas para la edición original de *La Última Batalla*, publicada en Reino Unido en 1956, última parte de la saga literaria las *Crónicas de Narnia*.

⁵² MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (2014): p. 546.

⁵³ Véase la representación de Juan Ricci del monasterio de San Millán de Yuso, de san Millán montando en un unicornio blanco y blandiendo una espada en la batalla de Hacinas contra los musulmanes.

⁵⁴ Véase a Alejandro y Bucéfalo-bicornio contra unicornios de la India, *L'ystoire du bon roi Alixandre*, iluminado en las islas británicas. Berlín, KL Ms. 78 C1, fol. 68, finales del s. XIII.

Y a Bucéfalo con tres cuernos, *La Historia de Prellis en francés*, iluminado por el conocido maestro Real de Alejandro en Francia, posiblemente en París. Londres, Royal 20 B XX, fol. 12, 1420.

Bibliografía

- ANDERSON, Andrew Runniv (1930): "Bucephalas and His Legend", *American Journal of Philology*, t. 51, nº1, pp. 1-21.
- ANÓNIMO (s. XIII): *Libro de Alexandre*. Edición de CAÑAS, Jesús (2013): *Libro de Alexandre*. Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid.
- ARISTÓTELES (s. IV a.C): *De partibus Animalium*. Traducción del griego de BARTOLOMÉ, Rosana e introducción y notas de LUARNA, Alfredo Marcos (2010): *Obra biológica. De partibus Animalium*. Redalyc, Madrid.
- ATHOLE ROSS, David John (1963): *Alexander Historiatus: A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*. Warburg Institute, Londres.
- BOITANI, Piero; BOLOGNA, Corrado; CIPOLLA Adele; LIBORIO, Mariantonia (1997): *Alessandro nel Medioevo Occidentale*. Fondazione Lorenzo Valla e Mondadori, Milán.
- CASTIÑEIRAS, Manuel (2004): "L' Alessandro anglonormando e il mosaico di Otranto: Una ekphrasis monumentale?", *Troianalexandrina*, vol. 4, pp.41-86.
- CAYO PLINIO SEGUNDO (s. I d. C 2003): *Historia natural*. Edición de BARRIO SANZ, Encarnación del (2003): *Historia natural*. Gredos, Madrid, Libros VII-XI.
- CHANDEZON, Christophe (2010): "Bucéphale et Alexandre. Histoire, imaginaire et images de rois et de chevaux". En: GARDEISEN Armelle (dir.), *Histoire d'équidés: des textes, des images et des os*. Lattes, l'Association pour le développement de l'archéologie, Languedoc-Roussillon, pp. 178-179.
- CTÉSIAS (s. IV a.C): *La Perse. L'Inde*. Edición de LENFANT, Dominique (2004): *La Perse. L'Inde*. Les Belles Lettres, Paris.
- DEYERMOND, Alan (2002): "Medieval Spanish Unicorns". En: GAGO-JOVER, Francisco (ed.): *Two Generations: A Tribute to Lloyd A. Kasten (1905-1999)*, *Hispanic Seminary of Medieval Studies*, New York, pp. 55-96.
- EINHORN, Jürgen (1998): *Werinhard. Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungstranger in Literatur und Knust des Mittelalters*. Wilhelm Fink, Munich.
- ELVIRA, Miguel Ángel (1988): "Anotaciones sobre la iconografía del unicornio en Bizancio", *Erytheia*, vol. 9, nº 1, pp. 143-165.
- ETTINGHAUSEN, Richard (1950): *The Unicorn. Studies in Muslim Iconography*. Washington.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel, Ángel (1997): "La evolución de la leyenda del unicornio en la Baja Edad Media. Historia de una pareja". En: LUCÍA MEJÍAS, José (coord.): *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de*

Literatura Medieval. Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, vol.1, pp. 639-652.

GAUTIER DE CHÂTILLON, (s. XII 1998): *Alejandreida*. Edición de PEJENAUTE RUBIO, Francisco (1998): *Alejandreida*. Akal, Madrid.

GLANOWSKI, Emilie (2015): "Bucéphale, compagnon d'exception d'alexandre: la construction d'un mythe", *Circé*, nº7 [<http://www.revue-circe.uvsq.fr/bucephale-compagnon-dexception-dalexandre-la-construction-dun-mythe/> Consulta 30/06/2018].

GODBEY, Allen, H (1939): "The Unicorn in the Old Testament". En: *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, vol. 56, nº3, pp. 256-296.

HYLAND, Ann (1994): *The Medieval Warhorse From Byzantium to the Crusades*. Grange Books, UK.

HYLAND, Ann (1998): *The Warhorse 1250-1600*. Sutton Publishing, UK.

LUCIO FLAVIO ARRIANO (s. I d.C): *Anábasis de Alejandro Magno*. Editado por Biblioteca Clásica Gredos (2010), Madrid.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (2008): *Bestiario medieval*, Biblioteca medieval, Siruela, Madrid.

MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (2014): *Diccionario del simbolismo animal*, Encuentro, Madrid.

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

PLUTARCO (s. I d.C): *Alejandro y César (Vidas paralelas)*. Edición de RIBA, Carles (1970): Biblioteca Básica Salvat, Barcelona.

PSEUDO CALÍSTENES (s. III d.C): *Vida y hazañas de Alejandro Magno*. Edición de GARCÍA GUAL, Carlos (2010): *Vida y hazañas de Alejandro Magno*. Gredos, Madrid.

RINOLDI, Paolo (2008): "La circolazione della materia 'alessandrina' in Italia nel Medioevo", *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei*, vol. I, pp. 11-50.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2014): "Unicornio en el mundo cristiano", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid; [<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/unicornio-en-el-mundo-cristiano> Consulta 30/06/2018].

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2018): "La ascensión de Alejandro Magno: su iconografía en el mundo medieval", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol.

X, nº 18, pp. 9-23. [[https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2018-06-29-5.%20Alejandro%20\(digital\).pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2018-06-29-5.%20Alejandro%20(digital).pdf) Consulta 30/06/2018]

ROSS, D. J. A and STONES, Alison (2002), "The Roman d'Alexandre in French prose: another illustrated Ms. from Champagne or Flanders c. 1300", *Speculum*, nº 56, pp. 151-162.

ROSS, D. J. A. (1952): "Nectanebus in his palace: a problem of Alexander iconography", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 15, nº 1-2, pp. 67-87.

ROSS, D. J. A. (1963): *Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*. Warburg Institute University of London. London.

ROSS, D. J. A. (1989): "A funny name for a horse – Bucephalus in Antiquity and the Middle Ages", *Autour du Roman d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre, Revue de Médiévisique*, nº7, pp. 49-76.

SILVA SANTA CRUZ, Noelia (2014): "Unicornio en el mundo islámico", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid; [<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/unicornio-en-el-mundo-islamico> Consulta 30/06/2018].

STOCK, Markus (2016): *Alexander the Great in the Middle Ages: Transcultural Perspectives*. University of Toronto Press, Toronto.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2016): *Iconografía marginal en Castilla, 1454-1492*. Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid.

VV.AA (1991-2002): "Voces Bucéfalo y Alessandro". *Enciclopedia dell'Arte Medievale y Enciclopedia dell'Arte Antica*, Classica ed Orientale. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani.

VV.AA (2005): *The Armored Horse in Europe, 1480-1620*. Metropolitan Museum of Art New York, New York.

WILLIS, Raymond Jr (1934): *The Relationship of the Spanish Libro de Alexandre to the Alexandreis of Gautier de Châtillon*. Princeton University Press, Princeton.

Perfil de la revista

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

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

Política editorial y normas de publicación

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

Estructura de los originales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Citas

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

Ilustraciones

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

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

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

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

Por ejemplo:

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

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

Referencias bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

Los textos bíblicos serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

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

b) Bibliografía final:

Monografías y obras colectivas

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

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

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

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

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

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): "Título", *Revista*, vol./tomo, nº, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII", *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, nº 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

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

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

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

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

Catálogos de exposiciones

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

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

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

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

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

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

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

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

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

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

Ediciones de fuentes y obras literarias

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

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

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

Recursos y ediciones digitales, artículos de revistas electrónicas

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

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): "Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage", *Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre*, nº 12 [<http://cem.revues.org/index7132.html>]. Consulta de 10/10/200].

Evaluación y publicación

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

Aviso de derechos y responsabilidades

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

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

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

Declaración de privacidad

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



Base de Datos Digital
de Iconografía Medieval

