



ABRIR CAPITULO I TOMO I

LA EDAD MEDIA
(OCCIDENTE)

CAPITULO I: LA DESMEMBRACION DEL THIASOS MARINO EN LA EDAD MEDIA.

1. Introducción.

Tal vez, ningún ejemplo sea más ilustrativo para entender el significado del mar y de las poderosas fuerzas que le animan, durante la Edad Media, que su representación pictórica en el artesonado de la Iglesia de San Martín de Zillis (1) (lám.II,I, 1). Como señaló Ernest Murbach en su estudio monográfico sobre dicha obra, la tierra se representaba, desde el Siglo IV, como una superficie plana, con cuatro esquinas, rodeada por el Océano. De esta manera apareció en las representaciones cartográficas realizadas desde la TOPOGRAFIA CRISTIANA de Cosmas Indicopleustes (siglo VI) y el BEATO DE LIEBANA (año 790) (lám.II,I,2): "Esta ordenación cartográfica medieval del mundo fue tomada en Zillis como punto de partida, haciendo la decisiva distinción entre los cuadros marginales del techo y los situados en su interior" (2).

Los 48 recuadros que rodean todo el conjunto interior, donde se desarrollan escenas de la vida de Cristo, son una seriación del mundo mítico del mar y constituyen la llamada "Zona Oceánica". Este Océano de la Iglesia de San Martín es un universo marginal, habitado por seres fabulosos dotados de cuerpos animales y colas de dragones o de peces. Con sus formas anfibas, estos seres convierten al Océano en un "Universo diabólico", en un mundo de destrucción y caos que gira y se debate en torno al mundo de la Salvación, sólo vislumbrado en las figuras de los ángeles-vientos que aparecen en las cuatro esquinas, o en las escenas de barcas a bordo de las cuales viajan hombres.

Es frecuente que en miniaturas y en otras manifestaciones en las que se representa el Bautismo de Cristo, el dios del mar aparezca personificado cabalgando a la grupa de un gran pez. En uno de los recuadros centrales de este terrorífico Océano pintado, la divinidad, montada sobre esta cabalgadura, sostiene algo, que pudiera ser un cetro, en su mano. Sus dominios están habitados por dragones y otros seres marinos difíciles de definir, que son el resultado híbrido de la unión de diversos tipos de animales (cabra, caballo, león, oso, pato, elefante, ciervo ...) con unas extremidades inferiores pisciformes (de una ó varias colas).

La desbordante imaginación del hombre del románico sobrepasó todos los modelos clásicos, y el alegre cortejo anunciador y acompañante del dios del mar, se convirtió en una hueste monstruosa que simbolizaba el insondable misterio y la feroz advertencia que entrañaban las profundidades marinas.

Asimismo, aparecen "sirenas" de doble cola, que Murbach ha denominado "nereidas", tañendo, cautivadoras, diversos instrumentos musicales, sobre tres paneles sucesivos en el centro de los lados menores. Junto a ellas no faltan otros motivos de procedencia clásica al lado de escenas de barcas y pescadores, relacionadas con el llamado Ciclo de Jonás, tema que se repite insistentemente en la Edad Media como prefiguración de la Resurrección de Cristo.

El mundo clásico, consciente de los peligros del mar y dada su importancia en el contexto de la sociedad grecorromana, había ideado, para su salvaguarda, el culto de Poseidón (3). Pero el hombre medieval, sin un culto específico capaz de garantizar y velar por sus intereses o su misma existencia, sólo pudo sentir temor ante el abismo marino. No podemos olvidar que este temor ante el mar hunde sus raíces en el mundo fenicio, cuando, ávidos de riqueza, los comerciantes que surcaron los mares quisieron guardar recelosamente el secreto de la Ruta del Estañ o de las Islas Cassitérides (4).

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

La sucesión de períodos y culturas que se desarrollan a lo largo de la Edad Media, hacen de ésta un período de gran complejidad, tanto espiritual como culturalmente. El tema de la presente Tesis Doctoral "Posidón y el Thíasos marino en el Arte del Mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)", se encuentra con no pocos problemas a la hora de afrontar el capítulo correspondiente al Arte del Medievo, no sólo por la citada complejidad y dificultades que su variedad encierra, sino también porque nuestro protagonista, el "Thíasos marino" experimenta durante este período notables transformaciones de iconografía, se deshace, y sus miembros comienzan a desenvolverse aisladamente hasta que el Renacimiento les vuelve a unir.

En este variado marco artístico de la Edad Media, diversas culturas se suceden y se interrelacionan entre sí de alguna manera; para establecer una secuencia iconográfica completa y coherente de este variopinto panorama cultural, ha sido preciso incluir en este estudio, obras de arte realizadas en el ámbito anglosajón, carolingio, otoniano, etc., que se escapan de los propósitos generales de esta Tesis (centrada en el mundo Mediterráneo). Tales obras no son más que un recurso de ayuda para vislumbrar la secuencia de iconografía que este trabajo persigue, no pretendiendo nunca su desarrollo exhaustivo.

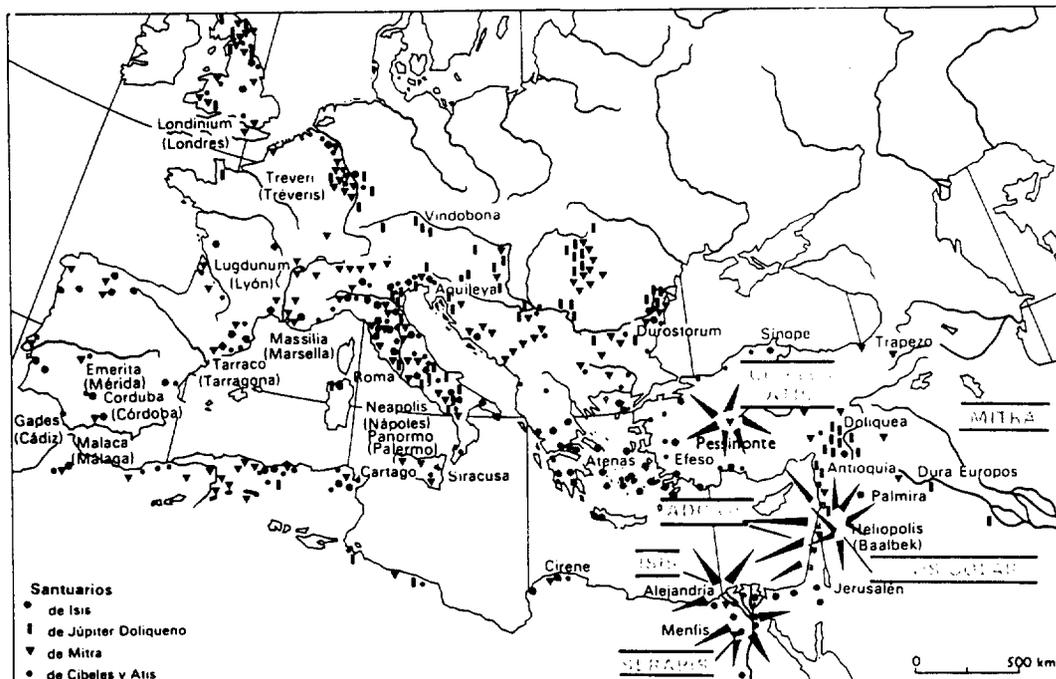
Para abarcar un período tan dilatado y múltiple, desde el punto de vista del pensamiento y de la iconografía, he optado por establecer una serie de capítulos que se corresponden con los grandes ciclos artísticos de la Edad Media Occidental, desde el Arte Paleocristiano hasta el Arte Gótico, pasando por el Arte de las Invasiones, el Arte Prerrománico y el Arte Románico, dejando al margen las culturas orientales del Mediterráneo, que se tratarán en su correspondiente apartado.

2. El cristianismo y el ocaso de los cultos paganos.

La víspera de Pascua del año 29 Jesús murió crucificado; comenzaba así una nueva era en la historia de la Humanidad. Los seguidores de Jesús eran considerados por sus contemporáneos como una secta soteriológica, equiparable a otras muchas que existían en Roma. A partir del año 64 -fecha de los martirios de San Pedro y San Pablo-, el Cristianismo comenzó a preocupar seriamente al Estado, que hasta entonces le había despreciado de modo genérico, por considerarle como una de tantas religiones místicas, que desde el Siglo III se habían ido extendiendo entre los estratos sociales más humildes. Inquietud esencial fue, sin embargo, su monoteísmo intransigente, que rehusaba fundirse en la corriente sincretista del Estado.

La mayoría de las religiones místicas, tales como el Mitraísmo, el Culto del Ser Invicto o la religión metróaca eran cultos de procedencia oriental que ofrecían esperanza de salvación y vida eterna en una coyuntura especialmente difícil, por lo que es comprensible su buena acogida (f.II,1). El cristianismo se confundió, en ocasiones, con una religión de misterios más, razón por la que habrían de ser, precisamente los cultos de este signo, sus más grandes rivales. Durante los primeros siglos de su vida el cristianismo hubo de combatir en un doble frente: de un lado contra el mundo judío, en cuyo seno había surgido, y de otro, contra el mundo helenístico sobre el que habría de triunfar. Tras una primera fase de condescendencia y permisibilidad, su llegada a Roma y la fuerza de su contenido de revolución social, hicieron que comenzaran las acusaciones a las que siguieron las atroces persecuciones de Nerón, Trajano o Domiciano; Marco Aurelio también se vio obligado a perseguir a los cristianos, cediendo a las presiones de la mayoría (5).

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)



f. II,I,1. Extensión de los cultos orientales en el Imperio Romano entre los siglos I d.C. y III d.C.

Pese a estas hostilidades, la Iglesia se iba extendiendo en Roma, Asia Menor, Grecia y Africa. La nueva sociedad cristiana se fortalecía con la convicción de que el futuro sería suyo, y los primeros apologistas de la Iglesia redactaron obras dirigidas a los Emperadores para justificar el cristianismo y para que éstos cediesen ante la fuerza de su verdad. Bajo el reinado de Constantino el Grande (6) y tras el Edicto de Milán, la Iglesia se vio enormemente favorecida. Se proclamó una tolerancia mixta en la cual se permitía a cristianos y paganos adorar del modo que entendiesen "la divinidad que está en los cielos", fórmula satisfactoria para ambas partes.

El Emperador, practicante de las religiones místicas, trataba por todos los medios de establecer un equilibrio entre los cultos paganos y el cristianismo; por una parte contentaba a los paganos, de quienes se sentía responsable, puesto que tomó el título de "Obispo de quienes estén fuera de la Iglesia", y sin embargo, el conjunto de su política hizo del Cristianismo la religión del Estado (Iam.II,1,3).

La legislación se vio plagada de principios cristianos: prisioneros y esclavos fueron más protegidos, se prohibieron el divorcio y la prostitución, el domingo

se hizo día festivo, se concedieron a la Iglesia privilegios oficiales, y se construyeron los primeros grandes monumentos cristianos como la Iglesia de Santo Sepulcro de Jerusalén, la de la Natividad de Belén, las basílicas de Letrán y de Vaticano en Roma, etc.

El siglo IV fue el de la definitiva victoria del Cristianismo sobre el paganismo, al menos en cuanto a las clases altas se refiere. El cristianismo no cedió en ningún caso a la tentación sincretista y el gobierno imperial hubo de destruir en algunos años la situación del paganismo. Las medidas tomadas durante el reinado de Graciano, resultaron en la separación de paganismo y estado. En tiempos de Teodosio las creencias antiguas fueron duramente perseguidas, y en el 391 los cultos paganos fueron prohibidos en su forma pública; en el 392 lo fueron totalmente, los juegos olímpicos fueron abolidos, etc.

Pese a ello, en el seno mismo del Imperio, los círculos de intelectuales siguieron adorando a sus divinidades y profesando las doctrinas neoplatónicas mezcladas con elementos gnósticos y con elementos tomados de los cultos místicos (Escuela de Atenas). La Arqueología atestigua que los santuarios paganos fueron abandonados, en general, a fines del Siglo IV.

De muchas maneras, la Iglesia procuraba inculcar una fé y un espíritu nuevos en algunas prácticas fuertemente arraigadas; el culto a los mártires y a las reliquias debía sustituir a las antiguas devociones y a las imágenes y amuletos protectores. La fiesta de la Natividad, por ejemplo, se celebraba el 6 de Enero, fecha de la fiesta egipcia en la que los paganos celebraban la llegada de un dios nacido de una Virgen, y después el 25 de Diciembre, día que se celebraba desde hacía siglos el "Dies Natalis" día del nacimiento del Sol. Los gestos y las supersticiones del paganismo, no sólo tardaron mucho en desaparecer, sino que pervivieron distorsionadas a lo largo de la Edad Media, especialmente en la vida privada y en los repertorios de los maestros artesanos.

3. Las pervivencias de la iconografía clásica en el siglo IV.

La victoria del cristianismo y de sus exigencias morales no podían dejar de modificar sustancialmente las condiciones de la vida intelectual. Sin embargo, parece extraño y resulta admirable que, incluso entonces, el patrimonio acumulado por diez siglos de cultura pagana fuera conservado. Los hombres de los siglos III y IV no concibieron obra artística alguna que no hubiese tomado del pasado su temática y sus técnicas; los artistas, pese a la deficiente calidad de algunas obras, no tuvieron conciencia de una ruptura con el pasado. La aristocracia, como la burguesía urbana superviviente, se atenía a ideales estéticos semejantes a los antiguos. Es más, tanto paganos como cristianos, al profesar el mismo ideal de formación intelectual, coincidían en admirar y apoyar el peso de la tradición intelectual. Pese a esto, la cultura antigua estaba llegando a su fin: el Imperio marchaba hacia la fragmentación lingüística, y hacía ya tiempo que los acontecimientos científicos habían dejado de interesar.

El arte del siglo IV expresa en los rostros la tensión espiritual propia de los testimonios de la caída del paganismo; la decoración funeraria declara el anhelo de eternidad dichosa con imágenes simbólicas sacadas de la Biblia; o con la permanencia de los temas de dioses y genios salvadores: Hércules, los Dioscuros, los elementos, la Eternidad, Baco, Venus, o Neptuno, entre otros. En los sarcófagos cristianos se reproducían escenas del Antiguo u Nuevo Testamento, pero los personajes que los animaban procedían con frecuencia del repertorio formal del arte clásico; en ocasiones también la temática era de origen antiguo, y sin embargo, siempre susceptible a una interpretación simbólica acorde con la doctrina de Jesús. Iconográficamente, es preciso citar la aportación cristiana en tiempos de Constantino; pero la nueva religión no conmocionó el mundo de las formas puesto que fueron los mismos artesanos los que realizaron las obras para una sociedad, independientemente de su credo religioso. Buena muestra de ello es un cofre matrimonial conservado en el British Museum y procedente del Tesoro del Esquilino: El "Cofre de Secundus y Projecta" (lám. II,I,4), un cofre de matrimonio realizado en plata dorada que muestra en sus caras externas una

decoración en la que se unen elementos iconográficos paganos -divinidades marinas concretamente- con otros cuya simbología es totalmente cristiana como son: palomas, pavos reales..., reforzados por una inscripción en la que Proiecta exhorta a su esposo a seguir la doctrina cristiana. Hay que hacer además una neta distinción en el aspecto puramente formal, ya que a las dos variantes de representación iconográfica o simbólica se corresponden dos modos de hacer también distintos: para la representación de las escenas de mitología pagana, -las tapas- el artista ha optado por formas completamente clásicas, como si hubiera calcado su obra de un repertorio habitual, mientras que las escenas cristianas -que rodean el cuerpo del cofre- han sido elaboradas con una técnica muy similar a la utilizada en los "sarcófagos columnados": las figuras responden a nuevos parámetros estéticos, y se han cobijado alternativamente bajo arcos triangulares y curvos, sostenidos por columnas de achatado fuste torso.

Junto a obras en las que conviven paganismo y cristianismo, como el citado Cofre de Secundus y Proiecta se dieron, en las postrimerías del Imperio Romano, otras de índole netamente pagana, y algunas, en cambio, cristianas por completo. Entre las primeras merecen ser citadas en honor a su patente clasicismo y respeto al pasado, los marfiles en general por ser estos trabajos, realizados para la aristocracia, los que demuestran el mejor hacer de los artesanos del momento, así como la continuidad de la tradición artística. En la iconografía de nuestra competencia, Posidón y el thiasos marino, subsisten aún durante el siglo IV muchísimos ejemplos que atestiguan la pervivencia que señalamos y por lo que respecta a las obras cristianas, constituyen un apartado independiente al que se atenderá a continuación bajo el epígrafe de Arte Paleocristiano.

4. El "thiasos" marino en el arte paleocristiano.

El cristianismo confirió desde sus primeros momentos una connotación simbólica a objetos y temas presentes a lo largo de toda la Antigüedad; la paloma,

el pez, el barco, el pavo real, el delfín ... y otros tantos, pasaron a tener una segunda lectura iconográfica, o dicho de otro modo, se cristianizaron (7). Asimismo, numerosos temas clásicos se reinterpretaron adquiriendo un significado acorde con la nueva doctrina. Por ejemplo, el tan repetido tema de Buen Pastor, que derivaba formalmente del Moscóforo griego, y en el contexto funerario romano era símbolo de inmortalidad, fue identificado con Cristo Pastor de almas . Herakles (Hércules) pasó a ser el hombre-símbolo de las virtudes cristianas, y así, otras deidades y héroes.

El mar no fue uno de los aspectos que merecían especial interés para cristianos; por esta razón, los temas marinos sólo aparecen ocasionalmente en el arte paleocristiano, bien como mero escenario ambiental, bien como tema secundario. Por otro lado, se aprecia que algunos elementos marinos se transforman en símbolos parlantes en la iconografía cristiana. Durante los siglos IV y V de nuestra era es frecuente que, también la iconografía de los seres del mar sea comparsa de temas de clara filiación cristiana. El pez, el delfín y el barco, tres animadores de los dominios marinos, pasan a ser, en la ideología cristiana, los símbolos respectivos de Cristo (8), los fieles y la Iglesia Cristiana.

Posidón-Neptuno, como la mayoría de las divinidades del panteón grecorromano desaparece prácticamente en el Arte Paleocristiano. Una singularísima y muy significativa excepción nos la ofrece un sarcófago italiano fechado a fines del siglo III o principios del IV, y que se conserva en el Museo Nacional de Nápoles. (lám. II,1,5). En el relieve que adorna su frente principal se desarrolla en friso continuo el tema de los "Dioses dando presentes al hombre recién creado". La ilustre asamblea olímpica presente antaño en el portentoso nacimiento de Atenea, asiste ahora a la Creación del hombre, o de forma figurada, al renacimiento del hombre cristiano.

Ocupa el centro de la escena la figura de Dios Padre, sedente y pensativo ante el proceso de la creación de su obra: el hombre, el Adán bíblico que aún yace inánime, tendido en el suelo y con la cabeza apoyada en el regazo de su

Todopoderoso Creador. La iconografía del Padre responde a los modelos griegos modificados por la sensibilidad academicista de los copistas del Siglo II d.C., quienes añadieron, como aportación propia el uso del trépano o trebra, para acentuar los efectos de claroscuro en el tratamiento de los cabellos barbas y surcos de los pliegues.

A tan trascendente acontecimiento asisten las más altas jerarquías del panteón Olímpico: Júpiter, Juno, Neptuno, Mercurio, Venus y, como en el caso del Nacimiento de Atenea, a guisa de signos ambientales, en los extremos del sarcófago, los carros de Selene, tirado por toros y precedido de Vesperios (el lucero vespertino) y el de Apolo, tirado por caballos. Sin embargo, es de hacer notar que en este caso, ambos son carros ascendentes, en lugar de seguir la pauta clásica según la cual el de Helios era siempre el ascendente, y el de Selene el descendente, para significar ese "rayar del alba o de la aurora", momento en el cual se producían los portentosos partos de los principales dioses.

Neptuno aparece estante, en lugar destacado, detrás del Dios Creador, afrontado con el Dios de Dioses Olímpico, Júpiter, que aparece en lugar similar a la derecha de la escena de la Creación. Se le ha representado desnudo, cubierto su hombro izquierdo por una clámide, sosteniendo el tridente con la mano derecha, y un delfín en la izquierda. Sentada a sus pies una figura femenina con un remo en la mano derecha y acompañada de un ketos, personifica a la Oceánida Thetis, motivo ornamental muy frecuente en los pavimentos musivarios imperiales (9). Este sarcófago es, sin duda, el ejemplar más elocuente desde el punto de vista iconográfico, para entender el sincretismo inicial entre la religión pagana y el cristianismo, hasta que la evolución de este último fue deslindando, de modo contundente, las diferencias entre la simbología pagana, y la tolerada, no sin resistencia, por la nueva doctrina oficial del Estado.

En la misma línea iconográfica sincretista, destaca una bien ejecutada composición musivaria en la que se representa el "Triunfo de Neptuno y Anfitrite", procedente de Constantina (Argelia), y hoy en el Museo de Louvre

(lám.II,I,6). El "Mosaico de Constantina" es pieza de gran calidad técnica, fechable en los primeros años del Siglo IV, en la que se ha mezclado el recuerdo mitológico y el detalle concreto: al lado de los dioses marinos el artista ha representado escenas de pesca y pescadores. Los soberanos del mar, Neptuno y Anfítrite, aparecen montados sobre una cuadriga de veloces hipocampos, precedidos por juguetones delfines y acompañados por figuras infantiles que sostienen un manto que cobija sus figuras, como si se tratara de un "aura velificans". La anatomía de las figuras refleja un sentimiento muy vivo y perfección formal, y su tratamiento resulta muy correcto tanto técnica como formalmente (lám.II,I,7).

La figura recia y algo ruda de Neptuno -que ostenta su emblema, el tridente- se suaviza con la dulzura y amabilidad de gesto de Anfítrite, que parece querer aplacar con su expresión la ira patente en la facies de Neptuno. La cabeza de las dos divinidades aparece rodeada por el nimbo de santidad cristiano, como sucede en el "Eros" situado a la izquierda de Neptuno.

Idéntico compromiso entre paganismo y cristianismo se aprecia, igualmente, en las ilustraciones de algunos de los más tempranos códices latinos que se conservan actualmente (10). De ellos destacaremos el *Codex Vergilius Romanus* (Biblioteca Vaticana, Ms. lat. 3867), que contiene partes de la Eneida de Virgilio, las Eglogas y las Geórgicas, código que, por lo general, ha sido menoscabado en beneficio del llamado Código Vaticano, de idéntico contenido (11).

El "Virgilio Romano", escrito en letra mayúscula rústica del siglo V, estuvo en la Abadía de Saint Denis hasta el siglo XV; sus miniaturas demuestran la enorme importancia que tuvo el intercambio de formas e ideas entre Roma y el imperio greco-romano de Oriente. Debido a las fuertes características orientalizantes del manuscrito, no se puede aseverar si fue realizado por un artista romano en el Este, o si, por el contrario, su autor fue un oriental afincado en el Oeste. Los historiadores no han encontrado, hasta la fecha, solución satisfactoria para este problema, al igual que sucede con la datación del Código, variable entre el año 300 y los primeros años del siglo VI, según diferentes

opiniones. El autor de este manuscrito no ha imitado, deliberadamente, la tradición clásica decadente en lo estilístico, y ha restado importancia a perspectiva, escorzos, modelado o cualquier otro elemento que pudiera distraer la atención del lector.

La obra contiene dos escenas de la Asamblea de los Dioses ("Concilia Deorum"), estructuradas de forma similar. La primera de ellas está inspirada en el comienzo del Libro X de la Eneida: el padre de los dioses y de los mortales, en su residencia celestial convoca a los dioses y diosas para celebrar una asamblea. La pintura muestra a Júpiter, en el centro, y a su izquierda están Mercurio y Minerva; un dios anciano y Juno están representados a la derecha (f. II,1,2). En la otra escena (f.II,1,3), Neptuno está sentado en el centro, presidiendo la asamblea divina; sostiene con sus manos un pez y un tridente, y está flanqueado por cuatro figuras, dos a cada lado: en la izquierda Diana y Mercurio, y en la derecha, Juno y Minerva. La presencia de Neptuno en tan preeminente lugar indica posiblemente la intención de ilustrar el Libro V de la Eneida (V, 779 y ss.), momento en que Venus, que, sin embargo no aparece representada, sedienta de venganza hacia Juno, implora a Neptuno que aplaque el mar (12).

En ambas escenas, los dioses que las presiden (Júpiter y Neptuno respectivamente) están situados en el centro de la composición, con las restantes figuras simétricamente dispuestas en torno a ellos, utilizando un modo de componer muy habitual en Oriente. Las figuras aparecen nimbadas, sentadas sobre asientos altos provistos de respaldo -para significar su alto rango-, y parecen algo sombrías, como melancólicas. También ambos episodios están ubicados sobre la tierra, ya que el sol y la luna han sido representados en los extremos superiores del cuadro; sobre las figuras se extiende un cielo estrellado, surcado por un poético arco iris realizado en tonos violetas: el artista trató de ilustrar el Universo.

Estas inevitables tendencias sincréticas habituales en los cambios de creencias o de culturas, poco a poco se fueron desechando por la propia

clarificación e imposición de la Iglesia cristiana. Sabido es que, durante los primeros siglos de su existencia, los cristianos rechazaron decididamente todo tipo de representación fetichista, luchando denodadamente contra las estatuas paganas y las prácticas rituales de su culto. Los restos llegados a nosotros mutilados de cabeza y pies, como simples "ídolos de barro", son buena muestra de la destrucción sistemática a que fueron sometidos. Desde mediados del siglo IV la figura del Dios Padre y el Dios Hijo, Jesús, absorberían el dominio de todo lo creado: Cielo, Tierra, Mar y Aire.

Por lo que se refiere al ámbito del mar, vemos que Jesús elige como sus primeros discípulos a Santiago y Pedro, humildes pescadores llamados a convertirse en "pescadores de almas". El Pasaje de la Pesca Milagrosa (13) es un claro símbolo de cómo el "Maestro" asume las funciones de los viejos dioses marinos y aún de los vientos: Océano, Posidón-Neptuno, Eolo, Euro, etc., desplazándolos definitivamente del campo de las influencias milagrosas. A partir de ese momento, Dios Padre y Cristo serán los soberanos del mar en las escenas de la Creación del Universo (lám. II,I,8), la ya citada "pesca milagrosa" (II,I,9), o crucificado ante un inmenso mar que le sirve de fondo como le representara Salvador Dalí (lám. II,I,10) y le cantara Bergamín:

No te entiendo Señor, cuando te miro
frente al mar, ante el mar crucificado.
Solos la mar y tú. Tu en la cruz anclado,
dando a la mar el último suspiro.

No sé si entiendo lo que más admiro:
que cante el mar estando Dios callado;
que brote el agua, muda, a su costado.
tras el morir de herido sin respiro.

O el mar o tú me engañan, al mirarte
entre dos soledades, a la espera
de un mar de sed, que es sed de mar perdido.

¿Me engañas tú o el mar, al contemplarte
ancla celeste en tierra marinera,
mortal memoria ante inmortal olvido?

("Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar". Bergamín).

Pese al triunfo de la nueva iconografía, fue inevitable que, sobre todo, el viejo y clásico "thíasos" marino, fragmentado y perdido su primitivo sentido, perviviera como comparsa en las escenas de las que era protagonista el mar o el líquido elemento: fuentes, manantiales, ríos y lagos. Con variantes, transformaciones y deformaciones, dichos componentes pervivirán a lo largo de todo el Medievo, sobresaliendo de entre ellos los que por su significado simbólico podían adecuarse a una interpretación escatológica o soteriológica.

Uno de los iniciales ejemplos de cuanto se ha dicho, lo encontramos en el conocido "Sarcófago de las Nereidas" del Museo Pretestato de Roma (14), obra de principios del siglo IV. Precisamente recibe su nombre de estas divinidades menores, encargadas en este caso de asegurar el tránsito placentero del difunto, hasta la vida del más allá, a las Islas de los Bienaventurados (15).

Idéntico concepto ha sido expresado en el "Sarcófago de Curcia Caciana" (lám. II,1,11) magnífico ejemplar de la escultura funeraria de época constantiniana, conservado en el romano Museo de Letrán y procedente de la Catacumba de Pretestato también en Roma. En este ejemplar, marmóreo, aparece el retrato de la niña Curcia Caciana encerrado en un medallón que es transportado, allende el Océano, por figuras de tritones y Nereidas que cumplen con su amable misión salvadora.

Afrodita-Venus diosa del amor, tuvo en el mundo clásico una doble vertiente (16). En su calidad de Afrodita Urania, nacida de la espuma del mar, fue una divinidad marina que frecuentemente aparecía montada sobre una concha -la voz venera proviene de "Venere"- y acompañada por un thíasos de tritones, delfines, amores, etc. A partir del siglo IV, y a medida que la religión cristiana se fue imponiendo como oficial, las representaciones de la diosa Venus fueron escasas; el Viernes, día dedicado a la diosa del amor fue santificado por el cristianismo, que institucionalizó los Viernes como días de luto, vigiliyas, y

abstinencias. Cuando se representó a Venus en el arte del siglo IV, su figura se adecuó a los patrones puramente paganos; tal es el caso de un grupo escultórico en mármol procedente de la villa galo-romana de Libourne y conservado en el Museo del Louvre: "Venus acompañada de dos amores y un tritón procedente de la Villa galo-romana de Libourne. Lo mismo sucedía en el ya citado "Cofre de Proiecta" (lám. II,I,12), en el que, aún mezclado con motivos iconográficos de inspiración cristiana, se mantuvo dentro de la línea clásica, hecho justificado en este caso por tratarse de un cofre nupcial, un presente de bodas donde era permisible una nota de carácter amable y hasta frívolo, representada por la diosa del amor.

Al mismo tesoro del Esquilino, pertenece una pátera de plata cuyo borde externo está adornado por conchas cóncavas y convexas, alternativamente, mientras que sobre el centro de la misma, la diosa Venus, acompañada por dos "amorinos" arregla sus cabellos. En el mango de la pieza, una figura de Neptuno estante sostiene el tridente con sus manos (17).

Sería más tarde, con el correr del tiempo, cuando la religión cristiana condenaría a la hermosa diosa rubia y la convertiría en símbolo de la tentación carnal, de todo lo pecaminoso, y muy especialmente de la lujuria, dando origen, en el siglo XIV, al tema de la Gran Prostituta (18) (lám. II,1,13).

Uno de los temas representados con mayor frecuencia por los primitivos artistas cristianos fue el de Jonás (19). Primeramente arrojado al mar por sus compañeros para calmar una tormenta fue tragado después por un enorme monstruo marino enviado por Yahvé en cuyo vientre permaneció tres días y tres noches para luego ser devuelto a la vida en una playa. Jonás, como símbolo que prefiguraba la Resurrección de Cristo, era esperanza de vida eterna para los cristianos.

El gran pez enviado por Dios, designado habitualmente como ballena, tuvo, en el primer arte cristiano, y aún hasta el siglo XI aspecto de monstruo marino,

de ketos (20) como en los relieves de los sarcófagos romanos del thíasos marino. Su cabeza es semejante a la de un dragón -cocodrilo o perro- posee garras de felino y aletas de pez; su cola de escamas se enrosca ("campein") formando, en ocasiones, un serpentón similar al del hipocampo. En la descripción de los monstruos míticos primitivos de los hebreos (21) aparecen seres semejantes a la "ballena" de Jonás tales como "Rahab" (el príncipe del mar), el Gran Dragón o Leviatán.

Como ha señalado André Grabar, la historia de Jonás fue tratada a menudo en dos o tres episodios consecutivos; el éxito del tema "puede explicarse por las posibilidades de relación que ofrece, por una parte con el tema del viaje por mar al más allá, y por otra con el pastor Endimión (asimilado a Jonás), que, gracias a Zeus, conservó su belleza en un sueño eterno" (22). Desde la segunda mitad del siglo III, el tema de Jonás se generalizó de tal suerte que son muchos los ejemplos con los que se puede ilustrar este tema. Por su contenido escatológico aparece siempre en contextos funerarios o relacionados con la muerte y la resurrección. Las escenas más representativas aparecen bien de forma aislada (catacumbas), tratadas en relieves continuos (sarcófagos), o mezcladas con obras de simbología cristiana (Orantes, Buen Pastor...), lo que evidencia la actualidad y servicio de su contenido.

Especial mención requieren, por su elevada calidad artística, sendos grupos escultóricos exentos, en mármol, que representan a Jonás tragado por la ballena, y a Jonás vomitado por la ballena, respectivamente (lám. II,1,14). Las preciosas piezas, que pudieron formar parte de un ciclo completo cuyo destino desconocemos, o tal vez constituían pareja destinada a algún conjunto funerario, se conservan actualmente en el Cleveland Museum (Ohio). Proceden, en opinión de Du Bourguet (23) del Mediterráneo oriental. Realizadas ambas con gran dominio técnico y no menos conocimiento del mundo clásico, el artista ha dotado a la figura de Jonás de rostro y cabellos tomados del mundo helenístico, todavía modélico en los últimos años del siglo III d.C.

Los sarcófagos fueron, no obstante, las obras en las que el tema alcanzaría más éxito, como atestiguan un buen número de ejemplares marmóreos de la segunda mitad del siglo III y los primeros años de la centuria siguiente. A la cabeza de ellos, creando escuela, destaca el célebre Sarcófago del Museo Lateranense de Roma (lám. II,I,15), obra del siglo III, que procede del antiguo cementerio del Vaticano.

El friso continuo de su frente está decorado con la Historia de Jonás, fragmentada en tres secuencias cuya lectura debe realizarse de izquierda a derecha: Jonás es arrojado desde un barco al mar, donde un terrible "Ketos" aguarda para deglutirlo. La imagen del monstruo marino se desdobra y, a continuación, vuelve a aparecer, ahora para vomitar a Jonás, que había permanecido tres días en su vientre. A la derecha, recostado en tierra firme, Jonás descansa plácidamente bajo la calabacera.

Siguiendo muy de cerca este esquema cabe señalar, entre otros, un sarcófago procedente de Roma, y en la actualidad en la Ny. Carlsberg Glyptothek de Munich (lám. II,I,16). En algunos casos el tema se simplificó, de modo, que un barco, un monstruo marino y Jonás, en tierra, descansando, llegaron a constituir, por sí solos, todos los elementos de la trama argumental, como puede comprobarse en un sarcófago romano de la iglesia de Santa María la Antigua (lám. II,I,17), o en el Sarcófago de Baebia Hertophila, del Museo de las Termas de Roma (lám. II,I,18).

En ocasiones el soporte para dicha temática se convierte en un cofrecillo de reliquias como es el caso de la famosa "Lipsanoteca" del Museo Cristiano Medieval de Brescia, trabajo del norte de Italia, de la segunda mitad del siglo IV, cuyos excelentes y delicados relieves en marfil expresan una admirable narración del relato bíblico (lám. II,I,19). La Lipsanoteca de Brescia denota en su artífice una sólida formación clásica, no sólo por el tratamiento rotundo de los volúmenes, la elegancia de las formas o el plegado de los paños, sino también por la composición de cada una de las escenas que la decoran.

Presenta una temática que está en estrecha relación con la de los sarcófagos contemporáneos (24). Como en ellos, el cofre muestra, en el friso superior de su frente, a Jonás arrojado al mar y a Jonás vomitado por el monstruo, mientras que en el friso del lado opuesto, Jonás duerme bajo la calabacera. El monstruo que deglute y vomita al profeta es, una vez más, un "Ketos" marino, cuyo serpenteante cuerpo está en íntima relación con los seres del "thíasos" marino antiguo.

La decoración pictórica de las catacumbas cristianas, cuenta, asimismo, con numerosos y no menos espléndidos ejemplares del tema de Jonás, generalmente representado en el momento de ser arrojado del barco y deglutido por el monstruo de las profundidades, el terrible Ketos (Leviatán) enviado por Yavé. El Hipogeo de los Aurelios, en Roma, obra del siglo III, presenta a Jonás arrojado a la ballena desde un barco de vela cuadrada (lám. II,I,20). La rígida figurita de Jonás va a ser devorada por el monstruo, que saca a la superficie únicamente su feroz cabeza.

En la Capilla de los Sacramentos, de la Catacumba de S. Callisto, realizada por los mismos años, también en Roma (lám. II,I,21), el tema ha sido tratado con un magnífico sentido narrativo y del movimiento. Jonás, ya ha sido arrojado al mar, donde un soberbio "Ketos" espera impaciente a su presa. El mismo instante del tema se representó en la Catacumba de los santos Pedro y Marcelino (Roma)(lám. II,I,22), si bien en este caso el artista incurrió en algunos detalles algo extraños ya que el compañero que está en actitud de arrojar a Jonás hacia la boca del monstruo aparece sobre el mar, fuera de la barca. El terrible "Ketos" parece despedir dragónicas bocanadas de fuego por su boca, y su cabeza se caracteriza por unas enormes orejas de lobo, mientras que su cuerpo permanece desdibujado entre las ondas.

De la Iglesia Catedral de Aquileia (Norte de Africa), fundada por el Obispo Teodoro en el año 314, procede la composición del célebre mosaico pavimental con la Historia de Jonás (lám.II,I,23). En él, Jonás, aparece nuevamente arrojado

al monstruo del mar, desde un barco ocupado por tres personajes; su cabeza ha sido ya atrapada por las fauces del "Ketos", animal provisto de aletas en toda la sinuosa longitud de su cuerpo, dotado de magnífica volumetría, conseguida gracias a una verosímil gradación cromática de las teselas.

Otro tema que requiere la atención de este estudio y que pasaremos a considerar a continuación, es la iconografía del río Jordán en las representaciones del Bautismo de Cristo. Como ya apunté en mi Tesis de Licenciatura ("Posidón y el Thíasos marino en el Mediterráneo Antiguo") el Océano es la personificación del agua, a quién Hesíodo (25) hace el mayor de los titanes y padre de los 3.000 ríos de la Tierra. "Se suponía que rodeaba a la tierra como una serpiente, lo mismo que el Zodíaco circundaba el firmamento" (26). Esta concepción primitiva del Océano como un río que envuelve la tierra influyó en la configuración de la iconografía de los ríos desde el mundo helenístico (lám. II,I,24) e incluso, el mismo Océano fue representado como divinidad fluvial en obras tan célebres como el llamado "Marforio" del Museo Capitolino de Roma (lám.I,VII,9).

La iconografía utilizada por los artistas para personificar el "numen" o genio que habitaba en las aguas de un río -y cuyo origen es el mundo helenístico, como se ha señalado-, es muy similar a la de Océano (como deidad marina). Se trata de un hombre de avanzada edad con luengas y blancas barbas, que generalmente se recuesta sobre uno de sus brazos con el que sostiene un cántaro (ánfora) del que surge el caudal de agua que llevará su nombre -con frecuencia expreso al lado de su personificación-. En ocasiones su cabeza está provista de aquellas pinzas de cangrejo marino ("chelai") que también ostentará el Océano, y como él suele exhibir un remo. La representación de los ríos quedó, así, canónicamente fijada y, con ciertas variantes, que se estudiarán a lo largo del presente trabajo, pervive casi hasta nuestros días.

Existen dos grandiosas representaciones en el Arte Paleocristiano de la segunda mitad del siglo V que atestiguan la pervivencia de la iconografía clásica de los ríos y su inclusión en el tema del Bautismo de Cristo, asunto que

cubre las cúpulas de los más célebres Baptisterios de Rávena: el de los Ortodoxos (27), y el de los Arrios (28).

El Baptisterio de los Ortodoxos fue edificado en el primer cuarto del siglo V de nuestra era, por mandato del Obispo Nerón; su decoración interior, a base de estucos en relieve en la parte baja y mosaicos en la cúpula, data del año 450 aproximadamente. El centro de la mencionada cúpula está ocupado por el Bautismo de Cristo en el Jordán donde junto a las figuras de San Juan Bautista, Cristo y la paloma del Espíritu Santo, está una personificación del río Jordán que emerge de las aguas. Su presencia está remarcada con la inscripción IORDAN sobre su cabeza. El genio tutelar del río es, de acuerdo con la perspectiva jerárquica, una figura de menor tamaño que las restantes; un anciano de cabellos blancos y espesa barba que porta como atributos un cántaro del que mana el caudal del río, una caña fluvial como cetro y un paño con el que se apresta a secar a Cristo (29) (lám. II,I,25).

En los mosaicos de la cúpula del Baptisterio de los Arrianos y siguiendo el modelo de los Ortodoxos, realizado a fines del siglo V o principios del VI, también se representó el Bautismo de Cristo en el Jordán (lám. II,I,26). En este caso la personificación del río es una figura monumental que, sentada sobre su propio dominio, adquiere tanta importancia como la de San Juan Bautista. Ninguna inscripción identifica a este personaje de estudiado modelado y afectada actitud, pero sus atributos iconográficos le delatan: anciano de barba y cabello blanco, sentado sobre el agua que mana de un pequeño cántaro en el que apoya su brazo derecho, con una caña fluvial que le sirve de cetro y coronado con pinzas de cangrejo. La figura de un Cristo imberbe con anatomía de adolescente está en el centro de los dos colosos que le acompañan: el Jordán y el Bautista. Sin duda, los mosaicos de los baptisterios de los Ortodoxos y Arrianos influyeron decisivamente en el arte bizantino (30) por lo que muchos autores consideran a estas obras como protobizantinas, dado que el tema se tratará de forma análoga, en el arte bizantino, no sólo en mosaicos, sino también en iconos o pinturas murales.



f.II,I,2. Códice Vergilius Romanus. *Concilia Deorum*. Biblioteca Apostólica Vaticana.



f. II, 13. Códice Vergilius Romanus. *Concilia Deorum*. Biblioteca Apostólica Vaticana.

NOTAS:

1. Murbach, E., El artesanado románico de Zillis, Barcelona, 1967 (7 ed.); Poeschel, E., Die Bangeschichte von St. Martin in Zillis, ZAK, 1939; Idem., Die romanischen deckengemälde von Zillis, Erlenbach/Zurich, 1941.
2. Murbach, E., op. cit., p. 26.
3. Cfr. Rodríguez López, I., Posidón y el thíasos marino en el Mediterráneo Antiguo, Madrid, 1987, p. 57 y ss.
4. El Océano Atlántico era algo enigmático en la Antigüedad. Sólo los fenicios conocían bien el secreto de la ruta del estaño que, aún en época romana, -como transmite Estrabón-, mantenían en secreto. "Es preferible pensar que fueron los fenicios, asentados desde fines del II milenio en Cádiz, los que efectuaron estas exploraciones, y a los que se debe tanto el conocimiento del litoral y las islas atlánticas, como la difusión sobre los peligros de estas aguas, que mantuvieron como suyas durante un milenio. Ver Corzo, R., Los fenicios, Señores del Mar, en Historias del Viejo Mundo, Madrid, 1988.
5. Es célebre la persecución de Lugdunum, del año 177.
6. Constantino el Grande: 312-377.
7. Lucas 15, 3-7; Juan 10, 11-16.
8. A menudo se interpreta la presencia del pez en sentido criptográfico, pues la voz griega ICTHUS, que significa pez, reúne la s iniciales de las palabras griegas que designan a "Jesucristo, Hijo de Dios Salvador" (Iesos Christos Theou Uios Soter).
9. Cfr. capítulo I-7.
10. Del siglo I al siglo IV, el rollo de papiro o volumen fue progresivamente reemplazado por el codex de pergamino, cosido o encuadernado, que vino a ser un campo ideal para la pintura.
11. Facsímil: Fragmenta et Picturae Virgiliana. Cod. Vat. Lat. 3225, Vatican City, 1945 (3 ed.).
12. Cfr. Rosenthal, E., The Illuminations of the Vergilius Romanus (Cod. Vat. Lat. 3867). A stylistic and Iconographical Analysis, Zurich, 1972.
13. Lucas 5, 1-11.
14. Grabar, A., El Primer Arte Cristiano, Madrid, 1967, f.99.
15. Rumpf, A., Die Meerwessen aus den antiken Sarkophagreliefs, Roma, 1969. El tema del viaje a través del Océano fue un motivo muy frecuente desde el siglo II de nuestra era.
16. "Afrodita Pandemos" madre del género humano (encarnación de la Gran Diosa Madre anatólica), y "Afrodita Urania", diosa marina ("mujer nacida de las olas"), diosa del amor puro.
17. Du Bourget, P., Early Crhistian Art, London, 1972, p.203.
18. Una mujer sentada en las aguas, contemplando su efigie en un espejo servía para representar dicho tema.
19. Jonás 1, 4-16 y 2, 1-11.
20. García y Bellido, A., Arte Romano, Madrid, CSIC, 1972 (2 ed.), p. 672.
21. Graves, R., / Pathai, R., Los mitos de los hebreos, Madrid, 1986, p. 46.

22. Grabar, A., op. cit., p. 129.
23. Grabar, A., op. cit., p. 107-109.
24. García y Bellido, A., op. cit. p. 767 y ss.
25. Teogonía, 133 y ss.
26. Graves. R., /Pathai, R., op. cit., p. 47.
27. La Iglesia Ortodoxa era titulada "La Una, Santa, Católica y Apostólica". Constituye una rama desvinculada de la Iglesia Católica, con predominio en Europa Oriental, Asia y Egipto. Una de las diferencias con la Iglesia de Occidente estriba en que el Espíritu Santo, para los ortodoxos, procede solamente del Padre, siguiendo el Evangelio de San Juan.
28. El Arrianismo fue una doctrina formulada por Arrio (256-336), quien enseñaba que el Verbo o Hijo de Dios no es igual al Padre o consustancial con él, sino subordinado a El, ya que fue engendrado, es decir, creado de la nada por el Padre.
29. Desde el mundo prerrománico, serán figuras angélicas las que asumirán dicha función.
30. No hay que olvidar que Rávena fue la capital del exarcado bizantino en Italia.

CAPITULO II: EL SENTIMIENTO DEL MAR ENTRE LOS PUEBLOS BARBAROS.

1. **La invasión de los bárbaros y la caída de Roma.**

En los primeros años del siglo V los pueblos germánicos, ante la presión de los hunos, franquearon las fronteras danubiana y renana, que venían siendo amenazadas desde tiempos de Marco Aurelio, y penetraron en el Imperio Romano de Occidente. Su entrada se produjo en sucesivas oleadas y sin mucha resistencia, dado que buena parte de la población del Imperio era de origen bárbaro (1).

A partir del siglo VI los bárbaros se instalaron en los antiguos dominios del Imperio de Occidente agrupados en etnias en las que a la larga pueden rastrearse los más antiguos núcleos de población de la futura Europa. Fue preciso el transcurso de toda una centuria para que los germanos acabaran por instalarse de modo definitivo, tiempo durante el cual la autoridad de los jefes bárbaros había ido sustituyendo paulatinamente al poder de los emperadores prácticamente nulo se consumía, que era una ficción.

Con esta instalación y distribución de las monarquías bárbaras, se prefiguraba el mapa europeo. En estos estados de principios del siglo VI coexistían dos mundos, dos comunidades separadas casi por todo: los romanos y los invasores de raza germánica. Fue necesario todo un siglo para que surgiera el sentimiento de unidad, el anhelo de crear una verdadera nación. De la fusión nacería una nueva sociedad, en la que aparentemente, los bárbaros se habían romanizado pero, bajo el barniz romano, la mentalidad de las sociedades de los

siglos VII y VIII estaba influenciada enormemente por lo "bárbaro", -gusto por las armas, la violencia o la sangre- evolución de la moda, etc...

Dentro de este convulso panorama político y social, es evidente que poco margen quedaba, en un principio, para grandes creaciones artísticas. Los pueblos bárbaros, muchos de ellos romanizados, aprovecharon, en general, el legado cultural con que se encontraron. Fue en el terreno de las Artes Industriales y Decorativas donde, en cambio, la huella de sus gustos se dejó sentir más temprano.

En el plano de la Arquitectura, la mayoría de las ciudades se mantuvieron intactas, habitadas por una población lo suficientemente numerosa como para imponer a la minoría invasora, su modo y sistemas de vida. El deterioro de la vida urbana fue consecuencia más de un proceso continuado de desasistencia de los servicios públicos y edilicios, que de la destrucción violenta, que también se dio en algunos casos. A partir del siglo VII es, tal vez, cuando ya puede hablarse de construcciones inspiradas en un estilo en el que se mezclan las viejas tradiciones romanas con las de los invasores. Así, se reanudaba la construcción sistemática de numerosas basílicas en la Galia, Hispania, Italia,...; la desnudez de los nuevos espacios arquitectónicos trajo consigo el renacimiento de la escultura y demás manifestaciones artísticas. Comenzó a aflorar desde entonces un arte original que unía la herencia de las formas antiguas con las reminiscencias célticas y la concepción estética de los bárbaros: el Arte del Occidente Medieval.

2. Simbología marina en el Arte Lombardo y Merovingio.

Los motivos ornamentales empleados por los artesanos de estirpe germánica, fueron eminentemente, de carácter geométrico: entrelazos, círculos, cruces gamadas, etc., repetidos incansablemente hasta recubrir las superficies soporte de la decoración, percibiéndose ese "horror vacui" característico de las

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

manifestaciones artísticas de los pueblos bárbaros. Dentro de la complejidad de las líneas geométricas se insertaban, a veces, decoraciones fitomorfas, zoomorfas e, incluso, antropomorfas. Tanto las primeras como las segundas se estilizaron, con el tiempo, de tal forma, que se acabaron fundiendo con las lacerías geométricas.

Por lo que a la iconografía de Posidón y el thíasos marino se refiere, hay que superar un largo paréntesis ya que en las manifestaciones de la cultura ostrogoda y visigoda al menos por nuestra parte, no hemos encontrado, la menor huella de los dioses y fuerzas marinas en el Arte. A partir de las culturas lombarda y merovingia, de forma muy aislada, pueden rastrearse motivos temáticos de inspiración clásica, que alcanzarían su máximo desarrollo en el Renacimiento Carolingio. Al mismo tiempo, tenues vestigios apuntan en las áreas irlandesa y anglosajona. De ellos hemos reunido algunos ejemplos ilustrativos que pueden dar idea de las metamorfosis formales y de significado que los componentes del thíasos marino clásico, sufrieron con los cambios de mentalidad y de cultura.

Siguiendo una sistematización meramente espacial, vemos que entre los lombardos o longobardos, establecidos en la mitad septentrional de Italia, y con capital en Pavía, los repertorios del mundo clásico se mantuvieron, aunque modificados por el gusto ornamental de este pueblo de estirpe germánica (2). Ejemplo ilustrativo de esta singular simbiosis son las dos caras de la Tumba de la Abadesa Teodota (lám. II,II,1), que procedente del Monasterio de Santa María de la Pusterola, de Pavía, se conserva hoy en el Museo Cívico de Malaspina de dicha ciudad. En sus relieves, realizados en mármol Cipolino del Valle de Suse, hacia el año 735, se puede apreciar una composición de tipo heráldico, protagonizada por animales fantásticos, y encuadrada por una cenefa de rostetones y lacerías en la que se entremezclan elementos de inspiración clásica, pero tratados con una técnica de entalle y rehundido muy próximo a los productos industriales que, procedentes de los talleres del Norte de Italia, se

extendieron, en todo el Siglo VIII por Suiza, Austria y la propia Italia Central. Sin embargo, los bajorrelieves de la tumba de Teodota muestran una esmerada factura y un sobrio acabado.

En uno de los relieves, los animales afrontados, y separados por un esbelto cáliz - cuya tipología fue muy frecuente en aquel tiempo-, sobre el que campea una cruz, son dos pavos reales (tratados con libertad), símbolo de la Inmortalidad. En el otro, los animales representados son mucho más complejos: separados por una flor tripétala, se yergen dos prótomos que podrían interpretarse como grifos (o hipocampos) y, a ambos lados de cada uno de ellos, se encuentran sendos animales fantásticos, en los que se produce la triple simbiosis del león, el águila y el pez. Así las cabezas son de leones con largas melenas, belfos abiertos y lengua colgante; las garras delanteras son asimismo leoninas. Las alas exployadas, de águila y el cuerpo serpentiforme, y acabado en una flor tripétala como las de los antiguos seres marinos. En ambas esquinas, sendos peces con el cuerpo recamado de gruesas escamas, están representados como comparsa, bajo las colas anguipedas de los dos monstruosos híbridos. Ambas escenas figurativas aparecen enmarcadas por el viejo motivo ornamental de cuentas y carretes.

La composición de estos relieves indica, como hemos dicho, la existencia de talleres que manejarían repertorios repetidos por encargo y con temas muy similares que se difundían por áreas adyacentes y próximas y que recogidas por otros talleres, se transformarían y mezclarían con motivos de tradición local.

Esta temática ornamental sería recogida y adoptada por los copistas que trabajaron en las Abadías lombardas y galas. De entre las primeras destacan la de Bobbio (Emilia), y entre las segundas las de Luxeuil (Luxeuil-aus-Bans) en el Alto Saona, y la de Corbie, su filial. La primera fue fundada hacia el 590 por S. Colombano y el rey Agilulfo, y la segunda, sita en Somme (a 25 Kms. al Este de Amiens) entre el 657 y el 661 por la reina Batilde, regente de su hijo Clodoveo.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Adoptó la regla benedictina hacia el 700 y fue reformada por el Abate Adalardo, hacia el 820.

Estas abadías jugaron un destacado papel como centros, no sólo de una elevada espiritualidad, sino de una gran actividad intelectual, ya que pueden ser consideradas verdaderos centros de investigación y estudio, y en ellas trabajaron numerosos monjes irlandeses que aportaron su peculiar sensibilidad y gusto decorativo a las tradiciones filtradas a través del Norte de Italia. Obra insigne producida en esta Abadía de Corbie, y fechable en el siglo IX es el llamado "Salterio de Corbie", que hoy se conserva en la Biblioteca Municipal de Amiens (3).

A partir del Siglo VII copistas como el escriba Valeriano (4) difundirán las temáticas ornamentales barajadas en estas abadías en las que se mezclaban la corriente figurativa italiana, y la ornamental y caligráfica, de raíz irlandesa o celta. A estas corrientes básicas aún habría que sumar motivos tomados del Oriente Mediterráneo, tal vez de bordados coptos, cuadrúpedos en pie, afrontados o adosados a un lado y otro de un arbusto, con patas filiformes, enredadas y cortadas al modo británico, ristras de gruesas perlas, rosetones, palmitas, peces, etc...

En el seno del mundo merovingio (5), algo más refinado de lo que parece a simple vista, surgieron hacia el Siglo VII los primeros signos de un renacimiento en el terreno artístico; dicho renacimiento, ya hemos visto, tuvo su origen en las citadas abadías lombardas, que se extendieron más tarde, a la Galia y que influyeron de modo favorable sobre los reyes franceses, descendientes de Meroveo.

Ya desde esta época, abades y personajes de muy alto rango se dieron a la pasión del coleccionismo de obras de arte antiguo. Según ha señalado Jean Adhémar (6), el más grande coleccionista del siglo VII fue Didier de Auxerre. Se

tiene noticia de que este obispo poseía dos servicios de mesa romanos del primer siglo de nuestra era. Las grandes piezas de dichos servicios estaban decoradas con escenas mitológicas : Apolo y Pithón, el sacrificio del toro, un centauro acompañado de las divinidades del mar, Mercurio ... Todos estos objetos pasaban a formar parte del Tesoro de las catedrales o de las abadías, y servían como piezas litúrgicas en la celebración de los Santos Oficios.

Una curiosa y temprana muestra de la pervivencia de las tradiciones figurativas clásicas, recogidas a nivel intelectual por los monjes de las abadías, y a nivel popular por los artesanos constructores de conventos e iglesias, es la colección de ladrillos grabados con relieves que, procedentes de la Iglesia de San Similien de Nantes, se conservan en el Museo Dobrée de dicha localidad, fechables , "grosso modo" entre los siglos V y VI (7). La colección demuestra que ya por entonces, los repertorios iconográficos del viejo clasicismo se hallaban desmembrados en los más humildes talleres artesanales.

Elementos de decoración arquitectónica de terracota similar a los de Nantes, se han encontrado en numerosas localidades de la Región del Bajo Loira, lo que demuestra la inquietud artística de los alfareros, que repitieron en las matrices de los moldes con que eran estampillados los ladrillos, temas muy variados: figuras que recuerdan a las que penden el α y Ω , de posibles obispos, el lábaro-crismón con el α y Ω , Adán y Eva ante el árbol del Paraíso, y curiosos animales pisciformes o con cuerpos anguipedos terminados en colas tripétalas, semejantes a las que rematan la extremidad de los acompañantes del viejo dios del mar.

Las piezas del Museo de Nantes fueron sacadas a la luz en 1805, 1824 y 1894, en el curso de la demolición de la Antigua Iglesia de San Similien, donde se habían utilizado entre los sillares en el aparejo de los muros atribuidos a la reconstrucción del Siglo X. Son toscas piezas cerámicas de carácter industrial que hay que fechar entre el Siglo V y la invasión normanda.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Se tiene noticia de que el Obispo Leo dedicó el día de la Natividad de San Juan Bautista, una "Cella Memoriae", sobre la tumba del confesor de Nantes, Similien. Esta primitiva capilla fue destruida por los normandos y reconstruida por el Arzobispo Gautier en el siglo X, reutilizándose como ya se ha dicho, las citadas piezas. Estos ladrillos estampillados se han relacionado con temas relivarios que adornaban las basílicas cristianas de Africa del Norte y Túnez, sin embargo, estudios posteriores (8) demuestran que, en su conjunto, pertenecen más a los repertorios eclécticos que se aglutinan en las Abadías y Monasterios del Norte de Italia y la Galia.

El investigador francés Truillot (9) ha subrayado el hecho de que el peinado del Adán que aparece en las escenas del Bajo Loira, es el mismo que el de los reyes de la dinastía merovingia, tal como aparecen en los sellos de la época. La iconografía de los ladrillos estampados de Saint-Similien es fundamentalmente de carácter religioso-cristiano. Destacan una imagen que podría representar a Saint Similien, y la escena de la tentación de Adán y Eva.

Sin embargo, los fragmentos más numerosos, y más interesantes para el tema que nos concierne son los relieves decorados con seres marinos, unos reales -como los de pequeños cangrejos o peces-, y otros que se inspiran en las leyendas de la Antigüedad: con hipocampos (f. II,II,1), toros marinos (f. II,II,2) y otros monstruos (ff. II,II,3-5). A estas escenas marinas hay que añadir las representaciones de un personaje de cuerpo alargado con la postura de un nadador, provisto de cola de pez, un extraño tritón, que sostiene en la mano izquierda una especie de corona, timón o escudo con umbo central, y en la derecha un objeto de dudosa identificación (f. II,II,6).

Es difícil precisar, por falta de datos, si estos seres míticos del mar fueron sólo un repertorio temático tomado literalmente de modelos clásicos, o, si por el contrario, dichas representaciones estuvieron dotadas de determinado simbolismo religioso. Tal vez sea esta última sugerencia la más acertada, porque como es bien

sabido, en las artes figurativas cristianas de la Edad Media, nada estaba dejado al azar, -primaba el contenido sobre la forma-; pero, como se ha señalado, esta es una hipótesis que no se puede aseverar.

En el año de 1878 se descubrió, en un cementerio del Sudeste de Poitiers, una pequeña construcción semisubterránea, del siglo VII, un hipogeo fúnebre que serviría al la vez como oratorio, como atestiguan las inscripciones allí existentes (10), y la presencia de un altar. Al monumento, conocido con el nombre de "Hipogeo de las Dunas" se accede por unos escalones de los que los tres más cercanos a la puerta están decorados con motivos de abultado realce (lám. II,II,2). En el primero de éstos aparecen tres serpientes enroscadas (11) y en el segundo y tercero peces y hiedra, respectivamente como símbolos de inmortalidad. Pero si nos detenemos en el escalón intermedio (lám. II,II,3) podemos apreciar que el más grande de estos peces, tiene aspecto de monstruo marino, y que su cola se enrosca formando el típico serpentón propio de los seres marinos del mundo clásico. Como han apuntado prestigiosos investigadores a esta decoración "sin duda, se atribuía un carácter de protección religiosa o mágica, propia para preservar la sepultura contra los violadores de tumbas" (12), es decir, tenían una función apotropaica. Y no podemos olvidar, que también desde la Antigüedad, el mar y algunos de sus seres eran los encargados de garantizar la supervivencia en el más allá (13).

Uno de los edificios más interesantes de la arquitectura merovingia es la Cripta de San Lorenzo de Grenoble (Francia), obra fechada a fines del siglo VIII. La decoración de los ábacos que discurren sobre algunos de los capiteles de este edificio procede en opinión de Hubert (14) del Norte de Italia y Suiza (Helvecia), y aunque es contemporánea del Renacimiento Carolingio no debe nada al Arte del Norte. Queremos destacar uno de los capiteles interiores de la cripta, que está coronado por un ábaco en el que se han representado dos monstruos (cuyo cuerpo se enrosca posteriormente y remata en una cola tripétala), en torno a un árbol. Las figuras están realizadas con gran tosquedad, lo que indica su factura

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

a manos de un taller local, indígena, que manejaba repertorios de procedencia italiana, al tiempo que dificulta su exacta identificación (lám. II,II,4).

A la Francia precarolina pertenece también un Sacramentario Gelasiano realizado en el Norte de la Galia hacia el 750, y custodiado en la Biblioteca Apostólica Vaticana (lám. II,II,5). Su decoración muestra un frontispicio de arco que rodea una cruz de cuyos brazos penden la A y la Ω , símbolos del tiempo que miden. Este esquema procede de la Italia lombarda, especialmente de los motivos lapidarios y se repetirá con bastante frecuencia en la zona Norte de Francia (15).

La página está ricamente decorada a base de motivos de procedencia insular, - perlas, estilizaciones, pájaros y águilas tratados como fíbulas merovingias -, fundidas con otros netamente mediterráneos- rosetones, palmitas, cuadrúpedos, etc...En la rosca del arco, a ambos lados del busto de un personaje masculino situado en la clave (16), se disponen esquemáticos caballitos marinos acompañados por peces y otros motivos vegetales. Estos ingenuos hipocampos multicolores, son otra huella más que nos permite seguir los pasos de las pervivencias iconográficas de la Antigüedad, llegadas a Francia, como se ha explicado, a través de las fundaciones monásticas de procedencia lombarda.

Otro interesante manuscrito francés muy influenciado por los "scriptoria" insulares es el llamado "Sacramentario de Gellone" (17), obra a la que atenderemos seguidamente entre los códices carolingios ilustrados con representaciones de sirenas.



f.II,II,1. Terracota decorada. S. V-VI. Pez y langosta. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée.



f.II,II,2. Terracota decorada. S. V-VI. Toro marino e hipocampo. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée.



f.II,II,3. Terracota decorada. S. V-VI. Cola de animal marino. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée.



f.II,II,4. Terracota decorada. S. V-VI. Pez y cola de animal marino. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée.



f.II, II,5. Terracota decorada. S. V-VI. Cola de animal marino. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée.



f.II,II,6. Terracota decorada. S. V-VI. Tritón (?). Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée.

3. El lenguaje figurativo y literario del mar en el arte Irlandés y Anglosajón: la iconografía del thíasos marino.

Como es sabido, sólo los territorios europeos de Inglaterra e Irlanda escaparon a la dominación política del Imperio Carolingio, aunque, desde fines del siglo IX y durante toda la centuria siguiente, la influencia carolingia se dejó sentir ostensiblemente en el terreno artístico. Irlanda había quedado rezagada con respecto a Europa en lo que concierne al desarrollo urbanístico y económico, debido fundamentalmente a que no fue romanizada y a que abrazó el cristianismo en el siglo V, cuando el Imperio se derrumbaba.

Los monasterios irlandeses fueron entonces los únicos centros de desarrollo cultural. Su organización, basada en la "paruchia" -grupo de monasterios fundados por un santo y responsables todos ellos ante la casa madre-, era distinta a la del resto de Europa. La influencia cultural de los monasterios irlandeses se extendió no sólo a islas vecinas, como Islandia, sino también al continente; este hecho se debe a que algunos monjes, para mayor penitencia, rompían con todo tipo de atadura afectiva y salían de Irlanda como "peregrini". Hubo personalidades religiosas como San Colombano (543-615) que fundaron monasterios por toda Europa, entre los que destacan Saint Gall, Echternach, Bobbio o Luxeuil. Dichos monasterios serían importantes centros de intercambio espiritual y cultural entre el continente y las islas.

Más tarde, a fines del siglo VIII, los vikingos asaltaron ciertas ciudades irlandesas, incursiones que se sucedieron con frecuencia durante el siglo IX y que estaban dirigidas contra estos florecientes monasterios. Estos ataques vikingos hicieron que gran parte de la población irlandesa partiera rumbo a las costas europeas: "Irlanda, de la que casi toda su población despreciando los peligros del mar, emigra con sus cohortes de filósofos a nuestras costas" (Heiric de Autum, siglo IX).

Estos "peligros del mar" a los que aludía Heiric de Autunm marcaron, sin duda, desde la Antigua civilización Celta, a los habitantes de Irlanda. Aunque no entre de lleno en el marco cultural fijado en la presente Tesis Doctoral, es preciso abrir en este punto un breve paréntesis con algunas observaciones acerca de las fuerzas sobrenaturales del mar en el contexto del mundo celta. Quizá ningún ejemplo sea más elocuente para expresar cómo sintieron los irlandeses la fuerza de un mar destructor, grandioso y temible que un poema escrito en gaélico, de fines del siglo VII, atribuido a Roman Mac Colmain - poeta de Corte del Reino de Munster-, que es un auténtico canto al mar, mostrado en su temible inmensidad:

Una gran tempestad se agita en la llanura de Ler
hasta sus fronteras osadas
el viento se ha levantado, el fiero invierno nos ha
asesinado; ha venido por el mar,
con su lanza nos ha atravesado.
Cuando el viento parte por el Este, el espíritu
de las olas emerge,
deseando lanzarnos a las tierras del oeste donde
el sol desaparece,
en el verde mar, ancho y agreste.
Cuando el viento parte del Norte, levanta las oscuras
y salvajes olas
hacia los mundos del Sur, agitándose con el ancho
cielo en lucha,
escuchando el embrujado canto.

Este mar destructor, que dio origen a un buen número de narraciones extraordinarias y de relatos fantásticos, siguió viviendo, sin duda, en la mente y en el sentir de los habitantes de Irlanda e Inglaterra durante toda la Edad Media. A través de la literatura se aprecia que los irlandeses creían en fuerzas sobrenaturales que habitaban el mar, temibles fuerzas destructoras bien conocidas por todos; los caballos de mar (18), los barcos fantasmas (19), las gigantescas olas (20), las sirenas, (21), los tritones (22), y otros extraños seres pueblan ese terrible abismo, dueño de señores y haciendas, capaz de arrasarlo todo. El mar se presenta como una fuerza sobrenatural que ataca inesperadamente. Pero, en ocasiones figura idealizado con el aspecto de una bella mujer, una sirena, la reina

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

del mar que arrastra a las profundidades a todos los pescadores de los que se enamora (23).

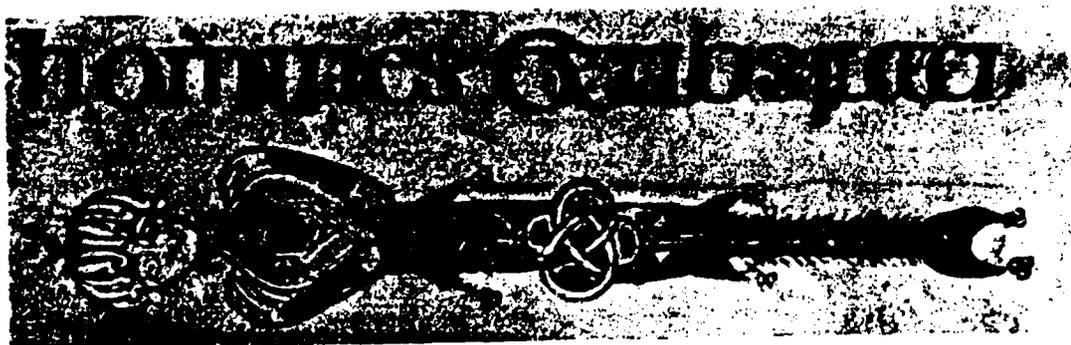
Las aguas eran consideradas enigmáticas y traidoras, incluso mezquinas, y en la mayoría de los poemas llenas de incontenible fiereza. La "Salvaje llanura de Ler" (24), era la gran destructora de los seres humanos y la más infranqueable barrera que se cernía, amenazadora, sobre los habitantes de las Islas. Las frías aguas de las costas irlandesas no permiten a un hombre sobrevivir en ellas más de veinte minutos; además, en estas costas abatidas por gigantescas olas, las pequeñas embarcaciones de madera de los pescadores -"currags"- no ofrecían demasiada seguridad a los marinos. El saldo son muchos hombres tragados por el mar; las salidas, incluso hoy, significan un enfrentamiento diario con la muerte. Es interesante observar la disgresión que existe entre este terrible mar del Norte y el bondadoso Nereo Mediterráneo (25), que perdió gran parte de su soberanía en favor del mandato supremo de Posidón, algo más irascible, pero sin llegar a poseer un carácter cruel o destructor.

Desde el siglo VII , los monasterios fueron los encargados de recoger esta rica herencia literaria, guardándola celosamente, hasta nuestros días. Muchas veces, los mismos monjes escribieron estas narraciones que habían sido transmitidas, oralmente, de generación en generación; y asimismo los monasterios, como únicos centros de producción artística, serían los creadores del arte que hoy llamamos irlandés, en el que, como ya se ha apuntado, ejercerían su influencia las antiguas ideas.

También las más brillantes manifestaciones de la miniatura irlandesa se vieron inundadas de motivos de origen clásico. En el interior de unos de los más representativos libros irlandeses, el Libro de Kells, realizado hacia el año 800 (Dublin, Trinity College Library), nos encontramos con la representación de dos sirenas pisciformes (26), interpretaciones, sin duda, sumamente originales del motivo.

Una de ellas, dispuesta verticalmente sobre el folio 201 r. está dotada de una doble cola marina, mientras que la segunda (f. II,II,7), ilustrando el folio 213, en sentido horizontal, parece continuar la escritura. Su cabeza y peinado son similares a los de las figuras de San Mateo o Cristo del mismo libro; los brazos cruzados en una exagerada torsión forman una especie de entrelazo geométrico triangular muy característico de la estética irlandesa, e impiden una amplia visión de su pecho. Por debajo de los quebrados codos surge una rígida cola de pez, provista de dos pares de aletas que, con dos partes bien diferenciadas, remata en forma de media luna.

El tratamiento de esta figura no podía estar más alejado del naturalismo y de la jugosidad de sus modelos helenísticos y romanos. En esta peculiar extremidad, el artista ha dado cabida al carácter ornamental tan patente en las obras insulares, como se puede apreciar en el motivo de entrelazo central que divide la longitud de la figura en dos partes iguales y que otorga cierta dosis de simetría a la sirena, cuyos respectivos pares de aletas se sitúan a la misma distancia con respecto de este motivo central.



f. II,II,7. Manuscrito iluminado. Libro de Kells. S. VIII. Sirena-pez. Dublín, Trinity College Library.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Los anglosajones eran bárbaros procedentes de la zona geográfica que en la actualidad comprende Dinamarca, el Nordeste de Alemania y el Norte de Holanda. Soldados mercenarios al servicio de los romanos primero, y más tarde al de los británicos romanizados, hacia la mitad del siglo V, se sublevaron contra sus señores británicos y se lanzaron, en busca de tierra cultivable, a la conquista del país.

Desde los últimos tiempos romanos existió una comunidad cristiana en Britania, pero fueron pocos los avances experimentados por la misma hasta que en año 597 llegó la misión presidida por San Agustín de Kent, contemporánea a las misiones irlandesas del Norte de Inglaterra y Sur de Escocia. Fue, a partir de ese momento, cuando los anglosajones comenzaron a convertirse al cristianismo, conversión que tuvo una enorme transcendencia cultural y social y, por ende, artística.

En líneas generales, puede decirse que la iconografía y formas de los anglosajones se acuñaron con las aportaciones de la tradición celta, la Bretaña romana, la irlandesa y la tradición cristiana estrictamente mediterránea. Tras las incursiones danesas en Inglaterra (850-950), las reformas monásticas llevadas a cabo en la segunda mitad del siglo X por San Dunstan, San Ethewaldo y San Oswaldo, devolvieron del país gran parte del olvidado impulso artístico.

La ilustración de libros tuvo una gran relación, tanto estilística como iconográfica, con el mundo carolingio. Las obras más brillantes de la miniatura inglesa son las conocidas con el nombre de Escuela de Winchester (Sur de Inglaterra). En Winchester se creó una sede regia, capital del Rey Edgas -un gran protector de las artes- y residencia del Obispo Aethewold (963-984). Obra capital de este momento es el Pontifical de San Ethewaldo (lám. II,II,6) (Londres British Museum Add MS 49598), que fue realizado en Winchester para este obispo hacia el año 963-964; el folio 25 de dicho manuscrito está ilustrado con la escena del Bautismo de Cristo, basada en opinión de Otto Patch, en una composición

carolingia que conocemos a través de un cofre de marfil procedente de Metz (27). Como el modelo que inspira esta composición, también la escritura es carolingia, y deja poco lugar a los recuerdos del pasado anglosajón.

La composición es, en última instancia, de origen antiguo, al igual que la personificación pagana del Jordán. El río es un anciano barbado, con pinzas y caparazón de cangrejo sobre su cabeza, que ostenta un remo y vuelca un recipiente para originar las aguas que llevan su nombre, en las que están Cristo y El Bautista. El conjunto se completa con la presencia de la Paloma del Espíritu Santo, y seis ángeles, prestos a atender a Cristo.

El marco que cobija las ilustraciones es suntuoso, y remata en los ángulos en cuatro flores esquemáticas, cuya procedencia hay que buscarla en Lombardía y en el mundo Carolingio. La policromía que anima el conjunto es realmente brillante: en ella se emplea abundantemente el oro y una rica gama de malvas, añil oscuro, rojo pálido, naranja, verde..., es una maravillosa combinación de matices fuertes y de delicados sombreados. Algunos colores fueron aplicados de forma opaca y otros, en aguadas brillantes.

A fines del siglo X se produjo una importante renovación del dibujo anglosajón que fue debida, en gran parte, a la presencia en Canterbury, del "Salterio de Utrecht" (28), que fue copiado por artistas ingleses en el "Salterio de Harley" (29). Este es una réplica de su modelo, pero con él se introdujo la técnica del trazo coloreado, para realzar los trazos dibujísticos, aportación esencialmente anglosajona. Al tratarse de una copia exacta en el "Harley Psalter" volvemos a encontrar la iconografía de divinidades marinas y fluviales, así como la cambiante diversidad del piélago, que había sido tratada de forma magistral en el Salterio de Utrecht.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

NOTAS:

- 1.- En el 378 los visigodos aplastaron a las legiones romanas en Adrianópolis.
 - En Diciembre del 406 hordas de suevos, vándalos y alanos cruzaron el Rin y se extendieron por las Galias:
 - En el 410 los visigodos, al mando de Alarico, saquearon la ciudad de Roma.
 - En los primeros años del siglo V las islas británicas sufrieron el asalto de anglos, jutos y sajones.
 - En el 418 los visigodos se instalaron en el Sur de la Galia.
 - En el 436 los burgundios acabaron por asentarse en la cuenca del Ródano.
 - Entre el 450 y 451 los hunos se encaminaron a la Galia, donde fueron rechazados en el Campus Mauriacus por una coalición de romanos, francos, visigodos y burgundios.
 - En el 476 Rómulo Augústulo, emperador sin poder real, fue destronado, y Odoacro, caudillo militar asumió las funciones de gobierno, remitiendo las insignias imperiales al soberano de Constantinopla. Cfr. Mitre, E., Introducción a la Historia de la Edad Media Europea, Madrid, 1976, pp.36-39.
2. Los lombardos o longobardos fueron un pueblo de estirpe germánica que, asentados en el Danubio, abrazaron el Arrianismo. Bajo la jefatura de Alboíno invadieron Italia (568), estableciéndose en la mitad septentrional, con capital en Pavía. Aceptaron el Catolicismo a instancias de San Gregorio Magno y de su Reina Teodolinda. Subyugados por Carlomagno (768-800), acabarían por convertirse en una provincia carolingia.
3. Cfr. lám.II,III,23.
4. Hubert, J., /Porcher, J., Wolbach, W.S., La Europa de las Invasiones, Madrid, 1968.
5. La dinastía merovingia fue la primera que rigió los destinos de Francia tras la caída del Imperio Romano occidental. Fue fundada por Clodoveo (481-511), nieto de Meroveo, que le había dado nombre. En el 752 dejó paso a la dinastía carolingia.
6. Adhémar, J., Influences antiques dans l'art du Moyen Age français, London, 1939, p. 132.
7. Cfr. Costa, D., Art Merovingien (Nantes, Musée Th. Dobrée), París,1964.
8. B.A.C., 1895, p. 327, pl. 8; de la Blanchère, Carreaux de terre-cuite á figures, R.A., 1888, I, Audollent, Carthage romaine, pl. 668.

9. Truillot, Carreaux estanpées de la période byzantine. Actes du 92 Congrès des Sociétés savantes, tenu a Bordeaux en 1957, Paris, 1959.
10. Inscripciones tales como: **Aquí está la tumba del Abad Mellebande, deudor de Cristo. Aquí se viene a adorar a Cristo. De aquí vuelven consolados los fieles que vinieron cargados con el peso de sus culpas. Si alguno viene para negarse a adorar al Señor Jesucristo o para atreverse a destruir esta obra ¡anatematizado sea hasta el final de los tiempos! ...**
11. Tema de origen germánico muy repetido en hebillas de ajuares funerarios del siglo VII.
12. Hubert, J., y otros, op. cit.
13. Cfr. capítulo I-7.
14. Hubert, J., y otros, op. cit., p. 99.
15. En el "Codex Usserianus Primus", libro manuscrito de evangelios procedente de la Abadía de Bobbio, en la biblia del Trinity College de Dublín, del siglo VI, apareció por primera vez el esquema citado como frontis de un libro.
16. Este personaje podría ser un tosco retrato del autor, como sucede en otros ejemplos.
17. Abadía fundada en el 804 por San Guillermo, duque de Aquitania, situada en Saint Guilbert le Desert.
18. 1000 Years of Poetry, New York, 1949, p. 71. Poema anónimo del siglo XII traducido por Kuno Meyer: *En verano brillan los caballos de mar/ tan lejos como los ojos de Bran pueden mirar: / los ríos llevan una corriente de miel, hasta la tierra de Manannam, hijo de Ler.*
19. García de Diego, V., Antología de leyendas, vol. 2., Labor, 1953, p. 84: "El barco fantasma del mar de Arán".
20. "La Ola gigantesca", de Lanvin, M.
21. "El soldado muerto" en Healy, J. N., Irish Ballads and Songs of the Sea, Mercier, 1971.
22. Darlas, G., The Sea Ritual, 1795-1846.
23. "El pescador del mar de Arán" en O'sullivan, S., Folk Tales of Ireland, Routledge and Kegan, 1966, p. 184.
24. Ler o Lyr es el dios del mar entre los celtas, una deidad muy próxima al Posidón-Neptuno clásico y que, como éste, suele tener por atributo un tridente. En el famoso Viaje de Bran, este Manannán Mac Lir era el "Señor de la Ilusión, que convierte el mar en un valle florido, las olas en arbustos, los peces en juguetones

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

corderos, de modo que el barco parece flotar sobre un vergel. Con sus poderes mágicos para crear ilusiones, Lir conducía a los héroes celtas al otro mundo, bajo el mar.

25. Cfr. APENDICE I- NEREO.
26. Vieillard-Troiekoureff, M., "Sirénes-poissons carolingiennes", en Cahiers d'Archeologie, 1969, p. 82.
27. Patch, O., La miniature Medieval, Madrid, 1987, f. 187.
28. Cfr. ff.II,III,15-21.
29. Bango Torviso, I., El Prerrománico en Europa, Madrid, 1990, p. 101.

CAPITULO III: EL THIASOS MARINO EN EL ARTE PRERROMANICO.

1. **Introducción.**

A mediados del siglo VII, los mayordomos de palacio iniciaron la reunificación de la Galia merovingia; comenzaba a formarse entonces el más extenso de los Imperios cristianos de la Edad Media, el Imperio Carolingio. La restauración imperial que tuvo lugar en la Navidad del 800 fue, en palabras de E. Mitre, "producto de la intervención de una intelectualidad occidental que no se resignaba a ver el título en manos de un soberano -el bizantino-, que no ejercía ningún control sobre Roma". (1)

El panorama político del siglo X estuvo marcado por toda una serie de invasiones bárbaras, de entre las cuales fue especialmente sangrienta la de los húngaros, que como es sabido, arrasaron con ferocidad el Imperio de Carlomagno. Los Otones (2) soberanos de Germania, salvaron la herencia cultural y espiritual del mundo carolingio, sin que se produjera ningún corte en la cultura, sirviendo de puente entre el mundo carolingio y el mundo románico (3). La unificación de la cristiandad de Occidente bajo una denominación política única y firme, -a la cual escaparon únicamente Inglaterra e Irlanda-, creó un clima propicio para manifestaciones culturales de toda índole. Entre el 780 y el 830 se produjo una importante floración cultural, principalmente en las regiones comprendidas entre el Loira y el Rin: el Renacimiento Carolingio, así llamado por ser una vuelta consciente a las obras de arte de la Antigüedad.

La Iglesia, gran depositaria de la cultura en el mundo franco, debía ser un fermento de renovación moral e intelectual; para que el clero pudiera representar

dicho papel, fue preciso que los soberanos carolingios, desde Pipino a Luis el Piadoso se preocuparon por restaurar a fondo la gangrenada Iglesia franca.

2. Cubiertas ebúrneas en los libros carolingios y otonianos.

La Reforma de la Iglesia Carolingia, no puede concebirse sin una restauración de la cultura, ya que los focos de la renovación intelectual fueron abadías y catedrales, lugares donde se redescubrió la obra de los escritores antiguos y, sobre todo, las de los compiladores: Casiodoro e Isidoro de Sevilla. Desde los primeros siglos del cristianismo, las enseñanzas cristianas se plagaron de parábolas, dada la formación alejandrina de los Padres de la Iglesia, y este hecho favoreció la pervivencia de los mitos paganos, muchos de los cuales habían sido interpretados como alegorías morales ya desde la Antigüedad. En el siglo VI se escribieron dos obras alegóricas muy significativas a este respecto: las "Moralia" de Gregorio Magno, y las "Mithologiae" de Fulgencio; a pesar de las críticas de los adversarios, dichas obras tendrían sus continuadores en la época carolingia. En el siglo VIII, el Obispo de Orleans, Teodulfo, afirmaba que "muchas verdades yacen ocultas bajo un falso velo", sentencia con la que la mitología tendía a convertirse en una "filosofía de la moral", asegurándose su continuidad en los siglos venideros.

Como consecuencia de la reproducción intensiva de textos romanos, todas las artes relacionadas con el mundo del libro fueron muy valoradas. De la ingente producción de volúmenes que aparecieron, sólo una limitada porción de los mismos fue tratada como un auténtico objeto artístico. Escritas, pintores, escultores, orfebres... se preocuparon por cuidar hasta los últimos detalles unos ejemplares convertidos en "tesoros" del arte. Tanto las encuadernaciones, realizadas en marfil y metales preciosos, como las pinturas que guardaban en su interior hacen del Códice Carolingio un "objeto de lujo" y convierten a sus promotores y destinatarios en auténticos bibliófilos, tal vez los primeros de la

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

historia. Los libros carolingios más suntuosos estuvieron, por tanto, destinados a la élite social del momento; su elaboración tenía lugar, en muchos casos, en centros privados de producción, como las obras realizadas para Carlomagno, Carlos el Calvo y otros altos cargos del Imperio.

El despertar de la actividad artística permitió a Carlomagno y a sus contemporáneos impulsar el conocimiento del Arte Antiguo. Entre el Loira y el Rin se verificó una fusión de las tradiciones antiguas y los temas del arte bárbaro; por otra parte, hay que tener presente que el Imperio Carolingio se componía de diversas provincias, cada una de ellas con sus propias manifestaciones artísticas, lo que dio lugar a una yuxtaposición y variada gama de interpretaciones estéticas. En el plano iconográfico, un gran número de ilustraciones fueron tomadas al pie de la letra de sus modelos romanos. Al tiempo, se crearon temas nuevos, propios de la época y de la nueva cultura, que, sin duda, aportó sus peculiaridades. En el seno del refinado panorama del libro carolingio, los seres míticos del mar no podían faltar, como representantes de la mitología clásica; tanto en las tapas de encuadernación como en las miniaturas que ilustran los códices podemos contemplar a personajes relacionados con los dominios marinos.

Un breve muestreo de la evolución iconográfica del thíasos marino, realizado a través de una selección de libros carolingios y otonianos, servirá para establecer, a grandes líneas, su relación con el contexto intelectual y estético en el que se forjaron. Sin embargo, es obvio que, dada la complejidad del tema, la confusión de las fuentes informativas e, incluso, las diversas y contradictorias interpretaciones propuestas, es muy difícil llegar a conclusiones axiomáticas sobre cuestiones tan espinosas como son la localización de los talleres de origen y dataciones precisas. En consecuencia, en nuestro caso, no podemos permitirnos más que una aproximación al tema y, como siempre, considerado desde el punto de vista de la iconografía.

Se puede apreciar, "grosso modo", que el mar aparece personificado como uno de los cuatro elementos primordiales del Universo. Su aspecto procede del mundo helenístico y romano: por lo común es muy similar al de los ríos helenísticos o al del Océano de los romanos (4). En la mayoría de los casos, esta personificación -masculina- del mar, forma pareja con la personificación -femenina- de la Tierra y son designados respectivamente como "mare" y "terra"; a dicha pareja se suman los símbolos del sol y la luna, que ocupan la parte alta de las composiciones, encerrados en medallones. En ningún caso se trata de un tema principal, sino de un motivo iconográfico que complementa a otros asuntos de índole religiosa.

Por lo general, las cubiertas de los libros carolingios estaban realizadas en marfil, técnica artística que había sido trabajada con mucha frecuencia en la baja Antigüedad, principalmente para la ejecución de dípticos (5), que influyeron decisivamente en las tapas de los libros que tratamos.

Desde fines del siglo IX, fue bastante reiterado el tema de la Crucifixión de Cristo para ornar dichas cubiertas eburneas; el tema aparecía rodeado por alegorías de procedencia clásica: el sol y la luna en la zona superior, y el mar y la tierra en la inferior. Entre todas las cubiertas de marfil destaca la del llamado "Libro de los Perícopes" (láms. II,III,1 y II, III, 2) de Enrique II, obra atribuida a la escuela del Palacio de Carlos el Calvo, en Reims (h. 870 aproximadamente), conservada actualmente en la Bayerische Staatbibliothek de Munich. La obra es, ciertamente, una pieza maestra de la eboraria, realizada con un virtuosismo técnico incomparable; está enmarcada por una magnífica orla de oro, esmaltes e incrustación de piedras preciosas que data de los tiempos de Enrique II (6).

La parte superior o zona celeste del conjunto está ocupada por sendos medallones dentro de los cuales aparecen las cuadrigas de Helios (Sol) y Selene (Luna); en medio de éstos, la mano de Dios Padre surge de entre las nubes. A continuación están las figuras dinámicas de tres ángeles, enviados por el Padre,

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

que sostienen paños en sus manos como aprestándose a recoger el alma de Jesucristo. Por debajo, la tierra, donde Jesús, en el centro ha sido ya martirizado en la cruz, al pie de la cual se enrosca una enorme serpiente, símbolo del pecado vencido.

A la derecha de Jesucristo Longinos le atraviesa con su lanza el costado, del que mana a borbotones "sangre y agua" -así se expresa en el texto bíblico-, recogida en un cáliz por una figura femenina, que ha sido identificada por Goldschmidt con la Iglesia (7). Un grupo de cinco mujeres enlutadas completan la escena. En el lado contrario, Stephaton da de beber a Cristo vinagre, sirviéndose de una esponja, sostenida por una caña; a su lado San Juan, que se cubre el rostro en actitud dolorosa. La ciudad de Jerusalén, efigiada como una mujer coronada con una torre y portando una bandera en su mano, entrega un disco redondo -la Tierra- al Emperador, entronizado en su palacio.

En el registro inferior tres personajes (8) acuden al sepulcro, guardado por 4 soldados romanos -dormidos- ya vacío. Un personaje alado, sentado en la piedra, les da razón de lo acontecido ("un ángel del señor bajó del cielo y, acercándose, removi6 la piedra y se sentó sobre ella" (Mateo 28, 2)(9). Debajo del sepulcro vemos cómo "muchos cuerpos de santos que dormían resucitaron" (Mateo 27, 52), como una prefiguración del Juicio Final, escena que ha sido tratada con un extraordinario sentido narrativo y de movimiento. Finalmente, cerrando la composición aparece la roma pagana con el pecho desnudo y a ambos lados de ella las personificaciones del Mar y la Tierra.

La personificación del Mar -de Océano- está tomada, casi al pie de la letra de sus modelos helenísticos, como se observa en su cabeza, espalda y brazos, de clásicas proporciones; en cambio, resulta sorprendente apreciar cómo su abultado abdomen tiene relación con H'api, la antigua divinidad fluvial del país del Nilo, el símbolo inequívoco del espíritu fecundante de la Tierra. Este anciano Océano adorna su cabeza con una corona rematada en potentes patas de cangrejo, a guisa

de cuernos, de las que únicamente se ha conservado una. Parece vislumbrarse que en su remate, estas "chelai" representan pequeñas cabecitas de serpiente. El mar sostiene en su brazo izquierdo un cuerno repleto de plantas acuáticas, para aludir a la fertilidad y abundancia de sus dominios, y apoya el derecho en un cántaro del que mana una ondeante corriente.

La Tierra es una mujer de senos descubiertos, uno de ellos succionado por una serpiente, que ostenta el característico cuerno de la abundancia y alza su cabeza para contemplar lo sucedido en lo alto. Un borde de acantos naturalistas muy cuidadosamente trabajados sirve para enmarcar el conjunto.

La Biblioteca Nacional de París (Ms. Lat. 9383) custodia otro magnífico ejemplar eborario perteneciente a la escuela de Metz, fechable en torno a los últimos años del siglo IX (lám. II,III,3). Cristo en la cruz, situado en el eje central está rodeado de diferentes símbolos y personificaciones: en la parte superior, apoyados sobre el madero transversal de la Cruz, están sentados en actitud de trabajo los Evangelistas con sus símbolos y, en el centro, los bustos que representan el sol y la luna, con sus correspondientes coronas de identificación. A la derecha de Cristo, la Virgen y San Juan con expresivos ademanes, y a su izquierda, dos figuras femeninas identificadas por Goldschmidt (10) con la Iglesia triunfante -con banderola- y la ciudad de Jerusalén -provista de bandera y con el hacha del sacrificio en la mano, y coronada con las torres de su territorio-. Un poco más abajo aparecen las figuras de Longinos -con su lanza- y Stephaton -con la esponja- y en los extremos la alusión a la Resurrección de los muertos que se prestan a salir de sus sarcófagos.

En la zona inferior una venerable y majestuosa matrona entronizada, que ostenta en sus manos un estandarte y una bola del mundo personifica a la ciudad de Roma. A sus lados las personificaciones del Mar y la Tierra. El mar es, nuevamente, un anciano barbado que, en esta ocasión sostiene un remo y cabalga sobre un feroz monstruo de las profundidades, iconografía que sería muy habitual

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

durante la Edad Media, cuyos patrones proceden del arte clásico, aunque en la Antigüedad la cabalgadura preferente del dios del mar fueran los caballos marinos o los delfines (11). La tierra es una mujer acompañada por dos niños, la serpiente y un cuerno de la abundancia repleto de vegetales. Esta triada inferior, cuya iconografía recreamos modelos clásicos, dirige su mirada y atención al evento acaecido arriba, recordando al espectador -al cristiano-, que también ese debe ser su punto de mira.

Asimismo, un significativo ejemplar en la línea que estudiamos es el llamado *Manuscrito de Verdún* (lám. II,III,4), obra realizada a fines del siglo IX o principios del X en la escuela de Metz, propiedad del Museo Victoria y Alberto de Londres. La Crucifixión procedente de la Catedral de Verdún está realizada, como sus afines, en marfil, pero presenta cabujones, hoy vacíos, que antaño estuvieron ocupados por pedrería incrustada. Desde el punto de vista estilístico, se puede apreciar cómo todavía es muy patente la tradición carolingia del siglo IX, en anatomías, sentido narrativo, etc., si bien las formas se han endurecido notablemente, acusando una mayor geometrización y un tratamiento del volumen no tan naturalista.

Una cenefa de acantos sirve para enmarcar el panel central, subdividido en dos registros; de éstos, el superior y principal, encierra la Crucifixión de Cristo, mientras que en la parte inferior se han situado las personificaciones del Mar y la Tierra. Cristo crucificado, en estado de dormición y con anatomía bastante estudiada, ocupa el eje central -reforzado por los símbolos solares en la parte alta y por un monstruo serpentiforme que emerge de la tierra, a sus pies-. A ambos lados de El, se sitúan, con ponderada simetría, las restantes figuras que llenan el espacio: María y San Juan en los extremos, y entre ellos y Jesús, las personificaciones de la Iglesia -que recoge en un cáliz la sangre de la herida- y de la Sinagoga -en este caso efigiada con la misma iconografía que la Iglesia triunfante.

Más abajo aparecen, una vez más, Longinos y Stephaton con sus atributos pertinentes y, a los lados de éstos, la representación de los sepulcros de cuyo inferior se apresuran a salir algunas figuras. El reducido registro inferior está ocupado por dos preciosas personificaciones de origen mitológico, el Mar y la Tierra, que están en la actitud habitual de contemplar la escena de la zona superior.

El mar es un anciano de larguísimas guedejas húmedas y rostro de característico perfil, semejante al de Cristo. Su torso está bruscamente girado como consecuencia de la posición de su cabeza, y sus brazos resultan inverosímiles en su forzada torsión; con uno de ellos sostiene un remo en alto, mientras que el otro descansa sobre su cabalgadura. Galopa sobre un robusto monstruo marino, un auténtico Retos de la Antigüedad, provisto del rostro de cocodrilo o lobo, orejas de cánido, grandes aletas escamosas y un fantástico cuerpo que se enrosca en su parte trasera para rematar en una llamativa cola tripartita. Su aspecto es impresionante, y aún más lo sería cuando estuviesen ocupados por piedras semipreciosas los huecos orificios que presenta hoy. No cabe duda de que sería el mar, sobre tan hermosa montura, la figura mejor cuidada del conjunto.

Formando pareja con el mar, -aunque algo mermada su importancia con respecto a éste- aparece una figura de mujer que encarna a la Tierra. Los atributos que la identifican son la serpiente que se enrosca en su brazo derecho y la pareja de infantes y el ramillete vegetal del izquierdo. La Crucifixión que orna la cubierta del manuscrito de Verdún fue copiada de forma exacta en otra cubierta eburnea que se conserva, asimismo, en el Museo Victoria y Alberto de Londres (12), obra perteneciente al mismo taller eborario de Metz en la que figuras, atributos y composición se disponen de la misma manera que en su modelo.

Junto a estas obras maestras salidas de los talleres de Metz es preciso señalar la existencia de otra escuela eboraria, de gran producción, centrada en

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

torno a la región llamada Lotaringia (Lorena), en la que se repiten los temas y símbolos ya frecuentes en Metz. Un nutrido número de representaciones, estilísticamente menos cuidadas, subraya la importancia de dicho taller. Entre sus obras se hallan varias Crucifixiones de fines del siglo IX, divididas en registros, en las que la personificación del mar y la tierra ocupan el margen inferior del conjunto, y otras figuras y símbolos ya tratados en las crucifixiones del grupo de Metz, vuelven a hacer su aparición (13).

En relación con este centro artístico, y muy interesante desde nuestro punto de vista es una pequeña cubierta de libro, realizada en el siglo X y ubicada en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín (f.II,III,1). La sencilla crucifixión que la orna carece de las escenas secundarias que animaban las más complicadas de estas composiciones. Cristo en la Cruz está rodeado únicamente de María y San Juan. En la parte alta, los medallones con los bustos que personifican a los símbolos solares, y en la zona inferior, a ambos lados de la serpiente que se enrosca bajo la Cruz, las personificaciones de la tierra y el mar. Muy significativo es, a primera vista, el hecho de que su ubicación sea la opuesta a la habitual (mar en el lado izquierdo y tierra en el derecho). Estas personificaciones son también más simples de lo que se ha podido comprobar hasta este punto: la tierra una mujer sentada que sostiene en su mano el cuerno relativo a la abundancia; y el mar, también sentado, un anciano barbado que ostenta un tridente -atributo frecuente de Posidón en el Arte Antiguo, y excepcional en los siglos siguientes-, y una pequeña ánfora de la que vierte el agua. Sobre sus sienes luce gruesas pinzas de crustáceo.

Para finalizar con el tema de la Crucifixión en las cubiertas de libros, citemos la correspondiente a un Evangelionario de fines del siglo IX ó principios del X, conservado en Dresde (Könige Öffente Bibliothek), interesante por la temática - y la iconografía- y por tratarse de una obra de probable procedencia sajona (14). En ella aparecen dos temas principales: la Ascensión de Cristo a los cielos - encerrado en una mandorla y rodeado por los evangelistas con sus símbolos- en la parte superior, y la Crucifixión en la parte baja, rodeada por dos escenas

complementarias (15). En dicha Crucifixión vemos la mano de Dios Padre entre los ángeles, a Cristo en el eje central, y los medallones del sol y la luna a los lados de la Cruz. Longinos y Stephaton aparecen con sus atributos, rodeados por las dolorosas figuras de María y San Juan. Bajo la cruz una serpiente se enrosca en el travesaño de la misma, para continuar, sinuosa, hasta la mano de la personificación de la tierra, que asimismo, sostiene un cuerno de abundancia. Junto a ella, el mar, con un pez y un cántaro en sus manos. Todo trabajado de una forma muy ruda y esquemática, sin apenas estudio naturalista y una acusada falta de entidad real en el volumen (f.II,III,2).

Hacia el año 1000 fue realizada tal vez en Metz o Lieja, una tapa de libro de marfil que se conoce como la "Crucifixión de Aldabero" (Museo Municipal de Metz) (lám. II,III,5). El conjunto es una clara derivación de las cubiertas carolingias, si bien hay en él algunos detalles iconográficos novedosos. Rodeados por una orla decorativa vegetal, los personajes que forman el conjunto se disponen en varios registros a ambos lados del eje central marcado por la Cruz de Cristo y prolongado por una columna sobre cuyo entablamento se ha representado el pecado original y que apoya en un plinto con el retrato de busto de Aldabero. Dos ángeles agachados para recoger el alma de Cristo y los medallones del sol y la luna ocupan la zona superior. A los lados de Cristo aparecen San Juan y María y, entre ellos, otra vez más, las imágenes de la Iglesia que recoge en un cáliz la sangre manante de la herida de Jesucristo y la de la Sinagoga que se marcha rápidamente (16). Longinos y Stephaton ocupan un registro situado más abajo, zona que comparten con las arquitecturas de los sarcófagos de los que salen los difuntos resucitados. Por debajo, en el siguiente registro, están los cuatro evangelistas, tratados de forma muy peculiar con cuerpo humano y cabeza correspondiente a su símbolo del tetramorfos.

El mar y la tierra ocupan, como es habitual, la zona inferior sobre la que se asienta todo lo demás. Ambas figuras elevan su cabeza para mirar a lo alto; están realizadas con un estilo que podríamos calificar de sumario, poco elaborado y

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

hasta esquemático. El mar es un anciano barbado que sostiene un remo y cabalga sobre un gran monstruo marino provisto de orejas de lobo, aletas y cola formada por un doble serpentón de remate triple. Junto a la cola serpentiforme del ketos y, casi confundiéndose con ella, podemos advertir la presencia de otro de los atributos iconográficos frecuentes del Océano, el Cántaro, sobre el cual el anciano del mar apoya su brazo derecho. La tierra, que al igual que el mar presenta una anatomía muy poco estudiada, se reclina sobre unas rocas, y su brazo derecho está rodeado por una serpiente. Junto a ella, y sostenidos en un hatillo que porta en su mano, están dos figuritas de niños, alusivas, sin duda a la fecundidad.

El pilar del eje central está adornado de una forma muy rica. Sobre su capitel corintio, un pequeño entablamento evoca la escena del pecado original en la que se ven las figuras de los primeros hombres bajo el árbol del Paraíso: Eva cogiendo la manzana, y Adán, pensativo, con la cabeza apoyada en la mano. En el plinto de dicho pilar dentro un marco con la inscripción ALDABERO. CRVCIS. XPI. SERVUS, (Aldabero, siervo de la Cruz de Cristo), un pequeño pero cuidadosamente trabajado busto, un retrato del donante de la obra, Aldabero. (17).

Para cerrar con broche de oro esta secuencia a través de las cubiertas marfileñas con el tema de la Crucifixión, detengámonos en la célebre "Crucifixión de Tongress", (lám. II,III,6), una de las piezas maestras del Tesoro de Nuestra Señora de Tongress. La obra se realizó en Lieja entre los años 972 y 1008, en relación con el obispo Notger de dicha ciudad. Todo es finura y delicadeza en este preciso relieve en marfil, cuyas figuras principales (Cristo, San Juan, La Virgen, la Iglesia y la Sinagoga), están realizadas con un asombroso virtuosismo técnico y un canon de proporciones esbelto, que dota al conjunto de suma elegancia y no menos espiritualidad. En los cuadrantes superiores, originados por la cruz, dos ángeles se disponen a coronar a Cristo y, en los extremos pueden verse los medallones con las alegorías del sol y la luna. Bajo la cruz, los difuntos se apresuran a salir de sus moradas de ultratumba y, flanqueando esta apocalíptica

visión, aparecen las personificaciones de la tierra -ahora situada a la izquierda- y el mar -a la derecha-.

La tierra es una mujer de anatomía estilizada que ya no responde a los parámetros y cánones de belleza del arte antiguo, sino típicamente medieval; sostiene en una mano un árbol -que ha sustituido al antiguo cuerno de la abundancia lleno de plantas-, mientras una serpiente se enrosca en su brazo. Sólo son visibles el dorso y la cabeza de la personificación del Océano que ha perdido su monstruosa cabalgadura y aparece, sencillamente sentado, sobre el agua, sosteniendo dos grandes peces en las manos. Su cabeza es quizá el único detalle del cuadro en el que aún se pueden vislumbrar los modelos clásicos: está coronada por unas pinzas de cangrejo, convertidas, ya definitivamente, en prótomos de serpiente. Un pequeño cántaro, a su lado, deja salir, ondeante, el caudal del Océano.

Como se ha podido vislumbrar en líneas precedentes, las personificaciones del Océano y de la Tierra fueron comparsa habitual en muchas representaciones de la Crucifixión; aunque no de forma tan reiterada, dichas personificaciones aparecían, en otras ocasiones, insertadas en diversos temas. Ejemplo ilustrativo de ello es el "Evangelium Longum" (lám. II,III,7), trabajo realizado muy probablemente hacia el año 900 en el Scriptorium del Monasterio de Saint Gallen (Suiza), por un monje llamado Tuotilo. Las cubiertas de este evangelario, al que se refiere Ekkehardo en su "Casus Sancti Galli", muestran, en un lado la talla de Cristo en majestad, y en el otro, la Asunción de la Virgen. Tales escenas aparecen junto a labores vegetales, y encuadradas por suntuosos marcos de orfebrería con incrustación de piedras preciosas.

El estilo de ejecución difiere considerablemente del de otros talleres, tanto en el trabajo de los carnosos motivos vegetales como en el firme modelado de las figuras -envuelto en una compleja ordenación de menudos pliegues paralelos que acentúan su volúmen-, e incluso en el acusado sentido del movimiento. La tapa

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

de encuadernación presenta, entre dos paneles de acantos, a Cristo en Majestad acompañado por los evangelistas (con sus respectivos símbolos), una pareja de querubines, y las alegorías del sol, la luna, el mar y la tierra. Estas cuatro personificaciones completan una apretada composición, y aparecen, simbólicamente como dispensadores de la abundancia y la vida, es decir, de los dones de Cristo. El sol es un hombre coronado con rayos que porta una antorcha, y la luna aparece bajo el aspecto de una mujer coronada con cuernos (el creciente lunar) que lleva, asimismo, una lámpara.

Mar y Tierra, reclinados a la manera habitual en el extremo inferior de la composición, son dos elegantes figuras afrontadas provistas de sus atributos iconográficos distintivos. El mar tiene en esta ocasión el atributo que le caracteriza como Océano o río envolvente del Universo, una pequeña ánfora volcada de la que mana un escaso caudal de agua, en la que emerge el prótomo del monstruo marino por excelencia, el ketos, sobre el que este Océano personificado cabalga y se recuesta. Este tratamiento iconográfico es original y sugerente; su lectura nos hace pensar en el mar -el Océano- como un monstruo devorador, un elemento poblado por horribles peligros con los que el hombre tiene que enfrentarse.

Se mezcla aquí la tradicional iconografía de los ríos -ancianos recostados con un cántaro vertiendo agua-, con la habitual del mundo carolingio -el Océano montando sobre el ketos-, por lo que esta personificación resulta extraordinariamente interesante, tradicional y novedosa a un tiempo. La inscripción que acompaña al relieve reza así: "HIC RESIDENT XPC VIRTU TVM STEMMATE SEPTUS" (18).

En otras ocasiones, análogas personificaciones del mar y la tierra ocupan el margen inferior de cubiertas de libro que presentan otras escenas, como sucede en el caso de una obra perteneciente a una colección privada de Munich de mitad del siglo XI, procedente de la región renana, en la cual sendas personificaciones presencian y completan la escena de la Ascensión de Cristo a los cielos (19).

El "Evangelionario de Noailles" (París, Biblioteca Nacional, Cod. lat. 323) (lám. II,III,8), constituye una variante iconográfica de notable interés para el presente trabajo porque en su eburnea cubierta, bajo un Cristo entronizado entre San Pedro y San Pablo ("TRADITIO LEGIS"), aparece una personificación del mar en solitario, que no forma pareja con la personificación de la tierra, iconografía ciertamente original en este tipo de obras. El manuscrito y su tapa corresponden a la segunda mitad del siglo IX y proceden, según las opiniones, bien de la Corte de Carlos el Calvo, bien de territorio anglosajón (20).

Una sencilla moldura decorativa geometrizable enmarca el rectángulo donde vemos a Cristo entronizado que se dispone a entregar las llaves de la Iglesia a San Pedro y las Escrituras a San Pablo. Ambos apóstoles dispuestos respectivamente en la zona inferior, hacen la intención de alzarse para recoger, con un paño en sus manos, tan sagrados dones. Completando la escena, en la zona superior, hay dos ángeles que sostienen la mandorla mística, y cuyos prototipos formales debemos rastrearlos en el repertorio formal del mundo antiguo (21).

Finalmente, siguiendo el eje centro-vertical señalado por Cristo, debajo de él, aparece una personificación masculina del mar, o mejor, del elemento húmedo. Su iconografía está tomada de patrones antiguos, pero la reinterpretación de los atributos iconográficos que ostenta resulta original con respecto de sus modelos: es un anciano de forzada posición (cruza las piernas mientras gira el torso, la cabeza y un brazo) que contempla la escena acaecida en las alturas. Todavía se puede vislumbrar cuáles fueron sus prototipos anatómicos, que aparecen aquí, sin embargo, muy geometrizados. Su cabeza está tocada con un caparazón de buey de mar.

Como claros atributos de identificación, este Océano personificado a la moda carolingia, ostenta un remo, sujeto por la presión del brazo, y aferra un pez en su mano izquierda. A su rígido brazo derecho se ha enroscado una sinuosa

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

sierpe marina de elegante cabeza y remate de cola triple. La mano diestra de este venerable anciano marino ha sufrido una fantástica metamorfosis, y ha quedado convertida en una pinza de crustáceo que vuelca un pequeño cántaro del que mana el agua del Océano. La presencia del Mar en esta escena debe interpretarse, en primer lugar, como un motivo tomado de repertorios antiguos, reinterpretado según las directrices artísticas de la décima centuria. Sin embargo, la imagen mítica del paganismo, situada bajo el Omnipotente Dios del cristianismo, es una clara muestra de que la Institución de la Iglesia cristiana, simbolizada en la entrega de las llaves y las Sagradas Escrituras ("TRADITIO LEGIS"), acabó subyugando a las divinidades paganas, cuyo recuerdo aún no había desaparecido. Asimismo, el mar es, sencillamente, un elemento cosmogónico, situado bajo el cielo (Cristo), que rodea la Tierra (Apóstoles).

Otro tema que fue tratado con cierta frecuencia para decorar en relieve las cubiertas de libros fue el Bautismo de Cristo, en el que tiene cabida la personificación del río Jordán, a la manera clásica. Algunas veces la escena ocupa toda la cubierta eburnea, mientras que en otras ocasiones son varias escenas, tratadas como auténticas miniaturas, las que se suman para cubrir toda la superficie de las encuadernaciones.

Una cubierta de libro perteneciente a la colección Mayer van den Bergh (Antwerpen, Bélgica), del siglo IX (22) (f.II,III,3), presenta al río Jordán sentado, a la derecha de Cristo, vertiendo el agua de su volcado cántaro con una mano y bendiciendo al Señor con la otra. La escena se completa con la presencia obligada de San Juan Bautista y la Paloma del Espíritu Santo, figuras a las que hay que añadir tres ángeles y la mano de Dios Padre. El conjunto se enmarca mediante pilastras clásicas que soportan un dintel de ovas sobre el que cabalga un arco de medio punto con decoración relivada en el tímpano y en las enjutas.

Asimismo, en el Bautismo de una cubierta de fines del siglo IX (Munich, Staatsbibliothek, Clm. 10077)(23), el río Jordán está personificado de forma muy

similar a la anterior, sentado, haciendo brotar el agua con el cántaro que sostiene en una mano y bendiciendo a Cristo con la otra. La escena del Bautismo aparece en medio de la "Degollación de los Inocentes" y las "Bodas de Canaán" (f.II,III,4.)

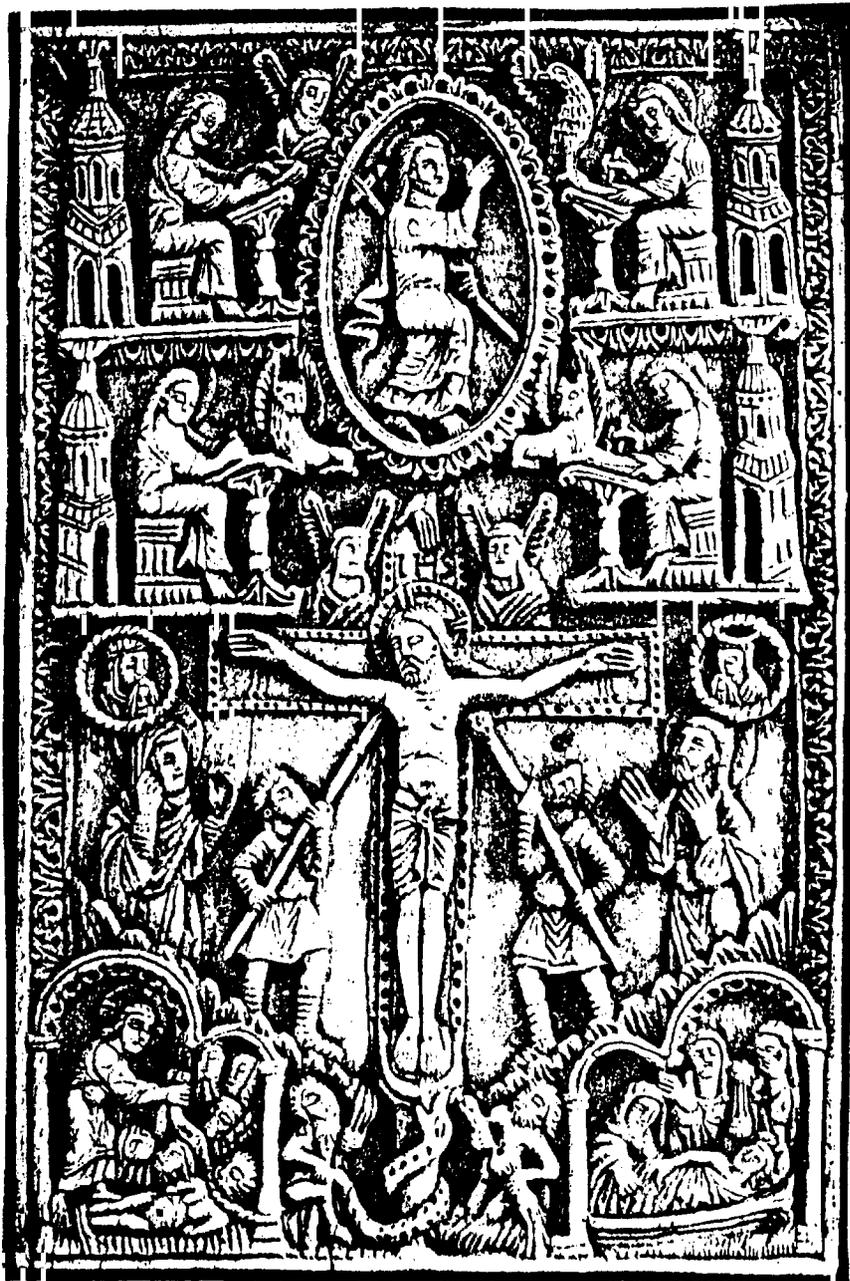
Ya del siglo X es una cubierta eburnea del grupo de Ada (Manchester, Jonh Rylands Library) en cuyo anverso se contemplan tres escenas: Anunciación, Natividad y Bautismo. La figura del Jordán ha perdido su protagonismo: aparece recostado en sus aguas, portando el cántaro en la mano, pero, su tamaño es menor que el de los restantes personajes y su lugar habitual, al lado de Cristo, ha sido ocupado por dos ángeles que esperan para secar al Señor (f.II,III,5).

El Bautismo de Cristo que presenta la cubierta de marfil de un Evangeliario conservado en el Sweitzer Landmuseum de Zurich (24) ofrece una composición totalmente simétrica, y una iconografía de excepción (f.II,III,6). La mano del Padre, la Paloma del Espíritu y la figura de Cristo constituyen el eje de simetría a cuyos lados se disponen, respectivamente, San Juan y un ángel en la parte alta, y las personificaciones de la Tierra y el Jordán en el extremo inferior. Estas dos figuras están próximas a aquellas que ocupaban la zona inferior en Crucifixiones y otra escenas ya estudiadas (25). La iconografía del Jordán es pues, análoga a la que tenía el mar, si bien el único atributo que ostenta es el cántaro del que surge su caudal.

Todavía en el siglo XII restan algunos ejemplos aislados que demuestran cómo la iconografía antigua del Jordán mantuvo su vigencia en el arte occidental a lo largo de todo el Medioevo. Así, por ejemplo, una tapa de libro procedente de Trier (Bélgica, realizada en el siglo XII y actualmente conservada en la Catedral de dicha localidad, presenta al río doblemente personificado, a ambos extremos de la composición, que vierte el caudal de sendas ánforas (26); la duplicación del personaje obedece posiblemente a la rigurosa simetría románica.



f. II, III, 1. Cubierta ebúrnea. S. X. Crucifixión. Berlín, Kaiser Friedrich Museen.



f. II, III, 2. Cubierta ebúrnea. S. IX-X. Crucifixión y Ascensión. Dresde, Königl Öffentl Bibliothek.



f.II,III,3. Cubierta ebúrnea. S. IX Bautismo de Cristo. Antwerpen, Coll. Mayer van der Bergh.



f.II,III,4. Cubierta ebúrnea. S. IX-X. Bautismo de Cristo. Munich, Sttats Bibliothek.



f.II,III,5. Cubierta ebúrnea. S. X. Bautismo de Cristo. Manchester, John Rylands Library.



f. II, III, 6. Cubierta ebúrnea. S. IX-X. Bautismo de Cristo. Zurich, Schweitzer, Landmuseum.

3. Iluminación de códices carolingios y otonianos.

Prosiguiendo ahora nuestro recorrido a través de los libros carolingios y otonianos, abramos sus tapas y pasemos a examinar las pinturas que ilustran su interior. También en estas miniaturas encontramos huellas de la iconografía de las divinidades del mar: la personificación masculina del mismo, que forma pareja con la personificación de la tierra, o el genio del río Jordán que presencia las escenas del Bautismo de Cristo.

La primera obra que llama nuestra atención es una página miniada con la Adoración del Cordero, perteneciente al "Codex Aureo de San Emerano de Ratisbona", realizado hacia el año 870 en la Escuela de Carlos el Calvo, probablemente en S. Denis. Conservada en la Bayerische Staats Bibliothek de Munich, la escena muestra la Adoración del Cordero según la visión apocalíptica. El "Codex Aureus" fue escrito para Carlos el Calvo por los hermanos Beringar y Linthard en el 870, pero debe su nombre a que en el año 893 fue donado a la Abadía de San Emerano de Ratisbona, por el emperador Arnulfo (27). El manuscrito contiene los cuatro evangelios con sus prólogos y prefacios, así como tres poemas dedicatorios al final, la fecha y los nombres de los escribas. Al principio, se encuentran las tres miniaturas más importantes del conjunto: El trono de Carlos el Calvo, la Adoración del Cordero y el Cristo en Majestad. En opinión de Beckwith (28) el Códice Aureo de S. Emerano debió haber sido proyectado (ideado, pensado) por Carlos el Calvo, para evocar las glorias de Constantino y Teodosio, y para rivalizar con las riquezas de los bizantinos.

La miniatura de la Adoración del Cordero se desarrolla en una órbita celeste, situada por encima del Mar y la Tierra, representados por personificaciones inspiradas en modelos antiguos, y enfatizando su sentido cósmico. El mar (lám. II,III,9) es un personaje masculino de larguísima y enroscados cabellos negros y rostro expresivo, que aparece sentado sobre las azules ondas; tiene el torso descubierto y está ataviado con un manto dorado de

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

movidos paños que cubre sus piernas. Sostiene un remo en su mano derecha, y en la izquierda un cántaro del que brota el agua. Desde su cuello y traspasando su oído diestro surge un extraño apéndice difícil de identificar, pero, sin duda, una reinterpretación de algún atributo iconográfico, tal vez las alas del Hermes-Mercurio clásico.

La Tierra es una mujer que se asienta sobre grandes piedras; su desnudo torso presenta grandes y caídos senos, símbolo de la maternidad, y sostiene sobre sí dos cuernos de la abundancia repletos de dones. En el interior de la órbita celeste, los 24 ancianos, se han levantado de sus tronos con vigoroso movimiento para ofrecer sus coronas al cordero, situado dentro de un medallón formado por esferas multicolores, en un intenso cielo estrellado y animado por el Arco Iris.

Otro valioso ejemplar en la línea iconográfica que estudiamos es el "Sacramentario de Metz" (29), pergamino de la Escuela de Carlos el Calvo, ejecutado hacia el 870 aproximadamente, y conservado en la actualidad en la Biblioteca Nacional de París (Ms. lat. 1141). El folio 6r. del citado manuscrito - compuesto por 10 folios- muestra una ya clásica composición carolingia que representa a Cristo en Majestad con serafines en la zona superior y personificaciones de Oceanus y Terra en la inferior.

Muy similar a la anterior, señalemos otra miniatura del Siglo IX guardada asimismo en la Biblioteca Nacional de París (Cod. lat. 1141), en la que Cristo, dentro de una mandorla, está acompañado por una pareja de serafines que ocupan los ángulos superiores de la composición, y por las personificaciones de Océano y Terra, dispuestas sobre los ángulos inferiores del cuadro (lám. II, III,10). El Océano de este Códice es un personaje de expresivo gesto, similar al que aparece ilustrado el Códice Aureo de S. Emerano. Sus atributos son: un pez y un cántaro, asidos con sus manos. Se reclina sobre un monstruo marino para contemplar, en lo alto, la Imagen de Cristo. La personificación de "Terra" que le

sirve de pareja es una figura femenina que se reclina en el mundo vegetal, amamantando a dos niños.

De la misma manera que la tradición cultural y artística tuvo una continuidad, desde el mundo carolingio al de los ottones, la secuencia iconográfica iniciada con Carlomagno y sus sucesores, tuvo, también, su lógica consecución, sin apenas variantes, durante los siglos décimo y undécimo, tal como se ha podido advertir en las tapas de los libros estudiados y como sucede, asimismo, en las miniaturas de los códices que a continuación se tratarán. En ellas, otra vez más, los seres del mar, y en concreto su personificación, o el río Jordán efigiado se retoman de forma repetida.

La obra más significativa de las encargadas por el Abad Bernward es el Libro de los Evangelios, conservado actualmente en la Catedral de Hildesheim, de principios del siglo XI, en el que el donante se hizo representar delante de un altar. El manuscrito estuvo originalmente dedicado a la Catedral, antes que posteriormente se hiciese con él un presente para S. Miguel. Parece que las fuentes que sirvieron de modelo fueron las formas del Libro de los Evangelios carolingios de Praga. El carácter simbólico y especulativo que es común a las miniaturas de los manuscritos del Abad Bernward encuentra aquí su manifestación más impresionante en la gran miniatura que ilustra el comienzo del Evangelio según San Juan: "In Principio erat Verbum.." (folio 174) (lám.II,III,11). En la parte superior, la Visión Apocalíptica: Cristo entre los arcángeles, el Cordero y el Libro sobre las rodillas; debajo la Visión terrenal, personificada por Oceanus y Terra. Entre los dos, el pesebre y el Verbo hecho Carne (30).

Océano es un personaje de largos cabellos y grisácea barba, que recuesta su esquemático cuerpo sobre el lomo de un ketos sumergido en las aguas, del que sólo emerge la cabeza a la superficie. Con la mano derecha sostiene un cántaro que vierte al mar su contenido, bajo el cual aparecen dos peces afrontados. Sobre su cabeza, Océano ostenta un par de alas, atributo propio del Hermes-Mercurio

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

de la mitología clásica, que han venido a sustituir, sin duda, a causa de un error de interpretación iconográfica, a las habituales pinzas de crustáceo que le coronan, si bien, como vimos en los mosaicos romanos del Bajo Imperio, la oceánida Tetis, solía llevar atributos semejantes. Otra particularidad del personaje es la túnica que, desde su hombro derecho y oculta por la espalda, cubre las piernas con unos pliegues que semejan las caracolas marinas.

La figura de la Tierra, también algo extraña en cuanto a ejecución y atributos, cobija en su seno dos pequeñas figuritas femeninas y porta un emblema vegetal en el que se enrosca la serpiente que generalmente forma parte de su comparsa. El decorado ornamental del manuscrito está estrechamente ligado con el Arte de los primeros "Scriptoria" sajones, y especialmente con el Códice de Praga.

Algunos años más tarde se realizó para la Catedral de Bamberg (Colonia) un Evangelionario conservado actualmente en la Staats Bibliothek de dicha localidad (ms. Bibl. 94). Entre las miniaturas que adornan el principio del Evangelio según San Juan (folio 154 v^o) (lám.II,III,12), en las cuales sorprende la gran fuerza inventiva del conjunto. Cristo, escoltado por los querubines, preside, bendiciendo, una gran composición, sentado en el trono encima del globo terrestre. El interior de dicho globo terráqueo está dividido en dos mitades en las que aparecen la Adoración de los ángeles que sostienen el trono (parte alta), y la Idolatría y la Redención (parte baja), mientras que los márgenes externos del mismo -en forma de cuarto lunar- están ocupados por las Alegorías del Sol, la Luna (parte alta) y el Mar y la Tierra (parte baja), acompañados de inscripciones con sus nombres -de las que únicamente restan hoy las de la parte baja- .

La personificación del Mar es un hombre de rostro bien cuidado y angulosa anatomía, desnudo hasta más allá del ombligo. En su brazo derecho levantado sostiene un pez de gran tamaño, mientras que su mano derecha se ha metamorfoseado en una cabeza monstruosa -tal vez de sierpe marina- de cuya

boca mana el caudal que forma el Océano. Este caudal forma a su vez, la quebrada pierna del dios del mar cuyo extraño pie más bien parece una aleta pisciforme.

La figura de Terra, de idéntica postura a la del Mar, es, sin embargo, bastante más sencilla desde el punto de vista iconográfico. Desnudo el torso, muestra grandes senos bien delineados, y con el brazo levantado -el izquierdo por tratarse de una figura complementaria de la del Mar- sostiene a un infante. En la parte superior figuras humanas -masculina y femenina respectivamente- sostienen sus correspondientes astros -sol y luna- con la mano, convirtiéndose en alegoría de los mismos.

a. El thíasos marino y las sirenas-pezu.

Quizá sea el tema de las sirenas, por su singular atractivo, el que haya sugerido un mayor número de investigaciones científicas y de narraciones literarias, entre los temas relacionados con el mar. Abordar tema tan complejo de un modo global es, por lo tanto, algo que desborda el marco de la presente Tesis, en la que sólo se pretenden analizar sus variantes iconográficas y simbólicas, y siempre en relación con el "thíasos" marino.

En la Antigüedad grecorromana, sabido es, que las sirenas se representaron, generalmente, bajo la apariencia de mujeres-ave, símbolo de las sugestivas y falaces tentaciones que acechaban al hombre en el mar; con sus dulces cantos atraían a los navegantes que pasaban por los parajes que ellas habitaban. Los barcos se acercaban entonces peligrosamente a la costa rocosa de la isla y zozobraban; entonces las sirenas devoraban a los imprudentes (31).

Sin embargo, la apariencia más difundida en el Medievo, fue la de la sirena-pezu, de una o dos colas, como más adelante veremos. El origen de este prototipo

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

formal hay que buscarlo en el Próximo Oriente Mediterráneo donde, ya en el primer milenio antes de nuestra era, hallamos seres divinos que son mitad humanos, mitad pisciformes (Oannés), como demuestra un Relieve Asirio del Palacio de Khorsabad (lám.II,III,13), fechable en el Siglo VIII a. C., que se conserva en la actualidad en el Museo del Louvre.

Desde el Oriente, estos seres pasarían al repertorio ilustrativo de la mitología clásica. Como vimos en la Primera Parte de este trabajo, muchas criaturas asociadas al reino mítico del mar, adoptaron esta forma: Nereo, Tritón, los Tritones...; sólo en ocasiones excepcionales veíamos aparecer a las tritonisas, y ya en la época tardía, cuando su sentido era únicamente ornamental. El mundo clásico forjó, además, un ser monstruoso, llamado Escila (32), emboscado en el Estrecho de Mesina, cuya fisonomía se caracterizaba por tener aspecto femenino hasta la cintura, de la que salían seis feroces perros de devoradoras fauces, y una potentísima cola de pez. Escila era, en definitiva, la horrible personificación del gran peligro que acechaba a cuantos navegantes surcaban aquellas aguas: un tremendo remolino capaz de devorar, como los fieros caninos que surgían de su cintura, a barcos y a hombres. Es muy posible que los diferentes elementos constitutivos de la compleja iconografía de Escila, y, sobre todo, su condición femenina, influyera en la evolución formal de las sirenas. Conocidos episodios de la Odisea fueron el de la victoria personal de Ulises ante la tentación de las sirenas, y frente al feroz ataque de Escila (33).

Por otro lado, autores como Odette Touchefeu -Meyner ("De quand date la seréne-poisson") (34) sostienen que la sirena fue representada como mujer-pez ya en el ámbito romano de los siglos II y I a.C., hecho que, aunque parece probable, hay que considerar como excepción dentro del panorama general del Arte Antiguo. Dicha autora fecha la aparición de la mujer-ave en la primera mitad del siglo VIII a.C., haciendo constar que este prototipo pervivió a lo largo de la Edad Media, aunque, poco a poco, tuvo que aprender a convivir con la sirena-pez, citada por primera vez en el tratado "De Monstris", del siglo VI a. C.

Sin embargo, es opinión mayoritaria que la imagen de sirena pisciforme no se generalizó hasta los siglos XI y XII, lo que es inexacto como bien demuestra Odette Toucheffeu-Meyner y hemos podido comprobar todos cuantos nos hemos adentrado en el tema. Los más directos antecedentes de los prototipos románicos son las tritonisas del thíasos helenístico-romano, y las sirenas-pep de la época carolingia, sin olvidar algunos curiosos ejemplares presentes en ámbitos culturales tan distintos como el mundo irlandés o el copto.

Odette Toucheffeu-Meyner presenta dos elocuentes piezas arqueológicas correspondientes a épocas muy alejadas entre sí (siglo II a.C. y s. II d.C.) y que, sin embargo, se complementan, ya que en ambas, aparece un mismo tema decorativo: el famoso pasaje del Canto XII de la Odisea en el que se narra la seducción de Ulises por la hijas de Aqueloo, representadas como mujeres dotadas de cola de animal marino, emergiendo de entre las olas. Una de estas piezas es una lámpara romana, actualmente e el museo de Canterbury, fechable en el siglo II d.C. (láms. II,III,14 y II, III, 15). Ejemplar de autenticidad discutida, aún cuando su estampilla CIVN BIT está recogida en el C.I.L. (35), se ha visto revalorizada por el testimonio ilustrativo de la segunda pieza citada: un cuenco megárico, hallado en 1947, en las excavaciones del Agora de Atenas (Atenas, Museo Arqueológico Nacional), que ha sido fechado entre los años 197 y 146 a.C. Lo verdaderamente sorprendente del caso es que, como anunciábamos, el tema que decora sus paredes, es el mismo de la lámpara de Canterbury.

Atendiendo a esta singular coincidencia, Odette Toucheffeu-Meyner viene a demostrar que el tipo de la sirena-pep, muy cercana iconográficamente a las tritonisas, ya no tiene la menor relación con la monstruosa Escila o la feroz Caribdis (nunca representada gráficamente). En ambos ejemplares las figuras que aparecen son, evidentemente, sirenas, ya que protagonizan el conocido episodio de la tentación de Ulises. Su presencia, ya a partir del siglo II a.C. parece demostrar que desde época helenística, los prototipos iconográficos de algunos seres marinos habían sufrido notables contaminaciones y variaciones. Siguiendo

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

siempre el criterio de la citada autora, es muy posible que el proceso de la evolución de las sirenas homéricas, fijadas en las rocas y muy próximas en su concepción a las sirenas funerarias (36), corriera paralelo a la evolución que, por transmisión oral, sufrieron los diferentes episodios de la Odisea (desde el siglo VII a.C). Así, poco a poco, las sirenas se despegaron de sus puestos fijos (islas o rocas) para posarse en las olas, y se incorporaron, como seres pisciformes, al cortejo de Posidón.

En el célebre Stamnos de Vulci (Londres, British Museum) (lám. II,III,16), en el que se representa la conocida escena de Ulises y las sirenas, vemos que dos de éstas se yerguen inmóviles sobre las rocas por entre las cuales pasa la nave, mientras que la tercera, desechada por el fracaso, se arroja al mar. Este punto es muy significativo, y, sin duda, dio origen a la leyenda posterior de la ciudad de Partenope. Según la tradición, no fue sólo una sirena la que se arrojó al mar, sino las tres. Sus tres cadáveres flotaron a la deriva sobre las olas; más tarde fueron recogidas y enterradas en distintos puntos.

En el Golfo de Cumas fue enterrada Partenope, en memoria de la cual se fundó la ciudad que llevó este mismo nombre. Pero, además, con los años, la leyenda se complicó más: a Cumas había llegado Partenope, no muerta, sino viva y a nado. Como recuerdo de este episodio, en las monedas de la ciudad aparecía una figura femenina sedente, como símbolo de la ciudad, y a sus pies otro personaje femenino, que se acercaba a la orilla a nado, mostrando únicamente su busto desnudo entre las olas. Todo hace suponer que se trataba de una figura semejante a la que aparece en las piezas citadas.

La metamorfosis que se obró, tanto formal como simbólicamente, fue lenta; tras un breve abandono durante la época de las invasiones bárbaras, el tema se retomó, como tantos otros, en el marco artístico merovingio y carolingio, donde precisamente se fraguaron los cambios que darían fruto -ya maduro- en el siglo XII. A lo largo de esta secular andadura, formas e ideas experimentaron

transformaciones lógicas de todo punto: si tomamos como punto de partida, por ejemplo, una sirena-ave del Dypilon de Atenas, realizada en el período del clasicismo griego, sólo tenemos que alargar su cola y enroscarla, para convertirla en la sirena que podríamos llamar mujer-ave-pez del Sacramento de Gellone (37). El paso siguiente en esta evolución convierte a algunas sirenas en seres que son un híbrido de mujer y pez, idea que prevalece en la mente asociada al término de sirena; esta fue la forma que tuvo más aceptación en la Edad Media, alimentada por un buen número de textos literarios.

En el plano simbólico era, asimismo, fácil y lógica la asociación entre tentaciones, encanto, peligros y muerte, con el pecado; la Iglesia sacaría partido de tales ideas para sus enseñanzas moralizadoras como se expresa en la literatura de la época: *"Así, los seres humanos ignorantes e incautos se ven engañados por las hermosas voces, cuando los encantan las faltas de delicadeza, los rasgos de ostentación, o los placeres, o cuando se vuelven licenciosos ... Pierden todo su vigor mental, como si estuviesen sumidos en un profundo sueño, y, de pronto, el ataque arrebatador del enemigo cae sobre ellos"* (38).

Desde el LIBER MONSTRORUM (S. VI) (39), obra de probable origen anglosajón, las fuentes literarias mencionan tanto a las sirenas-pez como a las sirenas-ave. Estas criaturas llenas de encanto fatal, asociadas por la Iglesia al pecado de la carne, aparecerían en gran número de obras de arte, de forma sistemática hasta los últimos días de la Edad Media (40). Como ha señalado Jacqueline Leclercq (41), los estoicos encontraron en el tema un pretexto para resaltar las virtudes morales de Ulises, y los Padres de la Iglesia convirtieron a las sirenas en el símbolo universal de las tentaciones terrestres, a las que el cristiano se debía resistir. La Edad Media, y sobre todo el siglo XII, es el momento en el que se produjo la definitiva mutación (tanto formal como simbólica), y fue la sirena-pez el modelo iconográfico más utilizado desde la óptica de la Iglesia; no obstante, la sirena-pájaro del mundo clásico no cesó de representarse durante el Medioevo.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

La sirena fue, durante los períodos Prerrománico y Románico, un componente más del cortejo de las divinidades marinas. Su tardía integración al conjunto no menoscabó su protagonismo, sino que, muy al contrario, pasó a ser el personaje que adquirió más relevancia dentro del mismo. Entre los siglos VIII y X, una nutrida serie de miniaturas, a las que habría que sumar terracotas y frescos representan a las sirenas de cola pisciforme, ya desde este momento más numerosas que las sirenas-ave. Bizancio y el Mediterráneo Oriental siguieron siendo fieles, a la tradición antigua de la sirena-ave mencionada por el Physiologus: *"Son unas criaturas mortíferas constituidas como seres humanos desde la cabeza hasta el ombligo, mientras que su parte inferior, hasta los pies, es alada"*, ignorando, por lo general, a la sirena-pep. Por el contrario, la sirena-pep, sale a la luz con frecuencia, en el Imperio Carolingio, especialmente en la decoración de manuscritos. Incluso "una sirena-pep ilustra el capítulo de las sirenas del Physiologus de la más clásica escuela de Reims, en flagrante contradicción con el texto". (42). Y como igualmente, ha señalado May Vierllard- Troiekouroff, la sirena-pep ilustra el capítulo correspondiente a la Serra en el Physilogus de Bruselas (f.II,III,7). En opinión de la citada autora, estas sirenas-pep conservan el carácter de divinidades de las aguas, y suelen aparecer acompañadas por peces y por otros seres sacados de la mitología marina.

El "Sacramentario de Gellone" (París, BN. lat. 12048) fue realizado en la diócesis de Meaux (Iglesia de Santa Cruz) en los años finales del siglo VIII (790-795) y debe, por tanto considerarse como una de las primeras obras carolingias si bien fuertemente influida por los "Scriptoria" insulares (lám. II,III,17). La obra comienza con una página en la que aparece representada, junto a iniciales y letras ornadas, la Virgen María, dotada de un curioso aspecto oriental por su tocado puntiagudo, que sostiene un incensario en su mano derecha y una cruz en la izquierda. Como ha sugerido May Vieillard- Troiekouroff (43), podría estar en actitud de exorcisar a una no menos curiosa figurita: una sirena de largos cabellos que trata de acercarse a la Virgen, y aproximarse así al pez que forma la curva de la letra D (DNI), y que le sirve de fiel acompañante acuático (44).

Como se ha señalado en líneas precedentes, esta sirena del folio I verso del pergamino de Meaux es muy interesante desde el punto de vista iconográfico porque en su forma se aúna un cuerpo semejante al de un ave acuática, con la cola pisciforme enroscada y provista de aletas.

Asimismo en el folio 51 v^o del mismo manuscrito, al principio del prefacio del Jueves Santo, la V y la D de "Verum Dignum" del inicio, están constituidas por una sirena-pez encantadora, que pudiera ser alusión a los crímenes del mundo borrados por el Santo Crisma y el Diluvio (f. II,III,8) (45). La figura presenta largos y sinuosos cabellos y una cola escamosa que forma un nudo. Un pequeño pez pasa a través del serpentón de la cola reemplazando el guión de abreviación.

El "Salterio de Saint Riquier", también llamado de Carlomagno (París, BN. lat. 13159) (f. II,III,9) es obra realizada con anterioridad al año 800 (46). En el folio 13 v^o, una sirena con las ondulaciones de su cola constituye la D inicial y simboliza la "Mundi depravatio pessima" (la peor depravación del mundo), título del Salmo XIII, cuyo contenido se aviene perfectamente con los cantos peligrosos de las sirenas. Esta atractiva ilustración del Salterio de Saint Riquier es una no menos interesante muestra iconográfica: sostiene con sus manos alzadas dos mechones de su rubio cabello, mientras su larga cola, plagada de ornamentos de origen insular, se divide finalmente en dos escamosas colas de delfín que discurren paralelas. Dados tales atributos se puede considerar este ejemplar como el inmediato antecedente de la sirena-pez de doble cola que sostiene sus cabellos con las manos, la más típica representación de las sirenas de los tiempos románicos (47), si bien la distancia formal existente es enorme.

Otra elocuente manifestación pictórica sobre pergamino es el "Salterio Stuttgart" (Stuttgart Bibliothek), realizado posiblemente en Saint-Germain-des-Prés, hacia el 830 (48). En esta obra se pueden contemplar varias escenas de

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

barcos (lám. II,III,18) y de temática mitológica marina, en las que los abundantes recuerdos de la iconografía clásica se aúnan con no pocas huellas del mundo bárbaro. El folio 79 vº muestra a Jonás arrojado a la ballena (lám. II,III,19) para ilustrar el Salmo nº 68:

*"Sálvame ¡Oh Dios!
porque las aguas han entrado
hasta el alma
Húndome en profundo cieno
donde no puedo hacer pie
me sumerjo en aguas profundas
y me arrastra la corriente"*

Jonás es arrojado desde un barco ocupado por tres pasajeros, a un gran "Ketos" del abismo que recibe el desnudo cuerpo entre sus fauces. El cuerpo del monstruo marino se enrosca dos veces, de forma similar a la de los sarcófagos y pinturas paleocristianas, para rematar en una cola tripartita repleta de ramificaciones. El artista no ha olvidado señalar las aletas que se adhieren a su serpentiforme anatomía, así como las garras delanteras, dotadas de unas terroríficas pezuñas. La cabeza del cetáceo sigue los modelos iconográficos fijados desde hacía siglos. Junto a la barca, una figura femenina de negros cabellos emerge de las profundidades y hace sonar un "aulós". Puede denominarse sirena, o tal vez tritonisa por el instrumento que sopla; en cualquier caso, se trata de una divinidad secundaria del cortejo poseidónico que denota el conocimiento de las fábulas antiguas, así como de sus representaciones artísticas. En este contexto del Salmo 68, su presencia se debe de interpretar como testimonio de que el mar y sus habitantes -los seres de la mitología clásica- van a presenciar un acto sobrenatural. El folio 117 vº del mismo salterio (f. II,III,10) ilustra las alabanzas del Señor de todos los Dioses expresas en el Salmo número 94:

*"Porque Dios es grande es Yave,
Rey sobre todos los Dioses,
que tiene en sus manos las profundidades de la tierra
y cuyas son también las cumbres de los montes.
Suyo es el mar, pues El lo hizo;
suya la tierra, formada por sus manos".*

En dicha miniatura aparece el salmista y los fieles dando gracias a Dios en medio de las montañas, donde resplandece con sus rayos una personificación del sol. A la derecha, una personificación de la tierra madre. Esta es una figura de pecho desnudo y largos cabellos que sostiene en su mano un cuerno de la abundancia; a la izquierda una sirena con ondeante cola de pez y varias aletas, el pecho igualmente desnudo, los cabellos sueltos y tocada con un curioso gorro frigio simboliza el mar. La sirena, recostada sobre las ondas marinas, está acompañada por cinco peces y una langosta, y hace sonar un cuerno como en la escena precedente, tal vez en esta ocasión para rendir gloria a Dios.

Finalmente, para ilustrar los versículos 23-30 del Salmo 106 el mismo salterio ha vuelto a servirse de figuras de la antigua mitología clásica:

*Los que surcan el mar en las naves
para hacer su negocio en la inmensidad de las aguas,
también estos vieron las obras de Yavé
y sus maravillas en el piélago.
El mandó surgir un viento huracanado
y levantó las olas.*

*Subían hasta los cielos y bajaban hasta los abismos.
El alma de ellos se derretía por el mal.
Rodaban y vacilaban como ebrios,
y toda su pericia se desvanecía
y clamaron a Yavé en su angustia,
y los libró de sus apreturas.
Tornó el huracán en Céfiro,
y las olas se calmaron.
Alegráronse, porque se habían encalmado,
y los guió al deseado puerto".*

La escena, pintada en el folio 124 v^o del manuscrito (f. II,III,11) muestra un cielo tormentoso y unas aguas muy agitadas por el viento. En un barco de vela cuya proa es una cabeza de monstruo marino aparecen 3 personajes acompañados por Cristo -identificado por el nimbo de su cabeza- que calma la tempestad dirigiendo su bendición a las aguas. En el tumultuosos oleaje nadan varios

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

monstruos marinos y una sirena-pep, tocada con gorro frigio, que hace sonar su caracola, muy semejante a la que ilustra el folio 117 vº.

El "Physiologus de Berna" (Berna, lat. 318), uno de los más bellos manuscritos pintados de la Escuela de Reims, fue realizado en el segundo tercio del siglo IX (49). La obra se inspira en modelos antiguos, como el Salterio de Utrecht o el manuscrito Astronómico de Leyde, y es el más antiguo Physiologo ilustrado que nos ha llegado hasta la fecha. En el folio 13 vº, y en contraposición al texto en el que se describe una sirena-pájaro, aparece una graciosa sirena-pep con cola de delfín, afrontada con un centaruro (50); ambas figuras parecen conversar entre sí y tienen cada uno en la mano una rama de olivo. Están situadas sobre una playa, bastante recortada al borde del mar. En lo más profundo de la cala hay un barco más pequeño que la sirena, aunque aparece en primer plano. El tratamiento de esta escena, sobre un fondo azul oscuro, enmarcado de vermellón, está realizado "a la antigua". El modelado de los cuerpos, la transparencia del agua, así como los juegos de luz y sombra nos introducen en un ambiente netamente mediterráneo, bien distinto del que se podía contemplar en el Sacramentario de Gellone o el Salterio de Saint Riquier.

Un siglo más tarde, y ya dentro de la cultura otoniana de la región del Mosa, volvemos a encontrar un manuscrito inspirado en modelos antiguos. Nos referimos al Physiologus procedente de Saint-Laurent de Lieja, conocido como el "Physiologus de Bruselas" (Bruselas, lat. 10074) (51). El texto del capítulo de las sirenas está ilustrado de acuerdo con la iconografía clásica de las tres sirenas-pájaro (f. II,III,12). Sin embargo, el capítulo correspondiente a la Serra (52) está iluminado con la representación de una sirena-pep alada (f. II,III,7), (folio 142 vº) que sale volando de un mar surcado por un barco en el que duermen sus cuatro ocupantes.

La Serra, animal igualmente peligroso para los navegantes, aparece en esta ocasión con una fisonomía muy próxima a la sirena del Physiologus de Berna, ya

mencionado (53). Delante del barco, la Serra sale del mar y eleva graciosamente sus brazos de cada uno de los cuales surgen dos parejas de alas. Tiene grandes senos y, por debajo del ombligo su cuerpo se torna en una serpenteante cola de pez bordeada de perlas y rematada en un decorativo florón. También en este ejemplar la fuente de inspiración es el mundo clásico, y el dibujo realizado a plumilla presenta pocos recuerdos barbarizantes.

Como es sabido, la miniatura española de la décima centuria está representada, de modo brillante, por los llamados Beatos, en los que se relata y figura el relato apocalíptico. En tales obras no fue frecuente la representación de los seres míticos del mar, que, como ya señalamos, suele aparecer como un río envolvente del Universo; sin embargo, hemos podido constatar que, al menos en uno de ellos, el "Beato de Gerona" (Museo Diocesano de la Catedral de Gerona. Ms. 7), obra realizada en el monasterio leonés de San Salvador de Tábara hacia el año 975, está atestiguada la presencia de una sirena, sin duda debida a la notable influencia carolingia -especialmente del Salterio de Utrecht-. El folio 2 r muestra a Cristo en Majestad, rodeado por el tetramorfos, y sosteniendo en su mano un pequeño globo terráqueo. Una mandorla de forma romboidal sirve para enmarcar a Cristo, y de ella pende una pequeña figurita de sirena, como representación del mar, que completa la escena (láms. II,III,20 y II,III,21)

b. Motivos marinos y fluviales.

Junto a las personificaciones del mar o la representación de sirenas ya estudiadas, las pinturas que iluminan los libros carolingios y otonianos están plagadas de otros temas en los que vuelven a aparecer improntas y vestigios de la tradición mitológica antigua.

*"Este es el mar, grande, inmenso;
allí reptiles sin número,
animales pequeños y grandes
Allí las naves se pasean,
y ese Leviatán que hiciste para tí". (Salmo 103).*

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Ilustrando este hermoso pasaje bíblico, encontramos en el Salterio de Stuttgart, la miniatura del folio 110 vº (f. II,III,13) en la que aparece un pequeño barco ocupado por 4 marinos que intentan en vano recuperar su remo -es decir, su rumbo- que les ha sido arrebatado por un dios marino. Esta deidad es una figura de gran tamaño que posee cabeza humana barbada, aunque sus orejas son de chivo -como los sátiros de thíasos báquico- y torso asimismo humano; con sus manos ase, respectivamente, el remo arrebatado a los desdichados navegantes y un gran ancla a modo de cetro de poder. Su extremidades inferiores corresponden a un enorme ser marino: una cola pisciforme, ondeante y muy poderosa, capaz de hundir el barco con un solo movimiento. Los dominios de este dios marino están habitados por peces de diferentes especies: grandes y pequeños. Podría identificarse con una personificación del propio mar, de ascendencia netamente clásica (Nereo, Tritón...) o bien ese Leviatán (Draco) monstruo que llena de horrores el abismo marino y del que habla el Salmo anteriormente citado.

Asimismo, en el folio 23 del citado Salterio (f.II,III,14) se ha representado, a la manera clásica, la personificación de la Tierra (Tellus) flanqueada por las efigies de los ríos Danubio y Jordán. Las tres figuras aparecen con la correspondiente inscripción que las identifica, y están presididas por Cristo, situado al fondo de la composición. La Tierra es una mujer cuyo desnudo torso emerge de su elemento hasta la cintura, y que sostiene con sus manos un paño flotante. El Danubio (DAN) y al Jordán (IOR) aparecen sentados sobre el rocoso terreno y sostienen en sus manos atributos característicos de los ríos desde la Antigüedad: el Danubio el cántaro manante y los juncos fluviales, y el Jordán un cuerno de la abundancia repleto de vegetales.

Una de las obras más señeras a este respecto es el "Salterio de Utrecht" (ff.II,III,15-21), realizado en Reims hacia el 820. Conservado actualmente en la Biblioteca de la Universidad (Cod. ms. Bibl. Rhenotraiectinaetinae. I Nr. 32 108 folios), es un salterio completo en la versión gaélica de San Jerónimo. El Salterio

de Utrecht utilizó para sus ilustraciones fórmulas contemporáneas -carolingias y bizantinas- junto a otras tomadas de la Antigüedad y del Bajo Imperio.

Desde el punto de vista iconográfico sorprende la diversidad, nota característica de la obra. Y esa diversidad se aprecia en la representación de las aguas: las diferencias entre la iconografía de los mares, de los océanos y de los ríos son, con frecuencia, poco sensibles. La mar ("Tálassa") posee carácter propio, y el Océano ("Okéanos") no es más que un río ("Potamos") que rodea la tierra. En varias páginas del Salterio de Utrecht, diversos tipos de personificaciones tradicionales -antiguas- representan la mar, el río, el Océano o las simples riberas.

El mar no aparece representado como Tálassa (cuya iconografía habitual es la de una nereida), sino como una tritonisa -o sirena pisciforme- que sostiene un delfín en su mano y está coronada con pinzas de cangrejo (f.II,III,15). El "río" Océano se muestra como dios fluvial de torso desnudo, ostenta pinzas de cangrejo sobre su frente; está sentado sobre un monstruo marino (f.II,III,16), tiene un remo (f.II,III,17), está rodeado de plantas acuáticas (f.II,III,17), o vuelca un cántaro para hacer aparecer su caudal (f.II,III,18). En buen número de escenas de este Salterio se ha representado el mar, animado por hombres, barcos y muchas criaturas acuáticas -reales y fantásticas-; un mar convertido en un universo vivo, lleno de fuerzas, palpitante de poderes sobrenaturales, en el que se aprecian el movimiento de las encrespadas olas o la tranquilidad de su superficie plagada de pececillos. Tampoco podía faltar la presencia del monstruo marino por antonomasia, el "Ketos" antiguo, como se observa en la célebre ilustración del Salmo 103.

Dicha página se estructura en tres zonas correspondientes a cielo, tierra y mar. En la zona superior se puede contemplar el cielo, donde está Cristo acompañado por ángeles. Aparece como Señor de los vientos -personificados por pequeñas cabecitas a sus pies- y en actitud de bendecir su propia creación; hay que destacar en esta zona la personificación del astro solar, cuya cabeza coronada por rayos ocupa un pequeño medallón situado en el extremo derecho. Por debajo

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

del cielo, en una zona intermedia aparecen escenas terrestres en las que vemos hombres alegres, delante de una mesa con viandas, dones de Dios, como se expresa en el versículo 15 del Salmo:

*"Y el vino, que alegra el corazón del hombre,
y el aceite que hace lucir sus rostros
y el pan, que sustenta el corazón del hombre".*

Y al lado de estos hombres, los animales terrestres (vacas, leones, jabalíes). En la parte baja, algo reducido por el artista, aparece ese inmenso mar plagado de barcos y de animales marinos de diferentes especies que describe el texto bíblico. En él se puede identificar la imagen de "ese leviatán que hiciste para ti", monstruo que ha adoptado la forma habitual del Retos de cola serpenteante, tan utilizada desde antiguo (f.II,III,19), monstruo que aparece en varias ocasiones a lo largo de todo el Salterio (ff. II,III,20 y 21). Alrededor del año 1000, este salterio fue llevado a Inglaterra donde se copió tres veces.

Realizado en Metz hacia el año 840 (54) y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Cod. 3307) es interesante para la iconografía que perseguimos un Manual de Cálculo Astronómico, compuesto por 76 folios. Es una copia incompleta de un trabajo compilado en el 810 en la corte de Carlomagno, cuyos pasajes proceden de cifras de Plinio, Higino, Isidoro y Beda. El manuscrito está escrito en minúsculas y contiene 41 ilustraciones de las constelaciones y 4 esquemas relativos a sus posiciones y movimiento.

La Constelación de Eridano (55) está miniada con las representaciones del mítico río (56), un pez y una ara (lám. II,III,22). El río aparece personificado a la manera antigua: es un anciano de blancos cabellos y torso descubierto, cuya figura se recuesta sobre el ánfora característica y el caudal -azul intenso- que mana de ella. También ostenta una caña fluvial a modo de cetro de poder. La inscripción que le acompaña se refiere a la fecundidad del caudaloso anciano.

El llamado Salterio de Corbie (lám. II,III,23), al que ya nos hemos referido en páginas precedentes, es una obra de fines del siglo VIII, manuscrito de excepcional valor por su calidad pictórica y su estilo (57), impregnado de una atmósfera orientalizante por la profusión de figuras monstruosas, así como por el dibujo de curvas gruesas o el subrayado de los perfiles que rememoran el arte de la Persia Antigua. Tal vez la inicial que mejor caracteriza al pintor es la D del Canto de Habacuc, extraña composición formada por "un caballo al galope y una especie de barca con ruedas que lleva a un pequeño personaje"... "La cola del caballo, cuyas pesadas ondas sirven para dibujar la caja redondeada del carro o barca, va, en su extremo, a cubrir con un gorro puntiagudo la figura central: dos largos vástagos, el de un vexillum de legionario romano y el de una palma o un cetro, se inclinan para acompañar el movimiento giratorio de la barca, y refuerzan los miembros anteriores del animal" (58). El conjunto es, sin duda, asombroso y su relación con el texto bíblico no es muy estrecha, si bien parece existir (59). Como ha señalado Grodecki, un comentador griego de salmos llamado Teofilacto (1050-1107) hace alusión, a propósito de este canto triunfal, a las carreras de carros y a los atletas, interpretación que tal vez pudiera transmitir ideas más antiguas.

Por lo que al tema que perseguimos se refiere, es muy llamativa a nuestros ojos la semejanza de formas entre la ilustración del Canto de Habacuc y un sello procedente de Cnosos (f. I,II,2) titulado por Evans "la llegada del caballo", donde el caballo montado sobre el barco alude a la transformación de Posidón de "Despotes Hippon" en Dios del Mar (60). De cualquier modo, Posidón, ya convertido en dios del mar, siguió siendo el dios tutelar de los caballos y las carreras de carros. El cántico de Habacuc presenta al dios de los judíos, Yavéh, victorioso sobre todas las fuerzas de la naturaleza: ríos, montañas, torrentes, el abismo marino..., convirtiéndolo y superponiéndolo sobre cualquier divinidad pagana.

Si traspasamos el umbral del año 1000 volvemos a hallar esa dualidad que existe entre la plasmación artística de las ideas de la Iglesia (del Cristianismo), de

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

su doctrina, y las representaciones cuya iconografía recrea aún el mundo de los dioses paganos. Quizás ninguna obra demuestre mejor esta idea que los Evangelios de la Abadesa Hitda (61), obra maestra de la miniatura colonesa del primer cuarto del siglo XI (Darmstadt, Hessische Laudes, Bibliothek). Las escenas del Nuevo Testamento se plasman en 15 miniaturas, agrupadas en conjuntos de 3 ó 4, que se disponen al principio de los Evangelios, iniciando las páginas decorativas, todas ellas llenas de vida, movimiento y color. Las formas dependen en gran medida de las obras griegas -dependencia que se acusa incluso en los rasgos fisionómicos de los personajes.

Una de las más célebres imágenes del Arte de los Otones es la página que presenta a Jesús calmando la tempestad (lám. II,III,24) (Mateo 8: 23-27; Marcos 4: 35-41), donde la maestría de los miniaturistas de Colonia llegó a su cénit; la escena adquiere toda su expresividad gracias al tratamiento del color, y al soberbio dominio del movimiento. La escena representada se aviene perfectamente con el relato de San Marcos (62). Un barco cuya elegante curvatura, y su inestable posición expresan de forma incomparable el movimiento producido por el oleaje -efecto al que coadyuva sobre manera la agitación de la vela-, está ocupado por 12 personajes nimbados cuyos rostros y posturas expresan el pánico que les sobrecoge, y que contrasta con la calma que se desprende de la contemplación de la dormida figura de Cristo, cuyo tamaño es, por jerarquía, superior al del resto de los ocupantes del navío. La narración del pasaje evangélico está dotada de una espontaneidad y libertad artística -movido juego de líneas- muy apropiada para transmitir la verosimilitud del fenómeno atmosférico, de la tempestad.

Cristo, aún dormido, aparece como soberano indiscutible de las fuerzas naturales, como el dueño del mar y los vientos, señorío que se plasma de esta manera en unas palabras de los evangelios de S. Mateo y S. Marcos: "¿Quién es éste que hasta los vientos y el mar le obedecen?". El dios antiguo del mar y su fuerza sobrenatural quedan aplacadas ante el mandato de Cristo. Pero al lado de

esta dominación sigue y seguirá latiendo hasta el fin de los tiempos la fuerza del ponto, eternamente amenazadora. El recuerdo de ese temor ancestral se manifiesta en la embarcación, cuya proa evoca los monstruos y todo lo terrorífico que habita el inmenso océano, en este caso un expresivo "Ketos" de fauces abiertas y ojos interrogantes que se sale del marco y que desde el punto de vista iconográfico es una pervivencia más del repertorio clásico.

Entre los años 1043 y 1046 se realizó en Echternach (Alemania), para Henry III, un Códice Aureo que se conserva actualmente en la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial. El folio 70 v de este soberbio manuscrito está iluminado con la misma escena de Cristo calmando la tempestad (Mateo 16, 24; Marcos 6, 48) (f.II,III,22). Los feroces vientos -representados como seis cabezas de animales- aplacan su soplo ante la orden de Cristo, soberano indiscutible del mar, el ahora "Señor de la Tormenta", que se yergue poderoso sobre el turbulento oleaje mientras tranquiliza a tres de sus discípulos que ocupan un barco de remos. La inscripción que acompaña a las figuras reza así: "DISCIPULIS ADILLOS INNAVI. ERAT VENTUS CONTRARIUS ET CESAUIT. ET ASCENDIT IHC VENTUS". (He navegado contra ellos -los vientos- para mis discípulos. El viento era contrario y cesó. Y subió aquel viento).

Otra de las páginas más conocidas e insignes de los Evangelios de Hitda de Meschede es la que representa la escena del Bautismo de Cristo (lám. II,III,25), especialmente notable por el tratamiento naturalista del paisaje, como se puede observar en la transparencia de las aguas del Jordán. La bella imagen en la que la importancia del elemento decorativo -en este caso paisajístico- es muy grande, está compuesta por 3 figuras que llaman a primera vista nuestra atención: San Juan Bautista, Cristo y la Paloma del Espíritu Santo que baja de un cielo plagado de resplandecientes estrellas (63). Unos árboles enmarcan la escena lateralmente con cierto sentido de la perspectiva. La figura imberbe de Cristo está sumergida hasta la cintura en las limpias y cristalinas aguas del río, cuyo fondo -en el que nadan inquietos peces- es un prodigio de color y de movimiento. La escena se

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

complementa con una figura humana, casi tumbada que sostiene en sus manos un recipiente del que nace el caudal fluvial: es la personificación de Jordán, identificada además por la inscripción de su manto (JORDAN FLUVIUS). El Jordán aquí representado se aleja bastante de sus modelos helenísticos, romanos, paleocristianos e incluso carolingios, constituyendo una interpretación iconográfica de excepción, una recreación original que, no obstante, tiene sus raíces y sus prototipos en la mitología clásica.

4. La escultura prerrománica: Breves indicios de la pervivencia figurativa del thíasos marino.

Marfiles, bronces e imágenes-relicario constituyeron durante siglos los más notables ejemplos de manifestaciones escultóricas desde la Ruina del Imperio Romano Occidental. La escultura, como arte monumental, prácticamente dejó de existir, supliéndose su falta con obras de menos pretensiones aunque no inferiores por su talla artística, hasta que a fines de la décima centuria se iniciase un proceso de renacimiento escultórico que culminaría en el Románico Pleno.

Durante casi cinco siglos la plástica perdió, sin duda, una gran dosis de corrección, de técnicas y de repertorio iconográfico. Los bárbaros aportaron no pocas tendencias, que se fundieron de forma discreta con el vago recuerdo de las glorias escultóricas del pasado romano. Es bastante posible que muchas obras -tal vez claves para la Historia de la Escultura- se hayan perdido, por lo que el material que ha llegado a nuestros días es bastante exiguo, aunque muy interesante en lo que respecta a la iconografía. Poco es lo conservado y, sin embargo, nos permite seguir esa senda iconográfica de los seres de la mitología marina, para demostrar que no existió ningún corte en la civilización -salvando el período de las más violentas incursiones bárbaras-, y para apoyar la Tesis de que la Edad Media reinterpreta temas antiguos, y en suma, los conserva, hasta

que el Renacimiento y el Humanismo los devuelven su pasado esplendor. Entre tales temas figuran, como tratamos de demostrar, los dioses del mar.

Con motivo de la restauración de la Iglesia de Pellevoisin (Indre), en el curso de unos trabajos realizados en 1874, salieron a la luz una docena de ladrillos historiados en relieve, la mayoría de los cuales estaban estampados y se perdieron posteriormente. Se conocen por la fotografía de Jean M. Hubert (64). Estos ladrillos oscilaban entre 30 y 40 cms. de longitud por 28 a 38 de altura y 2 centímetros de grosor, y estaban enmarcados por una pequeña moldura saliente decorada con estrías. Uno de los mejor conservados hasta su desaparición mostraba una Sirena con los brazos abiertos (f.II,III,23), el rostro de frente y unos largos y convencionales cabellos dispersos de forma simétrica a ambos lados de cara. Su cuerpo, humano hasta la cintura, se convierte después en una gran cola escamosa cuya ondulación la sitúa en su extremo a la altura de la cabeza. El tratamiento del modelado, la anatomía, y la composición es extremadamente bárbaro, rudimentario, y contrasta con el efecto realista de los peces situados en dos ladrillos cercanos. Posiblemente esta decoración de terracota pudiera provenir de un templo anterior al actual, de época merovingia o carolingia (65). Como antecedentes de esta decoración de Pellevoisin es preciso citar los ladrillos estampados de la Iglesia de Saint-Similien de Nantes (66), o las de la Abadía de Vertou (S. VII) (67).

Tal vez la manifestación escultórica más relevante, por lo que a nuestro tema se refiere, sea un panel de Sarcófago que se remonta al siglo X en el que dos icthyocentauros cabalgados por nereidas sostienen el medallón central con la imagen del difunto (lám. II,III,26). Esta excepcional obra se encuentra en la actualidad incrustada haciendo las veces de dintel en la portada izquierda de la Catedral románica de Calvi Vecchia (Campania). Dicha iglesia fue elevada sobre el territorio de la Antigua Cales; dedicada a la Virgen de la Asunción, sus orígenes se remontan a los tiempos paleocristianos, si bien la Iglesia actual se

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

inició en los tiempos del Conde Pandolfo (2ª mitad del siglo IX), o en la época del Principado de Atenolfo (68).

Los escultores del siglo X, fecha dada para el panel de sarcófago, tomaron como modelo los sarcófagos romanos existentes, en Campania, y en Cales especialmente, haciendo de ellos su fuente de inspiración y siguieron creyendo, tal vez, en el significado de las escenas que los animaban. El tema procede de los sarcófagos romanos en los que, como vimos, los seres míticos del mar (hipocampos, nereidas, ichthyocentauros o tritones) eran los encargados de transportar al difunto -por mar- hasta las islas de los Bienaventurados, es decir, eran los garantes de su inmortalidad. La forma que soporta este contenido escatológico es de raigambre bárbara, su modelado tosco y el relieve extremadamente plano.

El eje central del panel está ocupado por un medallón en cuyo interior aparece un retrato de hombre ataviado con manto de pedrería incrustada, sin duda un personaje relevante (laico o eclesiástico). Dos centauros marinos, sostienen con sus toscamente dispuestos brazos el medallón. Estos centauros son figuras que expresan dinamismo por la torsión de sus cabezas -vueltas hacia las Nereidas que montan sobre ellos- y que poseen patas delanteras de caballo y una enroscada cola de pez sobre la que se asientan las ninfas marinas; son éstas dos rústicas figuritas femeninas desnudas que hacen volar ondeante el "aura velificans" que ostentaron desde Antiguo. El mar y las ondas han sido representados de forma ingenua y paciente en el margen inferior, ambientando la escena en el elemento que corresponde.

Para finalizar esta visión de la iconografía relacionada con el thíasos marino en la escultura prerrománica del Sur de Italia, citemos un bajorrelieve perteneciente a un ambón del Duomo de Miturno, fechable en los últimos años del siglo IX, o principios de la centuria siguiente, en el que aparece el tema de Jonás tragado por el monstruo marino (f. II,III,24), donde se evidencia la

estilización y el vigor formal que preludian el románico, aunque revela la corriente de cultura barbarizante difundida en la Campania durante los siglos IX y X, paralela -y algo postpuesta- a la corriente bizantina.



f.II,III,7. Manuscrito iluminado. Physiologus de Bruselas. S. VIII-IX. "La Serra". Bruselas, Biblioteca Real.



f.II,III,8. Manuscrito iluminado. "Sacramentario de Gellone". Meaux (Francia). S. VIII. Sirena o tritonisa. París, Biblioteca Nacional

IN ILLIS USALAM DAUC

IN INSIDENSINO

DESUO NESTOS
CORRUPTIS ET ABHOM
NABILES FACTIS JUSTI
DISSUIS NEST QUIDAM
AT BONUM NEST

f.II,III,9. Manuscrito iluminado. Salterio de St. Riquier. S. VIII. Sirena. Paris, Biblioteca Nacional.



f.II,III,10. Manuscrito iluminado. "Salterio Stuttgart". S. IX. Sirena y personificación de la Tierra Madre. Biblioteca de Stuttgart.



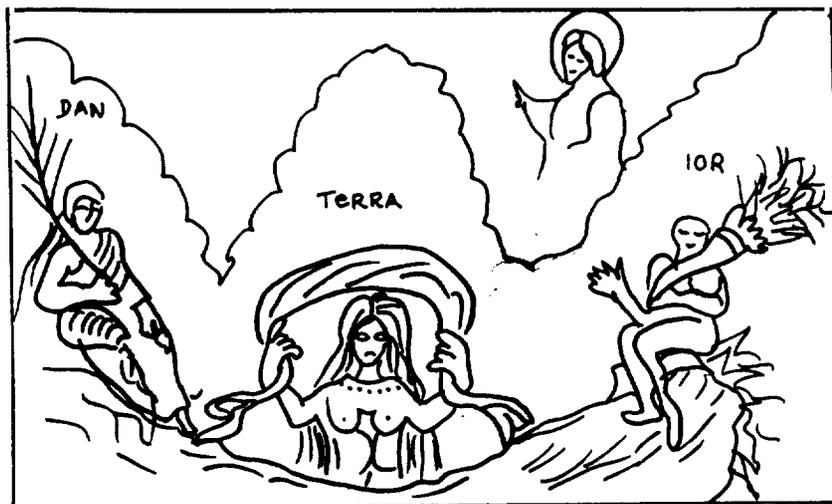
f.II,III,11. Manuscrito iluminado. "Salterio Stuttgart". S. IX. Sirena o tritonisa. Biblioteca de Stuttgart.



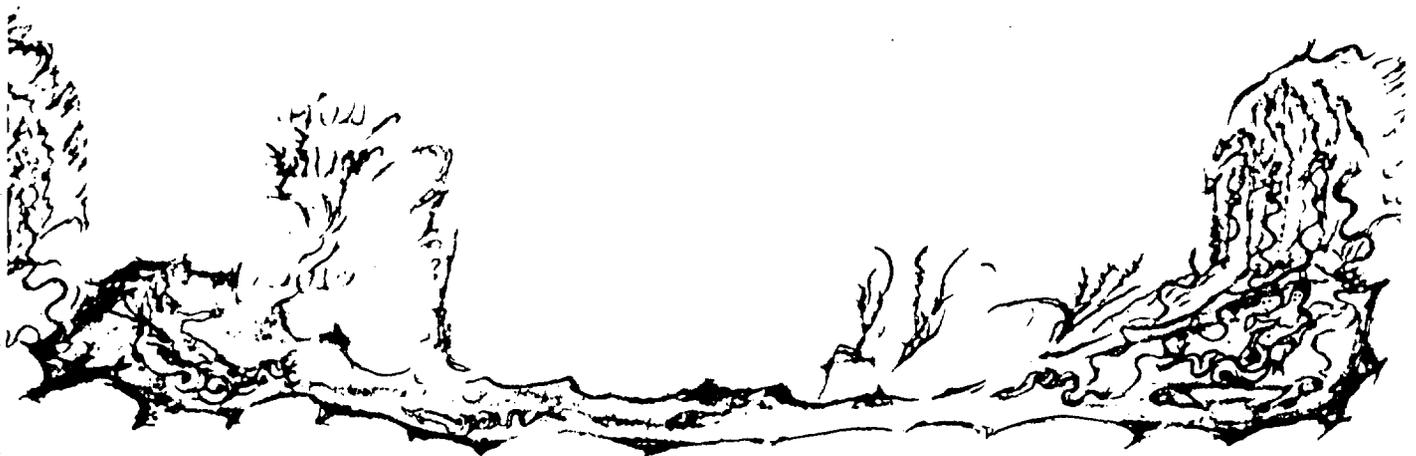
f.II,III,12. Manuscrito iluminado. "Physiologus de Bruselas". S. VIII-IX. Sirenas-ave. Bruselas, Biblioteca Real.



f,II,III,13. Manuscrito iluminado. "Salterio Sttutgart. S. IX. Dios marino (Draco). Biblioteca de Sttutgart.



f,II,III,14. Manuscrito iluminado. "Salterio Sttutgart". S. IX. La Tierra rodeada de las fuentes del Jordán. Biblioteca de Sttutgart.



f.II,III,15. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Sirenas o tritonisas. Utrecht, Biblioteca de la Universidad.



f.II,III,16. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Océano sobre monstruo. Utrecht, Biblioteca de la Universidad.



f.II,III,17. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". Océano como río con cántaro y juncos acuáticos, soplando la caracola.





f.II,III,18. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Océano como río, rodeado de plantas acuáticas. Utrecht, Biblioteca de la Universidad.



f.II,III,19. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Monstruo marino. Utrecht, Biblioteca de la Universidad.



f.II,III,20. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Monstruo marino. Utrecht, Biblioteca de la Universidad.



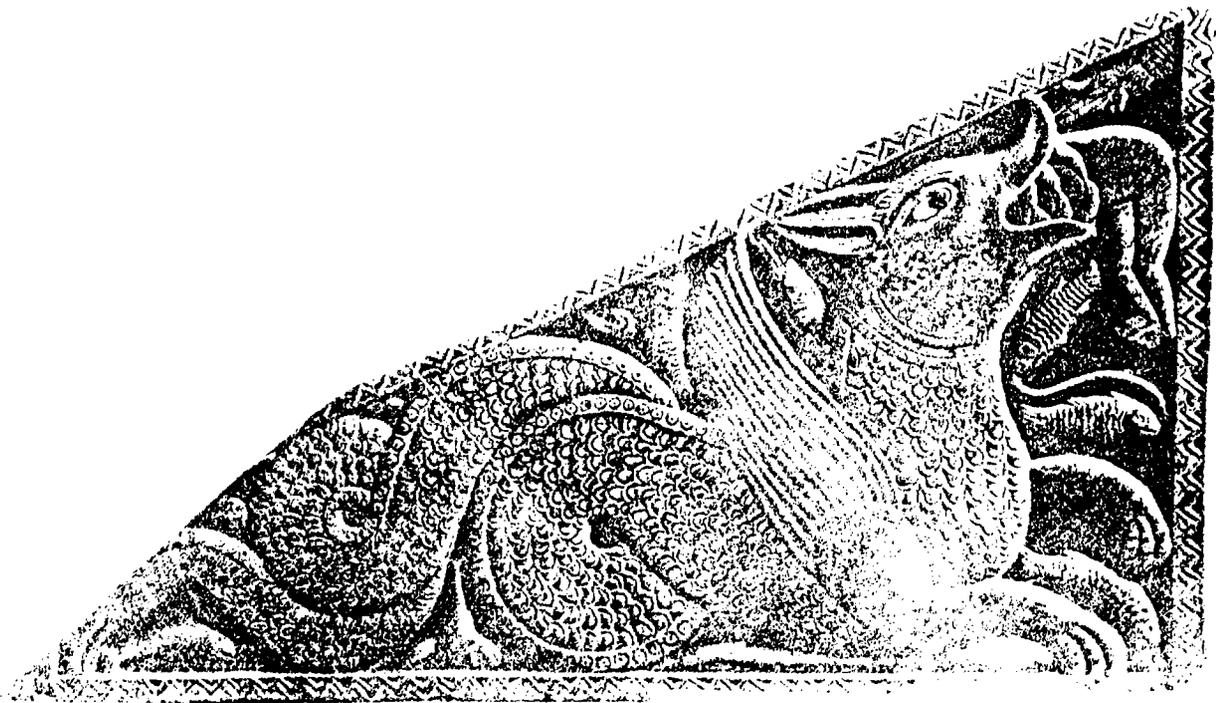
f.II,III,21. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Monstruos marinos afrontados. Utrecht, Biblioteca de la Universidad.



f. II, III, 22. Manuscrito iluminado. Códice
Aúreo. Echternach (Alemania). S. XI. Bi-
blioteca del Real Monasterio del Escorial.



f.II,III,23. Friso de terracota. Pellevoisin (Indre, Francia). S. X. Sirena y peces. Desaparecido.



f.II,III,24. Bajorrelieve. S. IX-X. Jonás arrojado a la ballena. Catedral de Mitrno.

5. La pintura prerrománica y los cortejos marinos.

La pintura monumental, realizada con la técnica del fresco nos ha legado muy pocos ejemplares correspondientes a los tiempos anteriores al Románico (69); la mayoría de los frescos se han perdido al paso de la mano del hombre. No obstante, aún hoy, subsisten algunos ejemplares que demuestran la pervivencia de la temática de la Antigüedad grecorromana y, como parte de ésta, la que recrea aventuras y creencias cuyos protagonistas son los seres míticos del mar. La cabecera de Corvey-Sur-la-Weser (Westfalia), consagrada en el 885, es una construcción carolingia de las más célebres y mejor conservadas. En el curso de la reciente restauración (1953-1963) se encontraron en el primer piso, concretamente en el tribuna consagrada a San Juan, unos frescos que se remontan verosímilmente a la época de la construcción. Están muy deteriorados y en realidad no se puede distinguir mucho más que el diseño y los trazos anteriores a propio fresco, que presenta todo un decorado de gusto antiguo, a base de columnas pintadas y de bandas de ornamentos.

Sobre el muro oeste se advierte la presencia de un delfín solitario, otro cabalgado por un amorino, y cerca de ellos, un hipocampo; cubriendo la parte oriental del muro norte aparece a evocación del Canto XII de la Odisea, el momento en que Ulises después de haber soportado heroicamente el Canto de las Sirenas, se tiene que enfrentar con Escila (70). Ulises y Escila (f.II,III,25) aparecen afrontados: él de pie, blandiendo con su mano la lanza, mientras se apresta a defenderse con el escudo; y Escila, representada con aspecto femenino hasta la cintura, de la que surgen tres prótomos de perros ladrando, tras los cuales su cuerpo queda convertido en una potentísima y enroscada cola pisciforme realizada en tonos azules. Escila alza su brazo derecho en actitud amenazadora, mientras bajo el izquierdo retiene con energía a uno de los capturados marineros que acompañaban a Ulises. Como ha señalado May Vieillard-Troiekouff (71), al lado de esta escena estaría probablemente la representación de Ulises atado al mástil y las Sirenas (pájaro o pez?).



f.II,III,25. Fresco. Cabecera de la Iglesia de Corvey sur la Weser (Westfalia). Fines S. IX. Ulises y Escila. Según M. Viellard-Troiekouroff.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

NOTAS:

1. Mitre, E., *Introducción a la Historia de la Edad Media Europea*, Madrid, 1976, p. 99.
2. Los Otones u Otónidas fueron una dinastía real de Alemania cuyo primer monarca, Otón I, ascendió al trono en el 936. Le sucedieron Otón II (955-983), Otón III (980-1002), Enrique II (1002-1024) ...
3. Cfr. Capítulo II-IV,1.
4. Cfr. APENDICE-I, Océano.
5. Los dípticos ebúrneos sirvieron para conmemorar un acontecimiento de la vida oficial (nombramiento de altos empleados, cónsules...) y eran regalados a los familiares o amigos que asistían a tal acontecimiento, pero, en ocasiones, mostraban, sencillamente, la imágen de un santo. Desde Alejandría, principal centro de mercado de marfil de la Antigüedad, se formaron dos grupos importantes de producción de objetos ebúrneos: el occidental, cuyos centros más importantes estaban en Italia (Roma, Rávena, Milán, Tréveris) y Francia (Arlés), y el Oriental o griego, algo más tardío, y con sede principal en Constantinopla.
6. 1002-1024.
7. Goldschmidt, A., *Die Elfenbeinskulpturen*, Oxford, 1969, n. 41.
8. Según el Evangelio de San Juan: María Magdalena, Pedro y Juan. En la versión de San Lucas, María Magdalena, Juan y María la de Santiago, y siguiendo a San Marcos, María Magdalena, María la de Santiago y María Salomé.
9. La versión de los Evangélicos también difiere en cuanto a la identificación de esta figura. San Mateo habla de "un jóven sentado con una túnica blanca" -tal vez el propio Jesús-, mientras que San Juan y San Lucas le omiten en sus narraciones. Hemos preferido seguir el Evangelio de San Mateo porque la figura está alada, si bien el nimbo, y, sobre todo, la cruz, podrían hacer pensar en Jesucristo.
10. Goldschmidt, A., op. cit., n. 83.
11. Cfr. PRIMERA PARTE: LA ANTIGÜEDAD.
12. Goldschmidt, A., op. cit., op. cit., n. 88.
13. De estas crucifixiones destacan, entre otras la del Museo Victoria y Alberto de Londres, Cfr. Goldschmidt, A., op. cit., n. 132 a, y la perteneciente a la Colección Sammlung Martin le Roy de París, Cfr. Goldschmidt, A., op. cit., n. 100.
14. Goldschmidt, A., op. cit. n. 86.
15. La curación del endemoniado y el llanto de las mujeres ante el sepulcro.

16. Goldschmidt, A., op. cit., n.78.
17. No se sabe con seguridad si se refiere a Aldabero I (929-962) o a Aldabero II (984-1005), ambos arzobispos de la diócesis de Metz.
18. Aquí están por la virtud de Cristo; entonces cercado ornadamente.
19. Goldschmidt, A., op. cit., n. 37.
20. Mientras un grupo de historiadores sostiene la hipótesis de su procedencia francesa, Beckwith, a la cabeza de otros tantos, defiende que se trate de una obra salida de un centro artístico anglosajón, por la dureza y la excesiva geometrización de las formas.
21. Estos ángeles están inspirados en el Arco de Trajano en Benevento (Campania).
22. Goldschmidt, A., op. cit., n. 66.
23. Goldschmidt, A., op. cit., n. 67b.
24. Goldschmidt, A., op. cit., n. 74.
25. Cfr. láms. II,III,1-12.
26. Goldschmidt, A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit*, Berlín, 1972.
27. Una última miniatura e inscripción sobre el folio 1r, originariamente en blanco, expresa que el Códice y su cubierta fueron restituidos durante el mandato del Abad Rainwold (979-1001).
28. Beckwith, J., *Early Medieval Art*, Nueva York, 1964, p. 72.
29. *El Sacramentario de Metz*, Ed. Facsímil, Madrid, Editorial Casariego, 1990.
30. Grodecki, L. y /, *El siglo del año 1000*, Madrid, 1970.
31. Homero, *Odisea XII*.
32. Cfr. APENDICE-I, Escila.
33. Como ha señalado May Vieillard-Troiekouroff en "Sirénes-poissons carolingiennes" (*Cahiers d'Archeologie*, 1969), pudo existir cierta confusión de fuentes entre las sirenas y Escila.
34. Toucheffeu-Meyner, O., "De quand date la siréne-poisson", en *Bulletin Guillaume Bude*, 1962, p. 451.
35. C.I.L. V, 8113, 75 ; IX, 6086, 40; X, 8053, 104; XIII, 5682, etc. Cfr. Tocheffeu-Meyner, O., op. cit.
36. Recuérdese que el "Ba" egipcio se representaba como una mujer-pájaro.
37. Cfr. lám.II,III,17.
38. *Bestiario de Cambridge*, 134-135.
39. Vieillard-Troiekouroff, M., op. cit., p. 66.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

40. Cfr. Capítulo II-V
41. Leclerq, J., Sirénes-poissons Romanes, Extrait de la Revue belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art. Tome XL, 1971, Bruxelles, 1973.
42. Vieillard-Troiekouroff, M., op. cit., p. 68.
43. Vieillard-Troiekouroff, M., op. cit., p. 69.
44. A lo largo de todo el manuscrito muchas iniciales están constituídas por uno o más peces.
45. Vieillard-Troiekouroff, M., op. cit., p. 70.
46. Carlomagno es llamado todavía rey y no Emperador.
47. Cfr. Capítulo II-IV.
48. De Wald, E., The Stuttgart Psalter, Princeton, 1930; Bischoff, B. /Fischer, B., /Mütherisch, F., Der Stuttgarter Psalter, Stuttgart, 1968.
49. Cfr. Vieillard-Troiekouroff, M. op. cit. p.71.
50. Homburger, O., Die illustrierten Handschriften des Burgerbibliothek Bern, Berna, 1955. Homburger, O., /Steiger, C. von, Physiologus Bernensis, Bâle, 1964.
51. Gaspar, C., /Lyna, F., Les principaux manuscrits á peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique, París, 1937.
52. *...La Serra es una bestia marina que tiene alas para volar, cabeza de león y cola de pez...
... El pez Serra es llamado así porque tiene una cresta en forma de sierra, y nadando por debajo de los barcos los corta...
...La Serra es un animal marino de extraordinario tamaño que posee alas y plumas de asombrosas proporciones...
...Viaja por el mar un pájaro de largas plumas...
...La Serra es un pez que tiene cresta a modo de sierra, con la que rompe las naves por debajo...Cfr, Malaxecheverría, I., Bestiario Medieval, Madrid, 1986.*
53. Por el contrario, en el Physiologus de Berna, la Serra está figurada en el folio n. 18, con el aspecto de una ballena.
54. Epoca del Arzobispo Drogo (823-855).
55. La constelación de Eridano es una antigua constelación austral que serpea a través de una gran superficie de firmamento, extendiéndose desde el ecuador celeste hasta la declinación de 58°. En el ángulo suroeste de la constelación se encuentra su estrella más brillante, Achernar, de primera magnitud.
56. Eridano (Ἰριδανός) es el nombre de un río mítico, uno de los hijos de Océano y Tetis. Las tradiciones varían acerca de su situación, aunque, en general, es

- considerado como un río de Occidente. Cuando la Geografía se fue precisando el Eridano se identificó con el Po, y en ocasiones con el Ródano.
57. El estilo del Salterio de Corbie desarrolló y prolongó el del primer libro realizado para Carlomagno.
 58. Grodecki, L./Mutherich, F./Tavalon, J./Wormald, F., El siglo del año 1000, Madrid, 1970.
 59. Pudiera ilustrar, de forma extravagante, el pasaje donde se expresa: *¿Acaso, Yavé, se enciende tu ira contra los ríos/ o es en contra de los mares tu furor/cuando subes sobre tus caballos/sobre tus carros de victoria?/Pones al desnudo tu arco/ y llenas de saetas tu aljaba./ Hiendes con torrentes la tierra./A tu vista tiemblan las montañas,/irrumpen diluvios de aguas,/alza su voz el abismo del mar,/ Hacia la altura sus manos eleva...*
 60. Cfr. APENDICE-I, Posidón.
 61. Hitda fue una abadesa de alto rango, cuyas fechas desconocemos, que ofreció este precioso manuscrito iluminado a su monasterio. Como ha señalado Grodecki, esta Hitda de Meschede podría identificarse con la Pia Hitda que encargó a Colonia un manuscrito para el monasterio de Gerresheim. Debía de pertenecer a los círculos nobles que se habían formado alrededor de las hijas del Emperador, en Quedlinburg y Genrode, en Essen y Gerresheim.
 62. ..."Se levantó un fuerte vendaval y las olas se echaban sobre la barca, de suerte que ésta estaba ya para llenarse. El estaba en la popa durmiendo sobre un cabezal..."
 63. El artista ha plasmado el simbolismo de la Trinidad en esta representación ya que el Padre (el Cielo), el Espíritu Santo y el Hijo están concebidos como un todo, unidos por el misterio y por la pluma del pintor, y forman un eje ininterrumpido dentro de la composición.
 64. Hubert, J., Introduction á Dominique Costa, Inventaire des collections publiques françaises, Nantes, Art Merovingien, París, 1964.
 65. Costa, D., op. cit., p. 2.
 66. Cfr. ff.II,II,1-6.
 67. Vieillard-Troiekourov, M., op. cit. p. 77.
 68. El príncipe Atenolfo hizo construir hacia el 879 un castillo en Calvi Vecchia, transformando la antigua ciudad en castro fortificado.
 69. Entre las más importantes pinturas que subsiten de este momento destacan: San Benedetto de Malles (principios del siglo IX), San Proclo de Natuno (siglo IX), San Julián de los Prados (siglo IX) y la Cripta de San Wiperto de Quelimburg (siglo X).

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

70. *"Encontrarás primero a las sirenas, que encantan a todos los hombres que se les aproximan; pero está perdido aquel que, imprudentemente escuche su canto, y jamás su mujer y sus hijos volverán a verle en su morada ni a regocijarse con su vuelta. Las sirenas le hechizan con su canto armonioso, reclinadas en una pradera al lado de un enorme montón de osamentas de hombres y de pieles en putrefacción. Navega rápidamente al otro lado y tapa las orejas de tus compañeros con cera blanca, para evitar que alguno las oiga. En cuanto a tí, escúchalas si te place, pero que tus compañeros te aten con ayuda de cuerdas en la ligera nave, a lo largo del mástil..."(Homero, Odisea, XII).*
71. Vieillard-Troiekouroff, M., op. cit., p. 78.

CAPITULO IV: POSIDON-NEPTUNO Y EL THIASOS MARINO EN EL ARTE ROMANICO.

1. **La Iglesia de Occidente: expresiones y representaciones artísticas.**

A fines del siglo X, la Iglesia logró desatar los lazos que la mantenían unida a las potencias temporales. Su nueva situación hacía necesaria y urgente una reforma interna que habría de partir, en primera instancia, del monacato; fue entonces cuando los monasterios de todo Occidente adoptaron una "Regla" rigurosa de conducta. La tentativa de reforma más importante y de repercusiones más amplias se centró en torno a Cluny (Borgoña), desde su origen independiente con respecto al poder temporal; a ésta siguieron en importancia las fundaciones de Cartujos y Cistercienses.

La organización de la vida en los monasterios benedictinos estaba casi enteramente consagrada a la oración y los oficios litúrgicos, dejando poco margen al trabajo intelectual. Los cartujos dedicaban, sin embargo, una buena parte de su tiempo a la vida intelectual, como se expresa en el siguiente párrafo de Guilberto de Nogent: "Si se condenaban a una pobreza total, en cambio amontonaban libros en su rica biblioteca. Cuanto más restringían sus recursos en pan material, más se las ingeniaban y sudaban por adquirir ese precioso alimento que no parece, sino que dura eternamente" (1). El movimiento monástico preparó en Occidente la vasta reforma emprendida en el siglo XI por el Papado, conocida como Reforma Gregoriana, dado que fue Gregorio VII el encargado de promover los cambios; la tarea no fue fácil porque el clero era presa de una notable relajación de costumbres que dificultaba enormemente cualquier tentativa de progreso. Sin

embargo, poco a poco, la Iglesia se fue desvinculando del poder de Emperadores y Reyes, al tiempo que se afirmaba la ruptura con el clero bizantino.

En el Concilio de Letrán, Gregorio VII hizo condenar la Simonía (2), y más tarde, con las 27 fórmulas de su "Dictatus Papae" quedaba codificado el pensamiento gregoriano (3). Aunque la oposición que hubo de resistir el nuevo pensamiento fue grande en muchas zonas, especialmente en Inglaterra y Alemania, los clérigos aceptaron, en general, someterse a la voluntad del Papa. El pontífice pretendía establecer, de hecho, la superioridad del poder espiritual, y como era lógico, contó con serias oposiciones, resueltas al fin, en una solución de compromiso establecida en el **Concordato de Worms** (1122); mediante este acuerdo quedaban claramente diferenciados los poderes espiritual y temporal. Mientras tanto, se llevaba a buen término dentro de la propia Iglesia, la reforma emprendida por el clero, muy preocupado en transformar las groseras costumbres de la sociedad laica, en restablecer la primacía de los principios evangélicos, y en enderezar cualquier posible herejía.

Como escribía un Arzobispo de Reims en el siglo X, "El mundo está repleto de impurezas, adulterios, sacrilegios, asesinatos, violencias, etc., de todo lo cual los pobres son inocentes víctimas"; y, de hecho, en esa época la fuerza era la ley y los poderosos oprimían a los débiles. En este panorama, la Iglesia recobraba su vocación de protectora de los pobres y de garante de la Paz (4). Pero, la Iglesia comprendió que para limitar la violencia no bastaban las treguas, sino que era mucho más hábil, atraerse la combatividad de los feudales y ponerla a su servicio; en otras palabras, convirtió a la Caballería en una institución cristiana.

Muy lentamente, la sociedad del románico, una sociedad de guerreros y campesinos, fue acogiendo el ideal evangélico. Lo más interesante, a nuestros ojos, fue el hecho de que la Reforma de la Iglesia abría el camino a una renovación de la vida intelectual; así, la floración de monasterios e iglesias, se traducían en una

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

multiplicación de centros de estudio y, como es bien sabido, en la difusión de un estilo artístico universal: el Románico.

El Renacimiento Carolingio fue cortado de modo brusco por las invasiones húngaras de la décima centuria, como ya se ha señalado; muchas bibliotecas fueron quemadas y, clérigos y maestros se habían dispersado. Sin embargo, Germania y los soberanos otonianos, que conservaron la herencia carolingia durante todo el Siglo X, fueron capaces de restaurar rápidamente el orden sin que se perdiera la labor espiritual y cultural. Gracias a la clarividencia de estos reyes, los monasterios del Sacro Imperio Romano Germánico subsistieron como notables centros intelectuales. Las Abadías de Corvey y Gandersheim en Sajonia, St. Gall en Suabia, y otras más, continuaron sin corte la tradición carolingia. Gerberto de Aurillac (5), por ejemplo, destacó entre sus contemporáneos por haberse comportado como un auténtico humanista, gracias a quien las enseñanzas del Renacimiento Carolingio se transmitieron a los siglos siguientes. Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, las órdenes religiosas, en general, prestaban poca importancia al intelecto, y por esta razón, el florecimiento de los estudios se produjo en escuelas urbanas, episcopales, que se desarrollaron considerablemente en el siglo XI. El progreso urbano hacía de las ciudades centros de intercambio, no sólo de mercancías, sino también de ideas. Empezó a fraguarse entonces un verdadero lema, cuyas metas eran la sed de saber y el entusiasmo por el desarrollo intelectual, que culminaría en el siglo XIII, cuando Hugo de San Victor nos recomienda:

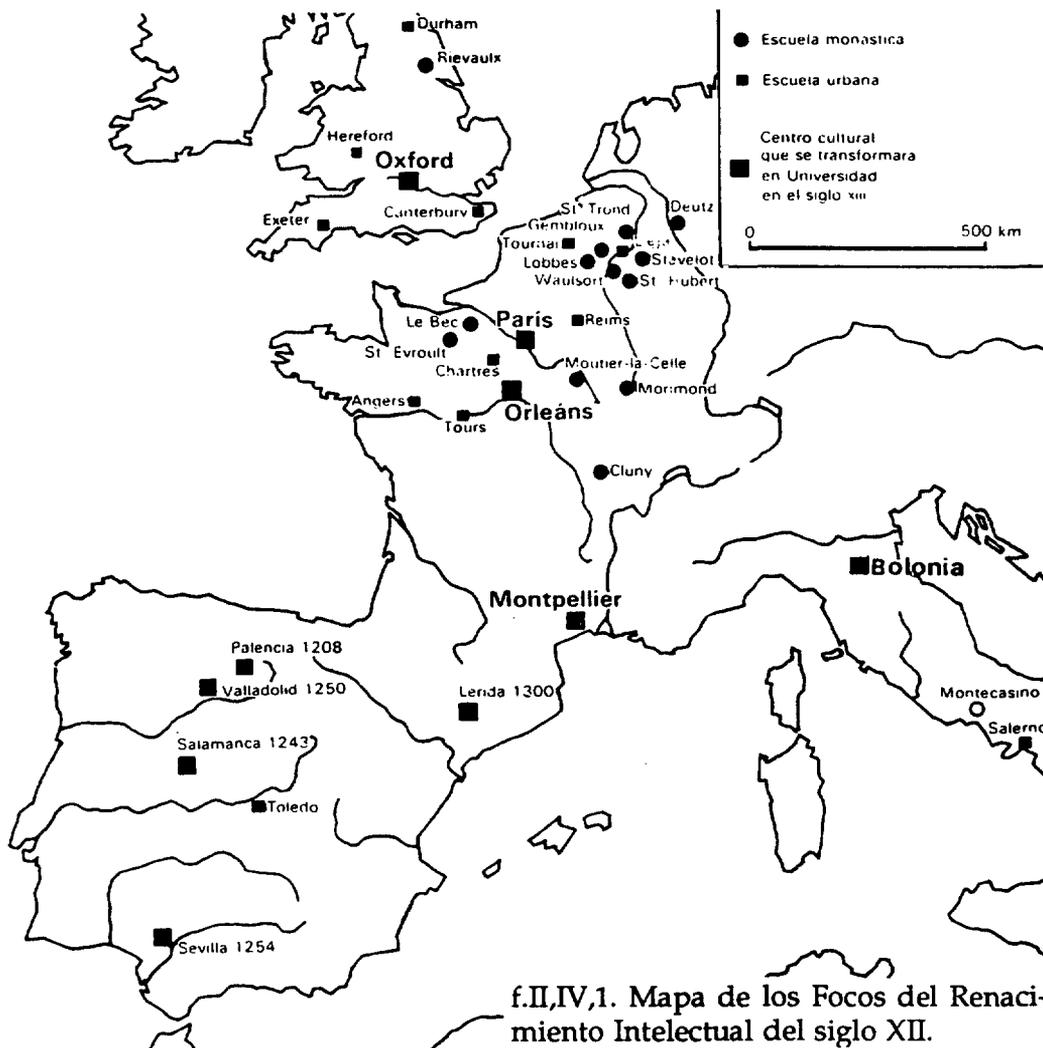
*"Aprende todas las cosas.
Verás luego que nada es inútil
Reservada, la ciencia carece de alegría"*

Y esta ciencia tan anhelada, era buscada en los siglos XI, XII y XIII, con la lectura afanosa de las obras de la Antigüedad. Bernard de Chartres afirmaba:

"... No se pasa de las tinieblas de la ignorancia a la luz de la ciencia, sino se relee con amor cada vez más vivo las obras de los antiguos... No por ello dejaré de ser un seguidor de los antiguos. Para ellos serán todas mis solicitudes y el alba me encontrará, cada día estudiándolos..." (6).

Asimismo, Jean de Salisbury (7), ofrece un pensamiento

similar: "Cuanto más se reconozcan las disciplinas y más profundamente se sienta uno impregnado de ellas, con más plenitud se aprehenderá las precisiones de los autores (antiguos), y con más claridad se les enseñará. Estos, a través de la materia bruta de una historia, de un tema, de una fábula, con la ayuda de todas las disciplinas y del gran arte de la síntesis y del aderezo, hacían de la obra terminada como una imagen de todas las artes. Examina a Virgilio y a Lucano, y cualesquiera que sea la filosofía que profesen, en ellos encontrarás donde acomodarla. En esto, según la capacidad del maestro, y la habilidad y en el celo del discípulo, consiste el provecho de la lectura preliminar de los antiguos".



II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Poco después del año 1000, cuando se detuvo la oleada de las invasiones, en una atmósfera de paz relativa, una fiebre constructiva se apoderó de Occidente; este ardor de los constructores estuvo indisolublemente ligado a la renovación del fervor religioso. El románico fue un arte original, con una gran dosis de tradición que habría de convertirse -como ha expresado Henry Focillon- en la "lengua común de la cristiandad". Arquitectos, escultores y pintores fueron los herederos de un pasado artístico singularmente rico y complejo que, a través del mundo carolingio, tomaron como modelo las obras de la Antigüedad Clásica.

Los escultores románicos, por ejemplo, conocían admirablemente toda la temática ornamental clásica, con sus ramas, grecas, rosetones...; cuando tallaban en piedra o estuco los cortejos de santos o mártires, se acordaban, sin duda, de las estelas o sarcófagos antiguos: muchas fórmulas temáticas clásicas, darían pie a otras nuevas. Tampoco a los artistas románicos les fue desconocido el Arte Bizantino, cuya dosis de clasicismo es muy notable. En sus viajes, los occidentales trajeron consigo objetos preciosos: marfiles, manuscritos, tejidos... y con ellos, todo el repertorio de imágenes fantásticas de Oriente (grifos afrontados, toros alados, sirenas-pájaro, esfinges, etc.). Junto a este repertorio decorativo, el artista del románico manejó también toda suerte de temas de ornamentación bárbara, escandinava o germánica en las lacerías y en el bestiario de los capiteles.

El Arte Románico floreció, simultáneamente en Lombardía, Alemania (Otones) y algunas regiones francesas como Auvernia, Borgoña o Normandía. Todas las artes estuvieron subordinadas a la Arquitectura, aunque cierto es que la riqueza de la Iglesia románica se nos escapa hoy, en gran medida, por las pérdidas causadas por el tiempo y por las sucesivas restauraciones que hicieron desaparecer gran parte de la decoración que las engalanaba. Las iglesias románicas estuvieron antaño ricamente policromadas, respondiendo al gusto de una sociedad todavía próxima a sus orígenes bárbaros. Capiteles, frescos o tímpanos enseñaban a los iletrados fieles los episodios más importantes de la Historia Sagrada. También en Occidente hubo cierta hostilidad a la veneración de

imágenes, que incluso podía desembocar en la idolatría. Flodoard (8) denunciaba enérgicamente los "vestigios de paganismo esculpidos en las piedras".

Por su decoración, las iglesias románicas eran como un Universo esbozado en el que estaban presentes Dios y las esferas celestes, la Historia Sagrada y el Mundo terrenal, junto a Alegorías y, dejando también un amplio lugar a lo fantástico: los diablos gesticulantes, las figuras del pasado mitológico o de la lejana Asia, etc. La escultura monumental, en cierto modo abandonada desde hacía siglos, conoció un brillante renacimiento, influenciada, como es natural, por la espléndida muestra de artes menores (marfiles y miniaturas, especialmente) que la habían precedido. Este hecho, como veremos a continuación, favoreció la presencia de los seres míticos del pasado, que adornaron también frisos, tímpanos, arquivoltas o capiteles románicos.

2. La escultura románica: la sirena-peze.

Son muchas las dificultades que se encuentran a la hora de abordar la iconografía de los dioses del mar, forjada muchos siglos atrás y que tuvo que sobrevivir a través de tantas culturas, deformándose, transformándose y, en definitiva, dispersándose. Cuando la Alta Edad Media llegó a su cénit, formas y símbolos artísticos recogieron la herencia carolingia para adaptarla, no obstante, a los nuevos dictados. El mundo carolingio fue el puente, gracias al cual, el legado cultural grecorromano pudo pasar a formar parte del pensamiento y del Arte Románico.

"Los artistas de los siglos XI, XII y XIII repitieron a un nuevo nivel lo que los artistas paleocristianos hicieron tan a menudo y sus herederos carolingios se abstuvieron tan conspicuamente de hacer: someter los originales clásicos a una *interpretatio christiana*, donde el término *christiana* incluye, además de cuanto contengan las escrituras o la hagiología, toda clase de conceptos susceptibles de

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

ser reunidos bajo el título de filosofía cristiana " (9). El proceso de alegorización de la mitología clásica, iniciado en los siglos precedentes, tuvo su conclusión en el siglo XII, momento en el que la alegoría se convirtió en el vehículo universal de toda expresión religiosa.

El mar, durante este período, aún era imaginado y poblado por seres míticos, cuyos prototipos ya conocemos. Pero, ante todo, y como se señaló, era un mundo insondable, misterioso, lleno de peligros y sorpresas, donde se ubicaba lo desconocido. Y por ello, en no pocas ocasiones, se asocia el mar, o algunas deidades marinas, con el pecado, especialmente con la lujuria como sucede con Venus o las sirenas, por ejemplo. Las representaciones artísticas de las divinidades marinas, estuvieron presentes en el mundo románico tanto en la gran escultura, en la escultura menor (marfiles, madera), como en la Pintura (tabla, frescos o miniaturas) o en las Artes Decorativas (mosaicos, esmaltes, tapices, etc.). La Escultura-Arquitectónica es el soporte artístico en el que, en mayor número de representaciones, los seres fabulosos del mar, han llegado a nuestros días.

Para seguir unos criterios metodológicos uniformes, abordaremos la iconografía que nos ocupa atendiendo por separado a cada uno de estos soportes artísticos, comenzando por las manifestaciones escultóricas. El thíasos marino, muy disperso ya en el siglo XI, ocupa sin embargo, lugar importante en capiteles, modillones, tímpanos, arquivoltas , etc. Sólo algunos personajes del cortejo de Posidón fueron recordados en la escultura románica; algunos de ellos presentan deformaciones y variantes, que dan lugar, incluso, a nuevos tipos. En este sentido, el correr de tiempo fue creando lentamente, como se vió en el mundo prerrománico, el espécimen marino que más fortuna había de tener en el arte románico, la sirena-peza (10). Si bien esta sirena anguípeda es la "gran estrella" del mar en el arte románico, también, en ocasiones, aparecen seres masculinos anguípedos (tritones o, como los denominan algunos autores, sirenas masculinas), o terribles monstruos de las profundidades y animales marinos cabalgados por personificaciones del mar, etc.

a. La sirena-pezu de cola bífida.

Como se ha señalado, la tipología de sirena-pezu fue la que prevaleció en el mundo Románico, conviviendo, no obstante, con la sirena-pájaro (tanto en fuentes literarias como en manifestaciones artísticas aparecen ambos tipos). Es preciso aclarar que la sirena-pezu tiene también en este momento una clara relación iconográfica e iconológica con otros seres del thíasos marino, como demuestran algunas obras en las que aparece acompañada por tritones, o formando parte del cortejo monstruoso del dios del mar. La sirena-pezu es otro de los componentes de ese cortejo, un componente de tardía integración al mismo, que, como se ha visto, es el resultado de la descomposición, desmembración y transformación del citado cortejo.

La sirena-pezu aparece, fundamentalmente, durante los siglos XII y XIII como motivo ornamental en tímpanos, arquivoltas... y, sobre todo, en capiteles. Geográficamente, Europa entera se interesa por este tema, dado que su simbolismo tiene cabida en muchísimos programas iconográficos. Francia destaca de modo especial en cuanto a número de representaciones se refiere, sobre todo las regiones de Auvernia (11), y la zona del Loira (12). En España son, asimismo, muy abundantes las representaciones en todo el ámbito político cristiano. Asimismo, Italia, Alemania y Gran Bretaña, se suman con sus ejemplares, al desarrollo de la temática que nos ocupa.

En todos estos territorios, la escultura ofrece, en líneas generales, dos tipos de sirenas: las que poseen dos colas y las de cola única; a éstos habría que añadir algunas variantes de desarrollo más restringido, como veremos. La forma más difundida fue la de dos colas. Este tipo tuvo por precursores iconográficos a los tritones (as) bífidos del mundo grecorromano. Su éxito y difusión en el arte Románico se debió, en gran medida, a las exigencias de simetría, al tiempo que su forma era muy apropiada para ocupar por completo la cara de un capitel, donde solía aparecer en la abrumadora mayoría de los casos. Por regla general,

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

la sirena de doble cola románica no se corresponde con el ser de irresistible atracción que las leyendas del mundo occidental forjaron desde el siglo VI. Los dos atributos sin los cuales una sirena era inconcebible en la Edad Media eran su voz seductora y su inquietante belleza, requisitos constantes en los textos literarios.

El LIBER MONSTRORUM las describe de la siguiente manera :

"Las sirenas son doncellas marinas, que seducen a los navegantes con su espléndida figura y con la dulzura de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo tienen cuerpo femenino y son idénticas al género humano; pero tienen las colas escamosas de los peces, con las que siempre se mueven en las profundidades (Liber 42-43)".

En otros párrafos se las describe así:

"La que tiene forma de pez y de mujer, tiene un aspecto tan dulce que todo hombre que la oiga cantar se acuesta de buen grado para escucharla..." (Bestiaris I, 80 MS A).

Y esta fatal atracción para los navegantes -y para los cristianos-, era la que les conducía a la muerte -o al pecado-, porque, como prosigue el Bestiaris I:

"... tanto le agrada su canto, que se duerme; y cuando se ha dormido se arroja sobre él y lo mata" (Bestiaris I, 80 MS A).

Este aspecto cruel se resalta aún más en el G.C. VV. cuando se dice:

"Entonces nos mata la sirena: es el Demonio, que nos lleva al mal, que nos hace sumergirnos tan hondo en los vicios, que nos encierra en sus redes. Entonces nos ataca, se precipita sobre nosotros, nos da muerte, nos atraviesa el corazón, tal y como obran las sirenas con los navegantes que cruzan la mar" (G.C.VV)

Las sirenas románicas de doble cola, como ya hemos, señalado, no suelen mostrar, por tanto, un aspecto plástico tan seductor como en las descripciones literarias, aunque no faltan algunas notables excepciones. Tal es el caso de la sirena del friso Norte de la Catedral de Módena, que parece salida del Roman de la Rose, dispuesta a atraer con sus hermosos cabellos y sus delicados rasgos a

cualquier navegante seducido por su dulce y peligroso canto. Y lo curioso del caso es comprobar que en las representaciones escultóricas, la sirena de doble cola no aparece, por lo general, provista de instrumento musical alguno como acompañamiento de su dulce cantar. No sucede así, en cambio, en la pintura, como veremos en su momento.

La compleja variedad de sus representaciones, rasgos y detalles particulares nos ha obligado a intentar hacer un ensayo de incipiente tipología, que esperamos, en su día, con estudios posteriores, llegar a delimitar con más precisión. Como en todo ensayo no puede haber más pretensión, sobre todo en nuestro caso, que la de abrir brecha en el estudio de un tema, tratado hasta la fecha de modo global e impreciso, y encontrar, a la vez, un soporte de trabajo y clasificación.

TIPOLOGIA DE LAS SIRENAS DE DOBLE-COLA

1) ACTITUD

- a. Sostienen los extremos de sus colas con las manos
- b. Sostienen los simétricos mechones del cabello con las manos
- c. Amamantan a sus crías

2) CABELLO

- a. largo, lacio y suelto sobre el pecho
- b. largo, lacio y suelto sobre la espalda
- c. largo y dispuesto en dos aladares
- d. sostenido por las manos
- e. formando un entrelazo geométrico
- f. estriado y rizado a modo de voluta en las puntas
- g. coronado

3) ROSTRO

- a. rasgos esquemáticos y toscos
- b. bien modelado
- c. de gesto expresionista

4) **SENOS Y ANATOMIA CORPORAL**

- a. mediante modelado
- b. mediante incisión

5) **UNION DE LAS COLÁS**

- a. malla de escamas
- b. malla de escamas interrumpida por estrías
- c. faldellín floral
- d. hojas ascendentes
- e. combinación de motivos c y d
- f. sexo insinuado
- g. colas de pez y piernas humanas

6) **DISPOSICION**

- a. Solitario: - en una cara del capitel
- en la arista del capitel
- en todas las caras del capitel
- b. Por parejas: - en la cara principal de un capitel y en solitario en las restantes facetas.
- en las aristas del capitel
- c. alternando con otros temas.

7) **ACOMPAÑAMIENTO**

- a. peces
- b. centauros
- c. centauresas
- d. leones
- e. sirenas-pájaro
- f. figuras angélicas

8) **DERIVACIONES**

- a. remate de colas en cabezas de cánidos
- b. remate de colas en bolas
- c. remate de colas en volutas jónicas

1) **ACTITUD**

Estos seres míticos suelen presentarse en actitud de sostener con las manos las bifurcaciones ascendentes de su doble cola, que habitualmente presenta aletas. De esta disposición resulta un esquema cerrado que, como se ha adelantado, resultaba muy apto para cubrir la superficie troncocónica de los capiteles (lám. II,IV,1). Algunas sirenas sostienen los toscos mechones de sus cabellos con las manos, cuando éstas no sujetan las colas (lám. II,IV,4). En tales casos, esta disposición de los cabellos recuerda al prototipo de la Venus helenística de Doidalsas, retorciéndose el pelo al salir del agua ("Venerem lavandem sese"), y a los paños flotantes de las "auras velificans" y nereidas, imágenes muy frecuentes en la iconografía de temas simbólicos, a partir del siglo III. También este esquema resulta simétrico y apropiado para ocupar el marco arquitectónico (13). También existe una modalidad, menos generalizada en la que la sirena aparece amamantando a su cría (lám. II,IV,9).

2) **CABELLO**

El cabello suele ser largo, lacio y suelto : unas veces sobre el pecho (lám. II,IV,8) y otras sobre la espalda (lám. II, IV,2). Pero, en la mayoría de las ocasiones se dispone en dos aladares simétricos que flotan al viento (lám. II,IV,11), en ciertos casos retorcido y sujeto con las manos, como se ha señalado (lám. II,IV,4). Tampoco faltan ejemplares en los que el cabello aparece formando un entrelazo geométrico (lám. II,IV,6), estriado y rizado a modo de voluta en las puntas (lám. II,IV,11). Más excepcionalmente, una corona o diadema adorna el peinado (láms. II,IV,3 y 27).

3) **ROSTRO**

El rostro es humano, de rasgos esquemáticos y toscos unas veces, (lám. II,IV,25) mientras que otras se muestran bien modelados (lám. II,IV,14), o con gesto marcadamente expresionista (lám. II,IV,23).

4) **SENOS Y ANATOMIA CORPORAL**

Los senos femeninos, más o menos señalados, se perfilan claramente modelados (lám. II,IV,5), aunque hay ocasiones en que sólo se sugieren mediante una incisión (lám.II,IV,11), al igual que la anatomía abdominal y pectoral.

5) **UNION DE LAS COLAS**

La unión de las colas se soluciona de diversas formas: con una simple y tupida malla de tejido escamoso (lám.II,IV,25), más o menos naturalista (a); con una serie de estrías dispuestas a ambos lados desde la línea de unión, que interrumpen la trama escamosa (lám.II,IV,1) (b); con un faldellín floral, tal vez de algas, sujeto a un cinturón simple o doble, recuerdo de los exiguos ropajes que cubrían parcialmente el cuerpo de los integrantes del cortejo marino (lám.II,IV,8) (c); con un manojo de hojas ascendentes y más o menos esquematizadas que, partiendo de la cima del collarino del capitel recubren, púdicamente, lo que sería el dudoso sexo de las sirenas. En estos casos, este motivo ornamental varía desde formas que recuerdan a un abanico estriado e invertido (lám. II,IV,1) o a unos toscos motivos fitiformes, semejantes a las hojas de laurel (lám. II,IV,24) (d); con faldellín floral del tipo citado en nuestro grupo c, combinado con el motivo foliáceo característico del d. En este caso cabe hablar de una tipología mixta en la que confluyen repertorios iconográficos procedentes de distintos talleres (lám.II,IV,22) (e); con representación del sexo (orificio vaginal), tal vez como alusión directa a la lujuria y al pecado carnal (lám.II,IV,23); y, finalmente, con piernas humanas tras las cuales se abren las extremidades pisciformes, ofreciendo el aspecto más insólito de estos seres fabulosos (lám.II,IV,9) (g).

6) **DISPOSICION**

Las sirenas de cola bífida pueden aparecer: en solitario, ocupando el eje central de la cara principal de un capitel (lám. II,IV,2), ocupando la arista del capitel (lám. II,IV,7), o bien dispuestas decorando todas las caras del soporte arquitectónico, siendo en este último caso figuras de sirenas idénticas entre sí (lám.II,IV,17). Otro procedimiento habitual consiste en disponer parejas de sirenas

en el frente de la cara principal de un capitel, para decorar las caras restantes con una sola sirena, respectivamente (lám. II,IV,22). Asimismo, son frecuentes las sirenas emparejadas cuyos ejes de simetría coinciden con las aristas del marco arquitectónico al que se supeditan (lám. II,IV,6). Incluso, en capiteles exentos por sus cuatro caras, las figuras de sirenas ocupan, alternando con otros temas, las caras opuestas de dichos capiteles (lám. II,IV,27). Cualquiera de estos recursos citados resulta válido para adaptarse al marco arquitectónico, que impone su ley, y para no quebrantar las normas de la rígida simetría románica.

7) ACOMPAÑAMIENTO

No es de extrañar que flanqueando a estas figuras, a modo de comparsa, aparezcan peces, centauros o sagitarios (lám. II,IV,28), expresivas centauresas (lám. II,IV,5), o, de forma más excepcional, figuras monstruosas (lám. II,IV,8), que supusieron, ya en el mundo clásico, todo lo que de irracional o de brutal hay en el hombre. Incluso, junto a la sirena de cola bífida pisciforme aparece la sirena-pájaro (lám. II,IV,9), herencia directa del clasicismo de los modelos iconográficos a la hora de representar el mundo monstruoso del bestiario medieval y en él, el símbolo de las atracciones maléficas que influyen sobre el hombre. La asociación de la sirena con figuras angélicas es excepcional, y su sentido parece responder al deseo de vencer las tentaciones (lám. II,IV,9).

8) DERIVACIONES

No faltan tampoco representaciones en las cuales debido a una metamorfosis iconográfica, las extremidades marinas de las sirenas rematan en cabezas de cánidos, bolas, o en volutas jónicas que soportan una estructura arquitectónica. La presencia de estas figuras, a veces de sexo muy discutible obedece, sin duda, a un gran decorativismo que, sin embargo, no menoscaba su profundo sentido simbólico. Por si misma, la sirena es una criatura marina, un ser del insondable abismo que la Iglesia católica utilizó como advertencia al cristiano. Su presencia en los relieves de las iglesias ... *"da ejemplo para que se enmienden aquellos que han de navegar por este mundo. Nosotros, que cruzamos este mundo, somos*

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

engañados por un canto similar: por la gloria, por los placeres de este mundo, que nos dan la muerte, cuando amamos el placer: la lujuria, el bienestar del cuerpo, la gula y la embriaguez, el deleite del lecho y la riqueza, los palafrenes, los hermosos caballos y la hermosura de los tejidos suntuosos"...(14).

Como se ha podido vislumbrar, la sirena románica es, habitualmente, monstruosa en su representación plástica; sin embargo, en ocasiones, los patrones estilísticos clásicos se mantuvieron vivos hasta el punto de que pueden seguirse fielmente sus huellas. En tales casos, las sirenas de rostro y senos cuidadosamente modelados, presentan extremidades anguipedas que las hacen descendientes directas de aquellos tritones bífidos que mostraban tantos mosaicos y pinturas romanas. Todos estos prototipos de doble cola, cuya procedencia es, indudablemente, el tritón bífido romano, pueden fecharse, "grosso modo" desde los últimos años del siglo XI hasta mediados del XIII, momento en que fueron reemplazados, de modo genérico, por la sirena-pez canónica de una sola cola, derivada de las tritonisas, mal llamadas nereidas, y de la desdichada y cruel Escila. Sin embargo, hay que advertir que por tratarse, en muchos casos, de obras de taller, nos vamos a encontrar con que el prototipo de la sirena de cola única - que estuvo ya presente en el mundo prerrománico- convivió con la sirena de cola bífida en el románico. Asimismo, este último tipo se mantuvo vigente aún en pleno siglo XIII, y, poco a poco, iría desapareciendo casi por completo.

La sirena de cola bífida es, por tanto, una creación típica de la iconografía románica y, en consecuencia, sujeta a su estricta normativa estética, hasta ser sustituida por las formas más acordes con el creciente naturalismo postulado por el gótico. De acuerdo con la clasificación tipológica esbozada, presentaremos a continuación una selección de los ejemplos más ilustrativos, ateniéndonos a su tipología y a su difusión geográfica en Europa.

- En FRANCIA perviven, aún en la actualidad, un elevado número de ejemplares que responden a la tipología de sirena de extremidad bífida; entre

ellos destaca, sin duda, la majestuosa sirena de la pequeña Iglesia de St. Dié (Vosgues) (lám. II,IV,1), de tratamiento esquematizado y rigidez de contornos. Esta sirena ocupa la cara central de un capitel entrego en cuyas restantes caras se han representado peces; su actitud responde al difundido modelo según el cual las dos bifurcaciones ascendentes de su cola, sostenidas con las manos, ocupan la facies central del capitel. Es una figura de hierático e inexpresivo rostro, típicamente románica por su tratamiento estilístico, cuyo lacio y largo cabello se dispone simétricamente a ambos lados del rostro y cae, por el delineado pecho, hasta la cintura. En este punto, su femenina anatomía se metamorfosea convirtiéndose en anfibia. Por detrás de las colas, el artista se ha preocupado por señalar el mar mediante unas ondas incisas. La unión de sus extremidades se ha solucionado de una forma elegante, con una serie de hojas ascendentes y estilizadas que, a modo de pliegues, confluyen en la cintura y que parecen armonizar con el remate de las colas. La visión de conjunto resulta hierática e inexpresiva, dominada por la simetría absoluta.

Bastante cercanas a esta tipología destacan algunas obras, como por ejemplo, uno de los capiteles de la Iglesia de Tavant (f. II,IV,2), donde tres sirenas de semejantes características decoran, respectivamente, las tres caras exentas del capitel que ocupan, o bien el bajorrelieve de Lucques (f. II,IV,3); asimismo, un esquema similar vuelve a aparecer en la Iglesia de Notre-Dame de Herent (Bélgica)(f. II,IV,4), en un capitel tratado de forma esquemática y dotado de gran sencillez. El Claustro d'Elne cuenta también entre sus motivos de decoración con sirenas bífidas de tipología análoga a la que tratamos; en los capiteles vecinos de columnas gemelas se han representado, en esta ocasión, sirenas-ave y sirenas-pezu respectivamente (f. II,IV,5).

Uno de los capiteles de la Iglesia de Saint Second de Cortazonne, aunque de cronología avanzada (siglo XIII), responde al tipo que tratamos, y la sirena, que ocupa la cara central del capitel con un tratamiento expresionista y esquematizado, sostiene los extremos de su cola con sus enormes manos (lám. II,

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

IV,2). El mismo tipo vuelve a aparecer en uno de los capiteles del pórtico exterior de la **Iglesia de Saint Michel de Le Puy** (Auvernia), también del siglo XIII, en el que la sirena, de cabeza coronada, dispone sus extremidades de modo totalmente simétrico, y sostiene el extremo de las mismas con ambas manos (lám. II, IV,3).

Sucedió en ocasiones que las sirenas de cola bífida dejaron de sostener los extremos de sus colas para agarrarse los mechones del cabello con las manos. De ello resultó una composición no menos simétrica y aún más cerrada, puesto que los mechones de pelo originaban una curvatura -cerrada por la posición de las manos- contraria a la formada por las colas. Muchas veces este tipo de sirenas fueron asociadas a figuras de centauros, y en algunos casos, muestran el púbis de forma obscena. Tal es el caso de los capiteles de las iglesias de **Bessuéjouis** (lám. II,IV,4) o **Mouliherne** (Maine et Loire)(lám. II,IV,5).

Algunos ejemplares de sirenas de doble cola, en lugar de ocupar el frente de los capiteles, están situadas de tal suerte que el eje central de su cuerpo y rostro coincide con la arista del capitel. En la dicha línea merece ser destacado un capitel de la **Iglesia de Bussiéres-Badil** (Dordogne)(lám. II,IV,6), en el que una pareja de sirenas bífidas que sostienen sus colas con las manos, ocupan las dos aristas del capitel que decoran. El adorno que cubre la parte inferior de su cuerpo, a modo de faldellín vegetal evidencia, una vez más, el conocimiento del Arte Romano, que les sirvió de modelo de inspiración. Esta pareja de sirenas de Bussiéres-Badil denota, además, la influencia del arte insular, escocés especialmente, por el tratamiento de sus cabellos, a modo de entrelazo (15).

Uno de los capiteles la **Iglesia de St. Julien de Brioude** (Haute Loire), presenta un ser marino de aspecto decididamente masculino, y de sus colas surgen varias ramificaciones vegetales, por lo que ha sido denominado como el capitel del "hombre-tallo" (lám. II,IV,7). La contemplación de la obra no deja duda

alguna con respecto a que los escultores románicos se inspiraron directamente en obras antiguas, y, concretamente, en algunas pinturas pompeyanas.

La doble cola de las sirenas remata, en ocasiones, de forma fantástica, en una pequeña cabeza de animal. Buena muestra de ello es un capitel de la **Iglesia de Colombiers (Aveyron)** (f. II,IV,6), cuya superficie está ocupada por dos sirenas cuyo rostro y cuerpo coinciden con las dos aristas, y sus extremidades se entrelazan para rematar en cabezas de animales monstruosos; el artista ha utilizado una serie de elementos fantásticos para crear una composición muy singular (16). Para finalizar con los ejemplares franceses de sirenas bífidas, merece ser destacada, tanto por su tipología como por su elevada calidad artística, una sirena que decora uno de los capiteles del **Claustro de St. Rémy (Plaine)** (f. II,IV,8))(17). Aunque algo deteriorada por el paso de los siglos, esta obra pone ante nuestros ojos la evidencia de una asombrosa fuerza plástica, especialmente notoria en el naturalismo de su enroscada cola pisciforme. Denisse Jalabert (18) la ha comparado por su jugosidad y naturalismo con las obras antiguas, tales como una Tritonisa del Museo de Marsella (f.II,IV,8), obra romana del siglo I a.C. Desde el punto de vista iconográfico, la cola de la sirena de St. Rémy constituye una variante de excepción; es una doble cola, como se puede apreciar en las aletas que la rematan, pero dispuesta de forma inhabitual, como si se tratara de una sólo extremidad: las dos colas aparecen unidas hasta cierta altura, y sólo se disocian al enroscarse sobre sí misma una de ellas que, como ya se ha observado, produce un soberbio efecto plástico.

- La **ITALIA** del Norte, Lombardía especialmente, presenta asimismo, un elevado número de obras en las que el tema representado es la sirena, si bien las interpretaciones de los artistas son, también en este país, variadas. Quizá una de las más impactantes sea la sirena que ocupa una metopa del friso norte de la **Catedral de Módena** (f. II,IV,9), por ser esta una de las pocas efigies en las que la sirena románica aparece como una mujer de inquietante y seductora belleza. El lacio y largo cabello es, indiscutiblemente, un signo distintivo de la seducción;

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

además, el buen modelado de su cuerpo y la belleza de su rostro convierten a la sirena de Módena es una figura emblemática a este respecto. Sin embargo, por su tipología está muy cerca de la sirena de la Iglesia de St. Dié (lám. II,IV,1). Asimismo, en uno de los capiteles de la **Cripta de la Catedral de Módena**, volvemos a encontrar el arquetipo de sirena de cola bífida que agarra sus extremidades con las manos para cubrir, casi por completo, las caras del capitel que ocupa (f.II,IV,10).

La **Iglesia de San Celso de Milán** posee un capitel decorado con una sirena de doble cola; en este caso, ambas extremidades llegan, a modo de columnas, hasta sendos capiteles de volutas jónicas en los que apoya un arco de medio punto (f. II,IV,11), con lo que la figura adquiere un carácter eminentemente decorativo. Otra curiosa interpretación del tema se puede contemplar en un capitel de la **Iglesia de San Miguel de Pavía** (f. II,IV,12), ejemplar en el que las colas de la criatura marina rematan en bolas, subrayando, nuevamente, el sentido fantástico y decorativo (19).

Adentrándonos hacia el sur, ya en la Toscana, nuevos ejemplos escultóricos de sirenas se suman a los anteriormente citados para demostrar el éxito del tema. Tal es el caso de una de las consolas del **Baptisterio de San Giovanni**, en el camposanto de Pisa, en la que una sirena marina sostiene las terminaciones de sus respectivas colas con las manos (20). La tipología es similar a la que en tantas ocasiones ha hecho su aparición en las iglesias francesas, y que en este trabajo hemos encabezado con la sirena de la Iglesia de St. Dié.

- En **ALEMANIA** también se retomó el tema de la sirena pisciforme como uno de los símbolos habituales en los relieves esculpidos de las iglesias, aunque su desarrollo fue, este país, algo más restringido. Uno de los más significativos ejemplares de sirena bífida que se agarra las colas con las manos responde a un capitel de la "Langhaus" de Zurich (lám.II,IV,8), realizado hacia la segunda mitad del siglo XII. Tanto el tipo como la fisonomía de la sirena siguen muy de cerca

el esquema de la francesa de St. Dié; resulta, sin embargo, diferente, porque la figura está flanqueada por dos figuras de leones, tal vez dotadas de profundo simbolismo. Sobre uno de los capiteles de la **Iglesia de Fribourg-en- Bisgrau** (Friburgo), de época indeterminada, aparecen unas sirenas insólitas, provistas de dos potentes colas escamosas, a las que se superponen piernas de mujer, en actitud de amamantar a sus crías. Como ha señalado Jacqueline Leclercq "los escultores y los clérigos imaginaron lo más natural del mundo, a las sirenas amamantando a sus pequeños" (21). Tal vez para reforzar y subrayar eses carácter maternal, las dotaron, en casos como éste, de piernas humanas. Junto a la sirena, aparece su pequeño anguipédo, y otra sirena en pie -provista de piernas humanas y cola aviforme- que nos invita al silencio (o a la meditación), con el gesto de su dedo índice en la boca (lám. II,IV,9).

- En **ESPAÑA** el tema de la sirena, tal vez llegado a través de las rutas del "Camino Jacobeo", alcanzó gran difusión, si bien, en la mayoría de los casos, los ejemplos son de carácter popular y cronología avanzada (22). Figuras de sirenas decoran exterior e interior de las iglesias que jalonaron los territorios cristianos de la duodécima centuria (23). La sirena de dos colas fue la más utilizada por los artistas, unas veces en solitario, otras formando parejas y, finalmente, asociadas a centauros. También en España, el tipo más frecuente es aquel en el que la sirena sostiene con ambas manos los extremos ascendentes de sus colas, ocupando el frente de un capitel, como sucede en la nave de **Pinillos de Esgueva** (Burgos) (lám.II,IV,10), o **San Pedro de Aibar** (Navarra) (lám. II,IV,11), donde llama la atención el carácter expresionista, el detallismo en el tratamiento de las escamas, y la señalización cuidadosa de senos y musculatura abdominal.

Asimismo, la cara central de un capitel del presbiterio de la **Iglesia de Santibáñez de Esgueva** (Burgos), muestra a una sirena del mismo tipo, ruda en su factura y geometrizable en volúmenes y contornos. Otros ejemplos análogos se pueden contemplar, entre otros muchos ejemplares, en uno de los capiteles del pórtico lateral de la **Iglesia del Rivero** (Soria), de esquematizado tratamiento, o

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

en la portada norte de la **Iglesia de Santo Tomé el Viejo** (Avila) (lám. II,IV,12), muy deteriorada por el paso del tiempo, así como en la **Basílica de San Vicente** (Avila), donde su sencilla presencia sirve para ornar uno de los capiteles de las ventanas del pórtico lateral de acceso (lám. II,IV,13).

La **Iglesia de Santa María de Piasca** (Cantabria), cuya decoración escultórica fue realizada en el último cuarto del siglo XII, ofrece dos interesantes muestras de la tipología de sirena bífida. La primera de ellas (lám. II,IV,14) ocupa el tercer canecillo del absidiolo de la epístola, adaptando completamente su forma al marco de arquitectura que la sustenta. Resulta original el hecho de que la figura presente un rostro bastante bien modelado, y de agradables facciones, mientras que su cuerpo está configurado por una anatomía femenina muy sumaria y esquemática; su pisciforme extremidad, cuyas bifurcaciones ascienden hasta la altura de las manos, también está tratado someramente, mediante un sencillo tejido escamoso como único resalte. Al segundo ejemplar de la mencionada iglesia volveremos más adelante, por tratarse de un tritón, o sirena masculina.

Muy interesante resulta, asimismo, la iconografía que aparece en la **Iglesia de Dehesa de Romanos** (Palencia). Los canes sexto y séptimo del tejeroz de su portada, están decorados, respectivamente, con figuras de mujer impúdica y sirena-pep. Ambos prototipos iconográficos resultan similares, y de hecho, parece que el tema de la mujer impúdica sea una derivación del de la sirena, de la que únicamente se distingue por las extremidades inferiores (lám. II,IV,15).

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid conserva entre sus colecciones una espléndida muestra de 22 de los capiteles procedentes del **Monasterio de Santa María la Real**, de Aguilar de Campoo (Palencia), cuya cronología nos lleva hasta los últimos años del siglo XII. Entre la variada temática que presentan (religiosa, profana, floral, o monstruológica) no podía faltar una sirena marina, que sostiene las dos bifurcaciones ascendentes de su cola con las manos (lám.

II,IV,16)(24). Su rostro presenta un contorno excesivamente geometrizado, que hace duras sus facciones, y está enmarcado por una lacia y abundante cabellera que cae, estriada, a ambos lados del mismo. Las mamas se han representado como triángulos, apenas sin volúmen, y en la transición entre la anatomía humana y pisciforme, la sirena luce un faldellín vegetal, bastante estereotipado, bajo el cual aparecen las escamas de su doble extremidad. La misma tipología de sirena de doble cola sostenida con las manos puede aparecer adornando, de forma simultánea, varias caras de un mismo capitel, como sucede en la **Iglesia de Nuestra Señora de la Peña** (Segovia) (lám. II,IV,17), en **Santa Marta del Cerro** (Segovia) (lám. II,IV,18), o en **Perorrubio** (Segovia) (lám. II,IV,19), entre otras.

La escultura catalana presenta algunos ejemplos notables de este tipo iconográfico, como demuestran las cuatro cuidadas sirenas que ocupan las respectivas facies de un capitel del **Claustro de San Pére de Galligans** (Gerona) (láms. II,IV,20 y II,IV,21); son figuras de marcada geometrización anatómica, que sostienen los extremos ascendentes de sus escamosas colas con las manos, y que han sido realizadas sobre un fondo de ondulaciones paralelas para representar el mar; el cabello, largo y lacio cae sobre el pecho, juntándose en el centro de éste para dejar al descubierto los pequeños, pero bien señalados senos. Las cuatro sirenas difieren entre sí por parejas, en lo que se refiere a la iconografía de su bajo vientre: en dos de ellas el artista ha subrayado la alusión a la lujuria con la presencia de dos ojos -símbolo sexual-, mientras que la pareja restante cubre su sexo mediante un faldellín vegetal que surge de un triple cinturón.

Otra modalidad utilizada en España para la representación de sirenas de doble cola consistió en la duplicación de sus figuras sobre una o varias facetas de los capiteles. De esta forma aparecen, por ejemplo, en la **Iglesia de San Miguel de Fuentidueña** (Segovia) (lám. II,IV,22), donde una pareja de sirenas que sostienen las extremidades de su doble cola con las manos ocupan la cara frontal del capitel, mientras que, a ambos lados de ellas, figuras similares, cubren, en solitario, las caras laterales del mismo. Son figuras de tratamiento rígido, rostro

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

expresionista y anatomía pectoral apenas señalada por medio de una ligera curvatura; es digno de señalar el complicado tratamiento de las extremidades pisciformes, separadas de la cintura por un doble cinturón de hojas bajo el que otro adorno vegetal, ascendente, sirve para cubrir el sexo. Destaca, asimismo, el cuidadoso acabado de las escamas, realizadas "a bisel", con gran uniformidad y sentido muy decorativo.

En la **Iglesia de San Esteban de Ciaño** (Asturias), un capitel muestra a dos sirenas del mismo tipo, que forman pareja en la cara principal del capitel (f. II,IV,13), siguiendo el esquema anteriormente citado, tipo que se repite en la **Iglesia de Serrapio** (25), de cronología más avanzada. Como ha señalado Etelvina González Fernández (26), "el cantero de las sirenas de San Esteban de Ciaño consiguió unos relieves de cierta calidad, ya que las figuras son bastante estilizadas y de proporciones armónicas. En sus rasgos se advierten bastantes aspectos similares a los de las águilas explayadas del capitel simétrico y, al mismo tiempo, ofrecen una gran semejanza con algunas figuras de San Juan de Amandi: sujetan con sus manos las colas que se vuelven hasta la altura de la cabeza, según el modelo tradicional, bajo las volutas angulares".

En otras ocasiones, la sirena de doble cola se situaba, como ya señalamos, coincidiendo con la arista del capitel correspondiente. Así la vemos, por ejemplo en la **Iglesia de Peñarrubia del Pirón** (Segovia) (lám. II,IV,23), ejemplar sobresaliente por su marcado expresionismo, su actitud obscena -clara señalización del púbis-, así como por la disposición de los cabellos, tan movidos que parecen superpuestos a la cabeza. También ocupa la arista del capitel la sirena de la **Iglesia de Duratón** (Segovia) (lám. II,IV,24), lamentablemente dañada hoy y en la que, sin embargo, todavía se puede apreciar un buen trabajo de talla.

La portada sur de la **Iglesia de Santa María la Nueva** (Zamora) (lám. II,IV,25) posee un capitel ocupado por una sirena bífida, muy deteriorada, en la que destaca, una vez más, el acuciado expresionismo, conseguido mediante el

gesto de la boca, y el resalte de los ojos, cuyos trepanados orificios aparecen vacíos en la actualidad.

Sirenas y centauros -preferentemente sagitarios- aparecen asociados en un buen número de obras para aludir a la hipocresía y al pecado: "son, como las sirenas y los centauros, herejes, hipócritas y de voluntad doble" (Fisiólogo griego, Carlill, 207). Ejemplos ilustrativos de esta tradicional asociación pueden seguirse en nuestra geografía, como muestran unos capiteles de la Iglesia de Pineda de la Sierra (Burgos) (lám. II,IV,26), o de Nuestra Señora de las Vegas (Segovia) (lám. II,IV,27), en los que el centauro lanza sus flechas hacia la sirena, situada sobre la cara contigua del soporte arquitectónico. En ambos casos se trata de sirenas que sostienen con las manos sus anfibias extremidades de escamoso tejido. Desde el punto de vista iconográfico difieren entre sí por su cabello: largo y dispuesto en aladares en Pineda de la Sierra, y con corona turriforme en Nuestra Señora de las Vegas. También asociada a un centauro-sagitario destaca la esquemática sirena de la iglesia de San Pedro de la Rúa (Estella, Navarra) (1175), situada en el pseudo-capitel de la jamba de la portada (lám. II,IV,28) (27).

Asimismo, entre los capiteles figurados de la girola de la Catedral de Santiago de Compostela (La Coruña), hallamos la presencia de sirenas de cola bífida (lám. II,IV,29). Dos sirenas cuyos cuerpos ocupan las aristas del capitel, y cuyas colas escamosas se extienden por las caras de éste, son aferradas por las manos por un personaje alado, tal vez con la intención simbólica de dominar a las fuerzas del mal, encarnadas en las crueles criaturas marinas.

b. La sirena-pez de cola única.

La sirena-pez de una cola tuvo por modelos tipológicos a las figuras de las antiguas tritonisas, amables compañeras de los tritones que aparecieron, sin embargo, con poca frecuencia en las escenas del "thíasos" marino de la

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Antigüedad. Como ya señalábamos en el apartado correspondiente a las sirenas-pez durante el período carolingio, su existencia se remonta, posiblemente, al arte grecorromano, en obras ciertamente excepcionales. También subrayábamos la lógica evolución -tanto formal como simbólica- mediante la cual la sirena pisciforme acabó por imponer su presencia en las representaciones artísticas de la Alta Edad Media. Después de atravesar las culturas prerrománicas, la sirena de cola única llegó al Arte Románico, aunque habría de alcanzar su más brillante período de desarrollo en los siglos del gótico, para continuar sobreviviendo bajo la misma apariencia hasta nuestros días, como símbolo inequívoco de las tentaciones de la carne.

La tipología de sirena de cola única se adecuaba mejor que las sirenas bífidas a las descripciones literarias de la época (28) ya que, salvando torpezas estéticas o imprecisiones artesanales, estas criaturas marinas respondían al ideal femenino de belleza correspondiente al momento, especialmente cuando empezaron a aflorar las preferencias estéticas naturalistas que desembocarían en el Arte Gótico. Como se señaló en líneas precedentes, los escultores románicos gustaron de representar, prioritariamente, a las sirenas de doble cola, porque dicha tipología se adaptaba mejor a sus fórmulas estéticas. No obstante, se puede observar que también las sirenas de cola única fueron sometidas al marco, ceñidas a la más estricta simetría, y a toda la serie de normas estéticas en voga. Los ejemplos de sirena-pez de cola única son, todavía hoy, bastante numerosos en Francia, Italia, Portugal y España, y en menor medida en los territorios insulares de Inglaterra e Irlanda; dado que presentan una nutrida gama de variantes iconográficas, no sólo en tanto al tipo mismo sino también en cuanto a los atributos que ostentan, su clasificación resulta compleja, razón por la cual, nuevamente, esbozaremos, en este punto un ensayo tipológico que consideramos necesario para su estudio.

TIPOLOGIA DE LAS SIRENAS PEZ DE UNA COLA

1) ACTITUD

- a. sostienen el extremo de la cola con una mano y tienen libre la otra
- b. sostienen el extremo de la cola con una mano y algún objeto con la otra:
 - ramajes vegetales
 - cabello
 - seno
- c. sostienen diversos objetos en sus mano: -báculos
 - remos
 - peces
 - espejo y peine.
- d. sostienen los extremos de un paño flotante con las manos.
- e. tocan un instrumento musical (viola)
- f. amamantan a sus crías.

2). CABELLO

- a. largo, lacio y suelto, cayendo sobre: -hombros
 - espalda
 - flotante
- b. dispuesto en dos aladares simétricos
- c. peinado a modo de corona turriforme
- d. melena corta
- e. tocado

3) ROSTRO

- a. rasgos esquemáticos y toscos
- b. bien modelado
- c. sin rostro

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

4) SENOS Y ANATOMIA CORPORAL

- a. senos señalados mediante modelado
- b. senos señalados mediante incisión
- c. exagerada musculatura y osamenta pecto-abdominal
- d. deformaciones intencionadas
- e. cuerpo completamente escamoso
- f. muestran la espalda y no el busto
- g. con piernas humanas
- h. con patas de ave

5) COLA

- I.
 - a. con aletas
 - b. sin aletas
 - c. con escamas
 - d. sin escamas
 - e. con estrías
- II.
 - a. enroscada en su totalidad o en el extremo
 - b. sin rosca
- III.
 - a. proporcional al tamaño del cuerpo
 - b. muy grande en relación con el cuerpo
- IV.
 - a. rematada en aleta única de forma troncocónica
 - b. rematada en aleta bífida
- V.
 - a. unida al cuerpo humano sin ningún adorno
 - b. unida al cuerpo humano mediante cinturón
 - c. unida al cuerpo humano mediante cinturón y faldellín
- VI.
 - a. con patas delanteras de ave

6). DISPOSICION

- I.
 - a. en capiteles: -sobre el eje central
 -sobre la arista
 - b. en frisos
 - c. en ménsulas

- II. a. en solitario
- b. formando parejas con otras sirenas-pezu
- c. formando parejas con sirenas-ave

7) ACOMPAÑAMIENTO

- a. con peces
- b. con barcos ocupados por hombres
- c. con tritones
- d. con sirenas-ave
- e. con personajes masculinos
- f. con la personificación de la Tierra

1) ACTITUD

La actitud de la sirena de cola única se debe, asimismo, en gran medida, al marco arquitectónico sobre el cual se dispone, teniendo además muy presente la simetría, ley predilecta de los artistas románicos. Y conforme a tales presupuestos, el ademán más generalizado de estas criaturas del mar es la sostener con una mano el extremo ascendente de su cola, originando un perfil en forma de U; unas veces presentan la otra mano libre, y en algunos casos ocupada por algún objeto vegetal (lám.II, IV,42), aunque en ocasiones se atusan con ella el cabello (lám. II,IV,47), o se tocan un seno (lám.II,IV,35). No faltan ejemplares en los cuales las dos manos de la sirena sostienen diversos atributos, tales como peces (lám.II,IV,32), báculos (lám. II,IV,31) o remos.

De forma menos generalizada, las sirenas de cola única sostienen con sus manos los extremos de un paño flotante (lám.II,IV,30), como lo hicieron las nereidas de la Antigüedad; también pueden aparecer tocando un instrumento musical semejante a una viola cuyo arco se convierte en afilado cuchillo (lám.II, IV,48), iconografía que pasará a ser muy frecuente en el Arte Gótico, especialmente en las pinturas de los códices miniados, y que responde a su simbología pecaminosa y mortífera. Otra inusual, pero, sugerente actitud, es la de amamantar a sus pequeñas crías (Catedral de Bâle), del mismo modo que lo habían hecho las sirenas de cola bífida.

2) CABELLO

El cabello, largo, lacio y suelto, cae unas veces sobre los hombros (lám. II,IV,31), otras sobre la espalda (lám. II,IV,45) y, ocasionalmente aparece flotando hacia un lado (lám. II,IV,41), de tal suerte que su curvada ondulación resulta paralela a la formada por la cola. Como sucedía con frecuencia en las sirenas de cola bífida, también las de cola única pueden presentar el cabello partido por raya en medio y dispuesto en dos aladares simétricos. Ejemplos menos numerosos muestran peinados muy decorativos y sumamente elaborados, como sucede cuando el mismo pelo, cogido en gruesos mechones parece formar una corona torreada sujeta por sencilla diadema (lám. II,IV,36), cuya ascendencia es, evidentemente, oriental. Asimismo, el cabello puede ser una sencilla melena corta (lám. II,IV,30), y, en ocasiones, estar cubierto por una toca, prenda habitual en la indumentaria femenina de los siglos XI, XII y XIII (lám. II,IV,35).

3) ROSTRO

Los rostros de este tipo de sirenas presentan una amplia variedad ya que pueden mostrarse con rasgos esquemáticos y toscos, que pueden llegar a ser, incluso, varoniles (lám. II,IV,43), siendo, en cambio, más usual, que su tratamiento sea detallado y correcto (lám. II,IV,34), para responder al seductor encanto literario que ya se ha mencionado. Pero, puede observarse, también, que algunas sirenas no estén dotadas de rostro (ni de cabeza) (lám. II,IV,48).

4) SENOS Y ANATOMIA CORPORAL

La anatomía y senos de las sirenas de una cola puede estar bien modelada (lám. II,IV,40), o, por el contrario, señalarse, únicamente, por medio de una incisión (lám. II,IV,41). En ocasiones se marcan de forma exagerada senos, costillas, y, en general, la musculatura abdominal y pectoral (lám. II,IV,36). El cuerpo puede presentar algunas deformaciones anatómicas deliberadas, tales

como senos excesivamente caídos (lám. II,IV,34)-en flagrante contradicción con las fuentes literarias- e incluso, manos cuyo tamaño resulta exageradamente grande, monstruoso (lám.II,IV,41). De esta forma las atrayentes "doncellas marinas" quedaban convertidas en monstruos, y, en definitiva, según la ideología religiosa de los siglos XI y XII, en el símbolo mismo de un pecado, ya que las aberraciones y deformaciones solían ser inseparables, de la misma forma que lo bello se equiparaba a lo divino, por herencia del neoplatonismo.

Existen sirenas de extraña configuración, cuyo cuerpo resulta tubular y completamente escamoso (f. II,IV,15); en ellas, cola y cuerpo forman un todo pisciforme por encima del cual surge sólo una cabeza humana femenina. Algunos ejemplares muestran el dorso al espectador, omitiéndose en tales casos la anatomía pecto-abdominal (lám. II, IV,48). Las más raras presentan piernas humanas yuxtapuestas a la cola anguípoda (Catedral de Bâle), o carecen de cabeza humana, reemplazada por un instrumento musical (lám. II,IV,48). Asimismo, extraños son los ejemplos de sirenas que poseen cola marina única y patas de ave (lám.II,IV,38); su aspecto es similar al de las sirenas-ave, dado que la extremidad pisciforme es muy corta.

5) COLA.

La variedad general de las sirenas de cola única afecta muy especialmente a su extremidad acuática: la cola puede tener aletas dorsales (lám.II,IV,31), o carecer de ellas (lám.II,IV,37); asimismo, puede poseer escamas o estar desprovista de ellas (lám.II,IV,37); incluso, el habitual tejido escamoso puede ceder su lugar a un entramado de estrías no menos decorativo, pero, ciertamente más alejado del naturalismo (lám. II,IV,35). La cola de pez puede estar completamente estirada, o presentar el serpentón típico de los seres marinos clásicos en su extremo (lám. II,IV,30). Se dan también muchos casos en los cuales la cola aparece sin rosca, adaptando su ligera o brusca curvatura al marco arquitectónico que la soporta, de modo que algunos ejemplares aparecen con formas muy extendidas (lám. II, IV, 30), mientras que otros se repliegan -comprimidos- sobre sí mismos,

formando una U (lám.II,IV,41). La primera opción resulta idónea para cubrir frisos, en tanto que la segunda ofrece más posibilidades para decorar ménsulas y toda suerte de marcos rectangulares de poca anchura (lám. II,IV,43).

Algunos ejemplares poseen colas cuya curvatura es intermedia, porque los marcos que ocupan son más regulares: cuadrados o troncocónicos, como sucede, por ejemplo, en los capiteles (lám.II,IV,36), o circulares, como suele ser el caso de los medallones situados habitualmente en las arquivoltas de los portales. En esta última posibilidad, bastante frecuente, la sirena se cierra sobre sí misma, y a la curvatura de la extremidad se une la acusada ondulación corporal que sigue desde dentro la rosca del medallón que cubre (lám.II,IV,34): en cualquiera de estos casos la arquitectura impone su ley a la decoración figurada, que la secunda de modo inexorable.

Es digno de mención el tamaño de la cola con respecto al cuerpo, ya que unas veces se corresponde con él (lám. II,IV,42) en tanto otras resulta excesivamente grande (lám. II,IV,31). El remate de la cola varía, siendo habituales dos tipos básicos: una aleta sencilla de forma troncocónica y terminación plana (lám. II,IV,32), o una aleta bífida (lám.II,IV,34). La unión entre la parte humana y la cola de pez se puede efectuar sin ningún elemento de adorno o transición (lám. II,IV,30), con un cinturón más o menos decorativo (lám. II, IV,34), o con un cinturón moldurado del que pende un faldellín de hojas (lám.II,IV,36).

6) DISPOSICION

Muy a menudo las sirenas de cola única ocupan el eje central de los capiteles (lám.II,IV,47), o sus aristas (lám.II,IV,42). Sin embargo, el capitel no fue el marco casi exclusivo para ellas, como tampoco lo había sido para las sirenas de cola bífida, sino que en este caso, pueden ser contempladas decorando frisos (lám.II,IV,30), arquivoltas (lám.II, IV,40), dovelas (lám.II,IV,32), y otros emplazamientos, dentro de los recintos religiosos. Sobre tales marcos pueden

aparecer en solitario (lám. II,IV,45), formando pareja con otra sirena-pezu (lám. II,IV,31), junto a sirenas-ave (lám. II,IV,41), o al lado de tritones (lám. II,IV,44).

7) ACOMPAÑAMIENTO

Sus acompañantes y atributos más generalizados son: peces (lám. II,IV,45), barcos (lám. II,IV,13), hombres (lám. II,IV,38), tritones (lám. II,IV,44), sirenas aviformes (lám. II,IV,41), y, ocasionalmente, la personificación de la Tierra, cuando las sirenas se convierten en la personificación del elemento marino (lám. II,IV,33).

- FRANCIA posee un cuantioso número de representaciones de sirenas de cola única. Por su carácter monumental destacaremos, en primer lugar, el friso de la portada de Saint Michel d'Aiguille, en Le Puy (Auvernia) (lám. II,IV,31). Bajo una arquivolta vegetal -surgida de las fauces de sendos personajes situados en los extremos- y un tímpano perdido hoy en día, dos sirenas afrontadas que sostienen con sus manos un pequeño paño flotante de ascendencia clásica, ocupan el estrecho friso; están situadas en el interior de dos paneles rectangulares que tienen uno de los lados menores de forma curva, de manera que sus siluetas quedan embutidas en el marco, y su relieve, de escaso volúmen, no llega a sobrepasar el plano de la arquitectura. Su inclusión en los citados marcos y su ejecución en un plano retraído producen un grato y expresivo contraste lumínico.

Son sirenas de rostro bastante bien modelado, desigual entre sí, cabello corto, y senos notablemente señalados. Sus brazos se levantan de modo simétrico para sostener el paño flotante que en la Antigüedad había sido tan característico de las divinidades femeninas del mar (Anfitrite, Venus, nereidas, tritonisas, etc.), y producen una brusca flexión de los codos. Llama la atención la disparidad de las colas de estas figuras hermanadas: una de ellas, plagada de escamas, se enrosca al extremo para rematar de forma muy sencilla, con una simple disminución de grosor hasta convertirse en puntiaguda, flanqueada por dos pequeñas aletas, mientras que la otra no presenta rosca y su extremo asciende

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

hasta el ángulo superior derecho del marco que ocupa, rematando en una gran aleta a cuyos lados surgen otras aletas menores.

Los capiteles fueron soportes arquitectónicos en los que las sirenas de cola única también aparecieron de forma preferente. En ellos, tanto la simetría como la ley del marco, fueron, una vez más, los preceptos más rigurosos a los que se sometieron los escultores románicos, que utilizaron, en líneas generales, dos recursos compositivos para abordar el tema que tratamos: las sirenas emparejadas -generalmente afrontadas- y la forma que convenimos en llamar "en U", si bien, como veremos, no faltaron otros medios de ordenación. La Iglesia de Courmelles (Marne) (f.II,IV,14) ejemplifica lo anteriormente expuesto en los respectivos capiteles de dos columnas gemelas sobre las que una pareja de sirenas situadas de frente al espectador, sostienen sus colas con una mano mientras que se aproximan con la otra, para crear un esquema de composición cerrado y simétrico, equiparable al que solía producirse en la tipología de sirena de doble cola. Por lo demás, son figuras de grandes facciones, pelo largo que cae sobre la espalda y anatomía poco detallada.

Similar apostura vuelve a aparecer en uno de los capiteles del absidiolo norte de la Iglesia de la Sauve-Majeure (Guyenne) (lám. II,IV,31), si bien éste último muestra una disposición excepcional, dado que la magnitud de las colas de las sirenas ha obligado al artista a prolongarlas, respectivamente, hasta el extremo superior de la cara contigua del capitel, ultrapasando y, en cierta medida, suavizando con su curvatura las aristas del mismo; podría hablarse, en este caso, de menor sometimiento a la arquitectura, si bien la simetría es absoluta. Ciertamente, las colas de las sirenas de este capitel resultan insólitas, tanto por su longitud como por su grosor; son colas propias de los grandes monstruos del mar, provistas de las aletas típicas de los escualos, aunque la malla escamosa las asemeja a las extremidades de los seres marinos de menor tamaño; tal vez este desmesurado tamaño de las colas pudiera asociarse con el peligro que acecha al hombre en el mar, y, en definitiva, con el simbolismo del pecado.

Situadas de frente al espectador, las dos figuras poseen larga y rígida melena que se desliza sobre los hombros hasta la altura de los codos; sus rasgos faciales son de acusado tinte expresionista, y su cuerpo de forma casi trapezoidal (como el capitel), en el que se destacan los senos caídos y la marca umbilical. La unión entre la anatomía humana y la marina se realiza a través de un cinturón decorado a base de estrías dispuestas en diagonal. Los brazos de ambas figuras aparecen alzados, con un brusco ángulo de flexión, y sostienen en sus manos instrumentos musicales para acompañar sus encantadoras melodías: un crótalo, y un "lituus" (29).

Una de las dovelas del portal occidental de la **Iglesia de Saint Hilaire**, en Foussais-Payre, está decorada con una sirena de cola única que sostiene en su mano un pez de gran tamaño (lám. II,IV,32). Su rostro es expresionista, dada la dureza de los rasgos y el exagerado tamaño de sus ojos, y su anatomía, en la que se marcan unos pequeños senos modelados, resulta, asimismo, poco cuidadosa; la cola pisciforme, con grandes escamas, forma ángulo recto con el cuerpo de la sirena, y el espacio interno de tal ángulo ha sido ocupado por el brazo derecho de la figura y el gran pez que sostiene, cuya curvatura cierra la composición.

La iconografía de las sirenas de cola única afrontadas adquiere un nuevo significado en el portal de la **Iglesia de Urcel** (Aisne) (lám. II,IV,33), en la que, sobre los capiteles de dos columnas gemelas, aparecen los símbolos respectivos de la Tierra y el Mar: "la Tierra es una mujer de largos cabellos trenzados que amamanta a dos quimeras; a su lado, dos sirenas simbolizan el mar" (30). Si admitimos esta interpretación, las sirenas como personificación del mar, sustituyen a la alegoría del elemento marino representada frecuentemente en el Arte Carolingio y Otoniano, que, como ya se vió, tenía aspecto de anciano acompañado de un "Ketos", que volcaba el caudal del Océano de un pequeño cántaro (31).

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Las dos sirenas, afrontadas de modo simétrico, aparecen con el torso de frente al espectador y el rostro en posición de tres cuartos; en éste, se destaca un enorme ojo almendrado, visto también de frente. Por encima de ellas, el capitel se divide en dos mitades mediante una decorativa moldura adornada por un contario, sobre la que campean, igualmente afrontados, dos fantásticos monstruos marinos provistos de alas y garras de felino, cuyas cabezas se asemejan a las del grifo y el "Ketos", respectivamente, y que son, sin duda, clara alusión a los peligros del profundo abismo.

Uno de los ejemplos más representativos de lo que podríamos denominar sirena de composición en forma de U, es la criatura marina que decora un capitel del portal de la Iglesia de Aulnay de Saintonge (f. II,IV,15). La figura ocupa un marco casi rectangular, y su escamoso cuerpo se ha adaptado a él, de tal modo que su cola única, sostenida con ambas manos, asciende hasta la altura de la cabeza, formando una cerrada curvatura, en forma de U. Esta sirena de Aulnay es un ejemplar muy poco común, por la configuración de su anatomía: sólo su cabeza y manos son humanas, mientras que su torso, plagado de imbricaciones escamosas, es el preludio de la espléndida y rígida cola tubular que la caracteriza. El mismo tipo aparece en uno de los relieves de la Iglesia de Saint-Restitut (Aisne) (f. II,IV,16); también en dicha obra la cabeza y el brazo vuelven a ser los únicos atributos humanos de la figura, que se acomoda al marco de manera algo menos rígida que en Saintonge. En ambos casos un enorme ojo visto de frente se destaca sobre el recto perfil del rostro, y una larga melena lacia cae abundante sobre la espalda.

En Saint- Europe de Saintes (Charonte Maritime), un bajorrelieve muestra a una sirena de esquema similar a las anteriormente citadas (f. II,IV,17); sin embargo, su anatomía está formada por un cuerpo femenino que se transforma en anfibio más allá de la cintura, y sus manos aparecen levantadas, para sostener con una de ellas el extremo de su cola, rematada en una aleta bífida. Tanto la sirena de Saint- Restitut como la de Saintes son "dos tipos corrientes de la sirena

románica", según ha señalado Jurgis Baltrusaitis. La curvatura del torso de la sirena de Saint-Europe origina un esquema compositivo muy cerrado, que se exagera aún más en los relieves incluidos en marcos circulares, como ocurre, por ejemplo, en uno de los medallones situado en las arquivoltas del portal occidental de la **Iglesia de Santa Magdalena de Vezelay** (Borgoña) (lám. II,IV,34). El cuerpo de la sirena se dispone de tal modo que parece formar un segundo medallón circular en el interior del marco que ocupa, por su perfecta adaptación a éste.

Al tipo que hemos designado como "forma en U" corresponde también una extraña representación de sirena que decora una de las ménsulas del intradós del arco del portal septentrional de la **Iglesia de San Nicolás de Nogaro** (Gasconia) (lám. II,IV,35), fechable en la segunda mitad del siglo XI. La actitud de la figura es la habitual: con una mano sujeta el extremo de su cola y con la otra se toca el seno derecho. Su peculiaridad viene dada, en cambio, por la indumentaria que luce: toca y sombrero sobre la cabeza, según la moda de la época; bajo estas prendas muestra desnudos los puntiagudos senos, y un largo faldellín cubre el inicio de su pisciforme anatomía. Asimismo, la cola marina se aleja, en cierta medida, de los prototipos más repetidos ya que presenta diversas incisiones paralelas a lo largo de su longitud, como si se tratara de los plegados de una tela. Cuatro aletas y un remate sencillo completan su aspecto.

Al lado de las obras citadas destaca una pareja de capiteles procedentes de la sacristía de la **Iglesia de Santa Quiteria du Mas**, en Air-sur-l'Adour (Gasconia) (lám. II,IV,36), fechados en el siglo XII; ambos son similares: una sirena de cola única sostiene con una mano el extremo de su cola escamosa, y con la otra, un elemento vegetal. El cabello forma un elaborado peinado turriforme que se adorna con una sencilla diadema perlada, a juego con el cinturón, y cae, repartido en dos mechones, hasta la altura de los senos. El rostro, muy castigado por la acción del tiempo, debió de ser bastante delicado, como todavía puede advertirse hoy; Sin embargo, el tratamiento de la anatomía es exagerado: senos pequeños y caídos, y costillas y abdomen notablemente señalados en una acusada

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

geometrización. Bajo el ombligo, un cinturón adornado con cuentas sirve de sujección a un exiguo faldellín. La indudable originalidad de esta pareja de capiteles reside en el sentido decorativo del conjunto: las sirenas se asientan sobre las ondas marinas, pero, a su alrededor, se desarrolla todo un mundo de imbricaciones vegetales, entre las que se adivinan prótomos de peces, que rellenan el espacio.

Un capitel de la Iglesia de Macqueville (Charente Inferioure) (f. II,IV,18) muestra a una graciosa sirena cuyo rostro coincide con la arista del capitel, mientras que, a ambos lados, la cola de la sirena, un gran pez que ésta sostiene entre sus manos, cubren las caras laterales del mismo. El cabello largo, partido en raya al medio y, flotante, se dispone, simétricamente, también hacia ambos lados.

En la Iglesia de Cunault- sur Loire (Maine) (f. II,IV,19), sobre uno de los capiteles del portal, una sirena situada en la arista del mismo, avanza sobre las olas; sostiene en sus manos dos grandes peces al tiempo que se acerca a varias embarcaciones de pequeño formato. Las naves, de proa curva, están ocupadas por marinos, a quienes la sirena, como símbolo de las tentaciones (32), ofrece uno de sus peces. En esta ocasión, la sirena ha sido concebida como un ser monstruoso, por su gigantesco tamaño, que presenta anatomía muy esquemática y rostro de cuidadoso modelado; el cabello y los brazos se ordenan, de forma simétrica, hacia ambos lados.

En Souvigny (Allier) (lám. II,IV,37), la sirena marina ocupa un lugar entre los relieves de la columna decorada con los signos del zodiaco y los trabajos y los meses. Se dispone en un marco rectangular y su cuerpo, de anatomía muy sencilla y esquematizada, se destaca sinuoso sobre el fondo que orna. Encima de ella, se ha escrito la palabra SERENA. Otro curioso ejemplar de sirena de cola única aparece en uno de los bajorrelieves de la Iglesia de St. Aubin de Angers (Maine et Loire) (f. II,IV,20). En esta ocasión, una sirena de anatomía y rasgos

faciales sexualmente poco definidos, levanta sus manos para sostener un pez con una de ellas; su cola de escamas se enrolla sobre sí misma de un modo atípico.

- En **ITALIA** no son muy numerosas las obras escultóricas con representaciones de sirenas marinas de cola única. Entre las que aún hoy subsisten destaca un medallón de la **Catedral de Parma** (Lombardía) (f. II,IV,21). Como es habitual en este tipo de marcos de arquitectura, la sirena de Parma se amolda completamente a la curvatura del clípeo que ocupa, y su cuerpo forma un círculo casi cerrado. De uno de los capiteles del **Claustro de Monreale** (Sicilia), ya del siglo XIII, procede una representación excepcional en la que una sirena de cola pisciforme, cuyo extremo sostiene con una mano, posee, asimismo, patas delanteras de ave, resultando una curiosa fusión iconográfica entre las sirenas-ave y las sirenas-pezu (lám. II,IV,38).

- **ALEMANIA** presenta, asimismo, ejemplares de sirenas de una cola cuya iconografía es interesante porque se aleja de los tipos más corrientes. Así, por ejemplo, la pequeña sirena que ocupa una de las dovelas del templo del **Cementerio Católico de Remagen** (Westfalia Septentrional) (lám.II,IV,39), posee una pequeña cola pisciforme y patas aviformes, si bien su carácter marino se subraya por el remo con el que se ayuda en su avance sobre el mar, y porque a su lado, como ya señalamos, aparece un tritón barbado de cola bífida (f.II,IV,22); en la misma portada, y situada en el lado opuesto a la figura que acabamos de describir, se halla otra criatura marina, de torso cubierto, que no posee patas delanteras de ave, sino aletas pisciformes, y porta un cargamento de peces (lám.II,IV,39); otros seres acuáticos de extrañas y fabulosas especies completan el portal, cuyo simbolismo pudiera estar dotado de contenido escatológico.

- En **PORTUGAL**, el tema de la sirena (preferentemente de una cola) fue muy habitual entre Douro en Minho. Pueden hallarse ejemplos en las iglesias de Rates, Rio Mau, Vilar de Frades, Tavanca, Vilar Inho, Veade, Vila de Boa de Quires, Sao Salvador de Ancaes, Tarouguela, Resende, Almacave y San Pedro de

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Coimbra. La sirena posee una doble connotación antagónica: su canto dulce y tenebroso podía ser entendido como tentador y demoníaco, pero, en ocasiones, asociada a otros símbolos, como el pez, su sentido podía tener carácter positivo. Entre las sirenas románicas portuguesas de única extremidad pisciforme destacan la del Museo Alberto Sampaio de Guimaraes, de exagerada geometrización a pesar de su avanzada cronología (principios del siglo XIII), asociada a un pez (33), y la muestra conservada hoy en el Museo Nacional Machado de Castro de Coimbra (n.10454), del siglo XII, (lám. II,IV,40); el capitel de pilastra al que pertenece presenta las tres caras talladas: dos de ellas mediante decoración de pájaros afrontados picoteando en una fuente de basa monstruosa, mientras que en la cara restante una sirena de cola escamosa que sostiene en sus manos un pez (picoteado por uno de los pájaros de la cara central) y el extremo de su cola, respectivamente; es un ejemplar de "forma en U", cuyos rasgos faciales son muy toscos y su sexo femenino sólo puede ser intuído por la señalización de los senos.

-En ESPAÑA son todavía hoy bastante numerosos los ejemplares de sirenas de cola única; de ellos seleccionaremos, a continuación, un breve muestreo que permita analizar las variantes más significativas de su iconografía. Entre la variada gama de temas que decoran la magnífica portada occidental de la Iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), obra del siglo XII, no podía faltar la presencia de la sirena (lám. II,IV,41), cuya efigie ocupa un lugar destacado sobre la gran arquivolta de este conjunto escultórico. Está ubicada entre un artesano (arriba) y un profeta (abajo), tal vez Isaías, que con su filacteria abierta muestra, posiblemente, el célebre pasaje en el que se dice: "*Que las sirenas construyan su morada, que los demonios brinquen; que den a luz los puercoespines*" (Isaías V,I). La sirena envilece al ser humano que escucha su engañoso canto, porque como advirtió también el profeta :"*Las palabras peligrosas dañan a la naturaleza débil*".

El rostro está bien modelado, y el cabello, trabajado con no poco detenimiento, cae, largo y lacio, sobre los hombros. Las manos sostienen grandes peces, y una de ellas ha sido ejecutada en un tamaño exagerado deliberadamente; la anatomía femenina presenta los senos pequeños y juntos, debajo de los cuales se puede apreciar la osamenta pectoral. Tras la cintura, y bajo un sencillo faldellín vegetal, surge una cola pisciforme que carece de tejido escamoso y remate en una aleta recta que se sale en parte del marco arquitectónico para ocupar la moldura ajedrezada que sigue a la arquivolta. El escultor, consciente siempre de los preceptos estéticos a seguir, ha utilizado, en esta ocasión, el cuerpo sinuoso del más grande de los peces para compensar y equilibrar la curvatura de la cola de la sirena; consecuencia de ello es, como en tantas otras oportunidades, una composición simétrica, de efecto análogo al que producían las sirenas de cola bífida.

En territorios de Aragón sobresale, tanto por su elegante ejecución como por su elaborada iconografía, la sirena marina situada en una de las arquivoltas del portal sur de la Iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza) (lám. II,IV,42), obra realizada con anterioridad al año 1134. La sirena-peza forma el esquema que hemos convenido en llamar de "forma en U", dada la cerrada curva que produce su cola de escamas. Sostiene con la mano derecha un ramillete vegetal, mientras que con la izquierda, agrandada hasta la monstruosidad, rodea su estrecha cintura. El rostro posee grandes ojos y delicados rasgos, y su flotante cabellera sigue con sus ondas una curva paralela a la señalada por la cola, determinando una perfecta armonía compositiva; sólo queda visible un seno, tratado de forma incisa, sin volúmen, y cuya exhibición no es sino una señal inequívoca de la tentación carnal. Ubicada encima de esta hermosa sirena-peza aparece una no menos llamativa sirena-ave de espléndido plumaje y agitada cabellera.

En la parroquial de Pinillos de Esgueva (Burgos) (lám. II,IV,43) volvemos a encontrar una sirena marina de cola única, como motivo central de uno de los

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

capiteles del interior de la nave. Aparece situada en la arista del capitel que ocupa, y sostiene con una mano el remate de su gran extremidad. El tratamiento general es tosco y su anatomía esquematizada; sin embargo, el simbolismo que encierra la representación está claramente expreso por la figura masculina que se halla a su diestra, indiferente ante los encantos de la maléfica criatura del mar, y por tanto testimonio modélico para todo cristiano.

También los canecillos exteriores de las iglesias románicas de nuestra geografía fueron marco idóneo para la plasmación de una riquísima iconografía entre la que tuvieron su lugar, como es lógico, las sirenas de cola única. Un interesante ejemplo de ello puede contemplarse en el muro sur de la **Iglesia de Duratón** (Segovia) (lám. II,IV,44), donde la sirena adquiere forma de U para someterse al espacio rectangular del canecillo, y sostiene con una mano la terminación de su cola. Su aspecto, extremadamente tosco y un tanto convencional, alejan este ejemplar de la idea de seducción y encanto; incluso, sus rasgos faciales y anatomía pectoral podrían ser definidos como asexuados, y, desde luego, mucho más afines a los de las sirenas de doble cola, que como ya se señaló, no se avenían con el ideal de belleza y atracción propuesto por las fuentes literarias. El canecillo de Duratón es un símbolo de pecado, concretizado en un extraño "sirenoide".

Una pareja de sirenas -masculina y femenina-, o bien sirena y tritón, afrontan sus miradas y entrecruzan sus anfibia colas en un expresivo bajorrelieve de la **Iglesia de Soto de Bureba** (Burgos) (lám. II,IV,45). Son figuras rígidas y de factura esquemática, que sostienen con sus manos peces de diferentes tamaños. La tosquedad de ejecución es la nota más sobresaliente de este relieve, cuya composición es un antecedente de los esquemas que se utilizarán, a partir del siglo XIV, con sentido heráldico.

Muy escasas, también aparecen, sin embargo, las sirenas pisciformes en algunos edificios alaveses. Buena muestra de ello es un valioso canecillo de la

Iglesia parroquial de Armentia (lám. II,IV,46). En una cuidada representación la sirenita de única cola sostiene, con mimo, entre sus delicadas manos un gran pez que oculta su cuerpo. Tampoco se puede apreciar en ella el remate de su extremidad, si bien el entramado escamoso de la misma, casi reticular, denota un concienzudo y detallado trabajo por parte del escultor.

La tipología de sirena marina de cola única llegó también al "finis terrae", para advertir al peregrino de las tentaciones que debía evitar. Su presencia parecía obligada entre la variada temática, de carácter simbólico, que adorna el **Pórtico de las Platerías** de la Catedral compostelana (lám. II,IV,47). Situada actualmente en solitario, sobre la rosca del arco derecho, no se puede descartar la opción de que en su día formase pareja con un centauro que, desde el lado opuesto del conjunto, lanza sus flechas con pasión. La sirena del Pórtico de las Platerías posee delicado rostro y largo cabello lacio que cubre sus hombros. Su anatomía no es muy detallada, al igual que su extremidad marina ascendente, únicamente animada por una incisión que señala su eje central. Una mano levantada pudo sostener un espejo, hoy desaparecido, mientras que con la otra sostiene un pez.

El encanto y la persuasión vuelven a aflorar en la coqueta sirena de un capitel de la **Iglesia de San Claudio de los Olivares** (Zamora) (lám. II,IV,48), ejemplar de avanzada cronología cuyo naturalismo y elegancia preludian el arte plenamente gótico. La atractiva sirena arregla su largo cabello con un peine que porta en la mano izquierda, y sostiene con la derecha el extremo de su cola y un pequeño espejo de tocador. Desde el románico final, la sirena adquiere como atributos habituales el peine y el espejo; tales enseres fueron, en la Antigüedad, objetos que ostentaba, con frecuencia, la diosa Afrodita, recién salida del mar. Como ya señalábamos en su momento, también en el marco de las culturas prerrománicas existieron algunas sirenas en actitud de coquetería, aunque fue en el gótico pleno cuando el asunto adquiriría mayor difusión. La sirena coqueta encierra en sí un profundo simbolismo, en íntima relación con las tentaciones y

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

el pecado de la carne. El cuerpo de la sirena de San Claudio presenta una anatomía femenina sólo esbozada, y forma un óvalo cerrado con la cola, que asciende hasta reposar sobre el hombro derecho. La cabeza se inclina como eco de la curvatura corporal, que se completa, sin duda, con la elegante ondulación de los arreglados cabellos. Ojos grandes de dulce mirar y rasgos finos convierten su ovalado rostro en el de una afable doncella; resulta llamativo el decorativismo de los lóbulos auriculares, situados a la misma altura de los ojos. Los brazos, respectivamente flexionados, contribuyen a la impresión general de simetría que se desprende del conjunto, al equilibrarse entre sí, al tiempo que cierran por completo el ordenamiento compositivo. Un simple cingulo rodea la cintura humana de esta doncella del mar, allí donde sus formas humanas se tornan en escamas y aletas marinas.

Acabaremos esta somera selección de las sirenas de cola única en la escultura románica española con la más fantástica de todas ellas, una "sirena contorsionista femenina que tiene como cabeza un instrumento músico que sostiene con la mano, mientras que la otra empuña el arco correspondiente" (34). Se trata de la sirena de la Iglesia de Colina de Losa (Burgos) (lám. II,IV,49), modelo ciertamente original donde la imaginación y capricho del artista han sobrepasado el umbral del ensueño, y donde toda lógica ha cedido ante la invención. Su cabeza ha desaparecido, porque lo importante es su música, dulce como la de una viola, pero tan cruel y engañosa como el cuchillo que le sirve de arco; una música interpretada por manos monstruosas, enormes como el precipicio del pecado, asesinas si tañen las funestas melodías del mar. Tampoco interesa el dorso de la figura, empequeñecido hasta lo caricaturesco; bajo éste aparece una cola de escamas, realizada con esmero, que remata en una aleta bífida decorada con múltiples estrías.

3. Otros personajes del séquito marino en la escultura románica.

Si bien hemos podido constatar que la sirena-pezu es el personaje marino más representado por los escultores del siglo XII, convertida en símbolo del mar y del mal, por excelencia, también se advierte, en la escultura románica, la presencia de otros seres míticos de las profundidades, cuyos prototipos iconográficos hay que rastrearlos en el arte de la Antigüedad.

El poder del mar con su terrible fuerza, se representó, en ocasiones, con una personificación masculina: un hombre que cabalga un gigantesco o monstruoso pez. Es el rey, el dios del mar, cuya presencia fue bastante limitada en el Arte Románico, pero, muy elocuente para seguir las transformaciones iconográficas, que no eran sino plasmaciones artísticas de unas ideas que nunca se extinguieron.

Recordemos que el mundo griego representó al dios Posidón a caballo, para recordar su primera condición de "Despotes Hippon" (Señor de los Caballos). Desde el siglo V a.C., el caballo terrestre se sustituyó, en la mayoría de los casos, por un enorme caballo marino, que a partir de ese momento sería su cabalgadura predilecta. Y más tarde, ya en Roma, las representaciones plásticas muestran al dios marino conduciendo un carro tirado por hipocampos (dos o cuatro), o bien montado sobre una venera, igualmente impulsada por caballos de mar. Amorcillos y otras semidivinidades como Palemón, por ejemplo, utilizaron peces o delfines para cabalgar sobre el Ponto, animando con su presencia las escenas del "Triunfo de Neptuno" o sirviendo de cortejo a la blanca Anfítrite en su Victoria. Sólo en contadas ocasiones, el Océano romano montaba un "Ketos", y con el paso de los siglos, fue esta forma la que habría de perdurar: en el arte carolingio la personificación masculina del mar apareció, con frecuencia, galopando a la grupa de un enorme y monstruoso animal marino, el "Ketos", como atestiguan un buen número de cubiertas eburneas de encuadernación, y pinturas de manuscritos, como vimos en su momento.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Esta última personificación del dios marino, popular en los siglos noveno y décimo, fue, sin duda, la que sirvió de modelo a los artistas románicos que, no obstante, la dotaron de nuevos aspectos, convirtiéndola en más irracional y monstruosa, y la alejaron, aún más, de los prototipos que la habían originado. Sobre el friso de la fachada de poniente de la **Iglesia de Andlau** (Alsacia) se representó, en pleno siglo XII una escena de lucha entre guerreros y leones. La primera "metopa" del mencionado friso está ocupada por una extraña representación del dios del mar (lám.II,IV,50). Es un hombre de anatomía poco cuidada, que parece tener extremidades ictiopodoformes; cabalga desnudo sobre un corpulento pez, y con sus manos sostiene, respectivamente, el extremo ascendente de la cola de su cabalgadura -de modo similar al de las sirenas-, y algo que podría identificarse con las riendas de la misma, o bien con un cetro de poder, dada su rigidez. Su rostro, muy mal conservado en la actualidad, no parece ostentar rasgo monstruoso o sobrenatural alguno; sin embargo, su actitud no es propia de un ser humano, sino irracional: se dispone a deglutir de un sólo bocado un pez cuyo tamaño equivale al de uno de sus brazos. Los volúmenes han sido tratados de forma esquemática, y el medio relieve de la figura se destaca nítido sobre la lisura de la superficie que le sirve de fondo. No existe ningún recuerdo del arte clásico en el estilo, pero la iconografía, transformada, responde a patrones de inspiración antiguos.

Otra interesante manifestación plástica en la misma línea, la encontramos en la decoración en relieve de la fachada occidental de **San Miguel de Pavía** (Lombardía), realizada hacia 1180 aproximadamente (f. II,IV,23). Bandas paralelas con relieves esculpidos interrumpen rítmicamente la fachada; en ellas, personajes en actitudes cotidianas se mezclan con animales -reales y fantásticos-, en aparente desorden. Y también los seres míticos del mar. Como se señaló, una sirena de cola única ocupa la parte superior -el capitel- de una de las jambas de entrada a la puerta derecha (hoy cegada). Asimismo, a la derecha de la figura principal del conjunto (S. Miguel?), un hombre desnudo que sostiene un pez en la mano monta sobre un terrible monstruo marino de cuya pisciforme extremidad surge

un prótomo de cabeza dragónica. Tal vez pudiera interpretarse como una personificación del mar, pese a las transformaciones que los escultores románicos han otorgado a su monstruosa cabalgadura, que posee cabeza de pantera.

Otro animal análogo al citado, con aspecto de felino y enroscada cola pisciforme (en esta ocasión rematada sencillamente con una flor tripétala) puede contemplarse en la banda superior, en la que ha vencido a un hombre que yace tendido a su lado. Parece lógico pensar que los seres y monstruos del mar de San Miguel de Pavía sean equiparables a los pecados, y, en definitiva, al averno.

Los artistas románicos representaron, además, a seres con fisonomía humana masculina hasta la cintura y extremidades pisciformes. Su origen y modelo de iconografía proviene, en primera instancia, como ya se ha señalado, del mundo proximoriental, pero, el arte clásico fue el encargado de darles su aspecto definitivo, y, su gran popularidad. En líneas precedentes se apuntaba la idea de que la sirena-marina de los siglos XI y XII era un ser que había pasado a formar parte del cortejo de divinidades menores del mar, y, en ocasiones, su símbolo mismo. La idea se refuerza cuando a su lado aparecen estos tritones medievales, pervivencia indiscutible del thíasos marino de la Antigüedad.

Es habitual que dichos personajes hombres-pez formen pareja con figuras de sirenas, y, como éstas, sostengan peces con las manos, o bien la extremidad de sus colas marinas. Asimismo, los tritones románicos pueden tener cola única, o doble cola, siendo éste último tipo el más acorde con la estética del momento, y, por tanto, el más difundido. Algunos ejemplares presentan dos colas pisciformes rematadas en aletas, pero, cruzadas como si de piernas humanas se tratara. El rasgo más característico de su rostro es la barba, atributo que pone en evidencia su origen oriental y que los diferencia claramente de sirenas o "sirenoides", seres afines a las sirenas cuyo sexo no está muy bien diferenciado.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Entre los tritones de cola bífida destaca el que decora en bajorrelieve la segunda dovela de la puerta de entrada del **Cementerio Católico de Remagen** (f. II,IV,22 y lám.III,IV,39), situado a continuación de la sirena que ocupa el salmer izquierdo de dicha portada. Es una figura de patrones estilísticos muy esquematizados, que, abogando por la simetría románica, sostiene con sus manos las bifurcaciones ascendentes de sus colas, plagadas de aletas. En su ingenuo e inexpresivo rostro resalta una larga barba de corte triangular que, como ya se ha dicho, hace pensar en prototipos orientales. La dovela siguiente de la misma fachada está ocupada por otra criatura marina fantástica de rostro humano barbado.

La **Abadía de Alspach** (Colmar, Alto Rhin), cuenta entre sus decoraciones escultóricas, realizadas hacia 1150, con la presencia de un ser masculino coronado que presenta el rostro barbado y una extremidad pisciforme que forma ángulo recto con su cuerpo. Su tratamiento es muy sumario, los ojos grandes y de mirada fija, y las manos, como suele ser habitual, están flexionadas, de forma simétrica (lám. II,IV,51).

Un tritón de cola bífida forma parte de la decoración escultórica de la **Iglesia de Santa María de Piasca** (Cantabria) (lám. II,IV,52). Ocupa el segundo can del ábside central, de rica ornamentación. A diferencia de las hermosas facciones que, como hemos visto, mostraba la sirena femenina de la misma iglesia, esta figura tiene rasgos rudos, inequívocamente masculinos; posee una espesa barba de perfil triangular que no deja cabida a las interpretaciones dudosas con respecto a su sexo, si bien su cabello es largo y cae por detrás de los hombros (en la sirena femenina cae por delante, sobre el pecho). El cuerpo, bastante estilizado, presenta incisiones para señalar músculos pectorales y osamenta; tras la menuda cintura, un pequeño faldellín acuático da paso a la cola bífida, plagada de escamas, cuyas ramificaciones ascienden, simétricas, hasta las manos de la figura.

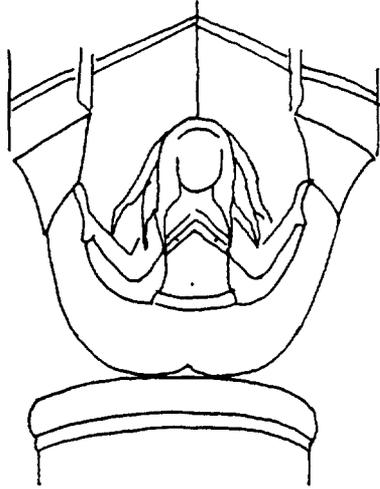
Entre los seres que hemos calificado como "sirenoides" sobresale un conocido relieve de **Notre Dàme la Grande de Poitiers** (Poitou) (f. II,IV,24), en el que un ser anguípodo, desprovisto de atributos sexuales sostiene con sus rígidos brazos las colas marinas ascendentes, rematadas por cabezas de cánidos, que resultan afrontadas entre sí.

Uno de los relieves de la ya citada iglesia de Soto de Bureba (lám. II,IV,45), muestra a dos seres marinos, sirena y tritón, respectivamente, que, afrontados sostienen sendos peces en sus manos y entrecruzan sus colas en elegante curvatura. En esta ocasión ambas divinidades marinas poseen una sola cola, pero sus posiciones son aptas para la consecución de las reglas decorativas del momento.

Otro tema que, en escasa medida, mantuvo su vigencia en el arte occidental, durante el siglo XII, fue la personificación pagana del río Jordán. Hacia el año 1065 se tallaron en madera las **puertas de la Iglesia de Santa María en el Capitolio de Colonia** (Köln). Uno de sus paneles esculpidos exhibe la escena del Bautismo de Cristo (lám. II,IV,53). La composición, de rigurosa simetría, está formada por cinco personajes de tosca factura: San Juan Bautista, un ángel, Cristo, la Paloma y el monstruo marino que sirve de personificación del río. Cristo aparece como centro de todo: sobre su cabeza la paloma nimbada del Espíritu Santo y, a sus pies, un terrible monstruo de fauces abiertas que mira hacia lo alto. El monstruo a quien Cristo vence -pisa- es un ketos marino que personifica al Jordán y a quien Cristo bendice -y santifica- con su bautismo. Este tratamiento iconográfico es excepcional, una derivación de aquellas en las cuales el río, siguiendo los patrones antiguos, era un anciano barbado y semidesnudo semejante al Océano helenístico y romano, en ocasiones acompañado por el monstruo. En el Bautismo de Santa María in Kapitol el agua -río o mar- es un monstruo, una alegoría del pecado, a la que sólo el Cristianismo es capaz de aplastar. Ya no existen deidades paganas sometidas al Cristianismo, sólo un ser monstruoso que simboliza al pecado vencido. Lo único que resta de la divinidad

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

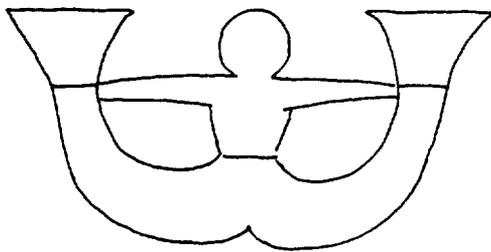
antigua es su forma de "Ketos", su cola enroscada y sus fauces caninas, muy similares a las que aparecían en las cabalgaduras de la personificación del mar en los marfiles carolingios y otonianos, en los que, sin duda, se inspiraron los tallistas de estas puertas.



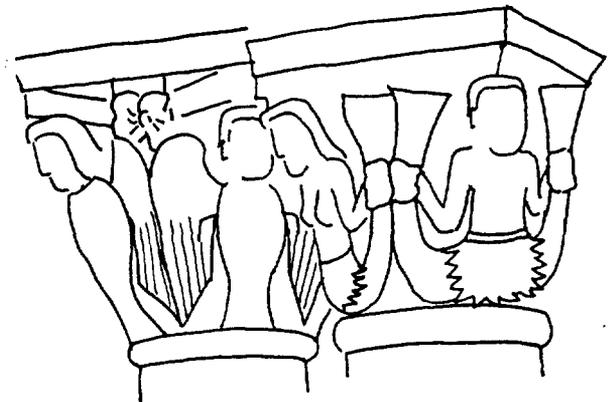
f.II,IV,2. Capitel.Iglesia de Notre-Dâme de Tavant (Francia). Sirena.



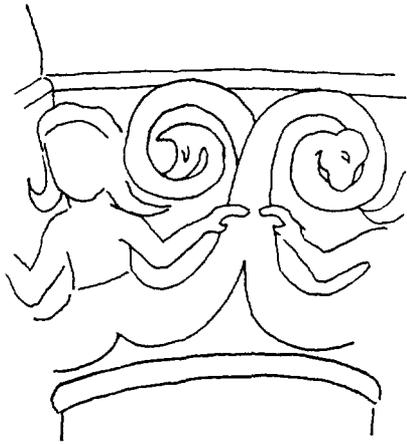
f.II,IV,3. Bajorrelieve. Iglesia de Lucques (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



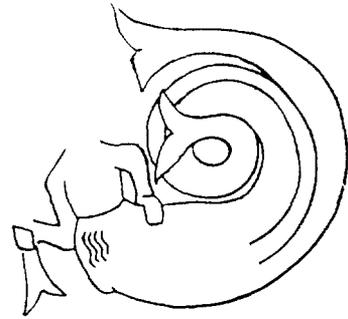
f.II,IV,4. Capitel.Iglesia de Notre-Dâme de Herent (Bélgica). Sirena.



f.II,IV,5. Capitel. Claustro d'Elne (Francia). Sirenas-ave y sirenas-pezo.



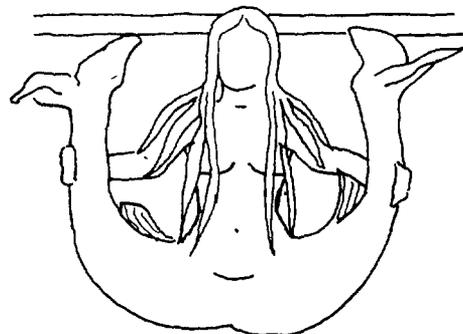
f.II,IV,6. Capitel. Iglesia de Colombiers (Francia). Sirenas.



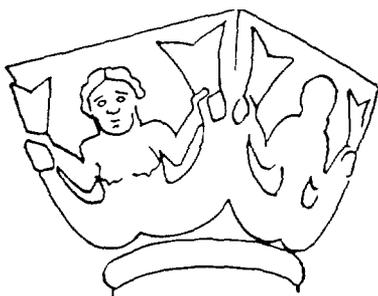
f.II,IV,7. Capitel. Claustro de St. Rémy (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



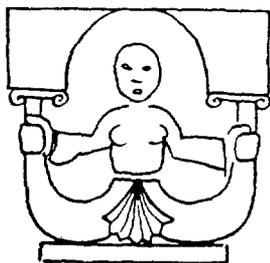
f.II,IV,8. Arte Romano. Siglo I d.C. Tritonisa. Museo de Marsella.



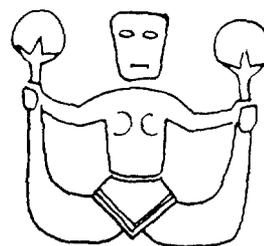
f.II,IV,9. Capitel. Catedral de Módena (Italia). Sirena



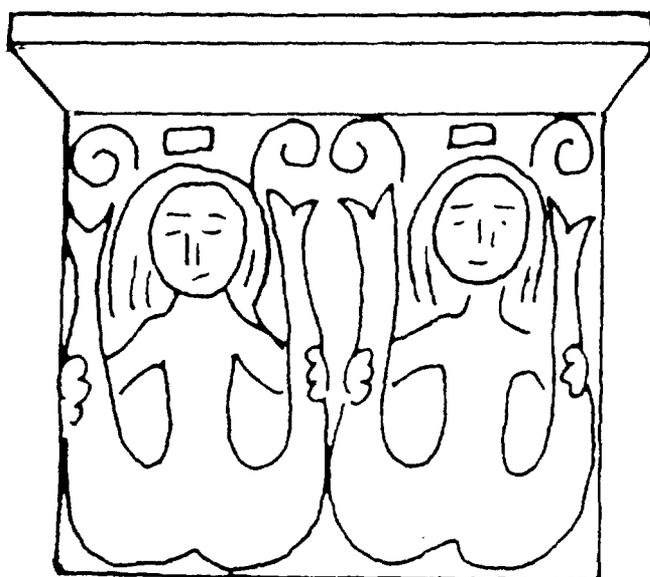
f.II,IV,10. Capitel. Cripta de la Catedral de Módena (Italia). Sirenas. Dibujo: Baltrusaitis.



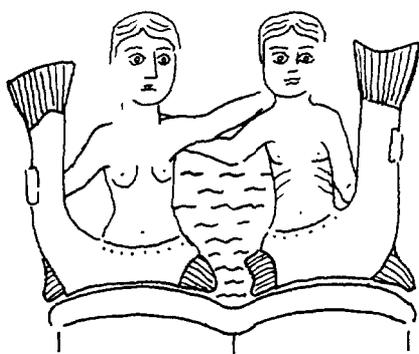
f.IV,II,11. Capitel. Iglesia de San Celso de Milán (Italia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



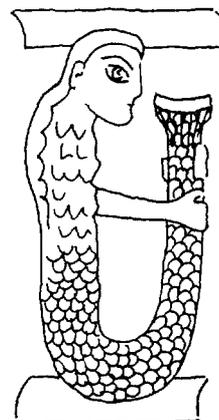
f.IV,II,12. Capitel. Iglesia de San Miguel de Pavía (Italia). "Sirenoide". Dibujo: Baltrusaitis.



f.IV,II,13. Capitel. Iglesia de S. Esteban de Ciaño (Asturias). Sirenas. Dibujo: E. Gonzáles Fernández.



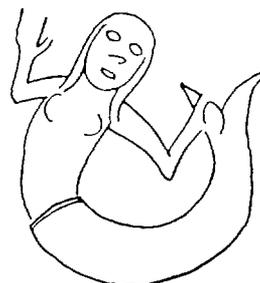
f.II,IV,14. Capitel. Iglesia de Courmelles (Francia). Sirenas.



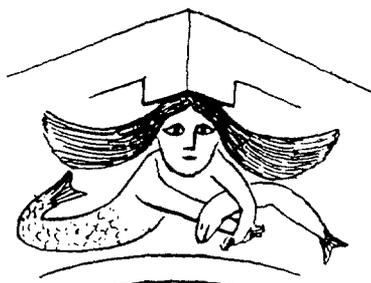
f.II,IV,15. Capitel. Iglesia de Aulnay de Saintonge (Francia). Sirena.



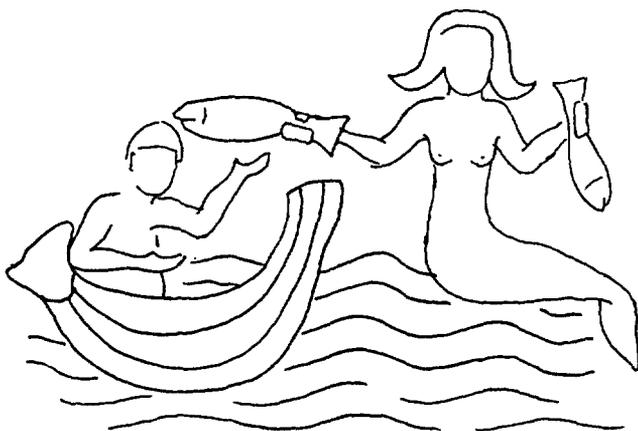
f.II,IV,16. Capitel. Iglesia de St. Restitut (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



f.IV,II,17. Bajorrelieve. Iglesia de Saint Europe de Saintes (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



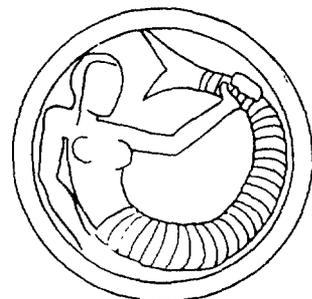
f.II,IV,18. Capitel. Iglesia de Macqueville (Francia). Sirena. Dibujo: J.Leclercq.



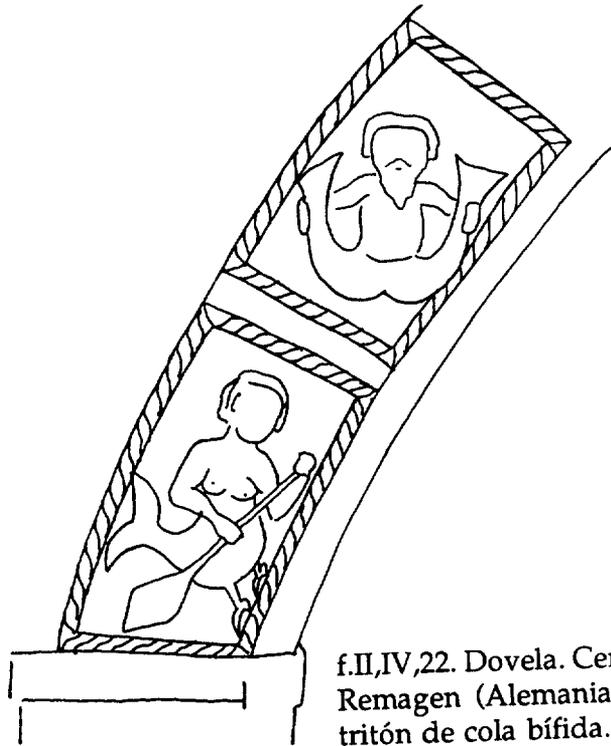
f.II,IV,19. Capitel. Iglesia de Cunault-sur-Loire (Francia). Sirena.



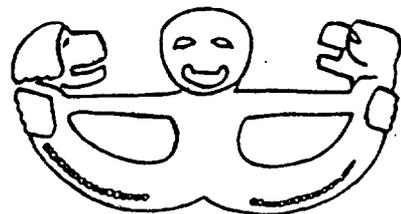
f.II,IV,20. Bajorrelieve. Iglesia de St. Aubin de Angers (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



f.II,IV,21. Medallón. Catedral de Parma (Italia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



f.II,IV,22. Dovela. Cementerio católico de Remagen (Alemania). Sirena ave-pez y tritón de cola bífida.



f.II,IV,25. Capitel. Iglesia de Notre-Dame de Poitiers (Francia). Dibujo: Baltrusaitis. Sirena.



f. II, IV, 24. Portada occidental de San Miguel de Pavía (Italia), 1180.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

4. Posidón-Neptuno y su cortejo en la pintura románica.

"Lo que la escritura es para los que saben leer, la imagen es para los que no saben leer. Por medio de las imágenes, los ignorantes se instruyen en lo que deben imitar. Son el libro de aquellos que desconocen la escritura. Se emplea pintura en las iglesias para que los que ignoran las letras puedan, por lo menos, ver en los muros lo que no son capaces de leer en los libros... "

El Papa Gregorio el Grande (35) definía con estas palabras el concepto de enseñanza por la imagen que prevaleció en Occidente latino durante siglos. En efecto, la iglesia románica no se acababa en el juego maestro de líneas y volúmenes arquitectónicos, sino que en el marco de su majestuosa arquitectura se desarrollaba todo un suntuoso decorado, cuya riqueza y transcendencia se nos escapa hoy, en gran medida, por las pérdidas que el tiempo ha ocasionado y por las sucesivas restauraciones de las que han sido objeto la mayoría de las iglesias románicas. En el interior de los templos, las vastas superficies, hoy desnudas, de muros y bóvedas, desaparecían antaño por completo bajo tapices y frescos, que otorgaban a los conjuntos un aspecto esplendoroso, deslumbrante y multicolor, criticado muy duramente por San Bernardo y la regla cisterciense.

Las artes del color estaban copiosamente representadas en las iglesias, pero, los frescos demasiado frágiles, resistieron poco al tiempo; la visión que tenemos hoy al respecto es bastante incompleta, si bien los ejemplares que han llegado a nuestros días testimonian la grandeza y la belleza de la pintura mural románica, estrechamente vinculada en temáticas estilo con la miniatura de la misma época.

Las divinidades del mar, dispersas en los siglos románicos aparecen todavía de forma más aislada e inconexa, en la pintura románica, dadas las pérdidas mencionadas anteriormente. Restan en la actualidad pocos ejemplos en los que seguir la huella de la iconografía del "thíasos" marino, pero es muy probable que hayan existido bastantes más, a juzgar por la importancia de algunos de los preservados hasta hoy. Entre las pinturas murales realizadas al

fresco destacan las decoraciones de la Iglesia de Saint-Chef, en el delfinado francés, y la de San Jacobo Termeno (Tirol, Italia).

La Iglesia de Saint-Chef posee el conjunto más importante de pinturas románicas conservado entre el Ródano y los Alpes. La ausencia de documentación sobre la obra hace que sean bastantes las lagunas en el conocimiento de tan valioso conjunto. El edificio actual, obra del siglo XII, se alza sobre una antigua abadía fundada por San Teodoro (muerto en el año 575), ampliado y reedificado en sucesivas ocasiones. El intradós del arco que precede al ábside, una de las zonas mejor conservadas del conjunto "tiene una decoración con temática marina del más alto interés", según ha señalado Jacqueline Leclercq (36).

Sobre un fondo azul intenso se destacan diversos animales y ornamentos en azul claro o crema: una máscara gesticulante ocupa la clave del arco; de su abierta boca surgen las colas serpenteantes de dos reptiles monstruosos -con prótomos de "Ketos" y grifo respectivamente-, y orejas por las que se escapan sendos peces (láms. II,IV,54 y II,IV,55). Este mascarón central es la personificación del Océano, que tiene sus antecedentes iconográficos en buen número de manifestaciones plásticas y pictóricas de época romana, si bien en el motivo se han acrecentado los caracteres fantásticos con respecto de sus prototipos. Además, su rostro está elaborado de acuerdo con los parámetros de belleza vigentes en el siglo XII : faz ovalada, grandes ojos almendrados y prominente nariz que se prolonga recta hasta unirse al arco de las cejas.

A ambos lados del Océano, respectivas sirenas de larga y flotante cabellera, armadas con un arpón, embisten a cada uno de los monstruos nacidos del Océano. La tipología de estas sirenas resulta inusual, dado que sus colas aparecen unidas entre sí, y dispuestas de tal modo que, es difícil discernir si se trata de sirenas de cola bífida o de cola única partida en su eje central. Más allá de estas

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

figuras se contemplan dos animales anguipedos alados, semejantes a grifos marinos, y todo un mar -Océano- plagado de moluscos y crustáceos.

Asimismo, el arranque Sur del arco, está ocupado por un gran pez; sobre éste, una sirena de cola bífida sostiene con sus manos las ramificaciones de su cola, cuyos extremos se tornan en cabezas de fantásticos animales (lám. II,IV,56). Después de los trabajos de la profesora E. Chatel y A. Grabar (37), las citadas escenas marinas estarían emparentadas con las representaciones salidas del "Mar de Cristal" descrito en el Apocalipsis. Según André Grabar serían aquí la evocación de las aguas superiores que separan la visión teofánica de nuestro mundo. La profesora Chatel precisa, en cambio, que dicha interpretación no se conoce en los ciclos de imágenes cósmicas.

La decoración del ábside de la Iglesia de San Jacobo Termeno (Tirol), realizada en 1214 muestra asimismo todo un mundo mítico relacionado con el mar y con su monstruosa fauna: centauros, arpías, tritones, cinocéfalos, serpientes marinas, sirenas, etc...(lám.II,IV,57); entre estos fabulosos pobladores destaca la figura de un hombre que cabalga sobre un gran pez (f.II,IV,25), tal vez una lejana reminiscencia del clásico Dios del Mar, rodeado por una terrible hueste, un thíasos de monstruos muy distinto al que festejaba la llegada del Posidón-Neptuno en el arte griego y romano. La personificación del mar, o de su deidad principal, como un hombre desnudo que cabalga sobre un pez de gran tamaño fue, como ya se ha apuntado, la más utilizada por los artistas del Medioevo. Al lado de este soberano del abismo marino encontramos un tritón bífido, que sostiene con sus manos sendas bifurcaciones de sus colas, un lobo de cuerpo humano y aletas marinas, sierpes de enroscado cuerpo otros fantásticos especímenes.

La pintura románica sobre tabla, evidencia asimismo cómo pervivieron en las mentes del medievo las fábulas y leyendas del mar; así sucede en una de las más grandiosas pinturas del arte primitivo italiano, fechable en las postrimerías

del Siglo XI, en el Juicio Final realizado por los pintores Niccolo y Giovanni (lám. II,IV,58), conservado en la Pinacoteca Vaticana. La tabla, de grandes dimensiones, (288 X 243 cms.) está dividida en cinco zonas o registros en los que se han representado, de arriba a abajo, los siguientes asuntos:

1. Cristo sobre el arco iris con la cruz y el globo terráqueo, rodeado por serafines, símbolos solares y ángeles.
2. El Salvador se presenta como juez ante los 12 apóstoles.
3. Las almas que esperan ser juzgadas
4. La Resurrección de los muertos, en el Mar, y en la tierra, con las representaciones de las puertas de Cielo e Imperio.
5. Paraíso e Infierno.

El cuarto registro, ocupado por la Resurrección de los muertos, es el que ofrece mayor interés para el tema que abordamos. Allí, el mar y la tierra devuelven a sus muertos, como estaba escrito en el Apocalipsis (20, 13), tema que fue muy reinterpretado en el arte bizantino (38). En la pintura benedictina que nos ocupa, las personificaciones del mar y la tierra son femeninas, nimbadas, sostienen una figurita desnuda -un alma- en alto y se recuestan en animales: la tierra en un toro, y el mar en un delicado hipocampo provisto de patas delanteras, largas crines, cola enroscada, realizado en una tonalidad pálida, rosada, que avanza en medio de un oleaje lleno de peces que degluten a sus víctimas.

Si desde el mundo de la Antigüedad algunos componentes del thíasos marino -delfines, hipocampos, tritones, ichtyocentauros y nereidas- tenían una misión escatológica, como encargados de conducir las almas al más allá, también en esta pintura románica, una nereida, como personificación del mar, es la encargada de conducir -o de devolver- al Paraíso a las almas de los justos, mientras que los condenados se precipitan ante las puertas del averno donde les espera al borde de la Estigia el terrible can, Cerbero.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Pero, entre todas las representaciones referentes al mundo oceánico, al mar, a sus seres y a sus peligros, sobresale el ya mencionado techo pintado de la **Iglesia de San Martín de Zillis**, porque como adelantábamos, ningún otro ejemplar es tan ilustrativo para conocer ese abismo terrible en donde el hombre del Medioevo depositó buena parte de sus vicios, pecados, y como contrapartida, de sus enseñanzas moralizantes. Zillis, pequeña localidad a 1000 metros de altura, en los Alpes, ubicada en el camino hacia Como y Milán, era un lugar de paso importante, y sede episcopal desde el Siglo V. La actual iglesia de San Martín, que fue edificada sobre otras dos construcciones más antiguas, data de la primera mitad del siglo XII. La notable unidad de forma y estilo entre la nave de la iglesia y el techo pintado, prueba que éste fuera destinado desde el primer momento a esta iglesia.

Su artesanado, el más antiguo techo de madera cubierto con pinturas románicas, está compuesto por 153 recuadros (17 X 9) y situado a 7 metros del suelo. La técnica pictórica que ostenta, a caballo entre el fresco y la pintura sobre tabla (39), así como su construcción, coinciden con las empleadas en San Miguel de Hildesheim. Salvo algunas lamentables pérdidas, se puede afirmar que el estado de conservación de la obra es excelente ya que las pinturas no fueron retocadas con posterioridad. En 1930 tuvo lugar la limpieza y restauración del conjunto, tratando de respetar el estado original de la obra. Su estilo es de carácter popular, destacándose muy precisos y caligráficos los perfiles, en negro, que encierran una gama de color que asciende, preferentemente a los azules, ocres, grises y, en menor medida a los rojos.

Una zona exterior, la Oceánica, enmarca los paneles interiores en los que se desarrollan escenas de la vida y milagros de Cristo: La "zona oceánica" o marginal está compuesta por 48 recuadros en los que se ubican todos los habitantes del Océano, numerados según Poeschel(40), pero "en este mar primigenio no existe ningún orden en el sentido de una sucesión de acontecimientos. Se pone ello muy de manifiesto cuando se intenta agrupar los

cuadros, lo cual no resulta posible más que en el caso concreto de los ángeles situados en las esquinas y en las escenas de las barcas" (41). Ernst Murbach ha estudiado, una a una, las escenas del techo de Zillis. Reproducimos aquí, parcialmente, uno de sus esquemas (f. II, IV,26) para atender, únicamente, a la zona oceánica.

		ESTE										
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX		
A		1*	2	3	4*	5	6	7	8	9	A	
B		48*	49*	50	51*	52*	53	54*	55*	56*	B	
C		47	56*	57*	58*	59*	60*	61*	62	63*	C	
D		46	63*	64*	65	66	67	68*	69*	70	D	
E		45	70*	71*	72*	73*	74	75	76*	77	E	
F		44	77	78*	79*	80*	81*	82*	83	84*	F	
G		43*	84*	85*	86	87	88*	89	90*	91	G	
H		42*	91*	92	93*	94	95*	96*	97*	98	H	
J	SUR	11	98*	99*	100	101*	102	103*	104*	105*	J	NORTE
K		40	105	106	107*	108*	109	110*	111	112*	K	
L		39	112*	113	114*	115*	116*	117*	118*	119*	L	
M		38	119	120	121*	122	123*	124*	125*	126*	M	
N		37	126*	127*	128*	129	130	131*	132*	133*	N	
O		36	133	134*	135*	136*	137*	138*	139*	140*	O	
P		35	140*	141*	142*	143*	144	145	146*	147*	P	
Q		34	147*	148*	149*	150*	151*	152*	153*	154*	Q	
R		33	34	31	30	29	28	27	26	25	R	
		OESTE										

f.II,IV,27. Zona oceánica. Artesonado de la Iglesia de S. Martín de Zillis (Suiza).

1. Angel personificando el viento Sur (Austro).
2. Dragón.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

3. Gallo con cola de pez.
4. "Nereida" (sirena o tritonisa) con cuerno.
5. "Nereida" (" ") con arpa.
6. "Nereida" (" ") con violín.
7. Aguila.
8. Dragón.
9. Angel personificando el viento Norte (Aguilón).
10. Pescadores echando la red.
11. El profeta Jonás subiendo a la barca.
12. Fragmentos de una barca.
13. Mujer desnuda montando sobre un pájaro.
14. Ganso con cola de pez.
15. Zorra con cola de pez.
16. Mono montando sobre un pez.
17. Sirena abrevando un ciervo.
18. Hombre desnudo montando sobre un pez.
19. Lobo con cola de pez.
20. Oso con cola de pez.
21. Camello con cola de pez.
22. Nuevo. Copia según n. 44.
23. Nuevo. Copia según n. 45.
24. Nuevo. Copia según n. 47.
25. Angel personificando el viento (Nuevo. Copia según n.1).
26. Pájaro con cola de dragón (fragmento).
27. Nuevo. Copia según n. 2.
28. Nuevo. Copia según n. 4.
29. Nuevo. Copia según n. 5.
30. Nuevo. Copia según n. 6.
31. Nuevo. Copia según n.14.
32. Pájaro con cola de dragón y serpiente (fragmento).
33. Angel personificando el viento.
34. Nuevo. Copia según n. 3.
35. Nuevo. Copia según n. 8.
36. Nuevo. Copia según n.14.
37. Macho cabrío con cola de pez.
38. Dragón engullendo un pez alado (fragmento).
39. Dragón (fragmento).
40. Animal con cola de pez y "nereida" (sirena) niña.
41. Dos dragones luchando (fragmento).
42. Unicornio con cola de pez.
43. Elefante con cola de pez.
44. León con cola de pez.
45. Lobo con cola de pez.
46. Jabalí con cola de pez.
47. Carnero con cola de pez.
48. Perro mordiendo un corzo (ambos con cola de pez).

Si observamos la disposición de las escenas del ciclo exterior, el orden es, en efecto, algo que parece estar ausente en este demoníaco Universo. Dominan los dragones, en solitario, o luchando entre sí, las bestias con cuerpo de animal y cola -o colas- pisciforme, y otros seres de fábula. Entre ellos -a excepción de las escenas de barcas y de los ángeles, vientos- sólo una figura de aspecto humano: (lám.II,IV,59) un hombre desnudo e imberbe que cabalga un gigantesco pez, situado en el centro del lado Norte. Su actitud es reposada y su gesto inexpresivo, pero con sus manos sostiene -domina, en sentido figurado- las riendas de su cabalgadura y un hacha, que nos alerta enormemente en su contemplación, y nos recuerda que pertenece a un reino de monstruosidades, de peligros y de muerte. Esta figura, de anatomía apenas detallada, es la personificación del "Rey de Mar", del primero de sus dioses, cuyos más cercanos paralelos se pueden contemplar en miniaturas y en mosaicos con el Bautismo de Cristo, además de los relieves esculpidos ya estudiados. Muy curiosa es la configuración anatómica de los dedos de sus pies, deliberadamente alargados, como si fueran aletas, para adaptarse al medio acuático, al que pertenece. El agua se ha señalado, tanto en este como en otros paneles, mediante el trazo de ondas blancas paralelas pintadas sobre un fondo azul.

Al lado de este dios marino nos encontramos con una figura de Sirena abrevando un ciervo (lám. II,IV,60). La sirena es una figura de mujer con delicado rostro, cuyo cuerpo se convierte de cintura para abajo, en el de un ave de zancudas extremidades. Su cola no ha sido representada, y cabe la posibilidad de imaginarla, igual que el ciervo que abreva, pisciforme, escamosa, multicolor y dotada de aletas. No obstante, dado que las únicas partes visibles de ella son de mujer-ave, siguiendo la tradición clásica, Murbach ha optado por denominarla sirena.

Sin embargo, las tres figuras situadas en el centro del panel oriental, que tocan respectivamente el cuerno (lám. II, IV,61), el arpa y el violín, han sido denominadas nereidas por Murbach, por tratarse de seres anguipedos -siguiendo

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

la iconografía y nomenclatura antigua serían tritonisas-. Las llamadas "nereidas" son típicas sirenas bífidas, de colas abiertas y ascendentes, que hacen sonar, cautivadoras, sus instrumentos musicales, tal y como las describen las fuentes literarias medievales. Estas criaturas pertenecen al cortejo del dios del mar y son en él, el símbolo de la tentación carnal; su música es la palabrería engañosa que cautiva al cristiano y le aleja de la senda de la virtud, en definitiva, su música es la tentación.

Otros maravillosos y no menos fascinantes seres se agrupan en torno al dios del mar, entre ellos, a su izquierda (sobre la casilla nº 19), la figura de un extraño lobo-pezu de brazos humanos y cola doble (lám. II,IV,62), que se dispone ansioso a comer a un hombre atado a un palo, que el lobo mismo sostiene entre sus manos, y que ya rechupetea con su enorme lengua; imagen atroz, sin duda.

Junto a esta espantosa visión de las profundidades, y ocupando la casilla contigua (Nº 20) vemos un tanto hermoso como alucinante oso-pezu (lám. II,IV,63), de elegantes facciones, que está siendo atacado por una sierpe enroscada en su cuello, que le muerde en el pecho. Su cola pisciforme se bifurca para rellenar el espacio pictórico y otorgar armonía a la composición.

También situada en el lado norte, es muy notable las representaciones de un ganso-pezu, realizado en brillantes tonos anaranjados, equipado con alas, patas membranosas de ave y una cola de pez plagada de escamas que, una vez más, se incurva de forma ascendente para hacer consonancia con la curva de la cabeza y cuerpo del ave (lám. II,IV,64).

Al lado meridional del techo corresponden otras inverosímiles criaturas: un unicornio marino (lám. II,IV,65), con patas delanteras y doble cola pisciforme, o un elefante marino dotado de agudos colmillos y cola tripartita (lám. II, IV,66), en el que las curvas formadas por su cola superior y su trompa, ofrecen un bellissimo y mesurado efecto de simetría.

Al lado de la personificación del viento del Sur, sobre la última de las casillas numeradas por Poeschel y Murbach, se han representado dos animales marinos de cola única: un perro marino que muerde la cola de un corzo marino con sus afilados dientes (lám. II,IV,67).

Se ha señalado anteriormente que las escenas de barcas, aunque en estado fragmentario en la actualidad, están en relación con el Ciclo de Jonás y son el único motivo de esta zona marginal que ofrece al Cristianismo la esperanza de Salvación dentro del Caos Oceánico. De ellas, acaso la más notable, por su buen estado de conservación, es aquella que muestra a dos pescadores echando la red, o recogéndola, del mar (lám. II,IV,68). Como en todo el conjunto, domina la simetría absoluta, la calma de unos personajes que, pausadamente, realizan su cometido, con gesto inexpresivo.

En cuanto a los ángeles-vientos que ocupan las cuatro esquinas (lám. II,IV,69), "son las únicas islas de paz dentro del caos existente. Tienen un doble origen, pues proceden por un lado del Apocalipsis y por otro se acomodan a las representaciones cartográficas medievales..." (42). "En estos celestiales trompetistas de Zillis se fusionan los ángeles del Apocalipsis y los vientos, ocupando como éstos el lugar que les corresponde en las esquinas del mundo" (43).

El artesanado de San Martín de Zillis no es sólo un auténtico *corpus* que resume las transformaciones iconográficas sufridas por los seres míticos del mar a lo largo de los siglos, sino que es, también, la mejor manifestación de su pervivencia y de su simbolismo, y, en definitiva, de ese ancestral sentimiento de temor que existe en el hombre hacia el medio acuático.

Asimismo, en las pinturas murales españolas aparecen, marginadas y algo inconexas, las criaturas míticas del mar. Así, por ejemplo, en la Iglesia de San Quirce de Pedret (Barcelona), de fines del siglo XI o principios de la centuria siguiente, se puede apreciar la fantástica presencia de una sirena (acompañada

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

por la inscripción SERENA), ubicada en la zona baja del arco triunfal del ábside mayor, inscrita, como otros motivos, dentro de un medallón que imita labores de bordado. Es una figura de cuidado rostro y no menos delicada anatomía humana, que sostiene con sus manos extendidas las bifurcaciones ascendentes de su cola, provista de escamas y aletas; la diferenciación entre su cuerpo y cola pisciforme se realiza mediante un cinturón formado por gruesas cuentas (lám. II,IV,70).

Los conjuntos más impresionantes de pintura al fresco española, durante el período románico proceden de Cataluña, especialmente de las Iglesias de Santa María y San Climent de Tahull (Lérida), realizadas en el siglo XII y muy conocidas tanto por su calidad artística, como por su buen estado de conservación. Instaladas actualmente en el Museo de Arte Románico de Cataluña (Barcelona), éstas pinturas desarrollan un vasto programa iconográfico centrado en torno a la Virgen y Cristo, respectivamente. Dentro de este programa, intercalados y relegados en importancia, aparecen algunos monstruos marinos anguipedos (láms. II,IV, 71 y II,IV,72), que tal vez pudieran interpretarse como representaciones simbólicas de los pecados vencidos, del submundo, tanto por su pequeño tamaño como porque están situados a los pies de las figuras santas; tampoco se puede deshechar que fueran, sencillamente, repertorios temáticos aprendidos por los artistas con función meramente decorativa.

En la cara frontal del interior del Baldaquino de San Cristófol de Toses (Gerona), hoy en el Museo de Arte de Cataluña (siglo XIII), al lado de otros animales -reales y fantásticos-, se puede advertir la presencia de dos sirenas de tipología diferente que ocupan sus respectivos medallones en las enjutas del arco (f.II,IV,27). El conjunto está compuesto por doce círculos amarillos (seis a cada lado) que encierran las siluetas de diversos animales inspirados, tal vez, en algún bestiario o zodíaco, cuyo sentido simbólico es difícil de precisar, dado su aparente desorden. En el lado izquierdo destaca una sirena de dos colas, con un sólo ojo en el centro del rostro, que, como ha señalado J. Sureda, probablemente sea un "símbolo maléfico". En el lado opuesto se halla la representación de otra sirena,

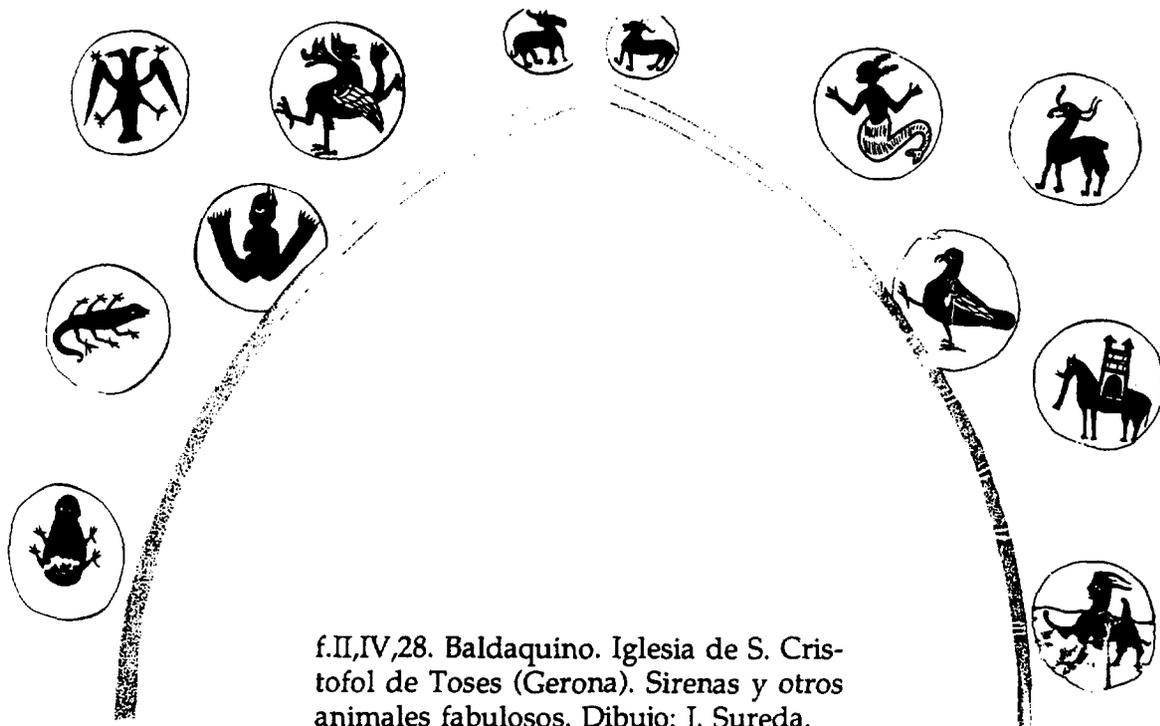
provista de una muy bien diferenciada cola única, y de anatomía más delicada que la anterior; en ella se destacan unos grandes apéndices punzantes sobre su cabeza, que pudieran ser las "chelai" o pinzas de crustáceo que coronaron a tantos seres marinos de la Antigüedad.

Hemos visto cómo la pintura mural española incluye, alguna vez, entre sus repertorios temáticos, los seres anguipedos; al lado de estos grandes repertorios pictóricos sufragados por la Iglesia, existen otras manifestaciones de menor relevancia en las que la huella de la cultura mudejar es muy notable. Los artesanos, aficionados al empleo de vivos colores, gustaron de cubrir por completo pequeñas tablillas que alternaban con los cabrios o vigas menores. En estas vigas, destinadas a casas de particulares, se desarrolla un vasto repertorio, repetido en muchas ocasiones, según un muestrario de dibujos dado de antemano.

Este repertorio temático incluye, entre otros muchos, la fauna, las escenas de guerra, los motivos florales o los seres fantásticos, como las sirenas en fila que aparecen decorando una tablilla procedente de la caba Lledó de Barcelona (M. Arte Románico de Cataluña, inv. nº 107.880), realizado en el siglo XIII (lám. II,IV,73). Las sirenitas de la casa de la barcelonesa calle de Lledó aparecen enfiladas, dispuestas en idéntica postura; sostienen con su mano izquierda el extremo de su única cola, al tiempo que levantan el brazo opuesto hasta la misma altura. La sirena ha perdido aquí su contenido simbólico, y parece que se trata, sin más, de un motivo de decoración tomado, como se ha expuesto, de los modelos dibujísticos empleados por los artistas.



f.II,IV,26. Pinturas del ábside. Iglesia de S. Jacobo Termeno (Tirol, Italia), h. 1214. Hombre cabalgando un pez, sirena y monstruos marinos.



f.II,IV,28. Baldaquino. Iglesia de S. Cristofol de Toses (Gerona). Sirenas y otros animales fabulosos. Dibujo: J. Sureda.

5. Algunos seres del thíasos marinos en los códices miniados románicos.

La visión general de los códices miniados de esta época ofrece un panorama bien distinto al que presentaban la escultura o pintura monumental contemporánea a ellos. En líneas generales, se puede afirmar que esa desmembración de los componentes del cortejo marino de la Antigüedad, que ya ha quedado patente en las restantes manifestaciones artísticas del románico, se acusa también en las pinturas que ilustran los manuscritos. No se trata en ellas, sin embargo, de grandes secuencias iconográficas repetidas insistentemente, sino de ejemplares en los que aparecen, aislados, algunos seres relacionados con el señorío mítico de las profundidades.

El conjunto de esas pinturas está formado por obras de diversa índole (Biblias, Bestiarios, Rótulos ...), en las que los diferentes protagonistas marinos, cargados o no de simbolismo, decoran, o complementan obras de carácter religioso. Los artistas se sirvieron de formas y modelos antiguos, al tiempo que compaginaron éstos con temas e ideas nacidas en el seno de su propia cultura.

Cuando se trata de representar el agua como uno de los elementos primordiales que componen el Universo, se acude, por lo general, al principio femenino. Como buena muestra de ellos destacaremos un **Tratado Astronómico**, de fines del siglo XII (Osterreichische Nationalbibliothek, Viena, Cod. 12600), cuyo folio número treinta está decorado con una **Alegoría de los Elementos** (f.II,IV,28). El Aire es un muchacho sentado sobre un águila que sostiene en sus manos la personificación de uno de los vientos que exhala un soplo de su boca. El Fuego, asimismo representado como varón, cabalga a la grupa de un león y sostiene con sus manos una antorcha encendida. La Tierra aparece bajo el aspecto de una mujer coronada, de desnudo torso, que amamanta al centauro sobre el que se asienta; finalmente, el Agua está personificada como una mujer de cabellos recogidos en la nuca, que vierte el líquido de un cántaro sostenido en sus manos, es decir, siguiendo el modelo iconográfico de las ninfas -semidividades de las

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

fuentes- antiguas. Cabalga sobre un fantástico ser que tiene cuerpo equino y cabeza de grifo o "Ketos" marino.

El agua como elemento primordial, personificado como el Océano, se omite. Si en algún caso tiene cabida es únicamente de forma paisajística, como ambiente natural de ubicación de las escenas; así, por ejemplo, en la **Crucifixión de St. Albans** (Oxford, Corpus Christi College), obra de 1130 aproximadamente, la Tierra y el Mar están presentes en el acontecimiento (como había sucedido en algunas obras carolingias y otonianas), pero sólo para servir de apoyo a las figuras de la Virgen (pisa la Tierra) y San Juan (pisa el Mar): son elementos de la Naturaleza cuya personificación pagana ha desaparecido (44).

Las figuras de tritones y tritonisas, o como las denominan algunos autores, sirenas masculinas y femeninas, comienzan a hacer su aparición en este momento decorando márgenes y orlas de pergaminos ilustrados; este sentido decorativo se prolongará durante varios siglos, y durante ellos, el simbolismo de dichas figuras se irá perdiendo paulatinamente. Como elementos decorativos tomados de un repertorio iconográfico preestablecido, que conservan todavía su simbolismo, estos anguipedos aparecen, por ejemplo, en una ilustración en la que se representa la cura del paralítico y del endemoniado, de la "**Biblia de Manerius**" (lám. II,IV,74), obra del Norte de Francia, realizada en la segunda mitad del siglo XII (Biblioteca de Santa Genoveva, París). En la parte superior de la orla, apoyados en la clave del arco que cobija la escena principal, y flanqueados por respectivos centauros-sagitarios, se aproximan en un pecaminoso abrazo un tritón y una sirena (o tritonisa), cuyas colas se enroscan y se elevan con un acusado sentido ornamental. Para llamar la atención sobre el aspecto impuro de este contacto físico, el pintor ha representado dos cabezas masculinas adheridas al vientre de la sirena, que subrayan su condición obscena, y que relacionan a la figura, desde el punto de vista iconográfico, con la Víbora.

En otras ocasiones, la sirena aparece formando parte de las iniciales lujosamente miniadas de los códices, como sucede, por ejemplo, en una página anexa a la **Biblia de las Huelgas** (f. II, IV,29) (Real Monasterio de las Huelgas, Burgos), del siglo XII. Una sirena marina, de brazos alzados, desnudo torso y rígida cola pisciforme sirve de palo a la P inicial, al combinarse con una serie de entrelazos fantásticos que ella misma sostiene con sus manos, que forman un puro arabesco.

En la misma línea, y también procedente del Real Monasterio de las Huelgas, destaca otra no menos hermosa página en la que la sirena, sosteniendo en sus manos un medallón con una arpía en el interior, forma igualmente otra P inicial (f.II,IV,30). La sirena ostenta corona real, y un largo y lacio cabello le cae suelto sobre la espalda, mientras en su cuello luce ricos collares de fina pedrería. Su cola de pez está minuciosamente dibujada, pero sin denotar sentido naturalista alguno; remata en dos bifurcaciones que, al metamorfosearse de forma fantástica, se convierten en cabezas de sierpe y monstruo marino, respectivamente.

El monstruo marino por excelencia, el "Ketos" de la Antigüedad, también fue objeto de interpretaciones en las pinturas de los manuscritos que tratamos. Dentro de sus no muy numerosas representaciones destaca una que sirve para formar la L mayúscula inicial del folio número 65 de una Biblia francesa del siglo XII (París, Biblioteca Nacional, Ms. Lat. 116) (f. II, IV,31). El artista se ha servido de un "Ketos" alado que deglute estilizaciones vegetales, y cuyo alargadísimo cuerpo, rematado en aleta pisciforme, sirve como palo de la inicial. Su cabeza de lobo está tratada con un acusado sentido naturalista, que contrasta con la estilización del resto de la figura. Un monstruo similar, de reducidas proporciones, atraviesa los motivos vegetales para amenazar con sus fauces abiertas a un pavo real. La inicial cobija la escena de Esther ante el rey Ahraser.

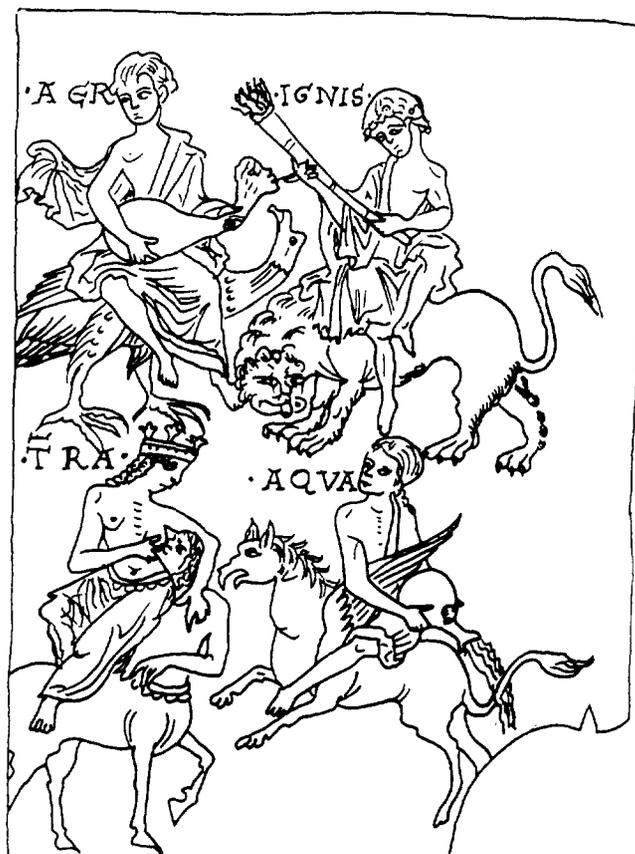
Este "Ketos" marino que sirvió durante siglos para representar de forma genérica a todos los monstruos del mar, y que fue la plasmación del peligro

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

mismo ,se sustituyó, poco a poco, por otros animales del mar, de apariencia real, naturalista. Son numerosos los bestiarios y manuscritos en los que, en el siglo XII, comienzan a aparecer figuras de enormes ballenas -cetáceos (45)-, cuyo aspecto tiene como punto de partida la realidad. Por lo general, las miniaturas representan a la ballena como un islote en el que descansan los marineros:

"el monstruo es enorme, como una isla. Los navegantes, en su ignorancia fondean junto a él su embarcación, como en la orilla de una isla. Encienden fuego encima para preparar su comida; cuando el monstruo siente calor, se hunde en las profundidades del mar y arrastra consigo la nave y a todos los marinos" (Fisiólogo griego) (46).

El simbolismo que encierran tales narraciones está relacionado con los peligros del mar y con las amenazas del mundo que acechan al hombre cristiano. El episodio aparece representado en varios bestiarios ingleses, entre los que merece la pena señalar el del British Museum de Londres (Harley Ms. 4751, folio 65) (f.II,IV,32), o el correspondiente al Ashmole (Ms. 1511, folio 86 de la Bodleian Library de Oxford (f. II,IV,33).



f.II,IV,29. Manuscritos iluminado. Tratado Astronómico. S. XII. Personificación de los cuatro elementos. Viena, Biblioteca Nacional.

Incipit epistola s. ieronimi pbr.

de vicijs epistolari beati pauli

apostoli.

novi que

ritur qua

re post

euanglia

que sup

plentium

legis sunt.

et in quib' nob' excusa

et pcepta uterq' ple

nissime digesta sunt.

voluerit apl's has eplas

ad singulas eccias de

stinare. hac aut' causa

factum videt'. scilicet

ut in initio nascentes

eccie novis causis

existentib' et p'sentia

atq' orienia resca

ret ura: et post fu

ras excluderet questiones.

exempla p'barum qui p' edita

legem moysi. ut qua omnia man

ca dei legebant. nichilominus

apostoli doctrina sua. redi uia sep

pli. videri potata. et p' ter

complanat. libris etiam ad nra

memoria transierunt. deinde

Nam neq' iudeis p'fuisse lege in custodia

doct'. nec gentes posse legis ignoatio

ne defertor. quos ratio et ad di noua

p'duce potat. et ab omi ure p'uate

reiuocare. Sicut qui legis. no' expostio

nen concinuan ee dictoz. s' subno

tionem breues singlis usib' ac ub' appo

11. tas Incipit argumta soli eple ad ro

Romani sunt. qui ex iudeis man

gentib' q' exalder. lo supra d

entione. volebant se altitru sup' p'nt

Nam iudei dicebant. Nos sum' ipsi de

quos ab initio dilexit et fouit. Nos cir

cumeti ex genere abraham. scilicet

dim' ex sarpe. et noc' reat' ap' iudea

tanti ds. Nos de egypto sumus n' et

uirtutib' libati mare sicco p'cessim.

m' p'ete. cum inimicos nros grauisim

stuctus inuoluerent. Nos manna pu

te d'ns in deserto. et q'si filijs suis cele

pabulum ministravit. Nos die noy.

q' i solima. nra. ignis p' p'cessit. ut nos

in inuio iter ostenderet. atq' ut oia q'

circa nos immisa beneficia taceant.

nos soli digni suum' dei lege aspe

et uoce dei loquentis audire. quia

agnoscere uoluntate. in qua lege

nos p'missus e' xps. ad quos

scilicet ipse uenisse testatus e' dicit

no' ueni n' ad oues que p'ierunt

ist' cum uos canes uocus q' uol

f. II, IV, 30. Biblia Illustrada. S. XII-XIII.

Sirena formando la inicial P. Burgos,

Real Monasterio de las Huelgas.



f.II,IV,31. Biblia Ilustrada. S. XIII. Sirena formando la inicial P. Burgos, Real Monasterio de las Huelgas.

& leuiticum; Igitur mundauit eos ab omnibus
 alienigenis: & constituit ordines sacerdotum
 & leuitarum. unumquemque in ministerio suo. &
 in oblatione lignorum. in temporibus constituit
 & in primitiis. **Explicuit LIBER EZRAE**



INCIPIT DE ALIO NIBRO EST

Ibrum
 hester
 uariis
 transla
 toribus

constat esse uiciacum quem ego de archi
 uis hebreoy releuans. uerbum e uerbo ex

f. II, IV, 32. Biblia Illustrada. Francia. Siglo
 XII. Monstruos marinos. Paris, Biblioteca
 Nacional.



Quod est belua in mari que grece aspidochelone dicitur. Aspidochelone uel
 Latine dicitur aspidochelone. quod etiam dicitur. ob id etiam
 hominibus comparatur. est enim sicut ille qui capere

f.II,IV,33. Bestiario (Harley Ms.). Inglaterra. S. XII. "La Ballena". Londres, Museo Británico.

in. h. est equi fluctuata. DE BALENA.



Quod est belua in mari que grece aspidochelone dicitur. Latine si
 f.II,IV,34. Bestiario (Ashmole Ms.). Inglaterra. S. XII. "La Ballena". Oxford, Bodleian Library.

6. Motivos marinos de ascendencia clásica en las Artes Decorativas románicas.

Es interesante comprobar cómo prácticamente todas las artes plásticas se sumaron en ese afán por conservar, de uno u otro modo, la temática tomada del mundo de la Antigüedad. El capítulo correspondiente a las artes decorativas de época románica cuenta, asimismo, con ejemplares en los que se puede seguir la huella iconográfica relativa al mundo mítico de las profundidades marinas.

Los personajes de la mitología del mar que fueron repetidos con más asiduidad fueron las sirenas y los monstruos. Las sirenas aparecen en cajas esmaltadas de los talleres de Limoges, como por ejemplo, la que se conserva en el Museo de Navarra (Pamplona), procedente del Santuario de San Miguel de Excelsis en Aralar (Navarra) (47), o aquella caja historiada del Museo Británico londinense en la que un león y una "sirena" ocupan sendos medallones en uno de los lados mayores de la pieza (48); a pesar de que la inscripción que acompaña a la figura marina reza como "sirena", su representación corresponde, en realidad, a un ictiocentauro, que lleva como atributos iconográficos un escudo y una espada, hecho que demuestra la gran confusión iconográfica de los artífices.

La temática de los antiguos dioses marinos aparece también en los mosaicos románicos, a pesar de los escasos ejemplares que se conservan en la actualidad. Así, por ejemplo, en la antigua capilla de San Nicolás del Obispado de Dié (Drôme, Alemania), obra de mediados del siglo XII, un mosaico pavimental cuyo estado de conservación es excelente, nos muestra las imágenes de los ríos del Paraíso, identificados, mediante una inscripción, como el Eúfrates, el Tigris, el Geón y el Fisón. Los ríos son, como en la Antigüedad fuera el Océano, máscaras barbudas y tocadas con pinzas de cangrejo o plantas acuáticas, de cuyas bocas surgen sinuosos caudales de agua. Varios peces y una sirena de cola única nadan entre dichas aguas (lám.II,IV,75). La presencia de la sirena puede interpretarse, sin más, como una evocación del agua, tal y como sucede con los tritones de una cola y la sirena bífida del Mosaico de la Iglesia de San Savin de Plaisance (49),

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

cuya composición, a base de diez medallones, está referida a las escenas del Zodiaco.

Otros mosaicos pavimentales románicos presentan a la sirena rodeada por otros monstruos del Bestiario medieval, como por ejemplo, en Reggio nell'Emilia (Lombardía), en Pieve Terzagni (Cremona) o en el de la Basílica-Catedral de Otrante. En éste último, en el que aparecen Adán y Eva, Salomón y la Reina de Saba, la sirena tiene un alto sentido simbólico, ya que el conjunto trata de contraponer vicios y virtudes (lám.II,IV,76).

Por lo que se refiere al monstruo del mar, las obras realizadas a partir de los años medios del siglo XII, evidencian una clara evolución de su iconografía hacia el naturalismo. El magnífico **Púlpito de la Catedral de Ravello** (Golfo de Salerno, Italia) (f. II,IV,34), realizado en el siglo XII con técnica musivaria, es un conjunto arquitectónico decorativo en cuya ornamentación se funden motivos geométricos y temas de contenido escatológico: dos pavos reales afrontados - como símbolo de inmortalidad- ocupan las enjutas del arco bajo de entrada, mientras que en las rampas exteriores de acceso Jonás es tragado y arrojado a la ballena. El cetáceo es un monstruo marino alado, muy semejante al "Ketos" de la mitología helénica (orejas de lobo, patas delanteras de cuadrúpedo y cola pisciforme doblemente enroscada, provista de varias aletas y remate tripétalo), si bien está dotado de alas -de corte orientalizante- y de una cabeza y fauces que se inspiran en la ballena. El siglo XII es el momento en el que, como ya se ha señalado, el "Ketos" cede su honor entre los monstruos del mar a la ballena. La decoración del púlpito de Ravello corresponde al momento de transición entre ambos prototipos iconográficos.

Un aspecto bastante más naturalista y cercano a la realidad ofrece la ballena que devora a Jonás en un esmalte mosano, realizado en el siglo XII por Nicolás de Verdún (f. II,IV,35). El precioso esmalte, realizado sobre fondo dorado, presenta, junto con otros temas, a Jonás arrojado por sus compañeros al vientre

de la ballena; la iconografía del monstruo marino es más cercana al natural que a la del "Ketos" antiguo, aunque todavía en este caso debe considerarse como ser híbrido entre ambos.

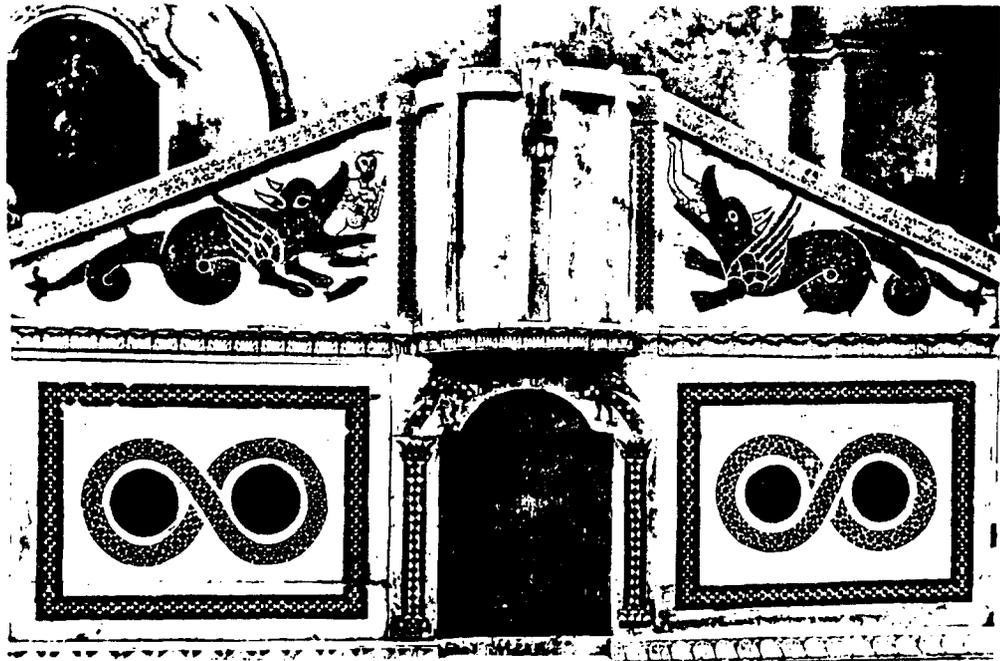
En la línea iconográfica que armoniza prototipos tomados del mundo antiguo con la observación directa del natural debemos situar algunos detalles del célebre **Tapiz de la Creación de la Catedral de Gerona**. La pieza, capital en su género, data de los primeros años de la duodécima centuria, y está bordada en hilos de lana de colores. El tema central es la Creación, presentada en dos grandes círculos concéntricos presididos por la figura de un Pantócrator - esquema que ha sido calificado como cupuliforme, porque la decoración se dispone de forma análoga a la de las cúpulas bizantinas con mosaicos-. Su rica iconografía ha sido objeto de varios estudios (50). Pedro de Palol ha hecho hincapié en la inspiración del tapiz en las fuentes clásicas.

Rodeando a la figura de Jesús, ocho compartimentos de forma trapezoidal representan la Creación del Universo y de todas sus criaturas. La **Creación de las aves y de los peces** (lám. II, IV,77), obra de Dios Padre en el quinto día, es una de las escenas particularmente sugestivas tanto por la delicadeza tonal de la policromía como por la mezcla de observación realista y de imaginación fantástica. Así, en efecto, la fantasía (o mejor, los antiguos recuerdos míticos) y la realidad se funden, especialmente en los animales marinos. Entre estos últimos se encuentran peces de varias especies: un enorme crustáceo, un octópodo, una serpiente marina de cuerpo enroscado y dos grandes monstruos fantásticos... ¿lobo? ¿ballena? ¿"Ketos"? ¿cocodrilo?... Cualquier respuesta podría aceptarse para definir a estos seres sin parangón real. Sobre unas movidas ondas paralelas, en azul y rojo, se lee la inscripción MARE.

Entre las numerosas representaciones del conjunto se pueden ver los vientos, las montañas, el año, las cuatro estaciones, los meses, o los ríos del Paraíso, y otras escenas fragmentarias referentes a la Cruz. Estas escenas

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

recuerdan a las representaciones musivarias pavimentales de algunas sinagogas de Oriente (sinagoga de Beth Alfa, en el sur de Galilea, por ejemplo). De los cuatro ríos del Paraíso sólo se conserva la figura de Geón, cuya iconografía se inspira en patrones antiguos: es un personaje masculino sentado, con las piernas cubiertas por una clámide, que vuelca un cántaro manante y está flanqueado por plantas acuáticas.



f.II,IV,35. Púlpito. S. XII. Catedral de Ravello (Italia). Historia de Jonás.



f.II,IV,36. Esmalte mosano. Nicolás de Verdún. S. XII. Jonás arrojado al monstruo marino.

NOTAS:

1. Guiberto de Nogent, Ed. G. Bourgin.
2. Designación de abades y obispos, que era motivo de tráfico de dinero, ya que se realizaba por compra o venta. El término procede de Simón el Mago que, según narran los Hechos de los Apóstoles, ofreció dinero a Pedro para que le revelara el secreto de hacer milagros.
3. El "Dictatus Papae" fue formulado en el año 1075. La teoría en él expresa fue acompañada de un inmenso esfuerzo doctrinal, ya que era, sin duda, un programa riguroso que chocaba con demasiados intereses y al que se opusieron, por tanto, vivas resistencias.
4. La "Tregua de Dios" consistía en que desde la hora de vísperas del miércoles, hubiera entre todos los cristianos, amigos o enemigos, una paz firme y una tregua que debía durar hasta la salida del sol del lunes.
5. Gerberto de Aurillac, preceptor de Otón III, fue el más grande erudito de su época; llegó al solio papal en el año 999, con el nombre de Silvestre II (999-1003). Cultivó todas las ciencias, sobresaliendo especialmente en la filosofía y en la retórica. Sus discípulos transmitirían sus enseñanzas por Europa.
6. Salisbury, J., *Les intellectuelles du Moyen Age*, París, ed. du Seuil.
7. Salisbury, J., *op. cit.*
8. Importante personaje del siglo X cuyos escritos tuvieron una amplia repercusión posterior.
9. Panofsky, E., *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1985, p. 136.
10. Cfr. Capítulo II-III,3,a.
11. Las sirenas-pep románicas se encuentran en todas las regiones de Francia, pero sobre todo en Auvernia y en las provincias vecinas. En Auvernia destacan las de las Iglesias de Le Puy, Brioude, Chanteuges, Saint Etienne de Lardeyrol, Blesle, Haute Loire, Chauriat, Corpière, Glaine-Montaigut, Aveyrion, Menel, Cantal, etc. Vecinas: Saint-Dié, Vosgues, Thil-Châtel, Nièvre, Châtel Montagne, Souvigny, Allier, Courmelles, Aisne, Tavant, Notre Dame la Grande de Poitiers, Colombiers, Vienne, Aulnay, Saintes, Macqueville...
12. Emile Mâle cita a las sirenas-pep a lo largo del Loira: Cunault, Saint Aubin de Angers, Saint-Maur- sur Loire, Saint- Denis-hors- d'Amboise, etc.

13. Según hipótesis de Cirlot, esta actitud es una réplica de la actitud clásica de adoración. Cfr. Cirlot, J.E., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1969, p.427.
14. G.C. vv 1053 y ss.
15. Dicha interrelación artística se puede apreciar, por ejemplo, en un relieve de piedra con un tritón o sirena de doble cola entrelazada y cabellos serpentiformes sostenidos con sus manos, obra del siglo VIII (Meigle Museum), Cfr. Weir, A./ Jerman, J., *Images of Lust*, Londres, 1976. Capítulo V.
16. El mismo caso de remate en cabezas de animal se da en la Iglesia de Vienne. Véase Jalabert, D., "De l'Art Oriental Antique a l'Art Roman. Les Sirénes", en *Bulletin Monumental*, París, 1936, f. 29.
17. Jalabert, D., op. cit., f. 41.
18. Jalabert, D., op. cit., p. 469.
19. Otros ejemplos sobresalientes de la zona de Lombardía son: un capitel de la Iglesia de Rivolta d'Adda, y uno de la tribuna de San Ambrosio de Milán.
20. Smith, C., *The Baptistery of Pisa*, Nueva York-Londres, 1978.
21. Leclercq, J., *Sirénes-poissons Romanes. A propos d'un chapiteau de l'église de Herent-lez-Louvain*. Extrait de la *Revue belge d'Archeologie et d'Historie de l'Art*. Tomo XL, 1971, Bruselas, 1973, p. 11.
22. La cronología es muy difícil de precisar por tratarse de talleres provincianos que, en muchos casos, repiten invariablemente los modelos durante años. La mayoría de ellas deben situarse en la segunda mitad del siglo XII, e incluso en los primeros años de la centuria siguiente, aunque por su carácter siguen siendo eminentemente románicas.
23. Hay abundantes ejemplos en Asturias, Santander, Alava, León, Zamora Salamanca, Palencia, Soria, Navarra, Burgos, Segovia y Gerona.
24. Bravo Juega, M.I. y Matesanz Vera, P., *Los capiteles del Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo en el Museo Arqueológico Nacional, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca*, 1986, n.6.
25. González Fernández, E., *La escultura románica en la zona de Villaviciosa, León*, 1982, p. 171.
26. González Fernández, E., op. cit., p. 172.
27. Cfr. Martínez de Lagos, E., *Luchas de centauros y sirenas en los templos medievales navarros*, *Comunicación III Coloquios de Iconografía*, Mayo, 1992 (en prensa).

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

27. Cfr. Martínez de Lagos, E., Luchas de centauros y sirenas en los templos medievales navarros, Comunicación III Coloquios de Iconografía, Mayo, 1992 (en prensa).

28. Entre los textos literarios que se refieren a las sirenas y a sus cantos destacan los siguientes:

- *El LIBER MONSTRORUM DE DIVERSIS GENERIBUS*, obra realizada en el siglo VI, las describe de la siguiente manera: "Las sirenas son doncellas marinas, que seducen a los navegantes con su espléndida figura y con la dulzura de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo, tienen cuerpo femenino, y son idénticas al género humano; pero tienen las colas escamosas de los peces, con las que siempre se mueven en las profundidades" (vv. 42-43).

-En el *BESTIARIO DE PHILIPPE DE THAÛN*, obra de autor anglonormando, y el más antiguo de los textos franceses de su género (1121-1152 aproximadamente), se hacen las siguientes aclaraciones sobre la sirena: " La sirena vive en el mar, canta contra la tormenta y llora si hace buen tiempo, pues tal es su naturaleza; tiene forma de mujer hasta la cintura, pies de halcón y cola de pez. Cuando quiere divertirse, canta en voz alta y clara; si la oye el marinero que navega por la mar, olvida su nave y se duerme al instante. Recordadlo: ésta es la significación. Las sirenas son las riquezas del mundo; la mar representa este mundo; la nave las gentes que hay en él; el alma es el marinero, y la nave, el cuerpo que debe navegar. Sabed que muchas veces la riquezas del mundo hacen pecar al alma y al cuerpo, es decir, a la nave y al marinero; hacen que el alma se duerma en el pecado, y además perezca. Las riquezas del mundo producen grandes prodigios: hablan y vuelan, agarran de los pies y ahogan. Por eso representamos así a las sirenas; el hombre rico habla, su reputación vuela, y oprime y ahoga al pobre cuando le engaña. La sirena es de tal naturaleza, que canta cuando hay tempestad; esto hace la riqueza en el mundo, cuando confunde al hombre rico: cantar en la tormenta. El hombre se ahorca por ella, y se suicida entre tormentos. La sirena, con buen tiempo, llora y se lamenta sin cesar: cuando el hombre da riquezas y las desprecia por Dios, ese es un buen momento, y la riqueza llora. Sabed que eso significa la riqueza en esta vida (vv. 1361-1414).

- Otra obra francesa del siglo XII, *DE BESTIIS ET ALIIS REBUS* dice así: Existen en Arabia serpientes aladas llamadas sirenas, que corren más que los caballos y, según se dice, también vuelan. Su veneno es tan fuerte, que la muerte sobreviene antes de que se sienta la mordedura (v. 244).

la tradición de la Antigüedad, como "unas criaturas mortíferas constituídas como seres humanos desde la cabeza hasta el ombligo, mientras que su parte inferior, hasta los pies, es alada. Melodiosamente, interpretan cantos que resultan deliciosos; así, encantan los oídos de los marinos, y los atraen. Excitan el oído de estos pobres diablos, merced a la prodigiosa dulzura de su ritmo, y hacen que se duerman. Por último, cuando ven que los marinos están profundamente dormidos, se arrojan sobre ellos y los despedazan. Así, los seres humanos ignorantes e incautos se ven engañados por las hermosas voces, cuando los encantan las faltas de delicadeza, los rasgos de ostentación o los placeres, o cuando se vuelven licenciosos debido a comedias, tragedias y cancioncillas diversas. Pierden todo su vigor mental, como si estuviesen sumidos en profundo sueño, y, de pronto, el ataque arrebatador del Enemigo cae sobre ellos (vv. 134-135).

- También se alude a las sirenas en el BESTIARIO DE PIERRE BEAUVAIS, de 1206, unificando la tradición clásica con otras fuentes medievales: "Hay tres clases de sirenas: dos de ellas son mitad mujer y mitad pez, y la otra, mitad mujer y mitad ave. Y las tres cantan, una con trompeta, otra con arpa, y la tercera solamente con su voz (vv. 172-173).

- El BESTIARIO DE GUILLAUME LE CLERC (1210), uno de los más elaborados de los que proceden del *Physiologus* comenta: "La sirena que canta tan bien que embruja a los hombres con su voz, da ejemplo para que se enmienden aquellos que han de navegar por este mundo. Nosotros, que cruzamos este mundo, somos engañados por un canto similar: por la gloria, por los placeres de este mundo, que nos dan la muerte, cuando amamos el placer: la lujuria, el bienestar del cuerpo, la gula y la embriaguez, el deleite del lecho y la riqueza, los palafrenes, los hermosos caballos y la hermosura de los tejidos suntuosos. Siempre tendemos hacia ellos, nos corre prisa alcanzarlos. Tanto nos demoramos en los placeres, que por fuerza nos dormimos. Entonces nos mata la sirena: es el Demonio, que nos lleva al mar, que nos hace sumergirnos tan hondo en los vicios, que nos encierra en su redes. Entonces nos ataca, se precipita sobre nosotros, nos da muerte, nos atraviesa el corazón, tal y como obran las sirenas con los navegantes que cruzan la mar. Pero hay más de un marino que sabe guardarse de ellas, y vigilar; mientras surca el océano, suele taparse los oídos para no escuchar el canto engañoso. Igualmente ha de comportarse el hombre prudente que pasa por este mundo: debe conservarse casto y puro, y taparse las orejas, para no oír pronunciar cosa alguna que pueda llevarle al pecado. Y así se defienden muchos:

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

cuidan de que sus oídos y sus ojos no puedan oír ni contemplar los placeres y las vanidades que a muchos encantan. (vv. 1053-1112)

- *La IMAGE DU MONDE de Gossouin (1250) cuenta que "hay otros peces que tienen trenzas y cuerpo de doncella hasta el ombligo, y por debajo del ombligo de pez, y alas de pájaro. Su canto es tan hermoso y dulce, que es un prodigio el oírlo; y los llaman sirenas. Unos dicen que son peces; otros, que son aves que vuelan por el mar (vv. 126-127).*

- *Brunetto Latini (siglo XIII) en su enciclopedia LIVRE DU TRESOR señala que... "lo cierto es que las sirenas fueron tres meretrices que engañaban a todos los que se cruzaban en su camino y los arruinaban. Y dice la historia que tenían alas y garras en representación de Amor, que vuela y hiere, y que vivían en el agua, porque la lujuria está hecha de humedad (131-132).*

- *El ROMAN DE LA ROSE, compuesto hacia 1235-1270 por Guillaume de Lorris y Jean de Meun, afirma que.. "El canto era tan dulce y bello/que no parecía canto de ave;/ sino que se le pudiera comparar/ con el canto de la sirena de mar./ Por su voz, que tienen sana/ y serena, llaman a éstas, <sirenas>" (vv. 667-672).*

- *A caballo entre los siglos XIV y XV se sitúa el LIBELLUS DE NATURA ANIMALIUM, obra dotada de un fuerte contenido moralizante: "De ahí que debemos entender, por las sirenas, los placeres mundanos y las diferentes vanidades, que cantan tan dulcemente, que por su suavidad se duermen muchos hombres sensuales. Pero los navegantes cautos y prudentes, que no quieren oír las voces de las sirenas, se tapan los oídos con cera, es decir, con palabras santísimas y honestas, con buenas acciones y con virtud. De hecho, los hombres vencidos por las voces de las sirenas pierden la luz de su inteligencia y, privados del propio auxilio de su razón, se hunden en el abismo más amargo y en el hedor, tal como dice Boecio: En qué profundo abismo, ¡ay!, languidece sumergido el espíritu y, perdida su luz propia, se esfuerza por ir a las tinieblas exteriores. (318, n.XL).*

- *También al siglo XV corresponden algunos bestiarios catalanes, versiones procedentes del BESTIARIO TOSCANO; el manuscrito A comenta: "La sirena es una criatura prodigiosa; las hay de tres naturalezas: una es medio pez y medio mujer, otra es medio ave y medio mujer, otra medio caballo y medio mujer. La que tiene forma de pez y de mujer tiene un*

aspecto tan dulce, que todo hombre que la oiga cantar se acuesta de buen grado para escucharla, y tanto le agrada su canto, que se duerme; y cuando ve la sirena que el hombre se ha dormido, se arroja sobre él y lo mata... Podemos comparar a estas sirenas con las mujeres que tienen buena palabrería, que engañan a los hombres haciendo que se enamoren de ellas, bien sea por la belleza de su cuerpo, por las miradas que les lanzan, por las palabras engañosas que pronuncian, o de otro modo. Y de cualquier manera en que ella engañe al hombre, él puede darse por muerto. Como dice el sabio: que todo hombre que abandona el amor de Dios por el amor de la mujer, puede decir en verdad que ha arribado a mal puerto; y si por sus pecados permanece en aquella situación, bien puede saber que se perderá en cuerpo y alma (79-80). Cfr. Bestiario Medieval, ed. Ignacio Malaxecheverría, Madrid, 1986.

29. El *lituus* (del latín *lituus-i*) era el báculo de los augures en el mundo etrusco, y también un término que se empleó en Roma, para designar el clarín o cuerno de caza, dado que su forma enroscada recordaba a aquel báculo utilizado por los augures, y, posteriormente, por los obispos.
30. Adhémar, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Age Français*, Londres, 1939, p. 197.
31. Cfr. Capítulo II,III,3 y láms.II,III,9-11.
32. Mâle, E., *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, París, 1947, p. 336.
33. Cfr. "Portugal en el Medievo. De los Monasterios a la Monarquía". 25 de Mayo-26 de Julio de 1992, Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación del Banco Central Hispano, n. 26.
34. Yarza, J., *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, p. 40.
35. Gregorio I (San), llamado el Grande (540-604).
36. Leclerq, J., op. cit., p. 20.
37. Chatel, E., *Les Scènes marines des fresques de Saint Chef. Essai d'interpretation*, en *Synthronon*, París, 1968; Grabar, A., "La mer céleste dans l'iconographie carolingienne et romane", en *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1957, p. 100.
38. Cfr. Capítulo III-1.
39. Técnica realizada a base de madera, una capa de yeso, un esbozo en color ocre muy diluido y, tras ello, la ejecución definitiva.
40. Poeschel, E., *Die romanischen Deckengemälde von Zillis, Erlenbarch/Zürich*, 1941.
41. Murbach, E., *El Artesonado románico de Zillis*, Barcelona, 1967, p. 31.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

42. Murbach, E., op. cit. p. 27.
43. Cfr. Poeschel, E., op. cit.
44. Rickert, M., *Painting in Britain, The Middle Ages, Middlesex*, lám. 60.
45. La etimología de este término procede del griego "KEtos", "cetus", en latín. El nombre del monstruo marino no varía, pero su forma, se fue acomodando, paulatinamente, a la realidad.
46. *"Cetus es una bestia enorme, que siempre vive en el mar; toma la arena del mar y la extiende sobre la espalda. Luego se yergue sobre el mar y queda inmóvil. El navegante la ve y cree que es una isla; allá va a atracar y a preparar su comida. La ballena nota el fuego, la nave y las gentes y se zambulle; si puede los ahogará" (Bestiario de Philippe de Tahün). "Pero existe también un monstruo asombroso, muy dañino y temible: lo llaman cetus en latín. Es mala compañía para los marinos. La parte superior de su espalda parece de arena. Cuando se alza en el mar los que suelen navegar por la zona se figuran que se trata de una isla" (Bestiario de Guillaume le Clerc).*
"La propiedad y naturaleza de la ballena es que permanece tanto tiempo en un mismo lugar, que sobre ella crecen arbustos y hierbas; así, los marinos, que tienen gran deseo de descansar en tierra, creen haber encontrado un monte de tierra y de piedras. Y así descansan sobre ella y encienden fuego. Y cuando siente el calor del fuego se sumerge a lo más profundo del mar, y perecen todos los marineros" (Valdense, 415, n.44).
Este episodio, recogido por numerosos bestiarios, se insertó también en la literatura oriental, concretamente en los viajes de Simbad el Marino. Cfr. Capítulo III-3.
47. Gautier, M-M., *Catalogue internationales de l'ouvre de Limoges, I, París, 1987, pl. CXXIX.*
48. Gautier, M-M., op. cit., pl. CLXV.
49. Cfr. Leclerq, J., *Sirénes-Poissons Romanes*. op. cit. pp.24-25, y Stern, H., *Notes sur quelques mosaïques de pavement Romanes*, en *Cahiers d'Archeologia*, 1966.
50. Palol, P. de., "Un broderie catalane d'époque romane: La Génese de Gérone", en *Cahiers Archeologiques*, 1956, pp. 175 y ss.; 1957, p. 218 y ss. y "El Tapis de la Creació de la catedral de Girona" en *Revista de Girona (monográfico)*.

CAPITULO V: POSIDON-NEPTUNO Y EL THIASOS MARINO EN EL ARTE GOTICO.

1. **Breve síntesis de las transformaciones sociales y culturales a partir del siglo XIII.**

El arte Gótico llegó a Europa, desde Borgoña, arropado en una serie de cambios sociales y económicos que desde 1150 venían transformando y ampliando los horizontes de la sociedad medieval. La tradicional ordenación de esta sociedad acusó una modificación de gran trascendencia: la tierra había sido el único valor aceptado hasta aquel momento, pero, en lo sucesivo, también el dinero otorgaría el poder. En aquella Europa de la "revolución comercial" del siglo XIII, los dos polos de la vida económica eran las regiones vecinas del Mar del Norte y la península italiana. Entre ambas, las ferias de Champaña constituían una etapa intermedia.

Las ciudades, animadas por el nuevo impulso del comercio, las ferias y el trabajo de los gremios, alcanzaron un gran florecimiento, no sólo de orden económico, sino también, como era lógico preveer, de carácter cultural y artístico. El período que va desde los últimos decenios del siglo XII a fines del siglo XIII suele ser considerado como la época en que la civilización medieval alcanzó su apogeo; el siglo XIII, con figuras como San Francisco, el nacimiento de las Universidades, o la construcción de las grandes Catedrales ha sido calificado como "Siglo de Oro" de la cristiandad medieval.

La Iglesia, sin embargo, estaba desgarrada en su mismo seno y, además de combatir la amenaza exterior, tuvo que erradicar movimientos heréticos muy peligrosos para su unidad. Para luchar contra estas herejías aparecieron órdenes nuevas, y el papado se vió obligado a consolidar los cimientos de la vida religiosa.

A fines del siglo XII y principios del XIII, maestros y discípulos de los más importantes centros de estudio se constituyeron, siguiendo el ejemplo de otras profesiones, en corporaciones, las Universidades, para defender su independencia y privilegios. El movimiento universitario, cuyo origen es tan oscuro como el de las restantes entidades gremiales, obtuvo rápido éxito, en parte dado por el apoyo del papado que intentó reforzar su influencia interviniendo en los asuntos de los principales centros universitarios. De ellos habría de surgir, precisamente, el pensamiento en el que se apoyó la vida de los siglos XIII y XIV, expreso en autores como San Alberto Magno, y, especialmente, en Santo Tomás de Aquino; a sus destacadas obras habría que sumar las de San Buenaventura, Roger Bacon y otros. Junto a las grandes Summas de Teología, aparecieron entonces numerosas enciclopedias, entre las cuales cabe destacar el SPECULUM MAIUS (El Gran Espejo) del dominico francés Vicent de Beauvais (1190-1264). Esta vasta enciclopedia latina intentó reunir todo el saber de la época, y armonizar sus logros con una visión religiosa del Universo (1).

En cuanto a la literatura profana y laica, cabe señalar el hecho de que los cantares de gesta fueron desapareciendo a lo largo del siglo XIII, ya que el público noble, hastiado del género épico, concedía su preferencia a la lírica. Los temas de la nueva corriente literaria se inspiraban en la literatura antigua, es decir, latina, muchas veces comentada en el siglo XII, y en las leyendas célticas. Así, no es de extrañar, que los héroes de los romances presenten a héroes griegos o romanos transformados en gallardos y valientes caballeros.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

A fines del siglo XIII se verificó la fusión entre idea y lirismo en la persona de Dante Alighieri (2); con la obra de este insigne lírico y político, Italia comenzaba a adquirir preponderancia literaria sobre Francia. La literatura en la península ibérica alcanzó, asimismo, cimas muy elevadas gracias a la labor de los poetas del Mester de Clerecía, quienes solían buscar sus temas en la vida de los santos o en la de ciertos personajes de la Antigüedad.

Los tiempos más clementes, las costumbres menos rudas y la seguridad más estable dieron al hombre del siglo XIII una visión más apacible de la vida que la que tuvieron sus predecesores. El florecimiento del comercio y de la industria atrajo a las multitudes a las ciudades de reciente creación. El clero, e incluso las órdenes religiosas, sintieron su llamada y pronto fueron conquistados por la nueva mentalidad burguesa, tan contraria en sus principios a la tradicional postura de la Iglesia.

Las nuevas construcciones religiosas estaban a cargo de canónigos artesanos, pero ya profundamente imbuidos por el espíritu burgués. La Catedral gótica se convirtió así en el símbolo de la ciudad, en esfuerzo común y compartido de todos los ciudadanos, en expresión de su propia riqueza. Ubicadas en el corazón de las ciudades, las catedrales góticas estaban destinadas a ser el centro de la vida espiritual y cultural de la ciudad. La arquitectura de las catedrales creó un estilo muy perfecto técnicamente que fue adoptado por los miniaturistas en sus pinturas, por los ebanistas en la decoración de sus muebles ... y que, incluso, tuvo sus repercusiones en obras literarias o filosóficas. Las catedrales se nos presentan como obras llenas de razón por sus complicados cálculos numéricos, pero al mismo tiempo aparecen como imágenes del Universo impregnado de humanidad, de belleza y, porqué no decirlo, de amor: un microcosmos en el que cabe todo lo viviente, en el que se manifiesta, fuera de estrictos moldes, la vida y la naturaleza (3).

Todo el esplendor del "Siglo de Oro" fue efímero; a fines del siglo XIII comenzaron a manifestarse los primeros signos de retroceso en Europa. Desde los primeros años del siglo XIV, y durante toda la centuria, la atmósfera en la cual se desarrollaba la vida europea había cambiado: repetidas calamidades, epidemias, y hambres diezmaban la población y afectaban seriamente a la vida económica, al tiempo que confusiones e inquietudes hacían presa en el espíritu de los hombres.

"Libranos Señor del hambre, de la peste y de la guerra"

Esta conocida súplica fue la jaculatoria en curso a lo largo de todo el siglo XIV. Pestes y hambres hacían de las antaño prósperas ciudades, centros de aspecto desolado. Además, durante todo el siglo XIV y la primera mitad del XV, Occidente se vió desgarrado por conflagraciones armadas; el conflicto entre los Capeto y los Plantagenet, denominado por los historiadores "la Guerra de los cien años", hizo de toda Europa un marco de extraordinaria inseguridad, aunque el país más castigado fue Francia; el campo, asolado, tuvo serias dificultades para su recuperación.

Sin embargo, comerciantes y artesanos no encontraron tan grandes dificultades en el ejercicio de sus actividades durante el transcurso del siglo XIV. Los acontecimientos políticos y militares tuvieron dolorosas repercusiones en algunas ciudades, destruidas en parte y sólo salvaguardadas al abrigo de sus murallas; no obstante, el desarrollo urbano superó pronto las calamidades políticas.

Entre 1300 y 1450 la Iglesia experimentó la repercusión de las diferentes crisis. Ante el avance otomano se redujo el área geográfica del mundo cristiano, que se replegó sobre sí mismo; además, la unión de la cristiandad quedaba rota en virtud de las guerras que sostenían entre sí los príncipes cristianos. La crisis que experimentó la Iglesia fue muy compleja, ya que a todos los trastornos y

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

desórdenes hay que sumar la relajación de costumbres -favorecida por ellos- y una debilitación de la actividad intelectual. Buena muestra de esta visión peyorativa son las palabras de Eustache Deschamps (4):

*"Tiempo lleno de horror,
que todo lo hace con falsía.
Edad mentirosa,
llena de orgullo y de envidia"*

Los cambios experimentados en la mentalidad religiosa se reflejaron en la vida intelectual y artística, apreciándose grandes transformaciones de pensamiento y de estética. A grandes rasgos, puede añadirse, además, que en el Arte y la Literatura, se produjo, a partir del 1300, una manifiesta corriente manierista, muestra evidente de la falta de aliento creador. El ambiente era muy pesimista; sin embargo, la fé no se había extinguido y la religiosidad de los hombres de este tiempo se hizo más intensa y más ferviente, adquiriendo un matiz de devoción personal. Y esta nueva visión religiosa, más tierna y más angustiada, había de conducir al Arte y a la Literatura hacia nuevas sendas. El naturalismo dio paso al realismo, mientras que la expresión cedió su puesto al sentimiento, un sentimiento auténtico en el que cabe, incluso, el patetismo.

El teatro y la poesía lírica buscaron la expresión de la vida interior y de los sentimientos, aspectos tenidos hasta entonces como ocultos en el corazón del hombre. La vida intelectual, lejos de haberse agotado por completo, experimentó cierta renovación, especialmente en las grandes ciudades. El clero siguió constituyendo, pese a todas las dificultades, la mayoría de la intelectualidad.

En Italia y Francia comenzaron a destacarse los primeros humanistas, preocupados por un retorno a los textos antiguos, en los que encontraban lecciones sobre pensamiento y vida. Petrarca (5) fue el primer representante de este nuevo espíritu. La traducción de los tratados de los antiguos autores

grecolatinos a la lengua vulgar se llevó a cabo con una precisión capaz de transmitir todas las ideas y todos los sentimientos.

Los conflictos políticos y religiosos que durante más de cien años habían dividido al Occidente europeo, tendieron a disminuir a mediados del siglo XV; se iniciaba, desde entonces, un período de reconstrucción para Europa, y se abría el camino hacia el Renacimiento.

2. La iconografía clásica en el Arte Gótico.

Gracias a la literatura y a los vestigios del arte antiguo, el mundo gótico, y especialmente sus centros intelectuales -auténticos focos de humanismo- conservó bastantes aspectos de la iconografía clásica. Clérigos y artistas mantuvieron en su espíritu e imaginación el recuerdo de las divinidades de la Antigüedad. La literatura abunda en la temática antigua, a la cual se trata de conciliar con los credos religiosos, dotándola de un sentido ético y moralizante. Así ocurre en el *Ovidio moralizado*, gran poema compuesto por un autor anónimo (6), en los primeros años del siglo XIV (7) en el que toda la moral cristiana, y hasta la propia Biblia, está presente en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Otros títulos del siglo XIV (8) continúan la línea inaugurada por el *Ovidio moralizado*; junto a ellos, algunos comentarios muy interesantes se dedican a explicar el sentido moral de las fábulas antiguas (9), en los cuales las divinidades mitológicas "no simbolizan siempre los vicios en general, sino los vicios de su tiempo, sobre todo los de los grandes -clero y príncipes-. Plutón, por ejemplo, encarna al mal prelado; Marte y Neptuno a los tiranos. Por el contrario, Apolo, Júpiter o Saturno representan, si llega el caso, a prelados virtuosos. Juno ha quedado como encarnación de la Iglesia" (10).

Los dioses antiguos, como ha señalado Jean Seznec, se habían insertado con toda naturalidad en el contexto de la historia medieval. En algunas crónicas aparecen sus efigies al lado de personajes de la historia real. Así, por ejemplo, una crónica provenzal de hacia 1313 (British Museum, Ms. Egerton 1500) está ilustrada con cuadros genealógicos y sinópticos en los que cada personaje ha sido representado por su cabeza. Caelus, Saturno, Júpiter, Juno, Plutón, Neptuno y Ceres aparecen al lado de los reyes cretenses; lo único que les diferencia de ellos, es que no ostentan coronas reales, si bien, por lo demás, sus fisonomías no tienen ningún atributo iconográfico distintivo (f. II,V,1). La historia sagrada y la historia profana se han situado en el mismo plano.

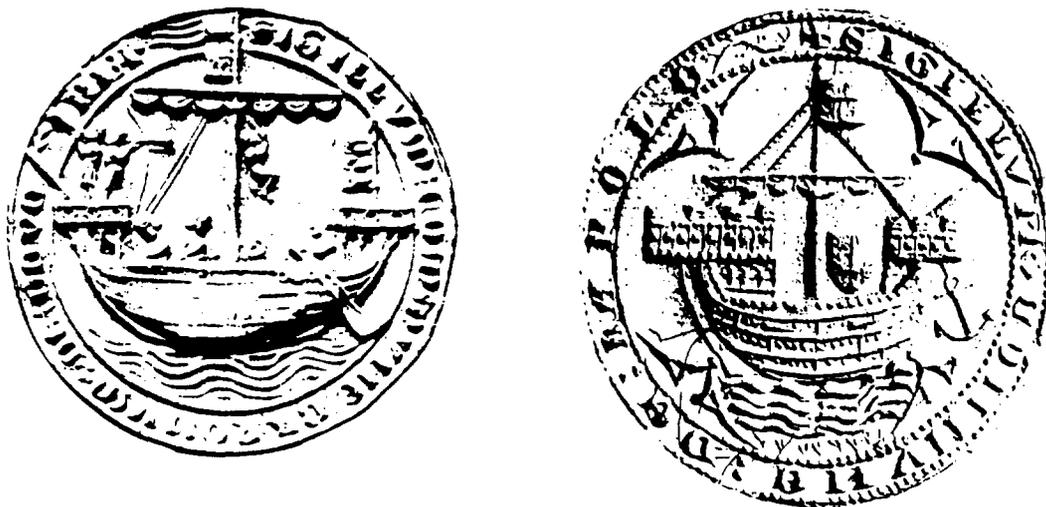
La iconografía de la Antigüedad, reinterpretada, siguió ocupando su papel en no pocas manifestaciones del arte durante los siglos del gótico. La Naturaleza era concebida como un gran compendio de símbolos y el mar, como ha señalado Christiane Villain-Gandosi (11) era el símbolo del Universo cambiante e inestable, y representaba, en muchas ocasiones, los peligros y dificultades del mundo. Se comparaba la vida humana con una travesía marítima en la cual los peligros se identificaban con las dificultades de la existencia. En esta travesía Cristo era el "timonel" de la vida de los cristianos, y el navío, la Iglesia en la que los hombres podían soportar las tempestades de las pasiones; como símbolo de la Iglesia, el navío iba acompañado de un ancla, última salvaguarda del marino en la tormenta, indisolublemente ligado a la esperanza; a la Salvación.

Como ya quedó expuesto, las catedrales eran el compendio de la vida, de la Naturaleza y de todas sus criaturas. En su decoración, al lado de los símbolos solares, la Tierra misma y los animales que la habitan, aparece el hombre, vinculado a los trabajos agrarios, la flora, todo el reino vegetal, y, cómo no, el mar; este mar se ve animado por alguna de las criaturas que en él moran, tanto reales como míticas, ya que en su conjunto el mar es la porción más amplia dentro de ese Universo armónico, cuyo símbolo grandioso y pétreo fue la Catedral gótica. El mar puede estar personificado como una mujer que cabalga

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

sobre un enorme pez y sostiene un barco en la mano, si bien en otras ocasiones una sirena pisciforme puede ser su símbolo. El mar, las sirenas, los peces y monstruos que habitan en las profundidades y algunas divinidades antiguas del dominio submarino, forman todavía un mundo marginal en íntima relación con los peligros, las malas pasiones y los vicios humanos.

A fines del siglo XIII aparecieron en Europa las primeras cartas de navegación, los portulanos, dibujados por navegantes genoveses. Las expediciones marítimas ganaron en seguridad y pudieron surcar mares incluso en tiempos inclementes; incluso, los navíos de mayor tonelaje podían alejarse de las costas sin tener necesidad de recalar cada noche en sus diferentes puertos o bahías. El remo-timón fue sustituido en el siglo XIII por el timón de codaste, importante avance científico, documentado por el grabado de los sellos de destacadas ciudades portuarias (f. II,V,2). Todos los progresos se desarrollaron siempre con lentitud, y los viajes resultaban, normalmente, una azarosa aventura en la que los marinos -la gran mayoría de ellos comerciantes- arriesgaban sus vidas y haciendas. El mar, inmenso y profundo seguía siendo por aquel entonces un mundo desconocido en el que las fuerzas sobrenaturales determinaban los vientos, bonanzas marítimas y singladuras afortunadas. El navegante, aún el más experto, se sabía juguete de sus caprichos, unos caprichos que, en definitiva, eran la última voluntad de unos dioses, que, cristianos o paganos, decidían la feliz arribada a los puertos.



f.II,V,2. Los progresos de la navegación. Sellos de la ciudad de Dover (remo-timón) y de Greenwich (timón de codaste).

Las Cruzadas sirvieron para estimular la imaginación de los habitantes de Europa, que dejaron de concebir un mundo pequeño; surgieron entonces nuevas demandas, que serían abastecidas, en gran parte, por el comercio marítimo. El puerto que más se benefició de las aspiraciones de la burguesía mercantil fue Venecia, merced a la ventaja que le deparaba su situación geográfica, pero muy pronto la ciudad de Génova se erigió en su rival, gracias a su proximidad con el mediodía de Francia y España.

A fines de la Edad Media, Portugal, y más tarde, España, iniciaron la búsqueda de las nuevas rutas marítimas, intentos que serían el origen inmediato de los grandes descubrimientos. La navegación de gran altura fue posible en virtud de una serie de progresos y perfeccionamientos técnicos que tuvieron lugar en el transcurso de la Baja Edad Media, y que se debieron, en gran parte, al contacto con los árabes. Los astilleros del siglo XV fueron capaces de construir navíos que desplazaban hasta quinientas toneladas, y lo suficientemente sólidos como para afrontar las tempestades. La "carraca" genovesa constituía el prototipo de todos estos navíos perfeccionados.

Los navegantes disponían de la brújula -invento chino aportado por los árabes a Occidente en el siglo XIII-, y eran capaces de reproducir, aunque de forma rudimentaria, la configuración de las tierras y de los mares conocidos, así como de hallar la posición de sus navíos en ellos; los conocimientos matemáticos y astronómicos de la antigüedad griega fueron transmitidos a Occidente, en el siglo XII, por medio de los árabes; el sistema cartográfico de Ptolomeo (siglo II a.C.) fue recogido por el universitario parisino Pierre d'Ailly, en su "Imago mundi", compuesta hacia 1410. Los primeros mapas genoveses de finales del siglo XIII fueron emulados por los dibujantes de la escuela catalana del siglo siguiente; en el siglo XV, dos grandes cartógrafos alemanes, Jerónimo Münzer y Nicolás Behaim, se pusieron al servicio del rey de Portugal, hecho de gran repercusión para el desarrollo de la navegación.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Los occidentales no se habían atrevido a sacar partido de los progresos técnicos y surcar mares desconocidos hasta el siglo XV, momento en el que necesidades imperiosas les habían obligado a ello. De hecho, el monopolio de las relaciones con los turcos para el comercio de las especias, adquirido por Venecia y Florencia, y la falta de oro o de cereales, forzó a los demás países a buscar otras vías de acceso hacia los países productores. Los países ibéricos, Portugal y España, se lanzaron, con sus empresas marítimas, a la exploración y conquista de mundos nuevos, que ampliaron considerablemente los horizontes de la vida de la Europa moderna, marcada por los grandes descubrimientos.

3. Posidón y el thíasos marino en la escultura gótica.

La escultura gótica ofrece, aún en nuestros días, ejemplares de las antiguas divinidades del mar, que resultan, ciertamente, significativos. Los antiguos claustros monásticos tenían, habitualmente, un pozo central, transposición simbólica de la fuente o manantial que brota en el centro del Paraíso, y elemento de uso práctico para el abastecimiento de agua y realización de las abluciones lavatorias. El Císter dio a estos pozos o fuentes una significación especial, y los dotó de una importante construcción, a modo de templete, situándolos, preferentemente, ante la puerta del refectorio principal.

Una de las obras más importantes de inspiración pagana del arte francés de la Edad Media fue la fuente de la Abadía de Saint Denis, considerada como antigua durante muchos siglos, y realizada, sin embargo, en las postrimerías del siglo XII. Una inscripción de dos versos situada en el centro del pilón, con el nombre del donante permitió la datación la obra, y atribuirle bien a Hugues Foucault, Abad de Saint Denis, de 1186 a 1197, o bien a su sucesor, Hugues de Milán, muerto en 1204: *Hugoni, fratres, abbati, redile grates.*

Hoc manibus fratrum sustulit ille lavacrum.

(Sed agradecidos, hermanos, al Abad Hugo.

El levantó esta fuente con las manos de los hermanos).

Como ha señalado Jean Adhémar (12), el estilo no se opone a este dato, ya que la decoración vegetal tiene paralelos en el claustro de la Charité-sur-Loire, por ejemplo, o en la parte inferior del portal occidental de la Catedral de Sens (después de 1165).

La fuente estaba ubicada en el centro del claustro monástico, y su estado antiguo se conoce por un grabado del siglo XVI (lám. II,V,1), amén de varias descripciones: el gran pilón, tallado en un sólo bloque de piedra calcárea, estaba alzado sobre siete columnas de mármol, y situado en el centro de un gran estanque. Sobre un pedestal cuadrado de 1.50 m. de lado, elevado en el centro del pilón, un jarrón rodeado de cuatro figuras de niños y de delfines en bronce, estaba destinado a producir sutiles efectos de agua. La decoración, separada por cuadrifolios, constaba de una treintena de cabezas incluidas en medallones, que representaban a los dioses del paganismo, los héroes de la fábula y dos alegorías antiguas. Bastante mutilados, sus restos se encuentran hoy en la Escuela de Bellas Artes de París (13), en cuyo patio todavía se pueden contemplar, agrupadas por su carácter, las representaciones de Júpiter, Juno, Neptuno y Tetis, como representantes de los dioses mayores, Venus -que iría tal vez acompañada por las divinidades del amor y la guerra-, y Ceres, Baco, Pan, Fauno, Flora y Silvano, que constituirían el grupo de los dioses de la tierra y el mundo vegetal. A ellos se suman las figuras de Paris y Helena, la fábula del lobo y el cordero, y, finalmente, Hércules realizando los trabajos del león de Nemea y los bueyes de Gerion (lám. II,V,2).

Las cabezas están agrupadas con gracia ya que cada una de las dispuestas de frente está flanqueada por dos situadas de perfil. Como las restantes figuras, la representación de la cabeza de Neptuno (lám. II,V,3), está acompañada de su correspondiente inscripción (NEPTVN), y se cobija en un marco circular. Dicha cabeza es humana, y está provista de barba y abundante cabellera rizada, cuyo tocado es un pez, con su ojo, escamas y cola bien señaladas. Este prototipo iconográfico de Neptuno, tocado con un pez, evoca el "Oannés" caldeo, que el

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

escultor romano ignoraba, y que sólo excepcionalmente se prodigó más tarde, como se puede apreciar en algunas pinturas de códices miniados (14). Neptuno aparece acompañado por la diosa Tetis, divinidad marina de rango supremo que perteneció, sin embargo al grupo de las Oceánides, y que frecuentemente había sido representada al lado de su esposo, el Océano.

Incluso en el siglo XVI hubiera resultado extraño encontrar un conjunto de dioses del Olimpo en el claustro de una abadía, lugar destinado a la meditación. Sin embargo, la escultura de fines del siglo XII refleja cómo entonces los clérigos hacían sus delicias con la poesía de Ovidio, de Horacio o de Virgilio, y cómo sabían apreciar la belleza de las obras de la Antigüedad.

Nuestra Señora de París es una buena muestra del extendido deseo de abarcar y contener el mundo en los bajorrelieves de las catedrales. En su fachada occidental, sobre el portal izquierdo, dos relieves representan el Mar, y la Tierra, elementos primordiales del Universo. La Tierra aparece bajo la figura de una madre fecunda de grandes senos de los que "una jóven arrodillada se dispone a beber el agua de la vida" (15), mientras que en el lado opuesto, dos divinidades de aspecto clásico cabalgan a la grupa de un pez para representar el mar (lám. II,V,4).

La primera de estas divinidades es una figura femenina de elegante tratamiento, que monta sobre un enorme monstruo del mar, provisto de aleta dorsal de escualo, y cola semejante a la de las ballenas representadas en los manuscritos iluminados de la época. La diosa es una personificación del mar; va ataviada con túnica antigua, y sostiene, en alto, con su mano derecha, un barco que navega en las ondas a su merced; mientras, con la mano izquierda -hoy desaparecida-, sostendría el freno y las bridas (visibles aún) de su acuática montura. Detrás de ella, otra figura (masculina), se recuesta sobre la cola del monstruo marino; presenta el torso desnudo, y una clámide cubre, en parte, sus musculosas piernas. Es difícil precisar acerca de los atributos iconográficos de

este dios marino -dado su lamentable estado de conservación-, pero parece claro que de él surge un caudal de agua -el Océano o un río-, por lo que se puede suponer, llevaría un cántaro que vertería dicho manantial. Este hecho, y la posición de sus piernas (16), le convierten en un dios del Océano o uno de sus hijos, los tres mil ríos que pueblan la Tierra. Al identificar a esta divinidad con Océano, el relieve pone de manifiesto la dualidad de carácter -masculino y femenino- del mar (la mar), cuya naturaleza encierra elementos de ambos géneros.

En el arte bizantino fue bastante frecuente la representación del Juicio Final, en el que el Mar y la Tierra devolvían a los muertos de su seno (14). La fachada occidental de Notre Dame de París contiene una grandiosa representación del Juicio Final, por lo que Mar y Tierra, dentro de este contexto, reflejan la influencia de la iconografía oriental, y están presentes en el acontecimiento, aunque su actitud no es la de devolver a los difuntos.

Un paralelo iconográfico occidental de la figura femenina que cabalga en primer término sobre el monstruo marino en Notre Dame de París, existió en el más bello de los mosaicos de la Edad Media, de influencia antigua, compuesto a fines del siglo XII en St. Remy de Reims. Este mosaico fue destruido en la Revolución de 1789, pero existen descripciones de él gracias a las que se pueden reconstruir sus principales trazos (15). Junto a las partes del mundo, las estaciones, las virtudes, los ríos del Paraíso..., aparecía una mujer desnuda, montada sobre un gran pez, y a su lado se podía leer la inscripción **TERRA MAREQUE**. Era, sin duda, una personificación del elemento marino, cuya iconografía coincide, a grandes rasgos, con la que presentaba el mar en el arte bizantino de aquellos siglos. En algunas catedrales, como por ejemplo, en Lyon, el mar está representado por una sirena.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

a. Las sirenas-pez.

En los siglos XIII, XIV y XV, el tema de la sirena marina tuvo una gran acogida tanto en las representaciones escultóricas como en las pinturas de los libros miniados; en base a ambas manifestaciones artísticas, hemos esbozado, al igual que hicimos en el capítulo precedente, un cuadro tipológico, que exponemos a continuación.

TIPOLOGIA DE LA SIRENA-PEZ EN EL ARTE GOTICO.

1. ACTITUD.

- a. tañen instrumentos musicales.
- b. sostienen peces con las manos.
- c. sostienen un peine y un espejo con las manos.
- d. se contemplan en un espejo.
- e. amamantan a sus crías.
- f. sostienen un emblema heráldico.

2. CABELLO.

- a. largo - ondulado
- lacio.
- b. corto.

3. ROSTRO.

- a. hermoso, de tratamiento naturalista.
- b. expresionista

4. SENOS Y ANATOMIA CORPORAL

- a. senos poco señalados; anatomía sumaria
- b. senos marcados; anatomía detallada.

5. COLA.

- a. con aletas.
- b. con escamas o sin escamas.
- c. muy decorativa, formando imbricaciones vegetales.
- d. piernas humanas provistas de aletas.

6. DISPOSICION.

- c. como protagonistas en escenas.
- d. como comparsas en escenas.

7. ACOMPAÑAMIENTO.

- a. en solitario.
- b. con otras sirenas-pep.
- c. con sirenas-ave.
- d. con tritones.
- e. con ictiocentauros
- f. con otros personajes.

1. ACTITUD.

La actitud más frecuente en las sirenas góticas es la de exhibir o hacer sonar un instrumento musical alusivo a su canto; éste puede ser un violín o una viola, cuyo sonido se produce con un arco convertido, en algunas obras, en un afilado cuchillo (f. II,V,3). En otras ocasiones su instrumento es una trompeta (f.II,V,7), recuerdo de aquellas caracolas que hicieron sonar, con estruendo, Tritón y toda la cohorte clásica de tritones mediterráneos. Como han señalado algunos autores (16), el canto de las sirenas era muy temido por los marinos, y éstos debían volver a la orilla si no querían sucumbir al encanto de esas engañosas melodías; en

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

realidad, al principio de los primeros truenos, como indicios tormentosos, el marino se veía también obligado a volver a tierra ante el inminente peligro que se le avecinaba.

Muy generalizada, a partir de los años postreros del siglo XIV, fue la actitud de sostener con las manos un espejo y un peine (lám.II,V,16), si bien en muchas ocasiones su atributo más común fue el pez (f. II,V,8). El pez y el espejo eran los emblemas de la prostitución; el espejo, objeto mágico, era atributo de la mujer impura, y servía para contemplar la imagen de la muerte, o el culto del diablo (f. II,V,14). Asimismo, la sirena, en su condición de mitad mujer y mitad pez, pudo ser también el símbolo de los tiempos de Carnestolendas (la carne) a la Cuaresma (el pez) (17).

Muchas sirenas aparecen amamantando a su crías (lám.II,V,13), como las imaginaron algunos escritores. La leche de las sirenas era conocida por los alquimistas, quienes la atribuían las mismas virtudes que a la de la Virgen, ya que favorecía el crecimiento rápido de los héroes abandonados en el agua. Dicho tema apareció también en el romance del siglo XIII (Guillaume Palermo, por ejemplo). Vicente de Beauvais aseguraba que aquellos marineros que se quisieron acercar a las sirenas (muy bellas mujeres que tienen a pequeños infantes en sus brazos), les echaban botellas vacías, y mientras que ellas se esforzaban en alcanzar estos objetos flotantes de las aguas, los marineros huían y escapaban a sus peligros (18).

A partir del siglo XIV, las sirenas fueron representadas, en ciertas ocasiones como tenantes de escudos (f.II,V,19). Esta actitud heráldica no tuvo antecedentes en el mundo románico, pero, habría de tener, sin embargo, una gran difusión en el ulterior Renacimiento. Su prototipo se remonta al arte antiguo, y en concreto a aquellos sarcófagos romanos en los que tritones, ictiocentauros o nereidas portaban con sus manos el clipeo con la imagen del difunto para transportarlo al más allá.

2. CABELLO.

El cabello de las sirenas góticas suele ser largo y ondulado en rítmicos bucles que caen por detrás de la espalda hacia un lado, aunque en algunas ocasiones puede aparecer dispuesto, con simetría, hacia ambos lados; no faltan ejemplos en los que el cabello es largo y lacio, e incluso, estudiados peinados de melena corta, tocada con un pequeño bonete (f.II,V,12).

3. ROSTRO

El arte gótico olvidó, casi por completo, el fuerte expresionismo que había caracterizado las facciones de las sirenas en el período precedente, si bien éste puede ser detectado en ocasiones excepcionales; por regla general, las sirenas son ahora mujeres de hermoso rostro y seductoras facciones, tal y como se han seguido concibiendo en el pensamiento y en el arte hasta nuestros días.

4. SENOS Y ANATOMIA CORPORAL.

Algunas sirenas presentan senos poco señalados, en una anatomía esquematizada (lám. II,V,5), si bien, lo más frecuente fue, en cambio, que los pintores señalasen en su pecho unos destacados senos, a veces caídos (f.II,V,6), y otras, de gran tamaño (lám. II,V,10).

5. COLA.

La extremidad pisciforme de las sirenas suele presentar aletas en la casi totalidad de las obras (f. II,V,5); unas veces está plagada de escamas (f. II,V,16), mientras que en otros casos éstas no aparecen (f.II,V,3). Muchas sirenas lucen un faldellín bajo su cintura, que sirve de leve transición entre las formas humanas y las anguipedas. La cola es, en algunos casos, un conjunto de curvas y

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

contracurvas, eminentemente decorativas, que se llega a confundir con imbricaciones vegetales (f.II,V,10).

Algunos ejemplares, menos habituales, presentan la cola partida en su mitad, y producen un efecto similar al de unas piernas humanas cruzadas, pero su remate es de aleta marina única (f. II,V,5), con lo que el posible engaño queda al descubierto. Incluso, en el más excepcional de los casos, una sirena puede llegar a tener piernas femeninas provistas y rematadas de aletas, hecho que supone una interpretación iconográfica muy tardía.

6. DISPOSICION.

Zócalos, capiteles, orlas decorativas o márgenes de manuscritos fueron los lugares idóneos para la aparición de las sirenas, pero, además, estas criaturas formaron letras iniciales en los textos manuscritos, caso en el que se aprecia sobremanera la lógica adaptación al marco, resultando de ello figuras encerradas en sí mismas (f.II,V,3), o, por el contrario, excesivamente estilizadas.

7. ACOMPAÑAMIENTO.

Las sirenas aparecen, frecuentemente, en solitario (lám.II,V,6), si bien pueden formar pareja con otras sirenas pisciformes (lám.II,V,21), o con sirenas-pájaro (lám.II,V,7). Asimismo, son habituales las representaciones de sirena pisciforme femenina y tritón (f. II,V,4), que muchos historiadores los denominaron "sirenas masculinas", como ya se ha apuntado. En contadas ocasiones las vemos también al lado de otros seres del mar (ictiocentauros, "Ketos" y peces de diferentes especies (f. II,V,14), o acompañadas por otros personajes reales y fantásticos (lám.II,V,7).

En el terreno de la escultura, las sirenas se prodigaron, tanto en la decoración pétreo como en las misericordias y apoyamanos de las sillerías de coro, lugares donde se daban cita, por lo general, todos los vicios del alma humana, a los que se contraponía la virtud de las figuras santas que ocupaban los tableros superiores de los sitiales, y cuyo sentido era eminentemente moralizador.

El zócalo de la Catedral de Sens (Yonne) presenta, entre la decoración escultórica realizada en el siglo XIII, la figura de una sirena pisciforme que aferra un pez en la mano izquierda mientras sostiene, con la derecha, el extremo ascendente de su escamosa cola (lám. II,V,5). La representación es sencilla, y, aunque lamentablemente dañada por el paso de los siglos, aún se puede ver en ella el incipiente naturalismo y el carácter seductor de la fabulosa criatura, adaptada al marco cuadrangular que le sirve de soporte. Un prototipo similar de sirena "seductora" puede contemplarse en una de las ménsulas de la Catedral de San Pedro de Poitiers (Poitou), donde la figura, de dulce rostro y larga cabellera, se repliega sobre sí misma, para adaptarse, una vez más, al marco arquitectónico de la ménsula que ocupa, formando el anteriormente señalado esquema " en U" (lám. II,V,6).

La rica decoración del lado septentrional de la Catedral de San Esteban de Metz (Meurthe et Moselle), realizada en el siglo XV, muestra, entre otros tantos motivos, a una sirena de cola bífida (excepcional por la cronología) que sostiene con las manos los extremos de su escamosa cola; por encima de ella, dos criaturas híbridas de mujer-ave hacen alusión a las sirenas homéricas (lám. II,V,VII).

Bellos ejemplos de sirenas como motivo de decoración de las sillerías de coro pueden encontrarse en Francia, Bélgica, Alemania y España. Entre las francesas destacamos la perteneciente a una "misericordia" de la sillería de la Iglesia Colegial de Notre-Dame de Villefranche-de-Rouerge (Aveyron) (lám. II,V,8), del siglo XV, que sostiene con sus manos el peine y el espejo. El mismo

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

tipo aparece en otro asiento del coro de la iglesia de Saint Pierre de Louvain (Leuven, Bélgica) (lám. II,V,9), también del siglo XV, y en la espléndida de Saint Sulpice de Diest (Bélgica), tal vez una de las más bellas representaciones de sirenas de todos los tiempos (lám. II,V,10), fechada en torno a 1491. Esta tipología de "sirena coqueta" traspasó el umbral del siglo XV, como demuestra una magnífica representación de la Iglesia Colegial de Santa Catalina de Hoogstraeten (Antwerpen, Bélgica), perteneciente ya a los primeros años de la centuria siguiente, y excepcional por su ubicación, como figura exenta, en la separación de dos sitiales (lám. II,V,11).

El "canto de la sirena" fue representado con magistral sentido plástico en un zócalo de asiento de la sillería de la Catedral de Notre-Dame de Bâle (siglo XV). La sirena, cuyo pelo aparece recogido a ambos lados del rostro, hace sonar un instrumento de cuerda que sostiene entre sus manos; su cuerpo produce una ondulación "en U" que se prolonga en una cola pisciforme plagada de escamas, con varias aletas a lo largo de su longitud y una potente aleta caudal (lám. II,V,12).

En los zócalos de la sillería del coro de la Catedral de San Pedro de Colonia (Colonia), obra del siglo XV, una sirena amamanta a su infante, anguipedo como ella, con toda la ternura de una madre (lám. II,V,13), mientras que, bajo otro sitial, una figura femenina con extremidades de tronco de nogal, la Silva, se aproxima iconográficamente a una sirena de doble cola (lám. II,V,14).

Los territorios insulares cuentan, asimismo, con representaciones escultóricas de sirenas, como demuestra un relieve de la Kilcooley Abbey del condado irlandés de Tipperary (lám. II,V,15). El conjunto es una fundación cisterciense de hacia 1182-84, pero, tanto la portada como buena parte de la decoración escultórica se realizaría entre los años 1450-1520. La sirena, que forma parte de la decoración escultórica del muro de la Iglesia, en dirección a la sacristía, es una figura de potente cola pisciforme cobijada bajo un arco de medio

punto ultrapasado, que sostiene en sus manos un peine litúrgico y un espejo, al tiempo que señala la presencia de dos grandes peces con el índice de su mano izquierda, para advertir al espectador de los peligros submarinos (de las tentaciones). El peine y el espejo, son los atributos iconográficos propios de las sirenas, generalizados en toda Europa, en el siglo XV.

Las sillerías góticas españolas cuentan con un número elevado de representaciones de sirenas-pep, generalmente en actitud de coquetería (con espejo y peine). Isabel Mateo Gómez (19) ha localizado su presencia en las sillerías de Toledo, Plasencia, Ciudad Rodrigo, Yuste, Zamora (lám.II,V,16), Talavera de la Reina y Astorga; la citada autora destaca, además, el brazal de Santa María la Real de Nájera, pieza en la que una sirena es abrazada por un fraile que acerca su mano al oído para aludir a la irresistible y fatal atracción que la música de las Aqueloides obra en los hombres.

Muy interesante resulta asimismo, la iconografía de una misericordia perteneciente a la sillería de coro de la Catedral de Oviedo, realizada en el último tercio del siglo XV, hoy en la Sala Capitular. En ella, al lado de San Blas, un mono le enseña el ano a una sirena que sostiene en su mano un espejo (20).

3. La miniatura gótica: deidades marinas.

El arte de la miniatura alcanzó sus más altas cotas de belleza y expresión durante los siglos del gótico; además, en ese tiempo, la miniatura fue el medio artístico más apto para la representación de las antiguas divinidades paganas, y entre ellas, las del mar, que ilustraron un elevado número de páginas en lujosos manuscritos. Los dioses marinos de herencia clásica estuvieron, por regla general, relacionados con los peligros oceánicos, y asociadas al pecado, aunque, en ocasiones, sirvieron, sencillamente, para hacer alusión a la grandeza sobrenatural del Océano que habitaban. Asimismo, desde entonces, los acompañantes del

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

antiguo Posidón comenzaron a formar parte de conjuntos con mero sentido decorativo o heráldico.

El tema que tuvo mayor desarrollo fue, una vez más, el de las sirenas, porque, como se vió en líneas precedentes, la Iglesia católica las había procurado un contenido simbólico moralizante. El primer cambio digno de ser señalado en la iconografía de las sirenas-pezu es la casi total desaparición de la sirena de cola bífida, que cedió su puesto de honor a las criaturas semihumanas provistas de una sólo extremidad pisciforme. Las figuras de sirenas-pezu se pueden contemplar no sólo en Bestiarios, sino también en Biblias historiadas, Salterios, Libros de Horas, Breviarios..., e incluso en textos novelescos o en representaciones cartográficas.

Desde los últimos años del siglo XII comenzaron a darse representaciones de sirenas en las pinturas de los libros miniados que, dadas sus características y atributos iconográficos, pudieran considerarse como ejemplares protogóticos; con algunos de ellos comenzaremos el desarrollo de la evolución iconográfica de la sirena pisciforme en el mundo gótico. La llamada Biblia de Souvigny (Moulins, Biblioteca Municipal, Ms. 1), obra realizada en los últimos años del siglo XII, procede de la ciudad que le da nombre que fue, en el siglo XII uno de los más importantes prioratos de Cluny. Realizada en pergamino, sus ilustraciones denotan un conocimiento del arte bizantino. Sobre su folio 4^v aparecen representadas, en ocho recuadros consecutivos, las escenas de la Creación del Universo y el Pecado original (lám. II,V,17). Los cinco primeros recuadros se corresponden, respectivamente, con los cinco primeros días de la Creación que se relatan en el Génesis (1, 1-23):

1. Creación de la luz y separación de la luz y de las tinieblas.
2. Creación del firmamento y separación de las aguas de arriba y las aguas de abajo.
3. Creación de la Tierra y los mares.
4. Creación de las estrellas, y
5. Creación de los animales de las aguas y las aves del firmamento.

El sexto día ocupa dos recuadros pintados con la creación de los animales terrestres en uno, y la creación del hombre en otro. La página concluye con una escena del pecado original. En el quinto día *"dijo luego Dios: hiervan de animales las aguas y vuelen sobre la tierra las aves bajo el firmamento de los cielos. Y así fue. Y creó Dios los grandes monstruos del agua y todos los animales que bullen en ella, según su especie, y todas las aves aladas, según su especie. Y vio Dios que era bueno, y los bendijo, diciendo: <Procread y multiplicaos y henchid las aguas del mar, y multiplíquense sobre la tierra las aves> ..."* (Génesis 1, 20-22).

Desde el firmamento Dios bendice con su mano a las recién creadas aves, y a una variada gama de especies acuáticas, entre las que figura una sirena marina, que sostiene con su mano derecha un objeto de color rojo, tal vez un pequeño pez, o una rama coralina. Es una figura de tratamiento muy sencillo, como todo el conjunto acuático en el que se ve inmersa; su presencia y significado están aclarados por el pasaje bíblico citado: es el símbolo de los grandes monstruos del agua, que siguiendo la orientación espiritual de la Edad Media, se pueden equiparar a los grandes pecados mundanos (21).

También al último cuarto del siglo XII corresponde un manuscrito iluminado del Gratianus Decretum procedente de Inglaterra, realizado sobre pergamino y conservado en la Biblioteca Nacional de París (Ms. Lat. 14316). Entre las cuarenta iniciales ornadas, situadas al principio del prólogo de dicho manuscrito, encontramos dos figuras de sirenas (folios 161 y 213). La figura de sirena que decora la inicial del folio 161^v (f.II,V,3), aparece en actitud de tocar una viola mediante un mortífero y afilado cuchillo que hace las funciones del arco del instrumento. Su rostro es de rasgos poco femeninos, al igual que el tratamiento anatómico de su cuerpo, y su cabello es una melena corta, por lo que parece dudoso que se trate de una sirena femenina, opción que, no obstante, no puede descartarse con seguridad. Se adapta al marco circular de la inicial, cerrándose sobre sí misma, mediante la curvatura del cuerpo y la rosca de su cola. Dicha extremidad presenta un marcado decorativismo, tanto por la cenefa de ovas que

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

desde la cintura crea un motivo central a lo largo de toda su longitud, como por las ramificaciones que presenta, curvadas y enroscadas casi a modo de imbricaciones vegetales.

Ya al siglo XIII pertenece una célebre y cuidadísima obra, el Manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleiana de Oxford, cuyo texto e ilustraciones, conocidos como el Bestiario de Oxford, muestran ese complejo y fantástico mundo de los animales y su simbolismo durante el Medioevo. La sirena que ocupa el folio 65^v (lám. II,V,18) es una extraña criatura que sostiene con sus delicadas manos un peine y un pez, respectivamente. Su rostro posee rasgos finos, entre los que sobresale la mirada con la que la sirena señala el peine; un ondulado y largo cabello cae sobre sus hombros. La musculatura abdominal y pectoral de su cuerpo femenino se ha detallado mediante manchas de color, destacándose costillas, senos caídos y ombligo. Bajo éste, un cinturón de perlas da paso a una potente cola de tejido escamoso provista de cinco aletas dorsales y una caudal, que asciende hasta la altura de los hombros en una curva ocupada por el pez que, también muy detallado, la sirena sostiene en su mano derecha. Todavía bastante adaptada al marco cuadrangular que ocupa, la sirena del "Bestiario de Oxford" se sale en parte de él, rebosando con su cabeza y con el peine el margen superior.

El Fitzwilliam Museum de Cambridge conserva un Salterio y Horas (Ms. 288) realizado en Lieja (Bruselas), en la órbita artística de Lambert le Belgue, hacia 1270. Sobre una de sus páginas aparece una D inicial en cuyo interior se ha representado el Entierro de Cristo, y en el margen de la citada página está decorado con una sirena marina y un tritón (f. II,V,4). La sirena es un prototipo bastante frecuente en el arte gótico: una figura de delicados rasgos y finura anatómica, con cabello largo y ondulado cayendo sobre su espalda. Bajo la cintura lleva un faldellín, y, tras éste, surge una larguísima y estilizada cola provista de aletas y escamas que bien podrían ser, por su aspecto, el pelaje de un ave. La citada cola decrece notablemente de grosor después de cada par de

aletas, para quedar convertida en una finísima extremidad de aleta caudal bífida. Con sus manos se agarra, de forma muy elegante, a un ramaje que asciende hasta la figura situada más arriba, en el mismo margen: un tritón barbado que exhibe una corona de rey sobre su cabeza; posee abundante y rizada cabellera, y con sus manos sostiene -como en un gesto de advertencia- un afilado cuchillo con la punta hacia arriba, y un violín que reposa sobre su hombro izquierdo. Bajo su abultado vientre, una especie de faldellín acuático señala el comienzo de una pequeña cola anguipeda.

Por los mismos años, la miniatura flamenca presenta, asimismo, ejemplos de sirenas-pezu en actitud de hacer sonar un violín. Así aparece, por ejemplo, una sirena que ocupa el margen de una página conservada en la Biblioteca Real de Bruselas (Ms. 10607, folio 98) (f. II,V,5); la figura tiene hermoso rostro y elegante anatomía, sólo perfilada. La estilizada cola marina, dotada con aletas, simula una exigua vestidura que cubre el sexo de la sirena para dividirse, mediante una línea, en dos partes; tal partición produce el efecto de dos piernas (o bifurcaciones), cruzadas entres sí, que convergen en un remate único y una aleta caudal de múltiples ramificaciones. Llama la atención, ante todo, el esbelto canon proporcional de dicha representación, resultante de la función decorativa que posee, y, en definitiva, de su adaptación al marco.

En una página atribuida al Maestro del Apocalipsis del Lambeth Palace (f. II,V,6)(París, Biblioteca Nacional, Ms. fr. 14969, folio 21), realizada hacia 1270 aproximadamente, contemplamos una sirena-pezu que, nadando sobre las aguas, que sostiene sendos peces con sus manos. El cabello, largo y ondulado, le cae simétrico tras los hombros, y en su pecho se destacan dibujados unos senos caídos; su cola, de escamas muy naturalistas, arranca bajo un faldellín vegetal y está provista de varias aletas dorsales y una decorativa aleta caudal. Junto a la sirena, varios personajes, situados en barcos -en peligro por la presencia del mítico ser- contemplan la escena.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Hacia 1280 fue realizado en Borgoña un manuscrito (París, Biblioteca Nacional Ms. fr. 14970) en cuyo folio 9^v se representó una sirena pisciforme que, avanzando de perfil sobre las ondas marinas, sopla una trompeta o cuerno (f. II,V,7). Los gruesos trazos de su diseño sirven para plasmar un fenómeno natural y simbólico: a su soplo el mar se encrespa y se vuelve tan turbulento como el alma que ha pecado. El estilo es directo y sencillo; incluso se puede afirmar que el cuadro resulta algo ingenuo por la simplicidad de medios, pero el mensaje de esta figurita no podía ser más profundo. Su iconografía no presenta rasgos particulares: rostro delicado, cabello ondulado que cae sobre los hombros, anatomía sumaria y potente cola pisciforme provista de varias aletas dorsales y terminación bífida.

A los últimos años del siglo XIII pertenece una versión del poema de Lancelot del Lago (New Haven, Yale University Library) entre cuyas páginas no podía faltar una sirena pisciforme de delicado tratamiento e iconografía común (f. II,V,8), la cual se adapta con su ondulación al margen decorativo que cubre, y sostiene con sus manos un gran pez, situado bajo sus marcados senos. El rostro, finamente diseñado, la ondulación de su cabellera, y las escamas de su cola, convierten a la figura en un espécimen modélico de su tiempo, cuando naturalismo y belleza corrían paralelos, como se puede apreciar en las representaciones que nos ocupan.

Procedente del Santo Sepulcro de Cambrai (Inglaterra) y conservado en la Biblioteca Municipal de dicha localidad (Ms. 192-193), un Breviario, en dos volúmenes, también del siglo XIII (22), nos presenta una pareja de seres marinos, sirena y tritón, que adornan con su presencia uno de los márgenes del manuscrito (f. II,V,9). Unidos por sus colas de escamas y por el fondo acuoso que les sustenta, ambos seres forman una pareja realmente "encantadora"; el tritón tañe un violín con expresivo gesto y afilado arco, mientras que la sirena escucha su música y se prepara, tal vez, para cantar armoniosas melodías.

El llamado "Salterio Tenison" de la Biblioteca del Museo Británico (Add. Ms. 24686), obra iniciada por el príncipe Alfonso con anterioridad a 1284, cuenta entre sus miniaturas (folio 13), con una preciosa sirena en actitud de amamantar a su cría (lám. II, V, 19). La figura está situada sobre una rama vegetal cuya ondulación discurre paralela a la curva de la extremidad marina de la sirena, que posee rostro dulce y ondulada cabellera; con su mano derecha acerca un seno a su cría, que, sobre el brazo izquierdo de su madre, se apresta a succionar el alimento nutritivo. La pequeña sirena presenta una iconografía análoga a la de su progenitora, y también sus senos aparecen señalados a su temprana edad. Sobre la cola pisciforme de la madre realiza sus acrobacias un contorsionista de cuatro manos, tal vez una posible alusión al hombre que, preso en las redes de la sirena -del pecado- camina en la "cuerda floja" de la existencia.

Uno de los más célebres manuscritos del Museo Británico, es un Bestiario inglés del siglo XIII conocido como el "Manuscrito Sloan" (278). En una de sus ilustraciones aparece una sirena pisciforme que empuja, con sus manos, a un marino hacia el fondo del abismo. Junto a ella, una onocentauresa, cabalga veloz sobre la tierra firme (lám. II, V, 20).

En España existen igualmente manuscritos en los que las sirenas decoran orlas e iniciales miniadas. Tal vez uno de los ejemplos más sobresalientes sea el Códice llamado Vidal Mayor, obra del siglo XIII, que se conserva en el Paul Getty Museum de Malibú (California, U.S.A.). El folio 232 (libro VII-28) (f. II, V, 10) está ornado con una escena de caballeros armados que ondean la más antigua representación conservada de la bandera aragonesa, con los cuatro palos horizontales. Como complemento decorativo de dicha escena militar, y situadas en los márgenes del texto, el artista ha representado a dos sirenas: mujer-ave en la zona superior, y mujer-pezuña en la inferior, ambas tratadas con un acusado sentido ornamental, que convierte sus extremidades en un puro arabesco vegetal. La sirena pisciforme es una figura de bellas facciones y delicada anatomía que toca un instrumento de cuerda (violín o laúd), en esta ocasión con un arco real.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Como se ha señalado, su cola resulta fantástica fusión de elementos vegetales y animales, entre los que se destaca la pata de un ave que se superpone a la rosca formada por la extraordinaria cola de pez, que se alarga de modo insólito hasta cubrir todo el margen que decora.

En el siglo XIV la sirena marina siguió siendo uno de los motivos ornamentales frecuentemente utilizados por los pintores de miniaturas. También en esta centuria todos los países europeos muestran ejemplos de sirenas-pezu, que adornan e ilustran textos de toda índole. En una miniatura inglesa conservada en el Museo Británico de Londres, una pareja de sirenas, ave y pez, respectivamente, simbolizan "los peligros del mar" (23) (f. II,V,11). Aparecen sobre las olas, junto a un barco en el que dos de sus ocupantes reposan mientras otros dos parecen alertarse con su presencia. La sirena-pájaro acaba de posar sus patas sobre las aguas, a juzgar por la posición de sus brazos, y una de sus alas, que permanece aún desplegada, en tanto que la sirena marina contempla su hermosa faz en un espejo que porta con su mano derecha, en una actitud realmente coqueta.

Asimismo, una de las ilustraciones marginales del Salterio de Louis le Houtin, obra de 1315, conservada en la Catedral de Tournai (Francia), y procedente de dicha localidad, presenta a una sirenita que hace sonar su violín ante la presencia de otra extraña criatura femenina, dotada con patas de felino (f. II,V,12). La sirena luce un inhabitual peinado, con el pelo recogido y tocado con un pequeño gorrito. Tampoco muestra su anatomía, tapada mediante una sencilla camisa, bajo la cual surgen las escamas de su extremidad anguipeda.

En el segundo cuarto del siglo XIV se fecha un ESPEJO HISTORICO de Jacobo Maerlant (The Hague, Koninklijke Bibliothek, Koninklijke Akademie Ms. XX), obra ricamente ilustrada, entre cuyas pinturas marginales encontramos una pareja de sirenas de cola pisciforme. Sus rostros, cabellos y anatomía corporal están tratados con gran delicadeza y su cola está provista de escamas y aletas.

Ambas figuras llevan como atributo una trompeta; una de ellas la hace sonar enérgicamente, mientras que la otra la sostiene con sus manos (f.II,V,13).

La Biblioteca Real de Londres conserva un precioso manuscrito (10. E.IV. cat. 103) del siglo XIV. Su folio 3, ilustrado con iniciales y orla decorativa marginal, resulta muy interesante para la iconografía que estudiamos (f. II,V,14). Sobre el citado margen, el artista ha insertado, surgiendo de entre los ramajes vegetales, a cuatro personajes relacionados con el mar y con su antigua mitología: dos sirenas, un tritón y un centauro marino. El ángulo superior derecho de la página está ocupado por una sirena de estilizada anatomía y ondulado cabello, que agarra con sus manos el follaje vegetal sobre el que está situada. Unos centímetros más abajo, sobre el mismo margen, aparece un centauro -un sagitario- de extremidad pisciforme, es decir, convertido en ictiocentauro, que se dispone a lanzar una flecha con su arco. Como vimos, el ictiocentauro es un ser marino cuya iconografía se remonta al mundo helenístico, y desde entonces aparecía, con frecuencia, formando parte del cortejo marino de Posidón, Anfítrite o Afrodita; su forma, mitad humana y mitad pisciforme, poseía dos patas delanteras de caballo, que en esta ocasión se han omitido. En el manuscrito londinense que nos ocupa, el pintor ha mezclado la iconografía de tritón (hombre-pep) con la de los centauros o sagitarios (hombres-caballos que lanzan flechas). Más abajo está situada una pareja marina formada por sirena y tritón. La sirena, coqueta, fija su atención en la imagen de un espejo, que lejos de reflejar su agraciado rostro, ofrece la atroz visión de el diablo o la muerte. Su compañero parece sostener en las manos un pequeño pez y una sierpe marina, enroscada, respectivamente.

El folio 1 de una magnífica versión del Roman de la Rose, conservada en el Museo Condé de Chantilly (Ms. fr. 665), encontramos, nuevamente, la imagen de una sirena marina (f. II,V,15). En esta oportunidad, la página está miniada con una gran pintura formada por cuatro composiciones relativas al pensamiento amoroso; su encuadramiento consiste en una orla de follajes en medio de los cuales se han representado pequeños personajes, fantásticos y reales, que sostiene

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

escudos sin significación heráldica. Uno de estos personajes es una sirena de escamosa cola, bello rostro y bien cuidadas proporciones.

Al incompleto poema *Vouex du Paon*, de Jacques Lon (mitad del siglo XIV), que se conserva en la colección de William S. Glazier (Nueva York, Ms. 24), pertenece una interesante ilustración en la que una expresiva sirena-pez toca con arco un insólito instrumento de cuerda cuya caja de resonancia es un pez. La figura tiene un perfil que se ondula con vehemencia para acompañar con su cuerpo la expresividad de la fascinante melodía que ejecuta su mano (f. II,V,16).

El tema de Ulises y las Sirenas encontró una expresión pictórica genuina y original en un Bestiario inglés del siglo XIV (Museo Británico, Rodey Ms. 764). El folio 74 del citado manuscrito está iluminado con la representación de un barco en el que navegan tres personajes dormidos; tres sirenas, de extremidad pisciforme, sumergidas en las aguas, intentan cautivar con sus encantos a los adormecidos; una de ellas alza los brazos en actitud de intentar capturar a su presa (lám. II,V,21).

La cartografía utilizó, desde el último tercio del siglo XIV, figuras de sirenas pisciformes para decorar, en ocasiones, los más importantes tratados y ediciones de mapas. Así sucede en el celeberrimo Mapamundi de la Biblioteca Estense de Módena, obra realizada en Cataluña a fines del siglo XIV, en la que aparecen, nadando sobre el mar, dos sirenas provistas de una potente cola de escamas (24). En el levante español, destaca, asimismo, un Atlas encargado por Pere el Ceremoniós, rey de Aragón, en 1375 (Biblioteca Nacional de París, fondo español, n.30). Dicha "imagen del mundo" o mapamundi está escrita en catalán, pintada a nueve tintas, y decorada con gran detallismo en seis hojas de pergamino que iban pegadas sobre tablas de madera; su realización se atribuye a Cresques Abraham, un árabe establecido en la corte de Pere el Ceremoniós, conocedor de todos los adelantos de la cartografía del momento, que habrían de ser legados a España por la cultura de Al-Andalus (25). Entre las leyendas que figuran en ellas

destacan, Adán y Eva, la tumba de Mahoma, Simbad el Marino, Las Mil y una Noches..., o sirenas y pescadores de perlas que dicen encantamientos, etc. En la sexta hoja, nadando sobre las fértiles aguas del Pacífico (plagadas de granos de especias) aparece una sirena cuya iconografía, de dos colas ascendentes sostenidas en su extremo con las manos, resulta muy arcaizante, y responde, como se ha señalado a los prototipos vigentes en el siglo XII (lám. II,V,22). La fantasía y exotismo de la figura se acentúa por el vivo colorido de sus extremidades escamosas. Su significado puede estar en relación con lo desconocido de aquellos lejanos mares, con lo insólito de su fauna, y , cómo no, con los peligros que se esconden en sus aguas.

Entre 1425 y 1430 debió de ser realizada en París, en torno al círculo cortesano de Carlos, Duque de Berry, una de las obras cumbres de la iluminación tardomedieval: las Grandes Horas llamadas de Rohan, por su atribución al afamado Maestro de Rohan (París, Biblioteca Nacional, Ms. Lat. 9471) (26). En la ilustración marginal correspondiente al mes de Febrero (folio 3 v.) (lám. II,V,23) aparece la tercera escena del ciclo de la Creación: Dios Padre separa la tierra del mar, y al mismo tiempo puebla la una con árboles y pájaros, y el otro con peces de diversas clases. Varios pájaros, incluyendo una cigüeña, posados, o en vuelo, animan la escena. Los peces aparecen nadando en su elemento, y, entre ellos podemos distinguir una sirena que contempla su imagen en un espejo , y sostiene un pez con la mano derecha.

Asimismo, en la pintura marginal relativa al mes de Abril (folio 5 v.) (lám.II,V,24), se reproduce un modelo similar al anterior. El gesto del Creador que llena el mar con diferentes especies es idéntico en las dos pinturas: se levanta la túnica con la mano izquierda, mientras adelanta la misma pierna de forma idéntica. El mar ocupa semejante espacio triangular en ambas pinturas. Y, de nuevo, está una sirena, junto a peces, que en este caso, sostiene un pequeño pez en cada mano. Un paralelo iconográfico a las ilustraciones de sirenas de las Grandes Horas de Rohan, es la sirena que aparece, coqueta bajo las aguas, en una

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

pintura al temple sobre tabla realizada hacia 1400 y atribuída al Maestro de los Países Bajos (Amberes, Museum Mayer van den Berg), que representa a San Cristóbal (lám. II,V,27). La obra procede de la Cartuja de Champmol, y, a juzgar por su estilo, debió de ser realizada en Flandes. "En el río se vislumbra, incluso, una sirena peinándose, como símbolo de los malos espíritus que tientan al hombre" (27).

Desarrollada durante los siglos XII y XIII, la tradición de exégesis moral sobrevivió en textos y pinturas hasta el siglo XV, momento en el que los manuscritos intercalaron libremente los viejos temas con otros contemporáneos. Modestos autores reprodujeron entonces trabajos artísticos de otros tiempos, en los que prima, ante todo, el eclecticismo. En relación con ello es preciso citar dos manuscritos hermanos conservados respectivamente en la Biblioteca Casanatense de Roma y en el Wellcome Museum de Londres (28). Ambos muestran una serie de figuras con comentario, a las que pertenece el tema de Odiseo y las sirenas (f.II,V,17). Odiseo navega en un tempestuoso mar, y atado al mástil de su barco, escucha las magnéticas melodías que cantan, acompañadas de sus respectivos instrumentos musicales, una triada de sirenas próximas a su embarcación. Las sirenas de este pergamino ofrecen una iconografía que es claro resultado de la degeneración del tema original: dos de ellas son seres medio humanos, medio pisciformes, mientras que la tercera, situada en el centro, posee cabeza de pájaro de largo pico, torso humano y cola pisciforme; las tres hacen música con sus instrumentos de cuerda, y dirigen sus miradas y sus intenciones hacia el barco de Ulises.

Otro singular ejemplo de sirena marina en las miniaturas del siglo XV lo encontramos en un Libro de Horas que perteneció a Luis de Brujas (París, Coll. Mlle. Gabrielle Durrieu) (f. II,V,18). Entre sus miniaturas, realizadas en temple sobre pergamino, merece detener nuestra atención una página decorada con el tema de la Visitación, que presenta una orla bellamente decorada con motivos acuáticos (29). Sobre estas aguas nadan, cara a cara, dos seres de la antigua

mitología del mar: una elegante y coqueta sirena de lacio pelo que contempla su rostro y bien modelados senos en un espejo de gran tamaño, y un tritón de vehemente postura que porta en su mano un gran escudo circular.

Hacia 1463, Jean d'Armagnac, duque de Nemours, mandó hacer una lujosa edición del famoso "*Speculum*" de Vicente de Beauvais, para la biblioteca de su castillo de Carlat (Francia), que se conserva actualmente en el Museo Condé de Chantilly. Una de las páginas del "Espejo Histórico" (f. II,V.19) muestra las armas del duque y su escudo, sostenido por dos sirenas cuya ejecución responde a los modelos pictóricos en voga, si bien su estilo está en relación con los rasgos propios de la escuela del Maestro François-Gilles Gracien. Desde el punto de vista iconográfico, estas heráldicas criaturas marinas presentan sólo una particularidad a señalar: el hecho de que su cola de escamas surge en un punto muy bajo, casi a la altura del púbis, y deja ver unas amplias y redondeadas caderas femeninas. Asimismo, es notable la presencia de dos figuras de "Salvajes" (30), que, situados tras ellas, completan la ilustración.

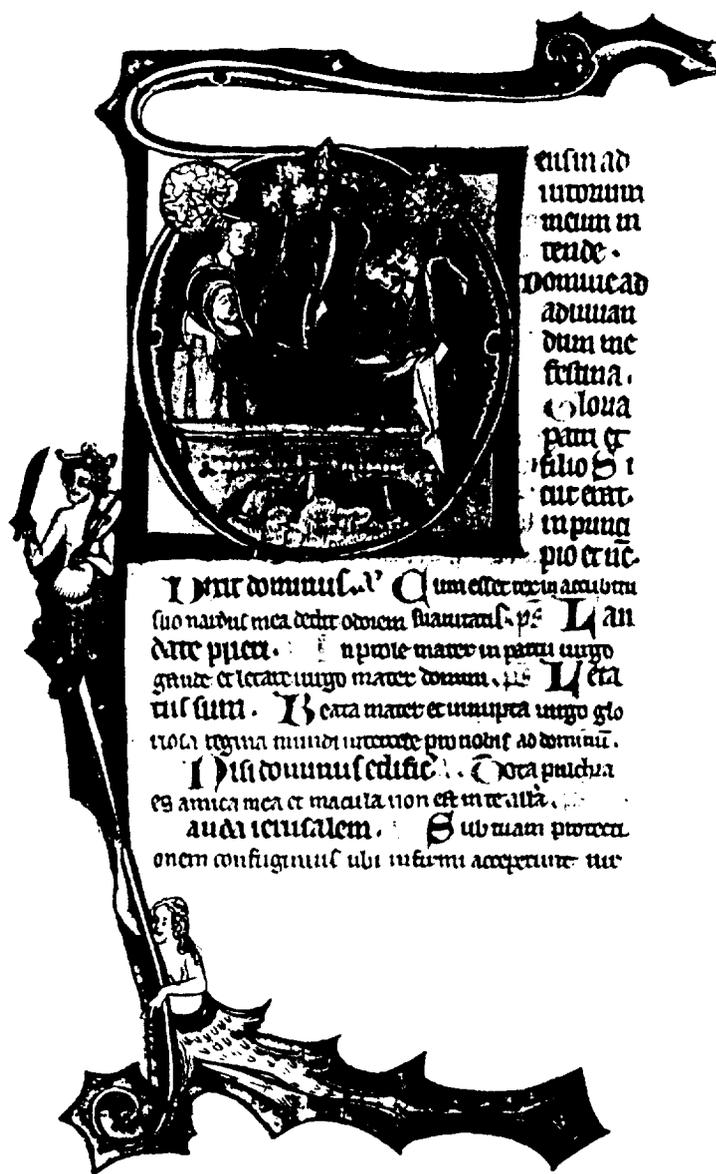
En la misma línea iconográfica que estudiamos sobresale una pintura que ilustra el Libro de Horas custodiado en la iglesia de Notre-Dame de Clermont Ferrand (Francia), obra realizada en la segunda mitad del siglo XV (lám.II,V,25).

De entre exquisitos ramajes vegetales emerge coqueta y elegante una sirena marina que exhibe en sus manos el peine y el espejo, atributos habituales, como símbolo de pecado e impureza. Su largo y frondoso cabello cubre su espalda completamente, a modo de capa, hasta juntarse con la extremidad pisciforme. El rostro ha sido bien tratado y su anatomía se caracteriza por unos pequeños y altos senos, cintura menuda y redondeada cadera bajo la que comienza la cola marina, dotada de escamas y aletas; de éstas, la aleta caudal, es semejante, por su perfil, a los motivos foliáceos entre los que se destaca. Muy distinta es, en cambio, la monstruosa visión de los seres marinos (sirena y tritón) del HORTUS SANITATIS (Maguncia, 1491), que poseen ojos y dientes sobre el pecho para resaltar su carácter nefasto (lám. II,V,26).



Qonualuit : mox se futur' monac

f.II,V,3. Gratianus Decretum. Inglaterra. Fines siglo XII. Sirena otritón tocando el violín. París, Biblioteca Nacional.



cusin ad
uicorum
meum in
tende.
domine ad
adiuuan-
dum me
festina.
Gloria
patri et
filio sicut
erat.
in principio
et uic

Quoniam dominus. Cum esset rex in accubitu
suo natus mea dedit odorem suauitatis. **Q**uoniam
dante pueri. In pueris mater in partu uirgo
gaude et letare uirgo mater domini. **Q**uoniam
tuli sunt. Beata mater et uirgo uirgo glo-
riosa regina mundi intercede pro nobis ad dominum.
Quoniam domini edific. Cora pulchra
es amica mea et macula non est in te illa.
auidi ierusalem. Sub tuam protecc-
onem confugimus ubi infirmi accipere tur

f.II,V,4. Salterio y Horas. Bélgica, 1270. Sirena y tritón. Cambridge, Fitzwilliam Museum.



et p[ro]p[ri]etate colles acingentur
 et dicitur sunt arces omnia: et na
 les habundabunt frumento: da
 mabit enim ymnium dicent.
Quoniam deo omnis terra p[ro]p[ri]a
 m[un]di dicitur nomen ei: dante glori
 am laudi eius.
Dante deo quam terribilia sunt
 opera tua domine: in multitudine
 ne curatis me meminerit tibi
 inimici tui.
Munus terra adoret te et psallat
 tibi: et psalmi dicam n[on]i tuo.
Venite et videte opera dei: terribilia
 in conspectu filiorum hominum.
Qui dicit mare in aridam et flu

f.II,V,5. Manuscrito belga. h.1280. Sirena
 música. Bruselas, Biblioteca Real.

ke il ne oient ne ke il ne elgardent
 l' et deliz. ne les iuanitez
 p[er] quei plusurs sunt enchantez



f.II,V,6. Sirena. Maestro del Apocalipsis
 del Lambeth Palace. h.1270. Sirena. París,
 Biblioteca Nacional.

S ille vol lampes soiet plaines
D eloines ocures et etaines
E est deloie de charitet
J e vus di bien par verite
E il enteront ie v[ost]re a fi
O les pous au vice couu
L autre enitont atoant
S n[on] el fu par durablenit



f.II,V,7. Sirena. Manuscrito Borgoñón.
 1280. Sirena. París, Biblioteca Nacional.



f.II,V,8. Lancelot del Lago. Fines siglo
 XIII. Sirena. New Haven, Yale University
 Library.

ipossunt ad plenum ubi formate



f.II,V,9. Breviario. Inglaterra. Siglo XIII.
 Sirena y tritón. Cambrai, Biblioteca Mu-
 nicipal.



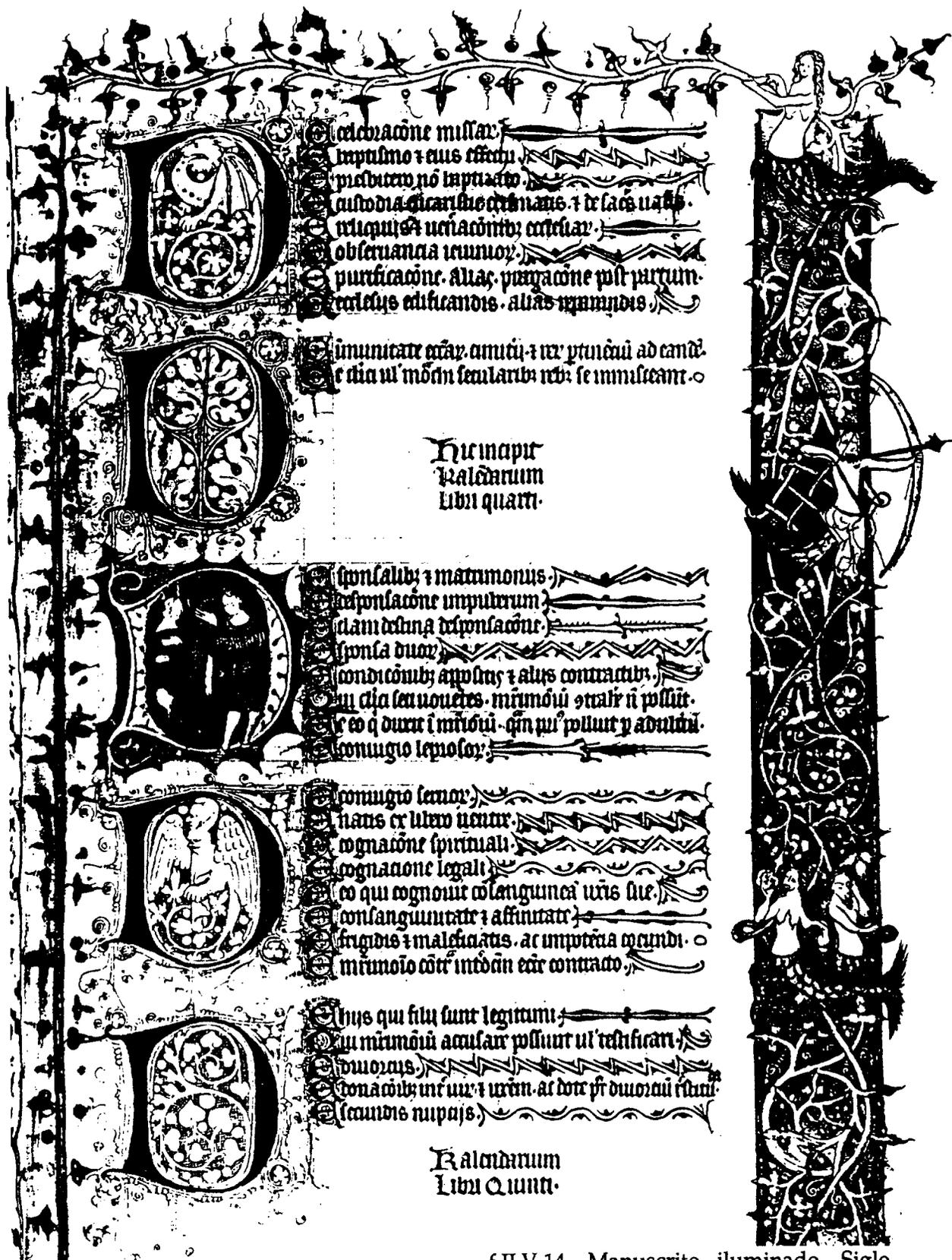
f.II,V,11. Manuscrito iluminado.
Miniatura inglesa. Siglo XIV. Sirena-ave
y sirena-pezu. Museo Británico.



f.II,V,12. Manuscrito iluminado. Salterio
de Louis le Houtin. H.1315. Sirena música.
Catedral de Tournai.



f.II,V,13. Manuscrito iluminado. Espejo
Histórico de Jacobo Maerlant. Siglo XIV.
Sirenas. La Haya, Biblioteca Real.



de celebraçõe missar. /
impulmo ⁊ eius effectu /
predicaco nõ baptizaco /
custodia caritatis ⁊ de sacra uasib. /
reliquis ⁊ uenacoõib; ecclesiar. /
obseruancia ieiunioꝝ. /
purificaçõe. Alias purgaçõe post partum. /
ecclesius edificandis. Alias mandis.

inunitate eccly. amicitia ⁊ rex p̄tincãu ad cand. /
et dia ul' mōdm secularib; reb; se immiscant. ◦

Hic incipit
Kalendarum
libri quarti.

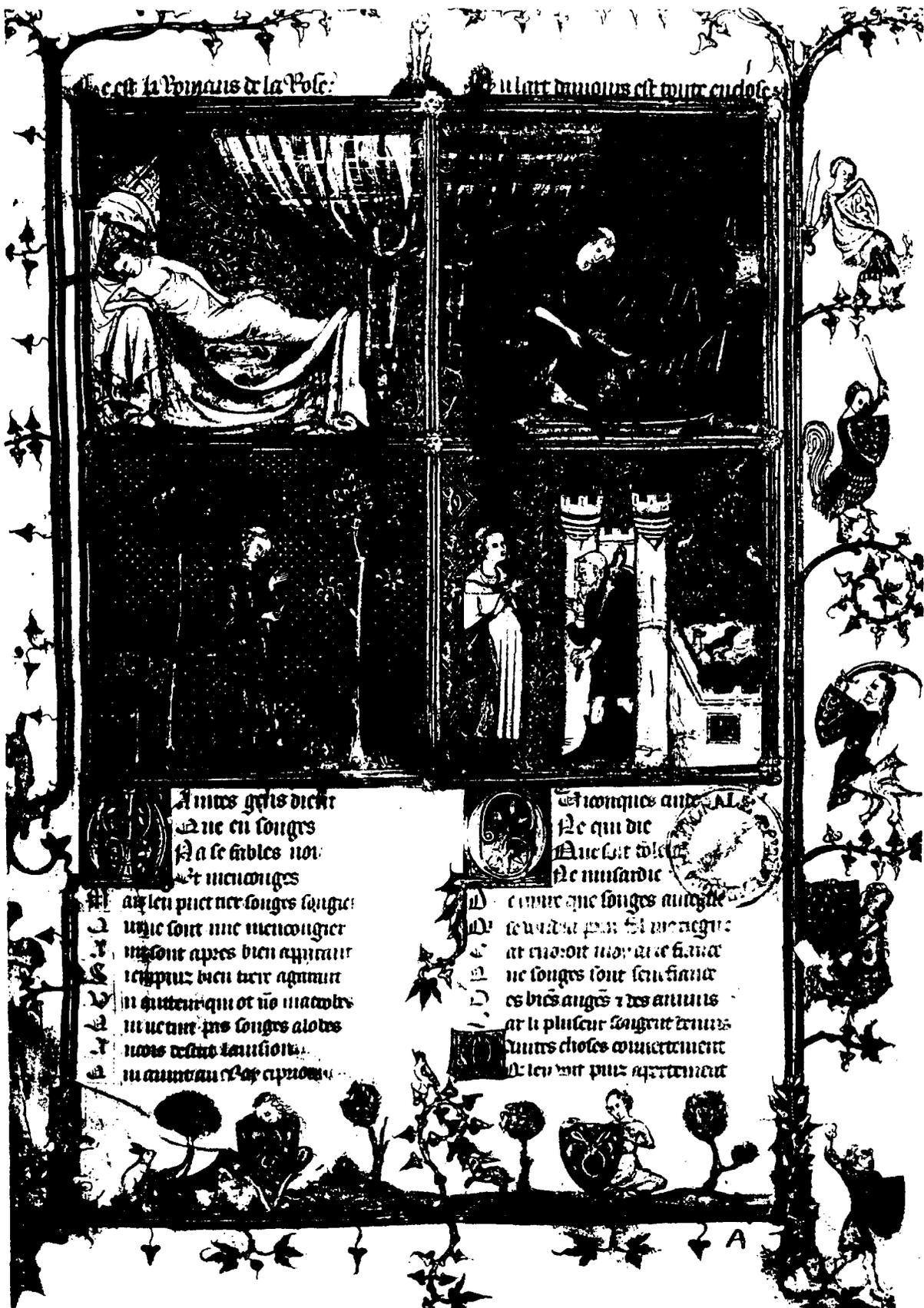
de sponsalib; ⁊ matrimonioꝝ. /
de sponsaçõe impuberum /
de illam desina sponsaçõe. /
de sponsa duoz. /
de condiçõeib; ap̄stis ⁊ alijs contractib;. /
de illi alia seu uouetes. mirandũ enat̄ n̄ possit. /
de eo q̄ dicit̄ i mirandũ. q̄m̄ p̄r̄ pollut̄ ⁊ adulterũ. /
de conugio leporoz.

de conugio leporoz. /
de natis ex libero uentre. /
de cognaçõe spiritali. /
de cognaçõe legali. /
de eo qui cognouit colanguinea uxoris sue. /
de consanguinitate ⁊ affinitate. /
de frigidis ⁊ maleficiatis. ac impotẽcia coeundi. ◦ /
de mirandũ cõtr̄ int̄dãẽ eãr̄ contracto.

de his qui filij sunt legitimi. /
de illi mirandũ accusari possunt ul' testificari. /
de duoz. /
de donaçõeib; int̄ uir̄ ⁊ uirẽm. ac dote p̄r̄ duozũ. /
de secundis nupijs.

Kalendarum
libri quinti.

f.II,V,14. Manuscrito iluminado. Siglo XIV. Sirenas, ictiocenturo y tritón. Londres, Biblioteca Real.



Et est la ymagine de la Rose:

Et il l'art d'amoours est tout en dole:

Ames gens dient
 Que en songes
 La se fables noi
 Et menconges

Et au lieu puer nre songes sanges
 Une sont une menconger
 Et sont apres bien appaier
 Et puz bien veir agaier
 Et quiter qui ot no matres
 Et uctur pas songes aloes
 Et nos restes lausion
 Et auant au Roy aprouer

En conques ande AL
 Et qui die
 Que soit dole
 Et n'istardie

Et come que songes auant
 Et uctur pas Et me regne
 Et eno ont mo: et se fianca
 Et songes sont seu fianca
 Et bies anges et des amours
 Et li plusseur songes tenus
 Et dunt choses comertement
 Et ten ont puz apertement

f.II,V,15. Manuscrito iluminado. S. XIV. Roman de la Rose. Sirena tenante de escudo. Chantilly, Museo Condé.



f.II,V,16. Poema ilustrado. "Voeux de Paon" de Jacques Lon. Mediados siglo XIV. Sirena música. New York, Coll. William S. Glazier.



En el primer verso de este poema se refiere a un grupo de músicos que se reúnen para tocar un instrumento que se llama "voeux de paon". El texto describe cómo estos músicos, que incluyen a un hombre con cabeza de conejo, se preparan para tocar y cómo su música atrae a las sirenas. El poema continúa describiendo la escena y el efecto de la música en las sirenas.

En el primer verso de este poema se refiere a un grupo de músicos que se reúnen para tocar un instrumento que se llama "voeux de paon". El texto describe cómo estos músicos, que incluyen a un hombre con cabeza de conejo, se preparan para tocar y cómo su música atrae a las sirenas. El poema continúa describiendo la escena y el efecto de la música en las sirenas.



En el primer verso de este poema se refiere a un grupo de músicos que se reúnen para tocar un instrumento que se llama "voeux de paon". El texto describe cómo estos músicos, que incluyen a un hombre con cabeza de conejo, se preparan para tocar y cómo su música atrae a las sirenas. El poema continúa describiendo la escena y el efecto de la música en las sirenas.



f. II,V,17. Manuscrito iluminado. Odiseo y las Sirenas. S. XV. Roma, Biblioteca Casanatense.



f.II,V,18. Manuscrito iluminado. Libro de Horas de Luis de Brujas. Siglo XV. Sirena y tritón. París, Coll. Mlle. Gabrielle Durrieu.

en voxe et ice perzans degasteriet ase
Cestun pmiss lempre en lan de nres
Et du monde m^o b^e h^oobj
Et ou premier an decestun la vertu et
le nom de saint Jehan baptiste fu decla-
re en bne ville de france cestuassanow
mortaine et fu ennoblie des Reliques
de cestun en ceste manere. **U**adis enteste
cite auoit bne feme moult deuote a fait
Jehan baptiste. Laquelle attendoit que
dieu lui donnaist aucune chose des Reli-
ques de cestun et fu tione ans en orisons
pour ceste Requeste faire de quoy au-
cun autre se fust desespere mais icelle.

Saint coulombain fust me
hors du coment de lissines
et ses compaignons seussent enuoie
Jusque a bne lieue lonit qm est dit
despierre saint decole qui estoit moult
d'cellin saint pierre qui estoit ia de plus
petit eage comença a estre forment gre-
ue de piez et sans demenre il sagenoie
la deuant le pere et lui Requist deuote-
ment licence de Retourner et il ot pitie
de la foiblesse du fiere et lui donna moult
de bonnairment courre et se comanda
a bon de pere moult piteusement ala
d'onne misericorde et psonoit 2 l'autre

f.II.V.19. Manuscrito iluminado. Espejo
Histórico de Vicente de Beauvais. Siglo
XV. Sirenas tenantes de escudo, acompa-
ñadas por Salvajes. Biblioteca del Castillo
de Carlat. Chantilly, Museo Condé.

5. Vestigios iconográficos de algunos seres míticos del mar en la pintura gótica.

La pintura gótica no favoreció, en líneas generales, el desarrollo de la temática mitológica tomada de la Antigüedad; como se ha podido comprobar, el papel de transmisores del legado clásico -tanto de escritores como de artistas plásticos- correspondió, sobre todo, a los manuscritos iluminados por ser éstos obras destinadas a la élite intelectual de aquellos siglos. El pueblo llano apenas conocía ya el significado de los seres míticos, y el lenguaje pictórico, renovado, se convirtió en un vehículo divulgador de la más pura ortodoxia religiosa. Por otro lado, al iniciarse el siglo XIII, el naturalismo había ido ganando terreno ante las extrañas fantasías románicas, y la Iglesia, de acuerdo con los nuevos postulados ideológicos, optó por dictar a los artistas unas formulaciones estéticas e iconográficas distintas.

Por lo que hemos podido comprobar, parece que hasta los siglos postreros del gótico, la pintura -a diferencia de otras artes- no incluyó entre sus representaciones a las criaturas míticas marinas, siendo éstas muy escasas, aún en fechas avanzadas. El inicio del siglo XV es el momento en el que las sirenas, salidas de los capiteles o de las ilustraciones de manuscritos, pasaron a ocupar un lugar entre los motivos temáticos de la pintura sobre tabla. Su presencia, ya fuera sencillamente decorativa o con carácter moralizante, completaba, por lo común, escenas de índole religiosa.

Uno de los más significativos ejemplos al respecto es el cuadro de un políptico que representa a **San Cristóbal**, realizado al temple sobre tabla hacia el año 1400, por un maestro anónimo -conocido como el Maestro de los Países Bajos-, que se conserva actualmente en el Museo Mayer van den Bergh de Amberes (lám. II,V,27). En la composición, de luminoso colorido e ingenuidad narrativa notable, el Niño Jesús espera en la orilla a que San Cristóbal, que vadea el río apoyado en un bastón, acuda en su busca. En palabras de Anna Eörsi, "la ribera

emerge abruptamente del agua y junto con el río se vuelca hacia el plano del agua. En el agua abundan los peces, de los que el pintor no dibujó más que el contorno -para sugerir tal vez la transparencia del medio-. En cambio, la pierna de San Cristóbal cambia de color en el agua. En el río se vislumbra incluso una sirena peinándose, como símbolo de los malos espíritus que tientan al hombre" (31). En efecto, la variada gama de peces que habitan el río, y las direcciones encontradas que cada uno de ellos siguen, hacen del medio acuático un espacio palpitante y vivo, posiblemente un reflejo de la vida misma, en el que una sirena pisciforme se contempla en un espejo mientras arregla sus cabellos.

Esta pequeña y coqueta sirena reproduce, de forma análoga, las efigies de aquellas criaturas marinas que, un siglo antes, había utilizado el pintor de las Grandes Horas de Rohan en sus ilustraciones, como vimos. Su modelo de inspiración son las miniaturas, razón por la que su anatomía ha sido tratada con un sentido caligráfico muy intenso. El peine y el espejo aluden a su carácter pecaminoso, y a la tentación que, como se ha señalado, acecha al hombre cristiano en su andadura por la vida. El hecho de que la sirena se encuentre en el fondo de un río y no en el mar, como solía ser habitual, nos hace pensar que, ideológicamente, el medio acuático era identificado con la tentación, y la humedad con la lujuria. El mismo contenido simbólico aparece en otras pinturas de la época, donde el bien (santo) y el mal (sirena) se contraponen, y de ellas trataremos en el apartado correspondiente a los "santos cristianos como protectores del mar en el arte gótico".

Para finalizar este breve apartado correspondiente a la pintura gótica sobre tabla, hemos considerado oportuno hacer en este punto algunas consideraciones sobre la polémica obra de Hieronymus van Aeken, conocido como el Bosco, dado que, excepcionalmente, en sus obras aparecen seres anguipedos cuya iconografía, aunque tamizada por una exhuberante fantasía, deriva, en última instancia, del mundo clásico. Como muy bien han expresado algunos autores ante la obra del más enigmático de los maestros flamencos, acercarse a un conjunto pictórico tan

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

denso, formal y conceptualmente, produce vértigo. Vértigo porque en nuestros días el Bosco es signo de antítesis: medieval o moderno, judío o antisemita, doctrinario o pícaro, burgués o marginado, moralista o perverso, etc...

En nuestro caso, hemos preferido seguir las indicaciones de clasificación de la obra de Hyeronimus Bosch dada por fray José de Sigüenza, en el siglo XVI (32), y retomada posteriormente por muchos autores, y considerar que muchas de sus obras son intrincadas alegorías de consejo y ejemplo, en las que se trata de subrayar la vacuidad y brevedad de los placeres terrenales "que pasan tan velozmente como el sabor de la granada o de las fresas" (33).

Los monstruos y seres fantásticos salen en su obra a ocupar el primer plano, a ser los verdaderos protagonistas de sus cuadros, hecho que tal vez pueda explicarse si se tiene en cuenta que acaso el Bosco procedía de una familia de iluminadores, y estaba acostumbrado al repertorio monstruológico frecuente en los márgenes y orlas de manuscritos. Con sus monstruos se creaba una "Summa" demoniológica, tal vez la última del medioevo, en la que el monstruo era sinónimo del mal, de todas las tentaciones que acechaban al cristiano, como queda bien patente en *Las tentaciones de San Antonio*, cuadro que aparece ante nuestros ojos como una auténtica "psicomaquia", una encarnizada batalla entre el bien y el mal.

La disparidad de opiniones y teorías sobre el significado de la obra del Bosco, incluso sobre su propia situación -dentro de la Edad Media o el Renacimiento-, no es sino clara evidencia de que estamos ante la obra de un artista genial, que vivió a caballo entre dos siglos, difícil de encasillar bajo un sólo epígrafe, y ante la que somos incapaces de discernir con exactitud cuál fue el mensaje que nos quiso transmitir con sus pequeños detalles, con sus quimeras y porqué no decirlo, con sus sueños.

En este complejo panorama, y por lo que al marco de nuestro trabajo se refiere, hemos podido observar que, en varias ocasiones, como sucede, por ejemplo en **Las tentaciones de San Antonio**, el pintor sitúa el Agua en comunicación con el mundo subterráneo; incluso nos da la sensación de que es agua residual, de cloaca, en la cual hierven los pecados y toda suerte de vicios humanos, figurados a modo de inverosímiles y monstruosas criaturas, que pueden llegar a ser horribles a la vista, como forjadas en alucinantes pesadillas.

Algunos autores (34) han apuntado que el Agua fue concebida, en ocasiones, por el Bosco como el "reino de la libertad", a través del que viajan los humanos -o los locos en su nave-, presos de su propia existencia (la nave), de forma análoga a la expuesta por Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura*. Como es sabido, la concepción medieval más generalizada de la naturaleza humana consideraba al hombre, corrupto tras el pecado de Adán, en constante lucha por vencer a sus inclinaciones perversas, si bien se pensaba que éste tenía muchas más probabilidades de pecar, y por consiguiente hundirse al nivel de las bestias, que de vencer a las tentaciones y elevarse por encima de ellas. La obra del Bosco es un reflejo de las esperanzas y los temores de una Edad Media que se aproximaba a su fin, y por tanto, pretendía transmitir ciertas verdades morales y espirituales al espectador. En palabras de Dir Bax (35), sus pinturas son "traducciones visuales de juegos de palabras y metáforas"; nosotros debemos buscar su significado.

Entre las interpretaciones dadas a una de sus más famosas obras, el **Tríptico del Jardín de las Delicias** (Madrid, Museo del Prado) resulta ciertamente sugerente la que, basándose en presupuestos ideológicos medievales, hace de este maravilloso y sorprendente conjunto una excusa para representar la idea del triunfo del pecado, y convierte este delicioso jardín un paraíso falso, cuya belleza -temporal- conduce a los seres hacia la ruina y la perdición, y, en definitiva, al infierno. El tríptico puede leerse siguiendo sus tres tablas, de izquierda a derecha: en el postigo izquierdo se halla el Jardín del Edén, donde reina la

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

armonía que precedió al pecado original; tras la caída de Adán, el Jardín del Edén se convirtió en el Jardín de las Delicias -tabla central-, donde los hombres se rigen por la única ley de los más deleitosos placeres, tan falsos y engañosos que conducen al Infierno, representado magistralmente en el postigo derecho, donde la violencia, el fuego y los estallidos son el marco ambiental para toda una suerte de fantasías, monstruos y seres híbridos, que atormentarán a los condenados hasta el fin de los tiempos por sus pecados.

La tabla central muestra una imagen del placer concebida como un gran parque a modo de jardín, ya que por siglos el jardín había sido escenario para los amantes y las prácticas amorosas, desde que en el siglo XIII se escribiera el "Roman de la Rose". Los personajes retozan desnudos o hacen el amor en el agua; en tiempos del Bosco el agua se solía asociar con el amor o con los juegos amorosos, idea generalizada en la Edad Media, como hemos ido señalando a lo largo de este trabajo, al identificarse el medio acuático con Afrodita, una diosa nacida de la espuma marina, y convertida en diosa del Amor. El Jardín del Amor es el símbolo de la lujuria, el principal de todos los pecados, y ofrece un espejo en el cual se refleja la locura y la necesidad del ser humano.

En el lago del fondo, "el estanque de la lascivia", los personajes, sin distinción de sexos, se bañan y realizan prácticas sexuales en el estanque, mientras que en el centro, los sexos han sido separados, y las mujeres -como símbolo de tentación- se agrupan en el agua, y están rodeadas por los hombres -personificaciones de los pecados-, muchos de ellos representados sobre el lomo de animales (la acción de cabalgar parece ser una metáfora del acto sexual), algunos de los cuales sostienen enormes peces con sus manos, tal vez una transposición de los símbolos fálicos citados en los proverbios neerlandeses (36).

Y es en ese profundo asiento de pecado donde no podían faltar las representaciones de seres anguipedos, de formas humano-pisciformes, cuya presencia está directamente relacionada con el pecado de la carne, con el triunfo

de la lujuria humana, siguiendo los parámetros iconológicos medievales. Un templete central y cuatro en los ángulos, con sus respectivas bifurcaciones de caudal acuático, convierten a ese lago en Paraíso de amor -falso paraíso al que nos hemos referido en líneas precedentes-, en el que copulan con libertinaje parejas de amantes, y en el que incluso se puede observar la presencia de tríos amorosos, frutos prohibidos, pájaros pecaminosos y seres demoníacos que acechan con sus insistentes tentaciones.

Desde uno de los templete del fondo -el de la izquierda- efectúan su salida todo un cortejo de seres, sólo visibles de cintura para arriba, que por su tratamiento son, posiblemente, figuras de sirenas, prestas a hacer caer en la tentación a cuantos hombres caigan en sus redes. Algo más avanzada, la primera de estas dañinas criaturas del mar, de larga cabellera pelirroja y atractiva fisonomía, dotada de extremidad inferior pisciforme, acaba de seducir a un hombre, que rendido ante su encanto se aproxima a ella en un ardiente beso unido a un no menos impuro contacto físico.

Asimismo, nadando hacia el eje central desde el extremo derecho de la composición, se dan cita dos numerosas cohortes de seres marinos, en este caso anguipedos cuyo cuerpo y cabeza están cubiertos con una armadura metálica, avanzan en tropel; muchos de ellos levantan en sus manos jugosos frutos maduros, como alusión al pecado que ellos mismos representan, y van acompañados de peces (símbolo fálico en la tradición neerlandesa). Uno de estos seres, más adelantado que sus compañeros, y situado cerca del estanque central, ha iniciado ya el diálogo amoroso con una hermosa sirena de larguísima y rubia cabellera, cuerpo y senos bien modelados y única cola pisciforme -provista de aletas y remate bífido- sostenida en uno de sus extremos con la mano izquierda, figura que parece proceder, por su gran belleza y decorativismo, de una rica inicial de manuscrito iluminado. Su compañero avanza hacia ella como un autómatas, preso de la fascinación o acaso del encantamiento de la bella criatura hacia la que extiende sus rígidos brazos, de torpes movimientos, en virtud de la

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

coraza que le cubre. Tal vez pudiera interpretarse esta figura masculinopisciforme, y todas las que avanzan tras él, como alegorías del hombre pecador, cuya personalidad -y por tanto su rostro- se anula, y que actúa sin raciocinio -como un autómatas-, siguiendo los pasos de la mayoría -avanzando en masa-.

En el ángulo derecho de la abigarrada composición, entrando en el estanque desde el río que en este punto se sitúa, podemos contemplar la presencia de otro ser anguipedo, que destaca por el brillante colorido de su extremidad pisciforme -de un rojo tan intenso como el de los frutos prohibidos-, que avanza sobre un gran pez, dispuesto a hundirse en el agua del pecado, ya que pudiera ser un símbolo mismo del acto sexual (porque cabalga -es decir, copula -a la grupa de un pez- o sea, del símbolo fálico). Cerca de él, otro personaje anguipedo (?) juguetea con un enorme y brillante fruto, ya mordido.

Por el azulado cielo vuelan seres no menos fabulosos que los que hemos mencionado en la superficie acuática; y, como salido de ésta, un enorme pez, cuyas demesuradas y casi transparentes aletas le ayudan a planear en el aire, sirve de obscena montura a un ser anguipedo (similar a los que llevaban coraza en el agua) que sostiene con sus manos el símbolo de su poder: una especie de caña de pescador de la que pende un jugoso fruto de color rojo ardiente. Una vez más, estamos ante una clara indicación a los pecados de la carne, tan preponderantes en el panorama social e ideológico del final del medioevo, y los más duramente censurados por la Iglesia, por ser los más extendidos en todas las capas de la población. Análogos y también malignos viajes aéreos se representan también en el tríptico de las Tentaciones de San Antonio (Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiguo), en el que un pez similar al que sobrevuela el Jardín de las Delicias es el vehículo que utiliza una hechicera para acudir a una de sus extrañas ceremonias (?).

Volviendo al tríptico del Museo del Prado, detengámonos en el postigo izquierdo, donde se ha representado el Jardín del Edén (El Paraíso); la tierra y las

aguas han engendrado a las criaturas vivientes, reales (jirafa, elefante, rinocerontes, gacelas, aves) y fantásticas (unicornio), que se disponen en torno a la Fuente de la Vida, en cuya base dentellea el brillo de las gemas preciosas. En el primer plano aparece Dios -de aspecto juvenil- uniendo a Adán y Eva, ordenándoles : *"Creced y multiplicaos; llenad la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra"* (Génesis, 1,28). No vemos la expulsión del Paraíso, como en el tríptico del Carro de Heno (Madrid, Museo del Prado), pero la tentación queda lo suficientemente explícita en el árbol del pecado, entre cuyas verduras y frutos asoma la figura de una serpiente, que se apresta a sacar la viperina lengua cargada de veneno y de tentaciones. Asimismo, en el primer plano del cuadro, el artista ha pintado un estanque cenagoso, de oscuras aguas, en las que nadan animales fantásticos, de diversas especies; entre ellos destaca un unicornio marino, y un ser anguipédo de cuerpo humano y cabeza aviforme, en actitud de atenta lectura. Otros animales horribles, situados en la tierra colindante al corrompido estanque disipan cualquier duda sobre la interpretación iconográfica del conjunto. "En el Jardín de las Delicias se muestra al Bosco en la cima de sus poderes creativos como artista moralizador. Ninguna de las demás obras que pintara expone mediante imágenes tan vivas la complejidad de su pensamiento...En su mensaje didáctico, en su descripción del ser humano entregado al pecado, el Jardín de las Delicias pertenece, sin duda, a la Edad Media" (37) (láms. I,V,28-30).

5. Santos cristianos como protectores del mar en el arte gótico.

Navega

*Arrodillate y reza.
No, navega,
navega sobre tu llanto.
Marinero:
lágrimas,
lágrimas,
lágrimas....
la nube, el río, el mar.
Que no me tejan pañuelos
sino velas.
Que no me consuele nadie,
que no me enjuguen el llanto,
que no me sequen el río.
Lloro para que no se muera el mar,
mi padre el mar, el mar
que rompe las dos playas
en las dos puertas sin bisagras del mundo
con el mismo sabor viejo y amargo
de mi llanto. Yo soy el mar.
Soy el navegante y el camino,
el barco y el agua...
y el último puerto de la ruta.
Y allá, más allá del mar...
al final de mis lágrimas
está la isla que busca el navegante...*

*(León Felipe Camino. Ganarás la luz.
Libro II, n. 5).*

Para velar por la seguridad en las travesías marítimas, el mundo cristiano optó por crear símbolos y credos de fé que vinieron a sustituir a aquellos que en su día habían creado los griegos del siglo VII a.C. Primeramente, como ya se ha esbozado, Cristo ocupó ese lugar antaño de las divinidades paganas, y, poco a

poco, fueron apareciendo en la hagiografía medieval figuras de santos protectores de navegantes y gentes de mar, cuya presencia en el arte está documentada desde el siglo XIV; sus leyendas refieren la protección a los marineros, salvaciones milagrosas, etc. Estos santos del cristianismo, siervos de Cristo, reemplazaron a las divinidades menores del cortejo poseidónico, que no eran sino servidores de su gran dios, Posidón.

Desde este momento, el mar tenebroso quedó amparado por el cristianismo, pero su fuerza, nunca del todo aplacada, su tempestuosa ira y sobrenatural poder, hicieron que nunca se extinguiese el recuerdo de aquellas divinidades paganas. Santos cristianos y deidades de la antigua mitología fueron, indistintamente, los protagonistas de escenas marinas; por lo general, y como se ha podido comprobar hasta este punto, las divinidades antiguas eran el símbolo inequívoco de los peligros que acechaban a los navegantes, mientras que los santos cristianos ofrecían una esperanza de salvación ante tales peligros. En algunas ocasiones, la mitología pagana y el sentido de protección dado por los titulares del cristianismo conviven en una misma obra.

El mundo cristiano occidental presenta, a partir de este momento, una doble orientación, tanto a nivel ideológico, como en las realizaciones artísticas: por un lado la religiosidad, y por otro, el recuerdo del pasado mítico. Cuando se trata de obras de auténtica devoción, Cristo, la Virgen o los santos son los encargados de garantizar la seguridad en los viajes por mar. La Iglesia cristiana necesitaba un soporte espiritual para que los fieles, las humildes gentes del mar, mantuvieran viva su esperanza y su fé. Poco a poco, se irían perfilando una serie de figuras como materializaciones de tales necesidades, y en las leyendas de los santos se entretejen pasajes alusivos a intervenciones milagrosas que alimentaban la religiosidad popular y que aún perviven hoy en muchas culturas.

San Nicolás de Bari fue el santo cristiano relacionado con el mar cuya presencia en el pensamiento y el arte medieval fue más temprana y relevante (38);

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

junto a él asumieron papeles similares como patronos o protectores de navegaciones el propio San Pedro, Santa Marta, San Bertín, San Julián, Santa Magdalena o Santa Ursula.

A partir del siglo XV, la Virgen María asumió también papel relevante en los asuntos relacionados con el mar o con salvaciones milagrosas. Desde entonces su figura se convirtió en la esperanza de las gentes del mar, y a ella estuvieron dedicadas muchas plegarias, exvotos populares, magníficas obras de arte. La devoción de la Virgen marinera sigue viva en nuestros días, y sus raíces son, sin duda, tardomedievales.

La temática relacionada con las salvaciones milagrosas en el mar o las súplicas de los navegantes a la Virgen, Cristo o los santos pasó a ser un asunto tratado, con mucha frecuencia, desde los primeros años del siglo XVI, en el arte de carácter popular, especialmente en la pintura sobre tabla. Estas obras, con carácter de exvoto, serán tratadas en un apartado dedicado a la religiosidad popular y el mar Mediterráneo a través de los tiempos (39).

Por el contrario, en las realizaciones artísticas de élite, fueron los dioses de la antigua mitología grecorromana quienes asumieron, desde entonces, el protagonismo de las escenas referidas al mar, rescatando, con un sentido meramente decorativo, en la mayoría de las ocasiones, todas las efigies que había legado la cultura antigua. Con el paso del tiempo, esta dicotomía -religiosidad y decorativismo- pudo llegar, incluso, a fusionarse en obras aisladas, porque, en definitiva, se trata de dos modos paralelos de rendir tributo al hecho sobrenatural, a la fuerza inconmensurable del mar. Tanto la miniatura gótica como la pintura sobre tabla ofrecen un panorama bastante notable del papel que los santos cristianos asumirían, a partir de entonces, como patronos de la marinería; sobre ello, hablaremos más detenidamente en el APENDICE IV de esta Tesis, dedicado, fundamentalmente, a la religiosidad popular mediterránea de raigambre clásica.

NOTAS:

1. El "Speculum Maius" es una verdadera enciclopedia que apareció ante sus contemporáneos como el máximo esfuerzo de la ciencia humana. Consta de cuatro libros: El Espejo de la Naturaleza, el Espejo de la Ciencia, el Espejo de la Moral, y el Espejo de la Historia.
2. Dante Alighieri (Florencia, 1265- Rávena, 1321). Actuó como un hombre del Renacimiento, descollando tanto en las funciones públicas como en la guerra. Perteneció al partido güelfo, y a la caída de éste Dante fue desterrado. En la nostalgia de su Florencia natal escribió *La Divina Comedia*, obra en la que se narran las visiones del poeta, acompañado por Virgilio, del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. El poema termina con la sublime visión trinitaria de Dante.
3. Según expresión reconocida, la Iglesia concibió la Catedral como un libro de piedra, como una interpretación plástica de las SUMMAE, de los SPECULA, y de las IMAGENES del mundo que caracterizaron la vida intelectual del siglo XIII. Las catedrales quedaban convertidas en auténticos resúmenes del Universo, donde se reflejan todas sus realidades.
4. 1346-1406.
5. Francesco Petrarcolo (Arezzo, 1302- Arqua, 1374). Poeta considerado como el padre del humanismo por sus importantes contribuciones a la filología latina, que demostró un gran amor por los clásicos. Además, su poesía en lengua vernácula, creó una escuela literaria distintiva, la lírica amorosa que habría de sustituir al "dulce estilo nuevo".
6. Identificado con Philippe de Vitry, obispo de Meaux, o bien con Chrestien Legonais, de Sainte-More.
7. De Boer, Ovidio moralizado, poema de comienzos del siglo XIV, publicado con arreglo a todos los manuscritos conocidos, Amsterdam, verh,d.Kon.Akad. van Vetensch, 1915-1938.
8. -Alegoría sobre Ovidio de Giovanni Virgilio (Wicksteed y Gardner, -Dante e Giovanni del Virgilio, Edimburgo, 1902).
-Moralia super Ovidii metamorphoses de Robert Holkot.
-Reductorium morale de Pierre Bersuire.
-Metamorphosis ovidiana moraliter explanata de Thomas Waleys.
-Allegoriae ed esposizioni delle metamorphosi de Giovanni dei Bonsogni.

9. -Comentario de Copenhague que acompaña uno de los manuscritos del Ovidio moralizado.
-Comentario que acompaña al Reductorium Morale de Pierre Bersuire; ambos citados por Sez nec, J., *The Survival of the Pagan Gods*, Nueva York, 1953.
10. Sez nec, J., op. cit., traducción castellana de Juan Aranzadi, Madrid, 1988.
11. Villain-Gandosi, C., *La Navire Medieval à travers les miniatures*, París, 1985.
12. Adhémar, J., "La Fontaine de Saint Denis", en *Revue Archeologique*, París, 1936 I, pp.224-232.
13. Después de la dispersión de las obras de Saint Denis, la fuente pasó al Museo de Artes, en 1794. Pero, hacia 1798 fue transportada a los Inválidos, donde debía decorar la explanada con el león de San Marcos. Este proyecto fue abandonado y en 1809, la fuente entró en el Museo de los Monumentos franceses de Lenoir. Seriamente dañada por estos transportes, la obra fue alzada en una de las salas contra un muro. En 1819 fue cedida al Louvre, en cuyos inventarios antiguos figura, pero aún hoy sigue en depósito en el Museo de Bellas Artes a causa de sus dimensiones (más de 12 metros de circunferencia), que la hacen bien difícil de situar.
14. Cfr.Capítulo III,I: láms. III,I,18-21 y III,I,35-39.
15. Cfr.Adhémar, J., *Influences Antiques dans l'Art du Moyen Age Français*, Londres, 1939.
16. Cfr. Villain-Gandosi, *La Navire Médiéval á travers les miniatures*, París, 1985.
17. Cfr. Villain-Gandosi, op.cit.
18. Cfr. Villain, Gandosi, op. cit.
19. Mateo Gómez, I., *Temas profanos en la Escultura Gótica Española. Las Sillerías de Coro*, Madrid, 1979, n.18.
20. Cfr. Catálogo de la Exposición "Reyes y Mecenas", Toledo, Museo de Santa Cruz, Marzo-Mayo 1992, n. 141.
21. En la Biblia de Souvigny también hay un escena con Jonás arrojado a la ballena; la iconografía del cetáceo es muy naturalista y se aleja de sus prototipos antiguos, razón por lo que omitimos su descripción en el presente trabajo.
22. Iniciado por el príncipe Alfonso, hijo de Edward I.
23. Marle, R. van, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et a la Renaissance*, La Haya, 1932, p. 297.
24. Biblioteca Estense de Módena, Nardini Editore, Florencia, 1987, tav. XLI.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

25. "El mundo en 1375", en Revista GEO, n. 53, Junio 1991. Asimismo, una reproducción de dicho folio se expuso y publicó en el catálogo de la exposición "El legado científico Andalusí", Madrid, M.A.N., Abril-Junio de 1992.
26. Meiss, M./ Thomas, M., *The Rohan Master. A book of hours*, Nueva York, 1973.
27. Eörsi, A., *La pintura gótica internacional*, (traducido por Krisztina Zilahi, Budapest, 1978, n.5. 39.
28. Saxl, F., *A spiritual Encyclopaedia of the latter Middle Age*, Londres, 1942.
29. Se puede advertir que estos motivos acuáticos vienen a ser una transposición medieval de los temas "nilóticos" que, surgidos en el helenismo alejandrino, habrían de tener un gran éxito en la Baja Antigüedad, e incluso en el Arte Copto.
30. Los Salvajes son personajes cubiertos de vello y armados que, en el mundo gótico solían servir de introductores en las fiestas (disfrazados) , y cuyas figuras se tomaron en la iconografía, de tal suerte que aparecen en las portadas de importantes edificios para dar la bienvenida a quienes a ellos acuden. Como han señalado algunos autores, los salvajes responden al contexto del hombre natural, antes de la caída. Cfr. Franco Mata, A., *Saber ver el gótico*, Ayuntamiento de Leganés, Museo Arqueológico Nacional, Leganés, 1987.
31. Eörsi, A., *La Pintura Gótica Internacional*, (traducido por Krisztina Zilahi), Budapest, 1984.
32. Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*
33. Porfirio, J. L., *Las Tentaciones*, Lisboa, 1989.
34. Suárez Quevedo, D., *Renacimiento y Manierismo en Europa*, Madrid, 1989.
35. Bax, D., *Beschrijving en pogig tot verklaring van het Tuin der onkuisheiddrieluik van Jeroen Bosch*, gevolgd kritiek op Fraenger, Amsterdam, 1956.
36. Bosing, W., *El Bosco, 1450 (?) -1516. Entre el cielo y el Infierno*, Londres, 1973.
37. Bosing, W., op. cit. p. 60.
38. Cfr. Capítulo III,1,5 y APENDICE IV.
39. Cfr. APENDICE IV.

ABRIR TOMO II

