



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La representación de Daniel en el foso de los leones en la escultura de Occidente (ss. XI-XIII)

Corpus y estudio iconográfico de la transformación, función y significado de una imagen polivalente

Juan Antonio Olañeta Molina



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.



Volumen I. Texto

La representación de Daniel en el foso de los leones
en la escultura de Occidente (ss. XI-XIII)
Corpus y estudio iconográfico de la transformación,
función y significado de una imagen polivalente

Juan Antonio Olañeta Molina

Tesis doctoral

Directores: Dr. Carles Mancho y Dra. Quitterie Cazes

Universitat de Barcelona - Facultat de Geografia u Història - Departament d'Història de l'Art

Barcelona, 2017



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Geografia e Història
Departament d'Història de l'Art

**La representación de Daniel en el foso de los leones
en la escultura de Occidente (ss. XI-XIII).
Corpus y estudio iconográfico de la transformación, función y
significado de una imagen polivalente**

Juan Antonio Olañeta Molina

Volumen I. Texto

Tesis doctoral

Para optar al título de doctor 2017

Directores:

Dr. Carles Mancho (Universitat de Barcelona)

Dra. Quitterie Cazes (Université Toulouse-Jean Jaures)

Tutora :

Dra. Milagros Guardia Pons

Programa de doctorado: *Història i Teoria de les Arts*

Barcelona, 2017

Volumen I

Texto

A Lorena y Paco

Agradecimientos

A pesar de mi condición de mamífero, en el año 2009 decidí iniciar un proceso de holometabolismo laboral en el que, partiendo del estado de “economista”, debería pasar al de “historiador del arte”, más acorde con mi vocación y estímulos vitales. Quizás no me hubiera planteado acometer esta metamorfosis si en mis años jóvenes no me hubiera inoculado el virus del románico y del arte mi querido amigo y maestro Francisco Matarredona, a quien por ello y por su amistad le estaré siempre agradecido y por ello esta tesis va a él dedicada. Pasados cerca de veinte años en los que, a pesar de ganarme bien la vida como consultor y director financiero, sentía una creciente frustración por no estar haciendo lo que realmente quería, llegó el momento de abandonar mi fase de estresado y alienado “gusano”, para reinventarme e iniciar una comprometida y arriesgada fase embrionaria. Tuve, por aquel entonces, la suerte y privilegio de contar con el buen consejo y apoyo de algunos de los mejores especialistas del arte románico: David Simon, Manuel Castiñeiras y Milagros Guardia. Sus sabias palabras fueron decisivas para que tomara una decisión que llevaba tiempo demorando. En los primeros momentos fue crucial la ayuda de un hombre carismático y de inmenso corazón, Jordi Tosca. Para todos ellos mi agradecimiento y reconocimiento.

En el crítico periodo larvario es fundamental el ambiente en el que se desarrolla el proceso. Quiso la fortuna que, al poco tiempo de iniciar el máster, pudiera empezar a colaborar con el grupo de investigación *Ars Picta*. A sus responsables, Milagros Guardia, Immaculada Lorés y Carles Mancho, siempre cercanos y atentos, les agradezco lo mucho que de ellos he aprendido y todo lo que me han ayudado. De sus miembros –Begoña Cayuela, Roser Piñol, Rebecca Swanson, Cristina Tarradellas, Carmen Perrotta, Josep Palau y Marta Fernández– solo se pueden decir alabanzas. Hemos compartido inquietudes, problemas comunes, ideas, conocimientos, buenos momentos y palabras de aliento. Me han revisado textos, ayudado en las traducciones y dado sensatos consejos. Es un lujo colaborar con ellas y ellos.

He tenido la fortuna de contar con dos magníficos directores de tesis, Carles Mancho y Quitterie Cazes, a los que agradezco sus comentarios, directrices, correcciones y apoyo durante este largo proceso.

Además, al igual que Daniel en su foso, no he sido devorado por los leones de la tesis gracias a haber contado con la ayuda de una multitud de ángeles y Habacucs. Por su generosidad y

amabilidad, Michel Claveyrolas y Fernando García, “tío gilito”, alcanzan la categoría de arcángeles. Me han ayudado con las revisiones del corpus, con las traducciones, con el trabajo de campo, a conseguir fotografías, bibliografía, me han brindado su hospitalidad y su amistad sin límites. Además, he tenido el privilegio de disfrutar con ellos de magníficas jornadas visitando hermosos templos. Merci beaucoup, Michel; muchas gracias, Fernando. Sería injusto olvidar a Marie-Paul, la esposa de Michel, quien también merece todo mi agradecimiento.

Un grand merci aussi a la encantadora y entusiasta aficionada al románico Marie-Christiane Dicharry, que “se ha dejado el alma” en la traducción de parte de los textos al francés.

Por su hospitalidad y los buenos momentos vividos con ellos, siempre recordaré con especial cariño y gratitud mi estancia en Nueva York junto a Elizabeth Valdez del Álamo y Constancio del Álamo. Quitterie Cazes, Saverio Lomartire y Ute Dercks se desvivieron para que mis estancias en Toulouse, Vercelli y Florencia fueran productivas e inolvidables, y a fe que lo consiguieron. Todo fueron facilidades durante mi estancia en Tolosa gracias a Hélène Débax. Agradezco al Kunsthistorisches Institut in Florenz, y en especial a su director Gerhard Wolf, el haberme invitado a tener acceso a los fondos bibliográficos de tan privilegiado y fantástico lugar. Asimismo, he podido acceder a archivos, depósitos y colecciones de museos extraordinarios gracias a la amabilidad de Jordi Camps (Museu Nacional d'Art de Catalunya), Martha Wolf (Art Institute of Chicago), Bret Bostock y Michael Cothren (Glencairn Museum), Charlotte Riou (Musée des Augustins, Toulouse), Lluís Campins (Museu de Sant Cugat), Christian Vernou (Musée Archéologique, Dijon), Fernando Miele (Museo Diocesano Reggio Emilia), Mercedes Jover (Museo de Navarra), Judit Verdaguer (Museu Episcopal de Vic), Marietta Cambareri (Museum of Fine Arts of Boston), Amaya Zardoya y Aurelia Blázquez (Museo de Tudela-Palacio Decanal de Tudela), Nicole R. Myers y Mallon MacKenzie (The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City), Elizabeth Reluga (Isabella Stewart Gardner Museum), Amanda Mikolic (The Cleveland Museum of Art), Franca Porticelli (Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino), David Kirchthaler y Jean-Marie Dumas (Service du Patrimoine, Ville d'Arles), Musei Civici Castello Visconteo de Pavía, Marco Tombolato (Ufficio Tecnico della Diocesi di Fidenza), Anna Maria Bertoli (Ufficio diocesano Beni Culturali di Bologna), Montse Torras (Museu Frederic Marès) y Carlos Valle (Museo de Pontevedra). Mención especial merecen Charles Little (Metropolitan Museum of Art of New York) y la infatigable y entrañable Belén Luque (Museo Diocesano de Jaca) por lo mucho que me han ayudado y por su compromiso con mi proyecto.

Me dieron todo tipo de facilidades para trabajar en su fantástico archivo en el Index of Christian Art en Princeton, institución a la que quisiera manifestar mi agradecimiento, especialmente a Catherine Fernández.

Han sido tantas las personas que en mis numerosos desplazamientos me han facilitado amablemente el acceso a templos para estudiar y fotografiar gran cantidad de piezas que enumerarlos conllevaría la elaboración de una lista casi tan extensa como el corpus. Por tanto, reciban todos ellos en conjunto mi agradecimiento. Recuerdo con agrado y añoranza las jornadas vividas en Parma –donde Sauro Rossi me mostró rincones inaccesibles del duomo de Parma–, en Vaprio d’Adda –con la inmejorable compañía de Marco Galli y Maria Rosa Concari, miembros de la Associazione Culturale Leonardo–, así como los recorridos realizados por el norte de Palencia en compañía de Montse Estela y Txaro Irigoyen. Mi agradecimiento también a Augusto Guedes y M^a Luisa Álvarez por su hospitalidad y atenciones durante mi visita a varios edificios gallegos.

También sería prolijo enumerar a todos cuantos generosamente me han enviado fotografías durante las fases de estudio y edición de este trabajo. Vaya mi agradecimiento a todos ellos. Sin embargo, sí que me gustaría destacar a algunas personas e instituciones: Antonio García Omedes –excepcional la labor de divulgación de este buen y generoso amigo–, Elena Aranda, Roberto Chaverri –a quienes además de sus fantásticas fotos agradezco sus muestras de cariño–, Ángel Bartolomé –a quien agradezco, junto a Ángeles Leal su hospitalidad durante mi estancia en Pamplona–, Pedro Sanz Quibus –a quien no le ha importado desviarse muchos kilómetros en sus viajes para cumplir “mis recados”–, a la añorada Covadonga Cañas –de cuyas magníficas fotos he podido disponer gracias a la amabilidad de su hermana Charina–, a José Ángel Rivera de las Heras –siempre amable y generoso, a quien espero poder conocer en persona algún día–, a Núria Peiris (Arxiu Mas) –por su trato exquisitamente amable–, a Esteve García y Esther Serrano –infatigables viajeros siempre dispuestos “a cazar” un Daniel–, a María José y Bob Friedlander –thank you for your translation revisions–, Braulio Valdivielso –entusiasta estudioso del románico en Burgos– y a Marisa Martín y Elena Martínez –encantadoras madre e hija con las que es una delicia charlar–.

A lo largo de estos años he tenido el privilegio de recibir por parte de numerosos especialistas su apoyo, sabios comentarios y consejos, así como su ayuda con la bibliografía y las fotografías. A todos ellos mi reconocimiento y agradecimiento: Laura Bartolomé, Gerardo Boto –nuestras periódicas conversaciones en Sant Cugat han sido todo un estímulo–, Laurence Cabrero-Ravel,

Manuel Castiñeiras, Daniel Cazes, Charlotte de Charette, Antonio Conejo, Concepción Cosmén, Régis Courtray, Vincent Debiais, Joan Duran, Gillian Elliot, Maritchu Etcheverry, Clara Fernández-Ladreda, Ángela Franco, Francisco de Asís García, César García de Castro, Gillian Elliot, Emmanuel Garland, Christian Gensbeitel, Dorothy Glass, Raphaël Guesuraga, José Luis Hernando, Wilfried E. Keil, Jacques Lacoste, Jacqueline Leclercq-Marx, Antonio Ledesma, Esther Lozano, John McNeill, Geraldine Mallet, Rosa Martín, Javier Martínez de Aguirre, Carlos Martínez Álava, Robert Maxwell, Hans-Rudolf Meier, Inés Monteiro, José Alberto Moráis, Victoriano Nodar, Dulce Ocón, Elena Paulino, Nelly Pousthomis, Marta Poza, Francisco Prado-Vilar, Víctor Rabasco, Alexia Raimondo, Emeric Rigault, Carles Sánchez, Carlos Sastre, Marta Serrano, David Simon, Harriet Sonne, Marc Sureda, Miguel Torrens y Matthew J. Westerby.

Me han facilitado amablemente fotografías e información de piezas de sus respectivas colecciones y bancos de imágenes: Mónica Fontaneda (Fundación Eugenio Fontaneda), el Dr. Barbagelata, Yvonne Sandoz (Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt), Cäcilia Fluck (Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst Staatliche Museen zu Berlin), Howell Perkins (Virginia Museum of Fine Arts, Richmond), Francesco Latorre (Associazione Culturale "Pietre Vive, Cattedrale Monopoli) y Pedro Luis Huerta (Fundación Santa María la Real de Patrimonio Histórico). Su generosidad me ha facilitado notablemente el trabajo.

Para la realización de los análisis en el marco del Limestone Sculpture Provenance Project he contado con la inestimable colaboración y soporte técnico de Elena Aguado, que con gran ilusión y dedicación se ha comprometido con este proyecto. Charles Ragland me explicó de una forma magnífica los detalles del magnífico informe que realizó tras los análisis de ciertas piezas. Jesús Lizalde (Delegado Diocesano de Patrimonio de Jaca) autorizó la extracción de muestras y el Obispado de Jaca financió parte de los análisis realizados. A todos ellos mi agradecimiento.

Gracias a las explicaciones de Marie-Laure Maraval en Tolosa pude dar mis primeros pasos con Filemaker, herramienta que ha sido esencial para el trabajo de esta tesis.

Por diferentes motivos, quisiera expresar mi agradecimiento a Javier Vecino, Florentino Nevado, María José y Bob Friedlander, Miguel Ángel Lázaro, José Antonio Pueyo, Omar Ramón, José Ignacio Gil, Luis Durán (Tudela), Javier Intxusta (Valdorba), María Baztán, Mario Agudo, Alfredo Orte, Jean-Marc Fabier (Saint-Sever), Jean-Claude Notet (*La Physiophile*), Fabrice Cario (*La Camosine*), Déborah Portal (Société scientifique et artistique de Clamecy), Gerhard

Guennemann, Joël Jalladeau, Mariano de Souza, M^a Asunción Alasan, Luis Lansac, Concepción Larrode y Juan Ramón Ugarte –cada conversación con él es una auténtica lección de conocimiento y humanidad–. En general, y aunque no estén citados, quiero expresar mi agradecimiento a todos aquellos, amigos y familiares, que me han manifestado en algún momento su apoyo y ánimo. Especialmente prolíficos en este aspecto han sido mis queridos primos de Algorta.

Semana tras semana, en nuestras comidas de los viernes en *El Nájera* y en viajes que hemos realizado juntos, mis buenos amigos de *La Txetxu* (José María, Miguel Ángel, Julián, Javier, Pepe, Paco, Jaime y Pedro) han sido partícipes de mis inquietudes, problemas, avances y estados de ánimo relacionados con mi tesis. Su apoyo y ánimo ha sido fundamental, de tal forma que, durante las largas semanas de encierro en casa, la cita semanal de los viernes ha sido el bálsamo que me ha permitido ir cargando las pilas. Más allá de tan inestimable soporte anímico, Javier Garrido ha tenido la amabilidad y generosidad de ofrecerse para la ardua tarea de revisar el texto de esta tesis a la caza de la escurridiza errata. Por ello le estoy tremendamente agradecido.

Capítulo aparte merece Lola Valderrama. Sería imposible describir en una extensión similar a la de esta tesis su grandeza de corazón y generosidad. Siempre he tenido de ella palabras de apoyo y cariño, hospitalidad infinita, disposición a ayudar, y tantas cosas. Todo mi afecto y amistad para ella, y para el bueno de “Ina”, Ignacio Fernández, otro de esos seres angélicos con los que uno tiene la suerte de encontrarse en el camino.

En el largo periodo de elaboración de la tesis, pero con especial crudeza en la fase final, la Parca se ha llevado a unos cuantos seres queridos. Además de la ya citada Covadonga, nos han dejado mi buen amigo y maestro Pepe Julián y mis tías María Luisa y Miren. Especialmente dolorosa ha sido la reciente marcha de mi querido padre. *Libera, Domine, animas eorum sicut liberasti Danielelem de lacu leonum.*

Quisiera tener un recuerdo especial para mi madre, que lo ha pasado muy mal con la larga enfermedad y fallecimiento de mi padre. A ella la expresión de mi cariño, que hago extensiva a mis hermanos y sobrinas.

En la metamorfosis laboral que estoy acometiendo, está resultando fundamental el papel de mi querida Lorena. Ella ha padecido en primera fila las consecuencias derivadas del exigente proceso

de preparación de la tesis. Su predisposición para adaptarse a esta situación y su apoyo han sido encomiables. Es un privilegio compartir la vida con una persona tan maravillosa como ella, y por eso también le dedico este trabajo.

No quisiera que el antropocentrismo que domina la sociedad en la que vivimos me lleve a olvidar a unas pequeñas y encantadoras criaturas que me han acompañado en las largas sesiones sentado ante al ordenador. Al igual que Daniel, yo también tengo a mis “leones”, nuestros gatos: la misteriosa Christie –que nos dejó en octubre–, el juguetón Fumanchú, la cariñosa Clhoe y Bastet, la niña de mis ojos que está casi permanentemente a mi lado.

Como se puede ver en esta larga sección de agradecimientos, durante mi metamorfosis dentro del capullo me he ido alimentando de amistad, generosidad y mucho cariño. Solo falta que me salgan las alas y pueda revolotear por los floridos campos de la Historia del Arte.

Resumen

La condena del profeta Daniel al foso de los leones es uno de los pasajes veterotestamentarios más representados en el arte cristiano desde su aparición en las catacumbas. Durante siglos la imagen va modificando algunas de sus características e incorporando nuevos elementos, sin embargo, la postura y gesto del profeta permanecen prácticamente invariables, hasta que en la escultura monumental durante los siglos XI y XII experimentan una notable diversificación de sus variantes y modelos iconográficos. Buena parte de estas mutaciones formales son reflejo de la polisemia alegórica tanto de Daniel como del león, las cuales, además, están detrás de la fortuna que conoce esta imagen en el románico. La abundante utilización de este pasaje veterotestamentario en la escultura monumental románica se inicia en importantes edificios regidos por benedictinos y canónigos, para extenderse, posteriormente por iglesias parroquiales. Las élites de la sociedad civil ven en Daniel, no solo un personaje al que rogar por la salvación del alma, sino también como un elemento de prestigio y un ejemplo de justicia. También es un ejemplo para los miembros de las comunidades monásticas que llevan una vida retirada. La flexibilidad y riqueza simbólica del profeta activa los diferentes sentidos de la lectura tipológica, lo que le permite desempeñar un rol clave en bastantes programas iconográficos. En bastantes de ellos, la condena de Daniel es una imagen que no solo interactúa con los receptores a los que va dirigida, sino con el resto de imágenes del conjunto, con las que establece un diálogo simbólico en el que entran en juego figuras retóricas como los paralelismos y las alegorías. Abordamos todo este estudio teniendo como herramienta fundamental un completo corpus iconográfico que, integrado con sistemas de información geográfica, está diseñado para ofrecer la más completa información sobre las características y evolución de esta polivalente imagen.

Résumé

La condamnation du prophète Daniel à la fosse aux lions est l'un des épisodes vétérotestamentaires les plus représentés dans l'art chrétien depuis son apparition dans les catacumbes. Pendant des siècles, l'image modifie peu à peu certaines de ses caractéristiques et lui incorpore de nouveaux éléments; cependant, l'attitude et le geste du prophète restent à peu près inchangés, jusqu'au moment où, dans la sculpture monumentale des XI^e et XII^e siècles, cette image subit une diversification très nette de ses variantes et de ses modèles iconographiques. Une partie importante de ces mutations formelles est le reflet de la diversité du sens allégorique aussi bien de Daniel que du lion, étant, en outre, responsable de la fortune que connaît cette image dans l'art roman. L'abondant usage de cet épisode vétérotestamentaire dans la sculpture

monumentale romane, prend son départ dans d'importants édifices régis par les bénédictins et les chanoines, pour s'étendre ensuite aux églises paroissiales. Les élites de la société civile voient en Daniel non seulement un personnage à prier pour le salut de l'âme, mais également un élément de prestige et un exemple de justice. De même est-il un exemple pour les membres des communautés monastiques menant une vie retirée du monde. La souplesse et la richesse symbolique du prophète sont propres à activer les divers sens de la lecture typologique, ce qui permet à celui-ci de jouer un rôle clé dans de nombreux programmes iconographiques. Dans un grand nombre d'entre eux, la condamnation de Daniel est une image qui non seulement interagit avec les récepteurs auxquels elle s'adresse, mais également avec le reste des images de l'ensemble, avec lesquelles elle établit un dialogue symbolique dans lequel entrent en jeu des figures rhétoriques telles que les parallélismes et les allégories. Nous abordons la totalité de cette étude avec, comme outil fondamental, un corpus iconographique complet qui, intégré aux systèmes d'information géographique, est conçu pour offrir l'information la plus complète sur les caractéristiques et l'évolution de cette image polyvalente.

Resum

La condemna del profeta Daniel a la fossa dels lleons és uns dels passatges veterotestamentaris més representats a l'art cristià des de la seva aparició a les catacumbes. Durant segles la imatge va modificant algunes de les seves característiques i incorporant nous elements. No obstant això, la postura i el gest del profeta romanen pràcticament invariables, fins que en la escultura monumental dels segles XI i XII experimenten una notable diversificació de les seves variants i models iconogràfics. Bona part d'aquestes mutacions formals són reflex de la polisèmia al·legòrica tant de Daniel com del lleó, les quals, a més a més, estan darrere de la fortuna que coneix aquesta imatge en el romànic. La abundant utilització d'aquest passatge veterotestamentari a l'escultura monumental romànica s'inicia en importants edificis regits per benedictins i canonges, per estendre's, posteriorment per esglésies parroquials. Les elits de la societat civil veuen en Daniel, no només un personatge al qui pregar per la salvació de l'ànima, sinó també com a un element de prestigi i un exemple de justícia. També és un exemple per als membres de les comunitats monàstiques que porten una vida retirada. La flexibilitat i riquesa simbòlica del profeta activa els diferents sentits de la lectura tipològica, cosa que el permet desenvolupar un rol clau en bastants programes iconogràfics. En bastants d'ells, la condemna de Daniel es una imatge que no només interactua amb els receptors a qui va adreçada, sinó amb la resta d'imatges del conjunt, amb les quals estableix un diàleg simbòlic en el qual entren en joc figures retòriques com

ara els paral·lelismes i les al·legories. Abordem tot aquest estudi tenint com a eina fonamental un corpus iconogràfic complet que, integrat amb sistemes d'informació geogràfica, està dissenyat per oferir la més completa informació sobre les característiques i evolució d'aquesta imatge polivalent.

Abstract

The condemnation of the prophet Daniel to the lions' den is one of the Ancient Testament passages most represented in Christian art since its appearance in the catacombs. For centuries the image has modified some of its characteristics and has incorporated new elements, however, the posture and gesture of the prophet remains practically unchanged, until they experience a remarkable diversification of its variants and iconographic models in monumental sculpture of the eleventh and twelfth centuries. Much of these formal mutations reflect the allegorical polysemy of both Daniel and the lion, which, moreover, are behind the fortune that knows this image in the Romanesque. The abundant use of this Ancient Testament passage in the monumental Romanesque sculpture begins in important buildings governed by Benedictines and canons, to be extended, later by parochial churches. The elites of the civil society see in Daniel, not only a character to beg for the salvation of the soul, but also as an element of prestige and an example of justice. It is also an example for members of monastic communities who lead a retired life. The flexibility and symbolic richness of the prophet activates the different senses of typological reading, which allows him to play a key role in many iconographic programs. In many of them, Daniel's condemnation is an image that not only interacts with the receivers to which it is directed, but with the rest of the images of the ensemble, with which it establishes a symbolic dialogue in which rhetorical figures come into play as Parallels and allegories. We approach this study having as a fundamental tool a complete iconographic corpus that, integrated with geographic information systems, is designed to offer the most complete information about the characteristics and evolution of this polyvalent image.

Índice

I. Introduction	1
1. Objectifs	7
2. Criterios ortográficos aplicados	9
3. Criterios relacionados con la bibliografía	11
4. Otros criterios aplicados	12
II. Aspects méthodologiques	15
1. Le corpus iconographique	21
1.1. Le corpus iconographique élaboré.....	24
1.2. Exploitation statistique du corpus.....	25
1.2.1. Analyse de sensibilité.....	27
2. Les techniques collaboratives dans le développement du corpus iconographique	31
3. Utilisation des outils GIS	33
4. La lecture typologique de l'image	35
5. L'image dans son contexte : les programmes iconographiques	39
6. Iconographie et mémétique.....	41
7. Technologie nucléaire pour localiser la provenance d'oeuvres descontextualisées.....	43
8. Estructure de cette thèse.....	45
III. Estudio de contexto	47
1. El episodio bíblico de Daniel en el foso de los leones	49
2. Otras fuentes literarias.....	53
2.1. <i>Ordo commendationis animae</i>	53
2.2. Los dramas litúrgicos.....	57
2.3. Los Libros de Sueños. Daniel y su vinculación con la magia y la superstición.....	58
3. La visión de la exégesis.....	61
4. Antecedentes de la representación del episodio	69
4.1. El arte paleocristiano	69
4.2. El arte judío.....	73
4.3. El arte bizantino.....	74
4.4. El arte copto	76
4.5. Arte merovingio, hispanovisigodo y longobardo	77
4.6. Arte carolingio	78
4.7. Prerrománico.....	79

5.	La imagen de Daniel en la sociedad de los siglos XI y XII.....	81
5.1.	La función de la imagen en el románico	81
5.1.1.	Función pedagógica o catecumenizadora	82
5.1.2.	Función simbólica.....	84
5.1.3.	Función estética.....	85
5.2.	Una imagen con éxito.....	87
5.3.	La imagen de Daniel en la miniatura	91
5.3.1.	Los beatos	91
5.3.2.	Las biblias.....	93
5.3.3.	Otros tipos de manuscritos	97
5.4.	La imagen de Daniel en la pintura mural	98
IV.	Estado de la cuestión	101
V.	Análisis formal.....	109
1.	Elementos que configuran la representación iconográfica del episodio	111
1.1.	Daniel.....	111
1.1.1.	Las clasificaciones de Green y Scheifele	116
1.1.2.	Propuesta de una nueva clasificación	118
1.1.3.	Otros aspectos a considerar de la figura de Daniel	170
1.2.	Los leones	183
1.3.	El ángel y Habacuc (Daniel 14)	191
1.4.	El ángel (Daniel 6)	207
1.5.	El rey.....	210
1.6.	Los conspiradores	217
1.7.	Los segadores	226
1.8.	La mano de Dios (<i>Dextera Dei</i>)	228
1.9.	El foso	230
1.10.	Otros elementos	236
1.11.	Las inscripciones	240
2.	Identificación del episodio bíblico. Propuesta metodológica.....	243
2.1.	Probabilidad de que en una imagen se represente a Daniel en el foso de los leones.....	243
2.2.	Criterios para la identificación del pasaje bíblico concreto	247
3.	Ubicación y distribución de la imagen. El factor geográfico	249
3.1.	Ubicación por tipo de edificio	249
3.2.	Ubicación dentro del edificio	251
3.3.	Cambio de función, ambiente y soportes de la imagen de Daniel en los siglos XI y XII.....	259
3.4.	Concentración geográfica	261

3.4.1.	Entre-deux-Mers	262
3.4.2.	Norte de Palencia y el sur de Cantabria	263
3.5.	Aspectos formales y estilísticos vinculados a la ubicación geográfica: las familias.....	264
3.5.1.	Familia borgoñona I: el grupo von Lücken	264
3.5.2.	Familia borgoñona II: el taller de Donjon	268
3.5.3.	Familia del Berry	270
3.5.4.	Familia cantabro-palentina	272
3.5.5.	Familia italo-provenzal.....	274
3.5.6.	Familia de Entre-deux-Mer	277
3.5.7.	Familia gascona	281
3.5.8.	Familia de Chantada	282
3.5.9.	Familia de Piasca	284
3.5.10.	Familia lemosina.....	286
3.5.11.	Familia de Pavia	288
3.5.12.	Familia de Nontron	290
4.	Temas que suelen acompañar al episodio de Daniel	293
4.1.	Episodios del Antiguo Testamento.....	294
4.1.1.	Adán y Eva.....	294
4.1.2.	Sansón.....	294
4.1.3.	Sacrificio de Isaac.....	295
4.1.4.	Otros episodios veterotestamentarios	295
4.2.	Episodios del Nuevo Testamento.....	296
4.2.1.	Infancia de Cristo.....	296
4.2.2.	Vida pública de Cristo.....	298
4.2.3.	Pasión y resurrección de Cristo	298
4.3.	Otros temas.....	299
5.	Génesis y difusión de la imagen de Daniel en la escultura románica.	301
VI.	Análisis interpretativo	305
1.	La interpretación de la imagen de Daniel	307
1.1.	La evocación del martirio	308
1.2.	Vinculación con el mundo funerario y anhelo de salvación del alma	309
1.2.1.	Daniel como alegoría del Juicio Final. Vinculación con el Apocalipsis	312
1.2.2.	La relación con la imagen del arcángel san Miguel.....	315
1.2.3.	Representación de donantes y comitentes junto a Daniel.....	319
1.3.	La resurrección y la resurrección de Cristo.....	329
1.4.	La eucaristía	333

1.5.	La redención	340
1.6.	La virginidad de María.....	343
1.7.	El bautismo.....	346
1.8.	Pasión de Cristo	349
1.9.	Lucha del Bien contra el Mal. Paradigma del combate espiritual.....	351
1.10.	La imagen de Daniel como <i>exemplum</i>	354
1.11.	Daniel y la justicia	358
1.12.	El Señor de los animales: Construcción y deconstrucción de una <i>inventio</i> de la historiografía.....	365
1.13.	Lucha contra la herejía	377
1.14.	Lectura tipológica de la imagen de Daniel en el foso de los leones.....	378
1.14.1.	Adaptación tipológica de la imagen del profeta a la de Cristo.....	381
2.	La interpretación de la imagen del león	387
2.1.	Polyvalence symbolique de l'image du lion dans la sculpture romane.....	387
2.2.	¿Cristo o diablo? Contradictoria dualidad simbólica león	393
3.	Casos de estudio.....	403
3.1.	Daniel como elemento esencial para conocer el programa iconográfico	403
3.1.1.	Los claustros benedictinos de la abadía de Moissac y el priorato de Nuestra Señora de la Dorada de Tolosa.....	403
3.1.2.	El significado de una misma imagen en función de las escenas que le acompañan: el caso de las obras del taller de Donjon.....	412
3.1.3.	La abadía de la Sauve-Majeure y su área de influencia: Bouliac y Courpiac.....	421
3.1.4.	San Pedro de Echano, Sarbazan y Saint-Aubin: filiación y programa iconográfico.....	427
3.1.5.	Santa María de Covet	436
3.1.6.	Nuestra Señora de Châtillon-sur-Indre	444
3.1.7.	Santa María de Tudela.....	449
3.2.	Inspiración en la Antigüedad y adaptación a la función: un interesante y enigmático capitel en San Trófimo de Arlés	454
3.3.	Posibles razones para las representaciones múltiples de Daniel en el foso en un mismo edificio	464
3.3.1.	San Pedro y San Pardulfo de Arnac.....	465
3.3.2.	Nuestra Señora de la Natividad Cénac.....	468
3.3.3.	La abadía de Saint-Sever y el priorato de Soulac-sur-Mer.....	472
3.3.4.	Otros casos: Moirax, Chur, Saint-Ferme.....	478
3.4.	Daniel y el poder político	486
3.4.1.	Daniel en el reino de Aragón en tiempos de la dinastía de los Ramírez	486
3.4.2.	Una imagen de prestigio para en el Sacro Imperio. Ceremonias de coronación,	

modelos comunes, lecturas simultáneas y fenómenos de asoleo	497
3.5. ¿Falso o auténtico? Un posible capitel de la abadía de Saint-Sever en el Glencairn Museum	512
VII. Conclusions	517
VIII. Mapas	529
1. Índice de mapas	531
IX. Gráficos.....	553
1. Índice de gráficos	555
X. Bibliografía	575
1. Fuentes primarias: textos medievales y exégesis antigua y medieval	577
2. Referencias bibliográficas.....	585
3. Otras referencias digitales y bases de datos no incluidas en la bibliografía anterior	631

Volumen II: Corpus 1

• Corpus: Relación de piezas con probabilidad segura, alta y media	1
• Corpus: Relación de piezas con probabilidad baja y nula.....	25
• Corpus iconográfico: Fichas de las piezas de probabilidad segura, alta y media	
(de D-001 a D-220)	39

Volumen III: Corpus 2

• Corpus iconográfico: Fichas de las piezas de probabilidad segura, alta y media	
(de D-221 a D-430)	1
• Corpus iconográfico: Fichas de las piezas de probabilidad baja y nula	
(de ND-001 a ND-145)	479

CD

- Volúmenes I, II y III en formato pdf
- Bibliografía del corpus iconográfico (al final del volumen III)
- Anexo: Figuras
- Base de datos del corpus iconográfico en Filemaker pro 12



I. Introducción

Ce n'est donc point par des hypothèses vagues et arbitraires que nous pouvons espérer de connoître la Nature; c'est par l'étude réfléchie des phénomènes, par la comparaison que nous ferons des uns avec les autres, par l'art de réduire, autant qu'il sera possible, un grand nombre de phénomènes à un seul qui puisse en être regardé comme le principe.

Jean le Rond d'Alembert

“Discours préliminaire”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751

L'épisode biblique de la condamnation du prophète Daniel à la fosse aux lions est l'un des passages vétérotestamentaires les plus représentés par les artistes depuis l'époque paléochrétienne. Au cours de la période romane, que nous circonscrivons dans ce travail aux XI^e, XII^e siècles et au commencement du XIII^e,¹ cette scène, couramment présente dans le décor des églises et dans l'enluminure, offre une diversité remarquable de variantes et de modèles iconographiques, de supports sur lesquels elle est reproduite, ainsi que d'interprétations.

Dans cette thèse de doctorat nous avons approfondi l'analyse de ce phénomène, étude que nous avons déjà commencée dans un travail de recherche présenté dans le cadre du master d'*Estudis Avançats en Història de l'Art* à l'Universitat de Barcelona en 2010/11. La recherche que nous avons entreprise a, en conséquence, un caractère monographique dans la mesure où elle se concentre sur un seul sujet iconographique. Elle a également un caractère historique et catalographique, puisqu'elle comporte aussi un corpus exhaustif.

La raison fondamentale qui nous a conduit jadis à choisir cet épisode vétérotestamentaire comme objet de cette recherche a été le fait que la rupture mentionnée, à un moment donné, de la consistance étonnante et de la persistance formelle qui avait maintenu cette image pendant près de huit siècles, l'a constitué en cas exemplaire pour approfondir l'analyse des interactions entre l'iconographie et les contextes politiques, religieux, philosophiques, sociaux et artistiques du moment, ainsi que des mécanismes de diffusion de modèles iconographiques du point de vue

¹ A des fins pratiques, au cours de ce travail, nous nommerons “roman” le domaine d'étude limité chronologiquement aux XI^e, XII^e siècles et au début du XIII^e, sans qu'on ne puisse inférer de cela une quelconque position de l'auteur au sujet de la validité ou non du concept de “style”, sujet qui reste extérieur à cette étude.

temporel comme du point de vue spatial. C'est pour cela que dans cette thèse nous sommes allés au-delà de la simple analyse formelle, pour approfondir et examiner des explications possibles aux typologies et aux différences trouvées dans les cadres historiques, sociaux, religieux, politiques et artistiques. Les images ne sont pas indépendantes de leur époque et de leur environnement,² et c'est grâce à l'explicitation de ce lien que l'on peut inférer la partie de l'information qui nous est refusée par le manque de documents. En conséquence, ce travail a été effectué dans une perspective globale et avec un objectif intégral et exhaustif.³

A l'exception de la thèse soutenue par Green en 1948,⁴ les études réalisées jusqu'à présent sur la représentation de Daniel dans la fosse aux lions dans l'art roman se sont ou bien concentrées sur l'analyse d'une seule œuvre, ou bien sur la description d'exemples propres à une région déterminée. Bien que dans ces études on ait eu le souci d'inclure des argumentations et des commentaires de caractère général, le cadre restreint de ces travaux et, surtout, le fait que l'information utilisée a été pauvrement structurée et classée, a eu pour conséquence qu'une bonne part des conclusions globales posées jusqu'à présent ont souffert d'un manque de consistance, d'un excès de subjectivité et, parfois, semblent difficilement démontrables. C'est pour toutes ces raisons que nous considérons qu'il était nécessaire de réaliser une investigation globale et approfondie sur les représentations de l'épisode de Daniel dans la fosse aux lions dans l'art roman. De plus, la pertinence de ce travail se trouve justifiée par les nombreuses fois où l'historiographie a étayé les thèses concernant cette image en utilisant des prémisses qui ne correspondent pas à la réalité, voire en suggérant des identifications ou des commentaires absurdes, du moins surprenants. Par exemple, le chapiteau de Melay (D-180), où apparaît clairement Daniel avec Habacuc et l'ange, a été interprété par Ginet comme un moine, tenant dans ses mains une sphère symbolisant le monde, tenté par des démons à forme animale.⁵ Plus récemment, les raisons alléguées par Costanzo dans son interprétation du relief du portail de Saint-Fidèle de Como (D-086) sont un exemple clair d'une ignorance totale des règles représentatives auxquelles obéit la figure du prophète dans l'art roman. Cet auteur conteste qu'il

² Selon Baschet, les images «ne sauraient être considérées comme de pures représentations de simples moyens de transmission d'un discours; elles s'inscrivent dans des pratiques rituelles ou dévotionnelles et assument des fonctions multiformes sociales politiques juridiques» (BASCHET 1996: 94).

³ Sureda explique cet objectif intégral, appliqué au Moyen Âge, en ces termes: «la comprensión del arte medieval no tolera una óptica meramente sociológica, que olvide lo específico de la creación plástica o de las técnicas arquitectónicas, ni tampoco admite un puro formalismo que propugne la vida autónoma de las formas sin tener en cuenta que esa vida no es independiente de la concepción del mundo que ordena la realidad en todo momento» (SUREDA 1985: 12).

⁴ GREEN 1948.

⁵ GINET 1914: 220.

s'agisse de Daniel, du fait qu'il se trouve assis sur un trône, dans une attitude de bénédiction, avec un livre et avec des vêtements cléricaux.⁶ Comme nous le verrons toutes ces caractéristiques sont assez fréquentes dans les figurations romanes du prophète. Dans le même ordre d'idée, le commentaire de Setlak-Garrison pour qui Autun (D-026) constitue, avec Saint-Benoît-sur-Loire (D-270) «the only other Romanesque capital depicting the episode involving Habbakuk»,⁷ est surprenant et semble bien peu rigoureux; de même que l'argumentation de Kletke qui écarte le chapiteau du cloître de Saint-Guilhem-le-Désert (D-277), dans la mesure où Daniel n'est pas accompagné de scènes comme les trois Hébreux dans la fournaise ou l'histoire de Suzanne, qu'il n'est pas nimbé ni ne porte de kippa et qu'il ne tient pas un rouleau ou un codex.⁸ Bien d'autres exemples pourraient être ajoutés à cette liste, mais la plupart d'entre eux ont été inclus dans l'état de la question présenté dans les fiches du corpus. Ce qui est curieux c'est que déjà en 1948, Green se plaignait de l'ignorance concernant cette image, de son interprétation comme étant celle de Gilgamesh et du fait que l'on continuait de dire qu'il était représenté en train de prier.⁹ Presque soixante-dix ans plus tard, la réitération d'une plainte semblable ne serait pas déplacée.

Le cadre géographique de l'étude se limite à la sculpture monumentale développée en Europe occidentale, bien qu'il soit certain qu'une majorité écrasante des œuvres se concentrent dans deux pays, la France et l'Espagne. Cependant, à la vue des dimensions que le travail acquerrait, nous avons dû en limiter l'ambition afin ne pas dépasser les limites du raisonnable et du gérable. C'est pour cette raison que nous décidons de laisser hors de cette étude les fonts baptismaux scandinaves et les croix irlandaises, dans un certain nombre desquelles apparaît Daniel. Au contraire, bien qu'elles n'aient pas strictement pu être considérées comme faisant partie de la sculpture monumentale, nous avons inclus les fonts baptismaux du reste de l'Occident et les ambons, étant donné que le type précité de pièces participe aussi à la liturgie développée à l'intérieur des églises. D'autre part, étant donné qu'ils sont susceptibles d'être considérés dans l'esthétique romane, bien qu'ils correspondent à des dates très avancées, nous avons aussi inclus dans l'étude le portail de Santa Maria del Rey de Atienza (D-019, D-020, D-022 et D-023) et le chapiteau de Zuri (D-401).

⁶ COSTANZO 2008: 93.

⁷ SETLAK-GARRISON 1984: 47.

⁸ KLETKE 1995: 19, 21.

⁹ GREEN 1948: 4-5.

1. Objectifs

L'objectif principal qui a régi l'élaboration de cette thèse de doctorat a été la détermination des causes sous-jacentes à la rupture significative qui se manifeste dans la manière de représenter l'épisode de la condamnation du prophète Daniel à la fosse aux lions pendant les XI^e et XII^e siècles en relation avec une tradition iconographique antérieure bien établie et peu modifiée pendant des siècles. En plus d'atteindre une plus grande connaissance des dynamiques associées à une image concrète, grâce à l'étude de ce phénomène, nous avons essayé d'approfondir au mieux la connaissance des mécanismes de genèse, de transformation et de diffusion des modèles iconographiques et son lien avec l'environnement social, religieux et politique d'une époque, ainsi que le contexte visuel dans lequel ils s'insèrent. Comme résultat du travail que nous nous proposons d'effectuer pour y parvenir, dans le protocole préalable à ce travail d'investigation, et comme conséquence de l'objectif intégral que nous nous proposons de mettre en œuvre, nous avons cherché à atteindre, parallèlement, certains objectifs secondaires associés à différentes directions de ce travail.

Objectifs méthodologiques

- Démontrer l'utilité, dans le champ de l'iconographie, de travailler avec des corpus iconographiques complets et convenablement classés.
- Démontrer l'efficacité de l'application de processus statistiques complexes dans les phases initiales de l'étude iconographique.
- Démontrer l'intérêt de l'application de systèmes d'information géographique (SIG) dans l'étude de l'iconographie.
- Mettre en évidence la valeur des techniques de travail collaboratives pour l'élaboration de corpus iconographiques.

Objectifs iconographiques

- Obtenir un corpus iconographique de l'épisode de Daniel dans la fosse aux lions dans la sculpture romane le plus exhaustif possible.
- Déterminer l'origine et l'évolution des modèles iconographiques les plus représentatifs et significatifs de l'époque.

I. Introduction

- Apporter de nouvelles données concernant un nombre important des œuvres analysées, comme des détails non étudiés jusqu'à présent, de nouvelles lectures, des liens avec d'autres œuvres ou des ensembles sculptés.
- Réviser le cadre des relations et des filiations dans la sculpture romane, spécialement entre la sculpture française et de celle des royaumes hispaniques.

Objectifs historico-artistiques

- Déterminer ou remettre en cause les relations possibles entre la réforme grégorienne et les ordres religieux avec le changement que connaît cette image dans la période faisant l'objet de notre étude.
- Déterminer les causes sous-jacentes à la concentration d'œuvres représentant cet épisode dans des certaines aires géographiques.
- Analyser les causes du changement de supports et d'emplacements. Déterminer le lien existant entre les situations des œuvres avec leur contenu allégorique et leur fonction liturgique.

2. Criterios ortográficos aplicados

En la redacción del texto se han aplicado los siguientes criterios:

Denominación de topónimos

De acuerdo a lo establecido por el *Diccionario panhispánico de dudas* (D.P.D.) de la Real Academia de la Lengua (R.A.E), los topónimos con forma tradicional plenamente vigente en español se citan en dicho idioma. Sin embargo, para aquellos topónimos que carecen de forma adaptada al español se emplea la grafía propia de la lengua local, incluso lo concerniente a su acentuación. Las excepciones a este criterio son:

- Las referencias a los museos, bibliotecas o archivos
- Las poblaciones en las citas de instituciones que conservan manuscritos
- Las poblaciones en las citas bibliográficas.

Denominación de advocaciones de templos

Las advocaciones de los templos se citarán en castellano, intentando no caer en traducciones de términos extraños. En el corpus iconográfico, y en el texto de la tesis, en los casos en los que la traducción pueda alejarse sustancialmente del nombre original, se informa entre paréntesis de la advocación en la lengua local.

Aplicación de las novedades de la edición de 2010 de la *Ortografía de la lengua española* de la R.A.E.

No se utiliza la tilde en los pronombres demostrativos ni en el término «solo», independientemente de su significado o función sintáctica.

Uso de las mayúsculas y minúsculas

Es este un asunto que las normas resultan bastante ambiguas en algunos aspectos. Como criterio general se ha intentado respetar al máximo normas establecidas en el D.P.D. de la R.A.E. De las mismas destacamos las siguientes:

Se utilizan las mayúsculas en:

- Los nombres abstractos personificados: el Mal, el Bien (D.P.D, *Mayúsculas* 4.6).

I. Introduction

- Los nombres de órdenes religiosas. También se escribe con mayúscula la palabra Orden cuando acompaña al nombre propio: la Orden del Temple (D.P.D, *Mayúsculas* 4.21).
- Los nombres de conceptos religiosos como el Paraíso, el Infierno, el Purgatorio, etc., siempre que se usen en su sentido religioso originario, y no en usos derivados o metafóricos (D.P.D, *Mayúsculas* 4.29).

Se utilizan las minúsculas en:

- Las denominaciones de episodios o acontecimientos relevantes en la historia de las religiones deben escribirse en minúscula: la huida a Egipto, la asunción de la Virgen, la pasión de Cristo, la resurrección de Cristo, etc. Sin embargo, cuando se utiliza un sustantivo común con función identificativa de un hecho relevante, se ha optado por ponerlo con mayúscula: la Huida, la Asunción, la Pasión, la Resurrección (cuando es la de Cristo).
- Los sacramentos. Aunque es normal ver escritos con mayúscula, en textos religiosos, palabras como Sacramento o Bautismo, estas mayúsculas no deben extenderse a la lengua general (D.P.D, *Mayúsculas* 4.33). Es por ello que, al no ser este un texto religioso, sino académico, los nombres de los sacramentos se ponen en minúscula.
- Los nombres de las religiones: catolicismo, budismo, islamismo, judaísmo (D.P.D, *Mayúsculas* 6.6).
- Como criterio general se minimiza el uso de las mayúsculas a lo estrictamente necesario y según lo establecido por las normas lingüísticas, sin que se tengan en cuenta criterios como el respecto. Así, por ejemplo, los pronombres que hagan referencia a las divinidades irán con minúscula.

Uso de la cursiva

Los textos sagrados y los libros que los integran se escriben con mayúscula inicial y letra redonda.

Una excepción a estas normas son las citas literales de los autores, en las cuales se ha respetado la grafía original, aun cuando la misma sea contradictoria con los criterios comentados.

Estos criterios, pueden llevar en algunas ocasiones a utilizar grafías diferentes para una misma denominación. Así, usamos «Señor de los animales» cuando se trata del personaje concreto,

«señor de los animales» cuando nos referimos a la tipología de personaje y «Señor de los Animales» cuando en una cita literal esta es la grafía usada por el autor.

3. Criterios relacionados con la bibliografía

Para la citación bibliográfica se sigue la normativa definida para la revista *Symma* (http://revistes.ub.edu/public/journals/21/autors/normes/NORMAS_esp.pdf), si bien adaptándolas a las particularidades de esta tesis. Así, las citas abreviadas van en nota al pie y no insertas en el texto, con el objeto de evitar que haya un exceso de información entre paréntesis en el mismo.¹⁰

Se han confeccionado dos relaciones independientes con la bibliografía citada. Una se refiere al texto propiamente dicho de la tesis y la otra a la referenciada en el corpus iconográfico. Esta segunda se incluye al final de la versión en formato pdf del volumen III de la tesis que se encuentra en el CD que se adjunta.

En las fichas del corpus, en la sección “Bibliografía”, se incluyen tan solo aquellas referencias bibliográficas que hablan de la pieza a la que corresponde la ficha. En el texto de la ficha se pueden incluir referencias bibliográficas en los siguientes casos:

- Cuando la referencia bibliográfica no está incluida en la sección “Bibliografía”.
- Cuando, en los casos en que sí que está incluida en dicha sección, la forma de denominarla no permite asociarla al autor que se está mencionando.

Para reducir sustancialmente el número de notas a pie de página, se ha decidido no incluir referencias bibliográficas al trabajo de master con el que iniciamos esta investigación.

¹⁰ Cuando se mencionan obras incluidas en el corpus, siempre se pone entre paréntesis el código de la pieza.

4. Otros criterios aplicados

Los autores mencionados en el texto son citados por su primer apellido, salvo que existan coincidencias con otros especialistas, en cuyo caso bien se añaden las iniciales del nombre (en el caso de los autores con un solo apellido), bien se incorpora el segundo apellido.

A fin de poder localizar más fácilmente en el corpus las piezas que se citan en el texto, tras el nombre de la localidad donde se encuentran, siempre que se alude a ellas, se incluye entre paréntesis el código identificativo que tienen asociado.

Cuando en el texto se citan porcentajes que hacen referencia a los registros del corpus que cumplen determinada condición o que presentan cierta característica se suelen utilizar dos cifras: la primera para indicar el porcentaje de las piezas de probabilidad segura y alta, y la segunda, que va entre paréntesis, para las de probabilidad segura, alta y media¹¹.

Debido al gran número de veces que son citados, los pasajes bíblicos Daniel 6: 1-24 y Daniel 14: 28-43, son citados de forma genérica como Daniel 6 y Daniel 14, sin indicar los versículos, si bien, se ha tenido especial cuidado en que el contexto de la frase no deje lugar a dudas de que se está haciendo referencia a la condena de Daniel.

Dada la amplitud del tema, los apartados sobre antecedentes, visión de la exégesis y estado de la cuestión se han planteado como una narración resumida, en la que se destacan los aspectos y obras más relevantes. En el resto de capítulos de la tesis, cuando se considere necesario, se profundiza más en estos aspectos. Además, en lo que se refiere a las obras que constituyen el corpus, en buena parte de las mismas, se ha desarrollado ampliamente el estado de la cuestión.

La versión de la Vulgata que se ha utilizado, y de la que se han extraído las citas literales es la de F. Torres Amat, *La Sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata latina al español*, 5 vols., Madrid.

¹¹ Para los valores relacionados con la probabilidad en la identificación de la escena, véase el apartado V.2 de esta tesis.

Se han creado dos grupos de figuras, las asociadas al texto y las relacionadas con el corpus iconográfico. Estas segundas tienen una numeración que empieza por C y se encuentran en un pdf en el CD que se adjunta. Las fotografías en las que no se indica la autoría o procedencia han sido realizadas por el autor de esta tesis. En el apartado VIII. Figuras no se han incluido fotografías de las piezas que forman parte del corpus, aun cuando sean citadas en el texto, dado que cada ficha ya cuenta con su correspondiente imagen.

Hay dos tipos de gráficos, los insertados en el texto y los situados al final del mismo, en el apartado X. Gráficos. La numeración de estos últimos comienza por G.

La división administrativa regional de Francia que utilizamos es la anterior al 1 de enero de 2016.



II. Aspects méthodologiques

Avant même d'être convaincu qu'il est indispensable d'aborder les études iconographiques à partir d'une approche intégrale, nous avons défini un cadre méthodologique adaptatif et pluriel, dans lequel la démarche théorique de référence était modifiée à mesure que nous progressions dans différentes phases de l'étude. Pour résoudre l'apparente incompatibilité entre l'étude globale et l'analyse particulière et exhaustive qui dérive de ce modèle flexible de cadre théorique, nous avons recouru à une démarche méthodologique habituellement utilisée dans le monde des projets de consulting et que l'on nomme "déploiement en fuseau". S'est basé sur un niveau différent de décomposition des activités en fonction de la phase du projet. Après un objectif initial global où sont fixées les lignes générales d'investigation, on passe par un niveau maximal de désagrégation et de développement d'activités en parallèle, ce qui, dans notre étude, correspond au travail de chacun des éléments du corpus et à la recompilation du matériel relatif aux différentes directions d'investigation, pour procéder finalement à une intégration qui conduit aux dernières conclusions.

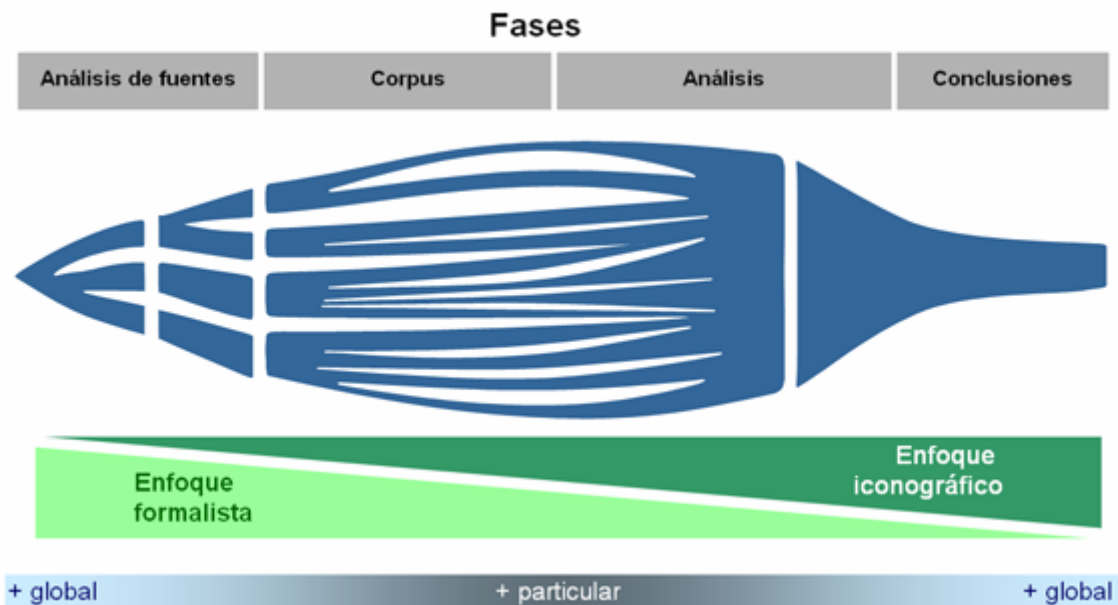
Ainsi, dans un premier temps, dans le but d'extraire le maximum d'information possible des images, nous nous sommes proposé un objectif de type purement formel, dans lequel les détails les plus minimes de chaque image ont été évalués. Nous avons décomposé les différents éléments qui représentent l'épisode et chaque élément du corpus a été étudié séparément. C'est-à-dire que le travail, dans cette phase, est caractérisé par la dissociation et la classification.¹² Ensuite, le formalisme a laissé place, de façon progressive, à une étude de plus en plus iconographique, au cours de laquelle s'établissaient des relations entre les différentes œuvres dont nous avons étudié les concentrations géographiques et les caractéristiques. Nous avons aussi expliqué les raisons pour lesquelles les œuvres ont été créées dans des zones déterminées ou à côté de scènes déterminées.

Dans cette étape, des aspects comme la topographie de l'édifice ou la géographie se sont révélés être de première importance. En ce qui concerne les outils, c'est alors que nous avons utilisé davantage la statistique et les applications SIG, pour déterminer des standards de comportement. Enfin, nous sommes entrés pleinement dans le travail interprétatif de l'objectif iconographique. Là, les aspects endogènes comme exogènes de l'image ont été évalués pour tenter de déterminer, parmi les nombreuses interprétations possibles de Daniel, celles qui sont activées dans chaque cas. La détermination des programmes iconographiques est l'un des aspects clé de cette dernière phase, pour l'étude desquels nous avons choisi un modèle basé sur des cas représentatifs d'étude,

¹² Baschet, après avoir parlé du traitement sériel dans les études iconographiques, explique que le premier pas consiste à réaliser un classement typologique (BASCHET 1996: 115).

en plus de ce qui est exposé, quant à la plupart des œuvres, dans les fiches correspondantes du corpus.

Dans le graphique 1 on peut voir un résumé de cet approche méthodologique ainsi que la façon dont se sont succédées les démarches théoriques.



Graphique 1: Exposition détaillée des activités au long de la thèse selon les phases et l'objectif en jeu

Bien qu'au moment d'expliquer la manière dont nous avons procédé, nous nous soyons référés à trois phases, il ne faut pas en inférer une application rigoureuse des trois niveaux de la méthode iconographique de Panofsky: une description préiconographique, une analyse iconographique et une interprétation iconologique.¹³ En premier lieu, parce que l'approche précitée conduit à une dissociation entre signification et forme,¹⁴ ce qui, comme nous le verrons dans ce travail, ne répond pas, par exemple, à ce que nous proposons quant à l'évolution de l'image de Daniel.¹⁵ Et en second lieu, parce que, comme l'exprime Baschet, faire du travail d'identification des scènes une phase indépendante n'a pas beaucoup de sens.¹⁶ En fait, dans notre démarche, nous évoquons deux approches, formaliste et iconographique, lesquels se superposent et coexistent au cours d'une grande partie de l'étude, bien qu'avec un niveau différent d'intensité très variable selon le moment. À la différence d'une grande partie des travaux effectués jusqu'à présent, notre

¹³ PANOFSKY 1972 (1939): 5-7; ESTEBAN 1990: 3-13; CASTIÑEIRAS 2009 (1998): 86-88.

¹⁴ CAYUELA 2014: 14.

¹⁵ Voir le chapitre VI.1.14.1 de cette thèse.

¹⁶ BASCHET 2008: 157.

approche n'implique pas de division drastique des deux perspectives méthodologiques en un moment précis. Poser cette coexistence des deux approches au cours d'une grande partie du processus a pour conséquence que la division en phases est absolument arbitraire.

De la même manière, la méthode iconographique a été critiquée en invoquant le fait qu'elle ne requiert pas l'observation directe de l'œuvre, puisque son analyse peut être réalisée au moyen de la photographie, par exemple.¹⁷ Cependant, nous ne concevons pas les études en Histoire de l'Art sans le contact indispensable avec l'œuvre elle-même. La photographie est un outil essentiel pour procéder à une investigation dans cette discipline,¹⁸ mais en aucun cas elle ne se substitue à l'expérience de la contemplation et de l'analyse de l'œuvre même. Les deux formes d'approche dans l'étude de l'œuvre d'art sont complémentaires, et c'est ce que nous avons pris en considération dans cette thèse. C'était dans cet esprit que nous avons essayé de visiter le plus grand nombre possible d'édifices, ce qui nous a mené à étudier sur place 78,8% des œuvres du corpus.

¹⁷ CAYUELA 2014: 15.

¹⁸ Sur l'usage de la photographie dans les études relatives à l'art roman, voir PERROTTA 2015.

1. Le corpus iconographique

En 2004, Greenhalgh a réfléchi de façon intéressante sur la manière dont les avancées technologiques, surtout dans les domaines de l'informatique et de la photographie, avaient influencé l'Histoire de l'Art, et avaient ouvert de nouvelles possibilités prometteuses, non exemptes d'incertitude et de nouveaux défis.¹⁹ Cependant, dans le fil de son argumentation, les aspects principaux auxquels il se référerait à propos de cette révolution technologique semblent se concentrer exclusivement sur l'image et la terminologie. Il parlait des bases d'images, non des bases d'information. L'image n'est qu'une partie de la précieuse information susceptible d'être classée, structurée, emmagasinée dans une base de données, et mise à la disposition des spécialistes pour être exploitée. Pour profiter pleinement des occasions qu'offrent les nouvelles technologies à l'Histoire de l'Art, il est nécessaire qu'en son sein un changement substantiel de mentalité soit préalablement opéré. Dans cette voie, le concept de corpus iconographique, compris en sa pleine signification, comme une banque d'information, et pas simplement comme une base d'images, devrait jouer un rôle particulièrement éminent.

Le travail de synthèse que Cayuela a effectué en 2014 offre le plus grand intérêt. Elle y présente une revue détaillée des travaux antérieurs et des expériences relatives à l'indexation iconographique, avec le concept, la définition et l'usage des taxonomies et thésaurus.²⁰

De nombreuses études sur l'iconographie ont été réalisées sans disposer d'un corpus complet du thème iconographique analysé. Cela a très fréquemment pour conséquence des affirmations erronées, des hypothèses qui résultent de la méconnaissance de certains objets ou modèles, ou l'omission d'aspects intéressants, comme nous l'avons déjà vu.²¹ Malgré son utilité indiscutable et son apport sur l'amélioration de l'efficacité du travail de recherche entre spécialistes de l'Histoire de l'Art, l'élaboration des corpus iconographiques est considérée comme un travail secondaire. On ne lui a donc pas accordé la priorité qui lui est due. On a construit des théories et déduit des résultats sans qu'une bonne partie de ce travail de base ait été ne serait-ce qu'initiée. Combien de temps peut-on économiser dans les études sur l'iconographie si on peut compter sur des corpus

¹⁹ GREENHALGH 2004.

²⁰ CAYUELA 2014.

²¹ Un exemple de la façon dont l'exploitation d'un corpus peut aider à mieux comprendre une image, ou l'un de ses attributs, est fourni par Brandhorst. Il prend le cas du geste consistant à croiser les bras sur la poitrine. Grâce au corpus dont il dispose, il peut confirmer qu'il en existe des représentations plus anciennes que ce qu'il affirmait jusqu'alors. (BRANDHORST 1993: 17-18).

complets et accessibles, portant au moins sur les principaux thèmes iconographiques. Il est donc évident que la productivité s'améliorerait de manière substantielle si on pouvait dédier une ressource rare, le temps, à des tâches d'analyse iconographique et iconologique. Au XIX^e siècle, Jacques Paul Migne a accompli une tâche ardue, ingrate, colossale. Ses compilations détaillées des textes des Pères de l'Église, Patrologie latine et Patrologie grecque, sont un apport fondamental à l'étude de la patrologie du Moyen Age. Combien de temps devrions nous consacrer à trouver les textes liés à nos études et recherches si nous ne disposions pas de l'œuvre de Migne, qui, certainement, la mena à bien sans l'aide, bien au contraire, de l'Etat et de l'Église institutionnelle? Son travail, peu en vue, est à mettre dans ce que nous pouvons appeler «les fondements de l'Histoire de l'Art». Un autre exemple, plus récent, est celui du *Corpus des inscriptions de la France médiévale* édité par le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale et le Centre National de la Recherche Scientifique. Ceci dit, et tenant compte des fortes restrictions de ressources et de budget que subissent les projets relatifs à la culture à cause de la crise économique actuelle, il serait intéressant que nous qui travaillons et réalisons des études relatives à l'iconographie, nous nous posions les questions suivantes : combien de temps est consacré à la recherche des parallèles et des images ? Cet investissement en temps apporte-t-il de la valeur? Est-il susceptible d'être réduit? Travaillons-nous de manière efficace?

Les corpus iconographiques formés d'échantillons pertinents et dûment classifiés ont en eux-mêmes une information très intéressante qui peut être extraite par des analyses statistiques orientées de manière à découvrir la corrélation entre différentes variables. Ceci ne veut pas dire que cette information doive être la seule qui soit utilisée pour établir des hypothèses de travail, mais elle peut aider à écarter des propositions et à suggérer des axes d'étude. L'utilisation de corpus iconographiques, et leur explicitation adéquate, permet, dans les phases initiales de l'étude, une économie de temps et de ressources qui peuvent être dédiés à d'autres tâches de plus grande valeur, comme l'analyse iconographique et iconologique. En plus des bénéfices relatifs à une meilleure efficacité et une meilleure productivité, travailler avec des corpus iconographiques permet de détecter assez rapidement certains aspects intéressants qui auraient pu passer inaperçus. Un autre avantage de disposer d'un corpus complet est qu'il est bien plus facile de trouver des similitudes entre les œuvres, et des parallèles qui, à leur tour, peuvent ouvrir de nouvelles voies de recherche.

Selon Baschet, «la confrontation des images d'une même série est indispensable à l'analyse de la signification de chacune d'elles tant il est vrai qu'il n'y a de sens que par différence, ou plutôt dans

une dialectique des régularités et des écarts». ²² L'un des trois types d'objet qu'il inclut sous le concept de série est la réalisation, par des enquêteurs, de ce qu'il considère comme une avancée concernant «l'histoire d'art classique centrée sur les phénomènes stylistiques». ²³ De plus, il affirme qu'«une étude iconographique qui ne reposerait pas sur la prise en compte du plus grand nombre d'œuvres pertinentes accessibles serait sinon illégitime, du moins fragile». ²⁴

Les travaux relatifs à l'art médiéval, surtout des thèses de doctorat, sont nombreux dans lesquels on a développé un corpus comme base d'étude. À titre d'exemple, les thèses d'Ocón sur les tympans romans d'Aragon et de Navarre peuvent être citées, comme celles d'Angheben sur les chapiteaux de Bourgogne, de Derks sur les chapiteaux historiés du nord de l'Italie ou de Sgrigna sur le décor en damier. ²⁵ Des corpus iconographiques proprement dits ont été réalisés dans les thèses de Green et de Sörries sur Daniel dans la fosse aux lions, dans celle de Leclercq-Marx sur la sirène, dans celle de Guesuraga sur les scènes de dévoration ou dans celle de Cayuela sur le sacrifice d'Isaac. ²⁶ A cette liste on peut ajouter le travail sur le Sein d'Abraham de Baschet. ²⁷

Il est superflu d'insister sur l'utilité qu'a présenté pour beaucoup de spécialistes l'Index of Christian Art, un fichier thématique sur l'iconographie chrétienne de l'Antiquité au Moyen Âge, entrepris en 1917 par Charles Rufus Morey à l'Université de Princeton, et qui constitue une référence au niveau mondial dans le développement des corpus iconographiques. À son décès en 1955, le recueil proposait environ cinq cent mille fiches, cent mille photographies et une méthodologie de travail définie. Aujourd'hui le nombre de photographies a doublé. De plus, actuellement, ils sont en train d'entreprendre un projet ambitieux de numérisation et une reconversion technologique de ses bases de données a été inauguré. ²⁸

Pour conclure ce chapitre, il conviendrait de faire référence au commentaire de Brandhorst qui invite à la réflexion: «It would be ironic if art history, at a time when images begin to play an increasingly important role in all kinds of historical studies, would abandon the field. It is my conviction that if the discipline would develop practical and theoretical skills for dealing with

²² BASCHET 1996: 111.

²³ BASCHET 1996: 112.

²⁴ BASCHET 1996: 114.

²⁵ OCÓN 1985; ANGHEBEN 2003; DERCKS 2006; SGRIGNA 2010.

²⁶ GREEN 1948; LECLERCQ-MARX 1997; GUESURAGA 2001; SÖRRIES 2005; CAYUELA 2013.

²⁷ BASCHET 2000.

²⁸ INDEX CHRISTIAN ART.

large amounts of images as historical source material, it could play an important role in cultural history».²⁹

1.1. Le corpus iconographique élaboré

Dans cette thèse nous avons construit le corpus iconographique des représentations de Daniel dans la fosse aux lions dans la sculpture romane le plus complet réalisé jusqu'à présent. Il est constitué pour le moment de cinq cent soixante-quinze œuvres. Dans le travail de master, le corpus contenait deux cent quatre-vingt-cinq œuvres, et pour la thèse notre but était de l'augmenter, au minimum, encore de soixante-dix œuvres. Évidemment, cette estimation a été largement dépassée, et donc le nombre d'éléments du catalogue a doublé. Étant donné que cette déviation impliquait une augmentation substantielle du travail prévu, il a fallu effectuer un choix : limiter l'accroissement du corpus ou incorporer une telle quantité d'œuvres nouvelles, le risque étant de ne pas pouvoir pleinement développer toutes les fiches. Puisque nous avons finalement accordé la priorité à la possibilité d'inclure le plus grand nombre possible d'œuvres, le corpus iconographique développé doit être considéré comme un *work-in-progress*, ce qui implique que la totalité de la bibliographie traitant l'œuvre n'est pas incluse dans certaines fiches, et donc l'état de la question de celles-ci est partiel. Pour réduire la charge de travail, nous avons aussi procédé à un traitement très simplifié des œuvres ayant une probabilité faible ou nulle de représenter la condamnation du prophète, et donc, dans ces fiches, les seuls champs textuels remplis sont ceux de la description et du commentaire. Du point de vue de la codification, ces œuvres ont un numéro d'identification qui commence par ND, et non par D comme pour le reste du corpus.

En plus du nombre d'éléments qui le composent, il y a deux différences fondamentales entre le corpus développé dans le travail de master et celui de cette thèse. Dans la thèse, les fiches des œuvres sont beaucoup plus complètes, de nouveaux paramètres ont été élaborés pour étudier certains aspects de l'image, comme les caractéristiques des figures de l'ange et d'Habacuc. Des champs fondamentaux ont été ajoutés pour permettre l'étude de telle œuvre, comme le contexte historique, l'état de la question, la filiation, le programme iconographique et le commentaire correspondant. L'inclusion de ces derniers champs a représenté une augmentation substantielle du niveau d'ambition du travail, par le défi que représente le fait de compiler et de traiter une telle quantité d'informations. Cayuela indique que, jusqu'à présent, «en entornos digitales, se han

²⁹ BRANDHORST 1993: 19.

implementado con más asiduidad las dos fases iniciales del análisis iconográfico de Panofsky, mientras que el nivel interpretativo, el denominado 'iconológico', suele quedar al margen».³⁰ Avec l'incorporation des deux derniers champs mentionnés, nous avons essayé de résoudre ce manque et de donner à chaque œuvre un traitement le plus complet et le plus intégral possible.

La deuxième grande différence est relative à la plate-forme utilisée pour gérer les données. Si, dans le travail de master, Excel a été utilisé, dans le corpus de la thèse une base de données a été développée avec Filemaker Pro 12, qui est incluse dans le cd joint au volume du corpus. Avec cet outil, nous avons remarquablement amélioré la productivité, l'intégralité et la présentation des données. Les écrans de l'une des fiches du corpus son présentés dans les figures 1 à 6.

Enfin, l'importance donnée au concept de probabilité est un autre aspect de l'élaboration du corpus qu'il faut considérer. Devant le manque d'information et d'éléments irréfutables dans de nombreux cas, déterminer si une scène représente ou non Daniel dans la fosse aux lions est un travail impossible. C'est pour cette raison qu'il n'est ni prudent ni rigoureux de chercher à répondre à cette question de façon binaire: ou bien c'est Daniel ou bien ce n'est pas Daniel. Nous avons envisagé ce sujet en définissant une méthode d'évaluation des éléments présents dans l'image et du degré de pertinence de l'information qu'ils apportent pour identifier la scène. Dans le chapitre V.2 de cette thèse nous décrivons en détail la méthodologie utilisée.

1.2. Exploitation statistique du corpus

Sitôt que l'on dispose d'un corpus iconographique complet ou suffisamment représentatif, il est possible d'obtenir une information très intéressante et même exceptionnelle grâce à l'exploitation statistique de ses données. Cependant, malgré cela, dans le domaine des études iconographiques, les expériences d'utilisation de la statistique ne sont pas très nombreuses. Baschet, bien qu'il écrive que «les études iconographiques doivent apprendre à compter plus qu'elles ne le font généralement et à considérer l'importance quantitative des phénomènes étudiés»,³¹ nuance en remarquant que les thèmes ne sont pas tous susceptibles d'être étudiés ainsi à cause de leur hétérogénéité et du petit nombre des échantillons disponibles. Mais ce n'est pas le cas de l'épisode de Daniel dans la fosse aux lions, bien au contraire. Dans son travail sur la

³⁰ CAYUELA 2014: 19.

³¹ BASCHET 1996: 115.

représentation du Sein d'Abraham, dans lequel il a mis en place un inventaire de près de trois cents œuvres, le même Baschet a développé quelques histogrammes qui montrent la présence de ce sujet en fonction de la période historique.³²

Guesuraga aussi exploite statistiquement sa base de données de scènes de dévotion, bien que sa proposition méthodologique aille plus loin que celle de Baschet, puisqu'il applique une analyse bivariante, avec comme objectif de découvrir les patrons de relation entre deux variables, et qu'il utilise des concepts comme celui de résidu standard réglé ou le test du KHI-2.³³

Plus récemment, Guénot a étudié la représentation de l'ascension du Christ entre les IX^e et XIII^e siècles, en travaillant avec un échantillon de deux cent quarante-cinq pièces, grâce à l'approche de cette analyse statistique dite implicative, qui consiste à révéler les liens sous-jacents aux variables de la base de données grâce à l'évaluation des coefficients de corrélation. Il développe ces graphiques implicatifs qui sont d'une grande aide lorsqu'il faut identifier des familles iconographiques.³⁴ A propos de l'utilité et de la portée de la statistique appliquée à l'iconographie cet auteur s'exprime ainsi:

L'utilité des statistiques classiques dans l'iconographie sérielle n'est plus à démontrer. Il devient possible de mieux apprécier la variété iconographique d'un thème. Des permanences iconographiques se dégagent grâce aux statistiques, de même que des éléments plus spécifiques. Ces constatations guident la réflexion, qui se trouve ainsi facilitée. Elles donnent naissance à de nouvelles hypothèses que les statistiques classiques ne permettent cependant pas de vérifier.³⁵

Comme évoqué dans le protocole, nous avons planifié l'exploitation de la base de données du corpus grâce à l'analyse des composants principaux, technique statistique multivariable qui permet, entre autres, de déterminer des modèles de corrélation entre les variables. Cette technique a été utilisée, par exemple, par Freeman et Gonzalez Echegaray pour étudier les modillons de l'église Santa Maria de Yermo.³⁶ Malheureusement, c'était l'une des tâches auxquelles nous avons dû renoncer pour respecter le délai imparti pour le dépôt de la thèse.

³² BASCHET 1996: 406-407.

³³ GUESURAGA 2001: 534-556.

³⁴ GUÉNOT 2010.

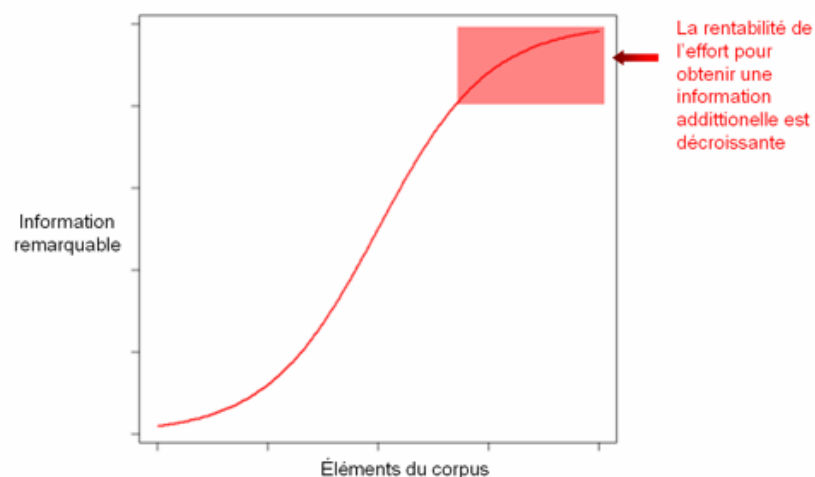
³⁵ GUÉNOT 2010: 511.

³⁶ FREEMAN, GONZALEZ 1990: 128-143. Ces auteurs ont aussi appliqué à ce travail l'analyse de groupes ou *cluster analysis*.

1.2.1. Analyse de sensibilité

En ce qui concerne le volume du corpus qu'elle inclut dans sa thèse, Green s'exprime ainsi: «My working lists are admittedly incomplete, and my statistics suggestive rather than exact, but it seems probable that even if works could be added, the proportions of the different groups would remain substantially the same». ³⁷ Comme nous verrons au cours de cette thèse, et en laissant de côté la pertinence des critères de classement utilisés, nous craignons surtout que, du fait d'avoir inclus un grand nombre d'œuvres dont elle n'a pas tenu compte dans son étude, les ambitions de cette auteure n'aient été déçues.

Comme cela arrive parfois lorsqu'on travaille avec des séries de données ou d'enquêtes, au moment d'élaborer un corpus iconographique, il convient d'examiner dans quelle mesure, une fois arrivé à une certaine quantité d'éléments, cela vaut la peine de continuer de recueillir de l'information. Normalement, la relation entre le nombre d'éléments d'un corpus et l'information supplémentaire favorisée par les composants additionnels suit une courbe sigmoïdale, c'est-à-dire qu'à partir d'un certain point, la rentabilité de l'accroissement de l'échantillonnage devient décroissante (graphique 2). Très vraisemblablement, Green était encore loin d'atteindre le point d'inflexion en question.

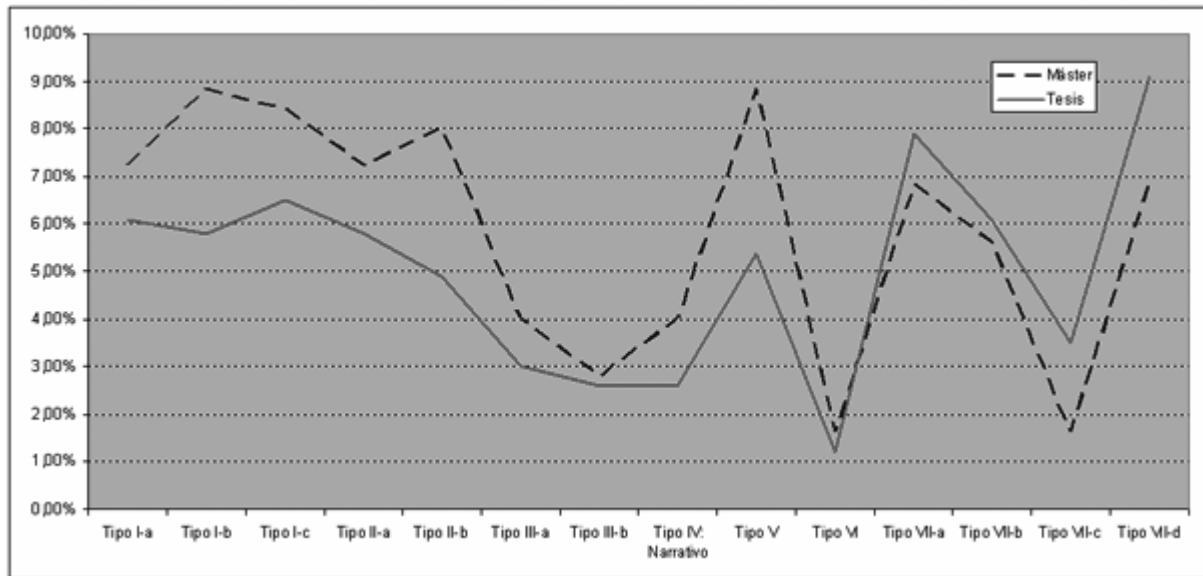


Graphique 2: Relation entre les éléments d'un corpus et la productivité de l'information fournie

En profitant de l'obtention de données statistiques en deux moments différents, le travail de master et la thèse, nous pouvons mener à bien une simple analyse de sensibilité pour déterminer

³⁷ GREEN 1948: 31.

dans quelle mesure l'incorporation d'une nouvelle information modifie substantiellement les conclusions auxquelles on avait abouti. Nous avons appliqué au classement typologique de Daniel cette analyse réalisée sous une forme graphique.



Graphique 3: Comparaison des valeurs obtenues dans le master et dans la thèse, en relation avec la classification des postures de Daniel

Comme on peut l'observer dans le graphique 3, deux situations distinctes sont détectées: du type I-a à II-b, dans lequel le profil des deux courbes est assez différent, et le reste, dans lequel, malgré la différence de plus de 3% dans le type V, les deux séries suivent un tracé assez similaire. La raison qui explique la déviation observée dans le premier groupe se trouve dans certains changements de type propres à quelques œuvres concrètes au cours de l'étude.

En prenant en compte l'incidence du désaccord entre certaines des valeurs des deux séries, on observe qu'il n'y a pas de différences substantielles entre elles, ce qui implique, au moins en ce qui concerne le classement typologique, que l'échantillonnage utilisé dans le master était assez représentatif.

Cette conclusion concerne l'obtention de statistiques au niveau global, ce qui ne veut pas dire que, certaines des œuvres incorporées dans la thèse n'ont pas apporté une information notable en rapport avec certains aspects concrets de l'étude. Par exemple, l'inclusion du chapiteau D-081 de la cathédrale de Chur a permis de lier la sculpture de cette église avec Saint-Michel de Pavie (D-

226). De même, grâce à l'examen du chapiteau de Dore-l'Église (D-094) on a pu déterminer que le fait que Daniel maintient les griffes des lions n'est pas un élément antagonique de l'épisode en question. D'autres œuvres ont apporté une information importante, par exemple, Landiras (D-041), Engayrac (D-098), Saint-Jean de Venere (D-109), Lombers (D-161), Montcaret (D-194), Palacios de Benaver (D-291) ou Pavie (D-227, D-228 et D-229). Ainsi, bien que du point de vue statistique on puisse considérer qu'il n'est pas nécessaire de travailler avec des corpus complets pour obtenir des chiffres fiables, en ce qui concerne l'analyse iconographique proprement dite, plus complet est le corpus mieux on appréhendera l'image étudiée. En ce sens, nous devons prendre en compte que les œuvres de la période considérée parvenues jusqu'à nous constituent déjà, par elles-mêmes, un échantillonnage très réduit par rapport à celles qui ont réellement existé. La découverte d'un seul exemple présentant une caractéristique concrète qui n'a pas été envisagée peut brouiller ou modifier une hypothèse.

2. Les techniques collaboratives dans le développement du corpus iconographique

Le développement du concept de “travail collaboratif”, expression introduite en 2006 par Yochai Benkler, va de pair avec les possibilités qu’Internet offre pour participer à des projets de grande ampleur, dont Wikipedia, Linux, le Projet Gutenberg et les plate-formes comme academia.edu constituent de bons exemples.

Il n’échappe à personne qu’établir un catalogue, obtenir des photographies et des références bibliographiques pour des motifs iconographiques déterminés, peut demander des années si celui qui l’entreprend est seul, ou s’il s’agit d’une équipe réduite. Nous avons déjà parlé de l’Index of Christian Art qui fait autorité. Cependant, la révolution de la numérisation, surtout Internet et l’apparition de la photographie numérique, font qu’au moins en ce qui concerne le nombre d’images, nous sommes beaucoup à compter sur une quantité semblable à celle que Morey a réussi à regrouper après presque quarante ans de travail. A l’heure actuelle, le travail collaboratif est la forme la plus efficace et productive d’affronter le développement de ce type de grand projet de catalogage iconographique.

C’est pour cela qu’à petite échelle, et sans perdre d’une vue qu’une thèse est un travail individuel et personnel, nous avons mis en place, depuis le travail de master déjà, une expérience consistant à publier dans notre page web, www.claustro.com, une partie du corpus des scènes de Daniel dans la fosse aux lions que nous développons, pour stimuler les visiteurs de ce site à apporter tant du matériel graphique que de nouvelles références. De cette initiative est résultée la détection de quatre-vingt-quatorze nouvelles œuvres qui constituent 16,3 % du corpus. En fait, dans le travail de master seulement dix-sept œuvres avaient été acquises ainsi. L’augmentation a donc été remarquable au cours des années suivantes. Dans de nombreux cas, le courrier accompagnant l’information sur de nouvelles œuvres contenait ces mots: «comme j’ai vu que tu ne l’as pas dans ta page web, je t’envoie cette œuvre qui se trouve à...» Ce qui signifie que l’inventaire publié dans le web a servi de référence pour filtrer le matériel sur l’existence duquel les correspondants voulaient nous informer.

Évidemment, cet essai limité s’est seulement concentré sur un aspect du travail collaboratif, celui qui est relatif à l’altruisme et au retour obtenu par la mise à la disposition des internautes d’un

II. Aspects méthodologiques

certain type d'information. Cependant, ce n'est qu'un petit échantillon de la révolution qui arrive dans le domaine des études iconographiques.

3. Utilisation des outils GIS

Un autre avantage de disposer d'un corpus iconographique complet consiste en ce que, si on dispose des coordonnées de localisation géographique pour chaque élément de la base de données, on peut les associer à des systèmes d'informations géographiques (SIG).³⁸ Cela permet d'avoir une meilleure connaissance de la distribution géographique de l'image et de ses variantes. Au moment de déterminer l'origine et l'expansion de certaines typologies, l'incorporation du facteur chronologique au facteur géographique est d'une grande aide. De cette façon, grâce à l'interrogation de la base de données, au moyen des applications SIG, il est possible de déterminer des modèles évolutifs de l'image, des aires géographiques de concentration spéciale, des dynamiques de diffusion de certaines caractéristiques, etc. L'utilisation de ce type d'outils est généralisé dans les domaines de la géographie et de l'archéologie, mais dans l'Histoire de l'Art, et plus spécialement dans les études iconographiques, on a à peine exploité leurs fonctionnalités. La thèse de Sgrigna sur le décor en damier offre un exemple de l'usage de la technologie SIG dans l'Histoire de l'Art. Il a consacré un chapitre à analyser la distribution géographique de cet élément ornemental et de ses différentes modalités en utilisant comme outil l'application ARCGIS.³⁹



Graphique 4: Plate-forme technologique utilisée comme base du travail de la thèse

³⁸ Sur l'utilisation d'outils SIG dans les sciences sociales et les études humaines, voir DEL BOSQUE, FERNANDEZ, MARTIN-FORERO, PEREZ 2010.

³⁹ SGRIGNA 2010: 231-290.

II. Aspects méthodologiques

Pour cette thèse nous avons utilisé l'application QGIS pour avoir un logiciel libre et pour sa facilité d'utilisation, son environnement agréable et intuitif. Nous avons intégré QGIS à la base de données développée dans Filemaker, de telle sorte que, finalement, la plate-forme technologique utilisée dans le développement de cette thèse soit celle que l'on observe dans le graphique 4.

4. La lecture typologique de l'image

La même image peut-elle avoir plusieurs significations simultanées et non alternatives? À ce sujet, Martínez de Aguirre, en ce qui concerne les interprétations possibles du portail occidental de la cathédrale de Jaca, s'exprime ainsi:

..., me gustaría dejar claro que estas connotaciones jurídicas en ningún modo sustituyen e invalidan los significados hasta ahora expuestos de tipo dogmático, penitencial y salvífico presentes en el crismón, los leones o el tema de Daniel en el foso. Estamos ante un ejemplo más de espesor significativo en el que, conforme al pensamiento medieval, distintos significados se presentan a un mismo tiempo a través de una única representación sin anularse entre sí.⁴⁰

Conscients de cette ambivalence synchronique sémantique et symbolique des images dans l'art roman, dans ce travail, au moment d'interpréter des scènes et des programmes iconographiques, se sont appliqués, de manière constante, les quatre sens qui composent la lecture typologique des Écritures. C'est une doctrine herméneutique qui préconise une interprétation plurielle de la Bible basée sur la dualité de la signification littérale et spirituelle des textes. Origène distinguait entre un sens littéral, un sens moral (psychique) et un sens mystique (pneumatique), d'où la triade littérale, tropologique et allégorique qui se transformera lentement en théorie des quatre sens de l'Écriture: littéral, allégorique, moral et anagogique, énoncée par Jean Cassien, Bède le Vénérable ou Raban Maur, et qui atteindra son apogée au XII^e siècle.⁴¹ Vers 1260, Augustin de Dacie écrit un distique dans son œuvre *Rotulus Pugillaris* dans lequel se résume de façon très éloquente la signification de chacun de quatre sens de l'Écriture: «Littera germe docet, quid credas, allegoria / moralis, quid agas, quo tendas, anagogia».⁴² De Lubac est d'opinion que cette lecture typologique est parfaitement applicable aux images, et affirme que la correspondance entre les deux Testaments que cette lecture implique «ne se répétera pas seulement dans une ou un mot, mais aussi à travers les images. Nous savons comment notre grand art médiéval a montré ces relations au moyen de la sculpture et du vitrail». Il donne comme exemple l'autel de Klosterneburg, qui présente le cycle typologique le plus complet que le XII^e siècle nous a légué, et il ajoute que Benito Biscop a rapporté d'un de ses multiples voyages à Rome un recueil de grandes images, «summa ratione

⁴⁰ MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2011: 229.

⁴¹ Pour plus d'information sur les quatre sens de l'Écriture et les différentes options proposées pour l'exégèse, voir DE LUBAC 1959.

⁴² Traducción: «La letra enseña los hechos, lo que crees, la alegoría / lo moral, lo que haces, hacia donde tiendes, la anagogía» (DE LUBAC 1959: 23).

compositas», destinées à faire comprendre aux gens la concordance admirable entre les deux Testaments.⁴³ Ainsi, l'application aux images de la lecture typologique nous ouvre la voie pour considérer celles-ci comme un chemin aux multiples étapes et aux intentions simultanées, adapté à différents destinataires en fonction de leurs particularités et capacités, et aux intérêts de l'Église elle-même.

Le sens littéral, *sensus litteralis*, mène à lire les images en identifiant l'épisode ou la scène qu'ils représentent. Il est clairement lié à la fonction didactique des images, lesquelles sont destinées à ce que la personne qui les contemple comprenne, visuellement, la signification littérale de l'histoire qui se présente, qu'elle soit biblique ou hagiographique. Nous parlerons de cette finalité pédagogique des images dans le chapitre III.5.1 de cette thèse.

La variabilité des modèles et des formes qui caractérise les représentations de la condamnation de Daniel à la fosse aux lions dans l'art roman, et la rupture que la diversité évoquée suppose au sujet d'une figuration consolidée pendant des siècles pourraient, *a priori*, compliquer l'identification de l'image et, donc, faire que le sens littéral ne soit pas toujours aussi évident. Cela entraîne, en ce qui concerne cet épisode, qu'on ne puisse pas toujours identifier clairement quels sont les attributs qui font figure de "codes remémoratifs". La présence des lions et la composition symétrique n'aident pas toujours à l'identification, car, comme nous l'avons déjà dit, tout personnage avec des lions n'est pas nécessairement Daniel. D'où le fait qu'actuellement, parfois, lorsque nous sommes confrontés à certaines scènes, nous ne pouvons pas catégoriquement affirmer qu'il s'agit de la condamnation du prophète. C'est pourquoi, il semble que derrière les modifications variées et substantielles du modèle iconographique, ont pu primer certaines raisons, dans quelques cas, qui ont rendu difficile son identification.

Conformément au sens allégorique, *sensus allegoricus*, l'Ancien Testament préfigure le Nouveau Testament et la nature visible représente le monde surnaturel. Pour de nombreuses raisons que nous exposerons, Daniel se transforme en un personnage idéal préfiguratif, ce qui, parfois, comme nous le verrons, est mis en évidence dans une adaptation mimétique de sa figure à celle du Christ. De cette façon, l'image, et, concrètement, sa forme, éveille chez le spectateur la capacité mentale d'assumer des parallélismes prédéfinis et d'évoquer quelques idées à partir des autres. Mâle parle de cette lecture symbolique au moyen de laquelle on établit «l'harmonie des

⁴³ DE LUBAC 1959: 338-340.

deux Testaments», mais il affirme, selon nous à tort, que «de silence se fait ensuite et dure trois siècles et demi», et que c'est seulement au temps de l'abbé Suger que «le symbolisme ressuscite soudain à Saint-Denis». ⁴⁴ Comme nous le verrons, l'image de Daniel dans la sculpture romane est un exemple clair qui dément l'opinion de cet historien éminent.

Grâce au sens tropologique, *sensus tropologicus*, la réalité visible représente une réalité morale supérieure. C'est le sens qui mène à utiliser certaines images comme *exemplum* pour essayer de provoquer et de stimuler certaines conduites. Nous parlerons de cela dans le chapitre VI.1.10.

Finalement, le sens anagogique, *sensus anagogicus*, interprète la réalité visible comme une représentation des réalités célestes de l'autre vie. C'est celui qui donne le sens doctrinal de l'Écriture dans sa plénitude. C'est en soi le sens le plus lié à la vision néoplatonicienne de l'époque et celui qui incorpore l'élément d'interprétation symbolique le plus puissant. En reprenant les mots de Lubac, «ce sera le sens qui montre, dans les réalités de la Jérusalem terrestre, les réalités de la Jérusalem céleste». Ainsi, certaines images, en tant que symboles, sont considérés comme des voies de communication avec le divin, pour qui il est indispensable de transcender la réalité qu'offre le symbole c'est-à-dire de dépasser les sens antérieurement traités.

Ainsi, l'approche que nous nous sommes fixé, aussi bien dans le texte que dans le corpus de cette thèse, pour interpréter programmes et images, est basé sur cette lecture typologique, parce qu'en de nombreuses occasions, des lectures différentes et simultanées s'imposent.

Il y a quatre aspects qui permettent de discerner quel est ou quels sont les sens devant être mis en jeu au moment d'interpréter une image:

- La gestualité des personnages.
- Les éléments iconographiques qui les accompagnent.
- Le programme dans lequel elle s'insère et les images qui constituent son environnement.
- La fonction de l'espace dans lequel elle se trouve.

⁴⁴ MÂLE 1922: 158-159.

En conséquence, au cours de toute cette étude, une attention spéciale a été prêtée à ces facteurs, qui ont été déterminants quand il s'est agi de discerner les sens avec lesquels chaque image devrait être lue.

Dans son étude du portail de Neuilly-en-Donjon (D-204), Arrouye fonde son analyse sur la lecture typologique des images et sur le classement de leurs relations symboliques en recourant à certaines figures rhétorique de «liaison», comme le parallélisme, l'allusion et l'«implication».⁴⁵ Dans le cas de l'étude que nous consacrerons à ce portail,⁴⁶ et à titre d'expérience, nous irons plus loin dans l'étude des interconnexions symboliques qui s'établissent entre les images, en les classant conformément à ces deux dimensions: sens de la lecture typologique et figures de rhétorique.

⁴⁵ ARROUYE 2008.

⁴⁶ Voir le chapitre VI.3.1.2 de cette thèse.

5. L'image dans son contexte : les programmes iconographiques

Comme nous l'avons dit, dans la partie finale de cette thèse sont développés pleinement certains études de cas dans lesquels est analysée la scène de la condamnation de Daniel en tenant compte du contexte du programme iconographique dans lequel il s'insère. Gombrich parle de la «fausseté du dictionnaire» et assure que si les images étaient prises isolément, indépendamment de leur contexte, elles ne pourraient pas être interprétées correctement.⁴⁷ Pour sa part, et dans le même ordre d'idées, Baschet confirme que «l'analyse iconographique ne saurait se fonder sur des images isolées. S'il est vrai que les images pensent on doit ajouter qu'elles se pensent entre elles», ce à quoi il ajoute qu'«une part importante de la signification d'une œuvre se trouve dans son rapport avec d'autres».⁴⁸ Dans le cas de l'épisode de Daniel dans la fosse aux lions, ces affirmations sont particulièrement pertinentes. Comme nous le verrons, sa nature hautement polysémique, ainsi que celle des lions qui l'accompagnent, nous amène à seulement appréhender le rôle joué par les représentations de ce passage dans un contexte déterminé grâce à l'évaluation des interactions établies avec les images qui l'entourent. Dans une grande partie des cas que nous étudierons, la présence de Daniel ne sera compréhensible qu'en considérant qu'il se trouve immergé dans un «lieu d'images», pour utiliser une expression propre à Baschet.

Angheben présente le thème de Daniel dans la fosse aux lions comme exemple de scène dans laquelle l'observation du contexte iconographique conduit à découvrir différentes nuances d'interprétation.⁴⁹ De la même manière, il propose d'étudier la syntaxe des images, qu'il définit comme la relation entre le sujet et le contexte dans lequel il s'intègre, en appliquant trois critères: la situation des thèmes dans l'édifice, la position des antagonistes au sein d'une image et, en relation avec son implantation à l'intérieur ou à l'extérieur de l'édifice, l'environnement iconographique de l'image, dans lequel s'observe la localisation relative des sujets complémentaires et antagoniques.⁵⁰ Dans ce travail nous avons prêté une attention particulière à ces trois critères, puisqu'ils sont fondamentaux pour comprendre le sens de l'image et de sa fonction dans les programmes iconographiques. En ce qui concerne ces derniers, le même auteur présente le positionnement dual de l'historiographie, et distingue entre les sceptiques à propos de l'existence d'une intention quand il faut localiser les images, et ceux qui pratiquent ce qu'il

⁴⁷ GOMBRICH 1983 (1972): 23; CASTIÑEIRAS 2009 (1998): 93.

⁴⁸ BASCHET 1996: 111-112.

⁴⁹ ANGHEBEN 2003: 449.

⁵⁰ ANGHEBEN 2003: 16.

nomme la «surinterprétation». Devant cette dichotomie, il se situe à mi-chemin, et recommande d'éviter l'évaluation de la cohérence d'un programme en appliquant les mêmes critères pour un programme sculpté que pour la peinture murale.⁵¹ En tenant compte de cet appel à la prudence, dans ce travail nous avons considéré comme une tâche indispensable la recherche de liens possibles entre les images du décor sculpté d'un édifice. En conséquence, nous avons évité, autant que possible, d'analyser les images comme des objets isolés

De même, pour comprendre de façon adéquate les relations entre décor et espace, nous avons aussi pris en compte la conception duale de l'espace ecclésial dont parle Baschet, comme *locus* (lieu) et comme *iter* (chemin).⁵² Ainsi, alors que dans quelques cas, comme à Sainte-Radegonde de Poitiers (D-237), nous confirmons la relation qu'ont établie quelques auteurs entre le chapiteau de Daniel et la liturgie eucharistique célébrée à l'autel, dans des lieux comme Airvault (D-005, D-006 y ND-002) ou Moirax (D-185 et D-186),⁵³ nous suggérons une relation possible des images avec des processions de caractère funéraire. Le cas de Saint-Michel de Pavie est particulièrement intéressant: tandis que le chapiteau de l'arcosolium (D-226) aurait un caractère de *locus*, les deux chapiteaux du bras nord du transept (D-227 et D-228) seraient associés plutôt au concept d'*iter*.⁵⁴

⁵¹ ANGHEBEN 2003: 17.

⁵² BASCHET 2008: 91-94.

⁵³ Voir le chapitre VI.3.3.4.1 de cette thèse.

⁵⁴ Voir le chapitre VI.3.4.2.1 de cette thèse.

6. Iconographie et mémétique

Selon l'opinion de Pächt, le caractère génétique de l'Histoire de l'Art et les processus de transformation des formes artistiques devraient mener les spécialistes à construire les séries généalogiques dans lesquelles il convient d'essayer de situer chaque œuvre.⁵⁵ Bien qu'on puisse aller plus loin dans ce sens, ce que nous partageons, pour analyser dans quelle mesure certains concepts associés à la mémétique, comme la compétence et les dynamiques de réplique,⁵⁶ interviennent dans le domaine de l'iconographie, dans cette thèse nous nous sommes limités à ne travailler que sur deux aspects relatifs à cette vision génétique: les familles et les arbres généalogiques (graphiques G-1 à G-5).

Au moment d'élaborer les arbres d'évolution de certains modèles et de déterminer l'ordre d'antériorité, les quatre règles ont été prises en compte pour établir les filiations que propose Wirth,⁵⁷ surtout celle de la cohérence iconographique et le processus de simplification et de réduction de la copie par rapport au modèle.

⁵⁵ PÄCHT 1994: 163.

⁵⁶ DAWKINS 2010 (1976): 247-262.

⁵⁷ WIRTH 2004: 197-208. Les autres deux règles sont l'écart irréductible et de la plus cohérence stylistique.

7. Technologie nucléaire pour localiser la provenance d'oeuvres descontextualisées

Pour confirmer ou écarter l'hypothèse selon laquelle un chapiteau décontextualisé du Glencairn Museum (D-403) viendrait de Jaca, à notre requête, des études comparatives ont été effectuées par le Limestone Sculpture Provenance Project grâce à la technique de l'analyse par activation de neutrons (NAA).⁵⁸ Il en est résulté que la composition de la pierre du chapiteau en question diffère substantiellement de celle qui est obtenue à partir de l'analyse des échantillons provenant du cloître de Jaca.

⁵⁸ Ces expertises ont été financées par le Museo Diocesano de Jaca.

8. Estructure de cette thèse

L'organisation du texte de cette thèse reflète en grande partie le processus méthodologique décrit. Une première partie rassemble différents aspects qui permettent d'obtenir une vision globale du contexte dans lequel s'est développée cette image: l'épisode biblique lui-même, les sources littéraires, la vision que proposait l'exégèse sur le prophète, les antécédents et l'évolution de sa représentation jusqu'au X^e siècle ainsi que le succès qu'a connu cette image dans la période faisant l'objet de cette recherche. Par rapport à ce dernier aspect, et pour anticiper certains des concepts que nous utiliserons pour comprendre l'usage de cet épisode dans le contexte des églises, nous avons considéré qu'il était nécessaire d'inclure une brève réflexion sur la fonction de l'image dans l'art roman.

Après cet exposé du contexte, nous extrayons, au moyen d'une approche purement formelle, le maximum d'information possible sur les œuvres qui constituent le corpus. Pour cela nous étudions minutieusement chacun des éléments qui contribuent à figurer l'épisode et nous mettons en place un classement détaillé de l'aspect principal qui se trouve modifié dans les représentations de cette scène en ce qui concerne la tradition antérieure: la posture du prophète. Dans cette partie l'exploitation statistique du corpus acquiert une importance particulière.

Ensuite nous introduisons des thèmes comme celui du sujet conflictuel d'identification de l'épisode. Pour cela, nous proposons une méthodologie qui permet de traiter cette question de la façon la plus objective possible, en tenant compte de l'emplacement de l'image au sein de l'édifice ainsi que dans une aire géographique plus vaste. Nous étudions alors ces zones dans lesquelles les œuvres sont particulièrement concentrées, ainsi que les productions qui peuvent être regroupées dans ce que nous nommerons «des familles».

Après avoir revu les scènes accompagnant le plus fréquemment la condamnation de Daniel, nous nous engagerons au cœur de l'analyse interprétative. Pour cela, en un premier temps, nous passerons en revue les différentes lectures allégoriques qui ont été proposées pour le prophète, et nous examinerons comment celles-ci se reflètent ou non dans les œuvres conservées. A ce moment nous mettrons spécialement l'accent sur différents niveaux de la lecture typologique de l'image. Nous terminerons par l'étude détaillée de certains cas choisis parce qu'ils offrent un grand

II. Aspects méthodologiques

intérêt pour répondre à une part importante des questions posées dans les objectifs de cette thèse.



III. Estudio de contexto

1. El episodio bíblico de Daniel en el foso de los leones

Daniel, uno de los denominados profetas mayores, parece ser un personaje legendario que bastantes especialistas creen que realmente no existió.⁵⁹ Era un hebreo, miembro de la tribu de Judá, que en su juventud, en tiempos del rey Nabucodonosor II (605-562 a. C.), fue deportado a Babilonia tras la segunda conquista de Jerusalén por parte de este monarca en el año 605 a.C., en el tercer año del reinado de Joachim de Judá (608 a. C.-598 a. C.), según la narración bíblica.⁶⁰ Vivió en la Corte, donde se le puso el nombre de Belshassar. Fue escogido, junto a otros tres compañeros, para un aprendizaje especial de la escritura y lengua caldeas durante tres años para prepararlos para funciones de gobierno. Estuvo sirviendo al rey Nabucodonosor II, del que fue consejero tras ganar su confianza interpretando un sueño. Durante el reinado de Darío el Medo⁶¹ fue uno de los tres altos oficiales nombrados sobre los ciento veinte sátrapas que tenían que gobernar el reino. A lo largo de su vida fue famoso por su capacidad para interpretar los sueños. Tuvo varias visiones apocalípticas que anunciaban, por medio de símbolos y claves numéricas, la venida del Mesías y la instauración del Reino de Dios sobre la tierra.

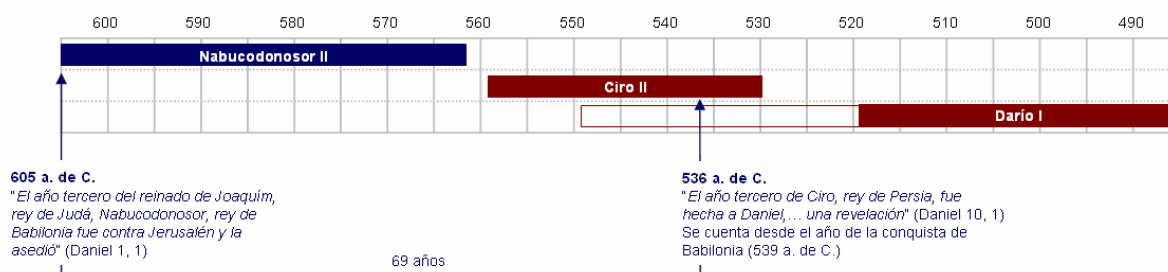


Gráfico 5: Ubicación cronológica de la historia de Daniel y de los reyes con los que convivió

Aunque nada cuenta el relato bíblico sobre su muerte, la tradición hebrea y árabe sitúa su tumba en Susa (fig. 7), la cual fue citada por Benjamín de Tudela, quien la visitó entre 1160 y 1163.⁶² No obstante, existen otros lugares que se atribuyen la custodia de los restos del profeta: Mala Amir y

⁵⁹ COLLINS 1993: 1.

⁶⁰ Daniel 1: 1. SIMPOSIO 2010 (1986): 120-124.

⁶¹ El rey Darío el Medo que cita el texto bíblico, y bajo cuyo mandato tiene lugar la primera condena del profeta al foso, está sin identificar. No puede tratarse de Darío I, pues es posterior a Ciro II, monarca que condenó a Daniel al foso por segunda vez (véase gráfico 5). Los especialistas han planteado diferentes alternativas al respecto de la identidad de este personaje (SIMPOSIO 2010 (1986): 86; 114-119).

⁶² BENJAMÍN DE TUDELA: 101-102.

Mosul⁶³ (Irán), Kirkuk y Al Wajihya⁶⁴ (Irak), Samarcanda (Uzbekistán) y el mausoleo de Danyal en Tarso (Turquía).

El Libro de Daniel es el sexto de los libros proféticos del Antiguo Testamento. Buena parte del mismo estaba escrito en hebreo y arameo, salvo algunos pasajes, incorporados en la versión griega –Daniel 3: 24-30, Daniel 13 y Daniel 14–, que por ello han sido considerarlos como apócrifos por algunos autores, como Jerónimo de Estridón. Sobre su redacción, se han planteado dos hipótesis contradictorias. La denominada tesis exilicia atribuye la autoría del relato al propio Daniel y da por válida la veracidad de los acontecimientos que tuvieron lugar durante la cautividad babilónica de los judíos del siglo VI a.C. Más seguida es la tesis macabea, que considera que la obra fue redactada por varios autores a lo largo de un prolongado periodo, que se inició en el mismo exilio babilónico y se terminó durante la persecución contra los judíos llevada a cabo por Antioco IV Epífanés en el siglo II a.C.⁶⁵

El libro consta de tres partes: la que narra la historia de Daniel, formada por los seis primeros capítulos, las visiones proféticas, constituida por los seis siguientes, y la denominada deuterocanónica, en la que se insertan dos de los capítulos considerados apócrifos (tabla 1).⁶⁶

El Libro de Daniel incluye dos episodios –Daniel 6: 1-24 y Daniel 14: 28-43– en los que el profeta Daniel es condenado al foso de los leones. Ambos siguen un guión con una estructura muy similar (gráfico 6): unos personajes, movidos por la envidia o por ver amenazados sus privilegios conspiran contra Daniel, que tiene el favor real, para que el monarca, Darío (Daniel 6) o Ciro (Daniel 14), condene al profeta al foso de los leones, cosa que finalmente hace en ambos casos contra su voluntad. Daniel, con la ayuda divina, consigue salir indemne de cada *damnatio ad bestias*, tras lo cual el rey castiga a los conspiradores a ser arrojados a los leones, los cuales dan buena cuenta de ellos. Esta similitud entre ambos episodios ya fue apuntada por Réau, quien considera que las dos leyendas se parecen demasiado como para no estar duplicadas y señala que dicha repetición es el indicador de la existencia de dos redacciones independientes las cuales fueron fundidas torpemente.⁶⁷

⁶³ Esta fue demolida por el autodenominado Estado Islámico en 2014.

⁶⁴ Destruída en un atentado terrorista en 2007.

⁶⁵ SIMPOSIO 2010 (1986): 3-20; 93-103.

⁶⁶ KRATZ 2001; TANNER 2003.

⁶⁷ REAU 1956: 402.

Historia de Daniel	1. Introducción y Daniel en la corte del rey
	2. Primer sueño de Nabucodonosor: la estatua
	3. La estatua de Nabucodonosor y los tres hebreos condenados al horno
	4. Segundo sueño de Nabucodonosor: el árbol
	5. El banquete de Baltasar
	6. Primera condena de Daniel al foso
Visiones proféticas	7. Visión de las cuatro bestias
	8. La visión del carnero y del macho cabrío
	9. La profecía de las setenta semanas, oración y confesión de Daniel
	10. Luchas entre Persia y Grecia
	11. Luchas entre Siria y Egipto
	12. Triunfo del pueblo elegido
Parte deuterocanónica	13. Historia de Susana
	14. Historia de Bel y el Dragón y segunda condena al foso

Tabla 1: Estructura del Libro de Daniel

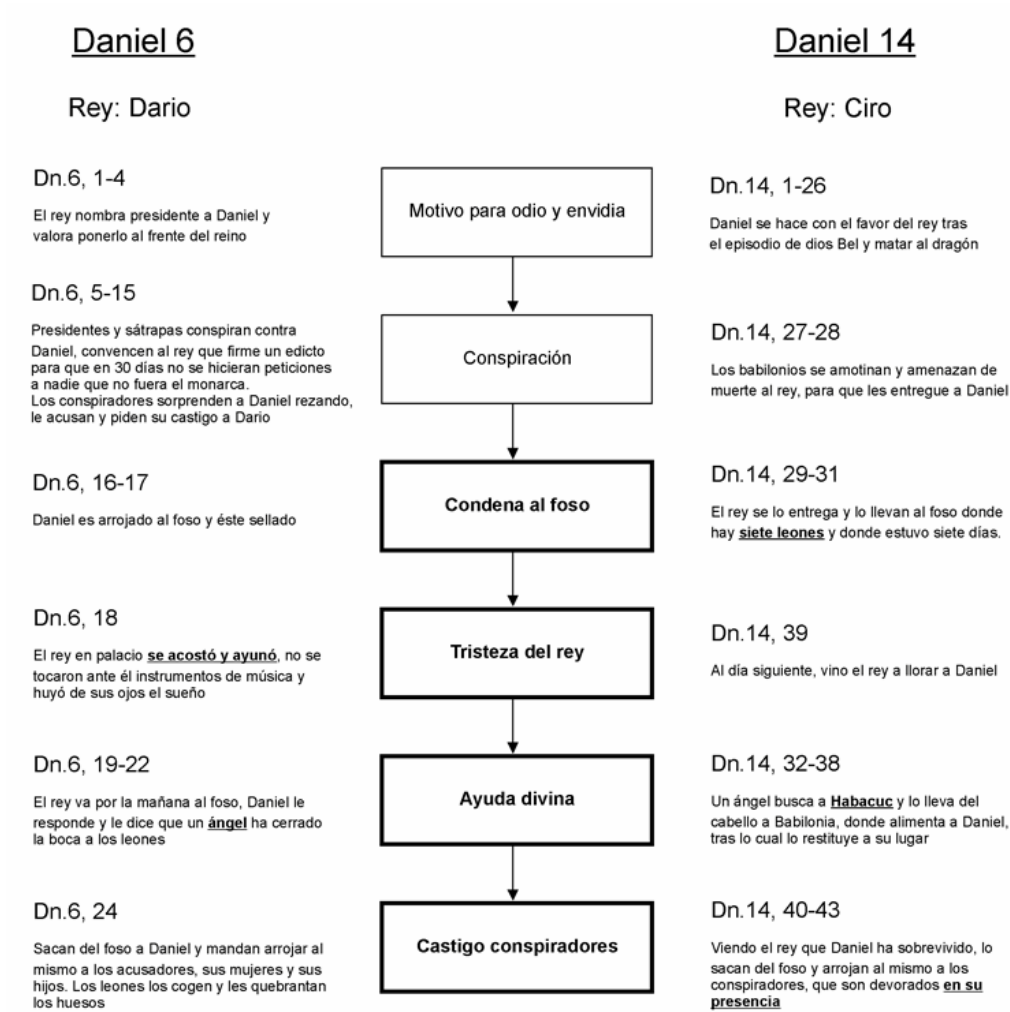


Gráfico 6: Comparación de la estructura de las dos condenas de Daniel al foro de los leones

2. Otras fuentes literarias

2.1. *Ordo commendationis animae*

En 1878-1879 Le Blant planteó por primera vez que la posible explicación a la habitual presencia conjunta de personajes como Jonás, Daniel y los tres Hebreos en el arte paleocristiano podía encontrarse en la liturgia funeraria denominada *Ordo commendationis animae*.⁶⁸ En la misma, se pide a Dios la salvación del alma de quien le implora mediante una fórmula que, iniciada con «Libera, Domine, animam eius, sicut liberasti», realiza una invocación a varios paradigmas de salvación, fundamentalmente veterotestamentarios: Enoc y Elías, Isaac, Job, Lot, Moisés, los tres Hebreos y Daniel, entre otros. Esta antífona, la cual se cantaba en los Oficios de Difuntos, cita a Daniel de la siguiente manera: «Libera Domine, animam eius, sicut, liberaste Danielem de lacu leonum». Esta explicación ha tenido una notable fortuna crítica, pues ha sido asumida por numerosos autores.⁶⁹

El propio Le Blant admite que esta explicación presenta dos dificultades: la ausencia de Jonás en la letanía y que la existencia del texto está documentada en fecha tardía, en un manuscrito del siglo IX.⁷⁰ En esta línea van los inconvenientes que plantea Martimort: que no explica la presencia de otros temas bíblicos y la ausencia de versiones del texto anteriores al siglo IX.⁷¹ En relación a este segundo punto, Prigent plantea que, a pesar de la fecha del manuscrito conservado, los primeros testimonios del *ordo* se podrían datar del siglo VIII.⁷² Grosset va más allá y comenta que, independientemente de la datación del manuscrito en que se han conservado, estas plegarias derivan de un modelo más antiguo que se remonta a los primeros tiempos de la Iglesia.⁷³ Comenta que dado que algunos de los personajes citados en estas plegarias (Enoch, Elías, Lot, santa Tecla –para el caso de Occidente–, etc.) no fueron tan representados, dicho texto del siglo IX no puede haber sido la fuente de inspiración para la realización de las obras.⁷⁴ Como apoyo a

⁶⁸ LE BLANT 1878: 26; PRIGENT 1995: 211.

⁶⁹ Entre los autores que han mencionado estas plegarias en relación a la imagen de Daniel se pueden citar, a título de ejemplo: LE BLANT 1878: 26; CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 4-1: col. 223; DEONNA 1949a: 122; GROSSET 1953: 147; RÉAU 1956: 402; PRIGENT 1995: 211-216; TRAVIS 2000: 53; ANGHEBEN 2003: 185; MOURE 2006: 294.

⁷⁰ Se trata de un Pontifical entregado a la iglesia de Troyes por Prudencio. LE BLANT 1878: 27-28; PRIGENT 1995: 211-212.

⁷¹ MARTIMORT 1949: 106.

⁷² PRIGENT 1995: 212.

⁷³ GROSSET 1953:147.

⁷⁴ GROSSET 1953:148.

su argumentación, menciona algunos textos anteriores, como dos plegarias del siglo III atribuidas a san Cipriano, en las que se invoca a este profeta junto a otros personajes del Antiguo Testamento, entre los que sí estaría Jonás, o las denominadas *Constitutiones Apostolorum*, en las que también se hace referencia a que el Señor salvó a Daniel.⁷⁵ También comenta como la popularidad del tema de Daniel se pone de manifiesto en la inclusión de invocaciones a la salvación del profeta en numerosas historias, apócrifas, de los martirios de ciertos santos, como de Timoteo, o Aurea o Menas.⁷⁶ No duda Grabar del papel desempeñado por el *Ordo commendationis animae*, dado que se han conservado plegarias similares dedicadas a los vivos, las cuales se remontan a la Antigüedad tardía.⁷⁷

Como indicio adicional, Le Blant y Prigent aluden a la existencia de una copa de vidrio encontrada en 1870 en las ruinas de Doclea, en las proximidades de Podgoritza, en Dalmacia⁷⁸ (fig. 8), datada entre los siglos V y VI, en el que aparecen las representaciones de Adán y Eva, el sacrificio de Isaac, la resurrección de Lázaro, el milagro de la fuente, los tres Hebreos, Susana y Jonás junto a la condena de Daniel, todas ellas acompañadas de unas leyendas muy próximas a las plegarias de liberación del *ordo*.⁷⁹ Prigent continúa su argumentación enumerando toda una serie de ejemplos en los que, en fecha temprana, ya se evocaba a Daniel, junto a Jonás y los tres Hebreos.⁸⁰ Entre ellos menciona algunas alusiones patrísticas, las cuales citaremos en el apartado que le dedicamos a la exégesis. Finalmente, llega a la conclusión de que las letanías cristianas como las plegarias del tipo *Libera* que invocan a paradigmas bíblicos están inspiradas en una tradición judaica anterior.⁸¹

Refiriéndose a la amplia difusión del episodio en el románico, J.-R. Gaborit cuestiona que en la misma haya tenido algo que ver este tipo de plegarias, pues, en su opinión, no se puede asegurar que fueran utilizadas en los siglos XI y XII.⁸² Contradice esta opinión, y demuestra su vigencia durante el periodo románico, la inclusión de plegarias similares en ciertos cantares de gesta como la *Chanson de Roland* (s. XI), en la que el héroe moribundo, alzando su guante en ofrenda a Dios,

⁷⁵ GROSSET 1953:148; PRIGENT 1995: 212.

⁷⁶ GROSSET 1953:148.

⁷⁷ GRABAR 1985 (1979): 20.

⁷⁸ Sankt-Peterburg, Museo del Hermitage, inv. ω 73.SALOMONSON 1979: 60-61.

⁷⁹ LE BLANT 1878: 28-30; PRIGENT 1995: 213-214.

⁸⁰ PRIGENT 1995: 214-223.

⁸¹ PRIGENT 1995: 219-220.

⁸² GABORIT 2005: 369.

suplica citando a Daniel de una forma muy parecida a como se le invocaba en las ya mencionadas *Constitutiones Apostolorum*:⁸³

Cleimet sa culpe, si priet Deu mercit:
 «Veire paterne, ki unkes ne mentis,
 Seint Lazarun de mort resurrexis
 E Daniel des leuns guaresis,
 Guaris de mei l'anme de tuz perilz»⁸⁴

Más avanzado el texto es Carlomagno el que, al acercarse el momento de la batalla, pronuncia un tipo de plegaria similar:

Recleimet Deu mult escordusement:
 «Veire Paterne, hoi cest jor me defend,
 Ki guaresis Jonas tut veirement
 De la baleine ki en sun cors aveit enz
 E espagnas le rei de Niniven
 E Daniel del merveillus turment
 Enz en la fosse des leons ù fut enz.»⁸⁵

Otro ejemplo relevante se encuentra en el *Cantar de Mio Cid*, en el que Doña Jimena, en la iglesia del monasterio de Cardeña, en presencia del abad Sancho, eleva unas plegarias a Dios ante la marcha inminente de don Rodrigo hacia el destierro:

Saluest a Daniel con los leones en la mala carçel;
 Saluest dentro en Roma al señor san Sabastian;
 Saluest a santa Susana del falso criminal.⁸⁶

La inclusión de estas invocaciones a la protección divina en el *Cantar de Mio Cid* es explicada por Gerli en relación a las ya citadas plegarias del *Ordo commendationis animae*. Este autor trae a colación la ceremonia del *Itinerarium*,⁸⁷ plegaria utilizada por los monjes antes de iniciar un viaje y que, probablemente, tenga su origen en los monasterios a causa de la obligación establecida en el capítulo LXVII de la *Regula Sancti Benedicti*. Gerli sugiere que la alusión a Daniel en el contexto de la historia del Cid podría ser una metáfora mediante la que se estableciera un paralelismo entre el

⁸³ GROSSET 1953: 149.

⁸⁴ CHANSON ROLAND: 234 (versos 2383-2387).

⁸⁵ CHANSON ROLAND: 272 (versos 3099-3105).

⁸⁶ MIO CID: 19 (versos 340-342).

⁸⁷ GERLI 1980: 437.

profeta, salvado de los leones por su fe, con el caballero castellano, cuya inocencia le protegería de sus antagonistas, los nobles leoneses.⁸⁸

En el sacramentario de Ripoll, se encuentra una oración, la número 1824, integrada en los exorcismos de la liturgia de los agonizantes, la cual forma parte de un conjunto de oraciones tituladas *Oratio ad exitum animae* (CCCCXXXI), en la que se cita una plegaria de tipo “Libera” similar a las que hemos comentado: «Libera domine animam servui tui, sicut liberaste Danihelem de lacu leonum, Amen».⁸⁹

Angheben⁹⁰ menciona un pasaje de la *Vita sancti Hugonis abbatis*, escrito por Gilon, en el que se utiliza de nuevo la invocación a paradigmas bíblicos de salvación entre los que está el de la liberación de Daniel.

Vemos, por tanto, que este tipo de plegarias, a pesar de la duda planteada por Gaborit, eran conocidas y utilizadas en los siglos XI y XII. Sin embargo, el impacto de este tipo de textos litúrgicos en la plástica románica difiere mucho del que tuvo en el periodo paleocristiano. Si en los frescos de las catacumbas y en los sarcófagos la condena de Daniel era frecuentemente acompañada por otros de los personajes citados en estas plegarias, en la escultura románica son muy raros los casos en los que estos aparecen⁹¹. En este sentido, el caso de la portada del monasterio de Ripoll (D-259) resulta verdaderamente caso excepcional, pues en la misma arquivolta donde se representa a Daniel en el foso, aparecen también los tres hebreos en el horno y la historia de Jonás. El sacrificio de Isaac es un episodio que, como veremos más adelante, suele acompañar a la condena de Daniel, sin embargo, su presencia conjunta puede explicarse por razones que van más allá de que sean citados en estas plegarias.

Como veremos más adelante, parece que en los siglos XI y XII la influencia de estas plegarias en la figura de Daniel podría haber tenido más que ver con su lectura simbólica. Es decir, podrían haber sido un elemento más en la vinculación del profeta con el mundo funerario y la salvación de las almas.

⁸⁸ GERLI 1980: 438.

⁸⁹ PIÑOL 2008: 309.

⁹⁰ ANGHEBEN 2003: 187-188.

⁹¹ Los tres hebreos aparecen junto a la escena de Daniel en Moissac (D-188 y D-189) y en Ripoll (D-259). En este último monasterio también se encuentra en las arquivoltas de la portada la historia de Jonás. Tan solo en Cervon (D-067) y en San Pedro de Echano (D-215) se puede plantear, no sin muchas dudas, la posibilidad de que el capitel de Daniel esté acompañado por el episodio de Susana.

2.2. Los dramas litúrgicos

Han sobrevivido hasta nuestros días dos piezas teatrales medievales relacionadas con el profeta, las cuales son también claro testimonio de su popularidad en dicha época. La primera, *Historia de Daniel representanda*, es un drama litúrgico obra de Hilario de Orleans (c. 1075-1140), canónigo agustiniano discípulo de Pedro Abelardo, escrita en torno a 1130 y en la que el autor, si bien respeta los contenidos esenciales, adapta el texto bíblico con cierta libertad⁹². Ello resulta evidente en la fusión que realiza de los dos episodios bíblicos, pues si bien desarrolla la narración previa a la condena descrita en Daniel 6 hablando de Darío y de los sátrapas, una vez el profeta está en el foso, recibe las dos ayudas divinas, la del ángel de Daniel 6 y la de Habacuc.⁹³ La segunda, denominada *Ludus Danielis*, es una obra escrita hacia 1140 por los jóvenes subdiáconos de la escuela de la catedral de Beauvais, y cuya primera versión ha llegado hasta nuestros días en un códice compilado entre 1227 y 1234, conservado en la British Library de Londres.⁹⁴ Estas piezas debieron de representarse, dentro del calendario litúrgico, formando parte de las celebraciones asociadas a la Navidad⁹⁵. Se ha llegado, incluso, a plantear como fecha concreta de su ejecución el 1 de enero.⁹⁶

Davy opina que «en el siglo XII el pueblo necesita símbolos y emblemas para profundizar en su fe, conocer su dogma y las Sagradas Escrituras del Antiguo Testamento, y a este arte de la piedra se une el del teatro»⁹⁷. Esta vinculación entre la imagen en piedra y la imagen teatral resulta muy interesante, por cuanto, en los últimos años se han ido interpretando ciertas obras escultóricas en función de su asociación a la representación de dramas litúrgicos o piezas teatrales. Este es el caso, por ejemplo, del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, el cual, según Moralejo, incorpora varias de las figuras que intervienen en el *Ordo Prophetarum*, obra dramática de un sermón de Navidad atribuido a san Agustín, y en la que también participa Daniel por haber sido uno de los profetas que anunció la venida de Cristo.⁹⁸

⁹² Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 11331. COLETTA 1981: 102-104; CASTRO 2001; WRIGHT 2014.

⁹³ TRAVIS 2000: 53.

⁹⁴ London, British Library, ms. Egerton 2615. COLETTA 1981: 104-114; PLAY OF DANIEL 1996; BEVINGTON 2012: 137-154.

⁹⁵ PLAY OF DANIEL 1996: 15-16, 39; CASTRO 2001: 40; WRIGHT 2014: 12.

⁹⁶ PLAY OF DANIEL 1996: 16-17, 39; WRIGHT 2014: 12-13.

⁹⁷ DAVY 2006 (1977): 99.

⁹⁸ MORALEJO 2004 (1999). Castiñeiras también ha relacionado con este drama la decoración escultórica de la fachada de la portada de la catedral de Cremona (CASTIÑEIRAS 2007b).

En relación a los espacios en los que se llevaban a cabo este tipo de representaciones teatrales, mientras que Ogden plantea que, al menos en la catedral de Beauvais, podrían haberse realizado en la cabecera, en el coro, y que, la escena de Daniel en el foso podría haberse situado en la cripta,⁹⁹ Bevington habla de tres plataformas elevadas que se localizarían en el centro de la nave, en la entrada al coro, y en las que el foso se encontraría en el inferior.¹⁰⁰

2.3. Los Libros de Sueños. Daniel y su vinculación con la magia y la superstición

Por su capacidad para descifrar los sueños, la figura de Daniel estuvo asociada durante un tiempo a ciertas supersticiones. En la Edad Media circulaban numerosos manuscritos relacionados con la interpretación de los sueños. Uno de ellos, atribuido a Daniel,¹⁰¹ es normalmente considerado, no solo como el más temprano *oneirocriticon* bizantino, sino como la base para los libros de los sueños posteriores, tanto en Oriente como en Occidente. Se maneja el siglo VII como *terminus ante quem*, para estas obras escritas en griego, si bien hasta el siglo IX no aparecen sus primeras traducciones al latín, los denominados *Somniale Danielis*.¹⁰²

Aunque la postura no fue unánime, la actitud mayoritaria ante estos libros por parte de la jerarquía eclesiástica fue manifiestamente beligerante, como lo demuestra la condena que de ellos se realiza en el Decreto de Graciano (1140-1142), en el cual, además, se niega que el profeta fuera el autor del *Somniale Danielis*.¹⁰³ Asimismo, Juan de Salisbury en su obra *Policraticus, sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum*, escrita en 1158-1159, critica abiertamente la interpretación de los sueños, y hace expresa mención a los manuales de interpretación de los sueños atribuidos a Daniel que circulaban de mano en mano.¹⁰⁴

Otra muestra de la superstición que rodeaba a la figura del profeta es su presencia en amuletos y hebillas. Así, para Deonna «l'image de Daniel entre les lions est un emblème protecteur; c'est ce qui explique sa fréquence sur les plaques de ceinturons burgondes, où des inscriptions

⁹⁹ PLAY OF DANIEL 1996: 11-15, 22.

¹⁰⁰ BEVINGTON 2012: 138.

¹⁰¹ La atribución al profeta se debe a que estos textos se iniciaban de la siguiente manera: «Incipit Somniale Danielis prophetae, quod vidit in Babilonia [...], tunc Daniel propheta haec omnia scripsit» (KRUGER 1992: 10).

¹⁰² GREEN 1948: 40-41; OBERHELMAN 2008: 2-3; BRONWEN 2016: 54.

¹⁰³ KRUGER 1992: 12-13.

¹⁰⁴ KRUGER 1992: 16; SWINFORD 2004: 70, 85-89.

appropriées confirment ce sens talismanique».¹⁰⁵ Efectivamente, en esta atribución al profeta de ciertas propiedades profilácticas podría encontrarse la justificación de la presencia de su imagen en algunos amuletos bizantinos (figs. 9, 10 y 11).¹⁰⁶

A este respecto, Grosset comenta esta vertiente popular y laica del uso de la imagen del profeta, la cual, en su opinión fue probablemente tolerada por la Iglesia, si bien enseguida intentó hacerse con el control de la representación, para hacer del «Daniel magique des plaques mérovingiennes le symbole de la résurrection comme celui de l'Eucharistie».¹⁰⁷

¹⁰⁵ DEONNA 1949a: 123.

¹⁰⁶ London, Moussaieff Collection; Athína, Benaki Museum, inv. 13520, s. XIII; New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1987.442.4, s. XIII.

¹⁰⁷ GROSSET 1953: 155.

3. La visión de la exégesis

La primera alusión de la exégesis a la condena de Daniel se encuentra en la *Epístola a los Hebreos* de san Pablo,¹⁰⁸ en la que, en referencia a los profetas, indica que «por la fe, [...] obstruyeron la boca de los leones». Varios exégetas, desde mediados del siglo IV a la mitad del siglo siguiente, centran sus comentarios en la relevancia del ayuno en el desenlace final de la historia.¹⁰⁹ Así, para Efrén de Siria, el olor del ayuno es lo que hizo que los leones adoptaran una actitud sumisa bajando sus cabezas,¹¹⁰ para Ambrosio de Milán el episodio simbolizaba la virtud del ayuno¹¹¹ y para Máximo de Turín gracias a él Daniel pudo vencer a la tentación¹¹². En esta línea, Juan Crisóstomo, al menos en dos de sus homilías,¹¹³ afirma que la abstinencia es la que recompensó a Daniel transformando la ferocidad de los leones en la dulzura de los corderos, idea que, de nuevo, se vuelve a encontrar en las primeras *Cartas Festales* de Cirilo de Alejandría¹¹⁴ y en *Contra Joviano* de Jerónimo de Estridón.¹¹⁵ Tertuliano hace referencia a los seis días que ayunó Daniel,¹¹⁶ y Gregorio Magno comenta que fue el ayuno el que cerró las fauces de los leones.¹¹⁷ Un aspecto que contribuyó a esta asociación del profeta con el ayuno es que en otros dos pasajes del Libro de Daniel también se hace referencia a que este deja de comer: en *Daniel* 1, cuando renuncia, junto a Ananías, Misael y Azarías, a la comida que les ofrece el rey, y a cambio se alimentan de legumbres, y cuando en *Daniel* 10, permanece afligido por espacio de tres semanas sin comer manjar delicado, ni carne, ni vino.¹¹⁸ Afraates se refiere a este periodo de ayuno, y como fue reconfortado por los arcángeles Gabriel y Miguel.¹¹⁹ Parece que, a juzgar por la ausencia de referencias al tema del ayuno por parte de la exégesis medieval, el mismo debe considerarse como resultado de una preocupación concentrada cronológicamente en tiempos del Imperio romano, si bien, como ya veremos, estos escritos pudieron tener su importancia a la hora de considerar a Daniel como un *exemplum* durante el periodo románico. Este carácter ejemplar que se le atribuye al profeta se inicia de forma temprana, pues ya en el siglo III es ensalzado por Cipriano de

¹⁰⁸ Hebreos 11:33.

¹⁰⁹ DULAHEY 1998: 40-41; RAIMONDO 2002: 40-44; DULAHEY 2003 (2001): 192-193.

¹¹⁰ «Unus jejunator per invidiam in lacu feris objectus est; odor eius jejuniū metum incussit leonibus qui inclinarunt capita sua coram eo, ut pedes ejus amanter oscularentur» (EFRÉN a: col. 698).

¹¹¹ AMBROSIO c: col. 739.

¹¹² MÁXIMO DE TURÍN b: col. 576.

¹¹³ JUAN CRISÓSTOMO b: col. 311; JUAN CRISÓSTOMO c: col. 24.

¹¹⁴ CIRILO DE ALEJANDRÍA; RAIMONDO 2002: 40.

¹¹⁵ JERÓNIMO a: col. 322 B.

¹¹⁶ TERTULIANO b: 963 B.

¹¹⁷ GREGORIO MAGNO c: col. 925 C.

¹¹⁸ DULAHEY 1998: 40.

¹¹⁹ AFRAATES a: v. I: 286-291.

Cartago en su actitud ante el martirio: «¿Quién más glorioso que Daniel? ¿Quién más fuerte para sufrir los martirios con firme fidelidad o quién más feliz en la dignación de Dios, pues cuantas veces luchó venció y cuantas venció quedó sobreviviente?». ¹²⁰ Veremos más adelante como esta vinculación con el martirio tendrá su reflejo en la forma de reproducir el foso en las imágenes paleocristianas y bizantinas del episodio de la condena. ¹²¹ Tertuliano también destaca su ejemplaridad al considerarlo como el modelo del justo que, por haberse negado a adorar a los ídolos, es perseguido e injustamente condenado. ¹²² Asimismo, Clemente de Roma, en su primera *Epístola a los Corintios*, cita a Daniel como uno de los justos que fue perseguido por los malvados que temían a Dios. ¹²³ También es considerado por Cipriano de Cartago como modelo de humildad y de confesión de los pecados. ¹²⁴

La importancia de la oración en el feliz desenlace de los dos episodios veterotestamentarios es, también, un tema al que se alude con frecuencia en los primeros siglos del cristianismo. ¹²⁵ Así, Orígenes, entre los ejemplos que cita en los que la ayuda divina fue obtenida gracias a la oración, incluye la condena de Daniel, ¹²⁶ también Tertuliano atribuye a la misma la causa de que el ángel cerrara las fauces de los leones. ¹²⁷ Del mismo modo, Juan Crisóstomo ve en la oración el motivo de la salvación del fuego, en alusión al episodio de los tres hebreos, y del furor de los leones. ¹²⁸ Algunos autores, incluso, hacen referencia a la posición que adoptó Daniel al orar, con los brazos alzados, la cual es, precisamente, la que con anterioridad a la Edad Media se convierte en el modelo iconográfico hegemónico para representar al profeta. Entre ellos está el que fuera arzobispo de Constantinopla, Gregorio Nazianceno, quien en varias ocasiones explica que Daniel se salvó elevando las manos en señal de oración. ¹²⁹ También Prudencio, en el himno IV “Post cibum” de su *Cathemerinon*, alude a esta forma de orar y suplicar ayuda. ¹³⁰ Atanasio vincula la posición orante del profeta con la cruz, y afirma en una homilía para Semana Santa que fue salvado de los dientes de los leones por el signo de la cruz manifestado en la extensión de sus

¹²⁰ “Quid gloriosus Danihele? Quid ad facienda martyria in fidei firmitate robustius, in Dei dignatione felicius, qui totiens et cum confligeret vicit et cum vinceret supervixit” (CIPRIANO: col. 482). SALOMONSON 1979: 74-75; DANÉLOU 2006 (1991): 269-270.

¹²¹ SALOMONSON 1979: 74-76. Véase el apartado V.1.9 de esta tesis.

¹²² TERTULIANO c: cols. 761-762; TERTULIANO d: col. 138 A; DANÉLOU 2006 (1991): 269.

¹²³ CLEMENTE: XLV

¹²⁴ CIPRIANO: col. 490 C-491 A.

¹²⁵ DULAEY 1998: 39-40; DULAEY 2003 (2001): 191-192.

¹²⁶ ORÍGENES: col. 455.

¹²⁷ TERTULIANO a: col. 1303; TERTULIANO b: col. 966 C.

¹²⁸ JUAN CRISÓSTOMO a: 303.

¹²⁹ GREGORIO NAZIANCENO a: 61; GREGORIO NAZIANCENO b: col. 969, GREGORIO NAZIANCENO c: col. 592; PRIGENT 1995: 222.

¹³⁰ PRUDENCIO: 34.

manos.¹³¹ También Andrés de Creta se refiere a esta postura que imita a la cruz.¹³² Más adelante hablaremos de esta oración *in modo crucis*.¹³³

Esta vinculación del profeta con la oración la ponen de manifiesto, así mismo, Ambrosio de Milán, para quien el profeta enseña como se ha de rezar en las circunstancias más difíciles y adversas¹³⁴ y Afraates el Sirio, quien comenta que las plegarias de Daniel iluminaron las tinieblas del foso.¹³⁵ Por su parte, Jerónimo de Estridón, en relación a la intervención divina mediante el ángel en Daniel 6: 22, atribuye la salvación de Daniel a sus buenas obras: «No se modificó la fiereza de los leones, sino su forma de actuar; su rabia fue frenada por el ángel y encerrada en su interior porque se había demostrado que las obras del profeta eran buenas».¹³⁶ Este autor continúa la frase de la siguiente forma: «Que pronuncie estas mismas palabras todo aquel santo que ha sido arrancado de las fauces de los leones invisibles y del lago del infierno, porque creyó en su Dios». Dos interesantes ideas se infieren de este texto: que compara el foso con el infierno y que también atribuye a la fe la salvación del profeta. En línea con la primera idea, Hipólito de Roma también equipara la fosa con el infierno, además de comparar a los leones con los ángeles torturadores.¹³⁷ Dídimo el Ciego afirma «pregúntate si la fosa sin agua que nos muestran los símbolos no es el infierno de los impíos y de los pecadores»,¹³⁸ y el Pseudo-Epifanio habla de «Daniel in lacu inferni».¹³⁹ Para Dulaey el foso simboliza «de piège mortel tendu à l'homme, et par extension, la mort elle-même» y señala que recuerda a la cisterna sin agua donde fueron aprisionados José y Jeremías.

En su comentario sobre el Libro de Daniel, Hipólito de Roma plantea un paralelismo con la resurrección de Cristo al comparar la piedra con la que se cerró el foso en el que encerraron a Daniel con la utilizada en la tumba de Cristo,¹⁴⁰ y llama a imitar al profeta para participar en la resurrección.¹⁴¹ Asimismo, establece una relación entre la fosa y el sepulcro de Cristo, cosa que también hace Efrén de Siria en su *Comentario al Diatessaron*.¹⁴² Este mismo autor identifica la

¹³¹ DULAHEY 1998: 45; DULAHEY 2003 (2001): 196.

¹³² ANDRÉS DE CRETA: 1042 b.

¹³³ Véase apartado V.1.1.2.1 de esta tesis.

¹³⁴ AMBROSIO b: 1454 C.

¹³⁵ AFRAATES b: col. 155.

¹³⁶ JERÓNIMO b: 621.

¹³⁷ HIPÓLITO a: 163.

¹³⁸ DULAHEY 1998: 43.

¹³⁹ PSEUDO-EPIFANIO: 454 A.

¹⁴⁰ HIPÓLITO a: 159.

¹⁴¹ HIPÓLITO a.: 163; DULAHEY 1998: 46.

¹⁴² EFRÉN b: 385; DULAHEY 1998: 44.

entrada y salida del foso con la muerte y la resurrección, respectivamente: «Aperta est fovea, sicut sepulcra, et succubuerunt bestiae, sicut Mors, et ascendit sanctus praedicans resurrectionem sepultis».¹⁴³ En una homilía atribuida a Epifanio se lee lo siguiente: «Daniel in leonum caveam immissus Salvatoris sepulcrum indicavit, ex quo vivus Jesus ascendens, ab inferis et morte, tanquam e mediis leonibus, emersit».¹⁴⁴ Esta vinculación entre el profeta y Cristo es mantenida y ampliada por Afraates el Sirio, quien en una de sus *Demostraciones* enumera unos cuantos puntos en común entre la condena de Daniel y la pasión de Cristo: Daniel fue lanzado a la fosa de los leones de la que salió indemne, al igual que Cristo subió del inframundo sin que la muerte pudiera con él; para Daniel se cerraron las fauces de los leones, como para Cristo se cerraron las de la muerte.¹⁴⁵ Irineo, Tertuliano y las *Constituciones Apostólicas*, enumeran una serie de ejemplos como garantía de que Dios resucitará a los suyos.¹⁴⁶

Otro tipo de vinculaciones con la figura de Cristo, son las que proponen Rabano Mauro, cuando hace una correspondencia entre Daniel y los gentiles –los cuales viven a la sombra de la muerte– y entre Habacuc y Cristo –quienes les ofrecen la salvación–,¹⁴⁷ y Haimón de Auxerre, que en un sermón consagrado al episodio de la tentación de Cristo, compara la victoria de este ante el diablo con Daniel.¹⁴⁸ Ya en el periodo objeto de nuestro estudio, el teólogo benedictino Ruperto de Deutz, considerando la etimología del nombre de Daniel –«Juicio de Dios»–, vio en el episodio de su condena la prefiguración de Cristo, su pasión fruto de una traición y posterior resurrección¹⁴⁹. En opinión de Green, Ruperto de Deutz fue quien combinó la idea de Daniel como profeta de la segunda venida de Cristo, con la idea de juicio resultante de la etimología de su nombre,¹⁵⁰ si bien plantea la posibilidad, teniendo en cuenta la relativamente reducida popularidad de su obra *De Trinitate*, de que esta idea tipológica fuera tomada de algún predecesor, que la autora confiesa no haber descubierto.¹⁵¹ Teniendo en cuenta también el significado del nombre del profeta, Godofredo de Admont, proponía que el pasaje Daniel 14 anunciaba el Juicio Final.¹⁵²

¹⁴³ EFRÉN c: 71, 18; DULAHEY 1998: 44; DULAHEY 2003 (2001): 194.

¹⁴⁴ EPIFANIO: 471 A; DULAHEY 2003 (2001): 195.

¹⁴⁵ AFRAATES a: 831-832; DULAHEY 1998: 44; DULAHEY 2003 (2001): 194-195.

¹⁴⁶ PRINGENT 1995: 218-219.

¹⁴⁷ RABANO MAURO: cols. 884-885.

¹⁴⁸ HAIMÓN: 194 C. ANGHEBEN 2003: 187.

¹⁴⁹ RUPERTO DE DEUTZ: col. 1511. Como señala Green, ya Jerónimo de Estridón e Isidoro de Sevilla habían puesto de manifiesto el significado del nombre del profeta y que incluso este segundo autor había relacionado este hecho con el juicio de los viejos en la historia de Susana (GREEN 1948: 19-22).

¹⁵⁰ GREEN 1948: 22.

¹⁵¹ GREEN 1948: 26-28.

¹⁵² GODOFREDO: cols. 254-258.

Además de las ya mencionadas, las relaciones que han establecido los exégetas han sido de lo más variado. Considerando la autoridad del profeta sobre los animales, Hipólito de Roma compara a Daniel con Adán¹⁵³ y Juan Crisóstomo afirma que los leones no tocaron a Daniel porque reconocieron en él el rostro de Adán ante el pecado, y que se aproximaron al profeta con la misma sumisión que a aquel que les había impuesto nombre.¹⁵⁴ También en relación a esta autoridad sobre las fieras, Agustín de Hipona se refiere a la jerarquía Dios-hombre-bestia deseada por el creador, pues, en su opinión, los leones reconocieron el poder de Daniel sobre ellos porque este, a su vez, reconoció el poder de Dios sobre él.¹⁵⁵ Hilario de Poitiers piensa que prefiguran a los apóstoles y su amor valeroso a Cristo.¹⁵⁶ Raterio de Verona trató sobre el simbolismo del número siete, relacionando la cantidad de leones con el número de semanas utilizadas en las profecías de Daniel.¹⁵⁷ Finalmente, Honorio de Autun comparó a Habacuc traspasando la tapa sellada del pozo con la concepción virginal de Cristo.¹⁵⁸

Como ya hemos comentado anteriormente, Daniel es citado desde la Antigüedad tardía junto a otros personajes veterotestamentarios que también vivieron la experiencia de ser salvados gracias a su fe. Pringent, tratando de argumentar la antigüedad de las plegarias que dieron origen al *Ordo commendationis animae* enumera ciertos ejemplos de la patrística en los que se cita conjuntamente a Daniel, Jonás y los tres Hebreos:¹⁵⁹ Proclo de Constantinopla, Jerónimo de Estridón, Juan Crisóstomo, Gregorio Nazianceno, Orígenes, Clemente de Alejandría e Hipólito de Roma.

Noé, Job y Daniel, que ya aparecen relacionados entre sí en Ezequiel 14: 14 y son citados conjuntamente por autores como Cipriano de Cartago,¹⁶⁰ son equiparados por algunos exégetas con los roles de la Iglesia. Agustín de Hipona en el libro II de su *Quaestionum evangeliorum*¹⁶¹ mientras que asocia a Noe con los que rigen los destinos de la Iglesia y a Job con los casados que afrontan las pruebas del mundo, ve a Daniel como la imagen de aquellos que optan por el

¹⁵³ HIPÓLITO a: 161; DULAEY 1998: 47.

¹⁵⁴ «In eadem quondam Babylone coniectus fuerat in lacum Daniel: sed eum leones attingere non audebant. Videbant enim antiquam et regiam imaginem in ipso refulgentem, illaquem formam cernebant, quam in Adamo viderant ante peccantum. Siquidem cum eadem subiectione, cum ad Adamum accessissent, nomina tum acceperunt» (JUAN CRISOSTOMO b: 601); DULAEY 1998: 48; DULAEY 2003 (2001): 197.

¹⁵⁵ AGUSTÍN d: col. 2039; DULAEY 1998: 47.

¹⁵⁶ HILARIO: 499.

¹⁵⁷ RATERIO: 281.

¹⁵⁸ HONORIO: col. 905; SASTRE 2005: 28.

¹⁵⁹ PRIGENT 1995: 217-219.

¹⁶⁰ CIPRIANO: col. 482.

¹⁶¹ AGUSTÍN c: col. 1357.

celibato, desestiman el matrimonio terrenal para vivir en paz, pensando solamente en las cosas de Dios y manteniéndose con suma fortaleza en las pruebas para poder hallarse entre los elegidos.¹⁶² Este mismo autor vuelve a hacer otra referencia similar en el comentario al salmo 132 en *Enarrationes in psalmos*, en el que vincula a Daniel con los siervos de Dios y habla de la paz de la vida —«vitam quietam»— en común de los monjes.¹⁶³ En la misma línea, tanto Gregorio Magno¹⁶⁴ como los *Libros Carolinos*¹⁶⁵ establecen sendas equivalencias de estos tres personajes veterotestamentarios, en las que se resalta la castidad y continencia de Daniel, que es asociado a los *continentes*. Finalmente, Bernardo de Claraval reitera la relación entre Noé, Daniel y Job con los *continentium, praelatorum, y conjugatorum*.¹⁶⁶

El pan que lleva Habacuc, por el hecho de que viene del cielo, es considerado como el pan eucarístico, «el auténtico pan venido del cielo».¹⁶⁷ Así, posiblemente con este sentido, Zenón de Verona utiliza la expresión «coelesti prandio»¹⁶⁸ y Ambrosio de Milán, en su comentario al salmo 36, lo define como «panis Angelorum»¹⁶⁹ y como «dulce convivium».¹⁷⁰ En relación a esta última expresión, Dulaey afirma que «le pain désigne à la fois l'Eucharistie et la parole de Dieu, comme du reste en Jn 6, et Habacuc devient une figure de l'évêque qui, tel le patriarche Joseph, nourrit les siens».¹⁷¹

Gregorio Magno compara en dos ocasiones a san Benito con Daniel y Habacuc. En la primera el santo, que apenas comía durante su retiro en una cueva, es considerado como un «antetipo» de Daniel, quien renunció a los manjares de la corte de Babilonia y que fue alimentado por Habacuc

¹⁶² «Daniel autem, qui elegit coelibem vitam, id est nuptias terrenas contempsit, ut, sicut dicit Apostolus, sine sollicitudine viveret, cogitans quae sunt Dei, genus eorum significat qui sunt in otio, sed tamen fortissimi in tentationibus, ut possint assumi» (AGUSTÍN c: 1357, XLIV).

¹⁶³ «Daniel autem vitam quietam elegit, in caelibatu servire Deo, id est, uxorem non quaerens. Erat vir sanctus, in desideriis coelestibus vitam gerens; tentatus in multis, et inventus aurum obrizum. Quam quietus erat, qui et inter leones securus erat Ergo in nomine Danielis, qui etiam vir desideriorum est appellatus; sed utique castorum atque sanctorum, significantur servi Dei, de quibus dicitur, Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum» (AGUSTÍN b: cols. 1731-1732).

¹⁶⁴ «Sive namque in veteri, seu in novo testamento, alius est ordo praedicantium, alius continentium, atque alius bonorum conjugum. Unde et idem propheta in superiori parte tres viros liberatos vidit: Noe, Daniel et Job; in quibus videlicet tribus praedicatores, continentes et conjugati signati sunt. Nam Noe arcam in undis rexit, atque ideo figuram rectorum tenuit. Daniel in aula regia abstinentiae deditus fuit, et idcirco vitam continentium signavit. Job vero in conjugio positus, et curam domus propriae exercens, placuit Deo, per quem digne bonorum conjugum ordo figuratur» (GREGORIO MAGNO: col. 976B-976C).

¹⁶⁵ «In quibus tribus sanctis omnis sanctorum multitudo signatur, ut per Noe Ecclesiae gubernatores, per Danielem virgines et continentes, per Job conjugati et poenitentes innuantur» (CARLOMAGNO, col. 1223C).

¹⁶⁶ BERNARDO DE CLARAVAL a: col. 566C.

¹⁶⁷ DULAHEY 1998: 41; DULAHEY 2003 (2001): 193.

¹⁶⁸ ZENÓN: col. 527; DULAHEY 1998: 41; DULAHEY 2003 (2001): 193.

¹⁶⁹ AMBROSIO d: 1045 B; DULAHEY 1998: 42.

¹⁷⁰ AMBROSIO d: 1017 A.

¹⁷¹ DULAHEY 1998: 42, nota 26.

en su cueva.¹⁷² El segundo paralelismo lo establece para justificar la aparición de san Benito a los monjes de la comunidad de Terracina. Para ello alude, como ejemplo, al viaje que realiza Habacuc desde Judea para alimentar a Daniel. Concluye comentando que si Daniel recibió el alimento corporal, san Benito fue espiritualmente para llevar a los monjes una instrucción de tipo espiritual.¹⁷³

¹⁷² GREGORIO MAGNO c: col. 546; VERDIER 1977: nota 11.

¹⁷³ GREGORIO MAGNO d: IV, 22; VERDIER 1977: nota 11.

4. Antecedentes de la representación del episodio

4.1. El arte paleocristiano

El origen de la representación de la condena del profeta Daniel al foso de los leones se remonta a los inicios de la aparición de la figuración cristiana en Roma a finales del siglo II y comienzos del III. Es de los primeros episodios bíblicos que se incorporan a los repertorios que se pintan en las catacumbas y de los que en ese momento debieron de tener mayor popularidad, a juzgar por los más de sesenta ejemplos que han llegado hasta nuestros días¹⁷⁴. En estas pinturas se sigue un esquema compositivo muy similar, el cual hará fortuna, pues su uso se prolongará durante siglos. Consiste en presentar al profeta de pie, imberbe, desnudo, alzando los brazos en actitud orante y flanqueado por dos leones dispuestos simétricamente y, normalmente, sentados (figs. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 19). Salvo la desnudez, este modelo iconográfico tendrá fortuna y será el que, con algunas variaciones, se mantendrá durante bastantes siglos. Aunque se ha comentado que este esquema está inspirado en las representaciones de divinidades y héroes míticos orientales, como Gilgamesh, no compartimos tal opinión, como explicaremos ampliamente en el apartado VI.1.12 de esta tesis. En bastantes de las obras, el foso es representado como un marco cuadrado,¹⁷⁵ como un círculo en el que se insertan las figuras,¹⁷⁶ o como un arco,¹⁷⁷ si bien, como se comentará más adelante, en estos dos últimos casos más bien deba considerarse que lo que se ha representado es la arena de un anfiteatro.¹⁷⁸ En todas estas imágenes, asociadas por lo general a un ámbito funerario, se omite cualquier referencia concreta a ninguna de las dos condenas, lo que Prigent explica porque «la scène ne cherche pas d'abord à illustrer le livre biblique en une image narrative, mais qu'elle veut évoquer le salut accordé à Daniel en réponse à la prière qu'il fait monter à Dieu du plus profond de sa mortelle épreuve».¹⁷⁹

¹⁷⁴ El corpus más completo es el elaborado por Sörries, que incluye sesenta y dos obras en Roma, más seis catacumbas en otros lugares (SÖRRIES 2005: 44-57). Algo más reducido es el recuento que realiza Martimort, que contabiliza treinta y nueve (MARTIMORT 1949: 107) o el corpus elaborado por Nestori (NESTORI 1975).

¹⁷⁵ Hipogeo de Vía Dino Compagni (fig. 12), nicho *sacellum primum* de la catacumba de Vía Anapo (fig. 15).

¹⁷⁶ Cubículo del Éxodo de la catacumba de Giordani (fig. 13), catacumba San Marcelino y San Pedro (fig. 17).

¹⁷⁷ Catacumba de Giordani (fig. 14) y cubículo *sacellum tertium* en la de Vía Anapo (fig. 16), ambas en Roma.

¹⁷⁸ Véase el apartado V.1.9 de esta tesis.

¹⁷⁹ PRIGENT 1995: 188.

Algo más tarde, la escena pasa a incorporarse a la decoración de los sarcófagos paleocristianos, en los cuales conoce su fase de mayor apogeo en el siglo IV.¹⁸⁰ En estas piezas funerarias se reproduce el mismo esquema compositivo ya utilizado en las catacumbas, si bien en ocasiones se añade algún elemento adicional, como el foso (fig. 20) o la presencia de Habacuc con los alimentos y de otras figuras no siempre fácilmente identificables, como el ángel, que se representa sin alas, o el rey (figs. 20, 22, 23, 24 y 25). Los problemas de identificación de los personajes que suelen acompañar a Daniel y a Habacuc se deben a su carácter áptero. Ello no ha sido obstáculo para que diversos especialistas los hayan interpretado como el ángel. Por ejemplo, Mancho ha sugerido que en el sarcófago Dogmático (figs. 20 y 21) se muestran las dos condenas, por lo que habría una duplicidad en la figura del ángel, y en relación al del museo de Córdoba (fig. 23),¹⁸¹ comparte la opinión de Sotomayor de que el personaje togado que señala hacia abajo es el ángel.¹⁸² Sin embargo, es precisamente el gesto de la mano de este individuo y la solemnidad asociada a la toga, lo que nos lleva a pensar que es más probable que se trate del rey emitiendo su sentencia. Si en las primeras representaciones de los sarcófagos el profeta aparece desnudo,¹⁸³ siguiendo la pauta de las catacumbas, paulatinamente va cubriendo su desnudez. Una primera muestra de pudor se encuentra en el sarcófago de Lucq-de-Bearn (fig. 29), en el que Daniel eleva solamente una mano, porque con la otra se cubre los genitales. En el de Loudun (fig. 30)¹⁸⁴ oculta parcialmente el cuerpo con un lienzo de tela y en el de Aire-sur-l'Adour (fig. 31) ya viste una túnica y va calzado con *calcei* parecidos a una bota. Será en los sarcófagos de fuera de Roma donde Daniel aparece con más frecuencia vestido.

A pesar del casi sistemático acatamiento del modelo iconográfico imperante, se pueden encontrar algunos casos que se separan, de una u otra forma, del mismo. Así, el fragmento del sarcófago de Alcaudete (fig. 32)¹⁸⁵ muestra a Daniel sentado, de perfil, girado hacia un lado, con los leones a su espalda, de tal forma que se rompe el hasta entonces habitual esquema simétrico. Interactúa con Habacuc, de cuya figura apenas se conserva una mano, quien le porta un pan redondo. Es este uno de los primeros ejemplos de representación en los que se impone el sentido de la

¹⁸⁰ Sörries recoge en su corpus treinta y nueve sarcófagos en Roma y cuarenta y cinco en otros lugares (SÖRRIES 2005: 66-93)

¹⁸¹ Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico, inv. CE007492.

¹⁸² SOTOMAYOR 1975: 69; MANCHO 1999: 310-312.

¹⁸³ Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31427 (fig. 20), 31459 (fig. 25), 31469 (fig. 22), 31543 (fig. 26), 31551 (fig. 24), 31551 (fig. 27); Arles, Musée départemental Arles antique, inv. FAN.92.00.2505 (fig. 28).

¹⁸⁴ Poitiers, Musée de la ville de Poitiers et de la société des antiquaires de L'Ouest, inv. 989.12.1.

¹⁸⁵ Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 50309. SCHLUNK 1962; MANCHO 1999: 312; RODRÍGUEZ OLIVA 2001: 147-149; VIDAL 2002: 228, 236; SÖRRIES 2005: 91.

narratividad al prototipo icónico. Otra representación peculiar se encuentra en el sarcófago del Museo di Santa Giulia de Brescia, en el que Habacuc es cogido por los cabellos por una mano que sale del cielo, entre unas estrellas (fig. 33).¹⁸⁶ En el sarcófago de la iglesia de Santa Maria foris portam de Lucca (fig. 34),¹⁸⁷ el profeta adopta una postura bastante agitada, como si estuviera corriendo con los brazos elevados. Mientras que esta obra la imagen se sitúa en el clípeo central, por lo general, en los sarcófagos tardíos de varios niveles, como el ya citado Dogmático (fig. 21)¹⁸⁸ y el de Los dos hermanos (fig. 26),¹⁸⁹ se ubica inmediatamente bajo el clípeo con los retratos de los difuntos,¹⁹⁰ lo que lleva a Prigent a relacionar a estos con el profeta.¹⁹¹ El fragmento de sarcófago del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba (312-320, fig. 23) es la primera obra conservada en la que los leones, que aparecen fuera del foso, representado como una pequeña plataforma, adoptan una postura rampante.¹⁹² En lo que respecta a la representación del foso, así como a la vestimenta del profeta, es relevante el sarcófago de la iglesia de Santa Cruz de Écija (fig. 35).¹⁹³ En el mismo, el foso es representado mediante un recuadro de inferior altura que el profeta, que viste una túnica corta y una capa, atuendo que se aproxima al que va a caracterizar a las producciones bizantinas. Además de esta última característica iconográfica, el hecho de que la inscripción que identifica al profeta esté escrita en griego, podría llevar a plantear un origen más asociado al Imperio de Oriente que al de Occidente.¹⁹⁴

En este periodo, el episodio de Daniel aparece también en obras de formato musivo, como en la villa de Centcelles (Tarragona) (fig. 36)¹⁹⁵ o en un mosaico del siglo V procedente del mausoleo de la familia romana de los Blossi en Túnez, en el que los leones pasan a ser cuatro (fig. 37).¹⁹⁶ También se incorpora a la decoración de diferentes tipos de objetos, como cofres de marfil – lipsanoteca de Brescia, del último tercio del siglo IV (fig. 38)¹⁹⁷ – o unas lucernas fabricadas en

¹⁸⁶ PERRAYMOND 1992: 253.

¹⁸⁷ SÖRRIES 2005: 78.

¹⁸⁸ Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31427. MANCHO 1999: 310; SÖRRIES 2005: 69.

¹⁸⁹ Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31543.

¹⁹⁰ Otros ejemplos: Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31546, 31551 (fig. 24); Pisa, Camposanto.

¹⁹¹ PRIGENT 1995: 189.

¹⁹² Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico, inv. CE007492. SOTOMAYOR 1975: 67-70; MANCHO 1999: 312.

¹⁹³ SCHLUNK 1945b: 194, fig. 8; SCHLUNK 1962; MANCHO 1999: 312; RODRÍGUEZ OLIVA 2001: 146-147; VIDAL 2002: 227, 236; SÖRRIES 2005: 91.

¹⁹⁴ Para Schlunk tanto las escenas representadas, como los carteles en lengua griega apuntan a que es una «pieza de estilo romano oriental» realizada en la Península (SCHLUNK 1945b: 194). Vidal alude al «orientalismo» de algunos detalles de esta pieza, entre ellos la inscripción (VIDAL 2002: 227).

¹⁹⁵ MANCHO 1999: 313; SÖRRIES 2005: 63, fig. 5; SOTOMAYOR 2006.

¹⁹⁶ Túnis, Musée national du Bardo. SÖRRIES 2005: 65; OHM 2008: 41-84, 206-231, figs. 2, 54, 54a-54d.

¹⁹⁷ Brescia, Museo di Santa Giulia. GRABAR 1985 (1979): 129.

serie en Cartago entre mediados del siglo IV y la segunda mitad del VI (fig. 39),¹⁹⁸ en las que se incorporan importantes novedades respecto a la tradición iconográfica establecida. Mientras que las figuras de Habacuc y del ángel aparecen separadas, a ambos lados de Daniel, los leones pasan a adoptar una posición invertida, casi vertical, para poder lamer los pies del profeta, el cual está vestido con una túnica corta y una capa. Asimismo, el episodio de Daniel también está presente en ciertos objetos de vidrio, como la copa encontrada en la necrópolis de Abbeville, en la comuna de Homblières (Aisne) (fig. 40),¹⁹⁹ el fragmento vítreo de la primera mitad del siglo IV hallado en unas excavaciones en el Esquilino en Roma (fig.41)²⁰⁰ o el plato, del mismo siglo, del Museo Nazionale Concordiese de Portogruaro (fig. 42).²⁰¹ En este último, el profeta aparece con nimbo, saliendo de un recipiente que representa el foso, y del que quedan fuera los dos leones, los cuales, para adaptarse a la forma del recipiente, adoptan una postura que se acerca a la rampante.

En las puertas de Santa Sabina de Roma (c. 432-440, fig. 43),²⁰² se incorpora un instante de la historia que hasta el momento no se había tratado, el de la abducción de Habacuc en Judea.²⁰³ En esta imagen, tan solo es el ángel el que aparece volando, pues Habacuc aparece erecto, con sus pies en el suelo, sosteniendo en sus manos una bandeja con tres panes.

¹⁹⁸ CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 6-2: col. 1937; DEONNA 1949a; MANCHO 1999; OHM 2008: 34-35, figs. 25, 26, 26a-26c, 27-29.

¹⁹⁹ Paris, Musée du Louvre, inv. MNC 919.

²⁰⁰ Antiquarium comunale di Roma, inv. 7235. DE ROSSI 1884-1885; PERRAYMOND 1992: 270.

²⁰¹ PETTENÒ 2006.

²⁰² PERRAYMOND 1992: 264-265; SÖRRIES 2005: 108; BECKWITH 2007 (1970): 54-55; AGE OF SPIRITUALITY 1978: 486-488; DE MARIA 2002.

²⁰³ Para Leclercq el momento representado es el de la partida desde Judea (CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 6-2: col. 1932). Sin embargo, Lucchesi-Palli sugiere que la escena de Daniel en el foso podría haber estado representada en uno de los paneles no conservados (AGE OF SPIRITUALITY 1978: 488).

4.2. El arte judío

Una de las escasas representaciones de la condena del profeta que podrían asociarse con obras hebreas es el ortostato procedente de la sinagoga de Ein Nashut, cuya tosca decoración en bajorrelieve incluye a un personaje entre dos leones, bajo uno de los cuales, presumiblemente la hembra, se encuentra un cachorro tumbado con las patas hacia arriba, quizás amamantándose (fig. 44).²⁰⁴ Aunque Werlin lo ha identificado como el Señor de los animales, otros autores han sugerido que podría tratarse de Daniel entre los leones.²⁰⁵ También se han identificado con la condena del profeta sendas escenas de los mosaicos de las sinagogas de Na'aran (s. VI)²⁰⁶ y de Susiya.²⁰⁷ En este último, tan solo se ha conservado parte de una mano humana, la cola de un león y el fragmento de una inscripción en hebreo equivalente a DANI. Más enigmático es un grafiti del siglo V o VI, hallado en una cueva cerca de Tel Lavnin, el cual muestra una peculiar manera de representar a Daniel. Junto a un león y a una inscripción que identifica al profeta, aparece una cruz, la cual, según Zissu, habría sustituido a la imagen de Daniel.²⁰⁸ Un último testimonio de este episodio en la plástica hebrea son tres fragmentos marmóreos encontrados en la sinagoga de Sardis en los cuales Rautman ha identificado la condena de Daniel, del que se conserva una mano que sujeta un pergamino enrollado y parte de la capa, junto a cuatro leones. Esta obra, realizada mediante trazos incisos, la data en el siglo V.²⁰⁹

Grabar insinúa que «las imágenes-signo de ciertas salvaciones o liberaciones bíblicas» pudieron haber sido creadas inicialmente por los judíos para su uso personal.²¹⁰ Según Klagsbald el origen de las representaciones de las lucernas realizadas en Cartago estaría en los textos midrásticos,²¹¹ opinión rechazada por Mancho, quien muestra su disconformidad con la filiación exclusiva de la tradición artística y escriturística judía argumentando que numerosos elementos midrásticos habían sido recogidos por la patrística, que la dinámica de producción y venta de los talleres de cerámica no estaba relacionada con ninguna filiación religiosa concreta y que las escenas

²⁰⁴ Katzrin, Museo de Antigüedades del Golan.

²⁰⁵ WERLIN 2006: 70-72, nota 44; ZISSU 1999: nota 10; HACHLILI 2009: 80, fig. IV-17a; RAUTMAN 2010: 54; HACHLILI 2013: 418.

²⁰⁶ BERLINER 1994; PRIGENT 1995: 189; MANCHO 1999: 309; ZISSU 1999: nota 10; SÖRRIES 2005: 64; HACHLILI 2009: 79-80, fig. IV-16; RAUTMAN 2010: 54; HACHLILI 2013: 275, 278, 390, 418, 532, fig. VIII-16a.

²⁰⁷ SÖRRIES 2005: 64; HACHLILI 2009: 79, 80, fig. X.2c; RAUTMAN 2010: 54; HACHLILI 2013: 118, 278, 390, 418, 532, fig. V-46.

²⁰⁸ ZISSU 1999: 568, 570-571; HACHLILI 2009: 80, fig. IV-17c.

²⁰⁹ RAUTMAN 2010.

²¹⁰ GRABAR 1985 (1979): 20.

²¹¹ KLAGSBALD 1988: 42-47.

representadas no eran las más frecuentes en el panorama artístico hebreo.²¹² La enorme diferencia formal existente entre las producciones judías conservadas y la decoración de dichas lucernas parece corroborar la crítica de Mancho a esta propuesta. A ello hay que añadir que la mutación que realiza Klagsbald de la segunda condena del profeta en la primera carece de sentido. Su propuesta de que la figura con el pan no es Habacuc sino una imagen duplicada del propio Daniel, no deja de ser una rebuscada e injustificada manera de convertir un pasaje bíblico propio de los cristianos, Daniel 14, en uno incluido en los textos sagrados judíos, Daniel 6, y, así, eliminar de forma artificial uno de los principales argumentos que refutan su hipótesis.

4.3. El arte bizantino

En los territorios bajo la influencia bizantina, se mantiene el modelo iconográfico tradicional, si bien se le incorpora alguna variación, como vestir al profeta a la persa, con capa y gorro frigio. Así se le puede ver, por ejemplo, en el sarcófago de la *Traditio Legis* de la iglesia de San Juan Bautista de Rávena (fig. 45),²¹³ en el relieve de Tasos (fig. 47)²¹⁴ o en una píxide de marfil realizada en Siria o Egipto (ss. V-VI, fig. 48).²¹⁵ Respecto al ejemplo de Rávena, es interesante comentar que en el broche que sujeta la capa está decorado con un crismón (fig. 46), el cual subraya el carácter de Daniel como prefiguración de Cristo. En otros casos, esta relación alegórica se pone de manifiesto colocando el profeta junto a dicho monograma, como sucede en la mencionada copa vidrio de Homblières o en dos fragmentos de ladrillo encontrados en Lebrija (fig. 47).²¹⁶ En el caso del relieve de Tasos, además, se observan dos novedades: la diferenciación sexual de los leones, ya que uno de ellos es una hembra, como se comprueba gracias a las mamas con las que ha sido representada,²¹⁷ y la presentación del ángel y Habacuc en pleno vuelo, a diferencia de la tradición anterior, en la que al menos este segundo personaje aparece con los pies apoyados en el suelo.²¹⁸ En un peine del siglo VI, procedente de Annaba (Argel), y que actualmente se conserva en el Musée du Louvre (fig. 51), Habacuc realiza el vuelo sin la compañía del ángel.²¹⁹ Otra novedad que aparece en el arte bizantino, al menos en una de las piezas conservadas, es la

²¹² MANCHO 1999: 308-309.

²¹³ Ravenna, Museo Nazionale. LAWRENCE 1945: 20, 27.

²¹⁴ Istanbul, Arkeoloji Müzeleri, inv. 2157. PERRAYMOND 1992: 259; HOPPE 1991: 79; SÖRRIES 2005: 95.

²¹⁵ London, British Museum, inv. 1877,0706.3. PERRAYMOND 1992: 266-267; SÖRRIES 2005: 107, fig. 12; OHM 2008: 32, figs. 22, 22a.

²¹⁶ Lebrija, colección Bellido. RECIO 1979: 71-74, 80; VIDAL 2002: 229-231, 237; MOURE 2006: 295.

²¹⁷ Hoppe ya comentó esta peculiaridad y la puso en relación con el mosaico del museo de Sfax (fig. 50), en el que sucede lo mismo (HOPPE 1991: 78, 79).

²¹⁸ PERRAYMOND 1992: 259; MANCHO 1999: 311.

²¹⁹ Paris, Musée du Louvre, inv. MND1101. WALTER 1989: 253; MANCHO 1999: 311; OHM 2008: 31-32, fig. 21.

representación del episodio narrado en Daniel 6, en el que la ayuda divina se lleva a cabo a través del ángel que cierra las fauces de los leones. Esto es lo que se puede ver en la píxide de Moggio de la Dumbarton Oaks Collection (fig. 52).²²⁰ En este recipiente de marfil, además, se representa el foso de una forma inédita hasta el momento, como dos torres que están a ambos lados de Daniel. Más frecuente en las obras bizantinas es que el foso, cuando aparece, adquiera la forma de un gran arco que enmarca al profeta y a los leones, que, como se comentará más adelante, es una vista en perspectiva de la arena del anfiteatro.²²¹ Ejemplos de ello son el relieve empotrado en la fachada de la iglesia veneciana de los Santos Juan y Pablo (fig. 53)²²² y el mosaico del monasterio de Hosios Loukás (fig. 54).²²³

El modelo iconográfico bizantino llega hasta la misma Roma, donde se utiliza en las pinturas de Santa María Antiqua (fig. 55). En los restos conservados de la escena en el pilar noreste, se comprueba como el profeta está vestido al estilo persa, con capa, adopta una actitud orante, alzando los brazos, y está flanqueado por dos leones, de los que el único conservado no está de pie, pero tampoco acaba de sentarse, y gira su cabeza hacia Daniel. El cambio de color del fondo, de rosa a azul, delimitado por una fina línea blanca de forma curvada, puede ser el foso, mostrado como la arena del anfiteatro.

Los soportes en los que se representa el episodio en el arte bizantino son variados, pues además de los sarcófagos, relieves, mosaicos, píxides y peines, figura en amuletos (figs. 9, 10 y 11), ampollas de peregrino (fig. 56), pintura mural y miniatura. De entre los frescos, se han conservado algunos ejemplos en Capadocia, como los de las iglesias de Pürenli Seki (fig. 57) y de Agacalti (fig. 58), ambas en Ihlara. En las primeras, datadas en el siglo X, el profeta sujeta con cadenas a los leones, que le lamen los pies. En el campo de la miniatura, en el que también se respeta el prototipo orante bizantino, en una copia del siglo IX de la *Topografía Cristiana* de Cosmas Indicopleustes (fig. 59),²²⁴ a un lado de Daniel, Habacuc aparece descendiendo en solitario, andando sobre una especie de nube. Mientras que en una imagen del Menologio de Basilio II (fig. 61),²²⁵ en la que también se establece un dimorfismo sexual entre los leones, el foso es representado como una cueva, en una Biblia siria de los siglos VI-VII se convierte en un

²²⁰ Washington, Dumbarton Oaks Collection, inv. BZ.1936.22. AGE OF SPIRITUALITY 1978: 469-470; SÖRRIES 2005: 107, fig. 13; OHM 2008: 24-25, fig. 8.

²²¹ Véase el apartado 0 de esta tesis.

²²² BETTINI 1944: v. I: 43; SÖRRIES 2005: 99.

²²³ OHM 2008: 25, 126, fig. 9.

²²⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. gr. 699, f. 75r; CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 4-1: col. 242, fig. 3589; WALTER 1989: 253; TAGLIAFERRI 2003: 158; SÖRRIES 2005: 66.

²²⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Vat. gr. 1613, f. 252.

agujero que aparece a los pies del profeta, que no está acompañado por los leones, posiblemente porque se sugiere que estos estarían dentro.²²⁶ Además de los sarcófagos de Rávena, otras dos obras subrayan el carácter funerario de bastantes de las representaciones de Daniel en el contexto bizantino. En Túnez, un mosaico con el profeta estaba situado en un espacio rodeado de tumbas en una basílica de Taparura, que ha llevado a plantear que se trataba de un templo de eminente función funeraria (fig. 50).²²⁷ Localizada en Israel, pero asociada a un ambiente bizantino, la decoración pictórica de una tumba de finales del siglo IV o comienzos del V, cercana a Lohamei Haghettaot, incluye a Daniel, orante y ataviado a la persa, entre dos leones y dos candelabros (fig. 60).²²⁸

En los relieves exteriores de la iglesia armenia de Santa Cruz en Akdamar (fig. 62),²²⁹ el único cambio que se observa en la figura del profeta respecto al modelo bizantino es la ausencia de gorro. Sin embargo, el ángel y Habacuc son mostrados tan solo de medio cuerpo y los leones figuran ya totalmente verticales, en posición invertida. Otros relieves con la condena de Daniel se conservan en los monasterios armenios de Aghjots Vank y Makenis y en la iglesia georgiana de Burnasheni.

4.4. El arte copto

El arte copto sigue en buena medida el esquema característico de las representaciones bizantinas, tal y como puede apreciarse en la base de una viga del monasterio de Baouît (fig. 63),²³⁰ en donde tanto la composición, como la gestualidad y la vestimenta son claramente de inspiración bizantina. Bajo un gran foso en forma de arco, y rodeado por unos leones rampantes de ruda factura, el profeta mantiene el gesto orante en una túnica de la necrópolis de Antinoe, de hacia el siglo V-VI (fig. 64).²³¹

²²⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France, Syriacque 341, f. 186r. SÖRRIES 2005: 61, fig. 4.

²²⁷ Sfax, Musée archéologique. HOPPE 1991: 78, fig. 11; SÖRRIES 2005: 65; OHM 2008: 114-131, 246-261, figs. 3, 62; POMARICI 2015: 291, fig. 22.

²²⁸ SÖRRIES 2005: 60; HACHLILI 2009: 81, fig. IV-17b; HACHLILI 2013: 418-419.

²²⁹ Mnatsakanian 2010: 43-44, 58, 108-109, fig. 45.

²³⁰ Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. 3019. OHM 2008: 127-128, fig. 81.

²³¹ Monistrol de Montserrat, Museu de Montserrat, inv. TCMDM18. TURELL 2008: 120.

En las pinturas de la capilla de la Paz, en la necrópolis de El Bagawat (fig. 65),²³² la figura nimbada de Daniel se encuentra de pie en el interior de un foso en forma de artesa junto a dos leones desproporcionadamente pequeños en relación al tamaño del profeta. Al lado, Habacuc aparece de pie, mostrando el torso y con un pan redondo en la mano. En esta obra, la forma del foso es un antecedente de la que será utilizada con posterioridad en los beatos. También es de reseñar el gesto del profeta, que abandona la habitual actitud orante para mostrar las palmas de las manos a la altura del pecho. Como veremos más adelante, este ademán, que expresa aceptación, será bastante utilizado en la escultura románica.

4.5. Arte merovingio, hispanovisigodo y longobardo

El prototipo de Daniel erecto, orante y con los leones simétricamente colocados se mantuvo en el arte de Occidente entre los siglos VI al IX. No son muchas las obras conservadas de este periodo, pero las que han llegado hasta nuestros días son un claro testimonio de la pervivencia de dicho modelo iconográfico. Así aparece el profeta en una serie de hebillas merovingias de bronce, en las que los leones están colocados verticalmente de forma invertida, lamiéndole los pies.²³³ La pieza más destacada es la conservada en el Musée d'Archéologie Nationale de Saint-Germain-en-Laye,²³⁴ en la que el profeta, identificado por una inscripción, está acompañado por Habacuc, quien, sin el ángel, también eleva los brazos (fig. 66). A ambos lados de este, "flotan" en el aire dos recipientes con asa. Hoppe plantea, creemos que con razón, que el modelo iconográfico que se sigue en este grupo de piezas llegó al norte de África desde Bizancio, y de allí se extendió a Borgoña y a la península ibérica.²³⁵ Uno de los argumentos que utiliza se refiere a una hebilla procedente de Lavigny (fig. 67),²³⁶ en la que se observa como la túnica corta que viste el profeta está rematada en tres puntas entre las piernas, que recuerdan al atuendo con el que aparece Daniel en las producciones bizantinas.

²³² SCHLUNK 1969: 181-182; SÖRRIES 2005: 59-60.

²³³ GROSSET 1953: 151-152; GAILLARD DE SEMAINVILLE, VALLET 1979; BARROSO, MORIN 1997: 49-50; HOPPE 1991: 77-81; POULAIN 2004.

²³⁴ Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Archéologie Nationale, inv. 17698, segunda mitad s. VI.

²³⁵ HOPPE 1991: 81.

²³⁶ Lausanne, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire.

Una de las primeras representaciones de la condena de Daniel en un capitel se encuentra en la iglesia hispanovisigoda de San Pedro de la Nave (fig. 68). Mucho se ha escrito sobre esta pieza,²³⁷ y a ella nos referiremos en diferentes apartados de esta tesis. Su composición y la postura de las figuras son muy similares a las de las hebillas merovingias y a las de algunas obras bizantinas, como el ya citado relieve de Akdamar (fig. 62). Sin embargo, hay un aspecto que ha llamado la atención de los especialistas y que la hace única en el conjunto de representaciones del episodio bíblico: los leones no lamen los pies del profeta, sino que están bebiendo el agua acumulada en el fondo del foso. Schlunk lo consideró como el resultado de un error de comprensión del modelo utilizado por parte del artista,²³⁸ opinión que fue rebatida por Hoppe, para quien, partiendo de la doble acepción del término *lacus*, se establecería intencionadamente una referencia al bautismo.²³⁹

El modelo bizantino, introducido en la península itálica a través de Rávena, es el utilizado en el fragmento de ambón de Novara (fig. 69), de finales del siglo VII o inicios del VIII, probablemente procedente de la iglesia de San Gaudencio.²⁴⁰ En el mismo, como en las hebillas merovingias y en el capitel zamorano, los leones aparecen en posición vertical e invertida, lamiendo los pies del profeta, quien, en actitud orante, viste el habitual atuendo persa de las realizaciones bizantinas.

4.6. Arte carolingio

Tan solo hemos encontrado una obra que pueda atribuirse al imperio carolingio, una miniatura del *Carmen Paschale* realizada hacia 860 por un *scriptorium* de Lieja (fig. 70).²⁴¹ A pesar de las evidentes relaciones que presenta esta imagen respecto al modelo iconográfico bizantino, se ha considerado que este códice está inspirado en algún manuscrito anglosajón.²⁴² De ello, y de su posible relación con miniaturas leonesas del siglo X trataremos en el apartado III.5.3.2 de esta tesis.

²³⁷ SCHLUNK 1945a: 242-247; SCHLUNK 1970: 264-267; HOPPE 1991: 77, 81; SEPULVEDA 1991: 134, 140-145; BARROSO, MORIN 1997: 48-50, fig. 23; MANCHO 1999: 313, 317-318; VIDAL 2002: 232-236, fig. 29; HOPPE 2004: 387-404; DEBIAIS 2017.

²³⁸ SCHLUNK 1945a: 246-247.

²³⁹ HOPPE 1991: 81-82.

²⁴⁰ Novara. Museo de la Canonica del Duomo. MINGUZZI 1984-1985; TOMEA 1987: 189.

²⁴¹ Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, ms. 17.4, fol. 10v. LEWINE 1970.

²⁴² ALEXANDER 1978: 83.

4.7. Prerrománico

En un relieve descontextualizado del priorato de Charlieu, y datado en el último cuarto del siglo X,²⁴³ la figura orante y nimbada de Daniel aparece, junto a dos leones rampantes y afrontados que le están lamiendo, en el interior de un foso representado en forma de círculo, con una abertura en la parte superior (fig. 71). Sobre el foso se hallan un par de personajes en posición horizontal, aparentemente volando, los cuales, a pesar de no llevar alas, han sido identificados en alguna ocasión como el ángel y Habacuc.²⁴⁴ Roumejoux, considerando que uno de ellos porta corona y que no vuela, sino que está sentado, ha sugerido que se trata del rey que, acompañado de un servidor o del guardián del foso, se acerca a este para comprobar la suerte que ha corrido el profeta.²⁴⁵ Jeannez concreta más e identifica al monarca con Darío, aun a pesar de que no hay elemento alguno que permita asociar la imagen con la primera condena del profeta.²⁴⁶ La corona y la postura sedente no dejan lugar a dudas de que se trata del rey, pero no en el momento de asomarse al foso, sino cuando dicta la sentencia contra Daniel. El gesto que realiza con los dedos índice y corazón de la mano levantada, el cual coincide con el ya visto en los sarcófagos paleocristianos, es bastante elocuente en este sentido.

Otra obra digna de ser mencionada de este periodo inmediatamente anterior al románico, es una pieza de la catedral de Bovino (fig. 72), en la que el profeta es representado de pie, con los brazos en actitud orante, vestido con túnica corta ceñida por un cinturón y con forro frigio. Está flanqueado por dos fornidos leones con melena que acercan los morros a su cintura para lamerle. La escena incluye sendas inscripciones en dos *tabulae ansatae* en las que se lee DANIEL [...]NCA y CUM LE/ONUM.²⁴⁷ Se ha propuesto que esta obra podría haber formado parte, originalmente, de un prótiro de un edificio anterior a la actual catedral, y que podría datar de finales del siglo VIII o comienzos del IX.²⁴⁸ Sigue un modelo iconográfico muy similar al bizantino, con la diferencia de que Daniel no porta capa.

²⁴³ CHARLIEU 1892: 47; ROUMEJOUX 1886: 422-424; SUNDERLAND 1946: 43-44, 48; SUNDERLAND 1971: 37-39. Sunderland propone esta datación tras relacionar el relieve con los capiteles de la sala capitular en los que encuentra el mismo tipo de decoración a base de entrelazos que el foso.

²⁴⁴ DEONNA 1949a: 373.

²⁴⁵ ROUMEJOUX 1886: 422-424.

²⁴⁶ CHARLIEU 1892: 47.

²⁴⁷ BERTELLI 1990: 78-81, fig. 10; VIDAL 2002: nota 72.

²⁴⁸ BERTELLI 1990: 80, 81.

5. La imagen de Daniel en la sociedad de los siglos XI y XII

5.1. La función de la imagen en el románico

Gombrich afirma que no se puede hacer historia del arte sin tener en cuenta las distintas funciones que las diferentes sociedades y culturas asignaron a la imagen visual.²⁴⁹ Es por ello que, siguiendo tan acertado consejo, como paso previo a tratar sobre la imagen concreta de Daniel en el románico, nos parece pertinente realizar unas breves reflexiones sobre la función de la imagen en dicho periodo, al objeto de poder entender mejor el contexto al que se refieren algunas de las argumentaciones y afirmaciones que realizaremos en los siguientes capítulos.

Buena parte de las imágenes del románico tienen un evidente carácter narrativo. Ciclos iconográficos como el Génesis, la infancia o la pasión de Cristo suelen incluir la representación, en un mismo conjunto, de varios de los episodios que forman parte de la historia. Esto es especialmente relevante en algunas biblias miniadas en las que determinados episodios aparecen desarrollados de forma secuencial y muy pormenorizada en pequeños recuadros o viñetas dispuestos en el folio a modo de un cómic actual. Esta forma de representación narrativa no es exclusiva de la miniatura, pues puede ser encontrada con relativa frecuencia en la escultura, como por ejemplo en los frisos de la fachada oeste de la catedral de Módena en los que se representan escenas del ciclo de Adán y Eva o en la pintura mural, como en el ábside central de la iglesia de Santa María de Mur, actualmente en el Museum of Fine Arts de Boston, en cuyo registro inferior aparecen varios episodios de la infancia de Cristo. Sin embargo, cabe preguntarse si la totalidad de la imagen románica está destinada única y exclusivamente a cumplir una función narrativa, es decir, si como se ha dicho en tantas ocasiones, la imagen medieval sería una «Biblia de los iletrados». El título que Baschet da a uno de los capítulos de su libro *L'iconographie médiévale* es muy elocuente sobre lo que piensa este autor respecto a esta concepción tradicional de la imagen medieval: «Pour en finir (vraiment) avec la Bible des illettrés».²⁵⁰

Parece que algunos textos de la época y las obras que han llegado hasta nosotros parecen desmentir el planteamiento tradicional que Baschet cuestiona. Así, Honorio de Autun cuando

²⁴⁹ CASTIÑEIRAS 2009 (1998): 90.

²⁵⁰ BASCHET 2008: 26-33.

define las tres funciones de la pintura hace referencia a una función didáctica, a una estética y a otra rememorativa:

La pintura se hace por tres razones: primero, porque es la literatura de los laicos; segundo, para adornar la casa con su belleza; tercero, para traer a la memoria la vida de los antepasados.²⁵¹

Una enumeración de funciones similar ya la había realizado siglos antes el obispo Leoncio de Neápolis, quien ya en el siglo VI justificaba la presencia de imágenes en los interiores de los templos por tres motivos: «adorna nuestra vida con sus bellezas, recuerda el pasado en sus monumentos y nos permite honrar a los ausentes».²⁵² Algo más tarde, Lucas de Tuy (mediados s. XII-1249), canónigo de San Isidoro de León y obispo de Tuy, también trataba de justificar la presencia de las imágenes en el interior de los templos, esta vez mediante cuatro razones: razón profiláctica o de defensa de los fieles –«ad fidelium defensionem»–, motivos doctrinales –«ad doctrinam»–, razones didácticas –«ad imitationem»– y motivos ornamentales –«ad decorem»–.²⁵³

Agrupando algunas de las ya mencionadas, pensamos que la imagen en la decoración monumental en el románico desempeña, en numerosas ocasiones de forma simultánea,²⁵⁴ las siguientes funciones:

- Función pedagógica o catecumenizadora
- Función simbólica
- Función estética

5.1.1. Función pedagógica o catecumenizadora

Con anterioridad a Honorio de Autun, ya el papa Gregorio Magno (c. 540-604) comenta en sus epístolas la finalidad pedagógica de las imágenes. Así, en referencia a la pintura afirma que «se expone en las iglesias para que los que no conocen las letras, lean al menos con la vista en las

²⁵¹ HONORIO DE AUTUN: I, c. 132; TATARKIEWICZ 1991: 112; .

²⁵² BOTO 2000: 34.

²⁵³ MORALEJO 2004 (1994): 300; BOTO 2000: 57.

²⁵⁴²⁵⁴ Respecto a esta simultaneidad de las funciones de la imagen, Baschet subraya que «la plupart des images conjoignent des fonctions multiples, que celles-ci varient selon les publics, selon le moment considéré, pendant ou hors du temps rituel, ou encore au cours de la durée de vie de l'image elle-même» (BASCHET 2008 : 32).

paredes lo que no pueden leer en los códices»²⁵⁵. Redundando en esta función pedagógica, y alertando contra el culto a las imágenes señala que:

Una cosa es, en efecto, adorar la pintura, y otra aprender la historia reflejada en la pintura para ser adorada. Pues la pintura representa para los ignorantes que la contemplan lo mismo que la escritura para los que saben leer, ya que los ignorantes ven en ella lo que deben hacer, leen en ella los que no conocen las letras; por esta razón, la pintura es esencialmente para la gente una especie de lección.²⁵⁶

En la misma línea, el monje, filósofo y poeta franco Walafrius Strabo (c. 808-849) afirma que «es evidente por muchas razones cuan útil resulta el conocimiento de la pintura. En primer lugar, porque la pintura es la literatura de los incultos».²⁵⁷ Dos siglos más tarde, el Sínodo de Arrás (1025) incide de nuevo en la función catecumenizadora de la imagen pictórica y declara que «los incultos contemplan a través de los trazos de la pintura lo que no pueden ver a través de la escritura».²⁵⁸ Parece, por tanto, que estos testimonios, algunos de ellos procedentes de la propia jerarquía eclesiástica, apuntan a pensar que durante la Alta Edad Media la pintura y, por extensión, la escultura, más allá del simbolismo implícito de sus imágenes, cumplen una función pedagógica, en la que la narración tendría, sin duda, un papel muy relevante, sobre todo como apoyo a la liturgia. Un ejemplo muy revelador de cómo la función pedagógica de la imagen puede ser complementaria al desarrollo litúrgico la tenemos en los denominados manuscritos Exultet. El Exultet o pregón pascual, es uno de los más antiguos himnos de la tradición litúrgica romana que se canta la noche de Pascua por un diácono y que venía escrito sobre un largo rollo que llevaba el texto orientado en sentido diferente al de las imágenes, de tal modo que, conforme el diácono-cantante iba avanzando en la narración, el pergamino se iba desenrollando dejando a la vista de los fieles, colgado del púlpito, la parte ya descrita, para que pudiesen seguir la historia mirando las ilustraciones. Al estar las imágenes invertidas respecto al texto, quedaban perfectamente orientadas para ser apreciadas sin problemas por el feligrés. Resulta evidente que las imágenes de estos manuscritos litúrgicos estaban destinadas a los fieles y no al celebrante, quien las veía al revés. Es este un elocuente ejemplo de cómo la imagen se adapta al punto de vista del espectador al que va dirigida, para desempeñar de forma satisfactoria su función pedagógica y de soporte al rito. De acuerdo con la clasificación de los cuatro sentidos de la escritura²⁵⁹, el sentido que estaría

²⁵⁵ GREGORIO MAGNO; TATARKIEWICZ 1991: 111; BASCHET 2008: 27.

²⁵⁶ GREGORIO MAGNO (TATARKIEWICZ 1991: 111).

²⁵⁷ WALAFRIDUS STRABO a (TATARKIEWICZ 1991: 111).

²⁵⁸ SÍNODO DE ARRÁS (TATARKIEWICZ 1991: 111).

²⁵⁹ DE LUBAC 1959.

vinculado con parte de la función didáctica de las imágenes sería el *sensus litteralis*, pues la imagen está destinada a que la persona que la contempla entienda, por medio de su percepción visual, el significado literal de la historia que se le presenta, ya sea bíblica o hagiográfica. Para potenciar el papel instructivo de las imágenes y para facilitar al creyente la identificación de las escenas representadas resulta un elemento clave el establecimiento de ciertos códigos que el receptor pueda interiorizar. Así, por ejemplo, es muy probable que la existencia de esquemas compositivos que se repiten persistentemente a la hora de representar un cierto episodio, o los atributos que llevan ciertos personajes, como las llaves que suele llevar san Pedro, más allá de su valor simbólico, tengan por objetivo el allanar el camino del iletrado.

5.1.2. Función simbólica

«Dios es el objeto mismo de la contemplación. Pero antes de revelarse en su ser, Dios se pone de manifiesto en su obra».²⁶⁰ Para el arte de los siglos XI y XII el símbolo era el medio propicio para hacer tangible lo intangible y para hacer inteligible lo ininteligible, es por ello que se manifestaba en todos los ámbitos y facetas de la vida altomedieval. Cualquier objeto o fenómeno podía ser interpretado de forma simbólica. En todo se buscaba el mensaje de Dios o un camino para acceder a él. Las imágenes, que desempeñaban un importante papel simbólico en el románico, se adaptaban a las características simbólicas del espacio al que iban destinadas –por ejemplo, los tímpanos de las portadas y las bóvedas de cuarto de esfera de los ábsides solían estar reservados para la representación de la teofanía– y estaban en consonancia con un simbolismo de tipo cósmico. Este último determina la ubicación y orientación de ciertas imágenes, como sucede con las escenas vinculadas con el Juicio Final, que solían emplazarse en el lado oeste de los templos, – en el punto cardinal donde se produce el ocaso del sol– o con los fenómenos de iluminación solar en fechas señaladas, como los solsticios y los equinoccios. Las imágenes cumplían su función simbólica por medio de su ubicación, de su estructura compositiva, de los elementos que contenían y de su vinculación con el contexto que las rodeaba.

A diferencia de la función pedagógica, para que la función simbólica pueda ejecutarse, es necesario que el individuo tenga una determinada formación. Hugo de San Víctor consideraba imprescindible, para que el hombre pudiera alcanzar la verdad de las cosas invisibles, que estuviera educado en la consideración de las visibles, de tal forma que fuera consciente de que las

²⁶⁰ DE BRUYNE 1994 (1947): 109.

formas visibles son las imágenes de la belleza invisible.²⁶¹ También hablaba, en otro momento, de que la mente humana convenientemente estimulada podía pasar de la belleza visible a la invisible. Este aprendizaje previo, este estado casi iniciático, es imprescindible para trascender a la realidad que el símbolo ofrece. La función simbólica hace que las imágenes, en cuanto símbolos, sean consideradas vías de comunicación con la divinidad, de ahí que estén totalmente integradas en la liturgia y, en muchas ocasiones, determinadas por la misma. En este sentido, por ejemplo, Palazzo señala la importancia de los cinco sentidos en la celebración de la liturgia y de cómo las imágenes son activadas con la vista durante la misma. Para este autor la vista del celebrante activa un proceso en las imágenes equivalente al de consagración eucarística, las cuales anticipan la presencia real de Cristo en esta.²⁶²

Asimismo, se podría considerar que formaría parte de esta función simbólica el cometido evocativo que en ocasiones se ha atribuido a las imágenes. Por ejemplo, Gregorio Magno sugiere que la imagen permite elevarse hacia la contemplación del reino celeste.²⁶³

Con lo que hemos comentado podría plantearse la posibilidad de que las imágenes cumplieran una cuarta función, la litúrgica, pero hemos desestimado incorporarla debido a que en la celebración litúrgica lo que sucede es que las imágenes intervienen desempeñando dos de las otras funciones, la pedagógica, por ejemplo en los Exultet, y la simbólica.

5.1.3. Función estética

Como contrapunto a buena parte de lo que hemos comentado hasta el momento, Meyer Schapiro opina que:

La difundida opinión de que el arte medieval fue obra de monjes o de artesanos laicos profundamente religiosos, inspirados por una actitud humilde de trabajo abnegado y servicio a la Iglesia, descansa sobre el supuesto de que ese arte es religioso de cabo a rabo, y de que la población de la Edad Media sólo estimaba el arte en la medida en que éste fuera útil y devocional, y estuviera directamente imbuido de concepciones espirituales concordes con las

²⁶¹ HUGO DE SAN VICTOR; JAQUES 2003: 138.

²⁶² PALAZZO 2010.

²⁶³ BASCHET 2008: 28-29. Baschet cita otros ejemplos relacionados con este papa en los que se pone de manifiesto esta función evocativa.

enseñanzas tradicionales de la Iglesia. Los monumentos y los escritos, sobre todo los de los siglos XII y XIII, proclaman algo bien distinto.²⁶⁴

Schapiro cita la famosa carta de Bernardo de Claraval dirigida al abad Guillermo de Saint-Thierry en la que acomete contra los excesos del arte cluniacense, se pregunta por los motivos que llevan a reproducir monstruos ridículos, habla de la «deformis formositas» y de la «formosa deformitas» y pretende expulsar de los claustros todos los elementos que supongan una ofensa al orden natural y distraigan a los monjes de sus auténticas obligaciones.²⁶⁵ No parece, por lo que indica Bernardo, que se le otorgue un sentido religioso a las figuras relacionadas con el bestiario fantástico a las que se refiere, ni positivo ni negativo. Esto lleva a Schapiro a deducir que este tipo de imágenes nada tendrían que ver con lo religioso o lo simbólico.

Ya hemos comentado la cita de Honorio de Autun en la que define como una de las tres funciones de las imágenes es la de servir para «adornar la casa con su belleza» y que Lucas de Tuy también la incluye en su lista denominándola *ad decorem*. Esta función ornamental de las imágenes es apoyada por numerosas citas a autores altomedievales que comentan la importancia y el valor que se le otorgaba a la ornamentación y decoración de los templos, buena parte de las cuales son mencionadas por Boto.²⁶⁶ Este autor sostiene que «desde fines de la undécima centuria los artistas plásticos mostraron un agudo interés por incorporar elementos y registros tomados de la cultura popular» y por incorporar en los márgenes imágenes de temática sexual o lúdica. Considera que hay varias circunstancias que pueden explicar la aparición de lo laico y popular en el arte:

- La Iglesia las utilizó como instrumentos de atracción e instrucción de la feligresía.
- Carentes de significado, solo expresaban un gusto plástico generalizado.
- Algunos clérigos rurales con criterio laxo admitieron imágenes inconvenientes en el entorno religioso, pero admitidas en el entorno secular.
- Se seleccionaron para incidir en determinado tipo de audiencia de una manera más efectiva.²⁶⁷

Buena parte de los motivos profanos y ornamentales que vemos hoy en día en los edificios románicos puede que en un primer momento estuvieran asociados a alguna interpretación

²⁶⁴ SCHAPIRO 1984 (1947): 15.

²⁶⁵ BERNARDO DE CLARAVAL b; SCHAPIRO 1984 (1947): 17; JAQUES 2003: 287.

²⁶⁶ BOTO 2000: 34-36, 57-58.

²⁶⁷ BOTO 2000: 39-40

simbólica, pero con su uso y repetición, y una vez alejados, tanto geográfica como cronológicamente de su punto de origen, perdieran dicha función simbólica, quedando en consecuencia exentos de cualquier significación. De esta forma habrían pasado a ser elementos meramente ornamentales utilizados, bien por decisión de los artistas, bien de unos promotores influenciados de alguna manera por las modas y cultura visual del momento.

Schapiro menciona una cita de Agustín de Hipona la cual interpreta como una manifestación de la percepción estética de la pintura más allá de la función literaria o simbólica:

Cuando vemos una escritura hermosa, no basta con alabar la pericia del escribano para hacer letras iguales y regulares y hermosas; también es menester leer lo que nos ha significado con esas letras. No sucede lo mismo con las pinturas. Pues una vez que se ha mirado una pintura, ya se la ha visto toda y se la ha alabado.²⁶⁸

5.2. Una imagen con éxito

La presencia, según Eusebio de Cesarea,²⁶⁹ de una estatua de metal de Daniel en el foso de los leones en el centro de un lugar tan concurrido como la plaza del mercado de Constantinopla nos habla de la popularidad que adquirió la imagen del profeta desde una época temprana. Ya en el siglo XI, resulta significativo que uno de los principales teóricos de la reforma gregoriana, Pedro Damiano, incluya en su *Carmina sacra et preces* las plegarias para una misa dedicada a san Daniel.²⁷⁰

No son muchos los motivos representados en la escultura románica que superan las cuatrocientas obras conservadas como sucede con el caso del episodio de Daniel en el foso de los leones.²⁷¹ Green, basándose en las entradas en el Index of Christian Art en ese momento, comenta que las escenas más representadas del Antiguo Testamento son las que se refieren a la Caída, seguidas por Sansón con el león y Daniel en el foso, y que estas últimas, con una popularidad similar, quedan lejos ya del resto de episodios.²⁷² El elevado número de representaciones de la condena de Daniel deja patente el éxito que tuvo este tema, el cual, además, se extendió a otras disciplinas. Así, según French, «the growing popularity of the Daniel story as the subject of porch sculpture

²⁶⁸ AGUSTÍN a: col. 1593; SCHAPIRO 1984 (1947): 34.

²⁶⁹ EUSEBIO: libro III, 49.

²⁷⁰ PEDRO DAMIÁN: 941.

²⁷¹ J.-R. Gabotit lo define como un «thème de prédilection de la sculpture romane» (FRANCE ROMANE 2005: 368).

²⁷² GREEN 1948: 1, nota 1.

[Beaulieu-sur-Dordogne (D-035)] might suggest the emergence of the Daniel play as a separate drama at this time and in this area»,²⁷³ comentario que, si bien resulta exagerado para una sola obra, aunque sea de la importancia de Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), no lo es si se aplica a la globalidad de las representaciones plásticas del episodio. Ya desde hace tiempo, no pocos especialistas, percatados del éxito de esta imagen, han tratado de explicarlo. Ya en 1912 Brutails comenta que

Daniel dans la fosse aux lions est plus répandu encore [que la Tentacion de Cristo] peut-être parce que cette scènes s'accommodait avec la vogue dont les lions jouissaient dans l'art du temps, grâce aux tissus orientaux.²⁷⁴

Años más tarde, en 1939, Hamann reconoce el interés casi universal que esta escena despierta en la Edad Media, si bien aporta una peregrina explicación relacionada con el poder de los santos sobre las bestias.²⁷⁵ Es precisamente el hecho de estar acompañado por bestias la posible razón que, según Mendell, explicaría esta popularidad de la condena de Daniel.²⁷⁶

Para Adhémar cabe explicar...

...la fréquence particulière de certaines représentations comme celle de Daniel entre les lions, due moins à une dévotion spéciale qu'à une raison manifestement plastique, ce thème fournissant exactement les trois éléments, cherches ou transposés de la rosette et des volutes classiques.²⁷⁷

Green, para quien estas opiniones resultan débiles e infundadas, en relación a los planteamientos de Brutails y Mendell, considera que el interés por los animales puede ser un factor menor. Si bien cree que la opinión de Hamann podría ser la razón que explicaría parcialmente la difusión del tema en los primeros siglos del cristianismo, para ella resulta superficial aplicada al siglo XII.²⁷⁸ Muestra abiertamente su discrepancia con el postulado de Adhémar, argumentando que no siempre los componentes de la imagen tienen un uso arquitectónico y que las cabezas de los leones no suelen funcionar en todos los casos como si fueran volutas.

²⁷³ FRENCH 1972: 93.

²⁷⁴ BRUTAILS 1912: 225.

²⁷⁵ HAMANN 1939: 417.

²⁷⁶ MENDELL 1940: 83.

²⁷⁷ ADHÉMAR 1996 (1939): 174.

²⁷⁸ GREEN 1948: 2-4.

Por su parte, Grosset plantea dos posibles razones que justificarían la popularidad de este episodio en el románico. Por una parte, la importancia de Daniel en la Biblia, y de lo que representa desde el punto de vista simbólico, habría hecho que los artistas utilizaran más este episodio que otros. Por otra, el abuso del uso de su figuración le habría dado un puesto más relevante que el que se podría prever tras un estudio sistemático del Antiguo Testamento y su interpretación por parte de los Padres de la Iglesia.²⁷⁹ Ambas opciones, que entran en contradicción una con la otra, como ya matiza el propio autor, nos parecen inadecuadas no solo por ser razones demasiado genéricas e inconcretas, sino también porque dejan exclusivamente en manos de los artistas la decisión sobre la utilización de esta imagen. Aunque los escultores podrían tener una serie de motivos en su repertorio que tenderían a repetir, parece razonable pensar que la decisión última sobre el programa iconográfico de la decoración de los templos recaería en los autores intelectuales de la obra.

Otros autores recurren a explicaciones relacionadas con el ambiente e inquietudes religiosas de la época. Así, Scheifele, afirma que:

During the twelfth century, much religious fervor was devoted to the need for individual penitence and conversion in preparation for the Last Judgement. Little wonder, then, that the tale of Daniel in the lions' den is one of the most frequently represented Old Testament subjects in Romanesque art.²⁸⁰

Este argumento, aun siendo razonable, resulta excesivamente genérico y deja de lado otros muchos aspectos de la imagen en cuestión que, como veremos, contribuyen a esta gran difusión. Ante este tipo de enunciados cabe preguntarse en qué sentido era diferente la obsesión por la salvación respecto a periodos anteriores para que se pueda explicar el mayor recurso a esta imagen en los siglos XI y XII. Adicionalmente, para su demostración, se haría también necesario el conocer si dicha devoción fue constante a lo largo de esos dos siglos y si tuvo una mayor incidencia allí donde se concentra una mayor densidad de representaciones del episodio de Daniel. Sin resolver previamente cuestiones como las planteadas, este tipo de afirmaciones conllevan una elevada carga especulativa.

²⁷⁹ GROSSET, 1953: 149.

²⁸⁰ SCHEIFELE, 1994: 48.

Angheben también comenta el éxito de esta representación en el románico, sobre todo en la escultura monumental.²⁸¹ Considera que el mismo es debido, en buena parte, a aspectos de orden práctico y estético, como la inspiración en obras figurativas orientales o la cómoda adaptación de la composición propia del tema a las cestas de los capiteles. No se queda el autor en esta afirmación de corte formalista, y manifiesta la necesidad de precisar los diferentes significados que los textos atribuyen a la escena y de analizar el entorno iconográfico en el que se encuentra cada pieza. Aunque la realización de ambas tareas en relación a las representaciones borgoñonas le lleva a explicar de forma bastante convincente el papel que cada pieza juega en los programas en los que se integra, no acaba de explicar el motivo del éxito de la imagen, ni en Borgoña, ni en Occidente.

Por otra parte, mientras que J.-R. Gaborit comenta que la gran difusión del tema ha sido explicada en ocasiones por la inclusión del profeta en las plegarias de la *Commendatio animae*,²⁸² Moure asocia este notable porcentaje de frecuencias del tema desde mediados del siglo XII en los programas figurativos de las cabeceras de un amplio número de templos románicos a la pervivencia a lo largo de la Edad Media de plegarias individuales, en las oraciones bautismales o de la propia vigilia pascual, en las que se invocaba al profeta Daniel, así como a la interpretación que adquirió la imagen del mismo.²⁸³ Tampoco resultan satisfactorias estas explicaciones, pues son muy numerosos los personajes bíblicos citados en todo tipo de plegarias, sin que ello haya derivado necesariamente en una profusión de sus representaciones. Además, son más bien escasas las representaciones del profeta vinculadas al sacramento del bautismo y, aun siendo la cabecera uno de los lugares donde más habitualmente se encuentra a Daniel, este aparece muy frecuentemente en otros ámbitos, como en las portadas.

Tras lo comentado, resulta evidente que todavía están por explicar las causas de la gran popularidad del episodio de Daniel en los siglos XI y XII, y por confirmar si la misma fue constante a lo largo de estos dos siglos, aspecto este que no ha sido ni siquiera apuntado. Dejamos para las conclusiones finales de este estudio las posibles respuestas a estas preguntas.

²⁸¹ ANGHEBEN 2003: 184-185.

²⁸² FRANCE ROMANE 2005: 369

²⁸³ MOURE 2006: 291.

5.3. La imagen de Daniel en la miniatura

Las representaciones miniadas del episodio de la condena de Daniel aparecen, fundamentalmente, en dos tipos de códices: beatos y biblias, los cuales trataremos por separado del resto.

5.3.1. Los beatos

En algunos de los códices denominados beatos, la condena de Daniel al foso es una de las miniaturas que ilustran el *Comentario al Libro de Daniel* de Jerónimo de Estridón, que se encuaderna acompañando a los *Comentarios al Apocalipsis* de beato de Liébana.²⁸⁴ Ya en el beato de San Miguel de Escalada (c. 945, fig. 73),²⁸⁵ el más antiguo de los conservados que incorporan esta escena, la misma se divide en dos partes. En la mitad superior se representa a Daniel de pie, con los brazos elevados en actitud orante, entre dos leones de pie que agachan sus cabezas para lamerle los pies. Las tres figuras se encuentran en el interior del foso representado en forma de artesa. Por encima de ellos, llegan volando el ángel y, sujeto por los cabellos, Habacuc. En la mitad inferior aparece el rey Darío tumbado en el lecho, insomne, con la mano apoyada en la mano. El monarca está escoltado por dos soldados de pie, con lanza y escudo circular. De esta forma, se realiza una fusión entre las dos condenas del profeta, pues junto a Darío (Daniel 6), aparece la ayuda divina por medio de Habacuc (Daniel 14).²⁸⁶

Con la excepción del beato de Saint-Sever (c. 1050-1072, fig. 74),²⁸⁷ el resto de beatos que incluyen esta imagen esta sigue el mismo esquema, *conflation* incluida, sobre el que van incorporando ciertas modificaciones, que tan solo alteran aspectos muy puntuales. Así, en el beato de Gerona (975, fig. 75),²⁸⁸ Daniel viste perizoma y luce un nimbo crucífero. En el de Turín (inicios s. XII, fig. 76),²⁸⁹ inspirado en el anterior, se mantiene el perizoma, pero el nimbo ya no es crucífero, el ángel y Habacuc se desplazan a un lado de la composición, este último aparece colgando, en vertical, el rey muestra el torso, que asoma por encima de la sábana, y uno de los soldados ya no porta escudo y señala hacia la inscripción. Muy similar al de San Miguel de

²⁸⁴ Sobre la incorporación del *Comentario al Libro de Daniel* de Jerónimo de Estridón en este tipo de códices, véase YARZA 1998: 64-65.

²⁸⁵ New York, Pierpont Morgan Library, ms. 644, f. 260r. BEATO ESCALADA 2005.

²⁸⁶ MORAJEJO 2004 (1977): 93, nota 22; OLAÑETA 2009: 23.

²⁸⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 8878, f. 233v. ZALUSKA 1984: 330-331; YARZA 1998: 193-200; FRANCE ROMANE 2005: 292-297.

²⁸⁸ Girona, Museu Capitular-Tresor de la Catedral, ms. 7 (11), f. 257r. CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. XXIII: 163-183.

²⁸⁹ Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms.J.III, f. 194r. CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. V: 131-141; ORRIOLS 2008: 200-207.

Escalada, en el de la Seo de Urgel (último cuarto s. X, fig. 77)²⁹⁰ los leones no sacan la lengua, y el ángel y Habacuc están totalmente horizontales en pleno vuelo. En el de Fernando I y Doña Sancha (1047, fig. 78)²⁹¹ Daniel lleva un colgante, como en el de San Miguel de Escalada, pero su vestimenta es más bien la de un clérigo. En el beato de Silos (c. 1090-1109, fig. 79)²⁹² el monarca, además de aparecer en su cama, figura también en la parte superior, aunque en el folio anterior, entronizado y señalando con el dedo al foso, gesto con el que se expresa el acto de dictar la sentencia. El foso es eliminado en el de Las Huelgas (1220, fig. 80)²⁹³ y el de Manchester (finales s. XII, fig. 81).²⁹⁴

Schlunk observó ciertas similitudes entre estas escenas de los beatos y el capitel de San Pedro de la Nave, de lo que dedujo que los ilustradores de aquellos se inspirarían en manuscritos de época hispanovisigoda,²⁹⁵ opinión que ha sido compartida posteriormente por otros autores, como Williams, Ibarburu o Mancho.²⁹⁶ Sin embargo, la composición, postura del profeta y de los leones, es mucho más parecida a ciertas obras bizantinas, como el relieve de al-Minya (fig. 82)²⁹⁷. Por otra parte, la ubicación del ángel y Habacuc en lo alto, uno a cada lado de Daniel, recuerda más bien a las ya mencionadas lucernas de terracota realizadas en Cartago,²⁹⁸ vinculación que ya ha sido puesta de manifiesto por Mancho.²⁹⁹ Es por ello que, muy posiblemente, en las miniaturas de los beatos estén confluyendo diferentes fuentes de inspiración, de las que no se puede descartar la miniatura hispanovisigoda, pero, lamentablemente, no se conserva ninguna obra que permita confirmar este aspecto.

Como ya hemos comentado, la representación de la condena de Daniel en el beato de Saint-Sever (fig. 74) se desmarca del modelo descrito. Tanto su composición como la figura del profeta abandonan el esquema clásico, simétrico e icónico, para adoptar un enfoque más narrativo. Daniel, sentado en una esquina en el interior de un foso rectangular aparece visto de lado y

²⁹⁰ Seu d'Urgell, Museu Diocesà, ms. 26, f. 222r. CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. VI: 361-362; v. XXIII: 275-285.

²⁹¹ Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vit. 14.2, f. 286r. YARZA 1998: 158-192.

²⁹² London, British Library, Add MS 11695, f. 238v. ENCICLOPEDIA BURGOS 2002: v. IV: 2571-2583.

²⁹³ New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.429, f. 162r. YARZA 1998: 296-303.

²⁹⁴ Manchester, The John Rylands Library, ms. Lat. 8. YARZA 1998: 248-261.

²⁹⁵ SCHLUNK 1945a: 246.

²⁹⁶ BEATO ESCALADA 2005: 72; CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. XXIII: 170, 278; MANCHO 1999: 314-318.

²⁹⁷ Recklinghausen, Ikonen-Museum. ARBEITER 1994: 11, fig. 2-3.

²⁹⁸ Una de estas lucernas fue hallada en 1999 en unas excavaciones realizadas cerca de Ampurias (MANCHO 1999). Otros ejemplares pueden encontrarse en el Musée du Louvre (inv. S1878) (fig. 39) o en el monasterio de Kikkos (Chipre).

²⁹⁹ MANCHO 1999: 314-318. Para este autor, estas similitudes son un argumento a favor de la presencia de modelos africanos en la Península.

alzando sus brazos, pero no para orar como en el resto de beatos, sino para coger los alimentos que le porta Habacuc en un gran cesto. Este le señala con el dedo, mientras, en pleno vuelo, es transportado por los cabellos por el ángel. Los leones pasan de ser dos a siete, y tan solo uno de ellos se agacha para lamer los pies del profeta. La escena del insomnio de Darío deja de estar en el mismo folio que Daniel en el foso y se desplaza al siguiente. Además se incorporan cambios como el diferente tipo de escudo de los soldados o la orientación contraria del rey acostado en el lecho. La mayor narratividad con la que se plasma el instante de la ayuda divina es más característica de las representaciones del episodio en las biblias.

5.3.2. Las biblias

El otro tipo de códice en el que más frecuentemente se incluyen miniaturas con la condena del profeta son las biblias. El ejemplar más antiguo conservado es la Biblia de 960 de San Isidoro de León o *Codex biblicus legionensis* (fig. 83),³⁰⁰ la cual, aunque presenta bastantes puntos en común con los beatos –como la postura de los leones, de pie y lamiendo los pies del profeta, o la ubicación del ángel y Habacuc–, se separa de los mismos, sobre todo, en la figura de Daniel. Este, en el códice leonés, aparece sentado, portando una capa y con las manos extendidas en horizontal. Resultan interesantes las similitudes, tanto compositivas, como gestuales, que esta miniatura presenta con el folio 10v del ya citado *Carmen Paschale* del Museum Plantin-Moretus de Amberes (fig. 70),³⁰¹ que, como hemos dicho, se ha considerado inspirado en un manuscrito anglosajón.³⁰² No obstante, la escena de la condena de Daniel de esta miniatura carolingia nos parece más bien relacionada con antecedentes bizantinos, sobre todo por la vestimenta del profeta. En cualquier caso, los evidentes paralelismos que se observan entre la miniatura leonesa y la de Amberes refuerzan el planteamiento que hemos hecho respecto a lo ecléctico de las fuentes de inspiración de la imagen de Daniel en los beatos. Cuando el *Codex biblicus legionensis* fue copiado en 1162 en la denominada segunda Biblia de San Isidoro de León (fig. 84),³⁰³ el profeta volvió a ser representado con las manos alzadas, además de que se le dotó de un nimbo, del que carecía en la versión de 960.

Las siguientes biblias en las que se incorpora la condena de Daniel también pertenecen al ámbito hispánico, en concreto a los condados catalanes. En el *scriptorium* del monasterio de Ripoll se

³⁰⁰ León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, ms. 2, f. 325v. WILLIAMS 1999: 152; VALLEJO 1999: 178-179.

³⁰¹ Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, ms. 17.4, fol. 10v. LEWINE 1970.

³⁰² ALEXANDER 1978: 83.

³⁰³ León, Real Colegiata de San Isidoro, Códice III.1, 1162. SUÁREZ 1997: 83-322.

realizó la denominada Biblia de Roda (figs. 85 y 86),³⁰⁴ en cuyos folios 66r y 66v del volumen III se dibujaron, entre 1010 y 1015,³⁰⁵ los episodios de las dos condenas del profeta, imágenes que quedaron sin colorear. De las diferentes manos que se han detectado en la realización de esta obra, los dos episodios de Daniel en el foso de los leones han sido asignados al segundo de los miniaturistas.³⁰⁶ Bajo el banquete de Baltasar y sobre las visiones del combate de los cuatro vientos del cielo con el mar y de las cuatro bestias, se desarrolla, en dos escenas situadas en secuencia, varios instantes del desenlace de la primera condena. En la primera de las imágenes se muestra al rey Darío que va a visitar, transcurrida la noche, a Daniel para ver lo que ha sido de él. El monarca realiza un gesto con el dedo índice, señalando hacia arriba, que puede expresar el dialogo que establece con el profeta. Este, en el interior de un foso de forma cuadrada y cubierto por un tejado de doble vertiente, está de pie, viste túnica larga y manto, va nimbado y eleva sus brazos, ademán que podría mostrar una actitud orante, pero que, considerando que las manos no están a la misma altura, y que gira levemente su rostro hacia el rey, también podría estar indicando una actitud de diálogo. Está rodeado por cuatro leones, tres de ellos rampantes. A continuación, en la siguiente escena, el soberano, con Daniel detrás de él, sentencia a los acusadores y sus familias a morir devorados por las fieras. Un servidor arroja a una mujer al foso, mientras cinco felinos están dando ya buena cuenta el resto de los condenados. En la otra cara del mismo folio, bajo las escenas en las que el profeta desenmascara a los sacerdotes del dios Bel y mata a la serpiente, también en secuencia, se desarrollan en tres instantes los hechos de la segunda condena: los conspiradores amenazan a Ciro para que condene a Daniel, este, en un foso en forma de arco y rodeado por siete leones, recibe la ayuda de Habacuc transportado por el ángel, y los acusadores son devorados por las fieras. Estas dos representaciones de la condena del profeta son los ejemplos más antiguos conservados en los que se incluye el castigo de los que instigaron contra él. Además, es la primera vez que se representa a los siete leones de la segunda condena. Asimismo, ambos son los ciclos más completos realizados hasta el momento de estos pasajes bíblicos. Y ello, al menos en la miniatura conservada, tan solo se repetirá en las dos biblias de Pamplona (figs. 87, 88 y 89),³⁰⁷ en una de las cuales, además, se incorpora a los segadores a los que llevaba Habacuc la comida, los cuales no aparecen en la Biblia de Roda. Uno de los aspectos

³⁰⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 6, III, f. 66v, 66r. CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. X: 292-305; MUNDÓ 2002; CASTIÑEIRAS, LORÉS 2008; CONTESSA 2009.

³⁰⁵ MUNDÓ 2002: 173. Con anterioridad a la propuesta cronológica de este autor se han planteado fechas más tempranas, situadas en el siglo X, y más tardías, en el segundo tercio del siglo XI (CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. X: 292, 302, nota 1).

³⁰⁶ CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. X: 294.

³⁰⁷ Amiens, Bibliothèque Communale, ms. Lat. 108, f. 140v, 141r, 1197 (EDAD DE UN REYNO: v. I: 449-451, 459) y Oettingen-Wallerstein Collection. Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. I.2.4° 15, f. 160r, 160v, c. 1200 (EDAD DE UN REYNO: v. I: 450-451, 470).

más relevantes de la Biblia de Roda es su ruptura casi total con la imagen icónica del profeta que había caracterizado la inmensa mayoría de las representaciones realizadas hasta el momento. En esta obra prima la narratividad, ya sea por la presentación en secuencia de una versión bastante completa del relato, como por la interacción y gestualidad de los personajes.

Del *scriptorium* de Ripoll se ha conservado una segunda biblia en la que se representa a Daniel entre los leones, la denominada Biblia de Ripoll (fig. 90).³⁰⁸ En esta obra, realizada hacia 1015-1020 o 1027-1032, según los autores,³⁰⁹ bajo el banquete de Baltasar, como en la Biblia de Roda, se muestra la primera condena,³¹⁰ si bien, se incorpora un aspecto de la segunda, el número de siete leones. El profeta, en el interior de un minúsculo foso cuadrado, en el que no están las fieras, adopta una curiosa y agitada postura, con los brazos alzados y las piernas formando un ángulo, como si estuviera corriendo, a pesar de dar la impresión de que está sentado. Su imagen recuerda algo a la del sarcófago de Santa Maria Foris portam de Lucca (fig. 34). Al igual que en la Biblia de Roda, unos leones, esta vez dos, devoran a sendos conspiradores. En este caso, se omite la figura del rey.

Al otro lado de los Pirineos, las ocasiones en las que se representa la condena de Daniel en las biblias, por lo general se renuncia, con alguna excepción, a la presentación en secuencia del episodio. Las excepciones son dos de las denominadas “biblias atlánticas”, la Biblia de Florencia (fig. 91)³¹¹ y la de Admont (fig. 92).³¹² La primera fue elaborada a comienzos del siglo XII y pertenecía a la catedral de Florencia. En la misma, aparece la visita de Ciro al foso, aunque por el gesto de señalar del monarca, podría estar mostrándose al unísono la sentencia y la visita. Daniel, que está junto a siete leones, se gira para hablar con el soberano. Bajo esta escena, figura el ángel que porta a Habacuc. A diferencia de lo que sucedía en los beatos y en las biblias catalanas, en este caso se recoge bien el momento en el que el ángel se le aparece a Habacuc, bien un instante del viaje. También se diferencia de las miniaturas ya comentadas en que este lleva los alimentos colgados en una vara que apoya en su hombro.

³⁰⁸ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5729, f. 227v. CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. X: 331; MUNDÓ 2002; CASTIÑEIRAS, LORÉS 2008; CONTESSA 2009.

³⁰⁹ Esta biblia ha sido datada por Mundó entre 1015 y 1020 y por Castiñeiras y Lorés entre los viajes del abad Oliba a Roma (1011 y 1017) y la consagración de la iglesia de Ripoll en 1032, si bien, poco después Castiñeiras concretó dicho rango cronológico a 1027-1032 (MUNDÓ 2002: 173; CASTIÑEIRAS, LORÉS 2008; CASTIÑEIRAS 2009). Por su parte, Alcoy ha propuesto un margen de fechas más amplio, entre finales del siglo X y comienzos del XI.

³¹⁰ CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. X: 306.

³¹¹ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edili 125, f. 259v. CHASSON 1979

³¹² Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. Ser. 2701, f. 227r. FINGERNAGEL 2003; BRADLEY 2008: 347-351.

Realizada en el *scriptorium* de Salzburgo hacia 1140, la Biblia de Admont (fig. 92) estuvo a finales del siglo XII o comienzos del XIII en el monasterio de San Pedro de Csatár en Hungría.³¹³ Como en la de Florencia, también aparece el rey Ciro visitando a Daniel y dirigiéndose a él. Sin embargo, en este caso, el profeta realiza una marcada torsión con el cuerpo para atender a Habacuc, que llega desde el cielo. Detrás del monarca hay un personaje que podría ser uno de los conspiradores.³¹⁴

Otras bíblias que dedican una miniatura al episodio del foso de Daniel son las de Lobbes (1084, fig. 93),³¹⁵ San Sulpicio de Bourges (último cuarto s. XII, fig. 94),³¹⁶ Lambeth (fig. 95)³¹⁷ o Souvigny (último cuarto s. XII, fig. 96).³¹⁸ En todas ellas se muestra el instante en el que Habacuc llega al foso y le entrega los alimentos a Daniel, quien realiza un gesto para recogerlos. Es decir, en estas obras la narratividad se centra en la interacción entre los personajes, pues tan solo se plasma un momento de todo el pasaje. La Biblia realizada en el priorato de San Mayolo (Saint-Maieul) de Souvigny en el último cuarto del siglo XII es la cabeza de serie de un grupo de manuscritos impregnados de un marcado carácter bizantino,³¹⁹ entre los que se encuentra la Biblia de Bourges. En ambos manuscritos se presenta la escena de Daniel en el foso de una forma muy parecida, con el profeta en un recinto delimitado por un muro bajo de plano hexagonal en el que se marcan los sillares, y en cuyo reducido espacio interior se apiñan los leones. Estos, de diferentes colores, observan como Daniel se alza para coger una jarra que le porta Habacuc, quien, con la mano velada, sujeta unos panes de forma ovoide. En estas dos obras, al igual que en las bíblias de Lobbes y Lambeth, la escena está situada en el interior de letras capitales, lo que se convertirá en una práctica muy habitual en la miniatura del siglo XIII.³²⁰

También representado en el interior de letras capitales, en las bíblias de Dijon (segundo cuarto s. XII, fig. 97),³²¹ Douai (segundo cuarto s. XII, fig. 98)³²² y Rouen (último cuarto s. XI, fig. 99),³²³ la

³¹³ BRADLEY 2008: 347.

³¹⁴ Chasson ya observó el parecido existente entre estas escenas de las bíblias de Florencia y de Admont (CHASSON 1979: 230).

³¹⁵ Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1, f. 247r.

³¹⁶ Bourges, Bibliothèque Municipale, ms. 3, f. 233.

³¹⁷ London, Lambeth Palace Library, ms. 3.

³¹⁸ Moulins, Bibliothèque Municipale, ms. 1, f. 185v. CLUNY 2010: 262-269.

³¹⁹ CLUNY 2010: 262.

³²⁰ Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 21, f. 151v ; ms. 23, f. 87v ; Dijon, Bibliothèque municipale, ms 4, f. 290v; París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1185, f. 227v; Reims, Bibliothèque municipale, ms. 36, f. 67; Toulouse, Bibliothèque municipale, ms. 1, f. 263v; ms. 5, f. 297; ms. 8, f. 344; ms. 9, f. 516v; ms. 11, f. 352.

³²¹ Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 2, f. 324.

³²² Douai, Bibliothèque municipale., ms. 1, t. II, f. 136.

³²³ Rouen, Bibliothèque municipale, ms. 8, f. 127.

escena abandona el carácter narrativo para intensificar su sentido simbólico. En Dijon aparece en la parte superior de la letra A en su tradicional composición simétrica, flanqueado por dos leones y bendiciendo, mientras que en la mitad inferior de la capital se muestra el momento en el que mata a la serpiente de los babilonios. En Douai también se establece un nexo entre ambos episodios, aunque de una forma mucho más sintética: un león y un dragón forman los brazos de la letra A, mientras en la cúspide, en un foso en forma de omega mayúscula invertida, el profeta gesticula con las manos. En Rouen, en el interior de la primera letra de su nombre, aparece sentado, pisoteando a dos leones y cogiendo a otro del cuello, mientras que muestra una gran hostia con una cruz con la otra mano, lo que pone de manifiesto el sentido eucarístico que se le quiere dar a la escena.

5.3.3. Otros tipos de manuscritos

En algún salterio también se incluye el episodio de la condena de Daniel, como sucede en el de Saint-Albans (c. 1120-1130, fig. 100),³²⁴ en el que aparece en el interior de la letra capital D que encabeza el cántico de *Habacuc* 3: 2-19. El episodio se muestra mediante dos escenas en secuencia: el ángel recogiendo a Habacuc en Judea y depositándolo, posteriormente en Babilonia, al lado del foso, en el que le espera Daniel, que gestualiza haciendo referencia a la conversación mantenida entre ambos. No está claro si podría ser un salterio un códice procedente de la abadía de San Bertín de Saint-Omer (c. 1190-1200, fig. 101) y conservado en La Haya.³²⁵ Dos aspectos son dignos de destacar en esta obra: las escenas a las que acompaña en el mismo folio —el juicio de Salomón y la resurrección de Lázaro— y que Daniel sostiene en sus manos un libro abierto, aspecto insólito en las representaciones miniadas del episodio, y que, como veremos, podría encontrar su explicación en el nexo simbólico que se establece con dichas escenas.

En la representación del árbol de Jesé del *Vitae Sanctorum* de la abadía de Cîteaux, conocido como Legendario de Cîteaux (primer tercio s. XII, fig. 102),³²⁶ junto a la imagen de la Virgen, aparece Daniel entre siete leones. Es una de las escenas veterotestamentarias que rodean el motivo

³²⁴ Hildesheim, Dombibliothek, ms. St. God. 1, f. 379. BEPLER, KIDD, GEDDES 2008.

³²⁵ Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. KB 76 F 5, f. 9r. Dada sus peculiares características, el tipo al que corresponde este manuscrito es un asunto que ha generado debate entre los especialistas. Brandhorst ha sugerido como posibilidades que podría tratarse de un ciclo de imágenes preliminar a un salterio, o de un libro de imágenes independiente (BRANDHORST 2003).

³²⁶ Dijon, Bibliothèque municipale, ms 641, f. 40v.

central: los tres hebreos en el horno, Moisés y la zarza ardiendo y Gedeón y el toisón de oro, todas ellas, como Daniel, prefiguraciones de la virginidad de María.³²⁷

También procede del *scriptorium* de Cîteaux la más bella imagen miniada de Daniel entre los leones (fig. 103), la que figura en el *Comentario al Libro de Daniel* de Jerónimo de Estridón, realizada entre 1110 y 1140, y atribuida al segundo estilo de Cîteaux.³²⁸ En el mismo, en el interior de una gran letra A, que ocupa buena parte del folio, el profeta aparece sentado, vestido con túnica larga y manto, y mostrando las palmas de las manos a la altura del pecho. Está rodeado por siete leones, uno de los cuales está bajo sus pies. A su izquierda, se aproxima por el aire Habacuc, sujeto de los cabellos por el ángel. La paradoja, como ocurre en los beatos, es que la segunda condena de Daniel es narrada en un pasaje que no está incluido en los comentarios de Jerónimo, pues este lo consideraba apócrifo. Travis considera que esta miniatura simboliza dos momentos de la misa, la ofrenda del vino y el pan, con la presencia de Habacuc, y el canon con el gesto de consagración de Daniel, del que hablaremos más adelante.³²⁹

5.4. La imagen de Daniel en la pintura mural

A pesar de que los orígenes de las representaciones de este episodio se encuentran en los frescos de las catacumbas, y aunque en el arte bizantino se han conservado algunos ejemplos,³³⁰ en los siglos XI y XII son muy escasas, casi excepcionales, las obras de esta disciplina que lo incorporan. No obstante, es muy posible que esta acusada escasez de vestigios pictóricos se deba a que han llegado hasta nuestros días muchos menos conjuntos de pintura mural que escultóricos.

La primera obra, y la más relevante, se encuentra en uno de los pilares de la iglesia inferior de San Clemente de Roma (figs. 104 y 105). Es una obra que se data hacia 1078-1084.³³¹ Está situado en uno de los laterales del pilar en el que se representa la misa de san Clemente, aunque en la actualidad no es visible, pues queda oculto por uno de los muros de soporte añadidos en el siglo XIX. Se conoce gracias a una acuarela realizada por Ewing en 1863. Daniel aparece nimbado, de pie, con los brazos elevados en posición orante y vestido con armadura militar romana y capa.

³²⁷ LEPAPE 2009: nota 24.

³²⁸ Dijon, Bibliothèque municipale, ms 132, f. 2v. ZALUSKA 1991, 71-74; TRAVIS 2000; FRANCE ROMANE 2005: 232.

³²⁹ TRAVIS 2000: 59-60.

³³⁰ Véase el apartado III.4 de esta tesis.

³³¹ ROMANO 2006: 129.

Está flanqueado por dos leones en posición invertida, con la cabeza junto a los pies del profeta. En un recuadro inferior hay otros cinco felinos, que miran hacia la escena superior. Una inscripción, S(an)C(tu)S DANIHEL, confirma la identidad del personaje.³³² El número de siete leones, permite asociar el episodio con la segunda condena, aunque no aparezca Habacuc.³³³ Tanto la postura de Daniel como la de los leones siguen el modelo bizantino, si bien la habitual vestimenta frigia que caracteriza a este ha sido sustituida por la indumentaria romana.³³⁴ Resulta curioso como, posiblemente para adaptarse fielmente al modelo o para crear una imagen icónica, se separan los leones en dos ámbitos diferenciados. Dada su evidente inspiración bizantina, esta obra se aleja notablemente de los esquemas habituales seguidos en las representaciones esculpidas románicas, a pesar de la opinión de Tagliaferri, para quien existe una profunda afinidad iconográfica con la producción artística francesa contemporánea.³³⁵ Esta sorprendente e injustificada sugerencia de filiación no le parece convincente a Romano.³³⁶

Plenamente románico, el único conjunto de pintura mural que hemos localizado en el que se representa a Daniel es la iglesia rupestre de Nuestra Señora de Vals.³³⁷ En la arquería oeste de la nave superior, aparece media figura del profeta, nimbado, vestido con túnica y manto, sosteniendo un grueso libro cerrado. A su lado, un león saca la lengua para lamerle el brazo (fig. 106).

³³² GREEN 1948: 44, 74, fig. 70 ; FILIPPINI 1999: 104-106; TAGLIAFERRI 2003: 156-166; ROMANO 2006: 142.

³³³ FILIPPINI 1999: 106.

³³⁴ Aunque Green afirma que sigue completamente los modelos paleocristianos, y Romano que no está muy distante de los mismos (GREEN 1948: 44; ROMANO 2006: 144), sus similitudes con los estos se encuentran, tan solo, en la postura del profeta. Se parece a las obras paleocristianas en la misma manera que los modelos bizantinos de los que deriva.

³³⁵ TAGLIAFERRI 2003: 164.

³³⁶ ROMANO 2006: 144.

³³⁷ Estas pinturas fueron descubiertas en 1956 por el abad Durand y Stym-Popper (DURLIAT, ALLÈGRE 1969: 52).



IV. Estado de la cuestión

Pretender en esta tesis el recoger de forma exhaustiva todo lo aportado hasta el momento por la historiografía sobre el asunto que nos ocupa, a imagen de como suele abordarse el apartado sobre el estado de la cuestión en otros estudios, tendría como resultado, sin duda, un capítulo excesivamente extenso y engorroso. Es por ello que hemos preferido centrarnos, de forma exclusiva, en los aspectos más generales relacionados con los objetivos establecidos para esta tesis y dejar la alusión a todo lo relevante que se ha dicho respecto a otros asuntos vinculados con la representación de la condena de Daniel o con piezas concretas, para los capítulos correspondientes del texto o para las fichas del corpus iconográfico.

Resulta paradójico que, a pesar del potencial que tiene el episodio de la condena del profeta Daniel al foso de los leones para el estudio de los mecanismos de evolución y difusión de las imágenes, y de la significativa metamorfosis que sufre la representación de este episodio en el románico, la historiografía haya demostrado una evidente falta de interés por su estudio en la Alta Edad Media, tal y como, por ejemplo, ha puesto de manifiesto por Travis al afirmar que

The literature on the iconography of the Lions' Den provides a starting point for such an inquiry, though here again the specifics of the theme's development in the early and central Middle Ages have rarely stimulated close attention.³³⁸

Efectivamente, si bien hasta la fecha se ha tratado de explicar desde un punto de vista simbólico y devocional la presencia de la condena de Daniel en ciertos conjuntos concretos, con la excepción de la tesis desarrollada por Green en 1948,³³⁹ no se ha realizado ningún estudio completo y riguroso que permita establecer cuales son las causas últimas de la alta densidad de representaciones de este episodio bíblico en los siglos XI y XII y de por qué se modifica, de forma prácticamente generalizada, un modelo iconográfico consolidado que había permanecido durante siglos con escasas variaciones, al menos en lo que se refiere a la postura del profeta.

Neuss, en su trabajo de 1922 sobre las biblias catalanas, plantea la existencia de dos grandes familias iconográficas. Mientras que la primera, de tipo simbólico, presenta a un Daniel orante entre dos leones, en la segunda el profeta adopta una pose «mehr naturalistische» e incorpora más fieras.³⁴⁰ Como veremos, este planteamiento conocerá una notable fortuna crítica entre los especialistas.

³³⁸ TRAVIS, 2000: 49.

³³⁹ GREEN 1948.

³⁴⁰ NEUSS 1922: 92-93.

El intento de sistematización y clasificación que acomete Green supone un notable paso adelante en el conocimiento de las características, evolución y significado de esta imagen.³⁴¹ En línea con el esquema propuesto por Neuss, divide las obras entre representaciones «narrativas» y «no narrativas». En su opinión estas últimas, las cuales considera un fenómeno diferente al de aquellas, son la clave para explicar tanto el cambio que experimenta la imagen de Daniel respecto a una tradición iconográfica asentada, como su popularidad en el románico.³⁴² Como base de su estudio, confecciona un corpus que incluye unas setenta y nueve piezas, formado, en su mayor parte, por obras esculpidas, si bien incorpora algunas miniaturas y un ejemplo de pintura al fresco, San Clemente de Roma. En su propuesta de clasificación, que se basa, fundamentalmente, en las características de la postura adoptada por el profeta, divide las representaciones «no narrativas» en cinco grupos. El primero de ellos estaría formado por veintidós piezas en las que la imagen sedente del profeta asume ciertas características de la *Maiestas Domini*. Las ocho obras que configurarían el segundo grupo se caracterizan por presentar a un Daniel, también sentado, que alza los brazos en posición orante, según la autora. La actitud pensante es el aspecto que tendrían en común las nueve piezas del tercer grupo. El cuarto, constituido por seis obras, coincide con la tradicional postura orante de pie que se da desde la época paleocristiana. El quinto grupo no es más que un cajón de sastre que cuenta con cinco obras. A estos añade una relación de dieciocho piezas que califica de «narrativas», así como otras once que considera que han sido erróneamente identificadas con Daniel.³⁴³ Además de la evidente utilidad que supone la descomposición del esquema «simbólico» o «no narrativo» en subcategorías o grupos, otro de los aspectos más interesantes del estudio de Green, es que explica los cambios formales experimentados por la imagen de Daniel como consecuencia de su interpretación tipológica como prefiguración de Cristo. Esta vinculación entre significado y forma es uno de los aspectos que desarrollaremos más ampliamente en esta tesis.

Pocos años más tarde, en 1953, Grosset, para indagar en las razones de la frecuencia con que aparece este motivo y demostrar la continuidad del mismo, realiza, en orden cronológico, un repaso de su representación en Francia, desde los sarcófagos paleocristianos del Mediodía francés al capitel de la iglesia de Santa Radegunda de Poitiers (D-237).³⁴⁴ A lo largo de su argumentación trata sobre la posible influencia de las plegarias del *Ordo commedationis animae* y de otros textos y las presuntas inspiraciones coptas, orientales y nórdicas en las hebillas de cinturón merovingias.

³⁴¹ GREEN 1948.

³⁴² GREEN 1948: 9.

³⁴³ Se hablará más extensamente sobre esta clasificación en el apartado V.1.1.1 de esta tesis.

³⁴⁴ GROSSET, 1953.

Intuye algo del cambio que se da en el siglo XI y pone en evidencia el lado esencialmente popular y laico de la imagen de Daniel con anterioridad al periodo románico. Comenta que la Iglesia tolerará esta iconografía y convertirá el Daniel mágico de las placas merovingias en símbolo de la resurrección y de la eucaristía. Esta interesante aportación respecto al papel de la Iglesia como gestora de la iconografía se complementa cuando comenta que esta se dio cuenta de que las figuraciones del episodio hasta la fecha estaban en contradicción con el texto bíblico, puesto que Daniel es representado de pie y no sentado como describen las Escrituras. Vemos como Grosset se percata de que existe algún tipo de transformación en la devoción o en las motivaciones religiosas que subyacen a esta representación, y como en el siglo XI se podría haber dado un replanteamiento de la postura de la Iglesia hacia la misma, el cual habría tenido su reflejo en una modificación formal de la imagen. Sin embargo, esta sugerente línea de investigación, en lo que se refiere a las representaciones del profeta, quedó tan solo meramente apuntada, pues no ha sido desarrollada posteriormente por ningún autor.

Al año siguiente Wacker presenta su tesis bajo el título *Ikonomographische Untersuchungen zur Darstellung Daniels in der Löwengrube*.³⁴⁵

En 1977 Moralejo, en uno de sus reveladores trabajos sobre la escultura de la catedral de Jaca, reincide en la clasificación binaria propuesta por Neuss y la hace extensiva a todo el Occidente y a todas las épocas, incluida la Edad Media.³⁴⁶ El primer tipo, que califica de «heráldico», es para este autor el más común y «acorde con el contenido emblemático del episodio». La segunda fórmula, la considera de «intención más decididamente ilustrativa» y derivada de la miniatura. En esta se presenta a Daniel sentado, frecuentemente con Habacuc, y con un mayor número de leones. Denomina a los casos que no se adaptan a ninguno de estos dos esquemas como «soluciones híbridas».

Al tratar sobre el capitel de Saint-Aignan-sur-Cher (D-263), Scheifele, en 1994, llama la atención sobre la mayor complejidad formal que adquiere la imagen de Daniel en el siglo XII y propone, centrándose exclusivamente en piezas francesas, una nueva clasificación, la cual se basa parcialmente en la de Green. Los cuatro tipos que plantea son: el orante, el pensativo, el héroe o

³⁴⁵ WACKER 1954.

³⁴⁶ MORALEJO 2004 (1977): 93-94.

señor de los animales, y el de majestad-juez.³⁴⁷ En una nota a pie de página incluye una enumeración de noventa y cinco piezas francesas.³⁴⁸

Años más tarde, Angheben realiza una propuesta de clasificación que va más allá del mero análisis formal que había prevalecido hasta el momento. Este autor considera como aspecto clave el contexto iconográfico en el que se ubica cada pieza. Así, agrupa los capiteles borgoñones con la representación de Daniel en el foso en dos grandes categorías: los asociados a temas antitéticos –como la representación de pecadores torturados por demonios, serpientes o leones– y los vinculados con otros temas de salvación y/o combate espiritual –como Sansón o David luchando contra el león–.³⁴⁹ Otros aspectos interesantes del trabajo de este autor son el esfuerzo que realiza para comprender el papel de la representación del episodio en función de su ubicación y del programa iconográfico en el que se integra,³⁵⁰ y la alusión a la posible dualidad simbólica del episodio de la condena de Daniel, por cuanto puede ser paradigma tanto de la liberación como del combate espiritual del creyente.³⁵¹

Para Travis, los estudios realizados hasta ese momento (2000) son valiosos en el sentido de que aportan luz sobre el contexto de la iconografía de Daniel, pero ninguno de ellos se dedica a la composición, decoración e inconsistencias textuales.³⁵² Este autor intenta demostrar como elementos del estilo, normalmente ignorados en el análisis iconográfico, contribuyen a un entendimiento del significado. Comenta que la de Daniel es una imagen que sobre todo está asociada a los capiteles y que su valor reside en su capacidad de prefiguración.³⁵³

En 2002 Raimondo dedica su “*mémoire de maîtrise*” a las representaciones de la condena de Daniel en la época románica en las regiones de Guyena, Gascuña y Languedoc, estudio que amplía en 2008 con su tesis sobre las representaciones de los profetas en el Mediodía francés entre 1000 y 1250, en la cual incorpora un corpus con algo más de setenta piezas con la condena de Daniel.³⁵⁴

³⁴⁷ SCHEIFELE 1994: 48. Se hablará más extensamente sobre esta clasificación en el apartado V.1.1.1 de esta tesis.

³⁴⁸ SCHEIFELE 1994: nota 7.

³⁴⁹ ANGHEBEN 2003: 188-192.

³⁵⁰ ANGHEBEN 2003: 193-194, 409-412, 423-424, 438-439, 442-444.

³⁵¹ ANGHEBEN 2003: 191.

³⁵² TRAVIS 2000: 52.

³⁵³ TRAVIS 2000: 56.

³⁵⁴ RAIMONDO 2002; RAIMONDO 2008.

En lo que se refiere a la interpretación de la presencia de la condena de Daniel en relación a los programas iconográficos en los que se inserta, destaca especialmente el enfoque semiótico que aplica Arrouye para la lectura simbólica de la portada de Neuilly-en-Donjon (D-204). Trata este autor de desenmarañar el complejo juego de relaciones simbólicas de esta portada combinando en su análisis la lectura tipológica de las imágenes con el estudio del uso de ciertas figuras retóricas de «liaison», en concreto el paralelismo, la alusión y la «implication».³⁵⁵ De esta forma, Arrouye no solo tiene en cuenta los múltiples significados simultáneos y paralelos de la imagen de Daniel, sino que los pone en relación con su contexto iconográfico haciendo especial énfasis en los diversos modos en los que interactúan las imágenes entre sí.

Varios autores han hecho referencia a algún tipo de vinculación entre Daniel y la orden benedictina. Burrini, al hablar sobre el capitel de la abadía de San Antimo (D-057) cita un fragmento de *Enarrationes in psalmos* de Agustín de Hipona para poner de manifiesto la consideración del profeta como un ejemplo para los monjes, alusión que reitera Bartolomé, la hace extensiva al capitel de Saint-Papoul (D-290).³⁵⁶ Raimondo amplía las referencias exegéticas que identifican a Daniel con los monjes y hace alusión a varios claustros en los que aparece la imagen del profeta para incitarles a la reflexión sobre la conducta que han de adoptar.³⁵⁷ Por su parte, Moure comenta que en Galicia el tema de Daniel en el foso de los leones adquirió una extraordinaria popularidad en los ciclos figurativos románicos promovidos por los centros monásticos benedictinos.³⁵⁸ Nosotros mismos re incidimos sobre este asunto al observar que la vestimenta clerical con la que aparece la imagen del profeta en algo más de una décima parte de las obras podría estar relacionada con el propósito de la Iglesia de convertir a Daniel en un *exemplum*, en la imagen del buen monje o clérigo, con el objeto de estimular aquellas conductas que conllevaran la erradicación de ciertos excesos y prácticas inadecuadas en el seno del estamento clerical, muy en la línea con la política de la reforma gregoriana, de cuya implantación la orden benedictina fue uno de los instrumentos más eficaces.³⁵⁹

En resumen, aunque poco a poco la historiografía ha ido apuntando algunas de las claves para entender las causas que llevaron a una mayor variabilidad de las formas en la representación del episodio de Daniel en el foso de los leones en el periodo románico y a comprender el sentido y

³⁵⁵ ARROUYE 2008. Se tratará con mayor amplitud sobre el enfoque de este autor en el apartado VI.3.1.2 de esta tesis.

³⁵⁶ MAITRE CABESTANY 2000: 72-73; BARTOLOME, 2010: 148.

³⁵⁷ RAIMONDO 2002: 99-104.

³⁵⁸ MOURE 2006: 280.

³⁵⁹ OLAÑETA 2011: 102-105.

IV. Estado de la cuestión

significado real de esta imagen, se está lejos todavía de tener una clara visión de conjunto. Los criterios de clasificación propuestos para comprender la formulación formal del episodio han sido parciales e incompletos y, en algunos casos, han mezclado criterios dispares, lo que ha llevado a cierta confusión.



V. Análisis formal

1. Elementos que configuran la representación iconográfica del episodio

1.1. Daniel

Como ya hemos comentado, la forma de representar en la escultura románica la figura del profeta Daniel en el episodio de su condena al foso de los leones experimentó una notable diversificación respecto a la tradición precedente. La ruptura con la consistencia y persistencia formal de esta imagen, que, desde los primeros tiempos del cristianismo, se había mantenido casi inalterada durante ocho siglos, es puesta de manifiesto por Green, para quien los principales cambios se produjeron durante la segunda mitad del siglo XI. Según esta autora, la representación de Daniel en posición orante pasó de ser el modelo iconográfico preponderante, a tratarse de una variedad sorprendentemente infrecuente, con la excepción de las miniaturas de los beatos. Entre los principales cambios, menciona que el profeta, a partir de dicho instante, aparecía invariablemente vestido, muy habitualmente con barba –en la mitad de los casos, según la autora– y en casi todas las ocasiones sentado. Green dedica su tesis a analizar el modelo de representación que califica de «no narrativo», pues considera que en el mismo se encontraba la clave para entender el sustancial cambio con la tradición anterior.³⁶⁰ Por su parte, Scheifele también ha evidenciado la evolución hacia una mayor diversificación y complejidad tipológica en las representaciones, la cual sitúa algo más tarde, en el siglo XII.³⁶¹

Sin embargo, la mayor parte de los autores que han analizado las tipologías y variantes en la forma de representar a Daniel en el foso de los leones, lo han hecho sin mencionar ni considerar este momento clave de cambio radical en la evolución de dicha imagen, y han definido sus propuestas de clasificación como si la misma no hubiera experimentado transformación alguna. Con mucha frecuencia se han extrapolado las conclusiones obtenidas del estudio de las piezas anteriores al siglo XI, a las ejecutadas en dicha centuria y la siguiente. Ello que ha tenido como consecuencia que, en ocasiones, se hayan realizado sorprendentes afirmaciones bastante alejadas de la realidad. No deja de ser significativo, por ejemplo, como una autoridad de la talla de Émile Mâle describa el uso de esta imagen en el románico de la siguiente forma: «Les artistes romans le savaient fort bien, car, quand ils sculptent Daniel, ils le représentent priant, les bras levés, entre

³⁶⁰ GREEN 1948: 5-6, 9.

³⁶¹ SCHEIFELE 1994: 48.

deux lions qui le regardent et n'osent approcher».³⁶² En realidad, esta tipología de Daniel orante con dos leones se da tan solo en un 6,3% (4,4%) de los casos, por lo que ni mucho menos se puede considerar tan representativa como para justificar la afirmación del insigne profesor francés. A pesar de que Green en 1948 menciona esta cita como ejemplo de las ideas equivocadas que existían en torno a la representación de este episodio, y que pone de manifiesto que la misma omite el grupo más amplio de representaciones –aquellas en las que la actitud del profeta es muy diferente–,³⁶³ al año siguiente Deonna, que sigue dando por buena la afirmación de Mâle, la reproduce literalmente.³⁶⁴ En el enfoque que este otro autor aplica al estudio de la imagen de Daniel, al igual que Mâle, el periodo románico no merece una atención diferenciada. Como consecuencia de ello realiza comentarios tan sorprendentes como que rara vez se representa a Daniel sentado, y cita, como si fuera un caso excepcional, el capitel de Neuilly-en-Donjon (D-204).³⁶⁵ Lo llamativo del asunto, es que en más de la mitad de las representaciones de este tema en la escultura monumental románica, el profeta aparece sentado –54,4% (47,3%)–. Un año después de la tesis de Green, Weisbach afirma que en Arlés (D-012) Daniel «no está representado como de costumbre, respondiendo a un modelo que remonte a un prototipo paleocristiano, como adorante con los brazos levantados».³⁶⁶ Como veremos en esta tesis, en la escultura románica el número de obras en las que el profeta alza los brazos en actitud orante es tan escaso que en absoluto puede calificarse como la «costumbre». Pero este tipo de comentarios pueden leerse también en trabajos más recientes. Así, Scevola, al hablar de la escultura de San Miguel de Pavia, afirma, erróneamente, que Daniel «è sempre raffigurato come uomo giovane e imberbe», comentario que solo es válido para las representaciones anteriores al románico.³⁶⁷

Ya hemos comentado como la clasificación planteada por Neuss, basada en dos grandes familias iconográficas,³⁶⁸ ha conocido una notable fortuna crítica entre los especialistas. Los trabajos de autores como Schlunk³⁶⁹ y Moralejo³⁷⁰ han contribuido de forma decisiva a la difusión de este planteamiento y a su aplicación indiscriminada a todas las representaciones del episodio, independientemente de su cronología. Estos autores se fijan fundamentalmente en la postura que adopta el profeta, en la estructura de la composición y en la interacción que se establece entre los

³⁶² MALE 1922: 352.

³⁶³ GREEN 1948: 3-4.

³⁶⁴ DEONNA 1948: 138.

³⁶⁵ DEONNA 1948: 124-125.

³⁶⁶ WEISBACH 1949 (1945): 185.

³⁶⁷ SCEVOLA 1999: 50.

³⁶⁸ NEUSS 1922: 92-93.

³⁶⁹ SCHLUNK 1962: 140-145.

³⁷⁰ MORALEJO 2004 (1977): 93-94.

personajes. La modalidad que representa a Daniel de pie en posición orante con los dos leones colocados simétricamente a cada lado, la definen como de corte heráldico, mientras que la que lo presenta sentado y, frecuentemente con Habacuc, es calificada como de tradición «ilustrativa» por cuanto que ven su origen en los manuscritos. Este criterio, que combina al unísono, en tan solo dos categorías, las variantes de los diferentes elementos que conforman la representación de este episodio, puede tener, con ciertas excepciones, una cierta validez en el periodo que va desde la aparición de esta imagen en el periodo paleocristiano hasta el siglo X. Sin embargo, no puede aplicarse a los siglos XI y XII, puesto que la gran diversificación en elementos, composiciones y formatos que experimenta en este momento, hace que una clasificación tan simple apenas aporte información relevante para profundizar en el conocimiento de esta imagen. Prueba de ello es que la gran mayoría de las piezas del corpus serían susceptibles de ser incluidas en lo que Moralejo considera interferencias y soluciones híbridas entre estas dos tradiciones,³⁷¹ puesto que tan solo un 12,5% (8,6%) de las obras corresponden a las dos categorías que configuran tan difundida clasificación.³⁷² Es decir, estaríamos ante una clasificación en la que las excepciones, mucho más numerosas que las obras que se adaptan a las categorías definidas en la misma, configurarían un nutrido y variopinto cajón de sastre que tendría escasa utilidad a la hora de inferir conclusiones relevantes. Por consiguiente, al menos en lo que se refiere al periodo románico, hay razones de peso para descartar, de una vez por todas, esta obsoleta e inadecuada clasificación, la cual se ha convertido en un clásico entre los especialistas. De esta forma se evitarán afirmaciones tan alejadas de la realidad como la que asevera que en la época románica la imagen de Daniel se caracteriza por adoptar la postura orante.³⁷³

En línea con estas dos familias iconográficas clásicas, y como paso previo a plantear una clasificación tipológica más desarrollada, Green, diferencia, entre una modalidad informal, característica de los manuscritos, en la que se ubica al profeta en un lado de la escena, en posición de tres cuartos, de otra modalidad, propia de las representaciones escultóricas, en la que Daniel adopta una postura frontal, centrada y simétrica. Explica la diferencia porque en los manuscritos la escena forma parte de una secuencia de imágenes que pretenden ilustrar lo que se narra en el texto. Por su parte, en la escultura, las representaciones, separadas de la narración, tendrían un carácter más didáctico y simbólico.³⁷⁴

³⁷¹ MORALEJO 2004 (1977): 94.

³⁷² Véanse tablas 2 y 3.

³⁷³ MALE 1922: 352; HENRY 1942-1943: 285; CATALUNYA ROMANICA 1984-1998: v. XIV: 590.

³⁷⁴ GREEN 1948: 7-8.

No cabe duda de que la gran mayoría de las representaciones escultóricas románicas de Daniel en el foso de los leones obedecen a un esquema fundamentalmente simétrico y frontal, en el que el profeta ocupa la parte central y principal de la escena, si bien existen ciertas excepciones, ya citadas por Green, como el capitel de la portada oeste de la catedral de Jaca (D-125) o el relieve de la de Worms (D-392). Por su parte, con la salvedad de la inmensa mayoría de los beatos que incluyen esta escena, las imágenes miniadas del episodio incorporan una mayor narratividad, que se plasma en una gestualidad más acusada y en una evidente interacción entre los personajes. Sin embargo, la asociación que realiza esta autora entre la composición de la figura y la función de la imagen, aunque no nos parece del todo desacertada, requiere ser matizada y puesta en contexto. Parece razonable pensar que las imágenes se incorporaron a la escultura monumental para desempeñar al mismo tiempo varias de las funciones a las que hemos aludido en el apartado III.5.1 de este trabajo. Así, la necesidad de adaptarse a una presunta función litúrgica, en bastantes casos vinculada a los ritos y ceremonias que se realizaban en el espacio en el que se encontraban, podría haber favorecido la utilización de lo que Grabar denomina «imagen-signo», es decir, en palabras del propio autor, de «imágenes que sugieren más de lo que propiamente muestran».³⁷⁵ Por su función de complemento visual de una actividad “performativa”, podría hablarse también de imagen-icóno, en la cual, la representación figurada adquiere un valor sagrado. La composición frontal, simétrica, heráldica es la que mejor se adapta y transmite esta idea. Sin embargo, en el interior de un templo, las imágenes desempeñan otro tipo de funciones: didáctica –en la que, como ya hemos comentado, se puede incluir la voluntad de impartir lecciones morales– y ornamental. Este carácter multifuncional que adquieren las imágenes en relación con el espacio concreto del templo en el que se ubican, lleva necesariamente a la fusión del formato icónico con el narrativo. Al igual que en las pinturas de Santa María de Tahull o en los frontales de Espinelves, Avià y Lluçà, la Virgen con el Niño preside la escena como un auténtico icóno, al tiempo que participa en el episodio de la adoración de los Magos, no son una excepción los casos de representaciones pétreas de Daniel en los que este desempeña una función dual similar.³⁷⁶ La imagen frontal de Daniel en capiteles como los del castillo de Loarre (D-158), la cabecera de Santa Radegunda de Poitiers (D-237) o el del transepto de la Santa Cruz de Burdeos (D-048), por citar solo unos ejemplos, aunque parece totalmente ajena a lo que acontece a su alrededor, forma parte de la narración de la escena. En estos casos, esta actitud “ausente” del personaje central no puede explicarse sino porque su figura adquiere un sentido “icónico” que va

³⁷⁵ GRABAR 1985 (1979): 18-19.

³⁷⁶ Beltrán, en relación al frontal de Espinelves, ha comentado como el carácter de imagen icónica de la Virgen podría ser reflejo de unas prácticas dramáticas en el marco de la liturgia de la catedral de Vic (BELTRÁN 2012: 33).

más allá de la vocación narrativa que se deduce de la representación de la escena en su conjunto. Es decir, en estos casos la fusión de los formatos icónico y narrativo puede responder a la pretensión de que la imagen de Daniel desempeñe dos funciones al unísono: la simbólica y la didáctica. La clasificación propuesta por Neuss, además de que generaliza erróneamente para el modelo «heráldico» la posición orante del profeta, no explica en absoluto esta múltiple función de la imagen. Es por ello que, como hemos comentado, cabe descartarla. También pensamos que se han de cuestionar las modalidades que diferencia Green, puesto que numerosas representaciones escultóricas de Daniel, como los casos que hemos citado, no están exentas de la narración que esta autora atribuye únicamente a la miniatura.

En ocasiones, a causa del reducido espacio disponible o de las restricciones impuestas por la adaptación al marco arquitectónico, se da una síntesis de acontecimientos de una misma historia en una sola escena.³⁷⁷ Esto sucede con buena parte de las piezas que incorporan a Habacuc y al ángel junto a Daniel, en las que se fusiona la propia condena al foso con la ayuda divina. Un ejemplo muy elocuente lo encontramos en un capitel de la portada oeste de la catedral de Jaca (D-125), en el que los personajes están representados de tal forma que confluyen, con un mínimo de recursos, cuatro momentos diferentes de la historia: cuando Habacuc lleva la comida a los segadores; la orden del ángel a este, representada por el gesto indicador de su mano derecha; el traslado a Babilonia de Habacuc, simbolizado por el hecho de que el ángel le sujete por el cabello; y la entrega de los alimentos a Daniel, plasmada en el pan redondo sostenido por las manos de ambos personajes. Observamos como la única figura de Habacuc interviene de forma simultánea en varios de los episodios descritos: recibe la orden del ángel, es trasladada a Babilonia y alimenta a Daniel.³⁷⁸ Pero normalmente es la figura del profeta la que se utiliza de forma simultánea para diferentes momentos de la historia. Por ejemplo, en el capitel del baptisterio de Parma (D-223), Daniel acaricia con una mano a un león, mientras que con la otra recoge los alimentos que le entrega Habacuc. De esta manera, con esta doble gestualidad, la misma imagen del profeta interviene tanto en el momento de la condena y sumisión de las fieras como en el de la recepción de la ayuda divina.

³⁷⁷ Estas imágenes sintéticas suelen ser muy habituales en las representaciones del Pecado Original, en las que Adán y Eva aparecen cometiendo el pecado a la vez que muestran su arrepentimiento, cubriéndose el sexo con una hoja y llevándose la mano a la garganta.

³⁷⁸ Moralejo ya habla de una «conflation» de episodios que pivota sobre la figura de Habacuc en el capitel de Jaca y comenta que el desarrollo de esta práctica hasta sus últimas consecuencias es un fenómeno típicamente medieval (MORALEJO 2004 (1977): 94.). Esta reutilización de una misma figura en varias escenas se da también en otros episodios bíblicos, como se puede observar en las pinturas del muro sur de la iglesia de Santa María de Taüll (Lérida) conservadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en las que las tres figuras de los Magos aparecen participando al mismo tiempo de la entrevista con Herodes y de la adoración al Niño.

1.1.1. Las clasificaciones de Green y Scheifele

Green centra su esfuerzo clasificador en el grupo de piezas que denomina «no narrativas», en las que en función de las características de la postura adoptada por Daniel, establece los siguientes grupos:

- Grupo I o de la representación tipológica. Se caracteriza por la posición sedente que adopta Daniel, quien ocupa el centro de la escena y alza la mano derecha. En numerosas ocasiones el profeta lleva barba. Considera que esta postura denota dignidad y majestuosidad, tal y como ocurre con Cristo en majestad, imagen con la que, en su opinión, presenta mayor afinidad, lo que se explicaría por ser Daniel prefiguración de Cristo, razón que también estaría detrás de la pérdida de la juventud del profeta y de que lleve un libro en lugar de una filacteria, atributo habitual de los profetas. Otro aspecto en común con las *Maiestas Domini*, es la representación de Daniel en el interior de una mandorla. En este grupo se encuentran veintidós de las piezas que analiza la autora, lo que supone el 44% de su corpus.³⁷⁹
- Grupo II constituido por las representaciones del profeta con las manos elevadas, en posición orante, pero sin abandonar la posición sedente. Ubica este grupo fundamentalmente en el suroeste de Francia, con la excepción del capitel de la abadía de San Antimo (D-057), que explica por su relación con la escuela tolosana. A su juicio las piezas se sitúan todas ellas a inicios del siglo XII, lo que dota de una cierta unidad cronológica a este grupo. Asimismo, asocia este tipo de imagen a la del Cristo como juez en el Juicio Final y limita el parecido con los ejemplos paleocristianos a una simple coincidencia gestual. Este grupo representa el 16% del conjunto de piezas con las que trabaja.³⁸⁰
- Grupo III cuya característica principal es la posición pensante de Daniel, quien apoya su cabeza sobre una mano. Localiza este grupo, que supone el 18% de las piezas de su corpus, en las zonas del Berry, el Nivernais y Borgoña.³⁸¹
- Grupo IV en el que se incluyen las representaciones que siguen la tradición paleocristiana y bizantina de representar a Daniel de pie en actitud orante y que representan un 12% de las piezas estudiadas por la autora.³⁸²

³⁷⁹ GREEN 1948: 10-29.

³⁸⁰ GREEN 1948: 31-37.

³⁸¹ GREEN 1948: 37-41.

- Grupo V, que no es otra cosa que un misceláneo en el que agrupa todo aquello que no puede clasificar en los cuatro grupos anteriores.³⁸³

Casi cincuenta años después, Scheifele llama la atención sobre la mayor complejidad formal que adquiere esta imagen en el siglo XII y propone una ampliación de los tipos, basándose parcialmente en la anterior clasificación y centrándose exclusivamente en piezas francesas³⁸⁴:

- Tipo orante, que se corresponde con los grupos II y IV de la clasificación de Green. Incluye en esta categoría un 13% de los casos que estudia en Francia.
- Tipo pensativo, que coincide con el grupo III de Green. En esta categoría incluye un 16% de los casos.
- Tipo héroe o señor de los animales. En este grupo estarían aquellas representaciones en las que Daniel aparece simétricamente colocado entre las fieras en combate aparente o extendiendo sus brazos hacia estas en forma de cruz. Estarían adscritas a esta categoría un 23% de las piezas estudiadas. No coincide con ningún grupo de los propuestos por Green.
- Tipo majestad-juez, que es equivalente al grupo I de Green, e incluye a un 12% de los casos. Señala como elementos característicos de este grupo la presencia del libro o cartela en una mano y el hecho de levantar la otra sobre el pecho.

Dicha clasificación, que también utiliza de manera entrelazada varios criterios al mismo tiempo, da como resultado una tipología heterogénea que difícilmente puede explicar la existencia de algunas piezas que podrían estar en dos de las categorías o de otras de imposible asignación.

Llama la atención como en el caso de Green el grupo I supone un 44% de las piezas, mientras que en caso de la clasificación de Scheifele el tipo majestad-juez, su homólogo, tan solo representa el 12% de los casos. Dejando aparte alguna omisión relevante en esta segunda clasificación, como el capitel de Santa Radegunda de Poitiers (D-237), la diferencia se explica porque en la clasificación de Green aparecen bastantes piezas de fuera de Francia, que la otra

³⁸² GREEN 1948: 41-46. En realidad el porcentaje debería ser inferior, puesto que incluye en este grupo el capitel de la iglesia de San Pedro de la Sauve-Majeure (D-136), al cual, por aparecer el profeta sentado, no le corresponde pertenecer a este grupo.

³⁸³ GREEN 1948: 46-50.

³⁸⁴ SCHEIFELE 1994: 48, nota 7.

autora no contempla, y porque esta última añade a su clasificación una categoría no considerada por Green, la del señor de los animales, la cual reúne casi una cuarta parte de las piezas tratadas.

Ambas clasificaciones resultan interesantes por cuanto las categorías que las componen pueden estar vinculadas, como ya veremos, a interpretaciones simbólicas diferenciadas. Sin embargo, presentan una serie de inconvenientes que son la causa que explica la disparidad de porcentajes que hemos puesto de manifiesto entre ambos criterios de clasificación. Por ejemplo, al tratarse de muestras relativamente reducidas, como la de Green, que tan solo maneja setenta y nueve referencias, o muy parciales, como la de Scheifele, que analiza noventa y cinco, pero localizadas todas ellas en Francia, se puede llegar a conclusiones erróneas, como la que lleva a afirmar que «as if in prayer (such a gesture is not found in any of the Romanesque images of Daniel in the lions' den)»,³⁸⁵ cuando en realidad a esta modalidad se pueden asignar al menos veintiseis piezas (veintiocho si se cuentan las de probabilidad media), que suponen un 9,6% (6,5%) del corpus estudiado.³⁸⁶ Otra afirmación incorrecta, provocada por el empleo de muestras reducidas y sesgadas, es la que localiza las piezas que forman parte del grupo II de Green exclusivamente en el suroeste de Francia y les asigna una cronología a inicios del siglo XII. El capitel cántabro de Hoyos (D-122), o el palentino de Villanueva de la Torre (D-388), susceptibles de ser incluidos en dicho grupo, permiten desmentir esta conclusión geográfica y cronológica.

1.1.2. Propuesta de una nueva clasificación

Tras lo comentado, y como consecuencia de contar con un corpus considerablemente más numeroso y representativo que los manejados por Green y Scheifele, estamos en disposición de proponer una nueva clasificación más precisa. Para que la misma sea coherente, se ha de centrar en un aspecto concreto. En este caso hemos elegido como criterio principal la postura que adopta el profeta, pues, como hemos comentado, es uno de los aspectos que adquiere más variabilidad en el románico respecto a la uniforme tradición anterior. La imagen de Daniel en los siglos XI y XII, gracias a una gestualidad más diversa, incorpora nuevos matices y formas que enriquecen su lectura. Es por ello que resulta de gran interés conocer cuáles son las modalidades gestuales que adopta la figura de Daniel, y cuál es su peso relativo, tanto en el conjunto de las representaciones esculpidas de Occidente, como en algunas áreas geográficas concretas. La clasificación que proponemos es la siguiente:

³⁸⁵ SCHEIFELE 1994: 63.

³⁸⁶ Respecto a esta modalidad de representar a Daniel véase el apartado V.1.1.2.3 de esta tesis.

- Tipo I: Orante
 - Tipo I-a: Orante clásico
 - Tipo I-b: Sedente con los brazos alzados
 - Tipo I-c: Orante con las manos juntas
- Tipo II: De consentimiento o intercesión
 - Tipo II-a: Mostrando las palmas de ambas manos
 - Tipo II-b: Mostrando la palma de una mano
- Tipo III: Bendiciendo
 - Tipo III-a: Alzando un brazo - Bendiciendo con los dedos
 - Tipo III-b: Alzando un brazo – Mostrando la palma de una mano
- Tipo IV: Narrativo
- Tipo V: Pensativo
- Tipo VI: Lector
- Tipo VII: Interactuando con los leones
 - Tipo VII-a: Interactuando con los leones - acariciándolos
 - Tipo VII-b: Interactuando con los leones - amarrándolos
 - Tipo VII-c: Interactuando con los leones - cogiéndoles las garras
 - Tipo VII-d: Interactuando con los leones - introduciendo las manos en las fauces
 - Tipo VII-e: Interactuando con los leones - cogiéndoles del cuello
 - Tipo VII-f: Interactuando con los leones - cogiéndoles de las orejas
- Tipo VIII: Otros

V. Análisis formal

	Francia		España		Italia		Otros		Total	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Tipo I-a: Orante clásico	18	11,0%	6	7,1%	1	4,00%	-	-	25	8,9%
Tipo I-b: Sedente con brazos alzados	21	12,8%	2	2,4%	1	4,00%	-	-	24	8,5%
Tipo I-c: Orante con las manos juntas	12	7,3%	14	16,7%	-	-	-	-	26	9,3%
Tipo II-a: De consentimiento o intercesión - Mostrando las palmas de ambas manos	9	5,5%	13	15,5%	-	-	1	14,3%	23	8,2%
Tipo II-b: De consentimiento o intercesión - Mostrando la palma de una mano	10	6,1%	3	3,6%	5	20,0%	1	14,3%	19	6,8%
Tipo III-a: Alzando un brazo - Bendiciendo con los dedos	7	4,3%	6	7,1%	-	-	-	-	13	4,6%
Tipo III-b: Alzando un brazo – Mostrando la palma de una mano	3	1,8%	6	7,1%	1	4,00%	-	-	10	3,6%
Tipo IV: Narrativo	2	1,2%	3	3,6%	5	20,0%	-	-	10	3,6%
Tipo V: Pensativo	21	12,8%	1	1,2%	-	-	-	-	22	7,8%
Tipo VI: Lector	-	-	4	4,8%	-	-	-	-	4	1,4%
Tipo VII-a: Interactuando con los leones - acariciándolos	11	6,7%	9	10,7%	3	14,3%	1	14,3%	24	8,5%
Tipo VII-b: Interactuando con los leones - amarrándolos	3	1,8%	3	3,6%	-	-	-	-	6	2,1%
Tipo VII-c: Interactuando con los leones - cogiendo las garras	3	1,8%	-	-	-	-	-	-	3	1,1%
Tipo VII-d: Interactuando con los leones - introduciendo manos en las fauces	1	0,6%	2	2,4%	3	14,3%	1	14,3%	7	2,5%
Tipo VII-e: Interactuando con los leones - cogiéndoles del cuello	1	0,6%	2	2,4%	-	-	-	-	3	1,1%
Tipo VII-f: Interactuando con los leones - cogiéndoles de las orejas	-	-	-	-	4	16,0%	-	-	4	1,4%
Tipo VIII: Otros	40	24,4%	9	10,7%	2	8,0%	3	42,9%	54	19,2%
Indeterminado	3	1,8%	1	1,2%	-	-	-	-	4	1,4%
	165	100,00%	84	100,00%	25	100,00%	7	100,00%	281	100,00%

Tabla 2: Presencia de los diferentes tipos de las posturas de Daniel por países (probabilidad segura y alta)

	Francia		España		Italia		Otros		Total	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Tipo I-a: Orante clásico	19	8,0%	6	4,3%	1	2,9%	-	-	26	6,1%
Tipo I-b: Sedente con brazos alzados	22	9,3%	2	1,4%	1	2,9%	-	-	25	5,8%
Tipo I-c: Orante con las manos juntas	13	5,5%	15	10,6%	-	-	-	-	28	6,5%
Tipo II-a: De consentimiento o intercesión - Mostrando las palmas de ambas manos	10	4,2%	14	9,9%	-	-	1	6,3%	25	5,8%
Tipo II-b: De consentimiento o intercesión - Mostrando la palma de una mano	11	4,6%	4	2,8%	5	14,3%	1	6,3%	21	4,9%
Tipo III-a: Alzando un brazo - Bendiciendo con los dedos	7	3,0%	6	4,3%	-	-	-	-	13	3,0%
Tipo III-b: Alzando un brazo – Mostrando la palma de una mano	4	1,7%	6	4,3%	1	2,9%	-	-	11	2,6%
Tipo IV: Narrativo	3	1,3%	3	2,1%	5	14,3%	-	-	11	2,6%
Tipo V: Pensativo	21	8,9%	2	1,4%	-	-	-	-	23	5,4%
Tipo VI: Lector	-	-	4	2,8%	1	2,9%	-	-	5	1,2%
Tipo VII-a: Interactuando con los leones - acariciándolos	14	5,9%	14	9,9%	4	11,4%	2	12,5%	34	7,9%
Tipo VII-b: Interactuando con los leones - amarrándolos	12	5,1%	12	8,5%	1	2,9%	1	6,3%	26	6,1%
Tipo VII-c: Interactuando con los leones - cogiendo las garras	11	4,6%	2	1,4%	2	5,7%	-	-	15	3,5%
Tipo VII-d: Interactuando con los leones - introduciendo las manos en las fauces	21	8,9%	13	9,2%	3	8,6%	2	12,5%	39	9,1%
Tipo VII-e: Interactuando con los leones - cogiéndoles del cuello	7	3,0%	8	5,7%	1	2,9%	-	-	16	3,7%
Tipo VII-f: Interactuando con los leones - cogiéndoles de las orejas	1	0,4%	1	0,7%	5	14,3%	1	6,3%	8	1,9%
Tipo VIII: Otros	57	24,1%	27	19,1%	5	14,3%	8	50,0%	97	22,6%
Indeterminado	4	1,7%	2	1,4%	-	-	-	-	6	1,4%
	237	100,00%	141	100,00%	35	100,00%	16	100,00%	429	100,00%

Tabla 3: Presencia de los diferentes tipos de las posturas de Daniel por países (probabilidad segura, alta y media)

1.1.2.1. Tipo I-a: Orante clásico

El gesto del orante con los brazos alzados encuentra sus orígenes en la época prehistórica y fue extensamente utilizado, vinculado con la oración, la súplica y la adoración, en buena parte de las antiguas civilizaciones mediterráneas, de las que fue asimilado por el cristianismo desde sus inicios.³⁸⁷ Son numerosos los pasajes bíblicos en los que se alude a la elevación de los brazos a la hora de rezar o suplicar a Dios. Por ejemplo, Salomón «púsose [...] de rodillas ante el Altar del Señor, a la vista de la asamblea de Israel, y levantando las manos hacia el cielo, dijo: O Señor Dios de Israel, no hay Dios semejante a tí, ni arriba en el cielo, ni acá bajo en la tierra»³⁸⁸ y «luego que Salomón hubo acabado de proferir toda esta oración y plegaria al Señor, levantose de ante el Altar del Señor: porque había hincado ambas rodillas en tierra, teniendo levantadas las manos hacia el cielo».³⁸⁹ Las Sagradas Escrituras no se refieren exclusivamente a los oficiantes o a individuos aislados, sino que también puede ser el conjunto de los fieles el que adopte este gesto: «y todo el pueblo, alzando sus manos, respondió: Así sea! Así sea!».³⁹⁰ Los Salmos son particularmente abundantes en referencias a esta forma de interactuar con la divinidad: «Escucha, oh Señor, la voz de mi humilde súplica cuando estoy orando a tí; cuando extendo en alto mis manos hacia tu santo templo»,³⁹¹ «levantad por las noches vuestras manos hacia el Santuario, y alabad al Señor»,³⁹² «...a tí clamé ¡oh Señor!, todo el día: hacia tí tuve extendidas mis manos»³⁹³ o «Ascienda mi oración ante tu acatamiento, como el olor del incienso: sea la elevación de mis manos tan acepta, como el sacrificio de la tarde».³⁹⁴ También en la exégesis se encuentran testimonios sobre esta forma de rezar, por ejemplo, cuando Clemente de Roma exclama: «elevad vuestras manos hacia Dios todopoderoso».³⁹⁵

Según Deonna, la imagen cristiana de Daniel con los brazos elevados entre los leones tiene orígenes paganos, pues deriva de prototipos del arte oriental, de divinidades de naturaleza solar

³⁸⁷ MARINGER 1979; MIGUÉLEZ 2010a: 80-81, texto al que remitimos para la bibliografía relacionada con el uso de este gesto.

³⁸⁸ 3 Reyes 8: 22-23 (VULGATA: v. II: 193). Esta misma descripción en el gesto orante del monarca bíblico se repite en 2 Crónicas, 6: 12-13 (VULGATA: v. II: 407-408).

³⁸⁹ 3 Reyes 8: 54 (VULGATA: v. II: 196).

³⁹⁰ 2 Esdras 8: 6 (VULGATA: v. II: 531).

³⁹¹ Salmos 27: 2 (VULGATA: v. III: 37).

³⁹² Salmos 133: 2 (VULGATA: v. III: 179).

³⁹³ Salmos 87: 10 (VULGATA: v. III: 119).

³⁹⁴ Salmos 140: 2 (VULGATA: v. III: 187).

³⁹⁵ DEONNA 1949a: 348. Cita original: CLEMENTE: II. Para más referencias bíblicas y de otras fuentes a esta forma de orar véase CALABRO 2013.

que dominan las fieras.³⁹⁶ Grabar, que ha analizado la evolución de la figura del orante durante los primeros siglos del cristianismo, explica como, lo que se inicia mediante un signo semiabstracto y simbólico, una figura frontal de esquema muy simple representada en las paredes de las catacumbas, se transforma en un retrato funerario con rasgos individualizados que, posteriormente, en el siglo V, pasa a ser utilizado por la Iglesia en las imágenes de los mártires como expresión de la idea de intercesión de los santos.³⁹⁷ En época paleocristiana, son representados en esta postura varios personajes veterotestamentarios que, como Daniel, también son citados en el *Ordo commendationis animae*, como Noé, Susana y los tres hebreos en el horno. Asimismo, es frecuente encontrar personajes orantes en numerosos sarcófagos de los siglos III y IV (fig. 107).

Como ya hemos comentado, se ha planteado que la composición de Daniel de pie y orante flanqueado por leones pudo tener su origen en ciertos motivos orientales –como la leyenda de Gilgamesh, que fue representada, por ejemplo, en relieves asirios y sumerios–. De la extendida y consolidada tradición en el mundo hebreo y romano de la oración con los brazos elevados, se ha de inferir que dicho gesto habría arraigado en la cultura visual del momento, hasta el punto de estar lo suficientemente interiorizado por parte de artistas y promotores, como para que la decisión de representar a un orante de esta forma no deba buscarse necesariamente en la inspiración de remotos personajes mesopotámicos.³⁹⁸ Adicionalmente, ya hemos citado los comentarios de Orígenes y Juan Crisóstomo, en los que aluden a que la salvación de Daniel fue resultado de la oración, y de Gregorio Nazianceno y Prudencio, quienes hacen referencia a la posición que adoptó Daniel al orar con los brazos alzados.³⁹⁹ Los mismos no dejan lugar a dudas sobre que es en la gestualidad asociada a la oración y súplica en el mundo romano donde hay que buscar el origen de esta forma de representar al profeta. Más tarde, también *El Fisiólogo*, reincide en la idea de ver la oración, como la causa de la salvación del profeta.⁴⁰⁰ Es por todo ello que no podemos compartir la opinión de Deonna cuando afirma que el de Daniel parece menos el gesto de un fiel que implora la seguridad del cielo contra las fieras que el de un ser sobrehumano y simbólico que, entre leones sumisos, parece reafirmar su dominio y su bendición. En su opinión,

³⁹⁶ DEONNA 1919: 56, 65.

³⁹⁷ GRABAR 1985 (1979): 40, 78, 95.

³⁹⁸ A este respecto, véase el apartado VI.1.12 de esta tesis.

³⁹⁹ Véase apartado III.3 de esta tesis. Estos comentarios posiblemente son recogidos por *El Fisiólogo*, en su versión primitiva (Y), la cual hace referencia a que gracias a la oración, Daniel consiguió vencer a los leones (FISIÓLOGO 1971: 58).

⁴⁰⁰ FISIÓLOGO 1971: 86.

este gesto cristiano perpetúa uno pagano y ofrece un dualismo de bendición y oración.⁴⁰¹ Consideramos que ni el dominio sobre las fieras se manifiesta en la elevación de los brazos de Daniel, sino en la actitud sumisa de estas, ni que el gesto del profeta tiene nada que ver con la bendición. Así, estamos más de acuerdo con Miguélez, quien piensa que esta posición representa una actitud de oración y de petición de auxilio a la divinidad, interpretación que justifica mediante un repaso por algunas fuentes textuales de diferentes periodos y ámbitos geográficos en las que se hace referencia a la posición de brazos alzados.⁴⁰²

Deonna también plantea que dicho gesto no es tan solo la representación de la oración, sino la imagen misma del crucificado, opinión que argumenta aludiendo a Tertuliano, para quien las manos se elevan y extienden en la oración para parecer la pasión del Señor,⁴⁰³ así como a Ambrosio de Milán, quien afirma que la oración es más rápidamente satisfecha si el cuerpo representa a Cristo.⁴⁰⁴ A esta lista de autores que aportan una justificación a la forma de orar «in modum crucis» podemos añadir, por ejemplo, a Máximo de Turín⁴⁰⁵ o a Atanasio de Alejandría, quien, como ya hemos comentado en el apartado dedicado a la exégesis, afirma que el profeta fue salvado de los dientes de los leones por el signo de la cruz manifestado en la extensión de sus manos.⁴⁰⁶ Estos comentarios exegéticos, y, especialmente, el de Tertuliano, dada su antigüedad, estarían orientados, fundamentalmente, a dotar de una interpretación cristiana a un gesto heredado de una tradición pagana, con posterioridad al inicio de su utilización. Como consecuencia de ello, surge el siguiente interrogante: la representación de Daniel con los brazos elevados en catacumbas y sarcófagos, ¿obedece tan solo a la plasmación artística de un gesto de oración habitual, o también debe inferirse una intención de establecer una asociación tipológica con Cristo crucificado? De ser esta última la respuesta correcta, con la adaptación formal del gesto al significado, se estaría anticipando una práctica que, como veremos más adelante, es la que va a caracterizar a bastantes de las imágenes de Daniel en el románico.

⁴⁰¹ DEONNA 1949a: 348-349.

⁴⁰² MIGUÉLEZ 2010a: 77-82.

⁴⁰³ TERTULIANO; DEONNA 1949a: 348.

⁴⁰⁴ «Numquid debes in oratione tua crucem Domini demonstrare?» (AMBROSIO a: 458); DEONNA 1949a: 348. Cabrol y Leclercq comentan otros pasajes de Padres de la Iglesia, como Tertuliano y san Agustín, en los que se incita a los creyentes a adoptar la posición de la cruz en la oración, (CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 10: col. 1213),

⁴⁰⁵ «El hombre no tiene más que alzar las manos para hacer de su cuerpo la figura de la Cruz; he aquí por qué se nos enseña extender los brazos cuando oramos, para proclamar con este gesto la Pasión del Señor» (MÁXIMO DE TURÍN a: cols. 342-343).

⁴⁰⁶ DULAËY 1998: 45.

El modelo iconográfico más frecuentemente utilizado en las primeras representaciones de la condena del profeta en las catacumbas y en los sarcófagos paleocristianos arraigó hasta tal punto que se convirtió en un longevo y hegemónico tipo que se replicó sistemáticamente, y con escasas variaciones, hasta el siglo X.⁴⁰⁷ En los siglos anteriores al románico, otros santos representados también entre animales, como santa Tecla o san Menas, adoptaron esta misma postura y modelo iconográfico (fig. 108).⁴⁰⁸ Sin embargo, tras ochocientos años de tradición casi inalterada, en los siglos XI y XII, como ya hemos visto, se introducen otras variantes iconográficas y esta fórmula cae en desuso, como lo pone de manifiesto que tan solo un 8,9% (6,1%) de las piezas del corpus se adapten dicho modelo.⁴⁰⁹ Si, como hemos comentado, no deben buscarse en la inspiración de remotos y olvidados personajes mesopotámicos los orígenes del modelo orante utilizado en el periodo paleocristiano, mucho menos en la época románica. Artistas y promotores tenían acceso, en estos siglos altomedievales, a un número suficiente de imágenes anteriores de Daniel en dicha postura como para que puedan descartarse otras fuentes de inspiración más lejanas, tanto cronológica, como geográficamente.⁴¹⁰ A pesar de que también se ha hablado de la derivación a partir de la decoración de ciertos tejidos orientales, como el sudario de san Víctor (fig. 109), en los que aparecen hombres entre dos leones, un pormenorizado análisis de las piezas incluidas en el corpus demuestra que ninguna de las que sigue el modelo de Daniel orante clásico se aproxima a la composición, ni a la forma de interactuar entre el personaje y las fieras que figura en los presuntos modelos textiles. No existe ningún indicio que justifique, con cierto fundamento, lo que muy posiblemente es una mera similitud casual y una coincidencia en el uso de la composición simétrica.

En la constante búsqueda de referentes por parte de la historiografía, a veces se tiende a considerar tan solo las figuraciones plásticas, olvidando que la cultura visual se desarrolla y nutre de todo aquello que es susceptible de ser visto, lo que incluye, obviamente, la vida cotidiana y, por supuesto, como parte de ella, la gesticulación asociada a las formas de rezar de cada época.⁴¹¹

⁴⁰⁷ Ya hemos comentado que entre las escasas excepciones a este modelo se encuentran el sarcófago de Alcaudete o algunas ampollas de peregrino (véase el apartado III.4 de esta tesis).

⁴⁰⁸ Deonna atribuye esta postura a los que, como Daniel, devienen paradigma del cristiano en peligro que es asistido milagrosamente por la gracia divina (DEONNA 1949a: 132).

⁴⁰⁹ Lacoste ha puesto de manifiesto que las representaciones de Daniel en actitud orante pasan a ser raras en la escultura después de finales del siglo XI (IMAGINAIRE 1998: 52; CLUNY 2010: 177).

⁴¹⁰ Para Miguélez, la representación de la figura orante en el arte románico podría considerarse como «una continuación natural de su presencia en la plástica de épocas anteriores, adoptada por muy diversos personajes y siempre con el mismo sentido de adoración y exposición ante la divinidad» (MIGUÉLEZ 2010a: 82).

⁴¹¹ Lo mismo puede decirse de la generalizada idea respecto a la precedencia del texto sobre la imagen, la cual ha sido puesta en entredicho por algunos autores que han hablado de una exégesis visual (CAYUELA 2013: v. 1: 51-53). «El

Al igual que en el momento de decidir como se representaba a Daniel en las catacumbas, el factor determinante debió de ser la experiencia visual que asociaba el gesto de levantar los brazos con la oración, no debe ser casualidad que precisamente la decadencia de dicho modelo en el románico coincidiera con un cambio en la forma de rezar. En esta línea, cuando Miguélez comenta que el románico supone el comienzo de la desaparición de este gesto orante, señala que fue sustituido, al menos para reflejar la actitud de adoración y oración, por la posición arrodillada con las manos ante el pecho.⁴¹² En efecto, una posible explicación a la brusca caída en la utilización de este gesto en las representaciones románicas de Daniel podría encontrarse en el cambio de la gestualidad asociada a la oración que se produce precisamente en este periodo, y de la cual hablaremos al tratar del tipo I-c: Orante con las manos juntas.

Esta forma de representar a Daniel de pie, con los brazos alzados en actitud orante coincide con el modelo iconográfico que Neuss calificó de simbólico, con el grupo IV de la clasificación de Green y con parte del «tipo orante» de la de Scheifele. Incluimos en este grupo aquellas piezas en las que el profeta adopta dicha postura orante, independientemente del número de leones que le acompañen.

Es en tierras francesas, especialmente en la franja sur (mapa 1), donde este modelo tuvo una mayor presencia, pues es el utilizado en el 11,0% (8,0%) de los casos. Las piezas que más fielmente siguen el modelo de tradición paleocristiana son el relieve de Pernes-les-Fontaines (D-230), los tímpanos de la capilla de San Gabriel en Tarascon (D-349) –estrechamente relacionado con el anterior, hasta el punto que pueden ser atribuidos a la misma mano– y Lapeyre (D-146), y los capiteles de La Chapelle-Faucher (D-130), Marcillac (D-172), Vinezac (D-390), Saint-Loubouer (D-284) y Varen (D-378). En estos dos últimos, la figura de Daniel viste casulla, lo que implica, en lo que respecta a la vestimenta, una modificación del modelo clásico. Posiblemente, la elección en ambos casos de dicha postura, podría estar relacionada con una intención de reproducir la gestualidad de los clérigos en la celebración de la misa.

En los reinos hispánicos, a pesar de que es precisamente este el modelo que se utiliza en la tradición miniada de los beatos, tan solo un 7,1% (4,3%) de las piezas esculpidas corresponden a dicha tipología. Tres de seis obras se localizan en Cantabria, concretamente en San Juan de

ostracismo al que se somete a veces a las imágenes, en tanto que potenciales vehículos semánticos...», en palabras de Cayuela, es extensible también a las imágenes generadas durante los hechos cotidianos.

⁴¹² MIGUÉLEZ 2010a: 82.

Raicedo (D-314), Cervatos (D-066) y Santillana del Mar (D-327). Esta última pieza se inspira, indudablemente en los beatos, tal y como lo confirma la postura orante del profeta, el que esté vestido con una casulla, como sucede en el beato de Osma, y la presencia en la escena de un Darío insomne y yacente en su lecho en idéntica composición a la de estas miniaturas.⁴¹³ Sería, por tanto, una imagen inspirada indirectamente por el modelo predominante anterior al románico. Español ha interpretado el relieve de Cervatos (D-066) como la ascensión de Alejandro.⁴¹⁴ Sin embargo, lo que esta autora considera los pedazos de carne con los que el héroe macedonio engaña a los animales, son, en realidad, las manos abiertas de Daniel, y lo que deberían ser dos grifos, son dos leones, como parece demostrarlo el que lleven melena, su cola pase entre sus cuartos traseros –posición habitual en las representaciones de los leones en el románico– y que estén lamiendo al personaje central. Dados los estrechos vínculos formales que presenta con la tercera pieza cántabra, San Juan de Raicedo (D-314), se le puede aplicar a esta última la misma lectura. Los otros ejemplares –Azuelo (D-030) y L’Estany (D-156)– siguen el modelo tan solo en lo que se refiere a la postura de Daniel, no así en los leones que les acompañan. Una sexta pieza es el capitel del exterior del ábside de Rebón (D-246). En resumen, parece, a juzgar por la escasa fortuna de esta modalidad en la península ibérica, que el influjo de los beatos en las representaciones esculpidas fue algo excepcional y tardío, pues tan solo se aprecia claramente, como hemos comentado, en una pieza, en el capitel de Santillana del Mar (D-327), cuya cronología se puede situar a finales del siglo XII.

Finalmente, en Italia se encuentra tan solo un ejemplo en el que la imagen de Daniel adopta el gesto orante: en Matera (D-177). Podría plantearse la posibilidad de que la figura de una de las esquinas del ambón de San Ambrosio de Milán (D-183) también adopte una posición orante, sin embargo, la probabilidad de que representa al profeta es media, y no debe descartarse que en realidad se trate de un atlante como, por ejemplo, lo ha definido Wood.⁴¹⁵

De todas las obras comentadas, tan solo la capilla de San Gabriel (D-349) y Pernes-les-Fontaines (D-230) son susceptibles de ser el resultado de una adaptación de la postura del profeta a lecturas simbólicas derivadas de la oración «in modum crucis». Los brazos arqueados de Daniel y el hecho que en ambos casos este vista perizoma serían indicios a favor de esta posible interpretación. Por

⁴¹³ MORALEJO 2004 (1977): 93, nota 22; OLAÑETA 2009: 23-25.

⁴¹⁴ ESPAÑOL 1984: 53.

⁴¹⁵ WOOD 1978: 108.

el contrario, en ningún caso puede asociarse la minoritaria posición orante de Daniel en el románico con el lejano héroe Gilgamesh.

1.1.2.2. Tipo I-b: Sedente con brazos alzados

Uno de los cambios más significativos que se observa en el románico respecto al tradicional modelo paleocristiano consiste en representar a Daniel sentado. Si bien no es la primera ocasión en la que se opta por una imagen sedente del profeta, pues ya aparece en esta postura en el fragmento de sarcófago de Alcaudete (fig. 32)⁴¹⁶ y en la Biblia de 960 de San Isidoro de León (fig. 83),⁴¹⁷ sí se produce una notable expansión de dicha característica, pues la misma se da en más de la mitad de las obras esculpidas en los siglos XI y XII –54,4% (47,3%)–. Grosset comenta que la Iglesia se dio cuenta de que las figuraciones del episodio hasta la fecha resultaban contradictorias respecto al texto bíblico, puesto que Daniel era representado de pie y no sentado, como lo describen las Escrituras,⁴¹⁸ y que es solo a partir del siglo XI que comienzan a encontrarse capiteles con un Daniel sedente.⁴¹⁹ En esta línea, según Schapiro este cambio se basa en un pasaje de la Biblia que hasta la fecha había sido ignorado por los artistas, y que se tiene en cuenta desde el momento en el que el texto empieza «a leerse con mayor interés hacia sus elementos de realidad y dramatismo».⁴²⁰ Para Garnier la postura sedente está muy relacionada en la Edad Media con personajes que detentan el poder o tienen un alto rango jerárquico.⁴²¹ Aunque no puede descartarse que la adopción de la postura sedente tuviera su origen bien en una intención de reflejar con mayor fidelidad el texto bíblico, bien como una forma de demostrar la superioridad sobre los animales, en las siguientes líneas veremos que puede haber otras posibles explicaciones.

Es sintomático que, siendo la península itálica el lugar donde surgió la modalidad orante paleocristiana de Daniel y donde más eco tuvo la tradición bizantina, sea precisamente el área geográfica en la que se aprecia una mayor predilección relativa por la posición sedente del profeta, pues la misma aparece en el 80,0% (65,7%) de las obras. Dejando a un lado este caso, en

⁴¹⁶ Datado en el siglo V, actualmente se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid (SCHLUNK 1962).

⁴¹⁷ León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, ms. 2, f. 325v. En esta miniatura Daniel no alza sus brazos, sino que los mantiene en cruz, a ambos lados del cuerpo (WILLIAMS 1999: 152; VALLEJO 1999: 178-179).

⁴¹⁸ Transcurridos los siete días de la segunda condena, el rey Ciro encontró al profeta sentado: «venit ergo rex die septimo ut lugeret Danielem; et venit ad lacum et introspexit et ecce Daniel sedens in medio leonum» (Daniel 14: 39, VULGATA: v. V: 58).

⁴¹⁹ GROSSET 1953: 155. Lorés comenta que es frecuente encontrar imágenes sentadas de Daniel en el siglo XII y que en el XI ya hay ejemplos (LORÉS 1986: 31).

⁴²⁰ SCHAPIRO 1998 (1996): 67.

⁴²¹ GARNIER 1988: 113.

el mapa 2 no se observan áreas en las que se dé una concentración especialmente relevante de la posición sedente.

A finales del siglo XI surge una de las modalidades iconográficas más tempranas en las que Daniel adopta la postura sedente. Dado que en la misma el profeta eleva sus brazos, en aparente actitud orante, podría pensarse que se trata de una evolución del tradicional modelo paleocristiano. De hecho, la mayor parte de especialistas que han descrito las piezas en las que Daniel adopta esta postura la han calificado de «orante». El análisis pormenorizado de este tipo iconográfico nos va a llevar a descartar tan extendida idea.

Este tipo de Daniel sedente con los brazos alzados, que supone el 8,5% (5,80%) de las piezas, coincide con el grupo II de la clasificación de Green.⁴²² Esta autora comenta que los elementos que lo componen se ubicarían en el suroeste de Francia y tendrían cierta unidad cronológica, en torno al comienzo del siglo XII.⁴²³ Si bien el origen del mismo sí que se adaptaría a dicho contexto geográfico-cronológico, es posible encontrar otros ejemplos, de datación más avanzada, en lugares bastante distantes, tal y como se puede observar en el mapa 3, con lo que debe cuestionarse el presunto carácter local de dicha variante iconográfica.⁴²⁴

Teniendo en cuenta la fecha en la que pudo ser realizado el capitel del deambulatorio de San Saturnino de Tolosa (D-358), entre 1080 y 1085, puede considerarse como la cabeza de serie de este modelo iconográfico. Sin embargo, más allá de la postura del profeta, resulta difícil establecer ningún vínculo directo entre él y las otras dos piezas más antiguas del grupo –los dos capiteles de las pandas occidental y septentrional del claustro de Moissac (D-188 y D-189)–. En la abadía benedictina, por ejemplo, no se representan los leones superpuestos, ni unas fieras sustituyen a las volutas como en el capitel tolosano. Además, en el capitel de la galería norte aparecen el ángel y Habacuc, personajes que no figuran en San Saturnino, ni en ningún otro de los ejemplos de este grupo inicial de piezas. Todo ello lleva a pensar que estas obras podrían derivar de un modelo común, posiblemente una imagen miniada,⁴²⁵ que habrían reinterpretado de forma diferente.

⁴²² GREEN 1948: 31-37.

⁴²³ GREEN 1948: 31.

⁴²⁴ GREEN 1948: 32.

⁴²⁵ Ya hemos comentado la existencia de un antecedente de Daniel sedente con los brazos en posición orante en la miniatura, la Biblia de 960 de San Isidoro de León. Horste comenta que, de acuerdo a un inventario realizado en tiempos del abad Ansquitil, la biblioteca de Moissac contenía un volumen de los comentarios de san Jerónimo al Libro de Daniel, el cual la autora plantea que podría haber inspirado el interés por representar el tema en el claustro (HORSTE 1992: 98). Al no haberse conservado dicho códice, resulta imposible confirmar si alguna miniatura del

Daniel también aparece sentado y con los brazos alzados en un capitel de Nuestra Señora de la Dorada (D-357), conservado en el Musée des Augustins de Tolosa (inv. Me 104) e incluido en la nómina del primer taller de escultores que trabajaron en el claustro de este priorato tolosano, el cual ha sido puesto en relación con las obras anteriormente citadas por diferentes autores.⁴²⁶ En la línea apuntada por Durliat, y al contrario de la opinión de Horste, esta pieza toma elementos tanto de Moissac como de San Saturnino, y los reinterpreta para crear una obra diferente. Mientras que se inspira en este último para la disposición de los cuatro leones que flanquean al profeta, superpuestos dos a dos en las caras laterales, de su casa madre recoge la estructura de la cesta, el tratamiento liso del fondo, la presencia de *tituli* que explican la escena, el uso del bonete, la barba de tres mechones y el cojín alargado que no se apoya en asiento alguno. Se diferencia de las piezas que le sirven de modelo en que los leones muestran sus lenguas para manifestar su sumisión al intentar lamer al profeta y en que, en la cara opuesta, incluye el castigo a aquellos que conspiraron contra el profeta, los cuales finalmente fueron devorados por las fieras⁴²⁷. El artista de la Dorada pudo inspirarse en las obras de Moissac porque trabajó allí, tal y como parece inferirse del hecho de que su modo de tallar se detecte en ciertas piezas de dicho claustro, entre las cuales no están los dos capiteles de Daniel, cuyo estilo es claramente diferente.⁴²⁸ La fecha de realización del claustro de Moissac, 1100, conocida por una inscripción del mismo,⁴²⁹ se considera el termino *post quem* para la ejecución de la primera fase del de la Dorada, la cual podría situarse entre 1100 y 1105.⁴³⁰

mismo podría haber sido este el modelo iconográfico común al que hemos aludido. En el caso de Moissac, la inspiración de algunas piezas en miniaturas fue confirmada por Durliat (DURLIAT 1976: 66-67).

⁴²⁶ Rey relaciona este capitel con el de San Saturnino de Tolosa y, al igual que Lafargue, con los del claustro de Moissac (REY 1936: 157-158; LAFARGUE 1940: 25-26). Durliat incluye este capitel en el grupo de obras del priorato tolosano cuyo tema se da también en la casa madre, Moissac, si bien aclara que esta coincidencia temática no implica que se copien, pues se incorporan variantes relevantes que demuestran bien la utilización de fuentes iconográficas diferentes, bien una equivalente capacidad de creación (DURLIAT 1978: 175). Horste afirma que este capitel copia casi sin ninguna alteración los dos de Moissac, especialmente el de la galería norte, y lo relaciona, por las parejas de leones superpuestos, con Lescure-d'Albigeois (HORSTE 1992: 97, 119).

⁴²⁷ Las dudas que surgen respecto a esta interpretación en otros casos en los que Daniel aparece acompañado de personajes devorados por leones, en esta pieza quedan despejadas gracias a la presencia de la inscripción DEVORATI SUNT IN MOMENTO, que es una cita textual de la narración bíblica (Daniel 14: 41; VULGATA: v. V: 58).

⁴²⁸ Los leones de un cimacio sobre un capitel con aves de la galería oeste son muy similares a los de la cesta tolosana (CAZES, SCELLÈS, 2001: 54-55). Asimismo, el formato cilíndrico del cuerpo de Daniel delata su presencia en la representación de las ciudades de Babilonia y Jerusalén (CAZES, SCELLÈS, 2001: 100-101, 112-113), todo ello, sin perjuicio de que pudiera relacionarse con más piezas del claustro. Esta opinión coincide con la que ya en su día planteó Cazes (CAZES, SCELLÈS, 2001: 215).

⁴²⁹ CAZES, SCELLÈS, 2001: 70-71.

⁴³⁰ DURLIAT 1967: 195-202.

Aunque se ha relacionado directamente con los capiteles de Moissac, el del lado de la epístola del arco presbiterial de Lescure-d'Albigeois (D-155) es, sin duda el que sigue más fielmente el modelo del deambulatorio tolosano, pues, además de los felinos superpuestos, es el único del grupo que replica las cabezas leoninas como remate de los caulículos de las esquinas.⁴³¹ No obstante, incorpora dos elementos que no están presentes en San Saturnino: las voluminosas lenguas, de forma casi cilíndrica, con las que los leones intentan lamer al profeta –que posiblemente se inspiran en el capitel de la Dorada– y el nimbo que luce este. Los numerosos aspectos, tanto iconográficos como estilísticos, que este capitel comparte con uno descontextualizado procedente de la antigua iglesia del castillo de Lomers (D-161), que actualmente se encuentra en paradero desconocido,⁴³² llevan a pensar que ambas obras pudieron haber sido ejecutadas por los mismos artífices.⁴³³ Si se tiene en cuenta que el capitel de Lomers toma del de la galería oeste de Moissac (D-189) el bonete que luce Daniel, sus grandes manos y la inscripción identificativa del taco superior, se llega a la conclusión de que, al igual que ocurría en la cesta de Nuestra Señora de la Dorada (D-357), en estas dos piezas también confluyen elementos inspirados de diversos lugares. En el gráfico G-1 hemos reflejado las relaciones comentadas y un posible flujo de evolución de este modelo iconográfico en sus orígenes.

El resto de casos en los que Daniel aparece sentado con los brazos en alto se alejan, en el espacio y en el tiempo, de los arriba comentados, y forman grupos más o menos homogéneos. En la abadía de Moirax (D-185 y D-186), cerca de Agen, se encuentran dos capiteles de composición muy parecida, que son unas de las derivaciones de este modelo más cercanas cronológicamente a

⁴³¹ Durliat considera que este capitel ha de relacionarse con ciertas obras del claustro de Moissac y data el inicio de las obras de la cabecera de Lescure a finales del siglo XI (DURLIAT 1985: 358). Horste observa similitudes en el estilo de la figura, la talla del relieve y la estructura del capitel con los capiteles de Moissac. También lo vincula, por las dos parejas de leones superpuestos que flanquean a Daniel, con el capitel de Ntra. Sra. de la Dorada. Como considera que antecede a San Saturnino de Tolosa y a Moissac –data Lescure en el último cuarto del siglo XI– le atribuye una relevancia fundamental en la formación del taller de la abadía benedictina (HORSTE 1992: 119-120). Maffre observa una idéntica actitud en el gesto orante de Daniel que el capitel de la galería oeste de Moissac, así como una composición rigurosamente parecida con el capitel de San Saturnino de Tolosa, que le lleva a proponer que el escultor de Lescure se inspiró en el modelo tolosano (MAFFRE 1999: 112).

⁴³² El abad Brunet, en 1863, comenta que este capitel se conservaba en el jardín del doctor Célestin Calvels, alcalde de la localidad (BRUNET 1863: 558). Cuando Allègre pudo estudiar y fotografiar el capitel en un trastero antes de 1943, seguía siendo propiedad de la familia Calvels (ALLÈGRE 1943: 138-139, fig. 83). Raimondo sitúa el capitel en una casa particular, donde lo fotografía antes de 2002 (RAIMONDO 2002: v. I: 128, n. II: fig. 131; RAIMONDO 2008: v. II: 65). Las gestiones que hemos realizado para localizar y fotografiar esta pieza han sido infructuosas hasta el momento. Agradezco la colaboración de Michel Claveyrolas, la información facilitada por el Centre Archéologique des Pays Albigeois, especialmente por Yann Roques y Michel Frabriès, así como la fotografía que amablemente nos ha cedido Alexia Raimondo.

⁴³³ Raimondo relaciona, acertadamente, el capitel de Lomers con los de Moissac y el de Ntra. Sra. de la Dorada, pero no con Lescure-d'Albigeois, que es con el que presenta más aspectos en común (RAIMONDO 2002: 128-129).

Tolosa⁴³⁴. En los mismos unas cabezas de león lamen los pies del profeta, mientras que otros dos grandes felinos ocupan las caras laterales. En una de las cestas, por detrás de estos últimos, asoman sendos individuos que rezan con las manos juntas. Este mismo modelo se repite en Engayrac (D-098) y en Cénac⁴³⁵ (D-062), si bien en este último templo, los misteriosos personajes aparecen solamente representados con el rostro. Tanto en Moirax como en Engayrac se da la circunstancia de que, si la postura de brazos alzados de Daniel fuera el reflejo de una actitud orante, en una misma pieza estarían coincidiendo dos formas de orar diferentes.

De cronología próxima a la del capitel del deambulatorio tolosano (D-358), la representación de Daniel en el foso de los leones del pilar sureste del crucero de San Eutropio de Saintes (D-310),⁴³⁶ el cual presenta una composición muy similar a la de San Saturnino (D-358), aunque, a diferencia de este, los leones aparecen lamiendo los pies del profeta. En otra obra del Poitou que sigue este modelo iconográfico, Marestay (D-173), se modifica ligeramente el gesto de Daniel, quien pasa a mostrar un libro abierto en una de sus manos. El tercer ejemplo que presenta este patrón en el Poitou se encuentra en Deyrançon (D-092), en un capitel en el que Daniel estira sus brazos de una forma bastante llamativa, mientras los leones le lamen los pies.

En otra importante abadía benedictina, La Sauve-Majeure, hacia el primer tercio del siglo XII, se incorpora otra variación en este modelo iconográfico en la que se juega con la actitud de lamer de las fieras y el aprovechar que las manos están elevadas para enriquecer o transformar el gesto.⁴³⁷ En un capitel descontextualizado, que actualmente hace las veces de pila benditera en la iglesia de San Pedro de La Sauve-Majeure (D-136) –que podría proceder del monasterio de la misma localidad, actualmente en ruinas–,⁴³⁸ las manos de Daniel se aproximan a las fauces de los leones, los cuales, al lamérselas, muestran su sumisión. Esta obra pudo inspirar los capiteles de Bouliac (D-046) y Courpiac (D-087) y, años más tarde, ya en la segunda mitad del siglo, el de Mas d'Agenais (D-175). En todos ellos, también se da este tipo de interacción entre Daniel y los leones, la cual provoca cierta ambigüedad, pues abre la posibilidad a que el gesto, tras haber perdido su sentido inicial, no sea más que una reminiscencia de un significado abandonado, que

⁴³⁴ La mayor parte de los autores ha datado esta iglesia entre finales del siglo XI y comienzos del XII (DUBOURG-NOVES 1969b: 295-296, 300; CABANOT 1987: 218-224; GIBERT 1989: 58-62).

⁴³⁵ El priorato benedictino de Cénac dependía de la abadía de Moissac.

⁴³⁶ Lacoste data los capiteles del crucero hacia 1110 (IMAGINAIRE 1998: 55).

⁴³⁷ En un dintel del interior de la abadía de Beaulieu-su-Dordogne (D-036) aparece la imagen de Daniel entre dos leones que le lamen las manos. Esta obra, que se suele datar en el siglo XI, es un antecedente de esta forma de interactuar entre las fieras y el profeta y, si este está sentado, cosa que no puede confirmarse, sería el ejemplo pétreo más antiguo del modelo iconográfico que estamos analizando (PÊCHEUR, PROUST 2007: 92).

⁴³⁸ HOULET, SARRADET 1966: 109.

se haya adaptado para desempeñar una función meramente narrativa, al poner de manifiesto la sumisión de las fieras. Como veremos más adelante, el modelo de Mas d'Agenais (D-175) hizo escuela en la zona de Entre-deux-Mers y de él derivaron obras como los capiteles de Montpezat (D-196), Mas d'Agenais (D-175) o Saint-Ferme (D-272).⁴³⁹

Al contrario de los dos ejemplos que se localizan en la península ibérica –Hoyos (D-122) y Villanueva de la Torre (D-388), ambos de finales del s. XII–, que no parecen derivar de las obras francesas comentadas, en el único que presenta este modelo en Italia –el capitel atribuido al maestro de Cabestany en la abadía de San Antimo (c. 1160-1170)– se detectan ciertos paralelismos dignos de mención con las piezas francas.⁴⁴⁰ Tanto la composición, como la disposición de las figuras del profeta y de los leones, recuerdan mucho a las del capitel de San Eutropio de Saintes (D-310). En este, además, se observa un detalle muy peculiar y nada frecuente, que lo vincula aún más con la pieza toscana: Daniel gira levemente su cabeza hacia un lado. Si en San Antimo el gesto, que conlleva una cierta narratividad, está justificado por la llegada del ángel y Habacuc, en Saintes podría estar asociado a lo que acontece en el capitel de al lado, en el que, como ya comentaremos, posiblemente se representa la conspiración que provocó su condena. En cualquier caso, este detalle es excepcional dentro de este grupo, pues en el resto de piezas, el profeta dirige su mirada al frente y adopta, más bien, el rol de una imagen heráldica o icónica. Por su singularidad, también se puede reseñar el hecho de que en San Antimo el castigo de los babilonios es representado en la cara opuesta de la cesta, tal y como sucede en el capitel de la Dorada (D-357).

El análisis de los motivos que llevaron a la aparición de esta nueva modalidad de representar a Daniel ha de iniciarse, necesariamente, por una reflexión, crítica y libre de ideas preconcebidas, acerca de si la postura que adopta un personaje sedente cuando alza los brazos denota necesariamente una actitud orante. Por asimilación con las numerosas representaciones existentes –ya desde el periodo paleocristiano– de sujetos de pie que elevan sus brazos, la práctica totalidad de los especialistas que se han referido a este gesto lo han calificado de orante, sin discriminar entre la posición sedente y la erecta.⁴⁴¹ La adopción de la posición sedente, lejos de ser un detalle

⁴³⁹ Véase el apartado V.3.5.6 de esta tesis.

⁴⁴⁰ Milone, que vincula la actividad del taller del maestro de Cabestany en la Toscana con el recorrido de la Vía Francígena, en las proximidades de la cual se encuentra San Antimo, habla de una clara dependencia de este maestro de la segunda escuela tolosana (MILONE 2008: 183). Para más información sobre MAÎTRE CABESTANY 2000; GANDOLFO 2009; BARTOLOMÉ 2010.

⁴⁴¹ Por ejemplo, Miguélez, al describir el gesto orante, alude tanto a imágenes en las que Daniel aparece de pie, como a alguna en la que está sentado, como el capitel de Villanueva de la Torre (D-388) (MIGUÉLEZ 2010a: 78)

sin relevancia, resulta de gran interés a la hora de indagar en la naturaleza del gesto. La Iglesia durante mucho tiempo promovió que el rezo se realizara de pie. Así, en el I Concilio de Nicea, en el canon 20, se estableció que los domingos y durante la Pascua se orara de pie,⁴⁴² y ciertas reglas monásticas incluían preceptos orientados a que la oración se realizara en posición erguida.⁴⁴³ En consecuencia, la posición sedente parece ser una postura, en cierto sentido, contradictoria con la oración.⁴⁴⁴ Adicionalmente, además de Daniel, el personaje que con más frecuencia adopta este gesto es el Cristo triunfante, normalmente acompañado por los *arma Christi*, y que Christe ha relacionado con la representación del Cristo de la parusía (fig. 111).⁴⁴⁵ Aparte de estos, tan solo hemos podido encontrar una imagen en la que se muestre a una figura sentada con los brazos alzados, se trata de la imagen de Casiopea en el folio 47r del *Opusculum de ratione sphaerae* conservado en la Bodleian Library (fig. 110).⁴⁴⁶ Por todo ello, resultan altamente cuestionables tanto la vinculación sistemática que se ha establecido entre esta postura y la versión paleocristiana del orante erecto, como la idea de que aquella pudiera ser una mutación formal a partir de esta última. Es esta, precisamente, la primera opción que plantea Green para justificar la adopción del modelo iconográfico de Daniel sedente con los brazos alzados, es decir, que esta variante podría ser el resultado de una mera evolución, en la que, sin ninguna intención relacionada con el contenido, se produciría una fusión entre la posición orante y la cada vez más popular forma de representar a Daniel sentado. Convencida de que ha de existir algún tipo de relación entre la nueva forma y el significado de la imagen, descarta esta alternativa y sugiere, como segunda opción, que este grupo podría ser una variación local del modelo de Daniel (grupo I de su clasificación), que ella considera una representación tipológica que alude al Cristo del advenimiento,⁴⁴⁷ y en el que la figura del profeta pasaría a asumir la forma de Cristo-juez en el Juicio Final. Sin embargo, a la vista de los ejemplos que cita para justificar su planteamiento,⁴⁴⁸ al que realmente se debería haber referido Green no es al Cristo del Juicio Final, sino al ya mencionado Cristo triunfante, el cual se representa con las manos elevadas para mostrar las llagas. Otros autores que han relacionado esta postura con la imagen de Cristo han sido

⁴⁴² LECLERCQ 1911.

⁴⁴³ En el capítulo 19 de la Regla de san Benito, dedicado al modo en el que se ha de cantar, se establece: «Sic stemus ad psallendum, ut mens nostra concordet voci nostrae» («Hemos de estar en pie para cantar los salmos, para que nuestra mente concuerde con nuestra voz»).

⁴⁴⁴ En el siguiente apartado veremos que esta no puede considerarse una regla de aplicación general.

⁴⁴⁵ CHRISTE 1973. El autor alude a la «Segunda Parusía», pero el uso del adjetivo «Segunda» es incorrecto, pues el término «Parusía», a secas, ya se refiere la Segunda Venida de Cristo («Advenimiento glorioso de Jesucristo al fin de los tiempos» según el diccionario de la R.A.E.).

⁴⁴⁶ Oxford, Bodleian Library, Digby ms. 83, s. XII.

⁴⁴⁷ GREEN 1948: 10-29.

⁴⁴⁸ Green incluye en su grupo II los dos capiteles de Moissac, Saintes, Saint-Sever, San Antimo, Soulac-sur-Mer, Ntra. Sra. de la Dorada y San Saturnino de Tolosa (GREEN 1948: 70-72).

Baltrušaitis y Lyman, ambos en referencia a la cesta del deambulatorio San Saturnino de Tolosa (D-358). Mientras el primero ha comparado este ademán de Daniel con los brazos elevados con el del Cristo de un capitel de Aguilar de Campoo,⁴⁴⁹ el segundo, menos concreto, lo asocia a la figura entronizada de la *Maiestas Domini*.⁴⁵⁰

Como argumentaremos con más profundidad en los apartados VI.1.14.1 y VI.3.1.1 de esta tesis, en esta modalidad no se está representando a un Daniel orante, sino que el profeta asume la imagen de quien es prefiguración, de Cristo triunfante.

1.1.2.3. Tipo I-c: Orante con las manos juntas

Según Schmitt, en el pleno medievo, dos gestos se imponen y devienen característicos de la oración cristiana occidental: las manos juntas a la altura del pecho con los dedos estirados y la genuflexión.⁴⁵¹ La costumbre de orar con las manos juntas, que no aparece citada en ningún pasaje de la Biblia, nació en la Edad Media muy posiblemente derivada de las formas de homenaje del sistema feudal franco, según el cual el feudatario se presentaba ante su señor con las manos juntas, *inmixtio manuum* (fig. 112).⁴⁵² Otro posible origen de este gesto podría estar asociado al acto de atar las muñecas de los prisioneros, quienes, en su súplica, mantendrían las manos unidas. En cualquier caso, representaba un signo de obediencia a la autoridad, que en el ámbito cristiano se convirtió en una expresión de sumisión y ruego a Dios. Es un gesto frecuentemente utilizado a la hora de representar a los donantes. Así aparecen, por ejemplo, el abad Suger en el tímpano de la abadía de San Dionisio (Saint-Denis) (fig. 113), el abad postrado ante la Virgen en San Pedro de Mozac, la mujer del conde Iaxa, que arrodillada implora tras su marido en el tímpano de la abadía de Olbin (Wroclaw),⁴⁵³ la condesa Petronela de Holanda y su hijo el conde Dirk VI en el del monasterio de Egmond (fig. 114),⁴⁵⁴ o el conde Alberto I de Bogen en la abadía de Windberg. También adoptan este gesto las figuras de algunas almas en la representación de la *elevatio animae*, como la de san Martín en un capitel de la portada de Mura (fig. 115), o las de algunos santos en el momento de su martirio, como san Esteban en sendos capiteles de San Lázaro de Autun (fig. 116) y San Esteban de Ciaño (Langreo) o en una arqueta

⁴⁴⁹ BALTRUŠAITIS 1931a: 220.

⁴⁵⁰ LYMAN 1971: 28.

⁴⁵¹ SCHMITT 1995: 597.

⁴⁵² ROSS 1996: 202. Sobre la *inmixtio manum* véase MIGUÉLEZ 2010a: 334-335; MIGUÉLEZ 2010b: 129-135.

⁴⁵³ PLÓCIENNIK 1997.

⁴⁵⁴ Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-NM-1914, c.1122-c.1133. LENSEN 2012.

de esmalte del Musée Beaux-Arts de Limoges.⁴⁵⁵ En el sepulcro de San Vicente de Ávila se aprecia este gesto en tres escenas, en todas ellas como medio de expresión de una súplica ante una autoridad terrenal –Sabina y Cristeta ante el emperador Daciano– o divina –el alma de los tres santos martirizados en su *elevatio animae* y el judío arrepentido suplicando a Dios–.⁴⁵⁶ Es, sin embargo, en las representaciones de Daniel en donde se puede encontrar con más frecuencia este ademán en la escultura románica. Si en el tipo anteriormente tratado, la imagen del profeta modificaba su gestualidad para adaptarse a su lectura alegórica, en esta ocasión, su gesto a la vez que refleja su actitud sumisa y de oración, pone de manifiesto el cambio que experimentan los usos litúrgicos, en este caso en la forma de rezar. Por otra parte, no hemos encontrado manuscritos en los que el profeta aparezca representado rezando con las manos juntas, por lo que parece que esta tipología podría ser una innovación originada en el propio terreno de la escultura monumental, muy posiblemente, con la intención de reflejar la nueva forma de orar que se utiliza en su entorno inmediato.

Como decimos, y a pesar de que, como ya hemos comentado, Scheifele negaba la existencia de esta postura en las representaciones románicas de Daniel,⁴⁵⁷ una de las modalidades más utilizadas es la que presenta al profeta rezando con las manos juntas a la altura del pecho⁴⁵⁸. Supone un 9,3% (6,5%) del total, porcentaje que es algo más elevado en territorio hispano, donde alcanza el 16,7% (10,6%), sobre todo debido a la concentración de ejemplos en el norte de Palencia⁴⁵⁹ y sur de Cantabria,⁴⁶⁰ zona en la que se encuentran dos tercios de los casos de la Península.⁴⁶¹ Además, otras dos piezas están ubicadas en la cercana Asturias.⁴⁶² Pero en lo que se refiere a los casos hispanos, no solo se da una evidente concentración geográfica, sino también cronológica, pues todas estas obras pueden datarse a finales del siglo XII. En el sur de Borgoña y norte de Auvernia, en torno a Paray-le-Monial, también se aprecia una concentración geográfica de esta modalidad.⁴⁶³

⁴⁵⁵ Musée Beaux-Arts de Limoges, inv. 303 (finales s. XIII).

⁴⁵⁶ Sobre este sepulcro, véase RICO 2002: 291-329.

⁴⁵⁷ SCHEFELE 1994: 63.

⁴⁵⁸ También erróneamente, comenta Bougoux que la actitud de rezar con las manos juntas es muy inhabitual en Daniel (BOUGOUX 2006: 262).

⁴⁵⁹ Gama (D-112), Montoto de Ojeda (D-195), Resoba (D-249) y Zorita del Páramo (D-400).

⁴⁶⁰ Aldea de Ebro (D-007), Cervatos (D-065) y Yermo (D-395).

⁴⁶¹ Puede verse la distribución de las obras que siguen esta variante en el mapa 4.

⁴⁶² Lugás (D-134) y Ujo (D-369).

⁴⁶³ Bois-Sainte-Marie (D-045), Gourdon (D-120) y Neuilly-en-Donjon (D-204) y Paray-le-Monial (D-220).

A la hora de plasmar el gesto de la oración con las manos unidas, se detectan ciertas diferencias entre ambas zonas. A diferencia de los ejemplos cantabro-palentinos, en los que el profeta es representado de pie, barbado, en el centro de la cara principal del capitel con las manos juntas a la altura del pecho, en los borgoñones, aparece en la esquina del capitel, nimbado en algunos de los casos, sin barba, sentado y con las manos unidas más bajas, sobre las piernas. El resto de piezas siguen uno u otro modelo, en lo que se refiere a la altura en la que se sitúan las manos, sin que hayamos detectado una pauta vinculada con la proximidad geográfica. Así, en los dos capiteles asturianos, Daniel sitúa las manos a la altura del vientre, mientras que en ciertos lugares de la Gironda,⁴⁶⁴ las coloca a la altura del pecho.

Un aspecto interesante a tratar es el que se refiere a la postura sedente o erguida que adopta el profeta cuando aparece con las manos unidas. En un 50,0% (46,4%) de las obras que presentan esta característica el profeta se halla sentado. Ello entra en contradicción con lo que hemos apuntado al hablar del tipo anterior respecto al rezo sentado. Quizás la explicación se encuentre en la necesidad de representar al profeta en el foso al tiempo que aparece orando y suplicando por su salvación. Ya hemos comentado como una posible justificación a la generalización de las imágenes sedentes de Daniel podría encontrarse en la intención de plasmar fielmente la postura en la que el rey encuentra al profeta en el foso. La misma permitiría aludir a este sin tener que representar su estructura. Al mismo tiempo, el recurrir al gesto de juntar las manos pondría de manifiesto la causa gracias a la cual Daniel se salvó: la oración, pero plasmada esta según la nueva manera de rezar.

Una obra particularmente interesante, tanto por su calidad, como por hallarse algo alejada del resto, era la imagen de Daniel entre dos leones que se encontraba en una de las basas del deambulatorio de San Pedro de Besalú (D-419). En la misma, que por desgracia no se ha conservado, el profeta aparecía sentado y orando con las manos unidas, en una ubicación muy poco habitual.

⁴⁶⁴ Langoiran (D-142) y Saint-Vincent-de-Pertignas (D-305).

1.1.2.4. Tipo II-a: De consentimiento o intercesión - Mostrando las palmas de ambas manos

Es muy común que la historiografía interprete el gesto de mostrar las palmas de las manos a la altura del pecho como una actitud orante.⁴⁶⁵ Sin embargo, algunos especialistas que han estudiado en profundidad la gestualidad le atribuyen un sentido muy diferente. Miguélez, que trata en su tesis extensamente sobre esta postura, ve en la misma, aplicada a Daniel en el foso de los leones, una actitud de aceptación de un mensaje recibido o de una situación sobrevenida.⁴⁶⁶ Esta opinión es coincidente con una de las posibles explicaciones que anteriormente ya había planteado Garnier, quien, además, hace referencia a que dicho mensaje o designio puede proceder de un ser superior, ante el cual, mediante este ademán se le manifiesta la sumisión y la obediencia a las órdenes recibidas, en una adhesión total a su autoridad.⁴⁶⁷ Este último aspecto es muy relevante a la hora de interpretar adecuadamente esta postura.

Son numerosos y variados los personajes que suelen ser representados mostrando las palmas de sus manos a la altura del pecho. En la expulsión del Paraíso de la portada sur de Santa María de Uncastillo (fig. 117), el acatamiento del castigo por parte de Adán y Eva es manifestado precisamente mediante este gesto. Esta misma es la actitud de Sara cuando acepta el sacrificio de su hijo Isaac en una miniatura del beato de Saint-Sever (fig. 118),⁴⁶⁸ o de ciertos santos en el momento de afrontar su martirio, como san Esteban en la anteriormente mencionada arqueta de Limoges. La Virgen adopta frecuentemente este ademán en numerosos pasajes de su vida, como en la Anunciación,⁴⁶⁹ la ascensión de Cristo,⁴⁷⁰ Pentecostés,⁴⁷¹ la Asunción⁴⁷² o el árbol de Jesé,⁴⁷³

⁴⁶⁵ Así se ha calificado esta posición, por ejemplo, en las representaciones de Daniel de Mazères (D-179) (CABRERO-RAVEL 2009: 161), Covet (D-089) (YARZA 1982: 546; GARLAND 1997: 150) o en Piñeiro (D-232) (MOURE 2006: 288).

⁴⁶⁶ MIGUELEZ 2010a: 115.

⁴⁶⁷ GARNIER 1988: 174.

⁴⁶⁸ Beato de Saint-Sever, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 8878, f. 8r.

⁴⁶⁹ Tímpano de la portada norte de San Juan de Portomarín; capiteles de San Juan de Ortega (fig. 119), San Juan de Duero de Soria y sala de Doña Petronila del Palacio de los Reyes de Aragón de Huesca; arquivolta de Moradillo de Sedano; pila bautismal de Grötlingbo (Gotland); Sacramentario de Saint-Amand, Valenciennes, Bibliothèque Municipale, 108, f. 69v.

⁴⁷⁰ Relieve del claustro de Santo Domingo de Silos (fig. 120); Salterio, Melk, Stiftsbibliothek, cod 1903; Salterio de Glasgow, University of Glasgow Library, Hunter 229, f. 14r (fig. 121).

⁴⁷¹ Evangelios de Enrique el León, Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, Guelph 105 f. 112v (fig. 122); Salterio de Glasgow, University of Glasgow Library, Hunter 229, f. 15v; Salterio de Shaftesbury, London, British Library, Lansdowne 383, f. 14r.

⁴⁷² Ottobeuren Collectar, London, British Library, , Yates Thompson 02, f. 34 (fig. 123).

así como en el Juicio Final⁴⁷⁴ o en otro tipo de escenas.⁴⁷⁵ En ocasiones, sobre todo en la miniatura, también Cristo coloca las manos de esta manera en el momento de su bautismo.⁴⁷⁶ En este episodio, así como en la Anunciación, es evidente el nexo existente entre este gesto y la actitud de aceptación de un destino marcado por Dios. Finalmente, también se puede observar en ciertos santos representados de una forma heráldica,⁴⁷⁷ en algún ángel⁴⁷⁸ o en personajes del Apocalipsis.⁴⁷⁹ Como se puede comprobar, en bastantes de las imágenes en las que un personaje adopta este gesto se pretende hacer patente una actitud de aceptación de los designios divinos.

Aunque Miguélez sitúa la aparición de esta postura hacia los siglos VIII y IX,⁴⁸⁰ Daniel ya la adopta en las pinturas de la Capilla de la Paz de El Bagawat en el siglo V (fig. 65).

En una de las pocas representaciones a página entera de este episodio en la miniatura románica, la imagen de Daniel aparece en esta postura en los *Comentarios de san Jerónimo al Libro de Daniel* conservados en la Bibliothèque Municipale de Dijon (fig. 103),⁴⁸¹ obra de origen cisterciense perteneciente al segundo estilo de Cîteaux, que Travis fecha entre 1100 y 1140. Este autor, al compararla con una placa de marfil carolingio del siglo IX,⁴⁸² posiblemente destinada a la cubierta de un libro (fig. 128), la interpreta, por el gesto de las manos, como una alegoría de la eucaristía, y más concretamente, de la ofrenda y canon de la misa.⁴⁸³ No es muy diferente la conclusión a la que, anteriormente, había llegado Green tras comprobar que el gesto que adopta Daniel en esta miniatura cisterciense no es nada habitual en las imágenes de Cristo —tan solo lo encuentra en su bautismo en el Jordán—. De la comparación con el mismo marfil carolingio, deduce que podría explicarse por un hipotético carácter sacramental.⁴⁸⁴

⁴⁷³ Biblia de los Capuchinos, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat 16746, f. 7v (fig. 124); Salterio, Freiburg, Kantons-und Universitätsbibliothek, HS 24; *Hortus Deliciarum*, Hamburg, Staatsbibliothek, f. 80v; Misal de Berthold, New York, The Pierpont Morgan Library, 710.

⁴⁷⁴ Tímpano de la portada occidental de la catedral de San Lázaro de Autun (fig. 125).

⁴⁷⁵ Lateral del frontal de altar de Lluçà, Vic, Museu Episcopal; frescos de la Rotonda de Brescia; mosaico de los santos María y Donato en Murano; Antifonario de San Salvador de Prüm, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat 09448, f. 62v; Salterio de Winchester, London, British Library, Cotton Nero C.IV, f. 30.

⁴⁷⁶ Sacramentario de Limoges, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat 9438, f. 24, (fig. 126); Salterio, København, Kongelige Bibliotek, Thott 143 2 f. 13; Salterio Cantuariense, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms lat 8846, f. 3r.

⁴⁷⁷ Evangelario de Colonia, London, British Library, Harley 2820, f. 12v; Salterio de Egberto, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Sacr n.6.

⁴⁷⁸ Códice Emilianense, Biblioteca de El Escorial D.I.1.

⁴⁷⁹ Beato de San Andrés del Arroyo, Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a. lat 2290, f. 73v, 128r (fig. 127).

⁴⁸⁰ MIGUELEZ 2010a: 114.

⁴⁸¹ Dijon, Bibliothèque Municipale, ms 132 f. 2v.

⁴⁸² Frankfurt, Stadt-und Universitätsbibliothek, ms. Barth. 1811.

⁴⁸³ TRAVIS 2000: 59.

⁴⁸⁴ GREEN 1948: 47.

Sin embargo, para conocer la auténtica naturaleza de este gesto se hace necesario indagar en las razones por las que se utiliza en la celebración de la eucaristía. A este respecto, deben tenerse en cuenta las palabras de Amalario de Metz cuando afirma que el celebrante del rito de la consagración asume en ese preciso momento la personalidad de Cristo.⁴⁸⁵ Precisamente en relación al marfil de Frankfurt, Palazzo alude a esta relación propuesta por Amalario entre el sacerdote y la imagen de Cristo, y comenta la fuerte vinculación que se establece entre la evocación a la crucifixión y el *Te igitur* del sacramentario dispuesto sobre el altar, el cual, a su vez, es una imagen de la Cruz.⁴⁸⁶ En consecuencia, dado que el oficiante, en el momento de la eucaristía es como si fuera Cristo mismo, la posición de sus manos en el canon de la misa no sería otra cosa que la manifestación explícita de su aceptación al sacrificio al que está destinado y al que se alude en este momento litúrgico. Por tanto, esta pieza carolingia no puede servir como justificación para demostrar que esta posición de las manos adoptada por algunas representaciones de Daniel es una alegoría a la eucaristía. Muy posiblemente, tal coincidencia en el ademán no se deba a una mimesis de la imagen del profeta con la gestualidad litúrgica empleada en el sacramento, sino a que ambas están motivadas por la común intención de manifestar la aceptación de una decisión divina que conduce al sacrificio. La abundancia de ejemplos en los que la aceptación de los designios de Dios se expresa mostrando las palmas de la mano a la altura del pecho parece corroborar esta idea.

H. A. Klein, estudiando la imagen de la Virgen en la miniatura del folio 30 de un salterio de Winchester, propone que esta posición de las manos podría hacer referencia al papel de intercesora de la Madre de Dios.⁴⁸⁷ Se basa para realizar esta propuesta en un medallón datado entre 1078 y 1081, conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres, en el que alrededor de un busto de la Virgen con esta postura, figura una inscripción en la que se pide ayuda para el emperador bizantino Nicéforo III Botaniates, así como en varios frescos y miniaturas bizantinos en los que María aparece en el Juicio Final o en la Anástasis desempeñando un rol mediador.⁴⁸⁸ La aplicación de esta misma interpretación a Daniel proporciona una segunda opción de lectura de esta postura, la cual podría estar avalada por el hecho de que este profeta era uno de los

⁴⁸⁵ AMALARIO: 329-337.

⁴⁸⁶ PALAZZO 2012.

⁴⁸⁷ KLEIN 1998: 31.

⁴⁸⁸ Hay autores, como Denny, que consideran que esta posición no sugiere una actitud de intercesión (DENNY 1982: 532).

personajes citados en las plegarias del *Ordo commendatio animae*, orientadas a conseguir la salvación del alma. En cualquier caso, lo que cabe descartar es su asociación con el acto de orar.

Se representa a Daniel, ya sentado, ya de pie, con ambas manos a la altura del pecho con las palmas vueltas hacia el espectador en un 8,2% (5,8%) de las ocasiones. En los reinos hispánicos es donde se aprecia una mayor concentración, pues alcanza el 15,5% (9,9%) de las representaciones, con una especial densidad en torno a Aguilar de Campoo, es decir, en el norte de Palencia, Burgos y sur de Cantabria, donde hay hasta siete obras.⁴⁸⁹ En algunas de estas últimas, se aprecia una curiosa similitud en el gesto con imágenes de Daniel de la misma zona en las que él aparece rezando con las manos juntas. Tal es así que, en algún caso, como Nogales de Pisuerga (D-210) y Río seco (D-258), parece que el profeta coloca las manos en una posición intermedia, pues las mantiene separadas con las palmas afrontadas, de tal forma que no es posible determinar con seguridad a qué tipo pertenece. Si bien en territorio francés parece haber tenido menos fortuna este modelo –5,5% (4,2%)–, la obra más antigua del mismo parece ser el capitel de la abadía de San Germán de Prés, en París (D-222). También se observa una cierta concentración de piezas, pues cuatro de ellas son relativamente próximas: Escalans (D-099), Mazères (D-179), Mouchan (D-200) y Nogaro (D-211). Mientras que en Italia no se ha encontrado ninguna pieza de esta tipología, en Alemania, en el relieve de la catedral de Worms (D-392), si bien Daniel coloca sus manos de una forma muy similar, debido a que mira hacia arriba, a Habacuc y al ángel, y a que está de lado, no puede concretarse si su ademán obedece más bien a una intención de mostrar ya sea la sorpresa con la ayuda que recibe, ya algún tipo de comunicación que establece con los recién llegados. Como se explica en sus fichas correspondientes del corpus, algunas piezas están muy relacionadas entre sí, como Sangüesa (D-318) con Covet (D-089),⁴⁹⁰ Rebón (D-245) con Piñeiro (D-232) y Revilla de Santullán (D-254) con Río seco (D-258) y Nogales de Pisuerga (D-210).

⁴⁸⁹ Castrillo de Onielo (D-058), Mundilla (D-202), Nogales de Pisuerga (D-210), Osorno (D-218), Revilla de Santullán (D-254), Río seco (D-258) y San Martín de Elines (D-317)

⁴⁹⁰ Esta relación ya ha sido puesta de manifiesto por Español (ESPAÑOL 1996: 48, 70).

1.1.2.5. Tipo II-b: De consentimiento o intercesión - Mostrando la palma de una mano

Menos frecuentes que el tipo anterior son los casos en los que Daniel, ya sentado, ya de pie, aparece mostrando la palma de una sola mano, normalmente la derecha, a la altura del pecho. Esta situación se da en un 6,8% (4,9%) de los casos. Para Green, esta tipología está asociada a la imagen del profeta como prefigura del Cristo del advenimiento e indica que «the flat hand, showing the wound, indicates the coming of Christ to judge the world».⁴⁹¹ Sin embargo, como la propia autora pone de manifiesto, esta es una forma muy poco utilizada en las representaciones de Cristo, que en muchas más ocasiones aparece bendiciendo con los dedos que con la mano abierta.⁴⁹² Por otra parte, hay que tener en cuenta que este gesto de mostrar la palma de una sola mano a la altura del pecho es muy habitual a la hora de representar a apóstoles y santos,⁴⁹³ ángeles,⁴⁹⁴ comitentes,⁴⁹⁵ Adán y Eva en el momento de su expulsión del Paraíso⁴⁹⁶ y, como ocurría en la tipología anterior, sobre todo en el caso de la Virgen, que así aparece en la Anunciación,⁴⁹⁷ acompañando a los apóstoles⁴⁹⁸ o con el Niño flanqueada por santos.⁴⁹⁹ Aquellas obras en las que Daniel adopta este ademán sin que al tiempo esté sosteniendo un libro,⁵⁰⁰ más que a una vinculación con la imagen de Cristo, podrían deberse a una intención de manifestar, como en el tipo anterior, la aceptación de un destino determinado por Dios. Miguélez, considerando irrelevante el hecho de que se realice con una o con dos manos, opta por una misma interpretación en ambos casos, por lo que se puede aplicar lo dicho por esta autora respecto del tipo anterior.⁵⁰¹

⁴⁹¹ GREEN 1948: 24.

⁴⁹² GREEN 1948: 26.

⁴⁹³ Portadas de San Pedro de Carennac (fig. 129) y de San Trófilo de Arlés (fig. 130); relieve de la duda de Santo Tomás del claustro de Santo Domingo de Silos; San Pablo en la arqueta conservada en el Victoria & Albert Museum de Londres; frontales de Ix y de la Seo de Urgel, ambos conservados en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona.

⁴⁹⁴ Relicario de Saint-Sulpice-les-Feuilles, Paris, Musée du Louvre (fig. 131).

⁴⁹⁵ Pinturas murales de Santa María de Aneu (fig. 132) o de San Pedro del Burgal, ambas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

⁴⁹⁶ Capitel del interior de la iglesia de San Quirce, en Los Ausines (Burgos) (fig. 133).

⁴⁹⁷ Claustro de Santo Domingo de Silos; capiteles de Santa María de Eguiarte (fig. 134), de San Pedro de Galligans, Gerona.

⁴⁹⁸ Pinturas murales de San Clemente de Tahull y de San Pedro de la Seo de Urgel (fig. 135), ambas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

⁴⁹⁹ Altar portátil de Hildesheim, London, British Museum.

⁵⁰⁰ Aibar (D-002), Cabañas de Esgueva (D-051), Carpineti (D-056), Lescar (D-154), Louignac (D-163), Módena (D-184), Saint-Benoît-sur-Loire (D-270), capitel desaparecido del museo de Berlín (D-418). A estos habría que añadir las imágenes en las que Daniel sujeta una filacteria, Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), Ternay (D-351), Vienne (D-382) y, posiblemente, Bari (D-033).

⁵⁰¹ MIGUÉLEZ 2010a: 107-116.

En el capitel de Saint-Benoît-sur-Loire (D-270) Daniel muestra la palma de su mano izquierda,⁵⁰² al tiempo que Ciro hace lo propio mientras que con la derecha señala hacia el foso. Difícilmente puede pensarse que el gesto del monarca está inspirado en Cristo. Tanto el rey como el profeta podrían estar realizando este ademán de mostrar la palma de su mano para expresar su aceptación de un hecho sobrenatural: el primero la de la imposición de una sentencia que no considera justa y el segundo la aceptación de la misma.

Tan solo en aquellos casos en los que Daniel aparece sedente y con un libro, es decir, en Burdeos (D-048), Lincoln (D-157), Saint-Aignan-sur-Cher (D-263), Sant-Cugat del Vallès (D-320), Soulac-sur-Mer (D-344 y D-345) y, posiblemente, Monopoli (D-190) –en donde no se puede asegurar la presencia del libro– podría plantearse la posibilidad de que se dé esta vinculación que propone Green con Cristo. De entre las muy escasas representaciones en las que este último aparece sentado, mostrando la palma de una mano y con un libro –la mayor parte de ellas son miniaturas–,⁵⁰³ resulta especialmente relevante, por incorporar tres teofanías que adoptan este gesto, el beato de Saint-Sever (figs. 137, 138 y 139).⁵⁰⁴ Dada su temprana cronología, hacia 1050-1072,⁵⁰⁵ este códice parece un claro candidato a ser considerado como el antecedente que pudo inspirar las citadas imágenes de Daniel. El conflicto que durante dos siglos mantuvieron las abadías de Saint-Sever y de Santa Cruz de Burdeos por la posesión de la iglesia de Soulac-sur-Mer⁵⁰⁶ podría tener alguna relación con esta transferencia de modelos iconográficos. Si una cosa llama la atención en la abadía de Saint-Sever, en lo que a Daniel en el foso de los leones se refiere, es la inusual concentración de imágenes de este episodio que presenta. A las dos representaciones seguras o de probabilidad alta (D-302 y D-301) y de otra de probabilidad media (D-300) que posee, habría que añadir las dos piezas de probabilidad baja (ND-109 y ND-110) y un capitel descontextualizado conservado en el Glencairn Museum que podría proceder de este cenobio (D-409).⁵⁰⁷ Este inusitado interés por este pasaje veterotestamentario se aprecia también, incluso incrementado, en la cabecera de Soulac-sur-Mer, en donde se concentran hasta cuatro representaciones del mismo (D-342, D-343, D-344 y D-345), dos de las cuales siguen el modelo

⁵⁰² Mientras que a Green le llama la atención que el profeta muestre la palma de la mano izquierda y no la de la derecha como Cristo, Pêcheur considera anecdótico este detalle (GREEN 1948: 66; PÊCHEUR 1997: 96).

⁵⁰³ Una de las escasas representaciones pétreas de Cristo en esta postura se encuentra en un capitel de la tribuna del crucero meridional de San Saturmino de Tolosa (fig. 136).

⁵⁰⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 8878, f. 199r, 208v, 235r. Además de estas, la única imagen que hemos encontrado en la que Cristo adopta este gesto se halla en un antifonario procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla conservado en la Real Academia de Historia en Madrid, Cod. 51, f. 160v (fig. 140).

⁵⁰⁵ ZALUSKA 1984: 330-331; FRANCE ROMANE 2005: 292.

⁵⁰⁶ ORRILLARD 1940: 157-159; PICOT-SUBES 1990: 255.

⁵⁰⁷ Véase el apartado VI.3.5 de esta tesis.

iconográfico que estamos comentando (D-344 y D-345). Parece razonable pensar que el contacto con la abadía landesa podría estar detrás tanto de la densidad de imágenes del profeta en el priorato de la Girona, como de la forma que adopta su figura en dos de ellas.⁵⁰⁸ Posteriormente, el magnífico capitel de la abadía de Santa Cruz de Burdeos (D-048) podría haberse inspirado en estos capiteles de su filial.

En lo que respecta al capitel del claustro de Sant Cugat del Vallès (D-320), el mismo se encuentra adosado al pilar noreste, haciendo de nexo simbólico entre el ciclo de Adán y Eva y el de la infancia de Cristo, en una esquina de especial relevancia en la que se concentran la puerta de acceso al templo y la sala capitular. Dado este contexto iconográfico-litúrgico, y teniendo en cuenta que Daniel anunció la venida del Mesías y que, en tanto que prefiguración de Cristo, se proyecta como una esperanza de redención del género humano tras la Caída,⁵⁰⁹ parece lógico pensar que haya adaptado su gestualidad para que se parezca a la de Cristo. De hecho, es bastante similar a la imagen de Cristo en la escena de la *Traditio Legis* que figura en la misma galería claustral, como ya puso de manifiesto Lorés,⁵¹⁰ si bien en esta última Jesús no adopta dicho gesto de la mano. Esta semejanza ha llevado a algún autor a proponer erróneamente que se trata de la *Maiestas Domini*⁵¹¹. Además de estos argumentos, la presencia de Cristo en majestad rodeado de los apóstoles en las pinturas que decoraban el muro situado sobre la portada de acceso a la iglesia,⁵¹² las cuales podrían corresponder a una cronología próxima a la de los capiteles del claustro, refuerza la idea de que la lectura alegórica de Daniel como prefiguración de Cristo es parte esencial del programa de esta parte del claustro, y que la misma se ha puesto de manifiesto en la figura del profeta.

En esta misma línea, Scheifele ha planteado, a causa de la presencia del libro, que el capitel de Saint-Aignan-sur-Cher (D-263),⁵¹³ reflejaría una visión tipológica del Cristo juez y redentor. Asimismo, ha relacionado la postura de Daniel con la del Cristo en majestad en la parusía y el Juicio Final y la ha comparado con la de una *Maiestas Domini* de otro capitel de este mismo museo procedente del nartex de la iglesia de San Melanio de Preuilly-sur-Claise.⁵¹⁴ Las equivalencias que

⁵⁰⁸ Véase el apartado VI.3.3.3 de esta tesis.

⁵⁰⁹ Esta idea ya fue propuesta por Lorés, quien, además, alude a que el anuncio de la redención es el tema desarrollado en la galería meridional del claustro, en la cual se encuentra este capitel (LORÉS 1986: 32).

⁵¹⁰ LORÉS 1986: 29-30.

⁵¹¹ AMBRÓS: 166.

⁵¹² Lamentablemente no se ha conservado la parte superior del cuerpo de Cristo, por lo que no podemos saber cuál era el gesto que adaptaba con la mano.

⁵¹³ Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. CMA 62.247.

⁵¹⁴ SCHEIFELE 1994: 48-51.

realiza esta autora no son correctas, pues Cristo no es representado mostrando la palma de una mano a la altura del pecho ni en la parúsia, ni en el Juicio Final, y no es este el ademán del capitel de Preuilly-sur-Claise, en el que figura con el brazo alzado. En consecuencia, la debilidad e inexactitud de los argumentos esgrimidos para justificar que en Saint-Aignan-sur-Cher (D-263) también podría haberse buscado semejante paralelismo tipológico no pueden llevar más que a desestimar tal propuesta. A la vista de que un 42,1% (38,1%) de los casos en los que Daniel se muestra con la mano abierta a la altura del pecho aparece con un libro, parece evidente que existe algún tipo de relación entre el gesto y el objeto, el cual, por cierto, en esta modalidad siempre permanece cerrado. Dado que, como ya veremos más adelante, el libro podría ser el que san Miguel le encomienda al profeta que mantenga cerrado en la visión narrada en *Daniel* 12, el gesto podría responder a una muestra de aceptación de dicha misión. De esta forma, nada tendría que ver esta postura con la intención de reproducir la imagen de Cristo. Teniendo en cuenta el contexto escatológico en el que se hallaban el capitel de Saint-Aignan-sur-Cher (D-263) –junto a la puerta de acceso al cementerio⁵¹⁵ y el relieve de Lincoln (D-157) –al lado de escenas vinculadas con el Juicio Final–, esta interpretación parece la más adecuada para ambas piezas.

Esta misma lectura es aplicable también a un capitel de procedencia desconocida conservado en el Glencairn Museum (D-403), la única pieza en la que un Daniel erguido muestra la palma de una mano a la altura del pecho mientras sujeta un libro. Son tan numerosos y variados los personajes que aparecen en esta misma postura (figs. 130, 131 y 132), que carece de base sólida cualquier lectura tipológica que pretenda asociar este gesto con una manifestación expresa de la consideración del profeta como prefiguración de Cristo.

Muy elocuentes son los capiteles de Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), Ternay (D-351), Vienne (D-382) y, posiblemente, Bari (D-033), en los que la imagen sedente de Daniel, además de mostrar la palma de una mano a la altura del pecho, no sostiene un libro, sino una filacteria, atributo más propio de su naturaleza de profeta que de una presunta imitación de la imagen de Cristo.

Los capiteles de Carpineti (D-056), Módena (D-184) y el desaparecido del Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín (D-418) obedecen a un modelo iconográfico, que desarrollaremos más extensamente en el apartado V.3.5.5, pero que, en cualquier caso, a pesar de presentar al profeta mostrando la palma de la mano, nada tiene que ver con la imagen de Cristo.

⁵¹⁵ SCHEIFELE 1994: 70.

En el mapa 6 se puede apreciar la distribución geográfica de este tipo II-b, respecto a la cual, el único hecho reseñable es la significativa importancia que tiene en territorio italiano, donde un 26,3% (23,8%) de las piezas, que se concentran en la Emilia Romagna y en la Apulia, corresponden a esta modalidad.

La posición sedente es la más habitual de esta tipología, con un 89,5% (80,9%) de los casos, porcentaje muy superior al que se da en el total de las representaciones del profeta, 54,4% (47,3%).

Para finalizar, la existencia de una única imagen miniada en la que Daniel, sin libro, figura en esta postura, en el árbol de Jesé del *Vitae Santorum* de Dijon (fig. 102),⁵¹⁶ pone de manifiesto que esta variante tuvo más fortuna en la escultura monumental.

1.1.2.6. Tipo III-a: Alzando un brazo - Bendiciendo con los dedos

Considerando que tan solo trece imágenes de Daniel –4,6% (3,0%)– aparecen en actitud de bendecir con dos dedos, y que este es, con mucha diferencia, el gesto más utilizado en las representaciones teofánicas en cualquiera de sus soportes –escultura, talla, evoraria, esmalte, pintura mural o sobre madera, orfebrería o miniatura– y en cualquiera de sus manifestaciones –parusía, Juicio Final, Ascensión, etc.– (figs. 141, 142 y 143), no parece que la norma en la configuración formal de la figura de Daniel haya sido la intención de asimilarla sistemáticamente con la imagen de Cristo, como han sostenido algunos autores.⁵¹⁷ De haber sido así, cabría esperar que el número de imágenes de Daniel en actitud de bendecir hubiera sido muy superior.

Tomando como criterio el objeto que porta el profeta, pueden distinguirse tres subgrupos dentro de este tipo, los cuales, a efectos de interpretación, es necesario analizar por separado: los casos en los que lleva un libro,⁵¹⁸ en los que lleva un báculo o bastón⁵¹⁹ y en los que no lleva nada.⁵²⁰ El

⁵¹⁶ Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 641, f. 40v.

⁵¹⁷ Ni «the image of Daniel with the book is a typological vision of Christ the Judge and Redeemer of humankind» como sostiene Scheifele (SCHEIFELE 1994: 48), ni «with the Christ in Majesty, the prophet Daniel type as shown in Group I has the closest iconographic affinity» como afirma Green (GREEN 1948: 14).

⁵¹⁸ Carboentes (D-055), Ferreira de Pantón (D-103), Landiras (D-140 y D141), Larresingle (D-147), San Pedro de Tejada (D-2439), Saint-Macaire (D-285), San Martín de Elines (D-315) y Sorde-l'Abbaye (D-341).

⁵¹⁹ Agüero (D-001), Laurenque (D-149) y Revenga (D-253).

⁵²⁰ Poitiers (D-237).

primer subgrupo es el más frecuente, pues se da en un 69,2% de los casos, el segundo en un 23,1% y el tercero, en un 7,7%.

En el caso de uno de los capiteles incluidos en el primer subgrupo, el del arco presbiterial de Landiras (D-140), se puede afirmar con seguridad que el profeta adopta la imagen de la *Maiestas Domini*. Ello es así gracias a que, reutilizado en la enjuta sur del arco toral occidental del crucero, se encuentra un relieve con un Cristo sedente que bendice encerrado en una mandorla rodeada por los símbolos del Tetramorfos. Los elementos en común entre este y la imagen de Daniel son numerosos (fig. 144): postura de los brazos, gesto de la mano, capa con broche circular en el centro, vuelo de la capa en forma de hoja de palma, forma de sujetar el libro y forma de este con un sencillo cierre alargado. En este caso, aunque se desconoce la ubicación original del relieve de Cristo, resulta evidente la relación existente entre las dos imágenes. La misma se puede hacer extensible tanto al otro capitel con Daniel de este templo, el del interior del ábside (D-141), que de una forma tosca se inspira en el anterior, como al de Saint-Macaire (D-285), tan similar compositiva y estilísticamente al D-140, que ambos pueden atribuirse a un mismo taller. En el resto de casos, teniendo en cuenta este precedente, y que tanto la actitud de bendecir, como el portar el libro son atributos propios de Cristo, se puede pensar que es elevada la probabilidad de que haya existido una intención de emular su imagen. En el capitel de San Martín de Elines (D-315), el único caso de este grupo en el que el libro aparece abierto, la asociación con la imagen de Cristo puede deducirse, también, de la ubicación de los leones que ocupan las esquinas de la composición, como si de los símbolos del Tetramorfos se tratara.⁵²¹

La única pieza de las que configuran este grupo en la que Daniel no sostiene objeto alguno y en la que no alza el brazo, sino que lo mantiene a la altura del pecho es precisamente la más antigua de las trece: el capitel de Santa Radegunda de Poitiers (D-237). Dada la destacada ubicación de la misma en el centro del ábside principal y que es la única cesta historiada de las cuatro que ocupan los arcos intermedios de la arquería, resulta evidente que esta imagen debía de desempeñar un rol destacado.⁵²² Por ello no sería extraño que esta imagen del profeta asumiera un gesto característico de Cristo.⁵²³

⁵²¹ Estas similitudes con la imagen de Cristo han llevado a algún autor a identificar al personaje central de este capitel como tal, aun a pesar de la presencia de los leones (GUTIÉRREZ LÓPEZ 2005: 84).

⁵²² Como veremos en el apartado VI.1.4, el pan que muestra Habacuc en este capitel, como símbolo de la eucaristía y la resurrección, ha sido relacionado por Grosset con el altar mayor que estaría situado en el espacio absidal (GROSSET 1953: 156).

⁵²³ Podría plantearse la posibilidad de que se hubiera establecido algún tipo de interconexión, no solo simbólica, sino también formal, con la *Maiestas Domini* que, pintada en la bóveda, presidía el espacio presbiterial (fig. 145). Las

En dos de las tres piezas del tercer subgrupo, el presunto Daniel aparece ataviado con vestimenta clerical: en Agüero (D-001) y Revenga (D-253). De ello se puede deducir que, en estos casos, el ademán de bendecir puede estar motivado más por una intención de mostrar al profeta como un *exemplum* para monjes y curas, que por pretender una asimilación a la imagen de Cristo.

En el mapa 7 se puede observar como las piezas que se adaptan a este tipo se sitúan en la mitad occidental de la zona objeto de este estudio.

1.1.2.7. Tipo III-b: Alzando un brazo – Mostrando la palma de una mano

Un 3,6% (2,6%) de las piezas catalogadas muestran a Daniel con la mano alzada, tanto sentado como de pie, y con un libro o sin él. En todas las obras que siguen esta modalidad el profeta alza su brazo derecho, en un 60,0% (54,6%) de ellas sostiene un libro,⁵²⁴ siempre cerrado, y en un 70,0% (73,6%) de los casos aparece de pie.

A pesar de lo inusual que es este gesto de levantar el brazo en las imágenes de Cristo en majestad, pues tan solo lo hemos detectado en el beato de San Miguel de Escalada (figs. 146 y 147),⁵²⁵ Green incluye algunas de las piezas que presentan esta característica dentro del grupo I de su clasificación, el cual, como ya hemos comentado, considera una representación tipológica del Cristo del advenimiento.⁵²⁶

Miguélez enumera diferentes significados para este gesto de levantar el brazo: signo de saludo, victoria, asombro, temor, horror o actitud declamatoria.⁵²⁷ Esta autora comenta que son varios los momentos en los que Cristo levanta uno de sus brazos, fundamentalmente, en algunos pasajes de su vida pública y en el ciclo de Pasión y Resurrección.⁵²⁸

pinturas del siglo XIII, que posiblemente sustituyeron a unas anteriores, fueron severamente retocadas y alteradas durante la excesiva restauración acometida en el siglo XIX. Se conserva en el templo –en un relieve descontextualizado reutilizado en el porche de la torre– una imagen de Cristo en majestad (fig. 143) en la cual no se observan paralelismos formales con la figura de Daniel.

⁵²⁴ Lacommande (D-137), León (D-152), Santillana del Mar (D-326), Saujon (D-331) y Glencairn Museum (D-409).

⁵²⁵ New York, Pierpont Morgan Library, ms. 644, f. 112r, 207r.

⁵²⁶ GREEN 1948.

⁵²⁷ MIGUÉLEZ 2010a: 72-77.

⁵²⁸ MIGUÉLEZ 2010a: 72.

Se hace necesario realizar un análisis de cada uno de los casos para intentar explicar su sentido y detectar si podría haber existido una motivación por asimilar la figura de Daniel a la de Cristo. La pieza más antigua del grupo es el capitel del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León (D-152). Teniendo en cuenta el origen leonés del mencionado beato, no puede descartarse que el ademán que adopta Daniel en la cesta de la basílica hubiera podido ser inspirado por dicha miniatura o una similar. De ser así, se verificaría en este caso la voluntad de asimilación a la imagen de Cristo.

Sin duda la obra más destacada por su calidad es Saujon (D-331). En la misma, un Daniel sedente alza su brazo mientras sujeta un libro cerrado con la otra. Se encuentra en el interior de una estructura en forma de almendra, que ha sido interpretada por algunos autores como una mandorla.⁵²⁹ Dado que está abierta por su base, debe tratarse más bien del foso. Sin embargo, no puede descartarse que la forma del mismo se haya adaptado con la intención de equipararla a una mandorla para asimilar la imagen de Daniel a la de la *Maiestas Domini*. Por tanto, también en este caso parece razonable pensar que podría darse esta conexión.

En otra destacada pieza del grupo, el capitel de Lacommande (D-137), Daniel, ataviado con una casulla y, como en Saujon (D-331), barbado y con el libro cerrado, alza su brazo derecho mostrando la palma de su mano. En este caso, tanto su gesto, como su vestimenta, parecen más propios de un clérigo que está declamando. Es por ello que, en este caso, resulta difícil asociar la figura del profeta a la de Cristo.⁵³⁰ En el capitel de Saujon (D-331), en donde el profeta está ataviado con una capa, no puede descartarse que se produzca, de forma simultánea a la asimilación a Cristo, una alusión similar a los clérigos. A este subgrupo podrían añadirse, la pila bautismal de Santillana del Mar (D-326) y el capitel del Glencairn Museum (D-409), el cual, de confirmarse su autenticidad, podría proceder de la abadía de Saint-Sever o su entorno, como ya hemos comentado.⁵³¹

El relieve de Como (D-086) resulta problemático a la hora de la interpretación de la imagen del profeta, pues podría ser que en la mano situada sobre el pecho portara un libro. Las dudas surgen al comprobar que este hipotético objeto está trabajado en huecorrelieve, por lo que también podrían ser unos pliegues. Si finalmente se tratara de un libro, podría incluirse en el subgrupo

⁵²⁹ GREEN 1948: 16; EYGUN 1970: 237; CROZET 1971: 134; TRAVIS 2000: 54; GENSBEITEL, GARNIER 2007: 168-169; IMAGINAIRE 1998: 327-329.

⁵³⁰ Sobre la imagen de Daniel con vestimenta clerical y las razones de ello, véase en esta tesis el apartado VI.2.3.

⁵³¹ Véase el apartado VI.3.5 de esta tesis.

anterior. De lo contrario, debería cambiar la forma de interpretar el gesto, el cual, más que ser un brazo alzado, se trataría de un movimiento con ambos brazos, a diferente altura, para recoger las viandas que le porta Habacuc.

Los dos capiteles de la portada de Siurana (D-337 y D-338) no parecen tener relación alguna con los modelos iconográficos utilizados para representar a la *Maiestas Domini*. Sin embargo, un hipotético vínculo con la figura de Cristo podría venir derivado de su vestimenta, un perizoma. De hecho, en el tímpano está representado Cristo crucificado, ataviado con esta prenda, y flanqueado por dos leones afrontados. El paralelismo entre ambos personajes parece evidente.

Por lo que respecta a la distribución geográfica de esta modalidad (mapa 8), con la excepción del relieve de Como (D-086), tal y como sucedía en el tipo anterior, las piezas se sitúan en la parte occidental del área de distribución estudiada.

1.1.2.8. Tipo IV: Narrativo

La principal característica de este grupo es que Daniel manifiesta mediante su postura algún tipo de comunicación con Habacuc. Para ello el profeta abandona su habitual y estática posición frontal para ser representado de tres cuartos, al objeto de conseguir un mayor dinamismo e incrementar la sensación de comunicación. Mientras que en algunos casos acerca las manos para recibir las viandas que aquel le entrega,⁵³² en otros ya las ha aprehendido sin que Habacuc haya acabado de soltarlas.⁵³³ El escaso éxito en las representaciones esculpidas de esta modalidad –tan solo suponen un 3,6% (2,6%) del total– contrasta con el hecho de que, dejando a un lado la mayor parte de los beatos, en los que se da el esquema frontal y estático, sea esta la tipología más habitual en la miniatura.⁵³⁴ Por ello, posiblemente, haya que buscar en las obras miniadas la inspiración de las piezas pétreas. Tan solo en la miniatura se encuentra algún caso en el que el interlocutor no es Habacuc, sino otro personaje, como en la Biblia de la catedral de Florencia (fig. 91),⁵³⁵ en la que es el rey quien entabla una conversación con Daniel. La excepción, en lo que

⁵³² Fossacesia (D-109), Oristano (D-217), Ripoll (D-259), Sovana (D-346) y, posiblemente, como ya hemos comentado, Como (D-086).

⁵³³ Jaca (D-125), Parma (D-223), Saint-Papoul (D-290).

⁵³⁴ Se pueden citar varios ejemplos de miniaturas con esta forma de expresar la narratividad: beato de Saint-Sever (fig. 74), Biblia de Saint-Sulpice de Bourges (fig. 94), Biblia Lambeth (fig. 95), Salterio de Saint-Albans (fig. 100), Biblia de Souvigny (fig. 96) o la Biblia Admont (fig. 92).

⁵³⁵ Firenze, Biblioteca Laurenziana, Edili 125, f. 259v.

respecta a la escultura monumental, es Italia, en donde este tipo representa un 20,0% (14,3%) de las piezas. De hecho, el 40% de las obras de este tipo se encuentran en dicho territorio.⁵³⁶

Dado que en casi todas las representaciones esculpidas incluidas en esta modalidad, el profeta interactúa solamente con Habacuc, no hay duda alguna de que en ellas se hace referencia a la condena narrada en Daniel 14.

El caso de Moutiers-Saint-Jean (D-201) resulta de cierto interés, puesto que, aunque no aparece Habacuc, al tratarse de un capitel descontextualizado, la gestualidad del profeta, que eleva las manos hacia un lado, puede hacer pensar que se dirige a la desaparecida imagen de aquel, que podría figurar en un capitel no conservado o, incluso, en el cimacio, como sucede en Saint-Ferme (D-272).

Dado que lo conservado de la figura del profeta no aporta mucha información, no se ha incluido en la lista el capitel de la portada de Laurenque (D-148). En el mismo, Daniel se gira a un lado, y coloca su brazo de tal forma que lleva a plantearse la duda sobre si se trata de un gesto de súplica al Señor o, como en el caso anterior, podría responder a un interés por recoger las viandas que trae una hipotética y desaparecida figura de Habacuc.

Otra obra problemática es un relieve de la abadía de Fontevraud (D-108). El mismo, aparentemente presenta todos los elementos para ser considerado con seguridad una representación de la condena narrada en el pasaje bíblico Daniel 14: los leones que lamen, el ángel, el foso –que sería la arquitectura del fondo– y Habacuc con el pan y el puchero. Sin embargo, Camus y Carpentier han propuesto que se trata del episodio del Libro de Tobías en el que se narra la llegada de Tobías, que sería el personaje representado en la cara lateral, con la hiel del pez, que portaría en el pequeño barril, para su padre, Tobit, que sería el individuo sentado delante de su casa, el cual estaría hablando con el ángel, Rafael.⁵³⁷ Los animales serían perros y aludirían al canino que acompañó a Tobías en su viaje, contento de volver a ver a Tobit, a quien lame. Resulta difícil discernir si se trata de leones o perros. Aunque en el libro de Tobías se habla de un perro que les acompaña durante el viaje, en este capitel aparecen dos animales, los cuales, además, están representados con diferentes características, por lo que podría dudarse de que fuera el mismo animal plasmado en dos momentos diferentes. La imagen del lateral de la cesta, como

⁵³⁶ Véase el mapa 9.

⁵³⁷ *Tobías*: 5-14. CAMUS, CARPENTIER, AMELOT 2009: 56, 473.

ya hemos comentado, sigue un modelo iconográfico muy habitual en el románico a la hora de reflejar a alguien que está viajando, con un bastón o un palo del que cuelgan los alimentos y el equipaje.⁵³⁸ Este modelo es utilizado con cierta frecuencia para representar a Habacuc cuando este no es mostrado transportado cogido por los cabellos por el ángel. El sujeto de la cesta de Fontevraud no solo lleva el barril, sino también un objeto circular que podría ser un pan. Habacuc suele ser representado portando dos objetos, y en algunas ocasiones uno de ellos es redondo –Santa Radegunda de Poitiers (D-237), Saint-Lizier (D-283) o Fidenza (D-105)–. Frente a estos aspectos que apuntarían a la historia de Daniel, se observa que la gestualidad del personaje sentado de la cara principal, que se dirige al ángel señalando con las manos, como invitándole a entrar, es más propia del relato de Tobías. Asimismo, está sentado delante de la arquitectura, y no dentro o debajo de la misma como suele aparecer el profeta en los casos en los que el foso es figurado como una arquitectura. Finalmente, la presencia del escabel bajo el pie parece impropia de la previsiblemente incómoda estancia de Daniel en el foso, si bien es cierto que dicho objeto también aparece en el capitel que representa al profeta en la abadía de La Sauve-Majeure (D-135). Por todo ello, no se puede afirmar de forma categórica que se trata de la condena de Daniel o de la historia de Tobías. Si se tratara de la primera opción debería incluirse en este tipo narrativo. En este caso, presentaría la particularidad de que con quien Daniel establece comunicación sería con el ángel, no Habacuc, como hemos visto que es la norma en las representaciones pétreas.

En la abadía de San Juan en Venere (San Giovanni in Venere) (D-109) Daniel espera la llegada de los alimentos elevando los brazos y de rodillas, postura inédita en el resto de obras miniadas y esculpidas de tipo narrativo.

1.1.2.9. Tipo V: Pensativo

Una de las posturas más originales que surge en este periodo para representar al profeta es la que lo muestra sentado con la cabeza apoyada en una mano, en una actitud claramente más introspectiva que cuando aparece en dialogo con Dios –ya sea por medio de la súplica, ya de la aceptación o de la oración–, con los fieles –mediante la bendición– o con Habacuc. Este es un

⁵³⁸ Véase el apartado V.1.3 de esta tesis.

gesto que es adoptado en ocasiones por otros personajes bíblicos, como Caín,⁵³⁹ Jonas,⁵⁴⁰ Jeremías⁵⁴¹ y san José –en la Anunciación, la Natividad y la adoración de los Magos–.⁵⁴²

En este tipo, el aspecto de la historia que se pretende destacar parece ser la preocupación del profeta por su delicada situación. Green comenta que este gesto está orientado a resaltar la reconocida vinculación de Daniel con el mundo de los sueños y de las visiones.⁵⁴³ Distinta es la opinión de Miguélez, quien plantea que el mismo podría aludir al dolor vinculado con el temor experimentado por el profeta en el foso, si bien, aludiendo a la misma cita de *El Fisiólogo* que ya hemos mencionado, propone otra posibilidad alternativa, según la cual este gesto podría hacer referencia a una actitud de oración.⁵⁴⁴ Guardia, en relación a Caín, indica que este ademán expresa claramente dolor, tristeza y profundo arrepentimiento.⁵⁴⁵ Garnier, al estudiar la interpretación simbólica de los gestos, diferencia entre los personajes que adoptan esta postura manteniendo los ojos abiertos, de los que los cierran. Relaciona los primeros con un sentimiento de dolor, tanto moral como físico, y de tristeza, y los segundos con el sueño.⁵⁴⁶ En todas las obras incluidas en esta modalidad, Daniel aparece con los ojos abiertos, lo cual, aplicando el criterio de Garnier, reduce considerablemente la probabilidad de que esta postura esté vinculada con los sueños. Por otra parte, la referencia a la cita de *El Fisiólogo* referente a la oración, como ya hemos comentado,⁵⁴⁷ podría tener alguna relación con las obras del tipo I-c, pero no con las del V, en las que ningún aspecto de la actitud del profeta invita a pensar que esté orando.

Un detalle que puede ser importante a la hora de interpretar esta postura es la colocación exacta de la mano, pues la misma puede estar apoyada en la mejilla o puede estar cerrada o tocando la sien.⁵⁴⁸ Miguélez, al comentar el origen del gesto de la mano apoyada en la mejilla en relación a la expresión de dolor no físico sino moral, hace referencia a como en el mundo antiguo esta característica se encuentra en contextos funerarios o relacionados con personajes cautivos o

⁵³⁹ Pinturas de San Clemente de Tahull (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, fig. 148), de San Andrés de Baltarga (Seu d'Urgell, Museu Diocesà d'Urgell) y de Santa María de Ginestare (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya). Véase GUARDIA 2016: 144-152.

⁵⁴⁰ Biblia de Roda, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 6, III, f. 83. GUARDIA 2016: 146.

⁵⁴¹ *Sacra Parallela*, Paris, Bibliothèque nationale de France, gr. 923, f. 258v (fig. 149).

⁵⁴² Por ejemplo en Eguiarte (fig. 134), Gredilla de Sedano, Ahedo de Butrón, Cerezo del Río Tirón, Silos, Agüero, Biota, Verona, Ferrara (fig. 150), puertas de Santa María del Capitol de Colonia, etc.

⁵⁴³ GREEN 1948: 39-41.

⁵⁴⁴ MIGUÉLEZ 2007: 110.

⁵⁴⁵ GUARDIA 2016: 149.

⁵⁴⁶ GARNIER, 1988: 181-184. El autor cita a Job y a la Virgen y san Juan de los calvarios como ejemplos de personajes claramente vinculados con el sentimiento de dolor que adoptan esta misma postura.

⁵⁴⁷ Véase nota 399.

⁵⁴⁸ Agradezco a Milagros Guardia el haberme indicado la relevancia de este detalle.

condenados y como el mundo cristiano adopta este gesto en sus imágenes, y adquiere especial relevancia en la Edad Media.⁵⁴⁹ Asimismo, añade que esta misma postura fue utilizada en la iconografía románica en una serie de personajes, fundamentalmente veterotestamentarios, como reyes, patriarcas jueces, o profetas, como muestra de una actitud reflexiva y pensativa.⁵⁵⁰ De las veintidós obras que presentan esta tipología,⁵⁵¹ en dieciséis casos –el 72,7% (69,6%)– el profeta apoya la mejilla en la mano –abierta o cerrada–,⁵⁵² mientras que en el resto bien soporta el mentón con el puño⁵⁵³ o la sien con la mano⁵⁵⁴. Teniendo en cuenta lo dicho y las variantes que se observan, cabe plantearse, en lo que a la interpretación de este gesto se refiere, dos posibles alternativas. En primer lugar podría entenderse que la diferente posición de la mano estaría motivada por una intención de mostrar dos actitudes diversas: el dolor ante la situación que padece, para los casos con la mano en la mejilla, y la meditación para el resto. La segunda alternativa, por la cual nos decantamos, ve en este gesto, en todas sus variantes, una actitud meditativa provocada por una situación que genera angustia y aflicción, es decir se estaría utilizando para manifestar una preocupación y un padecimiento introspectivo, no un dolor explícitamente exteriorizado.

Este tipo de Daniel pensativo coincide con el grupo III de la clasificación de Green, quien lo ubica en una zona concreta de Francia, en el Berry, el Nivernais y Borgoña,⁵⁵⁵ opinión que se ve confirmada al consultar el mapa 10. Sin embargo, a pesar de ser el tipo en el que se aprecia más claramente la existencia de una concentración geográfica, hay algunos ejemplos localizados en otras zonas, algunas de ellas bastante alejadas, como Toro (D-361), Arlés (D-012), La Sauve-Majeure (D-135), Saint-Quentin-de-Baron (D-296) o París (D-221). La mayor parte de las piezas que siguen esta modalidad, un 95,5%, se localizan en tierras francesas, en donde representan un 12,8% (8,9%). En los reinos hispanos tan solo suponen un 1,2% (1,4%) del total, mientras que en tierras italianas, así como en el resto del territorio europeo, no se halla pieza alguna.

Aplicando criterios compositivos y estilísticos, se pueden diferenciar tres subgrupos, algunos de los cuales presentan tal grado de similitud que han llegado a ser atribuidos a un mismo taller. El

⁵⁴⁹ MIGUÉLEZ 2010a: 200-203.

⁵⁵⁰ MIGUÉLEZ 2010a: 203-204.

⁵⁵¹ Un 7,8% (5,4%) de las obras siguen este tipo.

⁵⁵² Airvault (D-005), Anzy-le-Duc (D-011), Arlés (D-012), Autun (D-026), Charlieu (D-073), Châtillon-sur-Indre (D-077), La Champenoise (D-129), Neuilly-en-Dun (D-205), Neuvy-Saint-Sépulchre (D-206), París (D-221), Pourrain (D-238), Saint-Genou (D-274), Saint-Révérien (D-297), Toro (D-361), Tournus (D-362) y Vézelay (D-381).

⁵⁵³ La Sauve-Majeure (D-135) y Saint-Quentin-de-Baron (D-296).

⁵⁵⁴ Déols (D-091), Gargillesse (D-113), La Charité-sur-Loire (D-131) y Niherne (D-208).

⁵⁵⁵ GREEN 1948: 39.

primero, localizado en Borgoña, está formado por los capiteles de Anzy-le-Duc (D-011), Charlieu (D-073) y Vézelay (D-381), en los que aparece, por duplicado, un personaje desnudo flanqueado por dos leones. A este grupo de piezas, del que se hablará más extensamente en el apartado V.3.5.1 de esta tesis, se le asigna una cronología entre 1096 y 1110.⁵⁵⁶

El segundo subgrupo se encuentra en el Berry y está formado por tres capiteles que pueden considerarse como unas de las piezas esculpidas más completas que existen del episodio. Se trata de Châtillon-sur-Indre (D-077), Neuilly-en-Dun (D-205) y Saint-Genou (D-274). En las mismas, un profeta sedente y pensativo está flanqueado por dos leones que muestran sus fauces y tienen bajo sus garras a unos individuos yacentes, que posiblemente representen los cadáveres de los que conspiraron contra Daniel. Además, incluyen elementos raramente representados en las imágenes de este episodio: la *Dextera Domini* y los segadores a los que Habacuc les llevaba la comida cuando se le apareció el ángel.

El tercer subgrupo se localiza en Entre-deux-Mers y está formado por un capitel de la abadía benedictina de La Sauve-Majeure (D-135) y por el de la cercana iglesia, de ella dependiente, de Saint-Quentin-de-Baron (D-296). Con toda probabilidad, dicha dependencia explica la vinculación existente entre ambas piezas. Son las únicas en las que Daniel apoya el mentón en la mano, si bien en la segunda de ellas, parece que el profeta inicia un movimiento de separación de la mano, como si la llegada de Habacuc le hubiera distraído de sus pensamientos.

Llama la atención la gran relevancia de los establecimientos benedictinos en los que se encuentra este tipo de representaciones de Daniel: Vézelay (D-381), Anzy-le-Duc (D-011), Charlieu (D-073), La Sauve-Majeure (D-135), Tournus (D-362), La Charité-sur-Loire (D-131) y Déols (D-091). A ello habría que añadir dos importantes catedrales, Arlés (D-012) y Autun (D-026), y una canónica agustiniana, Airvault (D-005). El hecho de que casi la mitad de las piezas de esta modalidad se encuentren en edificios de primer nivel, y que un 59,0% se localicen en monasterios benedictinos, no puede ser un hecho casual. Sin embargo, tan solo se aprecian evidencias de la existencia de un proceso de difusión de modelos desde los centros religiosos más importantes a los de ellos dependientes o más cercanos en las abadías de Déols (D-091) –en cuyas

⁵⁵⁶ Remitimos al estado de la cuestión de las fichas del corpus para ver la opinión de los diferentes autores que han tratado sobre la cronología de estas piezas.

proximidades se concentran hasta seis piezas que siguen este tipo⁵⁵⁷ y de La Sauve-Majeure (D-135) –cuyo influjo en el capitel de Saint-Quentin-de-Baron (D-296) es indudable–. En el mapa 11 se puede comprobar la distribución de las obras de este grupo en las principales abadías benedictinas (amarillo), canónicas (verde) y catedrales (azul) del centro de Francia y su situación relativa respecto a otras piezas situadas en edificios menos relevantes.

Esta concentración de obras con Daniel pensativo en edificios tan relevantes es un indicio sugerente para intentar desvelar las razones del interés de estos centros hacia esta postura meditativa del profeta. La consideración de este como *exemplum* para monjes y canónigos, de la cual hablaremos en el apartado VI.1.10, puede tener algo que ver con la predisposición hacia este tipo de ademán, máxime considerando el contexto de la reforma gregoriana.

En lo que se refiere a la cronología, el ejemplo más antiguo que conocemos es, probablemente, el de la iglesia de San Pedro de Airvault (D-005), que puede datarse a finales del siglo XI. Durante el primer tercio del siglo XII se utiliza en abadías benedictinas como Vézelay, Anzy-le-Duc, La Sauve-Majeure, Charlieu o Déols. Como ya hemos comentado, desde esta última se extiende a su área de influencia. Posteriormente se diversifican las zonas y se encuentra en edificios no vinculados con la orden benedictina, llegando a utilizarse en la colegiata de Toro, que es el principal ejemplo en tierras hispanas y una de las piezas más tardías y alejadas del núcleo original.

1.1.2.10. Tipo VI: Lector

En cinco obras, tres de las cuales se localizan en Galicia,⁵⁵⁸ se representa a Daniel con un libro abierto entre las piernas en probable actitud de lectura. Suponen escasamente el 1,4% (1,2%) de los casos. Salvo el relieve de la portada de Vaprio d'Adda (D-377), el resto de las piezas se sitúan en la península ibérica,⁵⁵⁹ donde esta modalidad representa el 4,8% (2,8%).⁵⁶⁰ La datación de las obras hispanas es bastante tardía, a finales del siglo XII.

El ejemplo de más calidad del grupo, el relieve de la arquivolta de la portada oeste de Cambre (D-053), ha sido incorrectamente interpretado por la mayor parte de autores que a él se han referido.

⁵⁵⁷ Saint-Genou (D-274), Châtillon-sur-Indre (D-077), La Champenoise (D-129), Neuvy-Saint-Sépulchre (D-206), Niherne (D-208) y Gargillesse (D-113).

⁵⁵⁸ Cambre (D-053), La Coruña (D-133) y Orense (D-216).

⁵⁵⁹ A las piezas gallegas hay que añadir un capitel del interior de San Pedro de Echano (D-215).

⁵⁶⁰ Véase mapa 12.

Mientras que para Del Castillo es la representación del Padre Eterno y para González Garces Cristo «sedentem inter leones» y símbolo del supremo Juzgador,⁵⁶¹ Chamoso, González y Regal plantean que podría ser una representación del Señor de los animales.⁵⁶² Fue Moralejo quien lo identificó correctamente como Daniel,⁵⁶³ opinión que comparte Vila, quien, además, observa que «parece meditar con el libro en su regazo», de lo que deduce que podría aludir a su carácter de hombre sabio, o a la visión en la que san Miguel le indica que se salvarán los inscritos en el libro.⁵⁶⁴ También es Daniel según Moure, quien destaca que tiene el rostro apoyado entre las manos.⁵⁶⁵ Más recientemente, Monteiro lo describe como sentado «a la turca» y llevándose las manos a la garganta, gesto del que deduce su condición de pecador, quizás lujurioso, lo que le lleva a interpretar el libro como el Corán y el personaje como el «Pseudo-profeta».⁵⁶⁶ Miguélez plantea la posibilidad de que el ademán de apoyar la cabeza sobre ambas manos haga referencia a su condición de pensador en tanto que profeta.⁵⁶⁷ La presencia de un libro en manos de un personaje entre dos leones debe llevar necesariamente a considerar que la opción más probable es que se trate del profeta Daniel. Por otra parte, se comprueba que algunos autores han realizado una lectura incorrecta de la postura del personaje, dado que han confundido los dos pliegues de forma cilíndrica que forman los bordes de la capa con los brazos del individuo. Una atenta observación de la figura 151 permite confirmar que este no tiene las manos sujetando su cabeza, sino agarrando los laterales del libro, con los pulgares sobre las páginas. Es más, el pliegue de su izquierda acaba cayendo por el lateral hasta verse claramente en el suelo. Este detalle resulta decisivo para conformar que el personaje está leyendo y no pensando o preocupado por su situación.

En la miniatura se puede encontrar alguna obra en la que Daniel aparece con un libro abierto en las manos, como sucede en un códice procedente de la abadía de San Bertín de Saint-Omer de finales del siglo XII (fig. 101).⁵⁶⁸

Respecto a la interpretación del libro, remitimos al apartado V.1.1.3.4 de esta tesis, en el cual desarrollaremos el tema más ampliamente.

⁵⁶¹ VILA 1986: 64-65.

⁵⁶² CHAMOSO, GÓNZALEZ, REGAL 1996-1997: 38. Respecto a la tan frecuente interpretación del Señor de los animales hablaremos más adelante en el apartado VI.1.12 de esta tesis.

⁵⁶³ MORALEJO 2004 (1977): nota 24.

⁵⁶⁴ VILA 1986: 65, 68.

⁵⁶⁵ MOURE 2006: 296.

⁵⁶⁶ MONTEIRA 2012: 624-625.

⁵⁶⁷ MIGUÉLEZ 2007: 111.

⁵⁶⁸ Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KB 76 F 5, f. 9r.

1.1.2.11. Tipo VII-a: Interactuando con los leones - Acariciándolos

Otras de las novedades que se incorpora en la escultura románica es que en un buen número de ocasiones –16,7% (32,2%)– Daniel establece algún tipo de interacción física con los leones. En épocas anteriores eran estos los que, lamiéndole, mantenían algún tipo de contacto. La forma más frecuente de interacción física entre el profeta y las fieras –un 11,4% (9,8%) del total–⁵⁶⁹ consiste en acariciarlas. Las maneras como Daniel realiza esta acción son variadas. En Gascona, un grupo de piezas que hemos agrupado en la que hemos denominado familia gascona⁵⁷⁰ presentan al profeta sedente acariciando los lomos de una pareja de leones que agachan sumisos la cabeza. Esta misma forma de contacto se establece en el capitel de Uchacq-et-Parentis (D-368) y, con diferente postura de las bestias, en Pavía (D-422), Campet (D-054), en una de las caras de otro de procedencia desconocida conservado en el Glencairn Museum (D-406), así como en la mayor parte de los que hemos incluido en la familia italo-provenzal, en los que Daniel mantiene un tipo de relación dual con los felinos, acariciándoles la parte superior del cuello con una mano, mientras que la otra, en la mayor parte de los casos, la introduce en sus fauces.⁵⁷¹ Con ambas manos toca la parte superior de sus cabezas en Civrai (D-083), Dondas (D-093), Shalfleet (D-336), Vigeois (D-383) y en Pavía (D-227, D-228 y D-421). En Galicia, con especial densidad en el concejo de Chantada, se concentran una serie de piezas en las cuales el profeta acaricia el lateral del rostro de los leones.⁵⁷² Similar interacción se da en Aillas (D-004) y Fontaine-Chalendray (D-107). Otras formas de acariciar a los leones son por debajo del morro –Basilea (D-034) y San Martín de Elines (D-136)–, por la parte inferior del cuello –Santa Cruz de la Serós (D-322)– o por el lomo –Blesle (D-044), Coll (D-084) y Gerri de la Sal (D-117)–.

Todas estas actitudes parecen estar dirigidas a poner de manifiesto la docilidad de los leones y su sumisión ante el profeta y, posiblemente estén inspiradas en el comentario que hace Hipólito de Roma cuando alude a que los leones lamían los pies del profeta mientras este les acariciaba la melena.⁵⁷³

⁵⁶⁹ La diferencia con las cifras incluidas en las tablas 2 y 3 se debe a que en varias piezas Daniel establece dos formas distintas de contacto con los leones y, a efectos de la confección de la tabla, han sido clasificados en el otro tipo.

⁵⁷⁰ Véase el apartado V.3.5.7 de esta tesis. Las piezas son Aignan (D-003), Madiran (D-167), Mazères (D-173) y Sedze (D-333).

⁵⁷¹ Véase el apartado V.3.5.5 de esta tesis. Las piezas son Carpineti (D-056), Chur (D-079), Fidenza (D-105 y D-106), Génova (D-114), Módena (D-184), Parma (D-223) y uno desaparecido del Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín (D-418).

⁵⁷² Astureses (D-018), Bermés (D-038), Bermún (D-039), Lousada (D-164), Nogueira de Miño (D-212), Pradedda (D-241), Requeixo (D-248) y Santa Cruz de Viana (D-323). Véase el apartado V.3.5.8 de esta tesis

⁵⁷³ HIPÓLITO a: 161-162.

Esta modalidad, que se da de forma exclusiva en la escultura, se concentra, como se ha comentado, fundamentalmente en tres zonas: en Galicia, en el antiguo ducado de Aquitania, especialmente en Gascuña, y en la llanura padana.⁵⁷⁴

1.1.2.12. Tipo VII-b: Interactuando con los leones - Amarrándolos

Aunque existen antecedentes en el arte bizantino en los que aparece Daniel manteniendo amarrados con cuerdas o cadenas a los dos leones que le flanquean, como es el caso de las pinturas del siglo X de la iglesia de Pürenli Seki (Ihlara, Capadocia) (fig. 57), y de que otros santos muy vinculados iconográficamente con el profeta, como santa Tecla, son representados en ocasiones sujetando de esta manera a las fieras, tal y como sucede en el relieve copto conservado en el Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City (fig. 152), no son pocos los autores que han interpretado, entendemos que erróneamente, ciertas imágenes de Daniel amarrando a los leones como el Señor de los animales. Dado que trataremos este asunto extensamente más adelante, remitimos al apartado VI.1.12 de esta tesis.

La modalidad que representa a Daniel amarrando a los leones, que, al igual que el tipo anterior, en el románico tan solo se encuentra en obras esculpidas, supone un 2,1% (6,1%) del corpus. A la vista de su dispersa distribución,⁵⁷⁵ resulta de más interés referirse a las áreas de las que está ausente. No se encuentra en la cornisa norte de la península ibérica, en la mitad este de Francia, ni en Italia, ni el resto del continente. Además, se halla solo excepcionalmente en el suroeste de Francia, cosa que llama la atención al tratarse de una región con gran densidad de imágenes de Daniel. En los reinos hispanos se halla fundamentalmente en Castilla⁵⁷⁶ y en la ciudad de Tudela (D-366 y D-367).⁵⁷⁷ Tres de las piezas castellanas –Jaramillo de la Fuente (D-127), Vizcainos de la Sierra (D-391) y Simancas (D-416)– responden a un mismo modelo, pues todas ellas presentan una composición en la que un profeta de pie extiende sus brazos en cruz para sujetar las cuerdas.

Si en la mayor parte de los casos Daniel aparece utilizando cuerdas para mantener controladas a las fieras, en algunos casos usa cadenas, como en Saint-Antonin-Noble-Val (D-265) y en Tudela (D-366 y D-367), o las propias colas de los felinos, como en un capitel de Loarre (D-158) y otro

⁵⁷⁴ Véase el mapa 13.

⁵⁷⁵ Véase el mapa 14.

⁵⁷⁶ Jaramillo de la Fuente (D-127), Nieva (D-207), Vizcainos de la Sierra (D-321), Simancas (D-416), a los que se puede añadir Santo Domingo de la Calzada (D-328).

⁵⁷⁷ Sobre la interpretación del claustro de la catedral de Tudela, véase el apartado VI.3.1.7 de esta tesis.

de La Clisse (D-132). Aunque no se puede incluir en este tipo, resulta interesante mencionar el caso del capitel de Saint-Aubin (D-266), en el cual el control sobre las bestias también se pone de manifiesto mediante las cuerdas con las que están amarrados, si bien ello se realiza de una forma bastante peculiar. Las ligaduras en lugar de ser agarradas por el profeta, se encuentran atadas a los caulículos que coronan la cesta.

El hecho de mantener amarrados a los leones, que no se corresponde con ningún aspecto de la narración bíblica, más que poner de manifiesto la docilidad de los leones y su sumisión ante el profeta, parece que tiene por objetivo mostrar el dominio activo de este sobre aquellos. Garnier interpreta las imágenes de diablos que llevan amarrados con cuerdas o cadenas a individuos como una representación de hombres atrapados por sus vicios.⁵⁷⁸ Dado que en este caso es Daniel el que controla físicamente al animal, a los leones demoníacos,⁵⁷⁹ parece lógico pensar que la interpretación ha de invertirse para pasar a expresar el dominio de aquel, gracias a su fe y conducta intachable, sobre las tentaciones y sobre el Mal en general. De esta manera, detrás de esta modalidad podría haber una intención de enfatizar la lectura moral. Una forma alternativa de plasmar, mediante el sometimiento con cuerdas, este interés por subrayar la idea de control y superación de las tentaciones, se encontraría en aquellas piezas en las que la imagen de Daniel en el foso va acompañada, en la misma cesta, por un individuo que mantiene atado con una cadena a un simio –Germigny-l'Exempt (D-116) y Neuilly-en-Dun (D-205)–.⁵⁸⁰

En el Musée Lapidaire del castillo condal de Carcasona se conserva un capitel descontextualizado (ND-024) en el que un personaje alado sujeta con cadenas a dos monstruos, también alados, en una composición muy similar a las representaciones de Daniel. Posiblemente se trate de san Miguel dominando al diablo.

En lo que respecta a la cronología, la obra más antigua del grupo es la del deambulatorio de Nuestra Señora la Mayor de Poitiers (D-235), que dataría de la segunda mitad del siglo XI.

⁵⁷⁸ GARNIER 1988: 185-187.

⁵⁷⁹ Sobre la significación negativa del león hablaremos en el apartado VI.2 de esta tesis.

⁵⁸⁰ Véase el apartado V.1.10 de esta tesis.

1.1.2.13. Tipo VII-c: Interactuando con los leones - Cogiéndoles las garras

En un 1,1% (3,5%) de las piezas Daniel sujeta con sus manos las garras de los leones. Tan solo en tres de las obras se puede afirmar con seguridad que se representa a Daniel: en los dos capiteles del claustro de Saint-Lizier (D-282 y D-283) y el de Dore-l'Église (D-094). En el resto de casos, la probabilidad de que se trate del episodio de Daniel es media. Si a ello añadimos que hay unas cuantas representaciones de personajes que sujetan las garras de los leones que les flanquean que, por una razón u otra, no pueden ser asociados con este episodio bíblico,⁵⁸¹ se puede plantear la hipótesis de que esta modalidad podría ser el resultado de un trasvase de una característica iconográfica a partir de escenas de contenido alegórico, o meramente ornamentales.

En la Biblia se habla de las garras del león, pero en un pasaje que, aunque nada tiene que ver con Daniel, está relacionado con un personaje que derrotó a un león, con el rey David: «Y añadió David: El Señor que me libró de las garras del león y del oso».⁵⁸²

Como en el tipo anterior, esta forma de interactuar con los leones puede tener que ver con una intención de mostrar el dominio del profeta sobre las tentaciones. Un caso en el que queda clara esta lectura es en Dore-l'Église (D-094), en cuyo ábside el capitel de Daniel hace *pendant* con una sirena-pep, alegoría de la tentación y la lujuria. Daniel, con el gesto de sujetar las garras de las fieras, pone de manifiesto que logra controlar el pecado, y se muestra como un *exemplum* de castidad y continencia.

En el mapa 15 no se observa que este tipo siga un patrón de distribución geográfica concreto.

1.1.2.14. Tipo VII-d: Interactuando con los leones - Introduciendo las manos en las fauces

A priori esta modalidad puede parecer contradictoria con el sentido del pasaje bíblico, pues, en bastantes de las obras incluidas en la misma, da la sensación que los leones están mordiendo las manos de Daniel. Sin embargo, gracias a la existencia de ciertas piezas en las que no cabe ninguna duda respecto a la identificación de la escena –Chur (D-079) y Fidenza (D-105)–, además de otras en las que esta interpretación es altamente probable – Fidenza (D-106), Génova (D-114) y Cénac

⁵⁸¹ Arroyo de la Encomienda (ND-009), Bussy-le-Grand (ND-023), Lignières (ND-056), Mas d'Agenais (ND-067), Rieux-Minervois (ND-096) y Saint-Étienne-de-Vicq (ND-104).

⁵⁸² 1 Reyes 17: 37 (VULGATA: v. II: 55).

(D-061)–, esta forma de interactuar entre el profeta y las fieras no debe ser considerada necesariamente como un elemento antagónico de dicho episodio. Si en los casos de Chur (D-079), Fidenza (D-105 y D-106) y Génova (D-114) el profeta introduce una mano en la boca de un león mientras que con la otra acaricia a la otra bestia, en Cénac (D-061) aparece con las manos introducidas en las fauces, al tiempo que otros dos leones le están lamiendo. La relevancia de esta última obra reside en que permite confirmar que Daniel puede figurar con ambas manos en las bocas de las fieras.

A la vista de estos ejemplos, muy posiblemente el gesto deba ser interpretado, no como el resultado de una actitud agresiva de los leones hacia el profeta, sino como una muestra de que este, gracias a la ayuda divina, es capaz de introducir sus manos en sus fauces sin sufrir daño alguno. Sin embargo, en la mayor parte de las obras, las cuales carecen de cualquier elemento que facilite la identificación del pasaje veterotestamentario, la distinción entre ambas actitudes resulta muy problemática. Es por ello que a la mayor parte de las piezas incluidas en este grupo les hemos asignado una probabilidad media de ser interpretadas como la condena del profeta. A pesar de ello, en algunos casos se aprecian ciertos aspectos que ayudan a desestimar que se trate de Daniel: el hecho de que los brazos estén completamente dentro de las fauces –Lombez (ND-057), Navas de Bureba (ND-078) y Thaims (ND-130)–, que el individuo adopte una extraña postura –Noailhac (ND-079)⁵⁸³ y Gerona (ND-140)–, que tenga un aspecto grotesco u obsceno, por ejemplo mostrando los genitales –Nonac (ND-080) y Saint-Aulaye (ND-100)–, o que aparezca repetido varias veces –Ripoll (ND-097, ND-098 y ND-099) y Seo de Urgel (ND-121)–.

Al observar su distribución geográfica de este tipo,⁵⁸⁴ que representa un 2,5% (9,1%) de los casos, llama la atención su ausencia del norte de Francia y las regiones inmediatas a la cordillera pirenaica, tanto en el norte como en el sur.

Teniendo en cuenta ciertas similitudes compositivas y estilísticas, se detecta la existencia de distintos grupos de obras que están muy próximas entre sí. Tal es el caso de los capiteles de Piasca (D-231), Pozancos (D-239) y Vallespinoso de Aguilar (D-374), en los que aparece un personaje sedente duplicado, que pueden considerarse realizados por el mismo taller, y que

⁵⁸³ En el caso de Noailhac (ND-079), además, el individuo está ataviado con una vestimenta, unos pantalones, que parece poco apropiada para un profeta.

⁵⁸⁴ Véase el mapa 16.

hemos agrupado en la que hemos denominado familia de Piasca.⁵⁸⁵ También comparten fuertes vínculos compositivos y estilísticos entre sí las cestas de Sepúlveda (D-335) y El Olmillo (D-097). Más numeroso es un grupo de obras, casi todas ellas situadas en el Lemosín, en las que el presunto Daniel, imberbe, aparece en cuclillas, vestido con túnica corta, cuyo faldón se abre en abanico, que sujeta con sus manos la mandíbula inferior de los leones, los cuales tienen un aspecto parecido al de los lobos. En este subgrupo, que hemos denominado familia lemosina,⁵⁸⁶ pueden incluirse los capiteles de Chameyrat (D-072), Le Dorat (D-150 y D-151), Noailles (D-209), Saint-Robert (D-298 y 299) y Tourtoirac (D-363). Además, aunque no representan a Daniel, siguen este mismo modelo las cestas de Noailhac (ND-079), Saint-Robert (ND-108) y Souillac (ND-127). Muy similar, aunque con alguna variante en la postura de Daniel, es el capitel de Saint-Ferme (D-273).

Resulta muy interesante el caso del capitel de Méobecq (D-181), en el que un individuo, con las manos en cruz, introduce sus manos en las fauces de dos leones tumbados. La escena se desarrolla a los pies de otro personaje que aparece entronizado bajo un arco sostenido por columnas. Además de que podría tratarse de una original forma de mostrar a Daniel a la vez que al rey, es digna de mención su similitud, en lo que a la composición se refiere, con una miniatura de la Biblia de Ripoll (fig. 153),⁵⁸⁷ que, según Mundó, podría representar a los osos que devoraron a aquellos que se burlaron de la calvicie de Eliseo.⁵⁸⁸

1.1.2.15. Tipo VII-e: Interactuando con los leones - Cogiéndoles del cuello

Otra forma en la que el profeta puede establecer contacto físico con los leones es abrazándose a sus cuellos, con un brazo en cada león. Esta modalidad no es muy común entre las representaciones seguras o de alta probabilidad –1,1%–, pero aumenta considerablemente si se tienen en cuenta también las de probabilidad media –3,7%–. Su distribución es bastante dispersa, tal y como puede apreciarse en el mapa 17, sin que se observe ninguna concentración de piezas relevante. No se encuentra ninguna pieza en la zona oriental de Francia, y en Italia solamente el capitel de San Ambrosio de Milán (D-182).

⁵⁸⁵ Véase apartado V.3.5.9 de esta tesis.

⁵⁸⁶ Véase apartado V.3.5.10 de esta tesis.

⁵⁸⁷ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5729, f. 159v. MUNDÓ 2002: 173.

⁵⁸⁸ MUNDÓ 2002: 235.

Tan solo dos de las obras incluidas en este grupo cuentan con una probabilidad elevada de ser consideradas como representaciones de la condena del profeta: Palacios de Benaver (D-219) y Thouars (D-347). La primera se justifica por la posible presencia en la misma imagen del castigo de los conspiradores, y la segunda porque los leones lamen al personaje central. En el resto de piezas sucede como en el tipo anterior, que carecen de elementos que permitan confirmar o descartar dicha interpretación. En cualquier caso, algunas obras en las que personajes sujetan a leones por el cuello pueden ser desestimadas como representaciones del profeta por contener elementos antagónicos con el mismo o su historia. Así, las hay que incluyen unos dragones sobre los leones –Blasimon (ND-018)–, o unas aves que les picotean los ojos –Talmont-sur-Gironde (ND-128, ND-129)–. En otras los individuos están representados solamente con la cabeza –Casteil (ND-026), Mauriac (ND-069)–, aparecen duplicados –Casteil (ND-026), Seo de Urgel (ND-122)– o con un aspecto grotesco –Jarnac-Champagne (ND-044), Sainte-Orse (ND-113)–.

Al agarrar a los felinos, las posturas posibles del profeta son variadas: sentado,⁵⁸⁹ arrodillado,⁵⁹⁰ de pie⁵⁹¹ o simplemente de busto.⁵⁹² Una de las piezas más interesantes es la que se encuentra en la basa del parteluz del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela (D-325), donde el profeta, representado de busto y con barba, abraza a dos leones que abren unas fauces formadas por unos profundos y llamativos agujeros, sobre los que trataremos más adelante.⁵⁹³

1.1.2.16. Tipo VII-f: Interactuando con los leones - Cogiéndoles las orejas

Las pocas representaciones en las que el profeta aparece sujetando una oreja de cada uno de los leones que el flanquean están muy concentradas geográficamente. Cuatro de los ocho casos se encuentran en Pavía, y tres de ellos, concretamente, en la iglesia de San Miguel (D-226, D-229 y D-414).⁵⁹⁴ Otras dos, Chur (D-081) y Vaprio d'Adda (D-375), están muy relacionadas con este núcleo.⁵⁹⁵ Quedan fuera de este ámbito tan solo dos capiteles, situados en Ferreira de Pantón (D-

⁵⁸⁹ Fuentes (D-111), Seo de Urgel (D-334) y Treviana (D-412).

⁵⁹⁰ Lanville (D-145).

⁵⁹¹ Mas-d'Auvignon (D-176), Rétaud (D-251), Salles (D-312), Sant Fruitós de Bages (D-321), Tablada de Rudrón (D-347), Thouars (D-347) y The Isabella Stewart Gardner Museum (D-404).

⁵⁹² Milán (D-182), Palacios de Benaver (D-219), Sainte-Orse (D-307), Santiago de Compostela (D-325) y Castañeda (D-340).

⁵⁹³ Al respecto de esta pieza y la posible interpretación de estos agujeros véase el apartado VI.1.11 de esta tesis y OLANETA 2016a: 78-82.

⁵⁹⁴ El cuarto procede de la iglesia de San Juan en Burgo (D-413) y se conserva actualmente en el Museu Civici de la localidad.

⁵⁹⁵ Sobre estas piezas, véase los apartados V.3.5.11 y VI.3.4.2.1 de esta tesis.

104) y Saint-Sever (D-300), los cuales no tienen, aparentemente, nada que ver con los anteriores.⁵⁹⁶

No hay ninguna duda de que las escenas de Pavía, y las con ella relacionadas, representan la condena de Daniel al foso, puesto que en dos de ellas (D-226 y D-375) aparece la figura de Habacuc, y el resto sigue exactamente el mismo modelo iconográfico, incluso en la extraña postura de los leones.

En dos capiteles, ambos descontextualizados, procedentes de los monasterios de San Zoilo de Carrión de los Condes (ND-025) y de San Saturnino de Tavèrnoles (ND-143), se representa a cuatro personajes, uno en cada cara de la cesta, que cogen por las orejas a los leones que les flanquean, los cuales se sitúan en las aristas de la cesta. En estos casos, a causa de la repetición por cuatro veces de la imagen, resulta difícil asociarlos con el episodio veterotestamentario.

Respecto al posible significado de este gesto, en *Proverbios 26:17* se dice: «El que yendo de paso se mezcla acalorado en riñas de otros, corre peligro que le suceda lo que a quien agarra por las orejas a un perro irritado»,⁵⁹⁷ cita que no parece tener relación ninguna con el episodio de Daniel, si bien sí que pone de manifiesto el riesgo que se corre al establecer este tipo de interacción con una fiera. Quizás en un dicho similar podría encontrarse el origen de este tipo.

1.1.2.17. Un caso especial: Interactuando con los leones - Cogiéndoles de la lengua

Otra forma en la que los individuos representados entre leones interactúan con estos, es la que los muestra cogiéndoles de la lengua. Como alguno de los casos anteriores, es una actitud que no encuentra justificación en el texto bíblico. En ninguna de las quince obras que hemos localizado⁵⁹⁸ se han detectado elementos que permitan pensar que, cuando menos, hay una probabilidad alta de que se trate de la condena de Daniel. Es por ello que, como comentaremos en el apartado V.2 de esta tesis, la presencia de esta forma de interacción entre el personaje y los leones la consideramos como un elemento que reduce notablemente la probabilidad de que se trate de dicho episodio veterotestamentario. Es más, en un 46,7% de las ocasiones el sujeto

⁵⁹⁶ Véase el mapa 18.

⁵⁹⁷ *Proverbios 26:17* (VULGATA: v. III: 254).

⁵⁹⁸ Bégadan (ND-013), Brageac (ND-020), Châteauneuf-sur-Charente (ND-031), Landiras (ND-048 y ND-049), Lestiac-sur-Garonne (ND-055), Lucq-de-Béarn (ND-058), Macqueville (ND-061), Marcillac (ND-063), Marignac (ND-065), Meursac (ND-071), Saint-Caprais-de-Bordeaux (ND-103), Saint-Sever (ND-109), Saintes (ND-114) y São Julião de Montenegro (ND-120).

aparece subido encima de las grupas de las fieras,⁵⁹⁹ lo que podría tener un sentido juglaresco y, por tanto, ser un aspecto totalmente antagónico con la historia del profeta.

Bougoux, en relación a Lestiac-sur-Garonne (ND-055), indica que es una parodia burlesca del tema de Daniel en el foso de los leones, basada en un dicho popular de la época, sobre el que no comenta la fuente: «no atrapes el lobo por la lengua», el cual se dirigía a los fieles para recordarles que el lobo/león no era otro que el diablo que buscaba devorar a aquellos que le tentaban.⁶⁰⁰ En el mapa 19 se puede comprobar como, con la excepción del capitel portugués de San Julián de Montenegro (ND-120), todas las piezas en las que aparece un hombre sujetando las lenguas de los leones se encuentran en el noroeste del ducado de Aquitania, por lo que, de ser cierta la explicación de Bougoux, tal dicho popular habría tenido un carácter marcadamente local.

En un 60,0% de las piezas, las figuras se desenvuelven en un entorno cubierto por tallos o motivos vegetales,⁶⁰¹ lo que permitiría vincular estas imágenes con la tentación, con el hombre perdido en la selva de las pasiones y pecados. Parece, por tanto, que lo que predomina en este tipo de escenas es su carácter negativo y su componente satírico y moral. Miguélez, al tratar sobre el gesto de la boca abierta con la lengua fuera, comenta que el mismo «era señal de malos sentimientos, de impiedad, de idolatría o de satanismo»,⁶⁰² y Monteiro lo asocia a la blasfemia.⁶⁰³ Estas imágenes lo único que tienen en común con el episodio de Daniel en el foso es su composición, basada en la presencia de un personaje entre dos leones. La elección de este modelo podría ser consecuencia de la intención de establecer una contraposición con la imagen del profeta, en la que, a su vez, las lenguas de los leones también desempeñarían un papel relevante. Frente a la demostración de sumisión y docilidad que se manifiesta mediante los leones que lamen a Daniel, en este otro tipo de escenas, se podría estar aludiendo al sentido negativo asociado a la lengua.

Una pieza que resulta realmente desconcertante es un capitel del exterior del ábside de Lucq-de-Béarn (ND-058), pues en el mismo resulta difícil discernir si el individuo está cogiendo la alargada lengua del león o si, por el contrario, este está mordiendo el falo de aquel. Si realmente

⁵⁹⁹ Bégadan (ND-013), Landiras (ND-048 y ND-049), Marcillac (ND-063), Meursac (ND-071), Saint-Caprais-de-Bordeaux (ND-103) y Saintes (ND-114).

⁶⁰⁰ BOUGOUX 2006: 273.

⁶⁰¹ Bégadan (ND-013), Châteauneuf-sur-Charente (ND-031), Macqueville (ND-061), Marcillac (ND-063), Marignac (ND-065), Meursac (ND-071), Saint-Caprais-de-Bordeaux (ND-103), Saint-Sever (ND-109) y Saintes (ND-114).

⁶⁰² MIGUÉLEZ 2010a: 71.

⁶⁰³ MONTEIRA 2012: 536.

se trata de esta última lectura, resultaría interesante comprobar cómo para tan inusual y sexual escena se habría recurrido al modelo compositivo propio de la imagen de Daniel en el foso de los leones. Quizás ello podría ser consecuencia de la intención de crear un paralelismo con la figura del profeta, pues este es considerado por la exégesis como ejemplo de castidad para aquellos siervos de Dios que llevan una vida en común. ¿Podría ser una imagen dirigida a los monjes de la abadía en la que se muestra el castigo para quienes son incapaces de controlar las tentaciones de la carne?

1.1.2.18. **Tipo VIII: Otros**

Es tal la variedad de modelos de la imagen de Daniel en el románico, que intentar definir una clasificación que pretenda englobar todas y cada una de las posturas que adopta el profeta tendría como resultado un excesivo número de categorías, que redundaría en contra de la adecuada comprensión de la imagen. Es por ello que una quinta parte de las obras las hemos incorporado en un grupo a modo de cajón de sastre.

En algunos casos, como en tres capiteles muy próximos entre sí del departamento de Lot –el de la abadía de Saint-Pierre de Marcilhac-sur-Célé (D-171), el de la cercana iglesia de Saint-Pierre-Toirac (D-293) y el de un priorato dependiente de la primera, Blars (D-042)– se representa al profeta sentado con las manos apoyadas en la rodillas o en los muslos. Estas tres piezas, además, presentan una idéntica composición, con los leones en las esquinas sobre las cabezas de los conspiradores, lo que se debe, sin duda, a que la primera pieza sirvió de modelo para las otras dos, más toscas. Una postura similar adopta Daniel en Germigny-l'Exempt (D-116), donde también aparecen en la misma escena los conspiradores castigados, y en Airvault (D-006), Atienza (D-021), Cervon (D-067), Tomar (D-359), Villalbeto de la Peña (D-387) y Commagny (D-085). Este parece ser un gesto de espera que denota tranquilidad y la esperanza en la salvación. En Germigny-l'Exempt (D-116) y Cervon (D-067) este ademán está totalmente justificado por la presencia de Habacuc y el ángel.

También puede situar los brazos por delante del tronco, ya sea con una extremidad más elevada que la otra, como en Pozancos (D-240), Saint-Georges-de-la-Couée (D-275), Saint-Pierre-le-Moùtier (D-291), Trôo (D-365) o Vézelay (D-380), ya con una mano encima de la otra a la altura del vientre, como sucede en Saint-Germain-sur-Renon (D-276), Saint-Julien-sur-Veyre (D-280),

Oloron-Sainte-Marie (D-306). Esta segunda postura, también podría mostrar una actitud de paciente espera. Una sola obra, un capitel descontextualizado en Arlés (D-013) presenta al profeta con los brazos cruzados a la altura del pecho, gesto que Miguélez considera que denota sumisión, claudicación, aceptación y humildad.⁶⁰⁴ En relación a esta obra y su interpretación, remitimos al caso de estudio desarrollado más adelante en el apartado VI.3.2. En la catedral de Ginebra (D-118), Daniel alza su brazo derecho, pero en lugar de bendecir o mostrar la palma de la mano, parece que señala a las escenas que le acompañan en los otros capiteles del mismo pilar. Con la otra mano sujeta un pequeño barril con la bebida que le ha portado Habacuc.

En otras ocasiones, entre las manos sostiene un libro, el cual puede estar cerrado, como en All (D-008), Iguacel (D-123), Rebordans (D-247), Melay (D-180) o Rion-des-Landes (D-257), o abierto, como en Lucq-de-Béarn (D-165), Rouffignac (D-261), Saint-Aubin (D-266) o Sarbazan (D-329), sin que, a diferencia de las obras del tipo VI, parezca que lo está leyendo.

Un caso excepcional se encuentra en un capitel de la cabecera de Saint-André-de-Bâgé (D-264), en el cual se presenta a Daniel sentado y atado de pies y manos, hecho inaudito que no se corresponde con la narración bíblica.

Finalmente, en algunos casos Daniel puede aparecer representado de busto, como es el caso de la catedral de Lérida (D-153), la pila de Freckenhorst (D-110) y un capitel de la iglesia de Santiago de Sangüesa (D-319).

⁶⁰⁴ MIGUÉLEZ 2010a: 269.

1.1.2.19. Equivalencia entre las clasificaciones

En la tabla 4, en la que se pueden ver las equivalencias entre la clasificación que hemos descrito y las anteriormente propuestas, se puede observar como en estas últimas no consideraban buena parte de las obras existentes.

	Neuss/ Schlunk / Moralejo	Green	Scheifele
Tipo I-a: Orante clásico	Heráldico	Grupo IV	Orante
Tipo I-b: Sedente con brazos alzados	No	Grupo II	Orante
Tipo I-c: Orante con las manos juntas	No	No	No
Tipo II-a: De consentimiento o intercesión-Mostrando las palmas de ambas manos	No	Grupo I	Juez-Maiestas
Tipo II-b: De consentimiento o intercesión-Mostrando la palma de una mano	No	Grupo I	Juez-Maiestas
Tipo III-a: Alzando un brazo - Bendiciendo con los dedos	No	Grupo I	Juez-Maiestas
Tipo III-b: Alzando un brazo – Mostrando la palma de una mano	No	Grupo I	Juez-Maiestas
Tipo IV: Narrativo	Narrativo	Narrativo	No
Tipo V: Pensativo	No	Grupo III	Pensativo
Tipo VI: Lector	No	No	No
Tipo VII-a: Interactuando con los leones - acariciándolos	No	No	No
Tipo VII-b: Interactuando con los leones - amarrándolos	No	No	Señor de los animales
Tipo VII-c: Interactuando con los leones - cogiendo las garras	No	No	No
Tipo VII-d: Interactuando con los leones - introduciendo las manos en las fauces	No	No	No
Tipo VII-e: Interactuando con los leones - cogiéndoles del cuello	No	No	No
Tipo VII-f: Interactuando con los leones - cogiéndoles de las orejas	No	No	No
Tipo VIII: Otros	No	Grupo V	No

Tabla 4: Equivalencia entre la clasificación propuesta y las clasificaciones anteriores

1.1.3. Otros aspectos a considerar de la figura de Daniel

La mayor diversidad que se aprecia en la escultura monumental románica con respecto a periodos anteriores en la forma de representar al profeta Daniel, va más allá de su postura y gestos. Así, se produce una notable incorporación de ciertos elementos, o una propagación de algunas características que ya habían sido utilizadas puntualmente en periodos anteriores.

1.1.3.1. Nimbo

Aunque el nimbo es un elemento ausente en la mayor parte de las representaciones paleocristianas de Daniel, ya aparece en la decoración pictórica del hipogeo de Vía Dino Compagni, concretamente en el cubículo del discurso de la montaña (fig. 19), así como en ciertas imágenes de época tardoantigua, tales como dos fragmentos de ladrillo del siglo V encontrados en Lebrija (fig. 49),⁶⁰⁵ el plato de vidrio del Museo Nazionale Concordiese de Portogruaro (fig. 42)⁶⁰⁶ o las pinturas coptas de la capilla de la Paz en la necrópolis de El Bagawat (fig. 65).⁶⁰⁷ Más extendido fue su uso en el arte bizantino, en el que se convirtió en un atributo relativamente frecuente en los diferentes soportes en los que se representó este episodio: relieve procedente de al-Minya (fig. 82),⁶⁰⁸ relieves exteriores de la iglesia de Santa Cruz de Akdamar (fig. 62), amuleto de la colección Moussaieff (fig. 9), camafeo encastrado en un *osculum pacis* en el Tesoro de la catedral de Cividale di Friuli (fig. 154),⁶⁰⁹ mosaico del monasterio de Hosios Loukas (fig. 54). También se encuentra en alguna obra prerrománica, como en el relieve de la abadía de Charlieu (fig. 71), datado en el siglo X, y, ya en el siglo XI, en pinturas que siguen la tradición bizantina, como los frescos de San Clemente de Roma (figs. 104 y 105).

A pesar de que Moure, al referirse a la presencia del nimbo, afirma que «apenas alcanzará relevancia en el ámbito de la escultura románica»,⁶¹⁰ dicho atributo muestra la santidad del profeta en numerosas obras, concretamente en un 10,0% (6,5%) de los casos. Esta característica es

⁶⁰⁵ Lebrija, colección Bellido Ahumada. RECIO 1979: 71-74, 80; MOURE 2006: 295. El primer autor manifiesta sus dudas respecto a la interpretación de la imagen debido a la presencia del nimbo, del que afirma que «no suele verse en la escena del profeta».

⁶⁰⁶ PETTENÒ 2006.

⁶⁰⁷ SCHLUNK 1969: 181-182.

⁶⁰⁸ Recklinghausen, Ikonen-Museum, ss. VI-VII. ARBEITER 1994: 11, fig. 2-3.

⁶⁰⁹ MENIS 1973. Aunque Menis opina que no puede definirse como bizantino, la indumentaria del profeta no deja lugar a dudas respecto a que es este precisamente al origen de esta pieza.

⁶¹⁰ MOURE 2006: 296.

bastante más frecuente en Francia⁶¹¹ –82,1% de los casos– que en Italia⁶¹² y España. La escasa presencia de este atributo en los reinos hispanos, donde apenas se hallan dos ejemplos, ambos en tierras gallegas,⁶¹³ resulta paradójica si se tiene en cuenta la existencia de una consolidada tradición miniada en la que el profeta solía aparecer nimbado: Biblia de Roda (figs. 85 y 86),⁶¹⁴ beatos de Gerona (fig. 75)⁶¹⁵ y de Turín (fig. 76),⁶¹⁶ o la segunda Biblia de San Isidoro de León (fig. 84).⁶¹⁷ A pesar de no ser un atributo que se pueda considerar abundante en las representaciones de Daniel, llama la atención que, para intentar demostrar que el capitel que remata la pilastra del claustro de Saint-Guilhem-le-Désert (D-277) no representa la condena del profeta, Kletke utilice el siguiente argumento: «another feature contradicting the Daniel identification is that the man on our pilaster does not wear a halo or a Jewish beret, an increasingly popular convention in French art of the twelfth century».⁶¹⁸ Considerando que las obras en las que el profeta no luce nimbo o no porta gorro son amplia mayoría, resulta obvio que carece de sentido el hablar de una «increasingly popular convention».

Al analizar el capitel de Saint-Sornin (D-303) podría plantearse la cuestión de si el círculo excavado alrededor de la cabeza del profeta es un nimbo o se debe, como acertadamente han planteado ya varios autores, a que la cesta quedo inconclusa y esta parte de la superficie pétreo sin desbatar.⁶¹⁹ Otra pieza que puede despertar ciertas dudas es Monprimblanc (D-191), en donde las líneas curvas que rodean la cabeza de Daniel podrían ser una tosca manera de representar el cabello y no un nimbo.

⁶¹¹ Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), Bouliac (D-046), Civray (D-083), Dore-l'Église (D-094), Gourdon (D-120), La Sauve-Majeure (D-136), Landiras (D-140), Lescure-d'Albigeois (D-155), Mas d'Agenais (D-175), Monprimblanc (D-191), Montpezat (D-196), Moutiers-Saint-Jean (D-201), Neuilly-en-Donjon (D-206), Paray-le-Monial (D-220), Restigné (D-250), Rion-des-Landes (D-257), Saint-Benoît-sur-Loire (D-270), Saint-Ferme (D-272), Saint-Martial-de-Valette (D-287), Saint-Martin-le-Pin (D-288), Saint-Sornin (D-303), Sorde-l'Abbaye (D-341) y Vézelay (D-380). A ellos, posiblemente habría que añadir un capitel del Glencairn Museum (D-409) que posiblemente proceda de Saint-Sever (véase apartado VI.3.5 de esta tesis).

⁶¹² Aunque el porcentaje las obras con nimbo suponen un 10,7% del total de las que presentan este atributo, tan solo son tres piezas: Como (D-086), Monopoli (D-190) y Oristano (D-217).

⁶¹³ Cela (D-060) y Rebón (D-246).

⁶¹⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 6, III, f. 66v, 66r.

⁶¹⁵ Girona, Catedral de Girona, ms. 7, f. 257r (975).

⁶¹⁶ Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. J.II.I, f. 194r.

⁶¹⁷ León, Real Colegiata de San Isidoro, Códice III.1 (1162).

⁶¹⁸ KLETKE 1995: 21.

⁶¹⁹ EYGUN 1970: 31; GENSBEITEL, GARNIER 2007: 158.

1.1.3.2. Barba

Scevola, al hablar de la escultura de San Miguel de Pavia, afirma, erróneamente, que Daniel «è sempre raffigurato come uomo giovane e imberbe».⁶²⁰ Es este un nuevo ejemplo de la ya comentada tendencia a extrapolar injustificadamente las características del modelo paleocristiano a las obras del periodo románico. Scheifele se percata del cambio que se produce en la apariencia física del profeta, en lo que se refiere a la barba, y comenta que en siglo XII solo un tercio de las piezas lo presentan sin barba.⁶²¹

Como consecuencia de trabajar con una base de datos más amplia se observa que esta proporción no es correcta, pues en realidad Daniel aparece como un barbado adulto tan solo en un 20,3% (17,5%) de los casos. A pesar de ser una cifra inferior a la indicada por Scheifele, y tal y como hemos visto que sucede en otros aspectos, también en lo que se refiere la barba se puede afirmar que se rompe con la tradición anterior.

Sin embargo, esta característica fisonómica no es una novedad que surge en el románico, pues ya figura en unas ampollas de peregrino de terracota procedentes de la región de Esmirna (s. VI), de las que se conservan algunos ejemplares en el Musée du Louvre,⁶²² el Afrodisyas Müzesi y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (fig. 56).⁶²³ Sörries comenta la excepción que suponen estas piezas en relación a la tradición hasta el momento, y señala que no tienen paralelo.⁶²⁴ También aparece con barba, pero sin bigote, en una hebilla de bronce merovingia del siglo VI (fig. 66).⁶²⁵ No puede considerarse como antecedente de la imagen de Daniel barbado el sarcófago paleocristiano de Junio Basso (mediados del s. IV),⁶²⁶ pues la figura actual del profeta (fig. 156) es una obra moderna que sustituyó a la desnuda e imberbe original,⁶²⁷ como se puede comprobar en el grabado realizado por Antonio Bosio en 1632 (fig. 155).⁶²⁸

⁶²⁰ SCEVOLA 1999: 50.

⁶²¹ SCHEIFELE 1994: 77, nota 16. Kletke también se percata de este cambio al afirmar que «the bearded male is found frequently in medieval representations of the story» (KLETKE 19959: 19).

⁶²² Paris, Musée du Louvre, inv. MNC 36.

⁶²³ Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 1973/58/P.O./297. ARIAS, NOVOA 1999: 171-172.

⁶²⁴ SÖRRIES 2005: 151.

⁶²⁵ Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Archéologie Nationale, inv. Acq. 1872.

⁶²⁶ Città del Vaticano, Museo del Tesoro della Basilica di San Pietro.

⁶²⁷ AGE OF SPIRITUALITY 1978: 428, 429.

⁶²⁸ BOSIO 1632: 45.

Green explica la pérdida de la juventud de las representaciones del profeta en el románico como una muestra de la aceptación de Daniel como tipología de Cristo.⁶²⁹

Analizando en qué medida esta característica fisonómica está presente en los diferentes tipos que configuran la clasificación propuesta (tabla 5), se observa que tan solo en los tipos I-b y VI, el porcentaje de imágenes de Daniel con barba es tan elevado que llega a equilibrarse con el de los imberbes.⁶³⁰

	Con barba
Tipo I-a: Orante clásico	8,00% (7,7%)
Tipo I-b: Sedente con brazos alzados	45,8% (48,0%)
Tipo I-c: Orante con las manos juntas	26,9% (25,0%)
Tipo II-a: De consentimiento o intercesión - Mostrando las palmas de ambas manos	26,1% (28,0%)
Tipo II-b: De consentimiento o intercesión - Mostrando la palma de una mano	26,3% (23,8%)
Tipo III-a: Alzando un brazo - Bendiciendo con los dedos	23,1% (23,1%)
Tipo III-b: Alzando un brazo - Mostrando la palma de una mano	30,0% (27,3%)
Tipo IV: Narrativo	40,0% (45,5%)
Tipo V: Pensativo	13,6% (13,0%)
Tipo VI: Lector	50,0% (40,0%)
Tipo VII-a: Interactuando con los leones - Acariciándolos	20,8% (17,6%)
Tipo VII-b: Interactuando con los leones - Amarrándolos	33,3% (15,4%)
Tipo VII-c: Interactuando con los leones - Cogiendo las garras	- (13,3%)
Tipo VII-d: Interactuando con los leones - Introduciendo las manos en las fauces	42,9% (7,7%)
Tipo VII-e: Interactuando con los leones - Cogiéndoles del cuello	- (6,3%)
Tipo VII-f: Interactuando con los leones - Cogiéndoles de las orejas	-
Tipo VIII: Otros	1,9% (10,3%)

Tabla 5: Porcentajes de representaciones con barba por cada tipo de postura de Daniel

A este respecto, es significativo que en el análisis realizado anteriormente hayamos llegado a la conclusión de que uno de los pocos tipos en los que la afirmación de Green es aplicable es precisamente el primero de estos dos, es decir, en el que el profeta aparece sedente con brazos

⁶²⁹ GREEN 1948: 14.

⁶³⁰ Se puede añadir el tipo VII-b, pero solo para las piezas seguras y de probabilidad alta.

alzados. En este caso, la asimilación de la imagen de Daniel a la del Cristo triunfante podría haber tenido como consecuencia una mayor tendencia a representarlo con barba, lo que sería una nueva muestra de como el significado de la imagen puede reflejarse en las características físicas de la misma. Por el contrario, en el tipo III-a, en el que Daniel alza un brazo y bendice con los dedos, no se aprecia una proporción relativamente elevada del número de profetas barbados que pueda asociarse a la relación formal y gestual que hemos establecido con la imagen de la *Maiestas Domini*. En el caso del tipo VI el número de piezas es tan escaso, cinco, que no resulta significativo para inferir ningún tipo de conclusión.

Otro dato que llama la atención es que aquellas piezas que siguen el modelo de orante clásico, como era de esperar, presentan uno de los porcentajes más bajos de Daniel barbado, de lo que se puede inferir que no solo se han inspirado en los modelos anteriores para la postura, sino también en la apariencia física del profeta.

1.1.3.3. Vestimenta

También en la vestimenta se aprecian una serie de transformaciones que rompen con la tradición anterior. Si bien en época paleocristiana, lo más habitual era representar al profeta desnudo, sobre todo en las catacumbas (figs. 12-19) y los sarcófagos (figs. 20-28 y 155), en ciertas ocasiones aparece ataviado con túnica corta –sarcófagos de Alcaudete⁶³¹ (fig. 32) y Écija (fig. 35),⁶³² copa de vidrio de Homblières (fig. 40)–,⁶³³ manto –sarcófago de Aire-sur-l'Adour (fig. 31)–, capa –sarcófago de Écija– o perizoma –losa incisa en la catacumba de Priscila, Roma (fig. 157)–. En las ya citadas lucernas de terracota de Cartago (fig. 39),⁶³⁴ Daniel viste una túnica corta, ceñida con un cinturón y sobre ella una capa, con lo que anticipan lo que, desde el punto de vista de la indumentaria, caracterizará a las representaciones bizantinas. En el imperio bizantino Daniel deja de mostrarse desnudo y, mayoritariamente, aparece con capa y gorro frigio, como se puede apreciar en una píxide de marfil realizado en Siria o Egipto (ss. V-VI)⁶³⁵ (fig. 48), en el relieve de Tasos (s. VI, fig. 47),⁶³⁶ en el amuleto de la colección Moussaieff (fig. 9), en el camafeo de Cividale di Friuli (fig. 154),⁶³⁷ o en los mosaicos de Hosios Loukas (fig. 54). Aunque

⁶³¹ Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 50309. SCHLUNK 1962; SÖRRIES 2005: 91.

⁶³² SCHLUNK 1962; SÖRRIES 2005: 91.

⁶³³ Paris, Musée du Louvre, inv MNC 919.

⁶³⁴ Ampurias (MANCHO 1999), Musée du Louvre (inv. S1878) y monasterio de Kikkos (Chipre).

⁶³⁵ London, British Museum, inv. 1877,0706.3. SÖRRIES 2005: 107, fig. 12; OHM 2008: 32, figs. 22, 22a.

⁶³⁶ İstanbul, Arkeoloji Müzesi, inv. 2157 T.

⁶³⁷ MENIS 1973.

mayoritariamente aparece con túnica, bien corta –en los ejemplos anteriores o en dos sarcófagos en Rávena (fig. 45)–, bien larga –pinturas de Pürenli Seki (fig. 57) o de la iglesia de Agacalti (fig. 58), ambas en Ihlara (Capadocia) y en las ampollas de Esmirna (fig. 56)–,⁶³⁸ en alguna ocasión también se le representa con el torso desnudo y vistiendo tan solo una especie de calzón, como en el plúteo de San Apolinar Nuevo de Rávena (segunda mitad del s. VI, fig. 158).⁶³⁹ Por debajo de la túnica corta, en numerosas ocasiones porta una especie de pantalón, tal y como se puede ver en algunas de las obras citadas, así como en el relieve reutilizado en la iglesia de los Santos Juan y Pablo de Venecia (fig. 53),⁶⁴⁰ en la caja de mármol de san Quirico y santa Julita de la iglesia de San Juan Bautista de Rávena⁶⁴¹ (fig. 159) o en los relieves exteriores de la iglesia de Akdamar (fig. 62). El conjunto predominante en las obras bizantinas, formado por túnica corta, pantalón, capa y gorro frigio, que es también utilizado en otros personajes, como los Magos –mosaicos de San Apolinar Nuevo y sepulcro en San Vital, ambos en Rávena–, tiene su origen en las representaciones clásicas de Mitra (fig. 160).

Un atuendo muy similar, pero sin gorro frigio es el que viste Daniel en la Biblia de San Isidoro de León (fig. 83). Sin embargo, en los primeros beatos se modifica y comienza a diversificarse. Así, mientras que en el de Gerona aparece con perizoma y el torso desnudo (fig. 75), en los de San Miguel de Escalada⁶⁴² (fig. 73) y la Seo de Urgel⁶⁴³ (fig. 77) viste túnica media y, algo más tarde, en el de Silos⁶⁴⁴ (fig. 79) luce una túnica media de amplias mangas y polainas. Un cambio significativo, que tendrá su reflejo en la escultura unos años más tarde, se observa en el beato de Fernando I y Doña Sancha (fig. 78),⁶⁴⁵ en el cual parece que el profeta porta indumentaria clerical, con una túnica larga y sobre ella, posiblemente, una casulla.

En los frescos de San Clemente de Roma, el atuendo frigio se transforma en una armadura militar romana (figs. 104 y 105), que Tagliaferri ha relacionado con el sudario de san Víctor (fig. 109),⁶⁴⁶ aunque, posiblemente, considerando que no hay ningún otro elemento en común con la imagen de este tejido, y dado el lugar donde se encuentra la pintura, se deba, más bien, a una transformación del modelo bizantino que sigue para adaptarlo a lo romano.

⁶³⁸ METZGER 1981: n. 117; ARIAS, NOVOA 1999: 172; SÖRRIES 2005: 140, 151.

⁶³⁹ BOVINI 1952: 220-222, figs. 2-a, 2b.

⁶⁴⁰ BETTINI 1944: v. I: 43; SÖRRIES 2005: 99.

⁶⁴¹ Ravenna, Museo Arcivescovile. PERRYMOND 1992: 257-258.

⁶⁴² New York, Pierpont Morgan Library, ms. 644, f. 260.

⁶⁴³ Seu d'Urgell, Museu Diocesà, ms. 26, f. 222r.

⁶⁴⁴ London, The British Library, Add. ms. 11695, f. 239r.

⁶⁴⁵ Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vit. 14.2, f. 286r.

⁶⁴⁶ TAGLIAFERRI 2003: 162.

Este proceso de diversificación en la vestimenta de Daniel se intensifica en la escultura románica. A diferencia de los periodos anteriores, la prenda más frecuentemente utilizada es la túnica larga, como se puede apreciar en la tabla 6. La misma, en un 15,3% (11,1%) de los casos suele complementarse con un manto. Menos frecuentes son las túnicas cortas y medias, el uso de las cuales aumenta conforme se reduce la probabilidad de que se trate de la condena de Daniel.

Vestimenta Daniel	Porcentaje
Túnica larga	70,3% (59,2%)
Túnica media	3,7% (3,6%)
Túnica corta	11,4% (16,3%)
Manto	15,3% (11,1%)
Casulla	8,4% (5,7%)
Capa	7,7% (5,0%)
<i>Paludamentum</i>	2,9% (2,4%)
Esclavina	1,1% (0,7%)
Perizoma	3,7% (2,8%)
Desnudo	2,6% (3,6%)
Indeterminado	8,4% (11,8%)

Tabla 6: Vestimenta de Daniel

Los escasos ejemplos en los que el profeta aparece desnudo⁶⁴⁷ no parece que estén motivados por una continuidad del modelo clásico, dado que la postura que adopta, salvo en Dondas (D-093) y La Chapelle-Faucher (D-130), nada tiene que ver con el tipo de orante clásico. En algunos casos, dada la indefinición o tosquedad de la figura, no queda claro que realmente se represente a Daniel sin ropa.⁶⁴⁸ La desnudez es una de las características que definen a la familia de piezas que hemos denominado borgoñona I, de la que hablaremos en el apartado V.3.5.1. Vestido tan solo con un perizoma aparece en un 3,7% (2,8%) de las ocasiones.⁶⁴⁹ En relación con el uso de esta prenda, en los dos capiteles de Siurana (D-337 y D-338) resulta interesante la relación que se establece entre las dos imágenes de Daniel de la portada y el Cristo crucificado del tímpano, ataviado también con perizoma (fig. 161).

⁶⁴⁷ Anzy-le-Duc (D-011), Arnac (D-016), Ávila (D-029), Bermés (D-038), Blars (D-042), Blesle (D-044), Bully (D-047), Charlieu (D-073), Commagny (D-085), Dondas (D-093), La Chapelle-Faucher (D-130), Malla (D-170), Requeixo (D-248), Tirolo (D-356) y Vézelay (D-381).

⁶⁴⁸ Blars (D-042) y Bully (D-047).

⁶⁴⁹ Andaluz (D-010), Jaillans (D-126), Lapeyre (D-146), Louignac (D-163), Pavía (D-228), Pernes-les-Fontaines (D-230), Saint-Lizier (D-282 y D-283), Saint-Maixant (D-286), Siurana (D-337 y D-338) y Tarascon (D-349).

Una de las más interesantes novedades es la incorporación, en unas treinta obras, de indumentaria clerical y litúrgica, como casullas,⁶⁵⁰ esclavinas⁶⁵¹ o capas,⁶⁵² en algunos casos complementada por báculos⁶⁵³ y bonetes o tiaras.⁶⁵⁴ Una posible justificación a la utilización de este tipo de atuendo puede ser la intención de identificar al profeta con el estamento de los *oratores*, de lo que hablaremos más adelante.⁶⁵⁵

En Italia se concentran una serie de obras en las que el profeta viste el *paludamentum*,⁶⁵⁶ algunas de las cuales hemos incluido en la familia que hemos denominado italo-provenzal.⁶⁵⁷ El uso de esta prenda, habitual en el Sacro Imperio, puede estar motivado por las relaciones existentes entre el emperador y los edificios donde se hallan. El tema se desarrollará más ampliamente en el apartado VI.3.4.2. Tres de las obras quedan fuera de territorio italiano, Chur (D-079 y D-081) y Saint-Guilhem-le-Désert (D-277), si bien las dos primeras están muy relacionadas con las piezas italianas: D-079 forma parte de la familia italo-provenzal y D-081 presenta claros paralelos con Pavía (D-226). En relación a la última obra, Kettle afirma que el *paludamentum* que viste la figura central sugiere que se trata de un alto aristócrata, no del profeta Daniel.⁶⁵⁸ Como veremos más adelante, la existencia de obras en las que se utiliza dicha prenda y en las que no cabe ninguna duda de que se representa a Daniel, contradice el argumento de este autor.

En algunos casos, Daniel ciñe la túnica con un cinturón anudado, nunca con hebilla,⁶⁵⁹ y en Arlés (D-013) con un fajín.

⁶⁵⁰ Agüero (D-001), Auzon (D-027), Covet (D-089), Lacommande (D-137), Lagupie (D-139), Langoiran (D-142), Loarre (D-158), Lucq-de-Béarn (D-158), Moirax (D-186), Paray-le-Monial (D-220), Resoba (D-249), Revenga (D-253), Rion-des-Landes (D-2579), Saint-Ferme (D-272), Saint-Loubouer (D-284), Saint-Martial-de-Valette (D-287), Saint-Martin-le-Pin (D-288), Saint-Sever (D-301), Saint-Sulpice-de-Mareuil (D-304), Santillana del Mar (D-326 y D-327), Varen (D-378) y Glencairn Museum (D-403).

⁶⁵¹ Osorno (D-218), Revilla de Santullán (D-254) y Río seco (D-258).

⁶⁵² La Charité-sur-Loire (D-131), Loarre (D-158) y Moutiers-Saint-Jean (D-201). Aunque existen más ejemplos en los que Daniel viste una capa, es problemático discernir si la misma es un atuendo laico o litúrgico.

⁶⁵³ Agüero (D-001), Revenga (D-253), Saint-Martial-de-Valette (D-287), Saint-Martin-le-Pin (D-288), Saint-Sulpice-de-Mareuil (D-304).

⁶⁵⁴ Revenga (D-253).

⁶⁵⁵ Véase el apartado VI.1.10 de esta tesis.

⁶⁵⁶ Carpineti (D-056), San Antimo (D-057), Chur (D-079 y D-081), Como (D-089), Módena (D-184), Parma (D-223), Pavía (D-226), Saint-Guilhem-le-Désert (D-277) y Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín (D-418).

⁶⁵⁷ Véase apartado V.3.5.5 de esta tesis.

⁶⁵⁸ DOMINGO 1998: 113-114; KLETKE 1995: 21.

⁶⁵⁹ Astureses (D-018), Basilea (D-034), Campet (D-054), Cénac (D-061 y D-062), Cessac (D-068), Chameyrat (D-072), Chateaufeillant (D-075), Dore-l'Église (D-094), El Olmillo (D-097), Le Dorat (D-150 y D-151), Mazères (D-179), Noailles (D-109), Poitiers (D-236), Pozancos (D-239), Saint-Ferme (D-273), Saint-Genou (D-274), Saint-Robert (D-298- y D-299), Santa Cruz de la Serós (D-322), Sepúlveda (D-355), Travanca (D-364), Vallespinoso de Aguilar (D-374), Zamora (D-299) y Pavía (D-421).

El profeta aparece calzado en un 42,0% (42,4%) de las ocasiones, porcentaje que se eleva sustancialmente en los tipos VII-f –100% (75,0%)–, VII-d –85,7% (66,7%)– y VI –75,0% (80,0%)–. Por el contrario, el tipo en el que Daniel aparece más veces descalzo es el que lo muestra alzando un brazo y mostrando la palma de una mano (tipo III-b), en el que tan solo en el 20,0% (18,2%) de las piezas aparece calzado.

Finalmente, son escasas las obras en las que cubre su cabeza con algún tipo de gorro –liso,⁶⁶⁰ gallonado⁶⁶¹ o frigio–,⁶⁶² con un bonete,⁶⁶³ una diadema⁶⁶⁴ o una corona.⁶⁶⁵

1.1.3.4. El libro

Aunque algunos autores han afirmado que Daniel no aparece representado con un libro o que este es un atributo poco habitual en él,⁶⁶⁶ en lo que se refiere a la escultura románica, la presencia de dicho objeto en un 16,0% (11,6%)⁶⁶⁷ confirma que no se trata de un objeto tan excepcional, sino más bien lo contrario. El mismo puede aparecer abierto⁶⁶⁸ o cerrado,⁶⁶⁹ si bien se aprecia una clara preferencia por esta segunda opción, la cual se da en dos de cada tres ocasiones en las que dicho elemento está presente. Esta mayor presencia de libros cerrados puede ser lo que le lleva a Green a comentar que «Daniel's book, when shown is always a closed one»,⁶⁷⁰ afirmación que, como hemos visto, no se corresponde con la realidad.

⁶⁶⁰ Agüero (D-001), Airvault (D-005), Aldea de Ebro (D-007), Burlats (D-049), Cambre (D-053), Carboentes (D-055), Luz-Saint-Sauveur (D-166), Moirax (D-186), Parma (D-233) y Vienne (D-382).

⁶⁶¹ Pavía (D-229) y Santo Domingo de la Calzada (D-328).

⁶⁶² Seo de Urgel (D-334).

⁶⁶³ Moissac (D-189), Revenga (D-253) y Tolosa (D-357).

⁶⁶⁴ Saint-Germain-sur-Renon (D-276) y Saint-Julien-sur-Verde (D-280).

⁶⁶⁵ Chaveyriat (D-078), Pavía (D-226, D-227 y D-413) y Zúrich (D-402).

⁶⁶⁶ ÍÑIGUEZ 1967: 274; GÓMEZ DE VALENZUELA 1973: 470.

⁶⁶⁷ Se incluyen en estos porcentajes algunos casos en los que es probable que el profeta sujete un libro: Cérons (D-064), Como (D-086), Doulezon (D-095), Iguacel (D-123), Illats (D-124), Monopoli (D-190), Oeyreluy (D-214), Saint-Martin-le-Pin (D-288), Valdazo (D-372), Vaprio d'Adda (D-377).

⁶⁶⁸ Cambre (D-053), La Coruña (D-133), Lucq-de-Béarn (D-165), Marestay (D-173), San Pedro de Echano (D-215), Maianca (D-427), Orense (D-216), Rouffignac (D-261), Saint-Aubin (D-266), San Martín de Elines (D-315), Sarbazan (D-329) y Treviana (D-411 y D-412).

⁶⁶⁹ All (D-008), Burdeos (D-048), Carboentes (D-055), Ferreira de Pantón (D-103), Lacommande (D-137), Landiras (D-140 y D-141), Larresingle (D-147), León (D-152), Lincoln (D-157), Melay (D-180), San Pedro de Tejada (D-243), Rebordans (D-247), Rion-des-Landes (D-257), Saint-Aignan-sur-Cher (D-263), Saint-Laurent-en-Brionnais (D-281), Saint-Macaire (D-285), Saint-Martial-de-Valette (D-287), Saint-Sulpice-de-Mareuil (D-304), Sant Cugat del Vallés (D-320), Santillana del Mar (D-326) Saujon (D-331), Sorde-l'Abbaye (D-341), Soulac-sur-Mer (D-341 y D-344) y Glencairn Museum (D-406 y D-409).

⁶⁷⁰ GREEN 1948: 25.

Se observan algunas diferencias asociadas a la ubicación geográfica. Mientras que en la totalidad de las obras situadas en tierras francesas en las que Daniel sostiene un libro abierto, utiliza ambas manos, en la mayor parte de las piezas en los reinos hispanos dicho objeto aparece apoyado sobre sus piernas.⁶⁷¹ Tan solo hemos localizado un ejemplar miniado en el que Daniel aparece con un libro, que está abierto: un manuscrito francés, quizás un fragmento de un salterio, conservado en la Koninklijke Bibliotheek en La Haya (fig. 101).⁶⁷² Por tanto, cabe pensar que esta característica iconográfica surge y tiene más desarrollo dentro del mundo de la escultura.

En términos relativos, es en los reinos hispánicos donde se encuentra con mayor frecuencia este elemento, en un 21,5% (13%) de las obras, con una reseñable concentración de piezas en Galicia. En el mapa 20 se aprecia como los lugares con más densidad son la cornisa norte de la península ibérica y el oeste del ducado de Aquitania.

Además del tipo VI-Lector, en el que obviamente es un elemento imprescindible, es significativo que aparezca en dos tercios de las piezas de los tipos III-a: Alzando un brazo-Bendiciendo con los dedos –69,2% (69,2%)– y III-b: Alzando un brazo-Mostrando la palma de una mano –60,0% (54,5%)– y en un 42,1% (38,1%) en las del tipo II-b: De consentimiento o intercesión-mostrando la palma de una mano.

Green alude a los paralelismos con la imagen de la *Maiestas Domini* para explicar el hecho de que Daniel aparezca en ocasiones con un libro en lugar de con la habitual filacteria de los profetas,⁶⁷³ opinión que, si bien en algún caso puede resultar cierta, no puede aplicarse a todas las obras de forma generalizada. En primer lugar, hay que considerar que la imagen de Daniel con un libro en las manos aparece con anterioridad a la expansión de la figura de la *Maiestas Domini*. El antecedente más antiguo que conocemos son las ampollas de peregrino de Esmirna, a las que ya hemos aludido anteriormente (fig. 56), y que se pueden datar en los siglos V-VI.⁶⁷⁴ En segundo lugar, en la escultura románica existen ejemplos de Daniel con un libro cuya vinculación con la *Maiestas* es inexistente. Así, en las jambas de la portada central de la fachada oeste de la catedral de Módena aparece Daniel portando un libro (fig. 162), junto a otros profetas representados con algún atributo con el que tienen alguna relación: Aaron con el bastón, Moisés con las tablas y

⁶⁷¹ Cambre (D-053), La Coruña (D-133), San Pedro de Echano (D-215), Orense (D-216) y Treviana (D-412).

⁶⁷² Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. KB 76 F 5, f. 9r.

⁶⁷³ GREEN 1948: 25-26.

⁶⁷⁴ SÖRRIES 2005: 140, 151; RAUTMAN 2010: 52-53.

Habacuc con un recipiente y un ángel que le porta un objeto redondo (fig. 163).⁶⁷⁵ Como hemos comentado, y como puede apreciarse en la tabla 7, los tipos de Daniel en los que se da una mayor presencia relativa del libro son aquellos que Green asocia con la *Maiestas Domini*. Sin embargo, como ya hemos visto al tratar detalladamente las características de cada modalidad de la clasificación, algunas de estas posturas no son muy frecuentes en dicha teofanía, por lo que difícilmente puede servir de modelo. Además, si la afirmación de esta autora fuera cierta ¿cómo se explicarían el resto de obras en las que el profeta aparece con un libro y no son susceptibles de ser vinculadas con la *Maiestas Domini*?

	Con libro
Tipo I-a: Orante clásico	-
Tipo I-b: Sedente con brazos alzados	4,2% (4,0%)
Tipo I-c: Orante con las manos juntas	-
Tipo II-a: De consentimiento o intercesión - Mostrando las palmas de ambas manos	4,3% (4,0%)
Tipo II-b: De consentimiento o intercesión - Mostrando la palma de una mano	42,1% (38,1%)
Tipo III-a: Alzando un brazo - Bendiciendo con los dedos	69,2% (69,2%)
Tipo III-b: Alzando un brazo - Mostrando la palma de una mano	60,0% (54,5%)
Tipo IV: Narrativo	-
Tipo V: Pensativo	-
Tipo VI: Lector	100% (100,0%)
Tipo VII-a: Interactuando con los leones - Acariciándolos	-
Tipo VII-b: Interactuando con los leones - Amarrándolos	-
Tipo VII-c: Interactuando con los leones - Cogiendo las garras	-
Tipo VII-d: Interactuando con los leones - Introduciendo las manos en las fauces	14,3% (2,6%)
Tipo VII-e: Interactuando con los leones - Cogiéndoles del cuello	- (6,3%)
Tipo VII-f: Interactuando con los leones - Cogiéndoles de las orejas	-
Tipo VIII: Otros	27,8% (18,6%)

Tabla 7: Porcentajes de las representaciones de Daniel con libro por tipo

Vila, en referencia al Daniel de Cambre (D-053), considera que el libro podría aludir tanto al carácter sabio del profeta, como a las revelaciones que le hizo el arcángel Gabriel, y recuerda como Daniel profetizó la aparición de san Miguel al final de los tiempos y la salvación de aquellos

⁶⁷⁵ Glass y Sastre han señalado el sentido eucarístico de los objetos incluidos en esta representación de Habacuc (GLASS 2000: 334; SASTRE 2005: 27).

que estuvieran inscritos en el libro.⁶⁷⁶ También Moure relaciona el libro que Daniel porta en sus manos en el capitel de Ferreira de Pantón (D-103) con esta misma visión narrada en *Daniel* 7: 10.⁶⁷⁷ Miguélez, al referirse también a Cambre, señala que el libro alude a la condición de profeta de Daniel.⁶⁷⁸ La explicación que Scheifele hace de la presencia del libro, aunque está en línea con la opinión de Vila y de Moure, se refiere a otro pasaje bíblico, a la visión narrada en *Daniel* 12: 1-13,⁶⁷⁹ a la cual aludiremos más adelante al tratar acerca de la imagen de san Miguel.⁶⁸⁰ En nuestra opinión, coincidente con la de Scheifele, el libro representaría el Libro de los justos que es entregado a Daniel por el arcángel para que lo mantenga cerrado hasta el día del Juicio. Esta misma lectura puede aplicarse a los libros que porta san Miguel en algunas obras en las que está representado junto a Daniel.⁶⁸¹ Esta propuesta no es contradictoria con la idea de que, desde un punto de vista formal, el libro contribuya, en algunas situaciones, a asimilar la imagen del profeta con la de Cristo. Así, aún en los casos en los que se da una mimesis gestual derivada de la lectura tipológica como prefiguración de Cristo, el libro que porta el profeta continuaría manteniendo su significado escatológico vinculado con la citada visión. En el capitel de Maianca (D-427), Daniel aparece señalando a una de las páginas del libro, gesto que refuerza su asociación con el Libro de los justos.

Aunque en la mayor parte de las ocasiones el libro es representado como un prisma rectangular liso, en algunos casos su cubierta aparece decorada. Por ejemplo, en Burdeos (D-048) presenta un bello motivo formado por cuatro hojas lanceoladas dispuestas en las diagonales y arrancando desde el círculo situado en el centro (fig. 164a). En Saujon (D-331), aunque la mano del profeta la oculta parcialmente, se aprecia una ornamentación incisa en forma de X rodeada por un marco perimetral configurado por tres líneas rectas, también incisas (fig. 164b). El tercer ejemplo de portada de libro bellamente decorado es Saint-Aignan-sur-Cher (D-263), donde la superficie está configurada por una cuadrícula con agujeros en el centro de cada cuadrado (fig. 164c). En Carboentes (D-055), Lacommande (D-137), Lincoln (D-157) y Sant Cugat del Vallés (D-320) la ornamentación es muy sencilla, y está formada por una línea incisa que recorre el perímetro para configurar un marco. En dos casos, tan relacionados entre sí que podrían ser obra del mismo

⁶⁷⁶ VILA 1986: 68.

⁶⁷⁷ MOURE 2005: 10.

⁶⁷⁸ MIGUÉLEZ 2007: 111.

⁶⁷⁹ SCHEIFELE 1994: 48. Carrillo da esta misma explicación para justificar la presencia del libro en el capitel gallego de Maianca (D-427).

⁶⁸⁰ Véase el apartado VI.1.2.2 de esta tesis.

⁶⁸¹ Landiras (D-140), Moirax (D-185), Santillana del Mar (D-327), Tolosa (D-357) y Yermo (D-395), Treviana (D-411). OLAÑETA 2009: 20, 29. Véase el apartado VI.1.2.2 de esta tesis.

taller, Landiras (D-140) y Saint-Macaire (D-285), en la cubierta del libro se ha incluido una tira alargada para simular el cierre del códice.

Finalmente, tan solo en Marestay (D-173), las páginas del libro incorporan una inscripción, la cual identifica la escena: DANIEL IN LACV LEONVM.

1.1.3.5. El báculo o bastón

Otra de las novedades que se incorporan en la imagen de Daniel en el románico es que en ciertas ocasiones aparece con un bastón. Mientras que en algunos casos la parte superior del mismo tiene forma de tau,⁶⁸² en otros se remata con una voluta en espiral.⁶⁸³ Tres de los de la primera modalidad se encuentran en el norte de Dordoña, en el distrito de Nontron: Saint-Martial-de-Valette (D-287), Saint-Martin-le-Pin (D-288) y Saint-Sulpice-de-Mareuil (D-304). Son tres obras que presentan numerosas similitudes compositivas, estilísticas e iconográficas y que fueron realizadas por un mismo taller, las cuales hemos agrupado en la familia denominada de Nontron.⁶⁸⁴

En la mayor parte de las veces en las que Daniel sostiene un bastón está ataviado con vestimenta clerical, por lo que se puede afirmar que dicho objeto es un báculo. Tan solo en Laurenque (D-149) y Louignac (D-163) hay ciertas dudas respecto a esta identificación. En el primer caso, aunque su atuendo no es el de un clérigo, aparece bendiciendo, por lo que también podría tratarse de dicho elemento litúrgico. Más enigmático es el segundo caso, en el que el presunto profeta muestra su torso desnudo, viste perizoma y aparece arrodillado. Un sermón incluido en el *Codex Calixtinus* aporta una pista sobre el posible sentido de la presencia del bastón o báculo en los casos en los que el personaje entre los leones no viste atuendo clerical:

El báculo es la defensa del hombre contra lobos y perros. El perro suele ladrar al hombre y el lobo acostumbra a devorar las ovejas. Por el perro y el lobo se designa el diablo tentador del género humano. El demonio ladra al hombre, cuando provoca su mente a pecar con el ladrido de sus sugerencias. Muerde como el lobo, cuando impulsa sus miembros hacia el pecado y por la costumbre de vivir en la culpa devora su alma entre sus hambrientas fauces. Por tanto, debemos encarecer al peregrino, cuando le damos el báculo, que lave sus culpas

⁶⁸² Laurenque (D-149), Saint-Martial-de-Valette (D-287), Saint-Martin-le-Pin (D-288) y Saint-Sulpice-de-Mareuil (D-304).

⁶⁸³ Agüero (D-001), Louignac (D-163) y Revenga (D-253).

⁶⁸⁴ Véase el apartado V.3.5.12 de esta tesis.

por la confesión y fortaleza del corazón y sus miembros frecuentemente con la enseña de la Santísima Trinidad contra las ilusiones y fantasmas diabólicos.⁶⁸⁵

De esta forma, este atributo –medio de protección ante las fieras que simbolizan el poder del Maligno y defensa para evitar ceder a la tentación y caer en el pecado– podría ser un elemento complementario a la significación asociada a Daniel.

En Saint-Guilhem-le-Désert (D-277), el presunto profeta sujeta en su mano izquierda un cetro finalizado en forma de mano, el cual ha sido relacionado por Kletke con este tipo de atributos imperiales, si bien este autor descarta que se trate del profeta, entre otras cosas por la presencia de dicho objeto.⁶⁸⁶

1.2. Los leones

Algunos de los detalles que la narración bíblica aporta en relación a los leones tuvieron su correspondiente reflejo en las representaciones artísticas del episodio. Sobre su número, mientras que nada se dice en el texto de la primera condena, en el de la segunda se especifica que en el foso había siete leones. A pesar de ello, como hemos visto, desde la aparición de esta imagen, y durante bastantes siglos, se optó de forma mayoritaria por situar a Daniel entre dos leones situados simétricamente a su lado.⁶⁸⁷ Esta persistente homogeneidad a la hora de elegir el número de fieras se ve alterada en el románico, en línea con la marcada tendencia hacia la diversidad que hemos visto que caracteriza a la imagen del profeta en este periodo. Si bien la pareja de leones continúa siendo la alternativa más habitual –un 60,9% (66,4%) de los casos–, se incrementa considerablemente la presencia de otras opciones.⁶⁸⁸ Persiguiendo, quizás, una cierta fidelidad al texto bíblico, en algunas situaciones –en un 5,0% (3,3%) de los casos– el número de fieras coincide con las siete del texto bíblico.⁶⁸⁹ Mientras que en tierras hispanas no se encuentra ninguna pieza con esta característica, en las dos obras atribuidas al maestro de Cabestany, en las

⁶⁸⁵ CODEX CALIXTINUS 1951: 205 (citado en MOURE 2010: 12).

⁶⁸⁶ KLETKE 1995: 23. Por su parte, Drake no considera que el cetro sea un elemento determinante para descartar que se trate de Daniel (DRAKE 2009: 67).

⁶⁸⁷ Deonna cita algunas piezas que incorporan uno y cuatro leones (DEONNA 1949a: 125).

⁶⁸⁸ Véase la tabla 8.

⁶⁸⁹ Scheifele afirma que el número de siete leones se da tan solo en cuatro casos: Saint-Aignan-sur-Cher (D-263), Beaulieu sur-Dordogne (D-035), Saint-Papoul (D-290) e Ydes-Bourg (D-393) (SCHEIFELE 1994: 79, nota 28). En realidad, esta característica aparece en trece piezas, pues no menciona Lacommande (D-137), Nogaro (D-211), Bussy-le-Grand (D-050), Saint Mont (D-289), Escalans (D-099), Tournus (D-362), Oristano (D-217) ni Ginebra (D-118 y D-119).

abadias de Saint-Papoul (D-290) y San Antimo (D-057), se opta por esta cantidad de fieras. Por espacios geográficos, se aprecia que en los reinos hispánicos se incluye una pareja de fieras –en un 72,6% (73,8%) de las piezas– con más frecuencia que en Francia, donde solo alcanza el 58,2% (66,8%) y, sobre todo, que en Italia –42,9% (42,9%)–. En el mapa 21 puede observarse la distribución geográfica de las diferentes modalidades en el número de leones. Dado que en la mayor parte de las ocasiones la composición se adapta a un esquema regido por la simetría, apenas un 15,6% (13,8%) de los casos cuentan con una cifra impar de leones. En ocho piezas tan solo aparece un felino: Azuelo (D-030), Gourdon (D-120), Neuilly-en-Donjon (D-204), Rebordans (Tui) (D-247), Saint-Révérien (D-297), Secondigny (D-332), Soulac-sur-Mer (D-342) y Montealegre (D-417). La presencia de un solo animal era un caso insólito con anterioridad al románico, pues tan solo se da en la placa metálica que recubría un barreño en Miannay (fig. 165).⁶⁹⁰ En la mayor parte de estos casos, esta severa reducción en el número de fieras se puede explicar por la necesidad de espacio para desarrollar la escena.

N. leones	Francia	España	Italia	Resto	Total
1	3,0% (2,98%)	3,6% (3,5%)	-	- (7,1%)	2,8% (3,0%)
2	58,2% (66,8%)	72,6% (73,8%)	44,0% (42,9%)	42,9% (42,9%)	60,9% (66,4%)
3	5,5% (5,0%)	1,2% (2,8%)	16,0% (11,4%)	-	5,0% (4,7%)
4	17,6% (13,9%)	17,9% (13,5%)	24,0% (34,3%)	- (14,3%)	17,8% (15,4%)
5	2,4% (2,1%)	1,2% (2,8%)	4,0% (2,9%)	28,6% (14,3%)	2,8% (2,8%)
6	5,5% (3,8%)	3,6% (3,5%)	-	- (7,1%)	4,3% (3,5%)
7	6,1% (4,2%)	-	8,0% (5,7%)	28,6% (14,3%)	5,0% (3,3%)
8	1,2% (0,8%)	-	4,0% (2,9%)	-	1,1% (0,7%)

Tabla 8: Número de leones por países⁶⁹¹

Aunque nada de lo comentado en el texto bíblico puede asociarse con la postura que adoptan las fieras, este es otro de los aspectos que en el románico adquiere una especial diversidad respecto a la tradición anterior. Si bien en los frescos de las catacumbas y en sepulcros paleocristianos es mayoritaria la posición sedente de las fieras, a partir del siglo XI la misma se da tan solo en escasamente el 6,4% (7,0%) de los casos. Resulta interesante observar como en buena parte de las veces en las que los leones adoptan esta postura, establecen algún tipo de interacción física con el

⁶⁹⁰ VAN ROBAIS 1873; LE BLANT 1874; CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 6-2: col. 1934, fig. 5511; SALIN 1942: 209-210; GROSSET 1952: 153; PERRYAYMOND 1992: 271-272.

⁶⁹¹ En algunas de las columnas el total no alcanza el 100%, pues hay alguna pieza en la que el número de leones es indeterminado.

profeta –en un 35,3% (53,6%)–. La postura más habitual adoptada por los felinos, en un 59,8% (58,9%) de los casos, es la que los presenta de pie, apoyados con tres o cuatro patas sobre el suelo.⁶⁹² Algo menos frecuente, con un 16,2% (19,5%), es la posición rampante. La representación de los leones en múltiples poses dentro de una misma escena, característica que suele ser habitual en el campo de la miniatura, se da menos en la escultura –5,9% (4,6%)–.⁶⁹³ Desmarcándose de la sistemática repetición de un modelo estereotipado, en el románico, la combinación de una mayor diversidad en la gestualidad de Daniel y en la postura de los leones, tiene como resultado la creación de composiciones más dinámicas, más ricas desde un punto de vista iconográfico, y menos estandarizadas..

Un aspecto relevante, y muy vinculado a la lectura simbólica de la escena, es la actitud de los felinos y su interacción con el profeta. En un 18,3% (23,2%) de los casos estos apoyan al menos una de sus garras sobre este, la mayor parte de las veces sobre las piernas. Esta forma de contacto de las fieras con Daniel es algo más frecuente en Italia, donde casi un tercio de las representaciones –30,4% (30,3%)– siguen esta pauta. Asimismo, es más común cuando el profeta aparece sedente –19,5% (27,6%)– que cuando se alza erguido –15,4% (17,5%)–. Este gesto denota sumisión y mansedumbre. En algunos casos, como en Aulnay-sous-Bois (D-025), los leones apoyan sus garras sobre la cabeza de Daniel.

Sin embargo, es más común que esta docilidad se manifieste bien mediante una postura sedente o postrada, bien mediante la actitud o intención de lamer al profeta, o, incluso por medio de ambas alternativas al mismo tiempo. Cirilo de Jerusalén,⁶⁹⁴ Ambrosio de Milán y Paulino de Nola⁶⁹⁵ hacen referencia a que los leones, recostándose, manifestaron su falta de agresividad.⁶⁹⁶ La actitud de lamer se encuentra en casi la mitad de las piezas –48,0% (33,6%)–, en ocasiones en combinación con el anterior ademán.⁶⁹⁷ Nada dicen las Escrituras sobre este tipo de interacción entre los leones y Daniel, la cual posiblemente se inspira en los comentarios de varios autores como Hipólito de Roma para quien los leones lamieron los pies del profeta mientras este les

⁶⁹² En algunos casos están de pie pero con una de las garras delanteras apoyada en las rodillas del profeta.

⁶⁹³ Esto sucede, por ejemplo, en Moirax (D-185 y 186), Cénac (D-061 y D-062), Saintes (D-310), Ydes-Bourg (D-393), Parma (D-223), Beaulieu-sur-Dordogne (D-035) o San Antimo (D-057).

⁶⁹⁴ CIRILO DE JERUSALÉN: col. 653 A.

⁶⁹⁵ PAULINO: 255.

⁶⁹⁶ DULAËY 1998: 46.

⁶⁹⁷ En un 26,5% (46,0%) de los casos en los que los leones apoyan sus garras sobre el profeta le están también lamiendo.

acariciaba la melena,⁶⁹⁸ Afraates el Sirio, quien afirmó que los leones le abrazaron con sus patas y le besaron los pies⁶⁹⁹ o Efrén de Siria, para quien a causa del olor del ayuno del profeta las fieras se mostraron sumisas y agacharon sus cabezas para besarle los pies⁷⁰⁰. Pueden añadirse a esta lista de exégetas que mencionan esta actitud de los leones a Paulino de Nola⁷⁰¹ y Prudencio.⁷⁰² Deonna, al tratar de explicar esta discrepancia entre la imagen y la narración bíblica, alude a las pasiones de ciertos mártires, como por ejemplo la de santa Tecla –cuyas representaciones ofrecen ciertas analogías con la representación tradicional de Daniel–, en la que se menciona que los leones le lamieron los pies. Para este autor, dicho gesto no solo es una forma de manifestar la sumisión hacia el santo, sino que imitaría a los que, de acuerdo a la tradición oriental, se postraban ante sus señores para besarles los pies.⁷⁰³ Bilbao trata de explicar este ademán aludiendo a los leones que lamían a los cristianos antes de devorarlos.⁷⁰⁴ Ya hemos comentado como este gesto de sumisión de las fieras aparece en unas lucernas que se elaboran en Cartago entre los siglos IV y VI (fig. 39),⁷⁰⁵ para extenderse, posteriormente, por el imperio bizantino. Esta misma es la actitud con la que se representan los leones en el capitel hispanovisigodo de San Pedro de la Nave (fig. 68), en la Biblia de 960 de San Isidoro de León (fig. 83),⁷⁰⁶ o en la mayor parte de los beatos que incluyen la escena. Sin embargo, aunque en la escultura románica, como en todas estas obras anteriores, también aparecen leones que lamen los pies del profeta,⁷⁰⁷ se observa una notable diversificación de la parte anatómica en la que realizan dicho gesto. Así, pasan la lengua por otras partes del cuerpo de Daniel, como las manos,⁷⁰⁸ los brazos,⁷⁰⁹ los hombros,⁷¹⁰ el tronco,⁷¹¹ los muslos,⁷¹² las piernas⁷¹³ o la cabeza.⁷¹⁴ El ejemplo de Campet (D-054) resulta curioso, pues las tres parejas de leones que flanquean al profeta le lamen en diferentes sitios, dependiendo de la altura a la que asoman: piernas, cintura y hombros. En algunos casos, se

⁶⁹⁸ HIPÓLITO b: 29; DULAËY 1998: 47-48.

⁶⁹⁹ AFRAATES a: 305.

⁷⁰⁰ Véase nota 110.

⁷⁰¹ PAULINO: 255; DULAËY 2003 (2001): 196.

⁷⁰² PRUDENCIO: 34.

⁷⁰³ DEONNA 1949a: 366-367.

⁷⁰⁴ BILBAO 1996: 151.

⁷⁰⁵ CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 6-2: col. 1937; DEONNA 1949a; MANCHO 1999.

⁷⁰⁶ Biblia, León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, ms. 2, f. 325v. WILLIAMS 1999: 152; VALLEJO 1999: 178-179.

⁷⁰⁷ Por ejemplo en Bari (D-033), San Antimo (D-057), Cervatos (D-065), Covet (D-089) u Hoyos (D-122).

⁷⁰⁸ Bouliac (D-046), Esclottes (D-100) o La Sauve-Majeure (D-136).

⁷⁰⁹ Saint-Macaire (D-285), Sarbazan (D-329), Burdeos (D-048) o Lacommande (D-137).

⁷¹⁰ Anzy-le-Duc (D-011), Charlieu (D-073), Melay (D-180), Trôo (D-365) o Vézelay (D-381).

⁷¹¹ Ripoll (D-259) o Cervatos (D-066).

⁷¹² Bois-Sainte-Marie (D-045).

⁷¹³ Cénac (D-061 y D-062) o Worms (D-392).

⁷¹⁴ Coll (D-084).

apunta la intención de lamer mediante el ademán de sacar la lengua, sin que se haya efectuado todavía el contacto.⁷¹⁵

	Leones lamiendo
Tipo I-a: Orante clásico	48,0% (46,2%)
Tipo I-b: Sedente con brazos alzados	83,3% (80,0%)
Tipo I-c: Orante con las manos juntas	69,2% (64,3%)
Tipo II-a: De consentimiento o intercesión - Mostrando las palmas de ambas manos	39,1% (36,0%)
Tipo II-b: De consentimiento o intercesión - Mostrando la palma de una mano	36,8% (33,3%)
Tipo III-a: Alzando un brazo - Bendiciendo con los dedos	53,8% (53,8%)
Tipo III-b: Alzando un brazo – Mostrando la palma de una mano	70,0% (63,6%)
Tipo IV: Narrativo	70,0% (72,7%)
Tipo V: Pensativo	22,7% (21,7%)
Tipo VI: Lector	25,0% (20,0%)
Tipo VII-a: Interactuando con los leones - acariciándolos	58,3% (41,2%)
Tipo VII-b: Interactuando con los leones - amarrándolos	-
Tipo VII-c: Interactuando con los leones - cogiendo las garras	-
Tipo VII-d: Interactuando con los leones - introduciendo las manos en las fauces	28,6% (5,1%)
Tipo VII-e: Interactuando con los leones - cogiéndoles del cuello	33,3% (12,5%)
Tipo VII-f: Interactuando con los leones - cogiéndoles de las orejas	- (12,5%)
Tipo VIII: Otros	46,3% (32,0%)
Total	48,0% (33,6%)

Tabla 9: Leones lamiendo por tipo de postura del profeta

Si se analiza en qué medida puede estar determinado este gesto por las diferentes formas de representar al profeta,⁷¹⁶ se llega a conclusiones interesantes, como que los leones aparecen mayoritariamente lamiendo cuando Daniel se muestra sedente con los brazos alzados (tipo I-b) o rezando con las manos juntas (tipo I-c). Lo contrario sucede cuando Daniel está pensativo o leyendo. Con la excepción de las imágenes en las que el profeta aparece acariciando a los leones (tipo VII-a), en el resto de casos en los que hay una interacción de aquel hacia estos, lo más

⁷¹⁵ Tal es así en Moutiers-Saint-Jean (D-201), San Porchaire de Poitiers (D-236), Saint-Aignan-sur-Cher (D-263) o Tolosa (D-357).

⁷¹⁶ Véase la tabla 9.

frecuente es que las fieras no aparezcan lamiendo. Ello puede deberse a que tal ademán se hace innecesario al ser manifestada su sumisión mediante el hecho de estar amarrados (tipo VII-b) o al osar el profeta a cogerles alguna parte de su cuerpo, como las garras (tipo VII-c), las fauces (tipo VII-d), el cuello (tipo VII-f) o las orejas (tipo VII-g).

En lo que se refiere a la distribución geográfica de los leones que lamen, que hemos plasmado en el mapa 22, se aprecia la existencia de ciertas zonas en las que la densidad de esta característica es bastante baja: Lemosín, Berry, Provenza, Ródano, sur de Castilla, centro de Galicia, sur de los condados catalanes y Suiza. No resulta extraño que una de estas zonas sea el Berry, pues allí predominan las representaciones de Daniel pensante, en las que, como hemos visto, se reduce notablemente la presencia de fieras que lamen. Por el contrario, en Borgoña, en torno a Paray-le-Monial, se concentra un grupo de piezas muy próximas entre sí en las cuales los felinos aparecen lamiendo al profeta.⁷¹⁷

Adicionalmente, existen otras maneras de expresar la mansedumbre de los leones, por ejemplo, doblando el lomo y agachando la cabeza, permitiendo, en algunos casos que el profeta los acaricie,⁷¹⁸ o sentando a Daniel sobre alguno de ellos.⁷¹⁹ Al respecto de esta última posición, que denota la aceptación por parte de las fieras de una superioridad jerárquica, se puede recordar el comentario de Agustín de Hipona en el que alude a que los leones admitieron el poder de Daniel porque este, a su vez, había reconocido el de Dios sobre él.⁷²⁰ También es interesante mencionar, el de Hipólito de Roma, quien en su *In Canticum canticorum* afirma que los leones rodaban al paso del profeta deseando ser pisados por él.⁷²¹

Al igual que hemos visto que sucedía con la imagen de Daniel, también la figura del león es utilizada en ciertas ocasiones de tal forma que se fusionan en una sola escena dos momentos diferentes de la historia. Como consecuencia de un sintético ejercicio de *conflation*⁷²² en algunos ejemplos del Berry –Neuilly-en-Dun (D-205), Châtillon-sur-Indre (D-077), Saint-Genou (D-274) o Germigny-l'Exempt (D-116)–, o del sur de Francia –Marcilhac-sur-Célé (D-171), Saint-Pierre-

⁷¹⁷ Bois-Sainte-Marie (D-045), Charlieu (D-073), Melay (D-180), Neuilly-en-Donjon (D-204), Anzy-le-Duc (D-011), Paray-le-Monial (D-220), Gourdon (D-120) y Saint-Laurent-en-Brionnais (D-281).

⁷¹⁸ Mâzeres (D-178), Aignan (D-003), Sedze (D-333).

⁷¹⁹ Ydes-Bourg (D-393) y Beaulieu-sur-Dordogne (D-035).

⁷²⁰ AGUSTÍN d: col. 2039; DULAËY 1998: 47.

⁷²¹ HIPÓLITO b: 29; DULAËY 1998: 47-48.

⁷²² Weitzmann, en relación a los mosaicos del nartex de San Marcos de Venecia, enumera tres modos de abreviación en las representaciones artísticas de una narración: «omission», «condensation» y «conflation» (WEITZMANN 1957: 88-89).

Toirac (D-293) y Blars (D-042)– los mismos leones que flanquean al profeta mantienen bajo sus garras los cuerpos yacentes o cabezas de unos personajes, muy posiblemente aquellos que conspiraron contra Daniel y que al final del episodio terminaron siendo castigados por el rey a ser devorados por las mismas fieras. Crozet, al hablar de Saint-Genou (D-274), los asocia con el relato bíblico en el que se habla de los dos cuerpos con los que se alimentaba a estos animales.⁷²³ Si esta fuera la interpretación correcta, este elemento iconográfico tendría una mera función narrativa, destinada a hacer de la imagen un fiel reflejo del relato bíblico. Además, se estaría aludiendo a un hecho acontecido con antelación a que el profeta fuera encerrado en el foso, lo que, desde el punto de vista de la narración, queda algo fuera de lugar. Por el contrario, su interpretación como los cuerpos inertes de los conspiradores dota a la escena de una fuerte carga simbólica en la que se potencia el sentido anagógico de la imagen. La posible fusión en una misma escena de dos episodios del pasaje bíblico –la condena del profeta y el castigo a los conspiradores–, provocaría que las mismas figuras de los leones intervinieran simultáneamente en ambas escenas. Aun cuando detrás de ello podría haber razones de economía de espacio, parece más plausible considerar alguna motivación de carácter simbólico. Así, los leones –imagen de Cristo en este caso– asumirían el rol de juez al mostrarse, al mismo tiempo, dóciles con Daniel e implacables con los conspiradores, en una clara alusión al Juicio Final.

Aunque en la mayor parte de las ocasiones el tamaño relativo de Daniel respecto a los leones está más o menos equilibrado, se pueden encontrar algunas excepciones. En el capitel de la portada occidental de la catedral de Jaca (D-125), los felinos apenas tienen protagonismo puesto que, además de ser representados tan solo con la cabeza, aparecen arrinconados hasta tal punto que casi pasan desapercibidos.⁷²⁴ En Cervón (D-067), Covet (D-089), Dondas (D-093), o Ternay (D-351), por ejemplo, tienen un tamaño tan reducido que parece más propio de unos perros. Por el contrario, en Yermo (D-395) es el profeta el que queda confinado a un rincón, a causa de la presencia de unos leones excesivamente grandes. También los animales tienen unas dimensiones desmesuradas en Bully (D-047), Carboentes (D-055), Deyrançon (D-092), Jugazan (D-128), Valdazo (D-370) o Montverdun (D-415).

⁷²³ CROZET 1932: 246, nota 2. *Daniel* 14: 31: «porro in lacu erant septem leones et dabantur eis cotidie duo corpora et duae oves et tunc non data sunt eis ut devorarent Danihelum» (VULGATA: v. VI: 57).

⁷²⁴ Moralejo repara en este reducido tamaño y ubicación marginal de los leones del capitel de Jaca y lo explica por el escaso espacio disponible y por «una clara intención de estar *pars pro toto*, significando multitud» (MORALEJO 2004 (1977): 94). D. L. Simon se pregunta si una de las razones por las que esta escena no fue interpretada con anterioridad como la condena de Daniel no es que los leones pasaban desapercibidos (SIMON 1975: 52).

Excepcionalmente, en algunos casos se aprecia una intención de diferenciar sexualmente a las bestias, tal y como sucede en Neuilly-en-Dun (D-205), en donde el león del lado oeste ha sido representado con sus órganos sexuales masculinos. Esta desigual atribución de género a las fieras tiene como antecedentes tres obras bizantinas: el mosaico de Taparura (fig. 50),⁷²⁵ el relieve de Tasos (fig. 47)⁷²⁶ y la miniatura del Menologio de Basilio II (fig. 61).⁷²⁷ En estas tres obras la leona, que muestra cuatro y tres mamas, respectivamente, y que carece de melena, inclina su cabeza para lamer a Daniel, mientras que el macho, con melena, observa la escena o agacha la cabeza pero no lame.⁷²⁸ Esta opuesta actitud entre macho y hembra se aprecia también en Airvault (D-005) y Neuvy-Saint-Sépulchre (D-206), en donde el felino sin melena demuestra una actitud amable, sacando la lengua, mientras que el otro exhibe sus potentes fauces amenazante y feroz. También en el interior de la iglesia de Santa Cruz de Parthenay (D-225) el felino que no luce melena, presumiblemente la hembra, adopta una actitud más “cariñosa” hacia el profeta, al acercar su mejilla a la mano de este. En otros casos, aunque se muestran los genitales, no existe una intención de poner de manifiesto un dimorfismo sexual en las fieras. Ello sucede, además de en Revenga (D-253), en dos piezas muy relacionadas entre sí, en Arlés (D-012) y Carpineti (D-056), en donde todos los leones son claramente macho. En un capitel del claustro de la catedral de Tudela (D-366), los leones que Daniel mantiene amarrados con cuerdas son, a pesar de llevar melena, hembras, como lo avala el hecho de que estén amamantando a sendos cachorros. En el caso de estudio que dedicamos a esta obra comentaremos las posibles razones simbólicas que hay detrás de esta peculiaridad, insólita en el conjunto de representaciones de este episodio bíblico,⁷²⁹ pues tan solo cuenta con un antecedente, un ortostato procedente de la sinagoga de Ein Nashut, cuya tosca decoración en bajorrelieve incluye a un personaje entre dos leones, bajo uno de los cuales, presumiblemente la hembra, se encuentra un cachorro tumbado con las patas hacia arriba, quizás amamantándose (fig. 44).⁷³⁰

Las formas de representar la anatomía de las fieras son múltiples y variadas. La mayor o menor similitud con la apariencia anatómica real de este tipo de animal depende de varios factores, como la pericia del escultor, su experiencia o cultura visual, o las características del modelo utilizado.

⁷²⁵ Sfax, Musée archéologique. HOPPE 1991: 78, fig. 11; SÖRRIES 2005: 65; OHM 2008: 114-131, 246-261, figs. 3, 62; POMARICI 2015: 291, fig. 22.

⁷²⁶ Istanbul, Arkeoloji Müzeleri, inv. 2157. PERRYMOND 1992: 259; HOPPE 1991: 79; SÖRRIES 2005: 95.

⁷²⁷ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. gr. 1613, f. 252.

⁷²⁸ Esta diferenciación sexual ya fue puesta de manifiesto por Hoppe (HOPPE 1991: 78, 79). También se observa en alguna representación de Santa Tecla (fig. 152).

⁷²⁹ Véase el apartado VI.3.1.7 de esta tesis.

⁷³⁰ Katzrin, Museo de Antigüedades del Golan. WERLIN 2006: 70-72, nota 44; ZISSU 1999: nota 10; HACHLILI 2009: 80, fig. IV-17a; HACHLILI 2013: 418.

Así, frente a obras de indudable calidad, como Arlés (D-012), Módena (D-184), San Juan en Venere (D-109), Parma (D-223) o Toro (D-361), son más abundantes las representaciones en las que resulta realmente problemático identificar el tipo de animal del que se trata. En Andaluz (D-010), Saint-Martin-le-Pin (D-288) o Saint-Martial-de-Valette (D-287) o San Pedro de les Puelles en Barcelona (D-420), su anatomía es más propia de un equino que de un felino; en Saint-Robert (D-298 y D-299), Le Dorat (D-150 y D-151), Noailles (D-209), Tirolo (D-356) o San Pedro de Tejada (D-243), parecen más bien lobos; en Sainte-Radegonde (D-309) tienen una grotesca cara casi humana y en Tiermes (D-355) sus largas patas delanteras han llevado a algún especialista a considerarlos como unos simios.⁷³¹ En buena parte de los casos en los que puede haber alguna duda para identificar al animal, se puede detectar que se trata de leones prestando atención a sus colas, pues, con mucha frecuencia, siguen una modalidad muy extendida en las representaciones de este tipo de felinos en el románico: el rabo, tras pasar entre las patas traseras, se eleva por delante del tronco. Quizás este movimiento podría responder a lo que dice Hipólito de Roma, quien afirma que cuando el ángel apareció en la fosa, las bestias se amansaron y manifestaron su alegría moviendo la cola, como si quisieran manifestar su voluntad de someterse al nuevo Adán.⁷³² Esta parte de la anatomía leonina también contribuye a dotar de variabilidad a la escena. En ocasiones aparece pisada por los otros leones,⁷³³ termina en un motivo vegetal⁷³⁴ o es utilizada por el profeta para sujetar al animal.⁷³⁵

1.3. El ángel y Habacuc (Daniel 14)

En el episodio de la segunda condena del profeta –Daniel 14: 32-38– la ayuda divina se materializa mediante los alimentos que le lleva al lugar de su encierro otro profeta, Habacuc. Cuando este portaba la comida a unos segadores en Judea, se le apareció un ángel que le ordenó entregar las viandas a Daniel. Tras responderle que no sabía donde estaba Babilonia ni lo que era el foso, el ángel lo transportó por los cabellos hasta dicha ciudad. Llegados a su destino, Habacuc mantuvo una breve conversación con Daniel en la que este afirmó que Dios no abandonaba a los que le aman. Finalmente, el ángel retornó a Habacuc a su lugar de origen. Buena parte de los

⁷³¹ POZA 2015: 141; POZA 2016: 176. También tienen aspecto simiesco los leones de Nogueira de Miño (D-212), y como monos los ha interpretado García Fernández (GARCÍA FERNÁNDEZ 2010: 116-117).

⁷³² HIPÓLITO a: 254; Dulaey 1998: 47.

⁷³³ Arnac (D-014).

⁷³⁴ Airvault (D-005), Jugazan (D-128), Marcillac (D-172), Mons (D-193), Rétaud (D-251), Saint-Germain-sur-Renon (D-276), Saint-Hilaire-la-Croix (D-278), Saint-Macaire (D-285), Saujon (D-331), Secondigny (D-332), Shalfleet (D-336), Tirolo (D-356) y un capitel descontextualizado en The Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (D-404).

⁷³⁵ Loarre (D-158).

elementos que configuran este pasaje, como veremos en estas líneas, serán incorporados en algunas de las representaciones plásticas de la condena de Daniel. En algunos casos, la inclusión de esta parte de la historia dota a la imagen de cierta narratividad, sobre todo cuando se plasma alguno de los dos diálogos: el del ángel con Habacuc o el de este con Daniel. En muy pocas ocasiones, se desarrolla la narración de forma secuencial con la inclusión del viaje de ida de Habacuc y, excepcionalmente, el de vuelta.⁷³⁶

En los frescos de las catacumbas, en las que se opta por representaciones más icónicas, no se hace apenas referencia a esta parte de la historia, pues tan solo se conoce un ejemplo, que se encuentra en el hipogeo de Santa Maria in Stelle de Verona (s. IV).⁷³⁷ No obstante, es en el arte paleocristiano cuando se empieza a representar a Habacuc y, en menos ocasiones, al ángel que le transporta. En los sarcófagos, el soporte en el que aparece con más asiduidad, la figura de Habacuc suele situarse de pie en segundo plano, muchas veces detrás de una de las manos alzadas del profeta (figs. 22, 24, 25, 26, 27, 28 y 166). En los mismos, las viandas, normalmente, son una o varias hogazas de pan colocadas en un cuenco o canasta que Habacuc sujeta con ambas manos.⁷³⁸ En alguna ocasión, y aunque no es un alimento citado en el texto bíblico, se le ofrece a Daniel un pez, como sucede, por ejemplo, en el sarcófago de la historia de Jonas del Musée départemental Arles antique (fig. 28). El sarcófago de Alcaudete (fig. 32) incluye un modelo de pan redondo y plano que se utilizará con más frecuencia en la escultura románica. También se observan ciertas variantes en lo que se refiere al aspecto físico de Habacuc y, en consecuencia, a la edad que se le atribuye. Así, puede aparecer como un joven imberbe,⁷³⁹ como una persona madura con barba⁷⁴⁰ y como un anciano con incipiente o avanzada alopecia.⁷⁴¹ Con la excepción del sarcófago de Alcaudete (fig. 32), en el que Daniel acerca una de sus manos al pan que le ofrece la desaparecida figura de Habacuc, en la escultura funeraria paleocristiana la tímida acción narrativa recae en este otro profeta. Mientras que Daniel se muestra en posición orante, ajeno muchas veces a lo que acontece a su alrededor, el gesto de Habacuc de extender los brazos para

⁷³⁶ Esto sucede en los capiteles de Loarre (D-158) y Parma (D-223).

⁷³⁷ PERRAYMOND 1992: 262-264. Cabrol y Leclercq afirman que no se representó nunca en los frescos paleocristianos (CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 6-2: col. 1933).

⁷³⁸ El recipiente es un cuenco en varios sarcófagos de los Museos Vaticanos –inv. 31459 (fig. 25), inv. 31469 (fig. 22), inv. 31472, inv. 31511 (fig. 27), inv. 31532, inv. 31535 (fig. 166), inv. 31543 (el denominado de Los dos hermanos, (fig. 26)–, en el del Museo Santa Giulia de Brescia (fig. 33) y en otros dos de la catacumba de Calixto. Se trata de una canasta en el sarcófago Dogmático (inv. 31427, fig. 20) y en el del Museo Arqueológico de Córdoba (fig. 23).

⁷³⁹ En los sarcófagos de la catacumba de San Sebastián, en los denominados Dogmático y de Los dos Hermanos – Museos Vaticanos, inv. 31427 e inv. 31543 (figs. 20 y 26)–, en el del Museo Arqueológico de Córdoba (fig. 23).

⁷⁴⁰ En los sarcófagos de los Museos Vaticanos –inv. 31459 (fig. 29), inv. 31472, inv. 31535 (fig. 166), inv. 31552–, en el denominado de la Historia de Jonas del Musée départemental Arles antique (inv. FAN.92.00.2505 fig. 28)

⁷⁴¹ En los sarcófagos de los Museos Vaticanos – inv. 31469 (fig. 22), inv. 31511 (fig. 27)–.

ofrecerle los alimentos es la única manifestación de una mínima intención comunicativa. Aunque en numerosas ocasiones Habacuc es representado en solitario, a veces va acompañado de una figura sin alas, incluso con barba, que puede asociarse con el ángel, tal y como sucede en el sarcófago inv. 31535 de los Museos Vaticanos (fig. 166). Particularmente interesante es el sarcófago Dogmático –inv. 31427, figs. 20 y 21– en el que el presunto ángel, áptero y barbado, coge por la cabeza a un Habacuc representado casi como un niño. Se trata del único ejemplo que hemos encontrado en los sarcófagos paleocristianos en el que se establezca este tipo de interacción entre los personajes con intención de aludir sutilmente al viaje desde Judea. Es en otro tipo de soportes en donde se puede encontrar en este periodo la alusión explícita al vuelo a Babilonia. En 1884, en unas excavaciones en el Esquilino en Roma se encontró un fragmento vítreo, que data de la primera mitad del siglo IV, en el que se conserva parcialmente una escena con la segunda condena del profeta (fig. 41).⁷⁴² En el mismo, aparecía la imagen de Habacuc en horizontal, en pleno vuelo con la capa desplegada y llevando en sus manos extendidas los alimentos. Aunque la figura del ángel se ha perdido, se aprecian restos de su mano cogiendo del cabello del profeta. En las puertas de Santa Sabina de Roma, de hacia 432-440 (fig. 43),⁷⁴³ es tan solo el ángel el que aparece volando, pues Habacuc se encuentra erecto, con sus pies en el suelo, sosteniendo en sus manos una bandeja con tres panes. La singularidad de esta escena, además de esta combinación ángel volador-Habacuc en tierra, reside también en el momento representado, el de la abducción de este último en Judea.⁷⁴⁴ En las ya citadas lucernas realizadas en serie en Cartago (fig. 39)⁷⁴⁵ el ángel y Habacuc aparecen separados, simétricamente colocados uno a cada lado de Daniel, el primero volando y el segundo con un pan circular en la mano.

La placa metálica de Miannay (fig. 165) presenta varios aspectos muy interesantes, pues sería uno de los primeros ejemplos en los que Habacuc aparece nimbado y portando los alimentos en un recipiente tipo marmita. Además, en su otra mano sostiene un pez, elemento que ya hemos visto que figura en alguna obra paleocristiana.⁷⁴⁶

⁷⁴² Antiquarium comunale di Roma, inv. 7235. DE ROSSI 1884-1885; PERRAYMOND 1992: 270; MANCHO 1999: 311.

⁷⁴³ PERRAYMOND 1992: 264-265; SÖRRIES 2005: 108; BECKWITH 2007 (1970): 54-55; AGE OF SPIRITUALITY 1978: 486-488; DE MARIA 2002.

⁷⁴⁴ Para Leclercq el momento representado es el de la partida desde Judea (CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 6-2: col. 1932). Sin embargo, Lucchesi-Palli sugiere que la escena de Daniel en el foso podría haber estado representada en uno de los paneles no conservados (AGE OF SPIRITUALITY 1978: 488).

⁷⁴⁵ CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 6-2: col. 1937; DEONNA 1949a: 119:122; MANCHO 1999.

⁷⁴⁶ VAN ROBAIS 1873; LE BLANT 1874; CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 6-2: col. 1934, fig. 5511; SALIN 1942: 209-210; GROSSET 1952: 153; PERRAYMOND 1992: 271-272.

En el arte bizantino se repiten algunas de las fórmulas iniciadas de forma incipiente en época paleocristiana y se introducen nuevos modelos. Así, en el relieve de Tasos (fig. 47) tanto el ángel como Habacuc aparecen volando, con sus cuerpos adoptando una posición horizontal y paralelos entre sí.⁷⁴⁷ Como bien observa Walter, el tamaño de ambos es mucho más reducido que el de Daniel.⁷⁴⁸ El detalle de la capa que ondea en la espalda del profeta, aunque labrado de una forma más tosca y menos natural, recuerda al ya comentado fragmento de vidrio del Esquilino. La combinación ángel volando y Habacuc tocando el suelo se da en el relieve de la iglesia de los Santos Juan y Pablo de Venecia (fig. 53),⁷⁴⁹ en un capitel de la iglesia de Tschardagh-Kjöi (fig. 167) y en la píxide del British Museum (fig. 48),⁷⁵⁰ aunque en este último caso Habacuc va corriendo. La segunda de estas piezas, que conocemos por el dibujo de Strzygowski, es, así mismo, un antecedente de los capiteles románicos en los que Habacuc avanza por detrás de los leones.⁷⁵¹ En un peine litúrgico de marfil procedente de Annaba (Argelia) y conservado en el Musée du Louvre (inv. MND1101, fig. 51), Habacuc aparece volando con total autonomía, sin el ángel que le sostenga por los cabellos.⁷⁵² También desciende en solitario, pero andando sobre una especie de nube, en la miniatura de la *Topografía Cristiana* de Cosmas Indicopleustes (fig. 59).⁷⁵³ Una modalidad nueva hasta el momento se observa en la urna marmórea (fig. 159) de la iglesia de San Quirico y Santa Julita de Rávena, en la cual Habacuc se asoma sobre unas rocas, las cuales pueden aludir a la boca del foso.⁷⁵⁴ La citada miniatura del manuscrito de Cosmas es, así mismo, uno de los primeros ejemplos en los que Habacuc luce nimbo, atributo que también luce en la iglesia de Santa Cruz de Akdamar (fig. 62). En este último relieve aparece con las manos vacías, a pesar de que la norma general en las obras bizantinas es que la comida se represente mediante una gran bandeja sobre la que se disponen varios panes. Excepción de ello es la píxide del British Museum, en la que Habacuc lleva sus brazos rebosantes de alimentos de naturaleza indeterminada, mientras que un cesto situado al lado se encuentra pleno de manjares de forma cuadrada.⁷⁵⁵ Para finalizar, los paneles de la puerta de bronce de la basílica de San Miguel de

⁷⁴⁷ PERRAYMOND 1992: 259.

⁷⁴⁸ WALTER 1989: 253.

⁷⁴⁹ BETTINI 1944: v. I: 43; SÖRRIES 2005: 99.

⁷⁵⁰ PERRAYMOND 1992: 266-267.

⁷⁵¹ STRZYGOWSKI 1903: 68, 70; CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 4-1: cols. 227-228. Otra obra en la que Habacuc avanza por detrás de uno de los leones, aunque esta vez sin el ángel, es un relieve procedente de el-Minya y conservado en el Ikonen-Museum, Recklinghausen (fig. 82).

⁷⁵² CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 6-2: col. 1935-1936.

⁷⁵³ Vaticano gr. 699, f. 75r; CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 4-1: col. 242, fig. 3589; WALTER 1989: 253; TAGLIAFERRI 2003: 158.

⁷⁵⁴ PERRAYMOND 1992: 257-258.

⁷⁵⁵ PERRAYMOND 1992: 266-267.

Monte Sant'Angelo, obra traída de Bizancio y de cronología bastante avanzada, 1076,⁷⁵⁶ destacan por su narratividad, más propia de una miniatura y por mostrar tanto al ángel como a Habacuc en plena maniobra de aterrizaje para entregar las viandas a Daniel, que las espera con los brazos abiertos.

En Occidente, la única representación de Habacuc que hemos encontrado correspondiente al periodo que va desde el final del Imperio romano hasta el advenimiento del románico, es la hebilla merovingia conservada en el Musée d'Archéologie Nationale, St-Germain-en-Laye (fig. 66), en la que aparece sin el ángel, de pie con los brazos elevados y con un recipiente con asa al lado.

Llegados a este punto, una de las conclusiones que se extrae de lo comentado hasta el momento es que, a diferencia de la imagen de Daniel, en la que, durante todos estos siglos, se incorporan ciertos cambios en la vestimenta pero no en la gestualidad, se aprecia una mayor variación a la hora de representar a Habacuc y al ángel.

Ya en el románico, en algo más de la cuarta parte de las representaciones de la condena de Daniel —un 25,6% (16,8%) de los casos— se hace referencia a la ayuda divina materializada por medio de Habacuc, porcentaje que se eleva al 28,1% (19,6%) si añadimos aquellas piezas en las que existen ciertas dudas sobre si uno de los personajes representados es este profeta. Si bien se da una cierta estabilidad en la proporción de obras que incorporan a Habacuc a lo largo del tiempo, hacia un 27%, en el último tercio del siglo XI se aprecia una mayor concentración, ya que está presente en casi la mitad de las piezas de dicho periodo, como se puede ver en la tabla 10.

1066-1100	47,1% (33,3%)
1100-1133	27,1% (19,4%)
1133-1166	27,5% (16,5%)
1166-1200	28,2% (20,0%)
1200-1233	27,3% (13,6%)

Tabla 10: Porcentaje de obras, por rango cronológico, en las que aparece Habacuc

Por países, es en tierras francesas donde se encuentran la mayor parte de las obras en las que se representa a Habacuc, casi dos tercios del total. Sin embargo, donde mayor concentración se da

⁷⁵⁶ BERTELLI 2009.

es en Italia y en el resto de países (Suiza, Alemania e Inglaterra), en los que más de la mitad de las representaciones de Daniel incorporan la ayuda divina narrada en Daniel 14.⁷⁵⁷ En España, a pesar de la tradición iconográfica de los beatos, es, con diferencia, el territorio donde menos fortuna tuvo la inclusión de Habacuc y el ángel.⁷⁵⁸ Pero esta circunstancia no es constante en el tiempo, pues a finales del siglo XI el 50% de las obras en dicha zona contaban con ellos. Ello se debe a su presencia en tres de los edificios emblemáticos de la dinastía de los Ramírez: la catedral de Jaca (D-125), el castillo de Loarre (D-158) y el monasterio de San Juan de la Peña (D-313). Este interés que se observa en el reino de Aragón por representar la segunda condena de Daniel es un hecho aislado en suelo hispano, y, aunque tendrá cierta influencia en el sur de Francia, en donde obras como Saint-Mont (D-289) o Saint-Sever (D-302) replicarán el modelo de Jaca, no tendrá continuidad al sur de los Pirineos.

	N. piezas	Porcentaje sobre el total con Habacuc	Porcentaje sobre el total del país
Francia	46	63,9%	28,0% (19,6%)
España	9	12,5%	10,7% (6,4%)
Italia	13	18,1%	52,0% (37,1%)
Resto	4	5,6%	57,1% (28,6%)

Tabla 11: Presencia de Habacuc por país

Tal y como sucede con todos los elementos que componen este episodio, en la escultura románica la diversidad es la nota dominante a la hora de representar estos dos personajes. La misma se manifiesta en su gestualidad, en su interacción con Daniel, en los atributos que llevan y en su ubicación en el seno de la escena.

Aunque lo más habitual suele ser que el ángel transporte a Habacuc por los cabellos, lo que sucede en un 76,4% de los casos en los que se representa esta ayuda divina, también pueden aparecer separados, sin contacto alguno entre ellos.⁷⁵⁹ Ciertas obras que utilizan un modelo iconográfico común, y que agruparemos más adelante en la familia que hemos denominado italo-provenzal, presentan esta particularidad.⁷⁶⁰ En ellas el traslado físico de Habacuc es sustituido por la comunicación que se establece entre ambos personajes, en la que el ángel señala con el dedo

⁷⁵⁷ Puede verse la distribución geográfica de las obras en las que aparece Habacuc en el mapa 23.

⁷⁵⁸ Ya señaló Moralejo que su representación es relativamente rara en el románico monumental hispano (MORALEJO 2004 (1977): 93).

⁷⁵⁹ Esto se da en Arlés (D-012), Carpineti (D-056), Chur (D-079), Fidenza (D-105), Módena (D-184), Saint-Pons-de-Thomières (D-294), Vienne (D-382) y el capitel desaparecido del Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín (D-418)

⁷⁶⁰ Véase el apartado de esta tesis.

donde se encuentra Daniel. Muy posiblemente, esta modalidad refleja el momento en que, una vez que han aterrizado en Babilonia, Habacuc se aproxima al foso. En este último trayecto del recorrido, que realiza a pie, en Arlés (D-012), Carpineti (D-056), Chur (D-079), Fidenza (D-105), Módena (D-184) y Saint-Pons-de-Thomières (D-294), pasa por detrás del cuerpo de uno de los leones. Aunque ya hemos comentado que unos de los posibles antecedentes de esta característica podrían ser obras como un relieve de al-Minya (fig. 82)⁷⁶¹ y un capitel de Tschardagh-Kjöi (fig. 167), cabría remontarse hasta ciertos sarcófagos romanos del siglo III para encontrar una probable fuente de inspiración. Estos, decorados en su parte frontal con un friso estrigilado, presentan en los laterales curvos a sendos leones que atacan con sus garras y fauces a un ciervo. Por detrás de las fieras avanza, en cada lateral, un personaje que, en ocasiones porta una vara con un gancho, y que ha sido identificado como un cazador o un domador. Ejemplos de este tipo de sarcófago se conservan en el Museum of Fine Arts, Boston (inv. 1975.359, fig. 168), en The Metropolitan Museum of Art, New York (inv. L.1993.47.4, fig. 169) y en el Camposanto de Pisa (fig. 170).⁷⁶² Este último fue literalmente copiado por el escultor Biduino entre 1170 y 1176 para realizar el sarcófago de Giratto, que se halla también en Pisa, lo que confirma el interés que suscitó este tipo de obras de la Antigüedad en la Alta Edad Media. De ello también dan fe dos relieves situados en los contrafuertes del portal mayor de la catedral de San Lorenzo de Génova (fig. 171), que se han datado a comienzos del siglo XIII, y que, en acertada opinión de Di Fabio, asimilaron y reprodujeron estos mismos modelos de la Antigüedad.⁷⁶³

		Ángel		
		Volando	De pie	Indeterminada
Habacuc	Volando	38,2%	5,5%	1,8%
	De pie	7,3%	16,4%	5,5%
	Andando	9,1%	5,5%	-
	Arrodillado	9,1%	-	-
	Indeterminada	1,8%	-	-

Tabla 12: Acción de Habacuc en función de la del ángel, cuando este le coge de los cabellos

Como se puede apreciar en la tabla 12, lo más frecuente es que tanto Habacuc como el ángel aparezcan volando, combinación que se da en un 38,2% de los casos en los que aquel es cogido de los cabellos por este. Ello no quiere decir que se les represente en pleno viaje, pues en la

⁷⁶¹ Recklinghausen, Ikonen-Museum. ARBEITER 1994: 11, fig. 2-3.

⁷⁶² Sobre este tipo de sarcófagos, véase HUSKINSON 2015: 188-189.

⁷⁶³ DE FABIO 1984: 127-139.

mayor parte de estos casos, en un 66,6%, Habacuc aparece en un vuelo pasivo, colgando de pie sin que haya tocado todavía el suelo, lo que indicaría que se está mostrando el momento del aterrizaje. El mismo ya se ha producido en aquellas escenas en las que Habacuc ya está en tierra firme.

Son varios los ejemplos en los que, a pesar de haber aterrizado ambos personajes, el ángel todavía sujeta por el cabello a Habacuc: Esta circunstancia se da, sobre todo, en obras de finales del siglo XI o comienzos del XII situadas en el suroeste de Francia: Lescar (D-154), Moissac (D-188), Soulac-sur-Mer (D-342 y D-343), Montcaret (D-194), Saint-Mont (D-289) y Saint-Sever (D-302). El modelo utilizado en las dos últimas deriva directamente del aplicado en la catedral de Jaca (D-125), en donde se lleva a cabo una *conflation* de diferentes instantes del episodio: la aparición del ángel a Habacuc cuando este iba a dar de comer a los segadores –representados en la cara oculta de la cesta–, traslado a Babilonia –reflejado mediante el gesto de coger a Habacuc por los cabellos– y la entrega de los víveres a Daniel. Muy posiblemente, Moissac (D-188) y Lescar (D-154) podrían haberse inspirado en este esquema, pero incorporando numerosas modificaciones. La presencia de esta característica en Soulac-sur-Mer (D-342 y D-343) podría explicarse por las relaciones existentes con la abadía de Saint-Sever, ya que esta mantuvo un prolongado conflicto con Santa Cruz de Burdeos por el control de dicho priorato.⁷⁶⁴ A este conjunto de obras habría que añadir un capitel descontextualizado de procedencia desconocida, conservado en el Glencairn Museum (D-403), cuyas características estilísticas ya apuntan a una procedencia cercana a esta región, la cual se vería confirmada por la presencia de esta particularidad iconográfica. Lejos de esta zona quedan otros ejemplos en los que tanto Habacuc como el ángel aparecen de pie: Gargillesse (D-113), Saint-Pierre-le-Mouëtier (D-291) y Ternay (D-351).

En Borgoña se encuentran tres obras, muy relacionadas entre ellas, en las que, curiosamente, mientras el ángel ya está de pie posado en el suelo, Habacuc aparece todavía en el aire. En Bois-Sainte-Marie (D-045), Melay (D-180) y Neuilly-en-Donjon (D-204), piezas que más adelante incluiremos en la familia borgoñona II,⁷⁶⁵ Habacuc queda colgando de la mano del ángel.

Resulta particularmente singular la representación del ángel y Habacuc colocados a ambos lados de Daniel en el capitel de la cabecera de Santa Radegunda de Poitiers (D-230), lo que obligó al artista a exagerar la longitud del brazo del ángel para poder pasarlo por encima de la cabeza del

⁷⁶⁴ PICOT-SUBES 1990: 255.

⁷⁶⁵ Véase apartado V.3.5.2 de esta tesis.

profeta y asir los cabellos de Habacuc. La colocación de estos dos personajes flanqueando a Daniel, que ya se da con anterioridad en algunas lucernas paleocristianas⁷⁶⁶, tiene escaso éxito en el románico y, además de esta pieza, tan solo se da en Vienne (D-382) y, quizás, en Piñeiro (D-232).

A pesar de ser lo más habitual, no siempre las imágenes de Habacuc y el ángel se ubican en la misma pieza en la que se encuentra Daniel en el foso. En Gargillesse (D-113), Lescar (D-154), Montcaret (D-194), Piñeiro (D-232), Saint-Mont (D-289) y Melay (D-180) ambos personajes se ubican separados en otra pieza. También figuran en una pieza diferente, aunque inmediata, en Saint-Ferme (D-272), donde se encuentran en el cimacio sobre el capitel en el que se halla Daniel. Un caso especial es el de Covet (D-089), en donde Habacuc y el ángel podrían haber estado en la misma arquivolta pero al otro lado de la portada, si bien no es posible asegurar de que se trate de estos dos personajes.⁷⁶⁷

Un caso muy curioso es el del tímpano de la capilla de San Gabriel (D-349), en el que el ángel, coloca su mano sobre la cabeza de Habacuc a través de un agujero abierto en una moldura horizontal que le separa de Daniel y que alude al foso. Se plasma, de esta forma, el instante en el que aquel deposita a este en el interior del mismo.

Pero no siempre la ayuda divina en la segunda condena es reflejada mediante los dos personajes. En siete ocasiones aparece Habacuc sin la compañía del ángel: Bouliac (D-046), Oristano (D-217) Saint-André-de-Bâge (D-264) Saint-Quentin-de-Baron (D-296), Saint-Lizier (D-282 y D-283) y Vaprio d'Adda (D-375).

Hay diferentes formas de manifestar la interacción o comunicación entre los dos viajeros y Daniel en el momento de la llegada de aquellos a Babilonia y entrega de los alimentos. La variabilidad que se observa se explica porque en cada caso se ha querido poner de manifiesto diferentes instantes concretos del episodio. Mediante una diversa gestualidad se consigue dotar de numerosos y minuciosos matices a las representaciones de dicho momento. En Saint-Genou (D-274), Habacuc, todavía volando, alza su brazo izquierdo como para avisar de su llegada a un

⁷⁶⁶ CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 6-2: col. 1937; DEONNA 1949a; MANCHO 1999.

⁷⁶⁷ Español considera que la imagen del individuo con el ángel, que se conoce gracias a un dibujo de c. 1800 localizado por esta autora en la Real Academia de Historia, podría ser una versión simplificada del sacrificio de Isaac (ESPAÑOL 2005-2006: 94, 96). Para más información sobre la posible identificación de estas figuras véase el apartado VI.3.1.5 de esta tesis y la ficha del corpus correspondiente a Covet (D-089).

Daniel que permanece absorto en sus pensamientos. En otras ocasiones, el acto de anunciar la llegada se asigna al ángel, quien llega a establecer contacto físico con Daniel. Así, mientras que en la abadía de San Antimo le estira del *paludamentum*, en Cervon (D-067) y Saint-Macaire (D-285) le coge por el brazo. En el capitel de este último priorato también Habacuc establece contacto físico con el otro profeta, ya que realiza el curioso gesto de apoyar su brazo en la pierna de este, como si se quisiera manifestar la necesidad de reposo tras tan largo viaje. Ya percatado de la inminencia de la entrega de la comida, en la abadía de San Juan en Venere (D-109), Daniel mira a los recién llegados, que todavía flotan en el aire, y abre sus brazos para indicar bien sorpresa, bien que ya está preparado para la recepción de las vituallas. El gesto de mostrar la palma de una mano que adoptan sendas imágenes de Daniel pensante en Autun (D-026) y Gargillesse (D-113) podría ser también una demostración de sorpresa ante la aparición de los recién llegados.

El siguiente instante, cuando Habacuc estira sus brazos, para ofrecer los alimentos a Daniel, es representado en San Antimo (D-057), Ginebra (D-118, D-119), Neuilly-en-Dun (D-205), Oristano (D-217), Poitiers (D-236 y D-237), Saint-André-de-Bâge (D-264), Saint-Ferme (D-272), Saint-Pierre-le-Mouëtier (D-291), Saint-Quentin-de-Baron (D-296), Ternay (D-351), Valencin (D-373) y Vaprio d'Adda (D-375). Dos aspectos de este momento recuerdan, en algunos casos, a ciertas representaciones del primer rey en la adoración de los Magos. En San Antimo (D-057) y Oristano (D-217) Habacuc ofrece el condumio con las manos veladas,⁷⁶⁸ y en Saint-André-de-Bâge (D-264) se arrodilla ante Daniel. Sin embargo el mayor parecido se da en los dos capiteles de la catedral de Ginebra (D-118 y D-119), en donde coinciden ambas características. Menos frecuentes son los casos en los que se plasma el momento mismo de la entrega de los alimentos, cuando estos son sostenidos al unísono por ambos personajes: Jaca (D-125), Lescar (D-154), Saint-Papoul (D-290), Parma (D-223) y Sovana (D-346), Pienza (D-424). Excepcional es el caso de Ginebra (D-118 y D-119), en donde Daniel ya sostiene en una mano el barril que ya le ha entregado Habacuc.

La ayuda divina se muestra en secuencia, descompuesta en dos escenas separadas, en Lescar (D-154) (fig. 172). En la primera de ellas, el ángel sujeta por los cabellos a Habacuc y gestualiza con la otra mano poniendo de manifiesto el diálogo que se establece entre ambos. En la siguiente imagen Habacuc entrega la comida a Daniel. En la miniatura, también se puede encontrar algún

⁷⁶⁸ En Melay (D-180) también lleva una de las manos velada, en la que porta el pan, pero en este caso Habacuc no está extendiendo sus brazos para ofrecer la comida. En ciertas miniaturas también aparece Habacuc con la mano en la que lleva el pan velada: Biblia de San Sulpicio de Bourges (fig. 94), Biblia de Lobbes (fig. 93) o la Biblia de Admont (fig. 92).

ejemplo de narración secuencial del viaje de Judea a Babilonia. En el salterio de St. Albans, en la decoración de una letra capital, aparecen representados el momento en el que el ángel recoge a Habacuc en Judea y el instante en el que ambos llegan a Babilonia (fig. 100).⁷⁶⁹ Diferentes son los instantes elegidos para la representación secuencial que se lleva a cabo en un capitel del interior de la iglesia superior del castillo de Loarre (D-158), en el que Habacuc y el ángel aparecen por duplicado en las caras laterales de la cesta (fig. 173).⁷⁷⁰ En el lateral oriental, el ángel coge por los cabellos a Habacuc, mientras que, en la cara opuesta, le posa la mano encima de la cabeza, como depositándolo. Esta sutil diferencia obedece a la intención de mostrar tanto el viaje de ida de Judea a Babilonia, como el de vuelta y, así, reflejar fielmente la narración bíblica:⁷⁷¹ «y levantándose Daniel y comió. Y el ángel del Señor volvió a Habacuc a su lugar»⁷⁷². Esta modalidad que representa de forma secuencial el viaje de ida y vuelta no es exclusiva de Loarre, pues en un capitel del interior del baptisterio de Parma (D-223) se realiza algo similar, también en las dos caras laterales de la cesta (fig. 174). En este caso, lo que diferencia ambos trayectos es la orientación de las figuras, que en el viaje de ida van hacia Daniel, situado en la cara frontal, y en el de regreso le dan la espalda y avanzan hacia la pared.

Un ejemplo particularmente interesante por su excepcionalidad es el de los dos capiteles del claustro de Saint-Lizier (D-282 y D-283), en donde un presunto Habacuc aparece entre dos leones que apoyan las garras en sus hombros, hecho inédito, no inspirado por la narración bíblica. Henry ha sugerido que podría tratarse de dos imágenes de Daniel en dos momentos diferentes de la historia: una con los alimentos recibidos de Habacuc y otra saliendo del foso una vez transcurridos los siete días. Explica la actitud de coger las garras de los leones como un gesto para dejar expedita su salida del foso en el momento de su liberación.⁷⁷³ Aunque lo más probable es que el personaje con los alimentos sea Habacuc, no debe descartarse la hipótesis de esta autora, si bien, los instantes representados deberían ser otros. La escena de la cara exterior, en la que Daniel aparece con perizoma, sería el momento previo a la ayuda divina. El profeta sujeta las garras de los leones para dominarlos y muestra su torso con las costillas marcadas para poner de manifiesto el ayuno al que es sometido. En la cara interior, se le mostraría ya vestido con una

⁷⁶⁹ Hildesheim, Dombibliothek Hildesheim, ms. St. God. 1, f. 379r., c. 1123-1135.

⁷⁷⁰ La identificación correcta de este capitel como Daniel en el foso fue propuesta por primera vez por D. L. Simon (SIMON 1975).

⁷⁷¹ OLAÑETA 2009: 20-21.

⁷⁷² Daniel 14: 38 (VULGATA: v. VI: 58).

⁷⁷³ HENRY 1942-1943: 286.

túnica y portando los alimentos que Habacuc le ha entregado. De esta forma, este último personaje intervendría en el episodio «in absentia».⁷⁷⁴

En un texto que se data entre los siglos IX y XIV, Elpios Romaios describía a Habacuc como una persona con barba y de edad madura, puesto que su cabello era ya parcialmente gris.⁷⁷⁵ A pesar de ello, en menos de un tercio de las representaciones románicas de la segunda condena – 31,9%– se le representa con barba. Sin embargo, este porcentaje es algo superior al de las imágenes de Daniel barbado, que escasamente alcanzan la quinta parte de los casos –20,9% (17,5%)–.

	Francia	España	Italia	Resto	Total
Pan	50,0%	55,6%	30,8%	50,0%	47,2%
Marmita	30,4%	33,3%	7,7%	25,0%	26,4%
Hatillo	10,9%	-	46,2%	50,0%	18,1%
Barril	2,2%	-	30,8%	75,0%	11,1%
Cubo	10,9%	-	-	-	6,9%
Cántaro	8,7%	-	-	-	5,6%
Canasta	4,3%	11,1%	7,7%	-	5,6%
Cantimplora	4,3%	-	15,4%	-	5,6%
Cuenco	6,5%	-	-	-	4,2%
Botijo	4,3%	-	-	-	2,8%
Caldero	4,3%	-	-	-	2,8%
Cesta	4,3%	-	-	-	2,8%
Cáliz	2,2%	-	-	-	1,4%
Patena	2,2%	-	-	-	1,4%
Indeterminado	8,7%	44,4%	23,1%	-	15,3%
Ninguno	2,2%	-	-	-	1,4%

Tabla 13: Porcentaje, por país de los objetos que porta Habacuc

La variedad de objetos que porta Habacuc también contribuye a la diversidad que caracteriza a esta imagen. Normalmente porta uno o dos, excepcionalmente tres.⁷⁷⁶ Resulta difícil afirmar que Saint-Pons-de-Thomières (D-294) es el único ejemplo en el que no carga con objeto alguno. En

⁷⁷⁴ Moralejo utiliza esta expresión para referirse a la alusión a los ausentes acusadores de Daniel en el capitel de Jaca (D-125) (MORALEJO 2004 (1977)).

⁷⁷⁵ WALTER 1989: 254.

⁷⁷⁶ Porta tres objetos en Fidenza (D-105), Pavía (D-226) y Pernes-les-Fontaines (D-230). En este último tan solo sostiene uno de ellos en la mano, dado que los otros dos están a su lado.

este capitel, la figura que avanza por detrás de los leones se puede asociar con Habacuc gracias a que está al lado del ángel que le señala el camino. Sin embargo, en otras situaciones en las que aparece algún individuo –como es el caso de Echano (D-215), Saint-Aubin (D-266), Saint-Révérien (D-297) o Villalbeto de la Peña (D-387)–, al carecer de atributos que la faciliten, resulta arriesgado aventurar una identificación. Por tanto, podría haber otras representaciones de Habacuc sin la comida que no podemos detectar.

Según el texto bíblico el ángel se le apareció en Judea cuando «había cocido un potage y desmenuzado unos panes en una vasija» para alimentar con ello a unos segadores.⁷⁷⁷ Los objetos más frecuentemente representados son coherentes con dicho relato, ya que en un 47,2% de las obras en las que aparece Habacuc este lleva un pan y en un 26,4% una marmita en la que podría transportar el potaje preparado. A este último porcentaje habría que añadir casos en los que lleva un cubo (6,9%) y un caldero (2,8%), por ser recipientes susceptibles de transportar el cocido. Tan solo en un 4,2% utiliza un cuenco, que, como hemos visto es el recipiente más frecuente en los sarcófagos paleocristianos.

La inclusión de recipientes como el botijo, la cesta, la canasta, el barril o la cantimplora encuentra su explicación más en el hecho mismo del desplazamiento que en la naturaleza de los alimentos transportados. Todos ellos debían de ser envases o receptáculos de uso común durante los viajes en la sociedad del momento.

En esta línea, llama la atención que en Italia, Suiza y Alemania el hatillo, otro objeto asociado a la movilidad, se usa en la mitad de las obras en las que aparece Habacuc. En ocho casos este porta el hatillo colgado del hombro, a veces junto a otros objetos, y en ocasiones ayudado de una cuerda.⁷⁷⁸ Claramente relacionado con la intención de expresar la idea de viaje, está también la incorporación de una vara de la que cuelgan los objetos transportados, lo cual sucede en un 12,5% de las piezas.⁷⁷⁹ El bastón apoyado en el hombro con varios recipientes colgando del mismo suele ser un atributo al que los artistas recurrieron para mostrar la idea de desplazamiento.

⁷⁷⁷ Daniel 14: 32 (VULGATA: v. VI: 57-58).

⁷⁷⁸ Arlés (D-012), Burdeos (D-048), Carpineti (D-056), Módena (D-184), Saint-Macaire (D-285), Soulac-sur-Mer (D-342), Worms (D-392) y Kaiser-Friedrich-Museum (D-418).

⁷⁷⁹ Cervon (D-067), Chur (D-079), Fidenza (D-105), Lescar (D-154), Moissac (D-188), Parma (D-223), Pavía (D-226), Saint-Mont (D-289) y Vienne (D-382).

Con esta intención es utilizado, por ejemplo, por san José en la Huida a Egipto,⁷⁸⁰ por un pastor del anuncio a los pastores en el tímpano del monasterio de Santo Domingo de Silos o por imágenes de peregrinos.⁷⁸¹

En la abadía de Fontevraud hay un capitel en el que podría representarse la segunda condena de Daniel (D-108), pero que, como ya hemos comentado, Camus y Carpentier han propuesto que se trata del regreso de Tobías con la hiel del pez para su padre Tobit.⁷⁸² En la cara lateral de la cesta el presunto Tobías o Habacuc porta un barril que cuelga de una rama que lleva apoyada en el hombro (fig. 177). En este caso, de nuevo, independientemente de cual sea la identificación correcta de esta escena, vuelve a utilizarse la vara con un recipiente colgando para expresar la idea de viaje. En la miniatura, la única imagen en la que hemos encontrado que Habacuc utilice este instrumento como medio para transportar los alimentos es la Biblia de Florencia (fig. 91).⁷⁸³

De los dos personajes, el ángel suele aparecer con más frecuencia nimbado —40,90%—⁷⁸⁴ que Habacuc, quien tan solo luce nimbo en dos ocasiones, Moissac (D-188) y Gourdon (D-120). Posiblemente esta marcada diferencia es causada por la intención de subrayar la naturaleza divina de la ayuda recibida por Daniel, por encima de la santidad de quien hace de medio para llevarla a cabo, Habacuc.

Al analizar su presencia por el tipo de postura que adopta Daniel, tabla 14, llama la atención el bajo porcentaje que supone el tipo II-a: De consentimiento o intercesión - Mostrando las palmas de ambas manos —4,3% (4,0%)—, frente al elevado 57,9% (52,4%) que alcanza en el tipo II-b: De consentimiento o intercesión - Mostrando la palma de una mano. De hecho, es este el tipo de postura más frecuentemente adoptada en las representaciones de la segunda condena, en un 15,3% de los casos.

⁷⁸⁰ Ejemplos de ello en la escultura románica son unos capiteles de San Juan de Duero, de los claustros de Santo Domingo de Silos y Sant Cugat del Vallès y de la portada de San Miguel de Estella, el sarcófago de la catedral de Roda de Isábena (fig. 175) y sendos relieves de la portada de San Tróximo de Arlés y la fachada de San Zenón de Verona.

⁷⁸¹ Catedral Vieja de Lérida (fig. 176).

⁷⁸² *Tobías*, 5: 14. CAMUS, CARPENTIER, AMELOT 2009: 56, 473. Para la discusión sobre la identificación del tema de este capitel remitimos a la correspondiente ficha del corpus.

⁷⁸³ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edili 125, f. 259v.

⁷⁸⁴ Arlés (D-012), Autun (D-026), Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), Bois-Sainte-Marie (D-045), Burdeos (D-048), Carpineti (D-056), San Antimo (D-057), Cervon (D-067), Chur (D-079), Como (D-086), San Juan en Venere (D-109), Germigny-l'Exempt (D-116), Mas d'Agénais (D-175), Módena (D-184), Moissac (D-188), Montpezat (D-196), Neuilly-en-Donjon (D-204), Pernes-les-Fontaines (D-230), Poitiers (D-237), Ripoll (D-259), Saint-Benoit-sur-Loire (D-270), Saint-Denis (D-271), Saint-Pierre-le-Moûtier (D-291), Saint-Sulpice-de-Mareuil (D-304), Tarascon (D-349), Ydes-Bourg (D-393) y Kaiser-Friedrich-Museum (D-418).

	Porcentaje sobre el total con Habacuc	Porcentaje sobre el total de cada tipo
Tipo I-a: Orante clásico	6,9%	20,0% (19,2%)
Tipo I-b: Sedente con brazos alzados	8,3%	25,0% (24,0%)
Tipo I-c: Orante con las manos juntas	6,9%	19,2% (17,9%)
Tipo II-a: De consentimiento o intercesión - Mostrando las palmas de ambas manos	1,4%	4,3% (4,0%)
Tipo II-b: De consentimiento o intercesión - Mostrando la palma de una mano	15,3%	57,9% (52,4%)
Tipo III-a: Alzando un brazo - Bendiciendo con los dedos	2,8%	15,4% (15,4%)
Tipo III-b: Alzando un brazo – Mostrando la palma de una mano	1,4%	10,0% (9,1%)
Tipo IV: Narrativo	12,5%	90,0% (81,8%)
Tipo V: Pensativo	9,7%	31,8% (30,4%)
Tipo VI: Lector	1,4%	25,0% (20,0%)
Tipo VII-a: Interactuando con los leones - acariciándolos	8,3% ⁷⁸⁵	25,0% (17,6%)
Tipo VII-b: Interactuando con los leones - amarrándolos	1,4%	16,7% (3,8%)
Tipo VII-c: Interactuando con los leones - cogiendo las garras	2,8%	66,7% (13,3%)
Tipo VII-d: Interactuando con los leones - introduciendo las manos en las fauces	2,8%	28,6% (5,1%)
Tipo VII-e: Interactuando con los leones - cogiéndoles del cuello	-	-
Tipo VII-f: Interactuando con los leones - cogiéndoles de las orejas	2,8%	50,0% (25,0%)
Tipo VIII: Otros	16,7%	22,2% (12,4%)
Indeterminado	5,6%	100% (66,7%)

Tabla 14: Porcentaje de obras con Habacuc por cada tipo

Un aspecto interesante es el que se refiere a la identificación del ángel con un arcángel específico. En el capitel de la abadía de Saint-Benoît-sur-Loire (D-270), junto a la figura angélica aparece la siguiente inscripción: GABRIELIS. A pesar de no concretarse en la narración bíblica el nombre del ángel que transportó a Habacuc, esta identificación con Gabriel podría deberse a que el

⁷⁸⁵ En esta categoría están incluidas también aquellas piezas en las que Daniel acaricia a los leones a la vez que introduce una de sus manos en los leones o muestra la palma de la misma, las cuales han sido atribuidas a los tipos y VII-d y II-b, respectivamente. Esto provoca que la suma de todos estos porcentajes sea superior a 100%.

mismo fue el protagonista de dos de las visiones de Daniel⁷⁸⁶ y quien le asistió durante su periodo de ayuno voluntario de veintiún días, hecho que fue comentado por Afraates.⁷⁸⁷ El rol desempeñado por Gabriel en la Biblia es el de mensajero (apariciones a Zacarías y la Virgen), de ahí que en algunas de las escenas de la Anunciación se le represente con un cetro florido o con una cruz, atributo que le acredita como emisario de Dios. En uno de los capiteles de San Miguel de Pavía (D-226), el ángel que lleva a Habacuc por los cabellos porta un cetro rematado en una flor tripétala (fig. 178).⁷⁸⁸ Quizás este objeto pretenda sugerir la equiparación de dicho ser angélico con Gabriel. Algo similar podría plantearse en el caso de los dos ángeles que sujetan sendos cetros crucíferos en el capitel del castillo de Loarre (D-158). Por otro lado, Vila comenta que debido a su función protectora, se ha querido ver a san Miguel en el ángel de porta a Habacuc,⁷⁸⁹ y Saxon justifica esta identificación aludiendo a que es este el «archangel of the Church militant and major intercessor in the Mass».⁷⁹⁰

En un 15,2% de las veces que aparece el ángel en la representación de la segunda condena del profeta lo hace surgiendo de unas nubes. Mayor es el número de veces en las que se muestra señalando con el dedo el camino hacia Babilonia. Esta característica se da en una cuarta parte de los casos –25,8%–.

Finalmente, tal y como se puede ver en la tabla 15, existe una manifiesta tendencia a incluir a Habacuc y al ángel en las comunidades de canónigos, lo que sucede en más de la mitad de las representaciones de Daniel en edificios regidos por estos. Algo menor, aunque también significativamente elevada es la proporción que se aprecia en las obras ubicadas en templos benedictinos.

	Porcentaje sobre el total con Habacuc	Porcentaje sobre el total de cada orden
Benedictinos	38,9%	30,4% (23,1%)
Canónigos	30,6%	53,7% (40,0%)
Resto	36,1%	14,9% (8,7%)

Tabla 15: Porcentaje de obras con Habacuc por cada orden religiosa

⁷⁸⁶ Daniel 8:16-26; Daniel 9:20-27.

⁷⁸⁷ Daniel 10; AFRAATES a: v. I: 286-291

⁷⁸⁸ En el beato de Saint-Sever también aparece el ángel con un cetro florido.

⁷⁸⁹ VILA 1986: 68.

⁷⁹⁰ SAXON 2012: 313.

1.4. El ángel (Daniel 6)

En el episodio de la primera condena al foso el profeta recibe la ayuda de un ángel que cierra las fauces de los leones.⁷⁹¹ Este pasaje es muy raramente representado, incluso desde tiempos anteriores al románico, pues el único ejemplo que hemos encontrado es una pixide bizantina de marfil conservada en la Dumbarton Oaks Collection, en Washington D.C. (fig. 52), en la que el ángel aparece por duplicado y, en una de las figuras, cerrando las fauces de uno de los leones, tal y como indica el texto bíblico.

En la miniatura no hemos detectado ningún caso en el que aparezca el ángel. Incluso en representaciones tan detalladas de la condena de Daniel 6, como la de la Biblia de Roda (fig. 85), se obvía la figura del ángel. En la escultura románica, tan solo hay una pieza en la que, *a priori*, se pueda afirmar con cierta seguridad que aparece el ángel de este pasaje, el capitel de Saint-Aignan-sur-Cher (D-263),⁷⁹² en el que es representado tan solo con la cabeza y las alas. Aun así, llama también la atención que se haya recurrido a incluir al ángel del episodio narrado en Daniel 6 y, sin embargo, el número de los leones sea de siete, es decir, el explicitado en Daniel 14. Ello lleva a plantear la posibilidad de que esta pieza se dé una interferencia, o confluencia, entre los elementos de ambas condenas, como sucede, por ejemplo, en la mayor parte de los beatos en los que aparece esta escena, tal y como señalan Moralejo y Moure.⁷⁹³ Cuando Scheifele describe este capitel propone que «these outspread wings suggest that Daniel is under the angel's divine protection and that the den of lions is thus under divine justice» y cita como único paralelo el capitel de Santa Radegunda de Poitiers (D-237).⁷⁹⁴ Consideramos que esta afirmación resulta difícil de demostrar y que en el caso del capitel de Saint-Aignan-sur-Cher (D-263), la posición de las alas se debe más a la necesidad de ubicarlas en el escaso espacio que les dejan los leones, que a una intención de carácter simbólico.

En otros casos, la presencia del ser angélico puede considerarse como un indicio de que se podría haber pretendido plasmar este episodio, pero sin que se pueda llegar a asegurar. En la cara exterior norte del ábside de la catedral de Basilea (D-034), se muestran las copias de dos canecillos, cuyos originales se conservan en el Museum Kleines Klingental, en los que aparece Daniel acariciando a dos leones, desproporcionadamente pequeños, y un ángel. Actualmente, las

⁷⁹¹ Daniel 6, 22.

⁷⁹² Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. CMA 62.247.

⁷⁹³ MORALEJO 2004 (1977): 94; MOURE 2006: 290.

⁷⁹⁴ SCHEIFELE 1994: 55.

réplicas están colocadas una junto a la otra, lo que llevaría a pensar en que, si en el momento en que fueron reemplazados los originales, estos se encontraban en la misma posición, la probabilidad de que se tratara del ángel de Daniel 6 sería muy elevada. Frente al capitel del lado del evangelio del arco presbiterial de Revilla de Santullán (D-254), sobre un curioso motivo vegetal formado por alargadas hojas que salen hacia ambos lados en diagonal, asoma un individuo barbado y alado, que eleva su mano derecha y sujeta un objeto alargado con la izquierda. Pérez Carrasco⁷⁹⁵ y Rodríguez Montañés⁷⁹⁶ coinciden en ver en esta figura del capitel al ángel enviado por Dios, si bien, el segundo autor no descarta la posibilidad de que se trate de Habacuc. Aunque existen otros ejemplos, principalmente en el norte de Palencia,⁷⁹⁷ no deja de ser insólito que el ángel aparezca con barba. Si se considera que el objeto alargado que porta en la mano izquierda es un rollo, y que el gesto de la mano elevada pretende exteriorizar una actitud de comunicación, podría tratarse de san Miguel en la visión del profeta narrada en *Daniel* 12: 1-13. También podrían representar a san Miguel los ángeles con libro que aparecen en sendos capiteles del claustro de Santillana del Mar (D-327) y en la portada de Yermo (D-395).⁷⁹⁸

En relación a los capiteles de Piñeiro (D-232), Moure plantea que pueden estar representadas las dos condenas, y que en uno de los laterales aparecería el ángel de Daniel 6.⁷⁹⁹ Sin embargo, esta interpretación parte de una incorrecta lectura de las imágenes. Donde Moure ve la cabeza de un ángel que sujeta a un individuo, hay en realidad un taco informe que no puede asociarse a un rostro, y donde aprecia el ala del ser angélico, se halla uno de los repetidos motivos florales tetrapétalos que decoran las caras frontales de los dos capiteles (fig. 179). Por tanto, lo que se ha representado en las caras laterales de esta cesta son un individuo y un ángel, cuya interpretación más probable los identifica con el ángel y Habacuc, con lo que, tan solo, se mostraría una de las condenas, en concreto, Daniel 14.

Una pieza en la que sí podrían estar representadas al unísono las dos condenas, es el relieve que corona una de las pilastras del muro norte de la nave de la iglesia de Nuestra Señora de Nazareth de Pernes-les-Fontaines (D-230). En el mismo aparece Daniel de pie, sin barba, con el torso desnudo, vestido tan solo con un perizoma, y elevando sus brazos en posición orante. Está

⁷⁹⁵ PÉREZ CARRASCO 1994: 82.

⁷⁹⁶ ENCICLOPEDIA PALENCIA 2002: v. I: 417; RODRÍGUEZ 2007: 68.

⁷⁹⁷ Se conocen escasas representaciones de ángeles con barba, como el tímpano de Santa María de Besalú, actualmente en el denominado Conventet en Barcelona, la pila bautismal de Colmenares de Ojeda o el Tetramorfos de las trompas del cimborrio de Nogales de Pisuerga.

⁷⁹⁸ OLAÑETA 2009: 29.

⁷⁹⁹ MOURE 2006: 290.

flanqueado por dos leones que, postrados, giran sus cabezas para observar al sujeto. Sobre el león del lado oeste aparece, representado, solamente de busto, un ángel nimbado que vuela y estira su brazo izquierdo hacia el profeta (fig. 180). Este debe ser el ángel de Daniel 6, puesto que en la cara lateral oeste un segundo ángel, también nimbado, aparece volando llevando por los cabellos a Habacuc, quien está representado tan solo de busto. Esta obra sería un caso insólito, y el único en el que, con cierta seguridad, se pueden estar representando las dos ayudas divinas.

En la cornisa del exterior del ábside de la ermita de San Facundo de Los Barrios de Bureba, en uno de los tres capiteles que coronan un grupo de otras tantas columnas, aparece un ángel de raquílicas alas. Se sitúa en una de las cestas laterales que flanquean a la central, en la que figura un presunto Daniel entre dos leones (D-162). La duda para asociar este ángel con el del episodio Daniel 6 es ocasionada por la presencia de tres personajes en el tercer capitel del grupo. Dado que dos de ellos podrían ser Habacuc y el rey,⁸⁰⁰ la identificación con el pasaje bíblico comentado es, tan solo, una posibilidad, puesto que podría tratarse también de Daniel 14.

Otro capitel que resulta de dudosa interpretación es una pieza descontextualizada conservada en The Isabella Stewart Gardner Museum (D-404).⁸⁰¹ En dos de las caras de esta cesta, aparecen sendos personajes que abrazan por el cuello a los dos leones que les flanquean. Las bestias, afrontadas, giran sus cabezas hacia el exterior, donde otro individuo parece introducirles algo en la boca. Por detrás del brazo de este sujeto, y extendiéndose hasta el lomo del felino, asoma una forma apuntada que podría ser el ala de un ángel (fig. 181). El personaje que se abraza a los leones podría ser Daniel, mientras que el que introduce algo en la boca de las bestias podría ser el ángel de Daniel 6.

En la portada de Verdú (D-379), junto a un personaje que se encuentra entre dos leones rampantes, hay una figura angélica con las alas desplegadas y que porta una filacteria con la inscripción [R]EX. Aunque se ha identificado la escena como el domador de animales,⁸⁰² no puede descartarse que se trate de Daniel en el foso de los leones. De ser así, la presencia del ángel apuntaría a que se trataría de la primera condena.

⁸⁰⁰ El tercero podría ser uno de los conspiradores.

⁸⁰¹ Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum, inv. S9n4.

⁸⁰² FITÉ 1985: 71; FITÉ 1991: 87.

De todas las piezas románicas que hemos mencionado, tan solo el capitel de The Isabella Stewart Gardner Museum (D-404) podría presentar al ángel en el momento de cerrar de forma explícita las fauces de los leones, como se menciona en el texto bíblico.

1.5. El rey

En los dos episodios en los que se condena a Daniel al foso de los leones, el que emite la sentencia es el rey de Persia, Darío en la primera condena y Ciro en la segunda. En ambos casos se ve forzado contra su voluntad a castigar al profeta. Ausente en los frescos de las catacumbas, las primeras imágenes del rey empiezan a incorporarse a la escena en los sarcófagos paleocristianos, en los que se sitúa de forma simétrica a la figura de Habacuc, al otro lado del profeta, quien hace las veces de eje de simetría de la composición. Con cierta frecuencia realiza un gesto con la mano, señalando con los dedos índice y corazón hacia abajo, en clara alusión a la emisión de su sentencia. Así lo vemos en el denominado sarcófago Dogmático (fig. 20),⁸⁰³ en el conservado en el Museo Arqueológico de Córdoba (fig. 23), en el de la galería de San Eusebio en la catacumba de San Calixto, en uno del museo del Vaticano (fig. 24),⁸⁰⁴ en los restos de otro del mismo museo (fig. 22)⁸⁰⁵ o en el fragmento de cubierta del sepulcro de Alf(ius) Alteius en la catacumba de San Sebastián. Se ha querido ver en este personaje a un ángel áptero, y en bastantes casos barbado, que señala a Habacuc el camino de la fosa.⁸⁰⁶ Sin embargo, una atenta observación a la escena del ya citado sarcófago Dogmático despeja cualquier duda. En el mismo, un personaje, también barbado, sin duda el ángel, sujeta por el cabello a Habacuc, mientras que el individuo que aparece al otro lado de Daniel, es el que realiza el citado gesto con los dedos. Aunque Mancho ha sugerido que se podrían estar recogiendo en esta escena los dos relatos bíblicos de la condena,⁸⁰⁷ la gestualidad de esta última figura parece dejar claro que se trata del rey Ciro emitiendo su sentencia.

En el relieve descontextualizado localizado en el priorato de Charlieu (fig. 71), datado en el último cuarto del siglo X,⁸⁰⁸ del que ya hemos hablado al tratar sobre los antecedentes, sobre un

⁸⁰³ Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31427.

⁸⁰⁴ Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31551.

⁸⁰⁵ Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31469.

⁸⁰⁶ PERRYMOND 1992: 254-256.

⁸⁰⁷ MANCHO 1999: 310.

⁸⁰⁸ CHARLIEU 1892: 47; ROUMEJOUX 1886: 422-424; SUNDERLAND 1946: 43-44, 48; DEONNA 1949a: 373; SUNDERLAND 1971: 37-39.

foso representado en forma de círculo en el que se encuentran Daniel y dos leones, aparecen un par de personajes en posición horizontal, aparentemente volando, aunque ninguno de ellos tiene alas. A pesar de ello, Deonna los ha identificado, erróneamente, como el ángel y Habacuc.⁸⁰⁹ El del lado derecho luce una corona y adopta una forzada postura en forma de “cuatro”. Sin duda, como ya señaló Roumejoux, no vuela, sino que está sentado.⁸¹⁰ Este autor sugiere que se trata del rey que, acompañado de un servidor o del guardián del foso, se acerca a este para comprobar la suerte que ha corrido el profeta. Jeannez concreta más e identifica al monarca con Darío, aun a pesar de que no hay elemento alguno que permita asociar la imagen con la primera condena del profeta.⁸¹¹ La corona y la postura sedente no dejan lugar a dudas de que se trata del rey, pero no en el momento de asomarse al foso, sino cuando dicta la sentencia contra Daniel. El gesto que realiza con los dedos índice y corazón de la mano levantada, el cual coincide con el ya visto en los sarcófagos paleocristianos, es bastante elocuente en este sentido. También en el beato de Silos,⁸¹² el soberano dicta la sentencia sentado y utilizando un ademán similar. La duda surge en relación a la interpretación del otro personaje, respecto al cual hablaremos en el siguiente apartado.

Si bien son numerosas las piezas románicas en las que aparece alguna figura susceptible de ser identificada como una probable imagen del monarca, tan solo en siete casos se puede asegurar que se ha incluido a dicho personaje: Chur (D-079), Mas d’Agenais (D-175), Moissac (D-188), Oristano (D-217), Santa Radegunda de Poitiers (D-237), Saint-Benoît-sur-Loire (D-270) y Santillana del Mar (D-327). En cinco de estas piezas el monarca luce una corona,⁸¹³ en tres está sentado en un trono,⁸¹⁴ en dos lleva un bastón⁸¹⁵ y en otras tantas un cetro.⁸¹⁶ Santillana del Mar (D-327) es el único caso en el que aparece postrado en el lecho escoltado por dos soldados con lanza y escudo. En Chur (D-079) la presencia de Ciro resulta evidente gracias a la inscripción que figura sobre su cabeza: CYRVS REX.⁸¹⁷ En el resto, salvo en Santillana del Mar (D-327), la identificación con dicho soberano viene determinada por la inclusión de Habacuc. En el capitel del claustro cántabro, el rey aparece yacente en un lecho, lo que llevó a Lafuente Ferrari⁸¹⁸ a plantear que podría tratarse de Nabucodonosor. Posteriormente Moralejo lo identificó, creemos

⁸⁰⁹ DEONNA 1949a: 373.

⁸¹⁰ ROUMEJOUX 1886: 422-424.

⁸¹¹ CHARLIEU 1892: 47.

⁸¹² London, British Library, Add MS 11695, f. 238v.

⁸¹³ Chur (D-079), Mas d’Agenais (D-175), Oristano (D-217), Poitiers (D-237) y Saint-Benoît-sur-Loire (D-270).

⁸¹⁴ Chur (D-079), Mas d’Agenais (D-175) y Poitiers (D-237).

⁸¹⁵ Poitiers (D-237) y Moissac (D-188).

⁸¹⁶ Chur (D-079) y Oristano (D-217).

⁸¹⁷ A pesar de la evidencia de la inscripción, Betz lo identifica erróneamente como Nabucodonosor (BETZ 2012: 3),

⁸¹⁸ LAFUENTE 1955: 204.

que acertadamente, con el rey Darío, basándose en que en el pasaje Daniel 6: 18 se habla del insomnio del monarca, así como en el evidente paralelismo formal que esta representación presenta con la de la mayor parte de los beatos en los que figura esta escena, donde aparecen los *tituli* con el nombre de dicho rey.⁸¹⁹ Sería, por tanto, esta cesta la única en la que se mostraría a Darío.

En un capitel que se encuentra en el mismo pilar que el de Daniel en San Eutropio de Saintes (D-310), unos personajes levantan ostensiblemente sus manos y se dirigen a un rey sentado en el centro de la cara principal. La gestualidad de estas figuras induce a pensar que se está plasmando el momento en el que se llevó a cabo la conspiración contra el profeta. Sin embargo, dado que en el capitel de Daniel no se incluye ningún elemento que permita concretar la condena representada, no es posible especificar de qué monarca se trata.

Son variados los instantes de los pasajes bíblicos en los que se suele incluir la imagen del soberano. Como ya hemos comentado, en Saintes (D-310) se presenta el momento en que los conspiradores fuerzan al monarca a condenar contra su voluntad al profeta. La meditación previa al dictamen de la sentencia es plasmada en el capitel de Chur (D-079), donde Ciro, sentado en un trono con cabezas y patas de león, se mesa las barbas mientras sujeta un cetro (fig. 182). Para Garnier este gesto de mesarse las barbas implica perplejidad, tristeza o cólera.⁸²⁰ Más apropiada para el caso suizo nos parece la opinión de Miguélez, para quien este ademán, asociado a personajes de alta categoría social —que en ocasiones portan atributos de poder, como sucede en Chur—, denota la actitud pensativa y de reflexión previa a la toma de decisiones.⁸²¹ El instante mismo de dictar sentencia es el reflejado en Saint-Benoît-sur-Loire (D-270), donde en el lateral oeste del capitel, el rey, coronado y de pie, señala con el dedo índice de la mano derecha hacia el foso, manifestando así su decisión de condenar a Daniel, tal y como hemos visto que sucedía con las primeras representaciones del monarca en los sarcófagos paleocristianos, o con el relieve de Charlieu. Llama la atención el gesto que realiza con su mano izquierda, abierta a la altura del pecho y con la palma de la mano hacia al espectador. Se trata del mismo ademán que hemos descrito en el tipo II-b al tratar sobre las posturas de Daniel.⁸²² Por medio del mismo el monarca también podría manifestar una actitud de aceptación, en este caso la de la sentencia impuesta por

⁸¹⁹ MORALEJO 2004 (1977): 93.

⁸²⁰ GARNIER 1988: 89-90.

⁸²¹ MIGUÉLEZ 2010a: 220, 222. Los otros posibles sentidos de este gesto que cita esta autora, la virilidad y sexualidad masculina y el dolor, no parecen aplicables al caso de Chur.

⁸²² Véase apartado V.1.1.2.5 de esta tesis.

las amenazas de los babilonios, que aparecen personalizados por el individuo que se asoma detrás de él. La misma interpretación puede aplicarse en Mas d'Agenais (D-175), donde el rey, que aparece coronado y sentado en un trono, sin acompañante, en la cara lateral este de la cesta, coloca las manos de la misma manera. También en Oristano (D-217) se representa al soberano en el momento de la emisión de la sentencia, forzado por el conspirador que, detrás de él, le amenaza con una espada. Al igual que en Saint-Benoît-sur-Loire (D-270), así como en sendas miniaturas de las bíblias de Admont (fig. 92) y de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia (fig. 91), la imposición de la condena se materializa mediante el gesto de extender el brazo y señalar con el dedo índice. En la primera de ellas, tras el monarca también asoma uno de los conspiradores. En el capitel de la galería norte de Moissac (D-188) podría representarse, así mismo, el instante en el que el rey condena a Daniel. En relación a la figura que lleva bastón en la cara meridional de esta cesta se han planteado diferentes propuestas de identificación. Rupin y Green consideran que dicho personaje es la representación duplicada de Habacuc,⁸²³ opinión con la que coincide Durliat, quien explica tal duplicidad indicando que, cumplida su misión, está regresando a su país.⁸²⁴ Por su parte, Sirgant piensa que se trata de Ciro, quien, al lado de una torre, avanza hacia el foso,⁸²⁵ lectura con la que coincide Q. Cazes, para quien el rey está saliendo de su palacio, con un bastón en la mano y señalando con el índice al foso.⁸²⁶ Además de este gesto, que haría referencia al momento en el que el monarca emite su sentencia,⁸²⁷ la principal razón para pensar que la interpretación del segundo grupo de autores es la correcta, es que el individuo se dirige hacia Daniel con la arquitectura a su espalda, por lo que difícilmente puede ser Habacuc de regreso. Los paralelos que presenta con el rey de la citada Biblia de Florencia, que se apoya en un bastón muy similar y que también aparece señalando, parecen confirmar su identificación con Ciro.

En otras ocasiones se opta por mostrar la tristeza y arrepentimiento del rey, preocupado por el destino final de Daniel. Tal es el caso, como hemos comentado, de Santillana del Mar (D-327), en donde Darío es representado incapaz de conciliar el sueño a causa de su preocupación por la suerte final del profeta.

⁸²³ RUPIN 1897: 309; GREEN 1948: 70.

⁸²⁴ DURLIAT 1990: 131.

⁸²⁵ SIRGANT 1996: 107.

⁸²⁶ CAZES- SCHELLÈS 2001: 214.

⁸²⁷ El mal estado de la talla impide confirmar que la figura esté señalando con el dedo.

Presenta ciertas dudas el caso de Santa Radegunda de Poitiers (D-237), en donde, en una de las caras del capitel inmediatas a la de Daniel, el rey aparece sentado sobre dos leones y sujetando un bastón terminado en una bola (fig. 183), similar al de Moissac y al de la Biblia de Florencia. A su lado se alza un árbol con un ave en una de sus ramas, lo que ha dado pie a Camus a plantear que podría no ser Ciro, sino Nabucodonosor, ya que el árbol podría estar asociado al sueño de este monarca que fue descifrado por Daniel. Esta lectura, según la autora, reforzaría la interpretación de Skubiszewski, que propone ver en otro capitel de la cabecera con hombres y parejas de monstruos los cuatro reinos del Libro de Daniel.⁸²⁸ Considerando que en la cara opuesta figura el castigo de los babilonios y que cuando se representa a Nabucodonosor y el árbol suele aparecer comiendo con las bestias o acostado en el lecho y no sentado en el trono, pensamos que cabe desestimar esta posible lectura. El rey aparecería como el juez de las condenas, la del profeta y la definitiva de los conspiradores, de ahí el atributo del bastón y el trono en forma de leones.

Muy excepcionalmente se reproduce el momento en el que el rey acude al foso para comprobar el desenlace del castigo que ha impuesto al profeta. Un antecedente de ello es un relieve bizantino empotrado en la fachada de la iglesia veneciana de San Juan y San Pablo (fig. 53), donde un personaje representado de busto, se asoma a la boca del foso y levanta ambos brazos.⁸²⁹ Dado que tiene barba, viste capa y, posiblemente, luce una corona, bien puede tratarse del rey. En una esquina de la parte superior del capitel del lado sur de la arquería exterior del absidiolo central de Vigeois (D-386), aparece una imagen de busto que se asoma al foso y levanta su brazo derecho. De Laborderie cree que podría tratarse de Habacuc,⁸³⁰ hipótesis que se puede desestimar si se considera que las dos figuras dañadas del lateral occidental podrían identificarse con este personaje y con el ángel.⁸³¹ Descartados estos dos personajes, la opción más probable es que el individuo que se asoma se trate del rey, máxime existiendo el citado antecedente en el relieve veneciano. Otra posible representación del monarca en el momento de acercarse al foso para interesarse por la suerte del profeta se halla en la catedral de Chur (D-079) (fig. 184), donde podría producirse la única reproducción por duplicado de la figura real en la escultura románica. En esta obra un personaje con barba se acerca al profeta por detrás de uno de los leones con un objeto alargado en la mano, quizás un cetro. Poeschel considera que se trata del rey,⁸³² opinión no

⁸²⁸ CAMUS 1992: 108; TAGLIAFERRI 2003: 164.

⁸²⁹ Su brazo derecho apenas se ha conservado, pero, a juzgar por los restos, debía de estar levantado.

⁸³⁰ DE LABORDERIE 1932: 143.

⁸³¹ Se conservan unos vestigios de lo que podría ser un ala, así como unos objetos que podrían ser los alimentos.

⁸³² POESCHEL 1948: 83-85.

compartida por Peterli, quien plantea la posibilidad de que sea un guardián del foso,⁸³³ opción esta no respaldada ni por el texto bíblico, ni por el resto de representaciones del episodio.

En el folio 66v del volumen III de la Biblia de Roda (fig. 85)⁸³⁴ y en el 160r de la segunda Biblia de Pamplona (fig. 89)⁸³⁵ el rey es testigo de como los leones dan buena cuenta de los babilonios. Ello obedece a una interpretación literal del pasaje bíblico Daniel 14: 41, en el que se indica que la ejecución de la condena se realizó «en su presencia». En este punto el texto bíblico resulta un tanto ambiguo, pues no queda claro si se está refiriendo al rey o a Daniel, o a ambos. Así, mientras que en la primera de estas miniaturas aparecen los dos, en la segunda tan solo figura el monarca. En lo que se refiere a la escultura románica, solamente el capitel de Santillana del Mar (D-327) podría contar con esta forma de representar al rey, dado que al borde del foso se asoma un personaje que observa atento el festín de las fieras (fig. 185).⁸³⁶ Sin embargo, la fisonomía de dicho individuo, imberbe y de corta melena, se parece más a la del Daniel orante que a la del rey en su lecho —que tiene larga cabellera y barba—.

En Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), Méobecq (D-181), Montcaret (D-194) y Saint-Révérien (D-297) aparecen, junto a la escena de la condena de Daniel, unos individuos que se encuentran dentro o debajo de unos edificios o estructuras arquitectónicas. De acuerdo a Daniel 6: 18, el rey, tras condenar al profeta, se fue a su palacio, donde fue incapaz de conciliar el sueño. Si bien Franzé y Besancon han planteado la posibilidad de que el rostro humano que asoma a través de una ventana de un edificio en el relieve de Beaulieu-sur-Dordogne (D-035) sea el dios Bel,⁸³⁷ no debe descartarse que pueda tratarse del insomne monarca retirado a sus aposentos. Esta misma interpretación podría aplicarse a los otros tres ejemplos, en los que las figuras de los presuntos soberanos aparecen bajo sendos arcos. En Moncaret (D-194) (fig. 186) el problema es que son dos los individuos bajo la estructura arquitectónica.

No son pocos los ejemplos en los que aparecen personajes junto a Daniel susceptibles de ser interpretados como el rey. Dada su proximidad a la cesta de Daniel (D-293), un capitel situado en el lado sur del arco que enmarca el ábside norte de la iglesia de Saint-Pierre-Toirac, en el que se representa a un rey en el trono entre dos soldados con espada, podría hacer referencia bien a

⁸³³ PETERLI 1990: 221.

⁸³⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 6, III, f. 66v.

⁸³⁵ Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. I.2.4° 15, f. 160r.

⁸³⁶ OLAÑETA 2009: 16, 26-27.

⁸³⁷ FRANZÈ 2014: 47; BESANCON 2013: 302.

Darío, bien a Ciro (fig. 187). En una de las caras más deterioradas del capitel de Saint-Pons-de-Thomières (D-294), conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres, aparece, por detrás de uno de los leones, un personaje barbado que no puede ser Habacuc, puesto que este ya figura en el lateral opuesto por detrás de la otra fiera. Otro ejemplo se halla en el capitel de Saint-Genou (D-274) donde, en una de las caras laterales, sobre un motivo vegetal, aparece una deteriorada figura de pie, de la cual no se ha conservado la mitad superior, lo cual imposibilita su identificación.

La imagen del rey se incluye en un 6,8% (6,1%) de las obras,⁸³⁸ si bien se aprecian ciertas diferencias por zonas, con una especial concentración en tierras francesas, donde se encuentra un 78,9% de estos casos. Mientras que en Francia el 9,1% (8,0%) de las obras incluye la imagen del rey, en Italia es el 8,0% (5,7%) y en España tan solo un 1,2% (2,8%). A pesar de que es una imagen frecuente en los beatos y en bíblias como la de Roda, en los reinos hispanos solamente se encuentra en Santillana del Mar (D-327), precisamente el único ejemplo inspirado en los primeros. No puede asegurarse que en el capitel de la portada de Malla (D-170) la figura que avanza con un objeto en la mano, quizás una antorcha, pueda ser identificada como el rey.

Llama la atención el hecho de que buena parte de los casos 63,3% (57,7%) se encuentran en edificios relacionados con la orden benedictina, especialmente en Francia, donde dicho porcentaje se eleva hasta el 80,0% (79,0%).

En algunos casos ha habido cierta confusión a la hora de identificar cual es el rey que se está representando. Particularmente curioso es el caso de Saint-Benoît-sur-Loire (D-270), pues en el mismo, gracias a la presencia de Habacuc y del ángel no hay duda alguna de que el monarca representado es Ciro. A pesar de ello, Aubert y Hardy lo identificaron erróneamente como Nabucodonosor y Vergnolle como Darío.⁸³⁹

⁸³⁸ El porcentaje incluye también aquellos casos en los que no es absolutamente segura la presencia del monarca.

⁸³⁹ AUBERT 1931: 634; HARDY 1951: 39; VERGNOLLE 1985: 254.

1.6. Los conspiradores

En los dos episodios de la condena de Daniel hay unos personajes que conspiran contra el profeta ante el rey y le obligan a que le sentencie a morir devorado por los leones en el foso. En Daniel 6 son los presidentes y sátrapas del reino quienes actúan movidos por la envidia que en ellos despierta la predilección del monarca por Daniel. En el otro episodio bíblico, el narrado en Daniel 14, la conspiración es instrumentada por los babilonios, quienes buscaban vengarse del profeta después de que este hubiera matado a la serpiente que adoraban y desenmascarado el fraude de los sacerdotes del dios Bel. En ambos casos los acusadores terminan de la misma forma, arrojados al foso.

La más antigua representación de los conspiradores que hemos encontrado podría ser el ya mencionado relieve de Charlieu. Como ya hemos comentado en el apartado anterior, las interpretaciones que se han propuesto para el personaje que se encuentra colocado de forma simétrica al rey no parecen satisfactorias. El gesto que realiza, señalando con una mano y mostrando la palma con la otra, denota una comunicación con el monarca que sería impropia de un servidor o del guardián del foso, que son las identificaciones que se han propuesto. Es por ello que su interpretación como uno de los instigadores de la condena es una opción plausible.

Pero es en la escultura románica cuando se representan con más frecuencia los pasajes de la historia en los que intervienen los pérfidos acusadores, en concreto los momentos en los que intrigan y fuerzan al monarca a dictar la injusta sentencia y cuando se ejecuta su castigo final y son devorados por los leones.

El instante de la conspiración aparece recogido en tres obras esculpidas. En el ya citado capitel de San Eutropio de Saintes, separado del que contiene la escena de Daniel con los leones (D-310), pero compartiendo pilar, se representa a unos individuos de pie que levantan una de sus manos como si estuvieran reclamando algo al personaje central de la cara principal, un monarca. Muy posiblemente se refleja el momento en el que los intrigantes fuerzan al rey a condenar a Daniel. Esta misma escena se reproduce con cuatro conspiradores gesticulando, de forma similar a como se observa en Saintes, en el folio 66v de la Biblia de Roda (fig. 188). En el capitel de Saint-Benoît-sur-Loire (D-270) se plasma el momento inmediatamente posterior a la intriga, es decir, cuando el rey dicta la sentencia. En este caso, el personaje que aparece detrás del monarca, en un segundo

plano, es uno de los conspiradores, que asiste como testigo de la consumación de su conjura. Ambos instantes aparecen fusionados en el relieve de Oristano (D-217), pues se muestra en una misma imagen al conspirador que gesticula con un brazo, mientras apoya en su hombro una espada, elemento que subraya el carácter violento de la coacción al soberano, y a este último, ordenando con el dedo el castigo del profeta. Aunque no se puede asegurar, podría haber más obras en la que se recogería el momento de la conspiración. Una de ellas es un capitel del lado sur de la portada oeste de Barbadelo, en el que tres personajes de pie interaccionan con un individuo sentado, mientras que en el lado norte se halla una cesta con un posible Daniel entre dos leones (D-032). Otro ejemplo se encuentra en Saint-Pierre-le-Moûtier, donde un capitel situado en la parte alta del pilar que se opone al de Daniel (D-291) muestra a un rey con un cetro entre dos individuos que le señalan. Estos podrían ser dos de los acusadores presionando al rey Ciro.⁸⁴⁰

Mucho más abundantes son las representaciones del castigo de los conspiradores, si bien en bastantes de los casos surge la duda de si realmente se está aludiendo a dicho momento de la historia o se trata de una escena genérica de devoración o del castigo de algún pecador.⁸⁴¹ Aunque parece haber sido más frecuente en la escultura que en la miniatura, las representaciones más antiguas del castigo a los acusadores del profeta en la plástica románica se dan en esta última disciplina, concretamente en dos biblias realizadas en el *scriptorium* de Ripoll en tiempos del abad Oliba.⁸⁴² En la más antigua, la ya citada Biblia de Roda,⁸⁴³ las dos condenas de Daniel terminan con el instante en el que los malvados instigadores son devorados por los leones (figs. 85 y 86),⁸⁴⁴ y en ambas se muestran diferentes fases del proceso de devoración, desde el instante en el que se arroja a los condenados al foso, hasta el momento en el que tan solo asoman de las fauces de las

⁸⁴⁰ Es posible concretar el rey puesto que el pasaje narrado en la cesta del profeta es la asistencia de Habacuc y el ángel.

⁸⁴¹ Para las escenas de devoración, véase la tesis de Gueruraga (GUESURAGA 2001).

⁸⁴² MUNDÓ 2002; CASTIÑEIRAS 2009. Además de estas obras también se representa el castigo de los conspiradores en las dos biblias de Pamplona: Amiens, Bibliothèque Communale, ms. Lat. 108, 1197 (EDAD DE UN REYNO: v. I: 449-451, 459) y Oettingen-Wallerstein Collection. Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. I.2.4° 15, f. 160v, c. 1200 (EDAD DE UN REYNO: v. I: 450-451, 470).

⁸⁴³ Según Mundó se realizó entre 1010 y 1015 (MUNDÓ 2002: 173).

⁸⁴⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 6, III, f. 66r y 66v. CATALUNYA ROMANICA 1984-1998: v. X: 299-300; MUNDO 2002: 292, 294.

fieras la cabeza, las piernas o un pie.⁸⁴⁵ En la ya citada Biblia de Ripoll dos leones muerden y sujetan con las garras a sendos individuos inertes, pero todavía íntegros (fig. 90).⁸⁴⁶

La primera obra en la que se representa con total seguridad este acontecimiento del episodio bíblico en la escultura románica es el capitel de Santa Radegunda de Poitiers (D-237),⁸⁴⁷ el cual data de finales del siglo XI.⁸⁴⁸ En la cara norte de esta cesta, dos leones se lanzan contra un individuo que aparece representado en el momento en el que pierde el equilibrio ante la embestida de las fieras y comienza a caer al suelo.⁸⁴⁹ El único león que ha conservado la cabeza le está asestando un mordisco en el hombro. La certeza respecto a la interpretación de la escena reside, en este caso, en que se encuentra en la misma pieza que Daniel en el foso. Lo mismo sucede en la que puede ser considerada como la segunda aparición conservada de este instante de la historia en la decoración escultórica románica, el capitel del claustro de Nuestra Señora de la Dorada en Tolosa (D-357). En el mismo, la ejecución de los conspiradores no se plasma en la cara contigua a la de Daniel, como en Poitiers, sino en la opuesta. Además, si bien uno de los leones también muerde el hombro del único instigador representado, este aparece ya despedazado, pues tan solo queda de él el tronco y un brazo. Este cruento detalle podría vincularse con la inscripción que figura en la parte superior de esta cara de la cesta: LEONES, DEVORATI SUNT IN MOMENTO, texto que corresponde al versículo Daniel 14: 41 de la *Vulgata*.⁸⁵⁰ De esta forma, la sangrienta representación de un cuerpo despedazado podría tener, al menos como uno de sus objetivos, el poner de manifiesto la ferocidad de los leones y la rapidez con la que estos dieron buena cuenta de los condenados. Si en la escena de Poitiers, al igual que en la Biblia de Ripoll, los leones muerden a una persona todavía entera, en el claustro tolosano se va más allá incluso que la Biblia de Roda y se representan los despojos de lo que fue uno de los conspiradores.

⁸⁴⁵ Sobre las diferentes formas de devoración en estas miniaturas y la hipotética intención del comitente, Guesuraga afirma que «l'enlumineur de cette bible catalane aura représenté les accusateurs de Daniel à l'aide des codes récemment introduits dans la sculpture romane pour stigmatiser ses propres ennemis politiques. Il utilise l'histoire de Daniel et de ses accusateurs à des fins personnelles, pour justifier le bien-fondé de ses prises de position politico-religieuses. Ce traitement des scènes de dévoration est une sorte d'exégèse iconographique d'un passage des Écritures, et l'affirmation des convictions réformatrices du commanditaire de cette bible» (GUESURAGA 2001: 79-81).

⁸⁴⁶ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5729, f. 227v.

⁸⁴⁷ Maillard ya pone de manifiesto la novedad que representa la incorporación de esta escena (MAILLARD 1919: 479).

⁸⁴⁸ PORTER 1923: v. I: 304; CAMUS 1992: 29.

⁸⁴⁹ La forma de atacar el león y la postura en diagonal del conspirador son muy similares a las que, un siglo más adelante, se reproducirá en la Biblia segunda de Pamplona (Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. I.2.4º 15, f. 160r) (fig. 89).

⁸⁵⁰ VULGATA: v. VI: 1373. Esta inscripción permite asociar la escena con la segunda condena del profeta, a pesar de que no figuran ni el ángel ni Habacuc.

Además de estas dos obras, el castigo de los conspiradores se representa de forma prácticamente segura en otras dieciocho ocasiones, lo que supone un 6,0% (4,7%) del total: Blars (D-042), Cillamayor (D-082), San Antimo (D-057), Courpiac (D-087), Germigny-l'Exempt (D-116), La Sauve-Majeure (D-135), Marcilhac-sur-Célé (D-171), Neuilly-en-Dun (D-205), Palacios de Benaver (D-219), Saint-Genou (D-274), Saint-Papoul (D-290), Saint-Pierre-Toirac (D-293), San Martín de Elines (D-316), San Pedro de Tejada (D-240), Santillana del Mar (D-327), Yermo (D-395), Yssandon (D-396) y Zúrich (D-402).

En dos de estas obras, en la abadía de San Antimo (D-057) y en el claustro de la colegiata de Santillana del Mar (D-327), al igual que sucedía en Santa Radegunda de Poitiers (D-237) y en Nuestra Señora de la Dorada de Tolosa (D-357), los malvados son devorados por los leones en la misma cesta en la que se encuentra el profeta en el foso. En el primer caso, las fieras muerden la cabeza de los ajusticiados, que yacentes y de cuerpo entero, ya han fallecido. Por el contrario, en el claustro cántabro, y al igual que en el tolosano, estos ya han sido despedazados (fig. 189), y lo que figura bajo los felinos es un amasijo de miembros. Una forma idéntica de mostrar tan cruenta escena se da en la cercana portada de Santa María de Yermo (D-395), templo cuya escultura está muy relacionada con la del claustro de Santillana. En el capitel que acompaña al de Daniel, el montón de miembros despedazados se sitúa en lo alto de la arista de la cesta, por encima de los dos leones, que giran sus cabezas hacia ellos y muestran sus potentes fauces. Como ya hemos puesto de manifiesto en alguna ocasión,⁸⁵¹ esta ubicación podría no ser casual, sino haber estado motivada por una intención de representar textualmente el episodio descrito en Daniel 6, 24, en el que se indica que los conspiradores fueron devorados por los leones antes de que llegasen al fondo del foso.⁸⁵² Quizás inspirado por esta pieza, en uno de los capiteles de la portada norte de la cercana iglesia de Cillamayor (D-082), una cabeza de león también da buena cuenta de un brazo y una pierna desmembrados de uno de los dos cadáveres que tiene al lado.

En algunos casos, las mismas figuras de los leones que acompañan a Daniel en el foso son los que dan buena cuenta de los conspiradores, es decir, se establece una *conflation* entre ambos momentos.⁸⁵³ Aunque, *a priori*, podría parecer razonable pensar que la integración en una misma escena de ambos instantes sería un argumento suficiente para interpretar los personajes bajo las

⁸⁵¹ OLAÑETA 2009: 31.

⁸⁵² «...et non pervenerunt usque ad pavimentum laci, donec arriperent eos leones et omnia ossa eorum comminuerunt» («...y aun no habían llegado al suelo del foso, cuando ya los leones los arrebataron, y desmenuzaron todos sus huesos») (VULGATA: v. VI: 30).

⁸⁵³ Ello sucede en Blars (D-042), Germigny-l'Exempt (D-116), Marcilhac-sur-Célé (D-171), Neuilly-en-Dun (D-205), Palacios de Benaver (D-219), Saint-Genou (D-274), Saint-Pierre-Toirac (D-293) y San Pedro de Tejada (D-240).

garras de los leones como los acusadores, Crozet, en relación a Saint-Genou (D-274), ha apuntado otra posibilidad, como ya hemos comentado. En su opinión, podría tratarse de los cuerpos con los que se alimentaba a las fieras según el relato bíblico: «porro in lacu erant leones septem et dabantur eis duo corpora quotidie, et duæ oves et tunc non data sunt eis, ut devorarent Daniele». ⁸⁵⁴ Esta propuesta tendría visos de ser probable de no ser porque en algunos de estos ejemplos los personajes situados bajo los leones están claramente vivos, como es el caso del mismo Saint-Genou (D-274), donde el individuo mueve los brazos, o Marcilhac-sur-Célé (D-171), en donde los ojos y boca de los rostros humanos expresan el sufrimiento provocado por el suplicio.

Al igual que hemos visto que sucede en Cillamayor (D-082) y Yermo (D-395), el castigo a los conspiradores se representa en ocasiones en un capitel separado del que contiene la condena de Daniel en el foso. Esto sucede en Courpiac (D-087), La Sauve-Majeure (D-135), Saint-Papoul (D-290), San Martín de Elines (D-316), Yssandon (D-396) y Zúrich (D-402).

En la cornisa del ábside de la abadía de Saint-Papoul, haciendo de *pendant* del capitel en el que se representa a Daniel asistido por Habacuc y el ángel (D-290), se encuentra una cesta en cuyas esquinas aparecen sendos individuos de pie, con las manos cruzadas delante del vientre, que son mordidos por uno y tres leones respectivamente. En la cara frontal un tercer personaje tira del brazo de un cuarto que, situado en horizontal en la parte superior, es mordido en la cintura por una quinta fiera. Otra figura humana se encuentra representada de busto en una de las caras laterales, bajo las amenazadoras fauces de otro felino. Una séptima bestia se halla en lo alto de la otra cara lateral. A pesar de que parece bastante evidente que, por su posición relativa con respecto al capitel de Daniel y la actitud agresiva de los leones hacia los individuos, esta escena representa el castigo de los babilonios, Bartolomé descarta dicha lectura y propone que se trata de la primera condena del profeta. Sus argumentos se basan en que la figura en horizontal de la cara frontal sería el rey Darío ordenando liberar al profeta y la presunta figura femenina de la cara lateral, la cual asocia al texto bíblico de dicho episodio. ⁸⁵⁵ En lo que respecta a la hipotética identificación con el rey persa, la misma queda descartada al comprobar que dicho personaje es claramente mordido por uno de los leones, como se puede apreciar en la figura 191. El individuo que está agarrándole del brazo no puede ser Daniel, puesto que estaría ayudando a uno de los que conspiraron contra él, acto que entraría en contradicción con la narración bíblica. Tampoco está

⁸⁵⁴ Daniel 14, 31 (VULGATA: v. VI: 57); CROZET 1932: 246.

⁸⁵⁵ BARTOLOMÉ 2010: 177-178.

claro que la figura de la cara lateral sea una mujer, puesto que no ha conservado su rostro y su vestimenta, un manto, puede ser portado también por un hombre (fig. 190). Su pose tranquila, y el hecho de que la fiera que tiene encima no le agrede, lleva a pensar que podría ser el propio profeta o el rey siendo testigo de la ejecución, tal y como se indica en el texto bíblico.

En la cabecera de la abadía de La Sauve-Majeure (D-135), en un capitel situado en el arco de acceso al absidiolo sur del brazo norte del transepto, aparece un personaje invertido, con la cabeza hacia abajo, cuyos pies son mordidos por dos leones afrontados. Su posición simétrica respecto al capitel situado en el brazo meridional del transepto, en el que figura un Daniel pensativo se halla entre dos leones, confirman que se trata del castigo de uno de sus acusadores.⁸⁵⁶ Sin salir de Entre-deux-Mers, cerca de esta importante abadía, en la portada de Courpiac (D-087), en el lado opuesto al que se encuentra un capitel con Daniel entre los leones, se halla una escena en la que dos leones sujetan con sus fauces los cabellos de dos individuos que yacen bajo ellos. Aunque no nos consta que hasta la fecha se haya asociado esta imagen con el castigo de los conspiradores,⁸⁵⁷ teniendo en cuenta el programa iconográfico en el que se inserta y su posible vinculación con la anterior abadía girondina, lo más probable es que esta sea su interpretación adecuada.⁸⁵⁸

También en la iglesia cántabra de San Martín de Elines, a la representación de la condena Daniel (D-316) se opone una escena en el que dos leones afrontados devoran a sendos individuos. En este caso las dos fieras tienen ya dentro de sus fauces las cabezas de los dos desdichados, cuyos cuerpos quedan colgando desnudos y casi inertes, pues, en un último suspiro de vida uno de ellos agarra la pata de uno de los felinos y el otro se acerca ambas manos al cuello como intentando zafarse de la mortal dentellada. Resulta desconcertante la interpretación que de esta última escena hace Gutiérrez López, para quien se trata de dos infantes que son engullidos, no devorados, por

⁸⁵⁶ Houlet y Sarradet ya detectaron la posición simétrica de esta cesta respecto a la de Daniel, y plantearon la posibilidad de que se tratara del suplicio de uno de sus perseguidores (HOULET, SARRADET 1966: 73), interpretación esta que también plantea Lacoste (LACOSTE 2001: 12). Según Angheben los leones que devoran al personaje constituyen una contrapartida a la imagen de Daniel (ANGHEBEN 2003: 323, nota 32). Bougoux niega que el capitel represente el castigo de los conspiradores o un condenado en el infierno, y ve en él a un acróbata que simboliza la audacia de los pecadores que creen salir sin daño moral de la garganta de los leones (BOUGOUX 2002: 61-62; BOUGOUX 2006: 723), lectura esta que debe descartarse por ser totalmente especulativa y en nada argumentada.

⁸⁵⁷ Bougoux opina que representa al ser humano derrotado por la bestia, la cual simboliza al pecado (BOUGOUX 2006: 172), lectura que nos parece excesivamente genérica y que no tiene en cuenta el resto de imágenes de la portada.

⁸⁵⁸ En el apartado VI.3.1.3 de esta tesis se estudia en profundidad el programa iconográfico de esta portada y su relación con La Sauve-Majeure.

dos leones que simbolizan «el tránsito de las almas de esta vida a la otra».⁸⁵⁹ Sorprendentemente no aprecia violencia alguna en la actuación de los animales y cree que los cuerpos de los niños están relajados. Pues bien, esta cruenta escena, por su situación relativa respecto a Daniel, no puede ser otra cosa que la devoración de los que instigaron contra el profeta. En este caso queda claro que no puede tratarse de los dos cadáveres con los que alimentaban a los leones porque los individuos se mueven, como hemos descrito.

El capitel que hace pareja con el de un presunto Daniel, al otro lado del arco que enmarca la ventana norte del interior del ábside de la iglesia de Yssandon (D-396), presenta a un individuo de busto al que dos leones colocan sus garras sobre la cabeza. El sujeto abre la boca expresando la desesperación propia del que observa como su destino inmediato va a ser el mismo que el del personaje cuyo rostro asoma entre las fauces de uno de los felinos (fig. 192). De nuevo, la contraposición de ambas imágenes de desigual desenlace debe llevar a pensar que, en caso de que el hombre entre los leones sea efectivamente Daniel, la escena de devoración ha de ser el castigo a los conspiradores. Una situación similar se da en la catedral (Grossmünster) de Zúrich (D-402), en la que, frente a una representación de un personaje entre leones del que no se puede asegurar que se trata de Daniel, se halla, al otro lado del arco fajón de la nave meridional, un capitel con dos leones que muerden las manos de sendos individuos tumbados a los que sujetan con las garras.

Además de estos casos, en otras cuarenta ocasiones la escena de la condena de Daniel se encuentra acompañada por alguna imagen en la que la presencia de leones devorando o mostrando su dominio sobre una o varias personas, las hace susceptibles de ser interpretadas como el castigo de los enemigos del profeta, aunque sin que ello se pueda asegurar.⁸⁶⁰ Especialmente interesante es el caso de tres parejas de capiteles localizados en Borgoña, los cuales hemos agrupado en la familia que hemos denominado borgoñona I: el grupo von Lücken.⁸⁶¹ Anzy-le-Duc (D-011), Charlieu (D-073) y Vézelay (D-381). En estos tres cenobios benedictinos,

⁸⁵⁹ GUTIÉRREZ LÓPEZ 2005: 81-82. Por su parte García Guinea se limita a describirlo sin plantear su interpretación (GARCÍA GUINEA 1979: 552). Según Guesuraga «l'opposition entre ces deux dévorés par la tête pourrait encore avoir une signification funéraire» (GUESURAGA 2001: 175, 437)

⁸⁶⁰ Aibar (D-002), Anzy-le-Duc (D-011), Aubeterre-sur-Dronne (D-023), Ávila (D-028), Azuelo (D-030), Basilea (D-034), Bermés (D-038), Biron (D-041), Cénac (D-061), Chadenac (D-070), Charlieu (D-073), Châtillon-sur-Indre (D-077), Coll (D-084), Covet (D-089), Daubéze (D-090), Deyrançon (D-092), Ginebra (D-118), Illats (D-124), Lescar (D-154), Malla (D-170), Marcillac (D-172), Marestay (D-173), Mazères (D-179), Moirax (D-186), Mouchan (D-200), Pavía (D-229, D-413 y D-422), Rétaud (D-251), Ryes (D-262), Saint-Benoît (D-269), Saint-Ferme (D-272), Saint-Laurent-en-Brionnais (D-281), San Martín de Elines (D-317), Sangüesa (D-318), Castañeda (D-339 y D-340), Tolosa (D-358), Vaprio d'Adda (D-375) y Vézelay (D-381).

⁸⁶¹ Véase el apartado V.3.5.1 de esta tesis.

la representación duplicada de un Daniel desnudo y pensando es acompañada por sendos capiteles en los que dos parejas de leones, sentados y afrontados, posan una de sus patas sobre sendas cabezas humanas. Angheben ha planteado la posibilidad de que estos tres capiteles que acompañan a los de Daniel muestren el castigo de los que conspiraron contra Daniel o, sencillamente, a figuras genéricas de pecadores torturados.⁸⁶² Como ya han puesto de manifiesto Saulnier y Stratford, parece evidente que estos capiteles estaban destinados a ser esculpidos y colocados por pares de forma simétrica.⁸⁶³ Por tanto, el significado de los leones con las cabezas humanas debe de estar íntimamente relacionado con la condena de Daniel. Es por ello que resulta muy probable que, aunque en los mismos no se incluya un acto de devoración, como hemos visto que ocurría en buena parte de las obras analizadas, y al igual que sucede en Marcilhac-sur-Célé (D-171) y en las piezas con ella relacionadas,⁸⁶⁴ se esté representando a los conspiradores atacados por los leones.

De entre los casos en los que no se puede asegurar que los personajes devorados sean los enemigos de Daniel, uno especialmente interesante se encuentra en el priorato benedictino de Moirax. En el capitel del lado de la epístola del arco presbiterial, opuesto a un Daniel vestido de monje que adopta el gesto de Cristo triunfante (D-186),⁸⁶⁵ dos personajes desnudos cuelgan boca abajo de las fauces de las cabezas de dos leones situados en lo alto de las aristas de la cesta, mientras están flanqueados por sendas parejas de felinos. Guesuraga relaciona esta escena de devoración por los pies con ciertos conflictos relacionados con la intromisión de laicos en la gestión del cenobio.⁸⁶⁶ Sin embargo, además de esta lectura y del castigo de los conspiradores, se podría plantear la posibilidad de que las cabezas leoninas no estén devorando a los individuos, sino regurgitándolos. Ello podría estar vinculado a un mensaje relacionado con la resurrección, el cual sería coherente con el gesto que adopta el profeta en el capitel opuesto, el del Cristo que triunfa sobre la muerte.⁸⁶⁷ Es este un ejemplo elocuente de las dificultades que se presentan a la hora de determinar si las escenas de devoración por leones pueden ser consideradas como el castigo de los enemigos de Daniel.

⁸⁶² ANGHEBEN 2003: 323.

⁸⁶³ SAULNIER, STRATFORD 1984: 111.

⁸⁶⁴ Blars (D-042) y Saint-Pierre-Toirac (D-293).

⁸⁶⁵ Véase apartado VI.3.3.4.1 de esta tesis.

⁸⁶⁶ «L'image des dévorés par le bas, si bien placée, rappelle justement le rattachement de ce prieuré à Cluny et son indépendance vis-à-vis des pouvoirs laïques» (GUESURAGA 2001: 367). Este autor, que vincula algunos tipos de devoración con ciertas intenciones políticas, afirma que «il est possible qu'à travers la condamnation des accusateurs de Daniel, les commanditaires condamnent symboliquement leurs propres ennemis» (GUESURAGA 2001: 497, nota 100).

⁸⁶⁷ OLANETA 2016a.

1066-1100	11,8% (12,5%)
1100-1133	31,4% (26,5%)
1133-1166	7,8% (12,9%)
1166-1200	15,5% (14,0%)
1200-1233	9,1% (4,6%)

Tabla 16: Porcentaje de obras en las que Daniel es acompañado por una escena de devoración por leones en cada periodo

Un 15,7% (14%) de las representaciones de Daniel están acompañadas de este tipo de escenas de devoración de individuos por leones, porcentaje que se eleva a casi un tercio en el primer tercio del siglo XII, como se puede ver en la tabla 16. En el mapa 24 no se observa que exista una pauta muy marcada en la distribución geográfica de las escenas susceptibles de ser consideradas como el castigo de los conspiradores.

Benedictinos	21,7% (19,0%)
Canónigos	25,0% (22,7%)
Resto	10,2% (10,2%)

Tabla 17: Porcentaje de obras en las que Daniel es acompañado por una escena de devoración por leones por orden religiosa

También se aprecia un cierto sesgo a incluir este tipo de escenas junto a Daniel en los monasterios benedictinos y en los templos regidos por canónigos, en los que llega a estar presente en una cuarta parte de los casos.

Zona 1	12,8% (10,9%)
Zona 2	15,0% (15,2%)
Zona 3	22,9% (17,9%)
Zona 4	44,4% (21,1%)
Zona 5	11,8% (12,8%)
Zona 6	23,1% (15,8%)

Tabla 18: Porcentaje de obras en las que Daniel es acompañado por una escena de devoración por leones por zona del edificio

Finalmente, en la tabla 18 se observa que las zonas del templo en las que con mayor frecuencia Daniel es acompañado de una devoración por leones es en el exterior del ábside y en los claustros, precisamente aquellos ámbitos que suelen estar asociados a lugares de enterramiento.

1.7. Los segadores

En la narración bíblica de la segunda condena se dice: «Estaba el profeta Habacuc en la Judea; y había cocido un potage, y desmenuzado unos panes en una vasija, e ibase al campo a llevarlo a los segadores».⁸⁶⁸ Son muy escasas, en concreto siete,⁸⁶⁹ las piezas en las que se representa a los destinatarios iniciales de las viandas que había preparado Habacuc cuando se le apareció el ángel: los segadores. La incorporación de estos personajes es una nueva aportación de la escultura románica, pues no tenemos noticia de ningún ejemplo anterior a dicho periodo. En la miniatura, la única obra en la que aparecen, la Biblia segunda de Pamplona (fig. 88),⁸⁷⁰ es de fecha muy avanzada (c. 1200).

Aunque lo más habitual es representar a un solo campesino en el momento en que está segando la mies,⁸⁷¹ se observan algunas variantes. Así, en Saint-Genou (D-274) (fig. 199) son dos los segadores, el que se agacha con la hoz y el que, detrás de él, recoge una gavilla.⁸⁷² En Montcaret, si bien son también dos los labradores, ninguno de ellos se encuentra faenando, pues se hallan de pie con sendas hoces en la mano (D-194) (fig. 197). El caso de Jaca (D-125) (fig. 196) es más complicado de interpretar, pues las figuras se encuentran en la cara del capitel que queda oculta. El individuo que en su esquina noreste alza con ambas manos un objeto alargado con forma de azadón ha sido identificado por D. L. Simon, creemos que acertadamente, como uno de los campesinos a los que Habacuc llevaba la comida.⁸⁷³ Esta interpretación podría, además, aportar una explicación a la posición del ángel, el cual está situado en el centro de la cara norte, entre este presunto campesino y Habacuc. Dejando al margen posibles necesidades compositivas, dicha ubicación respondería a una forma de mostrar que la aparición del mensajero divino interrumpió el camino iniciado por Habacuc para alimentar a los segadores. Esta misma posición relativa de la figura angélica en relación a los otros dos personajes también se da en Gargillesse (D-113). Recientemente, Lola Valderrama, Ignacio Fernández y Antonio Rodríguez, a requerimiento mío,

⁸⁶⁸ Daniel 14: 32 (VULGATA: v. VI: 57-58).

⁸⁶⁹ Châtillon-sur-Indre (D-077) (fig. 193), Gargillesse (D-113) (fig. 194), Germigny-l'Exempt (D-116) (fig. 195), Jaca (D-125) (fig. 196), Moncaret (D-194) (fig. 197), Neuilly-en-Dun (D-205) (fig. 198) y Saint-Genou (D-274) (fig. 199). A estas, muy posiblemente haya que añadir Saint-Pons-de-Thomières (D-294) y Saint-Sever (D-302).

⁸⁷⁰ Biblia de Pamplona, Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. I.2.4° 15, f. 160v.

⁸⁷¹ Châtillon-sur-Indre (D-077), Gargillesse (D-113), Germigny-l'Exempt (D-116) y Neuilly-en-Dun (D-205).

⁸⁷² En la segunda Biblia de Pamplona también aparecen dos campesinos, pero ambos se encuentran segando.

⁸⁷³ SIMON 1975: 52. Moralejo en 1977, posiblemente desconociendo lo que había escrito Simon dos años antes, propuso «a título de hipótesis, muy lejos de la evidencia» como él mismo dijo, que esta figura fuera una imagen duplicada de Habacuc o el rey Ciro (MORALEJO 1977: 94-95).

han podido obtener –resolviendo con gran imaginación los problemas derivados de tan complicada tarea– unas interesantes imágenes de la figura que se esconde en dicha cara oculta. Como se puede apreciar en el fotomontaje realizado por ellos (fig. 196), en la misteriosa cara de la cesta se adivina la figura de un segundo campesino en idéntica postura que el situado en la esquina. Son, por tanto, dos los segadores representados en Jaca, pero no en el momento de segar, pues no portan hoces.

En las obras donde aparecen los segadores se hace referencia a las diferentes fases del proceso de la siega. En Gargillesse (D-113), a las espaldas del segador, se elevan unas espigas que todavía no han sido segadas (fig. 194). El momento del corte es representado en Châtillon-sur-Indre (D-077) (fig. 193), Gargillesse (D-113) (fig. 194), Germigny-l'Exempt (D-116) (fig. 195), Neuilly-en-Dun (D-205) (fig. 198) y Saint-Genou (D-274) (fig. 199). Mientras que en Germigny-l'Exempt (D-116) y Neuilly-en-Dun (D-205) hay gavillas de cereal esperando a ser atadas y otras ya ligadas, en Châtillon-sur-Indre (D-077) tan solo aparece una de estas últimas. La representación más completa es Neuilly-en-Dun (D-205), en donde, además, se reproducen los surcos paralelos de la tierra. En este capitel el segador parece que lleva un cinturón de fuerza (fig. 198). Como ya hemos comentado, los dos campesinos de Jaca (D-125) levantan sendos azadones, lo que podría referirse al momento previo a la siembra.

En la cara norte del capitel del brazo norte del transepto de la abadía de Saint-Sever, en el que se representa la condena de Daniel (D-302) de acuerdo a un modelo iconográfico muy parecido al de la cesta de Jaca (D-125), hay un enigmático personaje que da la espalda a la escena principal y que mueve los brazos de tal manera que forman un ángulo delante de su cuerpo. Aunque podría ser uno de los segadores, su aspecto femenino ha llevado a Cabanot a identificarlo con una mujer preparando la comida de los segadores,⁸⁷⁴ lo que sería un hecho insólito en el corpus de este pasaje.

El capitel de Jaca (D-125) es el primero que incorpora las figuras de los segadores a los que se refiere la narración bíblica, si bien queda bastante distante, tanto cronológica como geográficamente, de la zona principal en la que se concentran la mayor parte de las obras que los incluyen: el Berry. Efectivamente, como se puede observar en el mapa 25, buena parte de los ejemplares están relativamente cercanos entre sí. Además, cuatro de ellos comparten tantos

⁸⁷⁴ CABANOT 2011: 400.

aspectos compositivos, estilísticos e iconográficos, que los hemos agrupado en la que hemos denominado familia del Berry, sobre la que se hablará en el apartado V.3.5.3.

1.8. La mano de Dios (*Dextera Dei*)

La ayuda divina a Daniel se materializó en ambas condenas mediante un ángel, que actuó en solitario (Daniel 6) o acompañado de Habacuc (Daniel 14). A pesar de que en ninguno de los dos casos se produjo una intervención directa de Dios, en algunas obras, muy escasas, se incluye la imagen de la *Dextera Dei* como manifestación explícita de dicha intervención divina. Son tan solo cuatro –tres de ellos situados en el Berry– los capiteles en los que se da esta circunstancia: Châtillon-sur-Indre (D-077), Neuilly-en-Dun (D-205), Saint-Genou (D-274) y San Porchaire de Poitiers (D-236). Los tres primeros presentan muchas afinidades entre sí, tanto es así que los hemos incluido en la que hemos denominado familia del Berry.⁸⁷⁵ Dado que no hemos encontrado ninguna obra anterior en la que aparezca representada la *Dextera Dei* en la escena de Daniel, la pieza poitevina debe ser considerada como la primera en la que se incorpora dicho elemento en las representaciones de este episodio. Además, se trata de una característica exclusiva de la escultura, pues tampoco aparece en ninguna obra miniada.

Su inclusión en estas piezas debe ser el resultado de la asimilación de dicho elemento a partir de otros episodios en los que era más común. Un ejemplo paradigmático de pasaje veterotestamentario en el que se incorporó de forma casi generalizada la *Dextera Dei* es el sacrificio de Isaac, y ello, a pesar de que según la narración bíblica la ayuda divina se realizó, al igual que la condena de Daniel, de forma indirecta por medio de un ángel.⁸⁷⁶ De origen judaico, se convertirá en un elemento iconográfico omnipresente en las representaciones del sacrificio en el arte tardoantiguo cristiano, y prolongará su uso hasta comienzos del siglo XII.⁸⁷⁷ A partir del siglo XI y a lo largo del XII, en Occidente el ángel va sustituyendo de forma paulatina a la mano de Dios.⁸⁷⁸ El diferente tratamiento que se da a la ayuda divina en la condena de Daniel y en el sacrificio de Isaac se pone claramente de manifiesto en ciertas obras en las que conviven ambas figuraciones, en las cuales mientras que en el primer episodio se representa mediante un ángel, en

⁸⁷⁵ Véase apartado V.3.5.3 de esta tesis

⁸⁷⁶ *Génesis* 22: 12 y 15. Sobre la representación de la *Dextera Dei* en el sacrificio de Isaac, véase KIRIGIN 1976 y CAYUELA 2013: v. 1: 49-53.

⁸⁷⁷ CAYUELA 2013: v. 1: 50.

⁸⁷⁸ CAYUELA 2013: v. 1: 188. Como ejemplo de la presencia de la *Dextera Dei* en las imágenes del sacrificio de Isaac en el románico puede citarse el tímpano de la portada del Cordero de la basílica de San Isidoro de León.

el segundo aparece la *Dextera Dei*. Esto sucede, por ejemplo, en varios sarcófagos del museo del Vaticano⁸⁷⁹ y en algunos beatos.⁸⁸⁰

El ejemplo más antiguo conservado en el que aparece la *Dextera Dei* en el episodio de Daniel se encuentra en un sarcófago paleocristiano de Brescia (fig. 33), en el cual Habacuc no es transportado por el ángel, sino por la propia mano de Dios, que aparece entre un conjunto de estrellas. Algunos autores han visto en ello una imagen de la bendición eucarística sobre los panes que porta en un canasto Habacuc.⁸⁸¹

Kirigin distingue entre tres tipos de mano de Dios: como símbolo de Dios agente, como mano parlante y como representación de las diferentes personas divinas. En el primero, que es donde cabe ubicar la inclusión en la escena de Daniel, permite poner de manifiesto la intervención divina para crear vida, proteger, liberar, elevar o coronar. En el segundo, representa el mensaje que Dios dirige a algún personaje para condenar, prometer, instruir o inspirar. Por último, la tercera tipología, que es la más habitual en el románico, utiliza la mano con el único propósito de representar a la divinidad.⁸⁸²

Dado que la inclusión de la *Dextera Dei* en la representación de Daniel en la escultura románica se da en tan solo cuatro piezas, de las que tres forman parte, como hemos comentado, de un grupo de obras muy cercanas geográficamente y vinculadas compositiva y estilísticamente, es muy probable que sea fruto de una decisión puntual, que tuvo escaso éxito y que no trascendió de un espacio concreto. En las tres piezas del Berry, la mano de Dios aparece saliendo de unas líneas onduladas, que representan las nubes, y con los dedos meñique y anular recogidos, en un claro gesto de bendición. En el caso del capitel de Poitiers, dado el deficiente estado de su superficie, estas características solamente se intuyen.

⁸⁷⁹ Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31532, 31546, 31551 (fig. 24).

⁸⁸⁰ Por ejemplo los de Gerona, Turín y Manchester.

⁸⁸¹ KIRIGIN 1976: 102. No todos los autores están de acuerdo con esta lectura. Por ejemplo, Perraymond define la mano como «una *brevis imago* dell'angelo» y explica que este aparezca representado tan solo con la mano, por la falta de espacio (PERRAYMOND 1992: 254).

⁸⁸² KIRIGIN 1976: 96-210.

1.9. El foso

Son escasos los detalles que aporta el texto bíblico acerca del foso en el que fue encerrado Daniel, pues tan solo señala que fue utilizada una piedra para cerrar su puerta, la cual fue sellada por el rey con su anillo.⁸⁸³ Esta parquedad descriptiva no fue óbice para que, ya desde los mismos orígenes de esta imagen, en algunas representaciones de las catacumbas, se reprodujera lo que podría haber sido el recinto donde fue confinado el profeta. Ya desde estos momentos primigenios surgen diferentes modelos de foso. En ocasiones es representado como un arco que enmarca la totalidad de la escena –cubículo del Éxodo de la catacumba de los Giordani (fig. 13)–, o que tiene una menor altura que apenas llega a la cintura del profeta –catacumba de los Giordani (fig. 14) y cubículo *sacellum tertium* en la de Vía Anapo (fig. 16)–. En estos ejemplos, más que un arco como elemento arquitectónico, se pretende mostrar el espacio del foso en perspectiva, a modo de la arena de un anfiteatro, en el que se marca claramente el muro perimetral o *podium* que la separa de la *cavea*, lo que explicaría la menor altura del arco en estos últimos casos o la configuración del primero a base de hiladas de sillares. Esta interpretación ha sido propuesta por Salomonson para una plaqueta de marfil del Musée national de Carthage y para una de las representaciones de la catacumba de los Giordani, tras compararlas con la forma de reproducir los contornos de la arena en los dípticos consulares.⁸⁸⁴ En otras escenas la arena es resaltada aplicando un color diferente al del fondo, como en las pinturas del nicho *sacellum primum* de la catacumba de la Vía Anapo (fig. 15). De esta forma, los dos círculos concéntricos que enmarcan la escena en la catacumba de San Marcelino y San Pedro (fig. 17), en el cubículo doble de la de San Calixto y en el primer arcosolio de los Magos con la estrella del *Coementerium Maius*, serían una vista cenital de la arena del anfiteatro rodeada por el correspondiente *podium*. Este aprovechamiento del propio marco para sugerir el foso se realiza también en algunas obras en las que este es cuadrado o rectangular, como en las catacumbas de San Marcelino y San Pedro (fig. 18) y las de San Hermes–. En algún caso, los leones se colocan superpuestos a los límites del foso, como si estuvieran fuera del mismo –hipogeo de Vía Dino Compagni (fig. 12)–, con lo que se inicia una práctica que se repetirá más adelante en el románico. Finalmente, en alguna obra el foso adquiere forma de artesa, como en el cubículo de Susana y los Cuatro Santos Coronados de la catacumba de San Marcelino y San Pedro. Salomonson vincula la representación del foso como arena del anfiteatro con la consideración de Daniel como paradigma moral de los mártires

⁸⁸³ Daniel 6: 17.

⁸⁸⁴ SALOMONSON 1979: 75-76.

cristianos.⁸⁸⁵ Ocupa el centro de la cara frontal del sarcófago de la iglesia de Santa Maria *foris portam* de Lucca (fig. 34) un clipeo en el que se representa a Daniel con los brazos alzados y con las piernas abiertas en una postura que evidencia que está desplazándose.⁸⁸⁶ En el interior del clipeo se encuentran también los dos leones que le flanquean. Si bien la composición del frontal de este sarcófago deriva, sin duda, de la tradición romana de representar el retrato del difunto a modo de *imago clipeata* rodeado por decoración de estrigilos, en este caso, el medallón central puede hacer, al mismo tiempo, las veces de foso, que por su forma circular permitiría recordar la forma de un anfiteatro.

Posteriormente, si bien en buena parte de las representaciones de la condena de Daniel en la escultura funeraria paleocristiana se obvia cualquier referencia al foso,⁸⁸⁷ cuando se reproduce, se recurre también a fórmulas variadas, aunque diferentes a las vistas en las pinturas de las catacumbas. En el sarcófago Dogmático⁸⁸⁸ (fig. 20) o en el conservado en el Museo Arqueológico de Córdoba (fig. 23), se muestra como una plataforma sobre la que se disponen tanto Daniel como los leones, en el primer caso, o tan solo el profeta, en el segundo. En otras ocasiones, se trata de un arco como en el fragmento de Alcaudete (fig. 32),⁸⁸⁹ o de un rectángulo, como en el sarcófago de la iglesia de Santa Cruz de Écija (fig. 35),⁸⁹⁰ en el que el profeta supera en altura al espacio en el que se le confinó. En otros formatos, son dignos de mención por su peculiaridad, el plato de vidrio del Museo Nazionale Concordiese de Portogruaro (fig. 42), en donde el foso parece un recipiente,⁸⁹¹ y las pinturas de la capilla de la Paz de la necrópolis de El Bagawat (fig. 65), en las que, como en algún ejemplo de las catacumbas, tiene forma de artesa rectangular, tipología que luego se repetirá en algunos beatos.

Si bien en el arte bizantino también predominan las obras en las que no se hace referencia ninguna al foso, los casos en los que se representa asumen la tradición anterior y la modifican. La línea curva roja que recorre la escena por detrás de Daniel en los mosaicos de Hosios Loukas (fig. 54), así como el suelo negro donde se disponen las figuras, cuyo límite también es curvo y paralelo a la línea anterior, sugiere un anfiteatro, tal y como sucedía en algunos los frescos de las catacumbas. También pueden ser vistas de dicho recinto los arcos de los relieves de la iglesia de

⁸⁸⁵ SALOMONSON 1979: 74-76.

⁸⁸⁶ El sarcófago se data en el último cuarto del siglo III. CATTEDRALE SCOLPITA 2003: 94.

⁸⁸⁷ Salomonson comenta la escasez de las representaciones del foso (SALOMONSON 1979: 61).

⁸⁸⁸ Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31427.

⁸⁸⁹ Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 50309. SCHLUNK 1962.

⁸⁹⁰ SCHLUNK 1962.

⁸⁹¹ PETTENÒ 2006. Salomonson reconoce la condena de Daniel en un plato de la colección K. Löffler de Colonia (inv. 77) en el que el foso también estaría representado como una vasija (SALOMONSON 1979: 55-64).

San Pablo y San Juan de Venecia (fig. 53)⁸⁹² y de San Apolinar Nuevo de Rávena,⁸⁹³ o el muro formado por sillares de un relieve del museo de Berlín (fig. 200).⁸⁹⁴ Asimismo, en ciertos amuletos la representación de la arena del anfiteatro resulta desproporcionadamente pequeña respecto a la figura del profeta (fig. 10).⁸⁹⁵ La principal novedad que se aprecia en algunas píxides bizantinas es una monumentalización del foso, la cual anticipa ciertas fórmulas que se seguirán en el románico. Así, en la del British Museum (fig. 48) el profeta y los dos leones se disponen bajo una cubierta curva, aparentemente formada por alargadas hojas, que es soportada por cuatro pilastras.⁸⁹⁶ En otro recipiente similar de la colección Dumbarton Oaks⁸⁹⁷ (fig. 52) son dos alargadas estructuras cilíndricas construidas con sillares las que flanquean a Daniel y hacen referencia, de una forma bastante curiosa, al foso. También, sobre todo en la miniatura, se muestra el lugar de confinamiento de Daniel como si fuera una caverna, como sucede en el Menologio de Basilio II (fig. 61). El foso aparece claramente como un arco en tejidos coptos, como una túnica procedente de la necrópolis de Antinoe de c. 440-600 (fig. 64).⁸⁹⁸

En las hebillas merovingias se encierra a Daniel y las fieras en un marco rectangular (figs. 66 y 67), mientras que en el capitel hispanovisigodo de San Pedro de la Nave (fig. 68) el foso es representado como una balsa de agua. Jerónimo de Estridón hace referencia al uso de la palabra «lacus» y comenta que, significando «aquarium dulcium congregatio» o «stagnum» –acumulación de agua dulce o estanque–, se refiere a la «cisternam» –depósito seco– en la que se criaban los leones.⁸⁹⁹ A este respecto, varios autores han señalado la coincidencia lingüística del término «lacum», el cual, en ese momento, designaba tanto a la fosa como a un lago o fuente,⁹⁰⁰ de ahí el agua que aparece en el capitel zamorano.⁹⁰¹

En el relieve de la abadía de Charlieu (fig. 71), datado en el siglo X, el foso se representa redondo, con una abertura en la parte superior. Esta forma circular del foso, de nuevo, puede derivar se la intención de representar asociar este espacio con la arena del anfiteatro.

⁸⁹² BETTINI 1944: v. I: 43.

⁸⁹³ BOVINI 1952: 220-222, figs. 2-a, 2b.

⁸⁹⁴ Berlín, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. 6141.

⁸⁹⁵ Athína, Benaki Museum, inv. 13520.

⁸⁹⁶ PERRYMOND 1992: 266-267.

⁸⁹⁷ Washington, Dumbarton Oaks Collection, inv. BZ.1936.22.

⁸⁹⁸ Abadía de Montserrat, Museu de Montserrat, inv. N.R. TCMDM18.

⁸⁹⁹ JERÓNIMO: 618-621.

⁹⁰⁰ HOPPE 1987: 66; BILBAO 1996: 153; SEPÚLVEDA 1991: 141; MANCHO 1999: 317-318. En esta misma línea, Salomonson ve en una interpretación al pie de la letra de la palabra «lacum» la posible explicación para la vasija de la que sale el presunto Daniel en el plato ya citado (SALOMONSON 1979: 61-62).

⁹⁰¹ Esta misma explicación, la lectura de la palabra «lacum» al pie de la letra, es la que da Salomonson para explicar la vasija de la que sale el presunto Daniel del plato ya citado (SALOMONSON 1979: 61-62).

Con la excepción del de Las Huelgas (fig. 80)⁹⁰² y el de Manchester (fig. 81)⁹⁰³, en todos los beatos que incluyen esta escena, independientemente de su cronología, se representa el foso, en la mayor parte de ellos en forma de artesa rectangular.⁹⁰⁴ Al igual que sucede con la figura del profeta, el resto de obras miniadas se aleja del modelo de foso característico de los beatos. Así, en la Biblia de Roda (figs. 85 y 86) aparece como un arco y como una sencilla arquitectura cuadrada con un frontón cuadrangular. En el resto se configura como un muro con sillares, incluso con almenas,⁹⁰⁵ como un arco,⁹⁰⁶ una cueva⁹⁰⁷ o aprovechando la traza de la letra capital en la que se inserta.⁹⁰⁸

Al contrario de lo que sucede en la miniatura, en la que el foso es un elemento casi omnipresente, en la mayor parte de las obras esculpidas de los siglos XI y XII se obvia este elemento, pues tan solo aparece en el 11,1% (8,1%) de las piezas. Con la excepción del relieve de Bolonia (D-423) y, quizás, uno de los capiteles de la portada meridional de Moraime (D-197), se abandona la tendencia de la tradición anterior a representar el foso como si fuera la arena de un anfiteatro, para dar prioridad a otro tipo de estructuras. En el relieve de Bolonia (D-423), posiblemente el clípeo en el que se representa a Daniel reproduce la arena del anfiteatro; además, la alusión al martirio queda reforzada por las dos palmas que sujeta el profeta en sus manos.⁹⁰⁹ Por su parte, la galería de arcos que recorre el foso del capitel de Moraime (D-197) lleva a J. Castiñeiras a pensar que se está simulando un anfiteatro.⁹¹⁰ La práctica más habitual en la escultura románica monumental es mostrar el foso como un arco, bien sostenido por dos columnas y con una estructura arquitectónica desarrollada por encima,⁹¹¹ bien prescindiendo de los citados elementos de soporte.⁹¹² En Osorno (D-218) parece que las columnas se apoyan sobre los leones que se inclinan ante el profeta. En algunos casos, en los que los motivos arquitectónicos carecen de cualquier tipo de soporte, de tal forma que quedan como flotando en la parte superior del

⁹⁰² New York, Pierpont Morgan Library, ms M.429, f. 162r.

⁹⁰³ Manchester, The John Rylands Library, ms. Lat. 8.

⁹⁰⁴ La única excepción es el beato de de Saint-Sever, en el que aparece en el interior de un foso rectangular (fig. 74).

⁹⁰⁵ Salterio (?) de La Haya (fig. 101); Biblia de Sulpicio de Bourges (fig. 94); Biblia de Souvigny (fig. 96).

⁹⁰⁶ Biblia de Florencia (fig. 91).

⁹⁰⁷ Biblia de Admont (fig. 92).

⁹⁰⁸ Salterio de St-Albans (fig. 100); *Comentarios de San Jerónimo al Libro de Daniel* de Citeaux (fig. 103); Biblia de Lambeth (fig. 95); Biblia de Lobbes (fig. 93).

⁹⁰⁹ CATTEDRALE SCOLPITA 2003: 71-107, 268-270.

⁹¹⁰ ENCICLOPEDIA A CORUÑA 2013: v. II: 721.

⁹¹¹ Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), Chateaufeuillant (D-075), Como (D-086), Fontevraud (D-108), Génova (D-115), Osorno (D-218), Saint-Révérien (D-297), Vézelay (D-280) y Worms (D-392).

⁹¹² Autun (D-026), Caen (D-052), Chateaufeuillant (D-074), Montoto de Ojeda (D-195), Ribas de Sil (D-255), Rouffignac (D-261), Saint-Benoît-sur-Loire (D-270), Saujon (D-331) e Ydes-Bourg (D-393).

capitel,⁹¹³ se plantea la duda de si realmente se trata del foso o de Babilonia. Esta última es la interpretación por la que opta Scheifele en relación al capitel de Saint-Aignan-sur-Cher (D-263).⁹¹⁴ Una de las novedades más destacadas es la que reproduce el foso como si se tratara de una mandorla,⁹¹⁵ lo que ha llevado a algunos autores a considerarlo como tal⁹¹⁶ y, derivado de ello, a proponer un paralelismo con la figura de la *Maiestas Domini*.⁹¹⁷ En referencia a Moutiers-Saint-Jean (D-201) y a Poitiers (D-236), J.-R. Gaborit comenta que la mandorla materializa la protección divina.⁹¹⁸ En alguna de las piezas en las que se utiliza un arco, el mismo se ha trazado de tal forma que simula, así mismo, una mandorla, como sucede en Saujon (D-331) o en Ribas de Sil (D-255). En un par de casos –Lincoln (D-157) y Ripoll (D-259)– se opta por utilizar una estructura rectangular, pero de forma diferente, por ejemplo, al ya mencionado sarcófago paleocristiano de Écija, dado que en ambos casos tanto el profeta como los leones están totalmente dentro del recinto. En el segundo caso, considerando las ya conocidas vinculaciones entre ciertas escenas de los relieves de la portada y las producciones miniadas del *scriptorium* del monasterio ripollés,⁹¹⁹ resulta significativo el parecido que se aprecia con la configuración del foso en las miniaturas del folio 227 de la Biblia de Ripoll (fig. 90)⁹²⁰ y del 66v del volumen III de la Biblia de Roda⁹²¹ (fig. 85). Con esta última tan solo se observa como diferencia digna de mención la ausencia del frontón superior en el foso de la condena de la arquivolta de la portada.

En seis obras, se recurre a sugerir el foso mediante una franja, a veces irregular,⁹²² la cual, en la mayor parte de los casos, tiene por objeto poner de manifiesto qué personajes permanecen fuera de dicho recinto. Así, en Santillana del Mar (D-327) y Vigeois (D-383) sobre esta franja aparecen sendos individuos. En el primero de estos ejemplos, el borde del foso no se encuentra en la escena de la condena propiamente dicha, sino en la del castigo a los conspiradores. Ello lleva a pensar que la presencia del sujeto que se asoma al borde del foso para observar el festín de las fieras obedece a una intención de fidelidad a la narración bíblica⁹²³, en la que se menciona

⁹¹³ Ávila (D-028), La Charité-sur-Loire (D-131) y Saint-Aignan-sur-Cher (D-263).

⁹¹⁴ SCHEIFELE 1994: 54.

⁹¹⁵ Bussy-le-Grand (D-050), Moutiers-Saint-Jean (D-201), Poitiers (D-236) y Secondigny (D-332).

⁹¹⁶ GREEN 1948: 16, 45; SAPIN 1980-1981: 316; SAPIN 2007: 220.

⁹¹⁷ GREEN 1948: 16. Cuando esta autora plantea esta posibilidad, no menciona ninguno de los cuatro casos que citamos en la nota 915, y se basa en el tímpano de la portada occidental de la catedral de Sainte-Marie de Oloron-Sainte-Marie, que es una pieza moderna y en Saujon, que no se trata de una mandorla, sino de un arco.

⁹¹⁸ GABORIT 2005: 366.

⁹¹⁹ PIJOAN 1911: 479-487.

⁹²⁰ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5729, f. 227v.

⁹²¹ París, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 6, III.

⁹²² Lapeyre (D-146), Saint-Sever (D-302), Santillana del Mar (D-327), Tarascon (D-349), Vigeois (D-383) y Yermo (D-395).

⁹²³ Daniel 14: 41.

explícitamente que los leones devoraron a los conspiradores en «su presencia», sin especificar si se trataba de Daniel o del rey.⁹²⁴ En otras dos de las obras, Yermo (D-395) y la capilla San Gabriel (D-349), es el ángel el que queda al otro lado de la franja que delimita el foso. Mientras que en el primer caso, el ser angélico se apoya con una mano en la misma y entrega con la otra un libro al profeta,⁹²⁵ en el segundo un agujero en el borde del foso le permite depositar a Habacuc con los alimentos en el interior, quedando él fuera del recinto. Un segundo agujero deja ver la punta de una de las alas del ángel. Finalmente, el capitel ya citado de la portada sur de Moraime (D-197), muestra a Daniel y a los leones en el interior de un pequeño cercado, de forma similar a como aparecía en alguna de las miniaturas.

La ubicación de los leones fuera del foso, práctica que ya hemos visto que se inició en las pinturas de las catacumbas, se intensifica en la escultura románica, especialmente en aquellos casos en los que dicho elemento adquiere forma de mandorla o de arco.⁹²⁶

Tipo de foso	Porcentaje
Arco sencillo	25,8% (26,5%)
Arco sobre columnas	22,6% (26,5%)
Franja divisoria	19,6% (17,6%)
Mandorla	12,9% (11,8%)
Arquitectura sin soportes	9,8% (8,8%)
Espacio rectangular	6,4% (5,9%)
Pequeño espacio con muro	3,2% (2,9%)

Tabla 19: Tipos de foso (porcentajes sobre el total de piezas con foso)

Quizás por la necesidad narrativa de ubicar la escena en el espacio, se advierte que en las obras en las que se incluye la ayuda divina, ya sea mediante el ángel de Daniel 6, ya por medio de Habacuc en Daniel 14, se recurre con más frecuencia a representar el foso. Un 20,3% de las obras que incorporan la ayuda divina cuentan con este elemento, frente al 4,8% del resto de piezas.

En el mapa 26 se puede apreciar que la distribución de las obras en las que se representa el foso es bastante dispersa. Tan solo se observa que hay una mayor concentración en la mitad septentrional de Francia, especialmente en Borgoña.

⁹²⁴ OLAÑETA 2009: 26-27.

⁹²⁵ Este ángel es san Miguel que le entrega a Daniel el libro de los Justos (OLAÑETA 2009: 29).

⁹²⁶ Mientras que en la totalidad de las obras con foso en forma de mandorla los leones están fuera del mismo, en los que tienen forma de arco tan solo se hallan dentro en Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), Chateaumeillant (D-075), Como (D-086) y Worms (D-392).

La sustitución de los fosos con forma de arena del anfiteatro por estructuras arquitectónicas más parecidas a una prisión puede que esté relacionada con la lejanía temporal de los martirios de los primitivos cristianos en el anfiteatro romano. También podría explicarse por un menor interés en vincular al profeta con los mártires. La incorporación del foso-mandorla podría estar asociada, como han sugerido algunos autores, a la intención de vincular a Daniel con Cristo, si bien entendemos que dicho elemento debe ser visto como un foso, no como una mandorla. Así como Daniel asume en ciertos momentos la forma de Cristo, el foso se adapta a la forma de mandorla, sin que por ello pierda su esencia, como no la pierde el profeta.

El único detalle descriptivo que se encuentra en el texto bíblico acerca del foso se refiere a la piedra que se utilizó para cerrar su puerta. En la revisión realizada sobre la evolución de la representación del foso, no hemos encontrado ninguna obra en la que aparezca dicho elemento. Parece, de esta manera, que en lo que respecta al foso, ha primado la intención de vincularlo con el significado simbólico sobre la de representar fielmente la literalidad de la narración veterotestamentaria. A pesar de ello, tampoco se observa en ningún caso que en la forma de plasmar el foso se haya tenido la intención plantear algún tipo de asociación con el infierno, en línea con la interpretación que hemos visto que realizan algunos exégetas, como Dídimo el Ciego o Hipólito de Roma.⁹²⁷

1.10. Otros elementos

Además de los personajes y objetos que hemos comentado, a veces se incluyen en la escena estructuras arquitectónicas que nada tienen que ver con el foso. Así, en Beaulieu-sur-Dordogne (D-035) por encima de la figura del ángel aparece una arquería triple en la que los arcos laterales enmarcan sendas ventanas y por el central asoma una cabeza humana de gran tamaño. Sobre esta estructura se elevan dos torres de cuatro niveles. A Poulbrière le parece que este edificio representa el cielo, y lo relaciona con la ciudad santa descrita por san Juan en su Apocalipsis, opinión muy similar a la de French y Macary, para quienes se trata de la Jerusalén celeste.⁹²⁸ Ya hemos comentado que Franzé y Besancon lo han identificado como el templo del dios Bel.⁹²⁹ No

⁹²⁷ Véase apartado III.3 de esta tesis. HIPÓLITO a: 163.

⁹²⁸ POULBRIÈRE 1878: 590; FRENCH 1972: 93; MACARY 1973: 129.

⁹²⁹ FRANZÈ 2014: 47; BESANCON 2013: 302.

hemos encontrado ninguna propuesta en la que se interprete como el palacio de Ciro y el propio monarca asomándose, a pesar de parecer la alternativa más probable. En el claustro de Moissac (D-188), el rey Ciro se encuentra de pie con un bastón delante de una esbelta torre junto a una nave con una puerta cerrada y un óculo, arquitecturas que aluden, con toda seguridad al palacio real.⁹³⁰ También podría ser la residencia real la estructura compuesta por un cimborrio con tres vanos apoyado en un arco sobre columnas con capiteles que se muestra en Saint-Révérien (D-297) y en la que se enmarca a un personaje de busto. Similar podría ser la interpretación que se podría aplicar en el caso de Montcaret (D-194). Sin embargo, la representación arquitectónica formada por un arco con una columna entorchada, sobre el que hay una techumbre y torrecillas laterales, y que se halla tras Habacuc en uno de los capiteles de Gargillesse (D-113), es más probable que se trate de Judea, lugar de residencia de este profeta.⁹³¹ Aunque es en la escultura románica en donde se encuentran más ejemplos de este tipo de arquitecturas en el contexto de la condena de Daniel, existe un antecedente lejano en los frescos de la catacumba de Santa Priscila.⁹³²

En el ya mencionado relieve de Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), por encima del arco que constituye el foso, se halla un dragón bajo los restos de lo que se ha conservado de una figura humana (fig. 201), escena que Franzé ha interpretado, entendemos que acertadamente, como Daniel matando a la serpiente de los Babilonios.⁹³³ Esta divinidad aparece también en forma de dragón y junto al dios Bel en la catedral de Chur (D-079). Una anfisbena que ocupa la cara opuesta a la de Daniel en la cesta de la iglesia de Santa Cruz de Parthenay (D-225) (fig. 202) podría ser, asimismo, asociada a la divinidad babilónica muerta por el profeta.

Pero no siempre resulta evidente la identificación de las imágenes de dragones con la serpiente de los babilonios. Así, los que muerden la oreja de uno de los leones rampantes que flanquean a la supuesta figura de Daniel en las portadas —obra del mismo taller— de Verdú (D-379) y Vilagrassa (D-384), o los que se encuentran sobre los leones del capitel de Lagraulière (D-138) suscitan una cierta duda sobre la interpretación de estas obras.

⁹³⁰ Véase el apartado V.1.5 de esta tesis.

⁹³¹ Según Heilmann se trata de la casa de Habacuc (HEIMANN 1979: 52).

⁹³² PRIGENT 1995: 196-197.

⁹³³ FRANZE 2014: 47.

El personaje que guía a un cordero en una de las caras laterales del capitel de Châtillon-sur-Indre (D-077) (fig. 203) ha sido interpretado por de Roffignac como el rey *Ciro*.⁹³⁴ Sin embargo, dada la ausencia de atributos reales y considerando su gestualidad, parece más probable que se trate de un individuo encargado de llevar al foso el cordero que, según la narración bíblica, formaba parte del festín diario de los leones. También aparecía un cordero sobre una figura desaparecida de las arquivoltas de la portada de Covet (D-089) (fig. 204), que podría ser *Habacuc*, y respecto a la cual remitimos a lo que comentaremos en el apartado VI.3.1.5 de esta tesis. No debe descartarse que estos corderos hagan alusión al comentario de Efrén respecto a que el profeta había pacificado a los leones y los había convertido en «corderos inocentes».⁹³⁵

En ocasiones ciertos elementos que se añaden a la representación de la condena de Daniel, al ser ajenos a la narración bíblica, resultan de una difícil interpretación. Así, en Auzon (D-027), Germigny-l'Exempt (D-116), Neuilly-en-Dun (D-205), Castañeda (D-340), Larressingle (D-147), Monprimblanc (D-190), Moraime (D-198), Saint-Orse (D-307) y Tirolo (D-356) aparecen unas aves. Mientras que en los tres primeros sitios se trata probablemente de rapaces con las alas desplegadas, en el resto son pájaros sobre los leones, que en algún caso, como en Larressingle (D-147), picotean de un fruto. En Santa Radegunda de Poitiers (D-237), una rapaz apoyada en una rama de un árbol situado junto al rey entronizado ha llevado a Vergnolle a sugerir que este no sería *Ciro*, sino *Nabucodonosor*, pues gracias al ave asocia el árbol con el sueño de dicho soberano.⁹³⁶ Para la presencia de las rapaces, una posible explicación podría encontrarse en la ubicación en la que sitúan las Escrituras la parusía: «Do quiera que esté el cuerpo, allá volarán las águilas»⁹³⁷ y «donde quiera que se hallare el cuerpo, allí se juntarán las águilas».⁹³⁸

En este mismo capitel poitevino, en la escena del castigo de los babilonios, un perro parece estar hostigando por detrás a uno de los leones que flanquea a Daniel. La presencia de cánidos se puede verificar también en Méobecq (D-181), donde uno aparece amarrado por un individuo, y en Zuri (D-401), donde dos animales que parecen cánidos se sitúan sobre los leones, a ambos lados del profeta. En estos momentos se nos escapa la justificación de la presencia de estos animales. Tampoco sabemos explicar las razones que llevaron a incluir en los capiteles de Almazán (D-009) y Vigeois (D-383) unas cabezas de bóvidos.

⁹³⁴ DE ROFFIGNAC 1929: 140.

⁹³⁵ DULAËY 2003 (2001): 198.

⁹³⁶ VERGNOLLE 1985: 266.

⁹³⁷ Lucas 17: 37 (VULGATA: v. V: 208).

⁹³⁸ Mateo: 24: 28 (VULGATA: v. V: 70).

En Germigny-l'Exempt (D-116) y Neuilly-en-Dun (D-205), en una cara lateral de la escena de la condena del profeta aparecen sendos simios que son amarrados por un individuo (fig. 205). Deshoulières ha sugerido, en relación a la segunda de estas piezas, que se trataría del profeta sujetando a un ídolo con forma de mono.⁹³⁹ Este animal suele aludir tanto al hombre que se deja llevar por sus instintos primarios y tentaciones, como al demonio, tal y como comenta Hugo de Saint-Victor en *De bestiis*: «simia [...], cuius figuram diabolus habet»,⁹⁴⁰ o como se indica en *El Fisiólogo*.⁹⁴¹ En una de las versiones de esta última obra se compara la estrategia que utiliza el cazador para atrapar con una liga al simio con la forma como el demonio captura al hombre con la liga del pecado.⁹⁴² Quizás es este último el sentido que puede tener la presencia de este animal en estas dos obras. Para Vergnolle, la presencia junto a Daniel de animales como osos, perros y simios en ciertas obras del Berry, se explica por la fortuna y difusión de un capitel del deambulatorio de Saint-Benoît-sur-Loire donde aparecen simios.⁹⁴³ Estos dos capiteles forman parte de la que hemos denominado familia del Berry,⁹⁴⁴ a la cual también pertenece el de Saint-Genou (D-274), en donde el simio amarrado no está en la misma pieza que Daniel sino en una cesta próxima en el mismo espacio presbiterial.

Uno de los aspectos en común en estas obras de la familia del Berry es la presencia en lo alto de la cara frontal de los capiteles de una gran flor. El desconocimiento de su sentido no debería llevarnos necesariamente a pensar que se trata de un elemento meramente ornamental.

Podría relacionarse con el promotor de la obra la figura del obispo que acompaña la escena de la condena de Daniel en el pilar del lado de la epístola del arco presbiterial de la catedral de Chur (D-079).⁹⁴⁵ De la misma manera, el personaje arrodillado que sujeta la capa del profeta en el capitel de Landiras (D-140), así como el individuo más joven que, con un ave en la cabeza, aparece tras de él, también deben tenerse en cuenta a la hora de plantear la cuestión de la hipotética presencia de donantes y comitentes junto a Daniel.⁹⁴⁶ Lo mismo puede decirse de las enigmáticas figuras que rezan con las manos juntas tras los leones en Engayrac (D-098) y Moirax (D-185) (fig. 206), o del sujeto, también orante, de San Martín de Sobran (D-385). Pueden no ser

⁹³⁹ DESHOULIÈRES 1931b: 448.

⁹⁴⁰ GUERRA 1978: 257.

⁹⁴¹ FISIÓLOGO 1971: 95; HERRERO 2006: 127-129.

⁹⁴² MALAXECHEVERRÍA 2002 (1999): 103-104.

⁹⁴³ VERGNOLLE 1985: 266.

⁹⁴⁴ Sobre la familia del Berry, véase el apartado V.3.5.3 de esta tesis.

⁹⁴⁵ Además de la ficha de Chur en el corpus, véase el apartado VI.3.3.4.2.

⁹⁴⁶ Sobre la presencia de comitentes y donantes junto a Daniel véase el apartado VI.1.2.3 de esta tesis.

ajenos a este asunto los personajes, representados de cuerpo entero o tan solo con el rostro, que sobre los leones o detrás de ellos aparecen en Cénac (D-061 y D-062), Cerezo de Arriba (D-063), Moirax (D-187), Monprimblanc (D-191), Echano (D-215), Santa Cruz de la Serós (D-322) o Sarbazan (D-329). Caso aparte son los personajes desnudos que juegan con las melenas de los leones en el capitel descontextualizado, posiblemente procedente del claustro, de San Trófimo de Arlés (D-013) (figs. 207 y 208), en los cuales posiblemente haya que ver una inspiración en sarcófagos romanos.⁹⁴⁷

Son muchas las obras en las que las figuras se desenvuelven entre variados motivos vegetales, ya sean grandes hojas, caulículos, árboles, tallos, plantas aisladas, etc. Su presencia no siempre debe ser justificada por razones ornamentales.

1.11. Las inscripciones

Son minoría las piezas que incorporan alguna inscripción que describa la escena o los personajes que en la misma aparecen. Escasamente representan el 8,2% (5,4%) de las obras. La presencia de epigrafía es más frecuente en las obras francesas⁹⁴⁸ –10,3% (7,8%)– que en las de los reinos hispánicos⁹⁴⁹ –2,4% (1,4%)– o de la península itálica⁹⁵⁰ –8,0% (5,7%)–. En el resto de Occidente, si bien en términos relativos son más frecuentes –28,6% (14,3%)–, en número de piezas tan solo son dos,⁹⁵¹ exactamente la misma cantidad que en España.

Las inscripciones pueden ser de varios tipos:

Tituli que identifican a los personajes

- Beaulieu-sur-Dordogne (D-035): DANIEL
- Cervon (D-067): [...] DANIEL ABA(cuc) / ANGES
- Chur (D-079): DANIE PPHE A / CYRVS REX

⁹⁴⁷ Véase el apartado VI.3.2 de esta tesis y la correspondiente la ficha del corpus.

⁹⁴⁸ Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), Cervon (D-067), Dore-l'Église (D-094), Jaillans (D-126), Lombers (D-161), Luz-Saint-Sauveur (D-166), Marestay (D-173), Moissac (D-188 y D-189), Moutiers-Saint-Jean (D-201), Neuvy-Saint-Sépulchre (D-206), Poitiers (D-236), Saint-Benoît-sur-Loire (D-270), Sorde-l'Abbaye (D-341), Tolosa (D-357) y Vézelay (D-381).

⁹⁴⁹ Ripoll (D-259) y Toro (D-361).

⁹⁵⁰ Fidenza (D-105).

⁹⁵¹ Chur (D-079) y Worms (D-392).

- Dore-l'Église (D-094): DAN / IEL
- Lombers (D-161): DANI
- Moissac (D-188): DA
- Moissac (D-189): LEO / LEO
- Moutiers-Saint-Jean (D-201): +DANIE(L) [...] O DS
- Neuvy-Saint-Sépulchre (D-206): DANIEL
- Ripoll (D-259): ABACHVS
- Saint-Benoît-sur-Loire (D-270): DANIEL / GABRIELIS / ABACUC ES
- Tolosa (D-357): LEONES
- Toro (D-361): DANIE / L

Título de la escena

- Sorde-l'Abbaye (D-341): HISTORIA DANIEL PROPHE

Texto que describe la escena

- Bolonia (D-423): ECCE / DANIEL / ET LE / ONES
- Fidenza (D-105): DANIEL IVSTVS IN LAC[VM] EST / CV LEONVM
- Tolosa (D-357): DANIEL INTER LEONES

Texto extraído del pasaje bíblico

- Marestay (D-173): DANIEL IN LACV LEONVM
- Moissac (D-189): DANIELE(m): M(iservnt in) LACV(m) LEONIS
- Tolosa (D-357): DEVORATI SUNT IN MOMENTO
- Vézelay (D-381): DANIEL IN LACU LEONUM
- Worms (D-392): DANIEL IN LACV LEONVM

Texto que comenta la escena

- Luz-Saint-Sauveur (D-166): SUSTINEO DIGNOS, CONDEMNO MALIGNOS
- Jaillans (D-126): QVATA : DI : PIETAS : QVATV . MERITV DANIE + BESTIA :
PLENA : DOL : NO . EST
- Poitiers (D-236): HIC DANIEL DOMINO VINCIT COETUM LEONINUM

Las inscripciones pueden estar situadas entre los personajes,⁹⁵² en el foso-mandorla,⁹⁵³ en la moldura o tacos superiores,⁹⁵⁴ en el cimacio,⁹⁵⁵ en el arco del foso,⁹⁵⁶ en la base de la columna sobre la que se encuentra⁹⁵⁷ y en un libro.⁹⁵⁸

En relación a la inscripción que figura en el capitel hispanovisigodo de San Pedro de la Nave (fig. 68), + UBI DANIEL MISSUS EST IN LACUM LEONUM, Debais opina que «the inscription can be considered as a summary of the whole episode, even if it is close enough to the Latin text of verse 16» y señala que «the inscription fixes in stone a moment, Daniel's conviction, while the image offers a narrative or a sequence of events (prayer-divine action-salvation)».⁹⁵⁹ A falta de realizar un análisis en profundidad sobre las posibles interacciones existentes entre las inscripciones enumeradas y las imágenes a las que acompañan, es posible plantear la posibilidad de que en alguna de ellas pueda darse este tipo de complementariedad texto-imagen.

⁹⁵² Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), Dore-l'Église (D-094), Neuvy-Saint-Sépulchre (D-206), Saint-Benoît-sur-Loire (D-270), Ripoll (D-259), Sorde-l'Abbaye (D-341) y Tolosa (D-357).

⁹⁵³ Bolonia (D-423), Moutiers-Saint-Jean (D-201) y Poitiers (D-236).

⁹⁵⁴ Cervon (D-067), Chur (D-079), Fidenza (D-105), Lombers (D-161) y Toro (D-361).

⁹⁵⁵ Cervon (D-067), Jaillans (D-126), Sorde-l'Abbaye (D-341) y Vèzelay (D-381).

⁹⁵⁶ Worms (D-392).

⁹⁵⁷ Luz-Saint-Sauveur (D-166).

⁹⁵⁸ Marestay (D-173).

⁹⁵⁹ DEBIAIS 2017: 149, 153.

2. Identificación del episodio bíblico. Propuesta metodológica

2.1. Probabilidad de que en una imagen se represente a Daniel en el foso de los leones

D. L. Simon afirma que «on associe trop souvent un personnage aux lions et Daniel, sans preuves suffisantes».⁹⁶⁰ Efectivamente, como bien dice este autor, resulta evidente que no todo personaje entre leones debe ser identificado como Daniel en el foso. Como hemos ido viendo, entre los especialistas hay una cierta confusión y disparidad de criterios a la hora de la identificación de esta escena, consecuencia, principalmente, de un tratamiento unitario de la imagen en el que no se tiene en cuenta la ruptura que el románico representa respecto a la tradición anterior iniciada en el ambiente paleocristiano, de no disponer de un corpus completo de las piezas y de carecer de un método riguroso que permita objetivizar, en la medida de lo posible, la subjetividad del asunto. Es por ello que entendemos que para un trabajo como el que estamos abordando resulta fundamental dar una respuesta a esta cuestión. Para ello es necesario establecer unos criterios que permitan determinar qué requerimientos han de cumplir las imágenes de seres humanos acompañados por dos o más leones para que puedan ser consideradas como representaciones de la condena del profeta.

Para afrontar este asunto se propone un método que, de forma ordenada y rigurosa, analiza y clasifica los elementos presentes en la escena para discernir en qué medida contribuyen a incrementar la probabilidad de que se trate de dicha escena. Consideramos que el concepto de probabilidad es básico para abordar el tema, pues todo método cuyo resultado final sea un conjunto binario de respuestas del tipo “es Daniel / no es Daniel”, resultará ineficaz por simplificar en exceso la realidad y no valorar convenientemente la información relevante de la que se dispone. Por ejemplo, frente a la presencia de una inscripción que rece DANIEL IN LACUM LEONIS, la cual identifica de forma incuestionable la escena, el gesto de mostrar las palmas de las manos a la altura del pecho resulta menos determinante, dado que hay otros personajes que pueden adoptar dicho ademán. Dado que no todos los elementos iconográficos contribuyen de la misma forma a incrementar, o reducir, la probabilidad de atribuir la escena al episodio veterotestamentario, se hace necesario comenzar con la definición de unas categorías para los

⁹⁶⁰ SIMON 1980: 260.

mismos. De esta forma, los posibles elementos que pueden estar presentes en las imágenes se clasifican en las siguientes categorías:

- Elementos irrefutables: Su presencia permite afirmar con total seguridad que la escena representada es la condena del profeta Daniel al foso de los leones. Dichos elementos son:
 - Inscripción que identifique el tema o a los personajes
 - Habacuc
 - Ángel
 - Rey
 - Foso
 - Mano de Dios
 - Nimbo⁹⁶¹
- Elementos de alta probabilidad: Aquellos cuya presencia permite identificar la escena con escaso margen de error. La concurrencia de dos o más de estos elementos puede tener el mismo efecto que un elemento irrefutable:
 - Leones en número de siete
 - Leones que lamen a Daniel o que adoptan una clara actitud sumisa
 - Ciertas actitudes o posiciones del personaje central: rezando, elevando ambos brazos, pensando, acariciando a los leones, bendiciendo o mostrando las palmas de una o de las dos manos delante del pecho
 - El sujeto porta un libro
- Indicios: Aquellos que pueden llevar a pensar que se trata de este episodio, pero sin que de ello se pueda afirmar con una probabilidad de acierto elevada.
 - Ciertas actitudes o posiciones del personaje central: introduciendo la mano en las fauces de los leones sin que quede claro que le están mordiendo, sujetándolos con cuerdas o cadenas o agarrándoles las garras
 - Proximidad a una escena de unos leones devorando a unos personajes, la cual podría representar la condena de los conspiradores
 - Vestimenta clerical

⁹⁶¹ Una aplicación estricta del criterio de probabilidad llevaría a conceder menos peso al nimbo que al resto de elementos de esta categoría, sin embargo, se incluye en la misma para no complicar en exceso el método y evitar crear más categorías.

- Elementos neutros: Aquellos cuya presencia ni incrementa ni reduce la probabilidad de que la interpretación sea la correcta:
 - Aves
 - Bastones o báculos
 - El personaje lleva barba
 - El personaje está desnudo
 - Sentado en un trono o silla de tijera
 - La cola de los leones termina en motivos vegetales
- Elementos dubitativos:
 - El individuo sostiene objetos disonantes con la historia bíblica, como martillos o elementos extraños no identificados
 - El personaje aparece por duplicado en la misma pieza. La duda se incrementa en función del número de repeticiones y de la variación en las características fisonómicas
 - El personaje aparece representado de busto
 - Ciertas actitudes o posiciones del personaje central: se mesa las barbas, baila
 - Ciertas actitudes o posiciones del personaje central en relación con los leones: les coge de la lengua
 - El personaje central lleva alas
 - El sujeto está rodeado de tallos vegetales
 - Mostrar los genitales
 - Presencia de personajes o animales que luchan contra los leones
 - Los leones luchan entre sí
 - Cualquier elemento antagónico del siguiente punto cuya presencia no pueda asegurarse, ya sea por la indefinición de la talla, ya por un deficiente estado de conservación
- Elementos antagónicos: Aquellos cuya presencia permite desestimar de forma clara la interpretación por ser disorde con el tema representado:
 - El personaje es una mujer
 - Aspecto monstruoso: tener garras
 - Los animales no son leones
 - Los leones muerden al personaje

- Ciertas actitudes o posiciones del personaje central en relación con los leones: se sube sobre sus grupas
- Posiciones grotescas o acrobáticas del personaje central
- El personaje central es representado solo con la cabeza
- Mostrar los genitales de forma grotesca o desmesurada
- Se trata de una falsificación
- Cierta vestimenta del individuo inapropiada para un profeta, como los pantalones⁹⁶²

Estos criterios no son inmutables, puesto que en el futuro son susceptibles de cambiar de categoría en función de la aparición de nuevas piezas que incorporen ciertas características. Así, por ejemplo, la vestimenta clerical podría, *a priori*, ser considerada como un elemento antagónico, pues no parece haber ninguna justificación para que Daniel pueda ser representado con este tipo de ropajes. Sin embargo, la existencia de ciertas piezas de interpretación segura en las que el profeta aparece así ataviado, como el capitel del claustro de Santillana del Mar (D-327), provoca que dicho elemento pase a ser considerado, en primera instancia, como neutro. Una vez que se ha encontrado una explicación satisfactoria para este aspecto, incluso puede ser considerado como un indicio, como es el caso.

Teniendo en cuenta esta forma de analizar los diferentes elementos, en el corpus que se ha preparado como base para este trabajo, se clasifica la probabilidad de que una escena sea la condena del profeta asignándole uno de los siguientes valores:

- Seguro: Cuando la representación contenga elementos irrefutables. También se podrán incluir algunas representaciones con varios elementos de alta probabilidad, siempre y cuando no haya también elementos dubitativos.
- Alta: Cuando haya presentes uno o varios elementos de alta probabilidad.
- Media: Cuando no existan elementos irrefutables, de alta probabilidad, dudosos o antagónicos, o si se dan algunos de ellos se compensan entre sí.
- Baja: Cuando solo haya presentes elementos neutros o dubitativos.
- Nula: Cuando exista algún elemento antagónico.

⁹⁶² Ciertas prendas que no son susceptibles de ser asociadas a un profeta, como la vestimenta clerical o el *paludamentum*, no entran en esta categoría porque hay piezas que representan claramente a Daniel en las cuales se utilizan.

Como hemos comentado en la introducción, los porcentajes que se utilizan a lo largo de todo este estudio, salvo que se indique lo contrario, se refieren a las dos primeras categorías y, entre paréntesis, a las tres primeras.

2.2. Criterios para la identificación del pasaje bíblico concreto

El hecho de identificar una imagen con el episodio de Daniel en el foso de los leones no implica que se pueda reconocer cual de las dos condenas es la representada. Se pueden dar cuatro situaciones:

1. Se representa la condena narrada en Daniel 6
2. Se representa la condena narrada en Daniel 14
3. No existen elementos para asignar la escena a ninguna de las dos condenas
4. Hay elementos que permiten asignar la imagen a ambos pasajes

Si bien, como hemos visto, la estructura y el hilo argumental de ambos pasajes bíblicos es similar, existen ciertos elementos que son exclusivos de cada episodio y que, por tanto, son susceptibles de ser utilizados para identificar a cual de ellos corresponde una determinada representación. Dichos elementos exclusivos para el pasaje de Daniel 6 son la presencia de un ángel aislado y de un rey acostado, mientras que para Daniel 14 son los leones en número de siete, la ayuda de Habacuc, sea con ángel o sin él, y un personaje testigo de la condena de los conspiradores. Asimismo, hay ciertos elementos neutros que pueden estar presentes en ambos episodios y, por tanto, no aportan información relevante para identificar la historia: la gestualidad y actitud de Daniel y de los leones, su interacción, la vestimenta, las características del foso, el número de las fieras cuando no es siete o el castigo final de los conspiradores.

Algunos autores han considerado, sin aportar argumentos al respecto, que la representación simplificada de Daniel entre dos leones, sin ningún otro elemento, alude al episodio Daniel 6,⁹⁶³ afirmación que, con buen criterio, ha sido puesta en duda por Mancho, quien considera que posiblemente la disyuntiva entre considerar estas escenas abreviadas como una representación

⁹⁶³ VILA 1986: 65; FERRÍN, CARRILLO 1999b: 259; FRANCE ROMANE 2005: 369; DURAND, GABORIT, GABORIT-CHOPIN 2005: 95; MOURE 2005a: 9.

sintética de la idea de Daniel o una alusión a Daniel 6 es una pregunta sin respuesta.⁹⁶⁴ Efectivamente, dado que no se han presentado hasta el momento pruebas convincentes que justifiquen lo contrario, consideramos que este tipo de escenas son neutras, es decir, no pueden ser asignadas a ningún episodio en concreto. Un caso muy interesante lo constituyen los dos capiteles del claustro de Moissac (D-188 y D-189), situados ambos en la esquina noroeste, en el espacio donde se hallaba el *lavatorium*. Como consecuencia de que en uno de ellos está representado Habacuc y el ángel y en el otro no, los especialistas han identificado este segundo con Daniel 6, aun cuando no incorpora ningún elemento asociado a dicho pasaje.⁹⁶⁵ En el caso de estudio VI.3.1.1 de esta tesis se propone un posible programa iconográfico para esta parte del claustro, así como una posible explicación a la diferencia iconográfica entre ambas cestas.

Excepcionalmente se incorporan en una pieza elementos de los dos episodios, lo que provoca una fusión de los mismos. Esta *conflation* es lo que caracteriza a las representaciones de la condena de Daniel en la gran mayoría de los beatos, en los que junto a la ayuda divina mediante Habacuc aparece el rey Darío en el lecho en su noche insomne. Dado que el capitel del claustro de la colegiata de Santillana del Mar (D-327) se inspira en los beatos,⁹⁶⁶ en el mismo se reproduce esta representación simultánea de ambos episodios. Diferente es la forma en que se realiza esta *conflation* en Pernes-les-Fontaines (D-230), donde aparece el ángel de Daniel 6 junto al profeta, en la cara frontal del relieve, y Habacuc y el otro ángel en uno de los laterales. Esta combinación de los dos episodios no es exclusiva de las representaciones pictóricas o esculpidas, pues se produce también en los dramas litúrgicos dedicados a la historia de Daniel,⁹⁶⁷ en los que aparecen, en el mismo relato, Darío y Habacuc.⁹⁶⁸

⁹⁶⁴ MANCHO 1999: 310.

⁹⁶⁵ DURLIAT: 1990: 130; SIRGANT 1996: 103-104; CAZES, SCELLÈS 2001: 56.

⁹⁶⁶ MORAJEJO 2004 (1977): 93, nota 22; OLAÑETA 2009: 23.

⁹⁶⁷ Véase el apartado III.2.2 de esta tesis.

⁹⁶⁸ TRAVIS 2000: 53-54.

3. Ubicación y distribución de la imagen. El factor geográfico

Para indagar en las razones que llevaron a recurrir con tanta frecuencia al episodio de la condena de Daniel al foso de los leones en la escultura monumental románica, resulta fundamental profundizar en todo lo que esté relacionado con su ubicación, desde el soporte específico en el que se plasma, al ámbito geográfico en el que se encuentra. En este apartado se desarrollarán diferentes aspectos relacionados, de una forma u otra, con la respuesta a la pregunta «¿dónde se representaba a Daniel entre los leones?». Resulta razonable pensar que la tipología de los edificios, su función y sus usuarios son factores que pudieron determinar de alguna manera la selección de las imágenes para la decoración monumental. Otro tanto se puede decir respecto a la topografía de los templos y sus diferentes espacios y usos litúrgicos. Finalmente, y a una mayor escala, la distribución y concentración geográfica también pueden ayudar a explicar los mecanismos que rigen los procesos de transformación, réplica y expansión de esta imagen.

3.1. Ubicación por tipo de edificio

Como se puede observar en la tabla 20, la mitad de las piezas registradas se localizan en iglesias – 49,6% (55,1%)– y un 30,4% (27,0%) en monasterios. A la hora de interpretar estos datos se ha de tener en cuenta que, debido a la escasez de documentación histórica relacionada con bastantes edificios, algunos de los que hemos considerado como iglesias, podrían haber sido la sede de comunidades monásticas. Además, para poder ponderar adecuadamente estos datos falta una información crucial, el porcentaje de cada tipo de edificio que existía. Lamentablemente, debido tanto a la desaparición de buena parte de los templos, como a la inexistencia de estadísticas sobre los que nos han llegado hasta nuestros días, no es posible contar con tan significativo factor de corrección.⁹⁶⁹

Sin embargo, más relevante es la información por grandes áreas geográficas. Llama la atención la marcada concentración de representaciones de Daniel en edificios catedralicios más allá de Francia y España. También es digno de reseñar el hecho de que mientras en tierras francesas la presencia de esta imagen en instituciones monásticas es muy importante –39,9% (36,9%)–, en los

⁹⁶⁹ Si, por ejemplo, en su momento un 80% de los edificios hubieran sido iglesias, del hecho de que un 50% de las representaciones de Daniel se localizaran en este tipo de templos se podría inferir la existencia de una tendencia a estar más representado en otra clase de edificaciones.

reinos hispanos la mayor parte de las representaciones –62,2% (66,7%)– se encuentra en las iglesias.

	Francia	España	Italia	Resto	Total
Catedral	4,3% (3,4%)	6,1% (7,2%)	40,0% (31,4%)	100% (64,3%)	10,1% (9,0%)
Colegiata	4,9% (4,7%)	11,0% (8,7%)	24,0% (17,1%)	-	8,3% (6,9%)
Monasterio	39,9% (36,9%)	19,5% (16,7%)	12,0% (11,4%)	-	30,4% (27,0%)
Iglesia	49,7% (52,1%)	62,2% (66,7%)	20,0% (37,1%)	- (35,7%)	49,6% (55,1%)
Otros	1,2% (3,9%)	1,2% (0,7%)	4,0% (2,9%)	-	1,4% (2,1%)

Tabla 20: Ubicación del episodio de Daniel por tipo de edificio

La distribución de la presencia del episodio en los diferentes tipos de edificios no fue constante en el tiempo. Como se puede apreciar en el gráfico 7, pues si bien hasta el primer tercio del siglo XII se encuentra mayoritariamente en monasterios, conforme avanza dicha centuria, van incrementándose sustancialmente sus apariciones en catedrales y, sobre todo, en las iglesias.

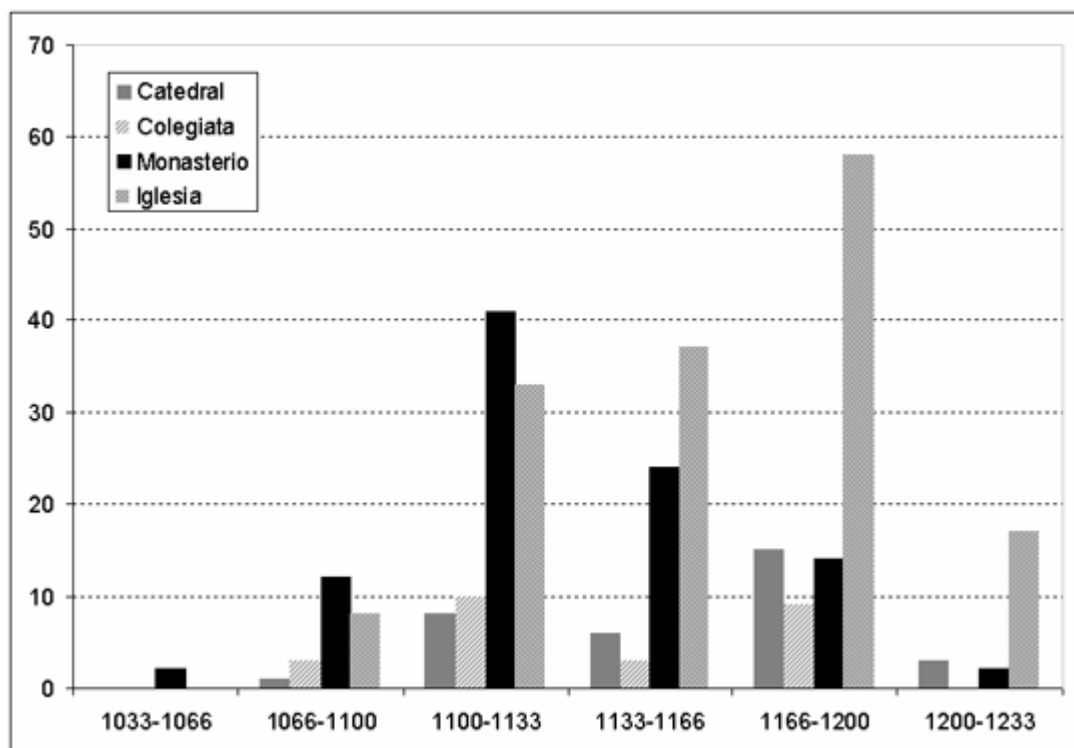


Gráfico 7: Evolución cronológica de la ubicación del episodio de Daniel por tipo de edificio

3.2. Ubicación dentro del edificio

Algún autor ha detectado una cierta concentración de representaciones de este episodio en determinados espacios del templo. Así, mientras Moralejo comenta que este «asunto constituye, en virtud de su contenido alegórico, un ‘tema de portada’ por excelencia», Moure afirma que «el episodio parece ajustarse perfectamente a un programa monumental de cabecera».⁹⁷⁰ Como veremos en este apartado, a la luz de los datos que se extraen del corpus desarrollado tanto la portada como la cabecera son los dos lugares donde con más frecuencia se ubica esta imagen, por lo que las afirmaciones de ambos autores son parcialmente correctas.

Según Moure «el porcentaje de frecuencias de esta opción figurativa [Daniel en el foso de los leones] en determinados contextos arquitectónicos parece responder a una clara intencionalidad, por parte de los mentores que diseñaron el programa, en función de crear una argumentación iconográfica específica acorde no sólo con el contexto en el que se va a inscribir sino también de la audiencia a la que va destinado».⁹⁷¹ Efectivamente, la ubicación de las imágenes en un templo estaba determinada, sin duda, por el grado de sacralidad, la función litúrgica y usuarios de cada espacio.⁹⁷² Por ello, parece relevante el estudiar de qué manera estos factores inciden en la distribución de las representaciones de la condena del profeta en los diferentes ámbitos. Además, en este análisis no debe dejarse de lado el posible efecto derivado del tipo de edificio –catedral, monasterio, colegiata o iglesia– y de si el mismo estaba vinculado con alguna orden religiosa determinada.

Para poder acometer el estudio de las pautas de ubicación de las imágenes del episodio de Daniel en los templos, y con independencia de los modelos de planta que estos presenten, hemos definido siete zonas o espacios genéricos diferenciados. Para ello, adicionalmente a los criterios arquitectónicos, hemos considerado los ya mencionados factores que pueden incidir en la topografía de las imágenes. Dichas zonas son:

- **Zona 1:** Se corresponde con el interior de la cabecera. Es la zona desde donde se ofician los más importantes ritos, es el espacio más sagrado del templo y es utilizado por los oficiantes. En el caso de ser una cabecera múltiple, se incluye también el interior de las

⁹⁷⁰ MORALEJO 2004: 95; MOURE 2005: 9.

⁹⁷¹ MOURE 2005: 9.

⁹⁷² En relación al uso y compartimentación del espacio de los templos, véase HUBERT 1968.

capillas y absidiolos laterales. También se considera que forma parte de esta zona el arco absidal que separa este espacio del presbiterio, el transepto o las naves.

- **Zona 2:** Es el espacio inmediatamente anterior a la zona 1. Incluye el transepto, el presbiterio, así como el arco que separa este de las naves o del propio transepto. Está destinado al clero y, en ocasiones, también a ciertas jerarquías civiles.
- **Zona 3:** Son las naves, tanto la central, como las laterales. Es el espacio reservado a los fieles. En algunas ocasiones parte del espacio central de la nave principal podría haber estado destinado al coro, pero este tipo de estructuras no se ha conservado en la mayor parte de los casos.
- **Zona 4:** Es la parte exterior de la cabecera, la cual, en bastantes ocasiones, estaba destinada a cementerio.
- **Zona 5:** Corresponde con las fachadas y puntos de acceso al edificio. Además de ser zonas de paso, también eran escenario de ciertas ceremonias civiles y de celebraciones litúrgicas.
- **Zona 6:** Es el claustro, espacio reservado para la comunidad religiosa.
- **Zona 7:** Otros espacios no incluidos en los anteriores, como criptas, torres, etc.

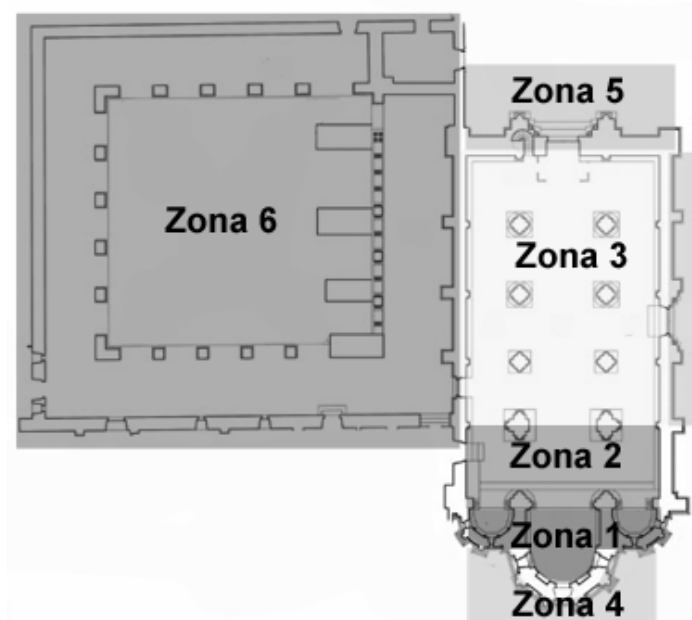


Gráfico 8: División de las zonas del templo

Tal y como se puede apreciar en los datos presentados en la el gráfico 9 y en tabla 21 las dos zonas donde se incluye con mayor frecuencia el pasaje de la condena de Daniel al foso de los

leones son las portadas—29,75% (28,2%)—, como afirmaba Moralejo, pero también el presbiterio —29,5% (27,5%)—.

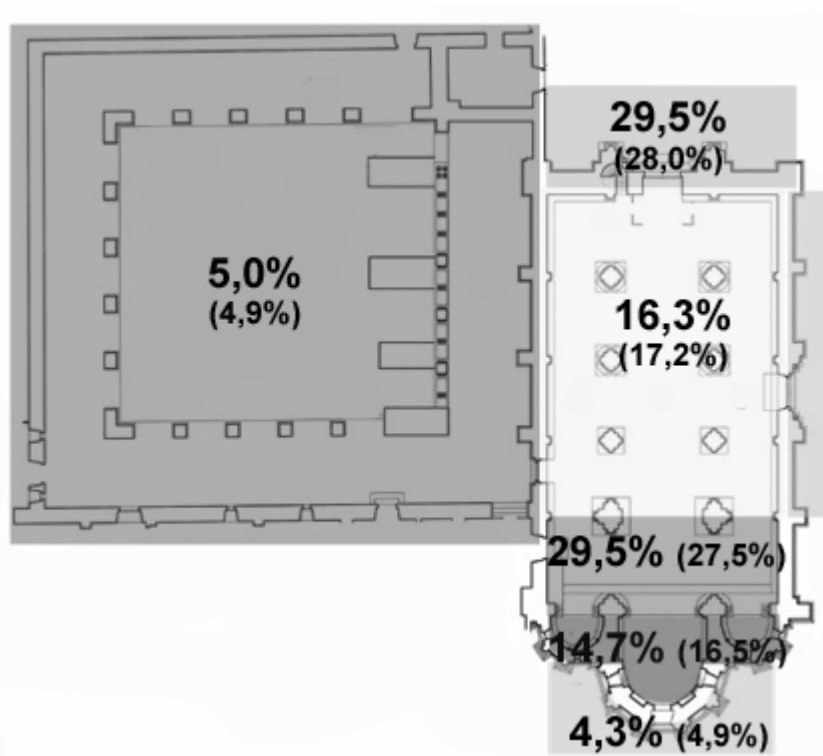


Gráfico 9: Ubicación del episodio de Daniel en las diferentes zonas del templo

	Catedral	Colegiata	Monasterio	Iglesia	Total
Zona 1	- (2,9%)	13,6% (21,4%)	14,8% (15,6%)	18,0% (18,6%)	14,7% (16,5%)
Zona 2	16,0% (20,6%)	36,4% (35,7%)	33,3% (28,4%)	28,9% (27,0%)	29,5% (27,5%)
Zona 3	40,0% (35,3%)	9,1% (10,7%)	22,2% (24,8%)	9,4% (11,6%)	16,3% (17,2%)
Zona 4	8,0% (5,9%)	4,5% (3,6%)	2,5% (2,8%)	4,7% (6,0%)	4,3% (4,9%)
Zona 5	24,0% (20,6%)	31,8% (25,0%)	17,3% (17,4%)	38,3% (35,3%)	29,5% (28,0%)
Zona 6	12,0% (14,7%)	4,5% (3,6%)	8,6% (10,1%)	0,8% (0,5%)	5,0% (4,9%)
Zona 7	-	-	1,2% (0,9%)	- (0,9%)	0,8% (1,0%)

Tabla 21: Ubicación del episodio de Daniel en las diferentes zonas del templo por tipo de edificio⁹⁷³

Sin embargo, se detectan diferencias significativas cuando el análisis se realiza por tipo de edificio. Así, mientras que en colegiatas y monasterios es el presbiterio el espacio preferido —36,4% (35,7%) y 33,3% (28,4%), respectivamente—, en las catedrales la zona más habitual, con diferencia, son las naves —40,0% (35,3%)—, y en las iglesias las portadas —38,3% (35,3%)—. Llama

⁹⁷³ En esta tabla, así como en el resto de las que tratan datos relacionados con la ubicación de las piezas, se han excluido aquellas obras descontextualizadas o de ubicación indeterminada.

la atención el hecho de que en las catedrales apenas se localiza esta imagen en el interior de los ábsides –0,0% (2,9%)– y que en las iglesias y colegiatas su presencia en las naves es muy reducida –9,4% (11,6%) y 9,1% (10,7%), respectivamente–.

Asimismo, aunque en términos generales aproximadamente la mitad de las obras se encuentra en espacios vetados a los fieles y la otra mitad en lugares públicos, en los edificios catedralicios es abrumadora su presencia en ámbitos accesibles por el pueblo –72% (61,8%)–. Todo lo contrario sucede en los monasterios, en los que el 56,7% (54,1%) de las obras se ubican en zonas destinadas en exclusiva a los monjes.

	Benedictinos	Canónigos	Resto
Zona 1	18,2% (19,1%)	8,3% (16,7%)	14,2% (15,2%)
Zona 2	31,8% (29,6%)	16,7% (16,7%)	31,3% (29,0%)
Zona 3	18,2% (20,9%)	33,3% (27,1%)	10,4% (13,4%)
Zona 4	3,4% (2,6%)	- (2,1%)	6,0% (6,7%)
Zona 5	19,3% (18,3%)	30,6% (25,0%)	35,8% (33,9%)
Zona 6	9,1% (9,6%)	11,1% (12,5%)	0,7% (0,9%)
Zona 7	-	-	1,5% (0,9%)

Tabla 22: Ubicación del episodio de Daniel en las diferentes zonas del templo por orden religiosa⁹⁷⁴

Si se analiza la ubicación por orden religiosa (tabla 22), se observa que en los templos benedictinos el episodio de Daniel aparece con el doble de frecuencia en el interior de la cabecera (zonas 1 y 2) –50% (48,7%)– que en los regidos por canónigos –25,0% (33,4%)–, si bien, en el caso de estos últimos hay que tener en cuenta las ya comentadas diferencias entre catedrales y colegiatas.

A pesar de la dificultad derivada de la incierta y dispar datación que se maneja para muchos edificios, de la aproximación a la evolución cronológica de la ubicación de la escena por zonas (tabla 23) se extraen dos conclusiones. La primera es que la condena de Daniel desaparece del interior de los ábsides y de los claustros al comienzo del siglo XIII para pasar a concentrarse en las portadas. La segunda es que el emplazamiento en el exterior de la cabecera se da con más frecuencia a partir del segundo tercio del siglo XII.

⁹⁷⁴ En esta tabla, en el apartado “Resto” se incluyen tanto las obras en las que no se ha podido determinar a qué orden corresponden, como las vinculadas, por ejemplo, con las órdenes militares o las ubicadas en parroquias no dependientes de monasterios.

	1033-1066	1066-1100	1100-1133	1133-1166	1166-1200	1200-1233	>1233
Zona 1	- (50,0%)	18,8% (21,7%)	14,8% (15,9%)	15,2% (21,4%)	10,0% (11,8%)	-	-
Zona 2	-	18,8% (26,1%)	37,7% (36,6%)	28,3% (24,3%)	32,9% (31,2%)	9,1% (18,2%)	-
Zona 3	100% (50,0%)	18,8% (13,0%)	24,6% (23,2%)	15,2% (15,7%)	8,6% (8,6%)	18,2% (13,6%)	-
Zona 4	-	-	3,3% (6,1%)	-	10,0% (11,8%)	9,1% (4,5%)	-
Zona 5	-	31,3% (30,4%)	16,4% (15,9%)	37,0% (32,9%)	30,0% (29,0%)	63,6% (54,5%)	100% (100%)
Zona 6	-	12,5% (8,7%)	3,3% (2,4%)	2,2% (2,9%)	8,6% (7,5%)	-	-
Zona 7	-	-	-	2,2% (2,9%)	-	-	-

Tabla 23: Evolución cronológica de la ubicación del episodio de Daniel en las diferentes zonas del templo

En el análisis por países se observan algunas diferencias significativas en el patrón de ubicación de las piezas (tabla 24). Mientras que en Francia es donde más obras se sitúan en el ábside – 19,4% (21,4%)–, en Italia y el resto de países no se encuentra ninguna imagen de Daniel en dicho ámbito. Notablemente bajo es el porcentaje localizado en las naves en España –7,8% (9,9%)–, en contraste con su significativa presencia en las portadas –33,8% (31,3%)– y en el presbiterio y transepto –35,1% (32,1%)–.

	Francia	España	Italia	Resto
Zona 1	19,4% (21,4%)	10,4% (13,0%)	-	-
Zona 2	27,7% (25,5%)	35,1% (32,1%)	25,0% (23,1%)	16,7% (25,0%)
Zona 3	17,4% (18,6%)	7,8% (9,9%)	35,0% (30,8%)	33,3% (41,7%)
Zona 4	1,3% (2,3%)	9,1% (9,2%)	5,0% (3,8%)	16,7% (8,3%)
Zona 5	28,4% (26,4%)	33,8% (31,3%)	20,0% (26,9%)	33,3% (25,0%)
Zona 6	4,5% (4,5%)	3,9% (3,8%)	15,0% (15,4%)	-
Zona 7	1,3% (1,4%)	- (0,8%)	-	-

Tabla 24: Ubicación del episodio de Daniel en las diferentes zonas del templo por país

Cuando este análisis se aplica por regiones, se detectan unas pautas más acentuadas de concentración de la imagen en determinadas zonas. Así, en los condados catalanes es llamativa su fuerte presencia en las portadas –70,0% (58,8%)– y en los claustros –10,0% (17,6%)–. También

en el reino de Aragón hay una marcada tendencia a ubicar la escena en los portales –60,0% (57,1%)–. Sin embargo, en los reinos de Castilla y de León es el presbiterio el espacio preferido –47,8% (43,8%)–, frente al ámbito absidal, en el que escasamente se encuentran el 8,7% (6,08%) de las obras. Todo lo contrario que ocurre en Aquitania y Galicia, donde un 27,7% (30,4%) y un 27,8% (33,3%) de las piezas, respectivamente, se localizan en el interior del ábside. En Borgoña se produce una importante concentración en las naves –56,3% (50,0%)–. Una cuarta parte del total de las piezas situadas en el exterior del ábside se encuentra en la provincia de Burgos –27,3% (26,3%)–.

	Zona 1	Zona 2	Zona 3	Zona 4	Zona 5	Zona 6	Zona 7
Tipo I-a	12,0% (11,1%)	32,0% (33,3%)	12,0% (14,8%)	4,0% (3,7%)	36,0% (33,3%)	4,0% (3,7%)	-
Tipo I-b	13,6% (13,6%)	50,0% (50,0%)	9,1% (9,1%)	-	13,6% (13,6%)	13,6% (13,6%)	-
Tipo I-c	11,5% (14,3%)	26,9% (28,6%)	11,5% (10,7%)	7,7% (7,1%)	38,5% (35,7%)	3,8% (3,6%)	-
Tipo II-a	15,0% (13,6%)	30,0% (31,8%)	25,0% (27,3%)	5,0% (4,5%)	20,0% (18,2%)	-	5,5% (4,5%)
Tipo II-b	11,1% (10,5%)	16,7% (15,8%)	22,2% (26,3%)	5,6% (5,3%)	27,8% (26,3%)	16,7% (15,8%)	-
Tipo III-a	38,5% (38,5%)	46,2% (46,2%)	-	7,7% (7,7%)	7,7% (7,7%)	-	-
Tipo III-b	-	28,6% (25,0%)	14,3% (12,5%)	-	57,1% (62,5%)	-	-
Tipo IV	-	12,5% (11,1%)	25,0% (33,3%)	12,5% (11,1%)	50,0% (44,4%)	-	-
Tipo V	-	38,9% (36,8%)	38,9% (36,8%)	-	22,2% (26,3%)	-	-
Tipo VI	-	25,0% (20,0%)	25,0% (20,0%)	-	50,0% (60,0%)	-	-
Tipo VII-a	30,4% (34,4%)	26,1% (25,0%)	8,7% (6,3%)	8,7% (6,3%)	26,1% (28,1%)	-	-
Tipo VII-b	- (16,7%)	20,0% (4,2%)	20,0% (20,8%)	- (8,3%)	20,0% (29,2%)	40,0% (12,5%)	- (8,3%)
Tipo VII-c	33,3% (16,7%)	- (25,0%)	- (8,3%)	-	0,0% (33,3%)	66,7% (16,7%)	-
Tipo VII-d	28,6% (36,8%)	28,6% (28,9%)	14,3% (13,2%)	- (5,3%)	14,3% (10,5%)	14,3% (5,3%)	-
Tipo VII-e	-	100,0% (35,7%)	- (14,3%)	- (21,4%)	- (21,4%)	- (7,1%)	-
Tipo VII-f	-	50,0% (57,1%)	50,0% (42,9%)	-	-	-	-
Tipo VIII	16,3% (14,3%)	18,4% (21,4%)	16,3% (20,2%)	4,1% (3,6%)	44,9% (36,9%)	- (3,6%)	-

Tabla 25: Zonas del templo en las que se encuentran los tipos de postura de Daniel⁹⁷⁵

⁹⁷⁵ En esta tabla, así como en el resto de las que tratan datos relacionados con la ubicación de las piezas, se han excluido aquellas obras descontextualizadas o de ubicación indeterminada.

También se aprecian diferencias sustanciales en la ubicación de las piezas dependiendo de la postura que adopta el profeta (tabla 25). Las representaciones en las que Daniel aparece sentado con los brazos elevados (tipo I-b) son fundamentalmente imágenes de presbiterio, dado que es allí donde se encuentra en la mitad de los casos. Por el contrario, si el profeta aparece alzando un brazo para mostrar la palma de la mano (tipo III-b), interactuando con Habacuc (tipo IV) o con un libro abierto sobre las piernas (tipo VI) suele encontrarse, en la mitad de las ocasiones, en la portada. Las escenas en las que Daniel bendice con los dedos (tipo III-a) se localizan en la mayor parte de los casos –84,7%–, en la cabecera y el presbiterio (zonas 1 y 2).

	Zona 1	Zona 2	Zona 3	Zona 4	Zona 5	Zona 6	Zona 7
Tipo I-a	8,1% (4,8%)	10,8% (8,6%)	7,1% (6,0%)	9,1% (5,3%)	11,8% (8,4%)	7,7% (5,3%)	-
Tipo I-b	8,1% (4,8%)	14,9% (10,5%)	4,8% (3,0%)	-	3,9% (2,8%)	23,1% (15,8%)	-
Tipo I-c	8,1% (6,3%)	9,5% (7,6%)	7,1% (4,5%)	18,2% (10,5%)	13,2% (9,3%)	7,7% (5,3%)	-
Tipo II-a	8,1% (4,8%)	8,1% (6,7%)	11,9% (9,0%)	9,1% (5,3%)	5,3% (3,7%)	-	100% (33,3%)
Tipo II-b	5,4% (3,2%)	4,1% (2,9%)	9,5% (7,5%)	9,1% (5,3%)	6,6% (4,7%)	23,1% (15,8%)	-
Tipo III-a	13,5% (7,9%)	8,1% (5,7%)	-	9,1% (5,3%)	1,3% (0,9%)	-	-
Tipo III-b	-	2,7% (1,9%)	2,4% (1,5%)	-	5,3% (4,7%)	-	-
Tipo IV	-	1,4% (1,0%)	4,8% (4,5%)	9,1% (5,3%)	5,3% (3,7%)	-	-
Tipo V	-	9,5% (6,7%)	16,7% (10,4%)	-	5,3% (4,7%)	-	-
Tipo VI	-	1,4% (1,0%)	2,4% (1,5%)	-	2,6% (2,8%)	-	-
Tipo VII-a	18,9% (17,5%)	8,1% (7,6%)	4,8% (3,0%)	18,2% (10,5%)	7,9% (8,4%)	-	-
Tipo VII-b	- (6,3%)	1,4% (1,0%)	2,4% (7,5%)	- (10,5%)	1,3% (6,5%)	15,4% (15,8%)	- (66,7%)
Tipo VII-c	2,7% (3,2%)	- (2,9%)	- (1,5%)	-	- (3,7%)	15,4% (10,5%)	-
Tipo VII-d	5,4% (22,2%)	2,7% (10,5%)	2,4% (7,5%)	- (10,5%)	1,3% (3,7%)	7,7% (10,5%)	-
Tipo VII-e	-	2,7% (4,8%)	- (3,0%)	- (15,8%)	- (2,8%)	- (5,3%)	-
Tipo VII-f	-	2,7% (3,8%)	4,8% (4,5%)	-	-	-	-
Tipo VIII	21,6% (19,0%)	12,2% (17,1%)	19,0% (25,4%)	18,2% (15,8%)	28,9% (29,0%)	- (15,8%)	-

Tabla 26: Tipos de postura de Daniel en cada zona del templo⁹⁷⁶

⁹⁷⁶ En esta tabla, así como en el resto de las que tratan datos relacionados con la ubicación de las piezas, se han excluido aquellas obras descontextualizadas o de ubicación indeterminada.

Si analizamos las tipologías de Daniel más abundantes en cada ámbito (tabla 26), se observa que la imagen del profeta acariciando a los leones es la más habitual en el interior y exterior de los ábsides; que sentado alzando los brazos es la postura más frecuente en presbiterios, transeptos y claustros; que en el exterior de los ábsides y en las portadas la actitud de rezar con las manos juntas es la más utilizada; que el profeta pensativo es el que domina el espacio de las naves, y que el sedente que muestra la palma de la mano es la otra imagen más habitual en los claustros.

Respecto a la ubicación en las diferentes zonas del templo de las obras que incorporan a Habacuc y el ángel, aunque en la tabla 27 se aprecia que son las portadas y el presbiterio y el transepto donde se encuentra con más frecuencia, sus porcentajes –30,6% y 23,6%, respectivamente– estos datos no son excesivamente diferente de los que se observan para la globalidad de las representaciones de este episodio. *A priori*, dada la interpretación eucarística que se ha dado a la ayuda alimenticia suministrada por Habacuc, cabría esperar que fuera mayor el porcentaje de su presencia en las zonas de la cabecera, sin embargo, no se aprecia ningún sesgo en este sentido. Por el contrario, llama la atención que, al analizar los porcentajes respecto al total de cada zona, se observe que más de la mitad de las obras localizadas en claustros –53,8% (36,8%)– y casi un tercio de las de las naves –30,2% (19,4%)– incorporan a Habacuc.

	Porcentaje sobre el total con Habacuc	Porcentaje sobre el total de cada zona
Zona 1	11,1%	20,5% (12,5%)
Zona 2	23,6%	21,3% (15,2%)
Zona 3	18,1%	30,2% (19,4%)
Zona 4	1,4%	11,1% (5,3%)
Zona 5	30,6%	28,9% (20,2%)
Zona 6	9,7%	53,8% (36,8%)

Tabla 27: Porcentaje de obras con Habacuc en cada zona

3.3. Cambio de función, ambiente y soportes de la imagen de Daniel en los siglos XI y XII

En el románico se representa a Daniel en el foso de los leones en la miniatura, pero, fundamentalmente en la escultura monumental, la cual representa un abrumador 99,3% (99,1%) de las piezas esculpidas, como se puede observar en la tabla 28. Entre todos los soportes, el capitel es, con diferencia, el elemento arquitectónico elegido para plasmar esta imagen, con un 87,5% (89,9%) de los casos, especialmente en tierras francesas, donde alcanza 92,6% (94,0%).⁹⁷⁷ Es significativo que fuera del área de mayor presencia de la imagen de Daniel (Francia y España), aunque sigue siendo el soporte preferido, se reduce considerablemente el uso del capitel, pues pasa a ser de un 76,0% (74,3%) en Italia y de un 50,0% (70,6%) en el resto.

	Francia	España	Italia	Resto	Total
Escultura monumental					
Capitel	92,6% (94,0%)	83,5% (89,1%)	76,0% (74,3%)	50,0% (70,6%)	87,5% (89,9%)
Relieve	1,2% (1,3%)	3,8% (2,2%)	20,0% (14,3%)	16,7% (5,9%)	4,0% (2,8%)
Tímpano	2,5% (2,1%)	2,5% (1,4%)	-	0,0% (5,9%)	2,2% (1,9%)
Arquivolta	1,8% (1,3%)	2,5% (2,2%)	0,0% (2,9%)	-	2,2% (1,7%)
Basa	0,6% (0,4%)	2,5% (2,9%)	-	-	1,1% (1,2%)
Dintel	1,2% (0,9%)	-	-	-	0,7% (0,5%)
Jamba	-	-	4,0% (5,7%)	-	0,4% (0,5%)
Canecillo	-	-	-	16,7% (5,9%)	0,4% (0,2%)
Friso	-	-	-	16,7% (5,9%)	0,4% (0,2%)
Metopa	-	1,3% (0,7%)	-	-	0,4% (0,2%)
Otros					
Pila bautismal	-	2,5% (1,4%)	-	0,0% (5,9%)	0,7% (0,7%)
Ambón	-	-	0,0% (2,9%)	-	0,0% (0,2%)

Tabla 28: Soportes en los que se representa a Daniel entre los leones en la escultura románica

Esta especial concentración de la imagen en la escultura monumental y, fundamentalmente, en los capiteles, representa un cambio sustancial en los soportes utilizados respecto a la tradición anterior. Como ya hemos visto al tratar los antecedentes de esta imagen, con anterioridad al siglo XI, la historia de Daniel en el foso de los leones aparece en los frescos de las catacumbas, en sarcófagos, mosaicos, lucernas, objetos de vidrio, peines, recipientes tipo píxide, hebillas,

⁹⁷⁷ García Guinea (GARCÍA GUINEA 1979: v. I: 283) y Travis (TRAVIS 2000: 56) comentan que es una escena asociada a los capiteles.

medallas, indumentaria, amuletos, ladrillos, ampollas de peregrino y, muy excepcionalmente, en capiteles. Como se puede ver en la tabla 29, en la que se han marcado los tipos de soportes utilizados para representar a Daniel en cada periodo histórico, en el románico se produce un evidente desplazamiento de dicha imagen desde los soportes vinculados con lo funerario (sarcófagos y frescos de las catacumbas), con las celebraciones litúrgicas (peines litúrgicos, casullas, píxides) y con la devoción popular (ampollas de peregrino, hebillas y lucernas) hacia la ilustración de los códices y la ornamentación escultórica de las iglesias.

	Frescos	Sarcófagos	Lucernas	Mosaicos	Amuletos	Píxides	Objetos vidrio	Peines	Ampollas	Hebillas	Ladrillos	Miniatura	Tímpanos	Capiteles	Pilas	Resto escultura monumental
Imperio romano	√	√	√	√			√		√		√					
Bizancio	√	√	√	√	√	√		√	√			√				√
Merovingios										√						
Visigodos														√		
Prerrománico												√				√
Románico	√											√	√	√	√	√

Tabla 29: Soportes por periodo

La imagen de la condena de Daniel pasa de ser habitual en los objetos de uso individual, ya vinculado a la devoción particular, ya a la celebración ritual, a poblar espacios públicos del ámbito religioso. A pesar de la abrumadora evidencia de este cambio, han sido escasos los autores que se han hecho eco del mismo. Travis señala que cada periodo tiene su preferencia por diferentes soportes: sarcófagos en el periodo paleocristiano, hebillas para los merovingios, en los periodos carolingio y ottoniano entra en decadencia, pero se reaviva con los manuscritos mozárabes, para florecer finalmente en la escultura, sobre todo en los capiteles, y en la miniatura románicas⁹⁷⁸. Bougoux comenta que mientras que en la Antigüedad la evocación a Daniel tenía un valor profiláctico y que su imagen aparecía en objetos personales, en la época medieval es sobre todo el teatro religioso el nuevo vector de promoción iconográfica de Daniel⁹⁷⁹. Pero es Grosset quien, al poner en evidencia el lado esencialmente popular de la imagen del profeta anterior al románico, no solo percibe esta mutación en los usos de la imagen que se da en el siglo XI, sino quien intuye

⁹⁷⁸ TRAVIS 2000: 55-56.

⁹⁷⁹ BOUGOUX 2006: 746.

las posibles causas que pudo haber detrás de este proceso. Para este autor la Iglesia convertirá el Daniel mágico de las placas merovingias en símbolo de la resurrección y de la eucaristía.⁹⁸⁰ Efectivamente, este cambio de soportes, de usos, e incluso de destinatarios, parece ser consecuencia de una transformación de la función de la imagen misma de Daniel, la cual abandona el uso individual y pasa a estar controlada directamente por la Iglesia, que, a fin de cuentas, es quien decide los temas que debían ser representados en los templos. Ello, si bien podría estar asociado a una estrategia concreta destinada a acabar con la superstición que, como hemos comentado, rodeaba a la figura del profeta,⁹⁸¹ también podría ser parte de una política más generalizada de control y monopolización de la imagen por parte de las jerarquías eclesíásticas.⁹⁸²

En lo que respecta a la función de la imagen de Daniel, si bien parece claro que su origen en el arte paleocristiano está asociada eminentemente a ámbitos funerarios, pues aparece, fundamentalmente, en los frescos de las tumbas de las catacumbas y, posteriormente, en sarcófagos, poco a poco van proliferando los usos relacionados con las prácticas litúrgicas y la devoción particular. En el románico, sin embargo, veremos como la vinculación con lo funerario queda en un segundo plano, aunque todavía se puede rastrear esta motivación en ciertas obras.⁹⁸³ Aunque esta imagen se concentrará en los templos, en los mismos desempeñará funciones diversas con sentidos y significados múltiples.

3.4. Concentración geográfica

Como era de esperar, la distribución geográfica de las representaciones de este episodio no es homogénea ni uniforme (mapa 27). Frente a grandes áreas en las que llama la atención la total ausencia de esta imagen, como Bretaña, existen ciertas regiones en las que se concentra con una sorprendente densidad. Entre estas últimas destacan especialmente dos zonas: Entre-deux-Mers y el norte de Palencia y sur de Cantabria, las cuales analizamos a continuación.

⁹⁸⁰ GROSSET 1953: 155.

⁹⁸¹ Véase el apartado III.2.3 de esta tesis.

⁹⁸² Un ejemplo del cambio del uso de la imagen en el románico respecto a periodos anteriores, y de como la misma es utilizada por la Iglesia para sus fines, puede verse en ALTMAN 1980.

⁹⁸³ Véase el apartado VI.1.2 de esta tesis.

3.4.1. Entre-deux-Mers

En el territorio delimitado por el rombo que forman Burdeos, Montcaret, Mas d'Agenais y Landiras, en la confluencia de los departamentos de Gironde, Dordoña y Lot y Garona, se encuentran treinta y seis piezas con la condena de Daniel, lo que representa la mayor concentración existente de este episodio en la escultura románica. La mayor parte de estas obras se encuentra en el triángulo formado, en su punto de confluencia, por los ríos Garona y Dordoña, en la región natural denominada Entre-deux-Mers. La existencia de cuatro importantes monasterios benedictinos en esta zona –La Sauve-Majeure (D-135 y D-136), Saint-Macaire (D-285), Saint-Ferme (D-272 y D-273) y Santa Cruz de Burdeos (D-048)–, los cuales cuentan con representaciones de Daniel, podría estar detrás de las razones que explicarían tan inusitada densidad. Tal y como se puede ver en el mapa 28, además de estos cenobios, en esta zona la escena de Daniel entre los leones se halla también en los capiteles de Aillas (D-004), Bagas (D-031), Blasimon (D-043), Bouliac (D-046), Cérons (D-064), Cessac (D-068), Courpiac (D-087), Coutures-sur-Dropt (D-088), Daubeze (D-090), Doulezon (D-095), Esclottes (D-100), Haux (D-121), Ollats (D-124), Jugazan (D-128), Lagupic (D-139), Langoiran (D-142 y D-143), Mas-d'Agenais (D-175), Monprimblanc (D-191), Montcaret (D-194), Rimons (D-256), Saint-Maixant (D-286), Saint-Quentin-de-Baron (D-296), Saint-Vincent-de-Pertignas (D-305) Sainte-Radegonde (D-308 y D-309), Taillecavat (D-348) y Targon (D-350). Buena parte de estas obras presentan similitudes entre sí, tanto en lo estilístico, como en lo iconográfico, hasta el punto de que bastantes de ellas las hemos agrupado, como se verá más adelante, en la familia que hemos denominado de Entre-deux-Mers.⁹⁸⁴ Como se aprecia en el gráfico G-2, entre muchas de estas piezas se pueden establecer una serie de conexiones, algunas de las cuales tendrían su origen en obras sitas en los mencionados monasterios, las cuales les habrían servido de modelo, como se verá que sucedió de una forma bastante evidente en el caso de la abadía de Saint-Ferme. En algunas ocasiones, estos vínculos modelo-copia pueden explicarse gracias a la existencia de relaciones de dependencia constatadas por la documentación histórica, como es el caso de Santa Cruz de Burdeos (D-048) y Saint-Macaire (D-285), de La Sauve-Majeure (D-135) y Saint-Quentin-de-Baron (D-296), o de Saint-Ferme (D-212) y Coutures-sur-Dropt (D-088).

⁹⁸⁴ Véase el apartado V.3.5.6 de estas tesis.

3.4.2. Norte de Palencia y el sur de Cantabria

Otra zona que presenta una importante densidad de representaciones de Daniel se localiza en Cantabria y el norte de la provincia de Palencia, donde se concentran treinta y una piezas, la mayor parte de las cuales se encuentran en los alrededores de Aguilar de Campoo y Reinosa. Las obras de esta zona, cuya ubicación puede verse en el mapa 29, son: Aldea de Ebro (D-007), Castañeda (D-339 y D-340), Cervatos (D-065 y D-066), Cezura (D-069), Cillamayor (D-082), Gama (D-112), Hoyos (D-122), Montoto de Ojeda (D-195), Nogales de Pisuegra (D-210), Osorno (D-218), Piasca (D-231), Pozancos (D-239 y D-240), Resoba (D-249), Retortillo (D-252), Revilla de Santullán (D-254), Rióseco (D-258), San Juan de Raicedo (D-314), San Martín de Elines (D-315, D-316 y D-317), Santillana del Mar (D-326 y D-327), Vallespinoso de Aguilar (D-374), Villabermudo (D-386), Villalbeto de la Peña (D-387), Villanueva de la Torre (D-388), Yermo (D-395) y Zorita del Páramo (D-400).

Muy posiblemente, esta concentración de obras se pueda explicar por la presencia en la zona de dos importantes centros, la colegiata de Santillana del Mar y el monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo, si bien, en este último no se ha conservado ninguna representación de la condena del profeta. La práctica totalidad de las piezas presentes en este territorio se pueden datar a finales del siglo XII o comienzos del XIII.

Ya hemos comentado como algunas de las obras de esta zona, al presentar una serie de características comunes entre sí, son susceptibles de ser agrupadas en dos de las familias que hemos propuesto, la que hemos denominado cantabro-palentina⁹⁸⁵ y la de Piasca.⁹⁸⁶ Además, se aprecian ciertos paralelismos entre otras obras no incluidas entre ambos grupos, como entre el capitel del claustro de Santillana del Mar (D-327) y el de la portada de Yermo (D-395),⁹⁸⁷ o entre los relieves de Cervatos (D-066) y de San Juan de Raicedo (D-314).

⁹⁸⁵ Véase el apartado V.3.5.4 de esta tesis.

⁹⁸⁶ Véase el apartado V.3.5.9 de esta tesis.

⁹⁸⁷ OLAÑETA 2009.

3.5. Aspectos formales y estilísticos vinculados a la ubicación geográfica: las familias

Dos de las definiciones que el diccionario de la R.A.E. aplica al término “familia” son «conjunto de ascendientes, descendientes, colaterales y afines de un linaje.» y «conjunto de objetos que presentan características comunes que lo diferencian de otros». Es decir, es un concepto vinculado con la presencia compartida de ciertos aspectos en común y con las relaciones de parentesco. En lo que respecta a las representaciones del episodio de Daniel en el foso de los leones en la escultura románica hemos detectado que en determinadas zonas se produce una concentración de obras que comparten características compositivas, iconográficas y estilísticas y en las cuales es factible establecer ciertas relaciones de “parentesco”. Buena parte de los aspectos en común que comparten estas piezas pueden ser explicados bien por su proximidad geográfica, bien por que las mismas fueron realizadas por un mismo taller, bien por relaciones de dependencia entre el templo en cuestión y un determinado monasterio. Adicionalmente, en algún caso se observa como el proceso de replicación de las imágenes conlleva una degradación o simplificación paulatina del modelo original. En consecuencia, dados los paralelismos con los mecanismos que rigen la genética consideramos adecuado utilizar el término “familia” para definir estas concentraciones geográficas de determinados modelos iconográficos con comunidad de estilemas.

3.5.1. Familia borgoñona I: el grupo von Lücken

En los monasterios benedictinos borgoñones de Anzy-le-Duc (D-011), Charlieu (D-073) y Vézelay (D-381) se hallan tres capiteles de características muy similares. En las dos esquinas de estas cestas aparecen sendos individuos sentados, imberbes, desnudos, que apoyan la cabeza sobre una de sus manos mientras colocan la otra en una pierna. Los dos personajes están flanqueados por sendas parejas de leones rampantes que les lamen la espalda y que apoyan las garras delanteras en sus caderas. En la parte superior de cada cara hay tres florones de gran tamaño. El registro inferior del capitel, sobre el que se apoyan las figuras, está decorado con grandes hojas. En los tres templos, estos capiteles están acompañados por sendas cestas de composición, factura y estilo similares, las cuales, a su vez, cuentan con florones y un registro vegetal inferior. En ellas se representan dos parejas de leones sentados y afrontados, que posan una de sus garras delanteras sobre sendas cabezas humanas. Al respecto de su lectura, en un primer momento la historiografía bien ha descrito la escena sin aventurar ninguna

interpretación,⁹⁸⁸ bien ha creído ver a unos leones que devoraban a unos hombres,⁹⁸⁹ bien ha considerado que se trata de una imagen de función meramente ornamental.⁹⁹⁰ Aunque Beigbeder y Pendergast ya lo identifican como Daniel,⁹⁹¹ Vergnolle, se muestra más cautelosa y sugiere, sin asegurarlo, que el personaje entre leones, a pesar de estar repetido, podría tratarse del profeta.⁹⁹² Ya en 1922 Porée asocia la escena duplicada del capitel Vézelay (D-381) con la condena de Daniel, para lo cual no hace más que tener en cuenta la inscripción que figura en el mismo: DANIEL IN LACU LEONUM.⁹⁹³ Más de setenta años más tarde, Angheben hace extensiva dicha interpretación a las otras dos obras, y comenta, acertadamente, que la duplicidad de la escena no representa un obstáculo para esta lectura.⁹⁹⁴ En lo que respecta a los otros capiteles de los leones con las cabezas humanas, este mismo autor plantea la posibilidad de que se trate del castigo de los que conspiraron contra Daniel o, sencillamente, de figuras genéricas de pecadores torturados.⁹⁹⁵ Esta lectura es coherente con la afirmación de Saulnier y Stratford al respecto de que los capiteles que constituyen este grupo estaban destinados a ser colocados por pares, de forma simétrica, como así sucede realmente en estos tres templos.⁹⁹⁶

En 1913 Rhein relaciona el capitel de Anzy-le-Duc (D-011) con el de Charlieu (D-073). Poco más tarde, en 1922, von Lücken y Deschamps se percatan de la similitud existente entre estos dos capiteles y el de Vézelay (D-381).⁹⁹⁷ Sobre el parecido concreto entre Charlieu y Anzy-le-Duc, el segundo de estos autores afirma que son «tellement semblables que les uns semblent être les moulages des autres et qu'il est presque impossible de les distinguer sur des photographie».⁹⁹⁸ Para Vallery-Radot «les chapiteaux de Charlieu témoignent d'un art plus fruste, certainement antérieur», de lo que infiere una influencia indudable de Charlieu (D-073) sobre Anzy-le-Duc (D-011).⁹⁹⁹ Dejando a un lado los evidentes paralelismos iconográficos, Pendergast, cree que los capiteles de la nave de Charlieu están más relacionados con los de la cabecera de Anzy-le-Duc

⁹⁸⁸ VALLERY-RADOT 1929: 247.

⁹⁸⁹ RHEIN 1916: 276.

⁹⁹⁰ La duplicidad del personaje, así como la escasa importancia relativa de la figura del profeta en relación con el resto de la cesta del capitel, han llevado a esta autora a considerar que las piezas de Charlieu (D-073) y Anzy-le-Duc (D-011) tenían una función ornamental y que habían perdido completamente su identidad (GREEN 1948: 39).

⁹⁹¹ BEIGBEDER 1962b: 392; PENDERGAST 1974: 154. Esta última autora argumenta que la composición heráldica que presenta la escena está ampliamente asociada a las representaciones de este episodio en tejidos orientales y en el arte románico.

⁹⁹² VERGNOLLE 1978: 5.

⁹⁹³ PORÉE 1922: 69.

⁹⁹⁴ ANGHEBEN 2003: 184.

⁹⁹⁵ ANGHEBEN 2003: 322-323.

⁹⁹⁶ SAULNIER, STRATFORD 1984: 111.

⁹⁹⁷ LÜCKEN 1922; DESCHAMPS 1922: 73. Angheben, al referirse a este grupo de piezas, lo denomina «groupe von Lücken» (ANGHEBEN 2003: 183, 289).

⁹⁹⁸ DESCHAMPS 1922: 74.

⁹⁹⁹ VALLERY-RADOT 1929: 248

que con los de la nave de dicho templo, lo cual conlleva evidentes consecuencias cronológicas.¹⁰⁰⁰ Estas tres obras constituyen uno de los cinco tipos de capiteles con registro vegetal inferior que Vergnolle ha identificado en Borgoña, y entre los cuales aprecia numerosos puntos en común, sobre todo en el desbastado de la pieza. A pesar de sus similitudes, no cree que Anzy-le-Duc (D-011) y Charlieu (D-073) sean obra de un mismo artista, y, al contrario de lo planteado por Vallery-Radot, considera que «la dépendance de Charlieu [...] à l'égard d'Anzy-le-Duc est claire», pues «la simplification stylistique révèle, à Charlieu, une observation superficielle de modèles dont la subtilité n'est pas perçue, ou du moins, pas reproduit». De hecho, sitúa Anzy-le-Duc como el punto de origen de estos tipos de capiteles hacia 1100, justo antes de la difusión de las fórmulas ornamentales cluniacenses.¹⁰⁰¹ Hamann destaca la importancia de los talleres que trabajaron en Anzy-le-Duc y Charlieu, los cuales, en su opinión, constituyeron un fuerte elemento de referencia para la creación artística del Brionnais, al menos en su primera fase.¹⁰⁰²

Como consecuencia de los debates sobre el sentido de la precedencia entre Charlieu y Anzy-le-Duc la cuestión cronológica ha sido uno de los aspectos más discutidos por los especialistas. Por lo general se han planteado dos fases para la construcción de la iglesia de Charlieu, la segunda de las cuales, la correspondiente al tramo occidental de las naves y a la portada, se ha relacionado con la fecha de consagración de 1094. Próxima a esta fecha se sitúa la datación hacia 1100 que Pendergast propone para la cabecera de Anzy-le-Duc, con la que, como hemos comentado, relaciona los capiteles de Charlieu.¹⁰⁰³ Sapin sitúa la construcción de la parte occidental del templo de Charlieu entre 1100 y 1110-1115.¹⁰⁰⁴ En lo que respecta a Anzy-le-Duc, para Oursel su construcción se desarrollaría en dos fases: en la primera se elevarían la cabecera y el transepto – 1000-1050– y después la nave –entre 1050 y los primeros años del siglo XII–. Sería, por tanto, este segundo rango cronológico en el que para este autor habría que ubicar los capiteles de la nave. Más reducido y tardío es el periodo en el que Pendergast ubica la realización de las naves, entre la construcción de la cabecera hacia 1100 y la elevación de la portada oeste entre 1115-1120 y 1130¹⁰⁰⁵. Mientras que Vergnolle concreta la ejecución de los capiteles del tramo occidental de la nave hacia 1100, Sapin retrasa la construcción de las naves a una fecha en torno a 1110. Finalmente, para Hamann la nave se iniciaría hacia 1090 y se finalizaría en el primer decenio del

¹⁰⁰⁰ PENDERGAST 1974: 423.

¹⁰⁰¹ VERGNOLLE 1978.

¹⁰⁰² HAMANN 2000.

¹⁰⁰³ PENDERGAST 1974: 425.

¹⁰⁰⁴ SAPIN 2007: 142.

¹⁰⁰⁵ PENDERGAST 1974: 425.

siglo XII o comienzos del siguiente.¹⁰⁰⁶ Por lo que respecta a Vézelay, se considera que el capitel de Daniel (D-381) forma parte de un grupo de piezas ejecutadas, posiblemente, en el periodo del abad Artaud (1096-1106) y que fueron reutilizadas posteriormente tras la reconstrucción de la nave destruida en el incendio de 1120.¹⁰⁰⁷

Tras un análisis comparativo detallado entre estas tres piezas se llega a la conclusión de que, aunque la historiografía se ha centrado, fundamentalmente, en comparar Charlieu (D-073) con Anzy-le-Duc (D-011), las dos piezas que presentan un mayor parecido son esta última y Vézelay (D-381). En ambas la forma de trabajar la anatomía de los leones es muy similar (fig. 209), en las dos aparecen los cuerpos truncados de sendas fieras en las caras laterales y las figuras de Daniel presentan bastantes puntos en común (fig. 210). Las leves diferencias que se aprecian entre estas dos piezas podrían ser atribuidas a la diferente textura de la piedra. El grano más fino de Vézelay permite un tratamiento más delicado de las formas y el uso de líneas incisas más delgadas. Las similitudes son tales que no debe descartarse que sean obra de un mismo artista. Sin embargo, en lo que respecta a los capiteles de los leones con las cabezas humanas (fig. 211), aunque también resulta evidente que hay un mayor parecido entre Vézelay y Anzy-le-Duc, entre ambas obras se aprecian diferencias que hacen difícil pensar en un mismo escultor.

En resumen, estas tres obras, que pueden situarse en un rango cronológico que podría ir desde una fecha cercana a la consagración de Charlieu en 1094 al asesinato del abad Artaud de Vézelay en 1106, fueron ejecutadas por un mismo taller o por grupos de escultores muy próximos o relacionados entre sí, hasta el punto de llegar a utilizar exactamente los mismos modelos iconográficos. Son un elocuente testimonio de que el tipo de Daniel pensante tuvo su origen en importantes monasterios benedictinos y de que, en contra de lo que podría pensarse, la duplicidad de la escena no es un factor incompatible con la representación de la condena del profeta.

Como bien ha puesto de manifiesto Angheben, existe un evidente parecido entre los tres capiteles que configuran este grupo y el del lado del evangelio del arco presbiterial de Commagny (D-085). Este autor considera que este último es una combinación entre la cesta que tiene enfrente, en el lado de la epístola, en el que hay unos personajes desnudos y sedentes muy similares, y la de

¹⁰⁰⁶ HAMANN 2010.

¹⁰⁰⁷ ANGHEBEN 2003: 183. Saulnier y Stratford se preguntan, sin encontrar respuesta, si ya estaban colocados en algún lugar de la iglesia en el momento del incendio y si fueron realizados en la época del abad Artaud (1096-1106) o algo más tarde (SAULNIER, STRATFORD 1984: 111).

Anzy-le-Duc (D-011).¹⁰⁰⁸ Además de las diferencias estilísticas, en Commagny, el personaje no apoya la cabeza en una mano, sino las mantiene sobre las rodillas, y los leones no le están lamiendo. Sin duda, esta cesta está inspirada en los tres capiteles de este grupo. Angheben ha señalado el hecho de que tanto este priorato como el de Anzy-le-Duc dependieran de San Martín de Autun como posible explicación a estas semejanzas.

3.5.2. Familia borgoñona II: el taller de Donjon

La decoración escultórica de un grupo de iglesias situadas en el sur de Borgoña, en el Brionnais, y norte de Auvernia —en los actuales departamentos de Saona y Loira y Allier— presenta una serie de características estilísticas e iconográficas comunes que han llevado a algunos especialistas a atribuirles a un mismo taller. Pendergast ha asignado al que denomina «taller de Donjon» la ejecución de las siguientes obras: portada de Neuilly-en-Donjon, algunos canecillos y la portada meridional del recinto exterior de Anzy-le-Duc, los capiteles del antiguo ábside de Melay, los de Saint-Léger-sur-Voizance, los restos de la destruida iglesia de Chenay-le-Châtel y el capitel de Fautrières.¹⁰⁰⁹ Stratford, que comparte la idea de la existencia de este taller, añade a la lista los capiteles situados en la nave correspondientes a la segunda fase constructiva de Bois-Sainte-Marie y el relieve de Chassenard.¹⁰¹⁰ Finalmente, Reiche incluye en la nómina de este grupo las piezas realizadas en la tercera fase de Gourdon.¹⁰¹¹ El estilo de las realizaciones de este taller se caracteriza por las figuras de canon alargado, con pequeñas cabezas esféricas, con mandíbulas muy angulosas y grueso cuello. Los ojos, de forma almendrada, y las bocas, de reducido tamaño son dibujados con trazos incisos poco profundos. Los pliegues de los ropajes son amplios y lisos, muy planos, con escaso volumen, y con bordes en forma de zigzag.¹⁰¹²

Otras de las señas de identidad de este grupo es el uso recurrente de ciertos temas en los que se adoptan similares modelos compositivos.¹⁰¹³ Escenas que se repiten son el Pecado Original,¹⁰¹⁴ la

¹⁰⁰⁸ ANGHEBEN 2003: 288-289, 425-426.

¹⁰⁰⁹ PENDERGAST 1974: 390-431.

¹⁰¹⁰ STRATFORD 1991: 317, 324-326. En relación a Bois-Sainte-Marie, este autor comenta que dadas las reformas realizadas en el edificio en el siglo XIX, las cuales también afectaron a la escultura, es difícil determinar si estos capiteles son obra del taller de Donjon o pertenecen a una etapa anterior de la escultura del Brionnais (STRATFORD 1991: 326). Teniendo en cuenta las estrechas similitudes estilísticas, nos decantamos por la primera opción.

¹⁰¹¹ REICHE 2010: 213-214.

¹⁰¹² Para la descripción del estilo característico de este taller, véase PENDERGAST 1974: 392-395; STRATFORD 1991: 316.

¹⁰¹³ PENDERGAST 1974: 396-398; STRATFORD 1991: 332-333.

¹⁰¹⁴ Tímpanos de Anzy-le-Duc y Neuilly-en-Donjon y capitel de Melay.

adoración de los Magos,¹⁰¹⁵ el castigo del pecador o de ciertos pecados,¹⁰¹⁶ individuo con una o ambas manos tapándose las orejas, abriendo la boca y mostrando la lengua¹⁰¹⁷ y la segunda condena de Daniel al foso de los leones. Este último episodio aparece en Bois-Sainte-Marie (D-045), Gourdon (D-120), Melay (D-180) y Neuilly-en-Donjon (D-204). El origen de este taller se ha puesto en relación con Vézelay, especialmente con su portada sur, si bien ciertos elementos estilísticos e iconográficos parecen apuntar hacia Cluny III.¹⁰¹⁸ Pendergast propone una datación para estas obras en la década 1120-1130,¹⁰¹⁹ rango cronológico que Stratford amplía a 1120-1140.¹⁰²⁰

En las cuatro representaciones de Daniel en el foso de los leones realizadas por este taller, se representa al profeta en la esquina del capitel, siguiendo un mismo esquema compositivo y con unos rasgos estilísticos muy similares, si bien se aprecian algunas leves diferencias. En los cuatro capiteles el profeta aparece sedente con las manos juntas en la esquina de la cesta. Si bien en tres de los casos puede asociarse esta postura con una actitud orante, en Melay (D-180), al aparecer sujetando un libro, cabe descartar que esté rezando. Son también tres los casos en los que Daniel aparece nimbado,¹⁰²¹ en donde la escena se desarrolla en una sola cesta¹⁰²² y en los que los leones adoptan una posición rampante.¹⁰²³ En todos los casos los leones lamen a Daniel y al ángel sujeta por los cabellos a Habacuc. En al menos dos de las obras se ha representado solamente un león, hecho bastante insólito, pues lo más habitual es que el número mínimo sea dos.¹⁰²⁴ Las dos piezas que presentan un mayor parecido entre sí en su composición y modelo iconográfico son Gourdon (D-120) y Neuilly-en-Donjon (D-204). En Melay (D-180) el ángel porta un libro, sobre el que se hablará más adelante.¹⁰²⁵ Lo que parece claro es que, a pesar de estas leves diferencias, la

¹⁰¹⁵ Tímpanos de Anzy-le-Duc y Neuilly-en-Donjon, relieve de Chassenard, capitel no conservado de Chenay-le-Châtel.

¹⁰¹⁶ Capiteles de Neuilly-en-Donjon (castigo de la mentira y ¿de la soberbia?), Bois-Sainte-Marie (castigo de la mentira), Saint-Léger-sur-Voizance (castigo de la lujuria), capitel no conservado de Chenay-le-Châtel (castigo de la lujuria) y Melay (individuo picoteado por dos aves).

¹⁰¹⁷ Melay, Bois-Sainte-Marie, un canecillo de Anzy-le-Duc y Saint-Léger-sur-Voizance.

¹⁰¹⁸ PENDERGAST 1974: 399-410; STRATFORD 1991: 334.

¹⁰¹⁹ PENDERGAST 1974: 414-415. La autora realiza un breve resumen de algunas de las propuestas cronológicas planteadas por la historiografía (PENDERGAST 1974: 414, 416).

¹⁰²⁰ STRATFORD 1991: 332.

¹⁰²¹ La excepción es Gourdon (D-120).

¹⁰²² La excepción es Melay (D-180), donde Daniel y los leones figuran en un capitel, mientras que el ángel y Habacuc se hallan en una segunda cesta.

¹⁰²³ En Gourdon (D-120) el único león aparece postrado.

¹⁰²⁴ Neuilly-en-Donjon (D-204) y en Gourdon (D-120), aunque en este segundo caso, aunque posiblemente se representa a una sola bestia, surge la duda de si unas figuras situadas en una de las esquinas del capitel podrían ser también leones, en cuyo caso, el número de fieras sería de cuatro.

¹⁰²⁵ Véase apartado V.1.1.3.4 de esta tesis.

representación de este episodio veterotestamentario era una de las señas de identidad de este taller.

Tanto la posición del profeta en la esquina de la cesta con las manos juntas, como la postura rampante de las fieras que le lamen el hombro, recuerdan al capitel con Daniel de la abadía de Paray-le-Monial (D-220), si bien en esta el profeta aparece duplicado, vestido de clérigo y sin que se encuentre acompañado por Habacuc y el ángel. Por la importancia de este monasterio benedictino, vinculado directamente con Cluny, y por la proximidad geográfica del mismo a las obras que forman este grupo, es muy probable que esta pieza tuviera alguna relevancia en la creación de este modelo, o que derive de una obra inspiradora común.

3.5.3. Familia del Berry

Tres piezas situadas en el Berry, en los actuales departamentos de Indre y Cher, reúnen una serie de características estilísticas e iconográficas que permiten agruparlas en una misma familia: Châtillon-sur-Indre (D-077), Neuilly-en-Dun (D-205) y Saint-Genou (D-274). Estas cestas, en las que figura la segunda condena de Daniel, se caracterizan por concentrar en una misma pieza, varios de los momentos del pasaje bíblico. Junto a la obligatoria presencia de Daniel —que en estos casos adopta una postura pensante—, de los leones —dos—, y además de a los habituales Habacuc y el ángel, se incluyen unos personajes que yacen inertes bajo las fieras,¹⁰²⁶ uno o dos segadores y un elemento muy infrecuente en las representaciones de esta escena: la *Dextera Domini*.¹⁰²⁷ Todo ello se realiza, en los tres casos, sobre un registro inferior con decoración vegetal. Otro elemento en común entre estas obras, es la presencia de una flor de gran tamaño sobre la imagen del profeta, salvo en Saint-Genou, en donde, sin embargo, se ha utilizado dicho motivo en uno de los capiteles próximos.¹⁰²⁸

Aunque algo alejado, tanto estilística como geográficamente, de estas obras, el capitel de Germigny-l'Exempt (D-116) presenta numerosos aspectos iconográficos en común con ellas. Desde el punto de vista estilístico, la talla de este capitel está ejecutada con una mayor perfección técnica y naturalista que los otros tres, los cuales se caracterizan por su esquematismo, casi caricaturesco, y por el predominio de las formas curvas.

¹⁰²⁶ En Marcilhac-sur-Célé (D-171), Saint-Pierre-Toirac (D-293), Blars (D-042) y Palacios de Benaver (D-219), también aparecen los leones bien sobre el cuerpo, bien sobre la cabeza, de unos individuos.

¹⁰²⁷ En el capitel de Saint-Porchaire de Poitiers (D-236), también se representa la *Dextera Domini*.

¹⁰²⁸ En la tabla 30 se comparan algunos de los elementos presentes en estas obras.

Elementos	Neuilly-en-Dun	Saint-Genou	Châtillon-sur-Indre	Germigny-l'Exempt
Daniel pensativo	✓	✓	✓	
Castigo conspiradores	✓	✓ (solo un león)	✓	✓
Segadores	✓ (1)	✓ (2)	✓ (1)	✓ (1)
Mano de Dios	✓	✓	✓	
Hombre con mono	✓	✓ (en otro capitel)		✓
Águilas	✓			✓
Flor	✓	✓ (en otro capitel)	✓	✓
Individuo de pie (¿rey?)		✓		
Individuo con cordero			✓	
Decoración vegetal en la base	✓	✓	✓	✓

Tabla 30: Elementos iconográficos de las piezas que componen la familia de Berry

Son varios los autores que han señalado la relación existente entre estas obras. Deshoulières observa tales similitudes entre los capiteles de Saint-Genou (D-274) y Neuilly-en-Dun (D-205) que considera al primero una réplica o copia del segundo, lo que plantea como una prueba de que en ambos edificios trabajó el mismo taller.¹⁰²⁹ Para Vergnolle la composición de la cara principal de Châtillon-sur-Indre (D-077) es idéntica a la de los capiteles de Neuilly-en-Dun (D-205) y Saint-Genou (D-274).¹⁰³⁰ Ravoux aprecia similitudes estilísticas entre los capiteles del crucero de Châtillon-sur-Indre, entre los que se encuentra el de Daniel, y los de Neuilly-en-Dun y Saint-Genou, que le llevan a afirmar que las dos primeras obras pudieron ser realizadas por un mismo escultor.¹⁰³¹ Como se puede ver, si bien estos especialistas concuerdan en apreciar paralelismos relevantes entre estas piezas, la opinión respecto a la coincidencia de ejecutores no es unánime. Si bien son innegables las similitudes estilísticas existentes entre estas piezas, las mismas no llegan hasta el punto de justificar la atribución a un mismo taller. Por ejemplo, la forma de trabajar la anatomía de los leones difiere sustancialmente.

En cada una de estas tres obras se observan leves diferencias en algunos de los elementos comunes o ciertas particularidades iconográficas. Así, en Saint-Genou (D-274) tan solo uno de

¹⁰²⁹ DESHOULIERES 1947: 48.

¹⁰³⁰ VERGNOLLE 1985: 266.

¹⁰³¹ RAVOUX 1987: 47.

los leones tiene bajo sus garras el cuerpo de un individuo, el cual aparece con los brazos alzados, a diferencia de los otros dos casos, en los que los tienen hacia abajo, unidos al cuerpo o con las manos sobre el vientre. También es Saint-Genou la única cesta del grupo en la que son dos los segadores, y en la que Habacuc no lleva pan, sino que porta tan solo una marmita, de tamaño muy reducido en relación con las de las otras obras. Mientras que en Châtillon-sur-Indre (D-077) los leones tienen un curioso aspecto, parecido al de los jabalíes, en Neuilly-en-Dun (D-205) una de las fieras muestra sus genitales. Un individuo de difícil interpretación a causa de haber perdido la parte superior del cuerpo, aparece tan solo en Saint-Genou (D-274). El mismo ha sido interpretado por Camus como el rey *Ciro*.¹⁰³² Tanto en Neuilly-en-Dun (D-205), como en Germigny-l'Exempt (D-116), se incluyen la imagen de un águila con las alas desplegadas y la figura de un individuo que sujeta con una cadena a un simio al que parece golpear con un objeto alargado. Aunque ausente de la cesta de Saint-Genou (D-274), esta última escena aparece en un capitel situado al otro lado de la nave, en una de las columnas del lado sur. También ofrece dificultades de lectura el personaje que en Châtillon-sur-Indre (D-077) avanza hacia el profeta, por detrás de un cordero, gesticulando con la mano. Roffignac lo ha interpretado como el rey *Ciro*.¹⁰³³

La presencia de la gran flor, la ubicación de la escena sobre un registro con decoración vegetal y el gesto pensativo del profeta podrían apuntar hacia algún tipo de inspiración en las piezas que conforman la que hemos denominado familia borgoñona I: el grupo von Lücken.

Los capiteles incluidos en esta familia están entre las piezas esculpidas más completas de todas en las que se representa este episodio bíblico.

3.5.4. Familia cantabro-palentina

En una de las zonas de mayor densidad geográfica de las representaciones de este episodio, en el norte de la provincia de Palencia y sur de Cantabria, en las proximidades de Aguilar de Campoo y Reinosa, se observa una concentración de piezas que siguen un modelo iconográfico caracterizado porque el profeta, siempre barbado, aparece en el centro de la escena, con las manos juntas –o muy próximas pero afrontadas– a la altura del pecho, entre dos leones que muestran su sumisión agachando sus cabezas para acercarlas a sus pies descalzos. Dentro de esta

¹⁰³² CAMUS 1987: 298.

¹⁰³³ DE ROFFIGNAC 1929: 140.

familia, a su vez se pueden distinguir dos grupos. El primero está formado por los capiteles de Zorita del Páramo (D-400), Montoto de Ojeda (D-195), Gama (D-112) y Cervatos (D-065). En todos ellos Daniel aparece con las manos unidas, vistiendo manto sobre la túnica y junto a unos leones que no le lamen los pies. Las dos primeras de estas obras se han atribuido acertadamente al denominado maestro de Lebanza.¹⁰³⁴ Ello hace que, afortunadamente, se disponga para todas ellas de una fecha de referencia: 1185 para las vinculadas con dicho maestro,¹⁰³⁵ 1190 para Gama¹⁰³⁶ y 1199 para Cervatos.¹⁰³⁷ De hecho, dicha secuencia parece lógica si observamos la posible evolución que siguió la imagen.¹⁰³⁸ El capitel de Gama (D-112) parece derivar de los de Zorita del Páramo (D-400) y Montoto de Ojeda (D-195), de los que toma diferentes elementos: del primero la posición de Daniel por detrás de los leones, del segundo la representación de las cabezas de estos en visión frontal. A su vez, el de Gama parece ser el antecedente del de la torre de Cervatos (D-065). Tres de las piezas presentan otro elemento que los diferencia del otro grupo, unas grandes hojas en las esquinas de la cesta.

Las obras que se pueden incluir en el segundo grupo –Revilla de Santullán (D-254), Nogales de Pisuerga (D-210), Río seco (D-258) y la pila de Osorno (D-218)– se caracterizan porque las fieras sacan la lengua para lamer los pies del profeta, quien mantiene las manos ligeramente separadas, bien afrontadas, bien mostrando las palmas hacia el frente, y, en tres de los casos –la excepción es Nogales de Pisuerga–, porta una esclavina de puntilla trabajada al trépano sobre la túnica. En Nogales y en Osorno, bajo los pies aparece un objeto que podría ser un escabel. En Revilla de Santullán (D-254) y Río seco (D-258) las esquinas de la cesta se decoran con sencillos caulículos lisos. La primera de ambas no solamente puede ser considerada como la cabeza de serie que habría inspirado a las otras tres obras de este grupo, sino que podría ser el nexo de unión con el otro, pues derivaría del capitel de Gama (D-112). De esta forma, esta última marcaría un término *post quem* para la cronología del segundo grupo, que podría situarse entre 1190 y 1200.

¹⁰³⁴ GARCÍA GUINEA 1983 (1961): 182; SANCHO 1971: 131-132.

¹⁰³⁵ Es la fecha que figura en una inscripción de uno de los capiteles procedentes de Lebanza, que actualmente se conservan en el Fogg Art Museum de Harvard.

¹⁰³⁶ En el cimacio de la jamba oeste de la portada del templo figura la siguiente inscripción: ERA MCCXXVIII, correspondiente posiblemente a su año de construcción.

¹⁰³⁷ Una inscripción que reza ERA MCCXXX VIIUII IDUS NOV(em)BRIS / DEDICAVIT ECCL(esi)AM S(an)C(t)I PETRI MARINI / EP(iscop)O IN DIEBUS MARTINI ABATIS, hace referencia a la consagración de la iglesia en 1199 por parte del obispo Marino, acto que se ha relacionado con la construcción de la torre (GARCÍA GUINEA 2007: 1171-1173).

¹⁰³⁸ Los vínculos entre las diferentes piezas de esta familia se han trazado de forma esquemática en el gráfico G-3.

En esta zona cantabro-palentina se han conservado otros dos ejemplos en los que Daniel aparece rezando con las manos juntas, los cuales, a pesar de no reunir unos requisitos mínimos para formar parte de esta familia, sí que merecen ser comentados. El primero es el capitel descontextualizado que se conserva en la colección Fontaneda, en el castillo de Ampudia, procedente de la iglesia del cementerio de Resoba (D-249). En el mismo, la figura de pie de Daniel está flanqueado por cuatro leones, aspecto este que, erróneamente, se ha considerado excepcional en tierras palentinas, pues también son cuatro los animales en la pila de Osorno (D-218). Es posible que tanto para la postura, gestualidad y ubicación de los leones, como para el uso de casulla se tuviera como modelo, al igual que sucedió en el capitel del claustro de Santillana del Mar (D-327), a las miniaturas de los beatos, con la diferencia de que se modificaría el gesto del profeta, que pasaría de estar con los brazos alzados a juntar las manos, quizás para adaptarse a las nuevas formas de rezar.¹⁰³⁹ Mientras que la postura de las fieras, que agachan sus cabezas, es similar a la que se aprecia en Zorita del Páramo (D-400), la ubicación de Daniel en medio de estas recuerda más al capitel de Montoto de Ojeda (D-195). Dado que estas dos obras son atribuibles a un mismo taller, es factible que el mismo hubiera podido conocer la cesta de Resoba, de la cual asimilaría algunos elementos que incorporaría en la creación de un nuevo modelo que tendría una notable difusión en la zona. Asimismo, el segundo grupo también pudo inspirarse en Resoba para cambiar el gesto de los leones de lamer los pies, y el uso de la vestimenta clerical, si bien sustituyó la casulla por una esclavina.

Por el contrario, el capitel de Aldea de Ebro (D-007) dada su simplicidad, parece más bien un epígono muy simplificado de esta familia, el cual, posiblemente se inspiraría en Zorita del Páramo (D-400).

3.5.5. Familia italo-provenzal

Un modelo iconográfico que se desarrolla en Provenza, Emilia Romagna, Liguria y Suiza, se caracteriza por representar a Habacuc avanzando por detrás de uno de los leones portando en su hombro los alimentos, mientras que el ángel, que no mantiene ningún contacto físico con él, está de pie indicándole el camino a Babilonia. En esta modalidad se elude la representación del acto del transporte de Habacuc desde Judea sujeto por los cabellos, para poner énfasis en la aparición y mensaje del ángel y en el momento en el que aquel, ya posado en el suelo, se acerca a alimentar a Daniel. Muy posiblemente, estos dos aspectos que caracterizan a esta familia de piezas, se

¹⁰³⁹ Véase el apartado V.1.1.2.3 de esta tesis.

inician en Saint-Pons-de-Thomières (D-294), de donde son tomados y modificados en la portada de San Trófimo de Arlés (D-012).¹⁰⁴⁰ La aparición de Habacuc por detrás de uno de los leones, como ya hemos comentado anteriormente, encuentra un antecedente iconográfico en algunos sarcófagos romanos con estrígiles en los que ciertos individuos, con diferentes objetos en las manos, asoman por detrás de los leones de los laterales curvados (figs. 168-170).¹⁰⁴¹ El interés que este tipo de obras procedentes del mundo romano despertó en los siglos XI y XII se evidencia en el denominado sarcófago de Giratto, obra autógrafa de Biduino, conservado en el Camposanto de Pisa, y que es una fiel copia de una de ellas.¹⁰⁴²

Aunque la postura, gestualidad y atributos del profeta son aspectos relevantes para determinar ciertos subgrupos dentro de esta familia italo-provenzal, no son elementos distintivos de la globalidad de las obras de la misma. Así, en los capiteles que podríamos denominar cabeza de serie, Saint-Pons-de-Thomières y Arlés, la figura de Daniel no solo es diferente entre ellos – rezando en el primero y pensativo en el segundo–, sino que nada tiene que ver con el resto de piezas del grupo. Posteriormente, el modelo iconográfico es tomado por los maestros campionesos que lo utilizan, aunque modificándolo, en el *pontile* de la catedral de Módena (D-184),¹⁰⁴³ de donde se extiende a otros lugares de la Emilia Romagna, como Carpineti (D-056) y un lugar sin determinar, que tenía un claustro, de donde procedía un capitel que desapareció del Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín en la II Guerra Mundial (D-418).¹⁰⁴⁴

Estas tres últimas piezas forman entre sí un subgrupo dentro de esta familia, pues, como se puede apreciar en la tabla 31, presentan ciertas particularidades en común, como que Daniel muestra la palma de una mano, está rodeado por tres leones, viste *paludamentum* y está situado en la cara opuesta que el ángel,¹⁰⁴⁵ Habacuc toca el lomo de una de las fieras,¹⁰⁴⁶ lleva los alimentos al

¹⁰⁴⁰ Los vínculos entre las diferentes piezas de esta familia se han trazado de forma esquemática en el gráfico G-4.

¹⁰⁴¹ Véase el apartado V.1.3 de esta tesis.

¹⁰⁴² Si bien en este caso no asoma ningún personaje por detrás de los leones.

¹⁰⁴³ Desde que Vöge (VÖGE 1902: 414) relacionó el *pontile* de Módena con San Trófimo de Arlés, y en concreto los capiteles de Daniel de ambas obras, han sido numerosos los autores que han insistido en esta conexión entre los maestros campionesos y la escultura de la catedral provenzal: DE FRANCOVICH 1952: 68-69; BORG 1972: 130-131; GRANDI: 1984: 549-550; LOMARTIRE 1992: 58. Buchelt-Breil ha vinculado el capitel de la fachada de Fidenza (D-105) con los de los de Arles (D-012), Carpineti (D-056), Chur (D-079) y Módena (D-184) (BUHEL-T-BREIL 1994: 44).

¹⁰⁴⁴ Aunque Green lo considera procedente de Roma, por sus características es más probable que proceda de la Emilia Romagna, región en la que vemos que estaban los paralelos más cercanos. La confusión pudo originarse porque fue en Roma donde el museo alemán adquirió la pieza en 1909. Lamentablemente, la desaparición de la pieza impide analizar la autenticidad de la obra.

¹⁰⁴⁵ Aunque no se puede establecer una relación directa con este grupo de piezas, el capitel conservado en el Glencairn Museum y, probablemente, procedente del norte de Aragón (D-403), es un antecedente en la ubicación de

hombro en un saco que agarra directamente con su mano (no usa una vara a modo de hatillo) y mantiene el recipiente con la bebida sujeto con una cuerda.¹⁰⁴⁷

	St.-Pons-de-Thomières	Arlés	Modena	Carpineti	Museo Berlín	Fidenza	Chur	Genova
Daniel								
Acariciando			√	√	√	√	√	√
Mano en fauces						√	√	√
Muestra palma mano			√	√	√			
<i>Paludamentum</i>			√	√	√		√	
Habacuc								
Avanza detrás leones	√	√	√	√	√		√	
Hatillo/cuerda		Cuerda	Cuerda	Cuerda	Cuerda	Hatillo	Hatillo	
Toca al león			√	√	√			
Ángel								
Señala con el dedo	√	√	√	√	√	√	√	
De pie sin contacto con Habacuc	√	√	√	√	√	√	√	
Leones								
Cantidad	2	2	3	3	3	2	2	2
Genitales		√		√				

Tabla 31: Características de las piezas que componen la familia de italo-provenzal

Quizás de forma independiente, sin que exista una conexión directa entre ambos grupos, se desarrolla el modelo iconográfico utilizado en otras tres obras que, por sus características en común, también son susceptibles de ser consideradas conjuntamente en un segundo subgrupo. En los capiteles de Chur (D-079), Fidenza (D-105) y Génova (D-114) aunque los leones siguen apoyando sus garras en las piernas del profeta y Habacuc avanza por detrás de una de las fieras con los alimentos al hombro, hay varios elementos que lo diferencian del grupo anterior: el profeta en lugar de mostrar la palma de una mano la introduce en las fauces de uno de los felinos,

las figuras de Daniel y el ángel en caras opuestas de la misma cesta, y en la posición de este de pie estirando el brazo para señalar. No obstante, en las obras italianas, el ángel no mantiene ningún tipo de contacto físico con Habacuc.

¹⁰⁴⁶ Resulta significativo que en el sarcófago romano conservado en el Camposanto de Pisa que hemos citado el individuo apoya su mano en el lomo del león, tal y como vemos que Habacuc hace en estos tres capiteles.

¹⁰⁴⁷ Tan solo en Carpineti se mantiene la representación de los genitales de los leones que ya se daba en Arlés

los cuales son solo dos, Habacuc no toca al león y utiliza una vara a modo de hatillo para portar las viandas y un personaje, posiblemente el rey, aparece por detrás del cuerpo de una de las bestias. Dos características en común entre los dos subgrupos, no presentes en Arlés, –Daniel pasa la mano por el cuello de uno de los leones y el *paludamentum* (en el segundo grupo solo se da en Chur)– apuntan a que muy posiblemente se ha perdido alguna pieza intermedia que sirviera de nexo entre ambos. Sobre el uso del *paludamentum*, el capitel de San Miguel de Pavía (D-226) puede ser un claro antecedente.

Muy seguramente el capitel de la fachada de la catedral de Fidenza (D-105) inspiró al de la cripta (D-106), pero solamente en lo que se refiere a la figura de Daniel y su interacción con los leones –introduce su mano derecha en las fauces de una de las fieras y coloca la izquierda sobre el cuello de la otra, mientras que estas plantan sus garras sobre las piernas del sujeto y se ubican sobre un registro de hojas de acanto–, pues Habacuc y el ángel no están presentes. Es por esto último que no puede incluirse en esta familia, aunque deriva de una de las piezas de la misma.

La última obra que se puede considerar parte integrante de esta familia es un capitel del interior del baptisterio de Parma (D-223). La misma tiene un gran contenido narrativo, que se pone de manifiesto en la variada interacción que se establece entre las diversas figuras –Daniel-Habacuc, ángel-Habacuc y Daniel-león–. Aunque toma ciertos aspectos de otras piezas del grupo – Habacuc avanza por detrás de una de las fieras, un león coloca una de sus garras sobre la pierna de Daniel y esté le abraza por el cuello–, los modifica y adapta para crear una composición más compleja y cuidada, un modelo más avanzado, que representa, sin duda, una de las más logradas representaciones de la condena del profeta.

En cualquier caso, a pesar de las evidentes conexiones iconográficas, que entre algunas piezas son muy estrechas, no se observan similitudes iconográficas que puedan llevar a pensar que dos o más de las piezas comentadas fueron realizadas por los mismos artífices.

3.5.6. Familia de *Entre-deux-Mer*

En el departamento de Gironda y áreas periféricas se localizan una serie de obras en las que el modelo de Daniel sedente con las manos alzadas se transforma para establecer una interacción entre los leones y el profeta, consistente en que aquellos aparecen lamiendo las manos de este.

Como ya hemos comentado,¹⁰⁴⁸ en el dintel del interior de Beaulieu-sur-Dordogne (D-036), obra que se data en el siglo XI,¹⁰⁴⁹ las fieras ya aparecen lamiendo las manos de Daniel, si bien, no puede confirmarse si este está de pie o sentado. No obstante, a pesar de este antecedente, parece más probable que estas obras de la Gironda deriven de alguna pieza que presente el modelo iniciado en San Saturnino de Tolosa, quizás uno de los capiteles de Moissac (D-188). Dado que existen dos modalidades que difieren en la postura de los leones, se puede hablar de la existencia de dos subfamilias, vinculadas entre sí, pues una podría derivar de la otra. En el gráfico G-2 se muestran las relaciones que se establecen entre las obras de este grupo.

3.5.6.1. Subfamilia I

Un capitel descontextualizado, que actualmente sirve de pila benditera en el interior de la iglesia de San Pedro de La Sauve-Majeure (D-136), aunque posiblemente procede de la abadía de la misma localidad,¹⁰⁵⁰ puede ser el que, inspirándose en las obras como los capiteles de San Saturnino de Tolosa (D-358), Moissac (D-188 y D-189), Nuestra Señora de la Dorada (D-357) y similares,¹⁰⁵¹ inicia el modelo que se utiliza en esta subfamilia. En el mismo, Daniel, sin barba y nimbado, se encuentra sentado en un banco y extendiendo sus brazos horizontalmente para acercar las manos a las fauces de los dos leones que le flanquean, los cuales se las están lamiendo. Las figuras de los leones, de pie, afrontados y colocados simétricamente respecto al profeta, son muy similares, aunque de peor factura, que el capitel de Daniel de la cabecera de la iglesia abacial (D-135). Green, que incluye erróneamente la cesta de la iglesia de San Pedro en el grupo IV de su clasificación —el correspondiente a las representaciones de Daniel según el modelo orante clásico—, considera que es una variación respecto al modelo tradicional por extender sus manos no hacia arriba sino hacia los lados, para acercarlas a las fauces de los leones. Califica esta postura de tipo «cruciforme-orante».¹⁰⁵² Dado que con anterioridad al momento de ejecución de este capitel, posiblemente el primer tercio del siglo XII, ya se había aplicado un esquema compositivo similar en varios capiteles de edificios del suroeste de Francia, no parece que esta obra tenga que derivar necesariamente del modelo tradicional de Daniel orante. El capitel de San Pedro de La Sauve-Majeure (D-136) pudo servir de inspiración a otras piezas cercanas, como uno de los capiteles del interior del ábside de San Simeón de Bouliac (D-046), en el cual se detectan fuertes similitudes

¹⁰⁴⁸ Véase el apartado V.1.1.2.2 de esta tesis.

¹⁰⁴⁹ PÉCHEUR, PROUST 2007: 92.

¹⁰⁵⁰ HOULET, SARRADET 1966: 109.

¹⁰⁵¹ Véase el gráfico G-1.

¹⁰⁵² La razón de incluirlo en este grupo es que Green aprecia, erróneamente, que Daniel aparece erguido (GREEN 1948: 45).

compositivas y estilísticas, como las posturas del profeta y de los leones, su interacción mutua, el nimbo o los peculiares pliegues verticales y en zigzag en el faldón de la túnica.¹⁰⁵³ Otra obra que puede ser puesta en relación con ambas es un capitel de la portada de la iglesia de Courpiac (D-087), el cual es ya una versión algo más alejada desde el punto de vista estilístico, ejecutada por un escultor de menor pericia.¹⁰⁵⁴ Esta cesta se inserta en un programa iconográfico que comparte bastantes temas con el de la cabecera de Bouliac. En ambos espacios, además de la condena de Daniel, aparecen Tobías y el pez, san Miguel y el dragón y un centauro. A falta de conocer los motivos que rodeaban el descontextualizado capitel de La Sauve-Majeure (D-136), puede parecer razonable pensar que el capitel de Courpiac (D-087), podría derivar más bien del de Bouliac (D-046).

3.5.6.2. Subfamilia II

Un grupo de obras más amplio derivan del modelo iniciado por el capitel de La Sauve-Majeure (D-136), el cual transforman modificando la postura de los leones que pasan a colocarse rampantes, dando la espalda al profeta y girando marcadamente sus cabezas para poder lamerle las manos. Las obras que se pueden incluir en esta subfamilia son Bagas (D-031), Coutures-sur-Dropt (D-088), Daubéze (D-090), Esclottes (D-100), Lagupie (D-139), Mas d'Agenais (D-175), Montpezat (D-196), Rimons (D-256) y Saint-Ferme (D-272). Dubourg-Novés ha atribuido varias de las obras citadas a un mismo taller, que en un primer momento denomina «maestro de David y Goliath»¹⁰⁵⁵ y, posteriormente, «maestro de Saint-Ferme».¹⁰⁵⁶ Mientras que considera que el capitel de Mas d'Agenais (D-175) corresponde a la fase inicial, titubeante, de este maestro, asigna a su equipo los de Esclottes (D-100) y Rimons (D-256), y califica el de Bagas (D-031) de «imitation maladroite».¹⁰⁵⁷ Sitúa la fase de madurez de este taller hacia 1160.¹⁰⁵⁸ A pesar de la opinión de este autor, nos parece que la obra de más calidad técnica del grupo es el capitel de Mas d'Agenais (D-175), el cual, además, presenta tales diferencias estilísticas con Saint-Ferme (D-272) que difícilmente pueden ser atribuidos a la misma mano. Lo que es evidente es que el modelo iconográfico utilizado en ambos está fuertemente relacionado. Si se aplica el criterio, no siempre válido, de que la obra de mayor calidad pudo iniciar esta serie, habría que situar como

¹⁰⁵³ Gabotit señala las relaciones estilísticas existentes con la abadía de La Sauve-Majeure, y cita el caso de las imágenes de los leones (GABORIT 1989: 53).

¹⁰⁵⁴ Lasserre data la realización de la escultura de Courpiac hacia 1130-1140 (LASSERRE 1990: 166).

¹⁰⁵⁵ DUBOURG-NOVÉS 1969a: 325-326.

¹⁰⁵⁶ DUBOURG-NOVÉS 1972.

¹⁰⁵⁷ DUBOURG-NOVÉS 1972: 34, 36, 37, 38.

¹⁰⁵⁸ DUBOURG-NOVÉS 1972: 140.

inicio de la misma, sin duda, el capitel de Mas d'Agenais (D-175). Hay ciertos aspectos que refuerzan esta hipótesis. Por ejemplo, que si bien en esta obra el profeta aparece claramente sentado, su postura se va transformando y haciéndose indefinida conforme se va replicando el modelo. Así, mientras que en Montpezat (D-196) –la pieza más parecida a la anterior– no hay dudas acerca de la postura sedente, en Saint-Ferme (D-272), a pesar de apreciarse una leve flexión de las rodillas, no resulta tan evidente. Son los sinuosos y recargados pliegues inferiores de la túnica, impropios de una figura erecta, los que dan una pista sobre la postura que realmente se ha pretendido plasmar. Lo curioso es que, en tres de las obras que se han inspirado en Saint-Ferme –Bagas (D-031), Esclottes (D-100) y Rimons (D-256)– se ha reproducido, de diferente forma, el abigarrado juego de pliegues, pero asociándolo a una figura de pie, con lo que, posiblemente de forma involuntaria, se ha transformado el modelo para recuperar la postura erguida del tipo orante clásico. El caso extremo es el de Rimons (D-256), en el que la extrema profusión de pliegues tan solo podrían explicarse si el profeta estuviera sentado. Es por ello que, estas imágenes de Daniel erguido con las manos alzadas no son, en ningún caso, una derivación del modelo de orante clásico, sino el resultado de una degeneración de un modelo que ya había abandonado la tradición anterior. Es en el proceso de replica, a causa de una mala interpretación del patrón, cuando se generan estas copias defectuosas que retornaron al modelo iconográfico a una configuración cercana a su punto de partida.

Otro conjunto de tres piezas –Coutures-sur-Dropt (D-088), Daubéze (D-090) y Lagupie (D-139)–, aunque parecen derivar también de Saint-Ferme (D-272), simplifican más el prototipo y prácticamente eliminan los pliegues. No obstante, en las dos primeras obras, la flexión de las rodillas sigue poniendo de manifiesto que la posición del profeta es sedente.

También en la imagen de los leones se observan variaciones en el transcurso del proceso de réplica del modelo, pues estos, situados en Mas d'Agenais (D-175) y Montpezat (D-196) prácticamente en la cara frontal, a partir de Saint-Ferme (D-272) van separándose y ocupando las caras laterales. Además, en las obras derivadas de esta última pieza, las fieras han perdido su melena. Este fenómeno de simplificación paulatina del modelo se observa también en el hecho de que tan solo las tres obras iniciales –Mas d'Agenais (D-175) y Montpezat (D-196) y Saint-Ferme (D-272)– incorporan la figura de Habacuc.

Por lo comentado, resulta sugerente comparar el proceso de “degeneración” y modificación gradual de las copias de esta subfamilia con lo que sucede en genética con las mutaciones. Es por

ello que, es en este grupo donde la denominación de “familia” adquiere plenamente su significado.

Para finalizar, es interesante mencionar que las coincidencias entre algunas de las obras de esta subfamilia, como ocurría en la anterior, también se dan en las escenas que las acompañan. Así, tanto en Saint-Ferme (D-272), como en Bagas (D-031) y Rimons (D-256), el episodio de David y Goliat hace de *pendant* al de Daniel en el capitel del lado opuesto del arco.

Tan solo en el caso de Coutures-sur-Dropt (D-088), su relación de dependencia con la abadía de Saint-Ferme puede explicar la vinculación iconográfica.

3.5.7. Familia gascona

Cuatro representaciones de la condena de Daniel localizadas en sendos capiteles de otras tantas iglesias de Gascuña, muy cercanas entre sí,¹⁰⁵⁹ presentan notables similitudes compositivas, iconográficas y estilísticas. En Aignan (D-003), Madiran (D-167), Mazères (D-178) y Sedze (D-333) el profeta, sedente con las rodillas separadas, luce media melena rematada en un rizo y está vestido con túnica larga sobre la que, en dos de las piezas, cae sobre el hombro izquierdo un pliegue del manto, y en las otras dos –Madiran (D-167) y Mazères (D-178)– lleva una capa. En todos los casos, el profeta acaricia el lomo de los dos leones que le flanquean, los cuales agachan la cabeza humillándose y como si tuvieran la intención de lamerle los pies, actitudes e interacción entre las figuras que obedecen a un modelo iconográfico que se adapta perfectamente al comentario de Hipólito de Roma según el cual los leones lamían los pies del profeta mientras este les acariciaba la melena.¹⁰⁶⁰ También se encuentran notables semejanzas en la configuración de la cesta del capitel, en la decoración vegetal con grandes hojas debajo de las volutas, en el tratamiento de los mechones de la melena de las fieras y en el de los pliegues de la túnica. La vinculación entre estas obras ya ha sido puesta de manifiesto por Cabanot¹⁰⁶¹ y, más tarde, por Balagna.¹⁰⁶² El primero de ellos, si bien aprecia ciertas diferencias estilísticas que tienen que ver con la mayor firmeza del dibujo y el vigor en el relieve en Mazères, propone que se trata de un mismo taller. Ve en el grupo la influencia de la escultura hispana, sobre todo en las figuras de los leones, y cita la relación con capiteles de Loarre, San Isidoro de León y Santiago de

¹⁰⁵⁹ Véase el mapa 30.

¹⁰⁶⁰ HIPÓLITO a: 161-162.

¹⁰⁶¹ CABANOT 1969a: 430-432; CABANOT 1978: 26-27, 36, 206.

¹⁰⁶² BALAGNA 2011: 78.

Compostela.¹⁰⁶³ Si bien no compartimos la propuesta de relación que establece con la escultura del sur de los Pirineos, que posiblemente es provocada por una común inspiración tolosana, por el contrario, consideramos acertada la filiación con los capiteles de Aignan (D-003), Mazères (D-178) y Sedze (D-333), a los que se ha de añadir la portada de Tasque, incluido su tejeroz. Efectivamente, estas obras presentan toda una serie de elementos y estilemas en común: la decoración vegetal en el resalte sobre la cabeza del profeta, la forma como el manto cae sobre su hombro izquierdo, la estructura rectangular reticulada que presentan en sendos laterales, los cabellos y barbas configurados con mechones en los que se alternan los trazos horizontales con los verticales, pliegue en la rodilla constituido por dos recuadros colocados en ángulo, melena de los leones a base de mechones rematados en un bucle, superficies de los caulículos y grandes hojas decoradas con pétalos más pequeños, etc. Ante tal cantidad de estilemas en común, algunos de los cuales se pueden ver en la figura 212, parece razonable pensar que estas son obras de un mismo taller. Sin embargo, a pesar de las evidentes similitudes que, desde el punto de vista compositivo e iconográfico, presenta la condena de Daniel de Madiran (D-167), la misma queda alejada del estilo de las citadas obras, por lo que, a pesar de lo propuesto por Cabanot, no creemos que se deba atribuir esta pieza a dicho taller. Aunque Balagna observa vinculaciones estilísticas en el capitel de Aignan (D-003) con Saint-Sever, las mismas son mucho más alejadas que las que hemos comentado que presenta con las obras de este grupo. En lo que respecta a su datación, mientras que Cabanot data la portada de Mazères (D-178) hacia el segundo cuarto del siglo XII, Balagna comenta que la fase en la que se realizaría en Aignan el ábside donde se encuentra el capitel de Daniel (D-003) se iniciaría a finales del primer cuarto o primer tercio del siglo XII.¹⁰⁶⁴

3.5.8. Familia de Chantada

Una serie de capiteles situados en el concejo de Chantada y en sus proximidades son susceptibles de agruparse en una misma familia por sus similitudes compositivas e iconográficas.¹⁰⁶⁵ En el centro de la cara frontal de estas cestas aparece un individuo que alza los brazos, a veces formando un ángulo con ellos, para acariciar el rostro de los dos leones que le flanquean, los cuales apoyan una de sus patas en el cuerpo del sujeto. El modelo iconográfico lo marcan el capitel descontextualizado procedente de Bermés (D-038), conservado en el Museo de

¹⁰⁶³ CABANOT 1969a: 432; CABANOT 1970a: 78; CABANOT 1978: 36.

¹⁰⁶⁴ Este autor define cuatro fases para la construcción en época románica de la iglesia de Aignan, en la tercera de las cuales sitúa la elevación del ábside principal y la realización del capitel de Daniel (BALAGNA 2011: 73-76).

¹⁰⁶⁵ Véase mapa 31.

Pontevedra, y el de Bermún (D-039). En estos dos templos, los paralelismos se pueden hacer extensivos a los capiteles que les hacen de *pendant* al otro lado de sus respectivos arcos absidales, ya que en los mismos aparece una imagen muy similar, tres leones con las patas ligadas con unas cuerdas que recorren de forma sinuosa la parte inferior de la cesta. No obstante, a pesar de las evidentes conexiones entre las dos cestas con la presunta imagen de Daniel, se pueden apreciar ciertas diferencias, como que en Bermés el personaje está desnudo o en Bermún son cuatro los leones. El capitel del lado de la epístola del arco absidal de la iglesia de Astureses (D-018) sigue, con escasas modificaciones, el mismo modelo marcado por estas piezas, sobre todo Bermún (D-039). También en el arco absidal, pero en el lado del evangelio, se encuentra otro capitel susceptible de ser incorporado a esta familia, el de Requeixo (D-248), en el que, el presunto profeta, luce una curiosa barba bífida. Versiones simplificadas de este modelo, fruto de la menor pericia de sus artífices, se localizan en otros dos templos cercanos, en Lousada (D-164) y Nogueira de Miño (D-212). En este último, la deformación anatómica de los leones llega hasta tal punto que más bien parecen simios, y así los ha interpretado, por ejemplo, García Fernández.¹⁰⁶⁶ Finalmente, el modelo sirve de inspiración a otras obras, como Pradedá (D-241) y Santa Cruz de Viana (D-323), que ya se alejan claramente de las características propias de esta familia. En ninguno de estos capiteles los leones colocan sus garras sobre el profeta y en el primero de ellos este tan solo acaricia a una de las fieras, mientras que la otra ha sido sustituida por múltiples cabezas.

Respecto a la interpretación de la escena, Bango se cuestiona la identificación del capitel de Bermés (D-038) con la condena de Daniel debido a que, en su opinión, no parece ajustarse a la caracterización tradicional del profeta, por lo que sugiere que podría tratarse de la representación del alma del cristiano triunfando ante la muerte.¹⁰⁶⁷ No duda Yzquierdo en identificar como Daniel los capiteles de Bermún (D-039), Lousada (D-164), Pradedá (D-241) y Santa Cruz de Viana (D-323).¹⁰⁶⁸ Moure, aludiendo a las representaciones paleocristianas en las que el profeta aparece desnudo, prefiere mantener una duda razonable sobre la interpretación. Además relaciona este capitel con el capitel que le hacía de *pendant*, en el cual ve el castigo infligido a los enemigos del profeta.¹⁰⁶⁹ Por su parte, Pousa también se decanta por considerar que representa a Daniel en el foso, y señala que su desnudez puede ser indicio de una inspiración en algún modelo

¹⁰⁶⁶ GARCÍA FERNÁNDEZ 2010: 116-117.

¹⁰⁶⁷ 75 OBRAS 2003: 230.

¹⁰⁶⁸ YZQUIERDO 1983: 39, 41, 53, 54.

¹⁰⁶⁹ MOURE 2006: 291-292.

más antiguo.¹⁰⁷⁰ Moure y García Fernández también describen el capitel de Bermún (D-039) como la condena del profeta.¹⁰⁷¹ Asimismo, ha sido objeto de lecturas contradictorias el capitel de Astureses (D-018), el cual, mientras que para Chamoso, González y Regal podría simbolizar la lucha del hombre contra los vicios,¹⁰⁷² para Vega muestra a Daniel entre los leones.¹⁰⁷³

Yzquierdo plantea toda una serie de interconexiones y filiaciones entre algunas de las obras que forman parte de esta familia, las cuales arrancan en el maestro Pelagio –cuyo nombre conocemos por la inscripción del tímpano de Taboada dos Freires¹⁰⁷⁴–, ya que el escultor de Bermún (D-039) sería un seguidor del mismo.¹⁰⁷⁵ Según él, el cantero que trabajó en Pradedá (D-241) habría utilizado las mismas soluciones que este último, por lo que pudo haberse formado con él.¹⁰⁷⁶ La otra rama de relaciones está vinculada al que denomina maestro de Pantón y Carboentes, con quien se habrían formado los artífices de Lousada (D-164) y Requeixo (D-248), edificios que atribuye al mismo taller.¹⁰⁷⁷ Estos, a su vez, habrían servido de inspiración, al menos en cuanto al repertorio, para la realización de Santa Cruz de Viana (D-323).¹⁰⁷⁸ Tomando como punto de partida la fecha inscrita en el dintel de Taboada dos Freires, 1190,¹⁰⁷⁹ este autor sitúa la realización de estas obras entre dicho año y los inicios del siglo XIII.

3.5.9. Familia de Piasca

Tres capiteles localizados en una iglesia cántabra –Piasca (D-231)– y dos de la montaña palentina –Pozancos (D-239) y Vallespinoso de Aguilar (D-374)– presentan un buen número similitudes iconográficas, compositivas y estilísticas, hasta el punto que pueden ser atribuidos a un mismo taller. En el centro de dos de las caras de cada una de estas tres cestas aparecen sendos personajes sin barba, con media melena, sentados y vestidos con túnica larga ceñida con cinturón, y calzados. Están flanqueados por dos leones sentados a los que agarran de las comisuras de la boca. En cada pieza hay tres fieras, pues los individuos comparten el animal situado en la arista de la cesta. Cada una de estas piezas se ubica en un espacio arquitectónico diferente. Mientras que

¹⁰⁷⁰ ENCICLOPEDIA PONTEVEDRA 2012: v. I: 296.

¹⁰⁷¹ MOURE 2006: 291; GARCÍA FERNÁNDEZ 2010: 201-202.

¹⁰⁷² CHAMOSO, GONZÁLEZ, REGAL 1997: 85.

¹⁰⁷³ ENCICLOPEDIA OURENSE 2015: v. I: 190.

¹⁰⁷⁴ PELAGIVS MAGISTER IOHANE Q(ui) NOTVIT (YZQUIERDO 1983: 36).

¹⁰⁷⁵ YZQUIERDO 1983: 41.

¹⁰⁷⁶ YZQUIERDO 1983: 41.

¹⁰⁷⁷ YZQUIERDO 1983: 52.

¹⁰⁷⁸ YZQUIERDO 1983: 54.

¹⁰⁷⁹ ERA MCCXXVIII (YZQUIERDO 1983: 36).

en Piasca se halla en el interior de la ventana del ábside principal, en Pozancos se localiza en la portada sur y en Vallespinoso de Aguilar en la arquería ciega del presbiterio. Asimismo, tampoco se observan coincidencias relevantes en las imágenes que les rodean,¹⁰⁸⁰ a excepción del hecho de que tanto en Pozancos como en Vallespinoso acompañan a temas relacionados con el pecado, como son el Pecado Original y el castigo del avaro. Si para García Guinea y Enríquez de Salamanca los personajes de Vallespinoso son dos mujeres entre esfinges con cabeza de león,¹⁰⁸¹ en opinión de Hernando, los de Pozancos son unos «personajes masculinos sedentes entre leones».¹⁰⁸² Rodríguez Montañés y Huerta, no especifican el género de estas figuras, y se limitan a describirlas como personajes que dominan a leones.¹⁰⁸³ La ambigüedad e indefinición sexual que caracterizan a estos personajes impiden cualquier afirmación categórica respecto a su género y, por tanto, a la hora de estimar si se está representando la condena de Daniel, tan solo nos podemos mover en el terreno de la probabilidad. Los últimos dos autores citados aprecian paralelos con un capitel descontextualizado del monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes (ND-025), el cual consideran que pudo servir de modelo de este grupo.¹⁰⁸⁴ Si bien es cierto que se presentan ciertas similitudes, sobre todo en la composición, la interacción entre hombres y fieras es diferente, pues en Carrión aquellos agarran a estas de las orejas y no de las fauces.

Independientemente de su enigmática interpretación, estas tres obras parecen responder a un modelo habitual en las realizaciones del que se ha dado en llamar círculo de Juan de Piasca,¹⁰⁸⁵ el cual trabajó por Cantabria, el norte de Palencia y Burgos entre en las décadas de 1170 y 1190.¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸⁰ En Pozancos (D-239), los otros capiteles de la portada incluyen el Pecado Original, unos grifos afrontados entre tallos, unos leones afrontados compartiendo cabeza, un león luchando contra un dragón, seres híbridos con cabeza humana con gorro frigio y cola de reptil y motivos vegetales. En el interior del ábside y presbiterio de Piasca (D-231) se representa la adoración de los Magos, un *Agnus Dei* y unos leones con aves entre tallos y motivos vegetales. Finalmente, en el presbiterio y arco presbiterial de Vallespinoso de Aguilar (D-374) se encuentran el castigo del avaro encadenado por dos diablos, un caballero, unos grifos, Sansón desquijarando al león, un guerrero luchando contra un dragón, y motivos vegetales.

¹⁰⁸¹ GARCÍA GUINEA 1983 (1961): 219; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA 1991: 188.

¹⁰⁸² HERNANDO 1993: 62.

¹⁰⁸³ ENCICLOPEDIA PALENCIA 2002: v. I: 474.

¹⁰⁸⁴ ENCICLOPEDIA PALENCIA 2002: v. I: 474.

¹⁰⁸⁵ Sobre el círculo de Juan de Piasca véase GARCÍA GUINEA 1983 (1961): 236; GARCÍA GUINEA 1979: v. I: 540-541; HERNANDO 2004: 171-180.

¹⁰⁸⁶ ENCICLOPEDIA PALENCIA 2002: v. I: 475.

3.5.10. Familia lemosina

En el Lemosín se encuentran una serie de capiteles los cuales son susceptibles de ser agrupados en una familia a causa de los elementos iconográficos, compositivos y, en algunos casos, estilísticos que presentan en común. En Chameyrat (D-072), Le Dorat (D-150 y D-151), Noailles (D-209), Saint-Raphaël (D-425), Saint-Robert (D-298 y D-299) y Tourtoirac (D-363) el personaje central adopta una curiosa postura en cuclillas, con las piernas abiertas de tal manera que el faldón de la túnica corta que viste queda colgando, desplegándose en forma de un amplio abanico, al tiempo que sujeta con sus manos la mandíbula inferior de las fauces de los dos animales que le flanquean y sitúa sus codos cerca de las rodillas. Según Lassalle esta postura deriva de algunas figuras de atlantes, como los de Lescure-d'Albigeois (fig. 213), Anzy-le-Duc (fig. 214), Charlieu, San Martín de Ainay de Lyon, Ternay, Romans-sur-Isère, Saint-Pierre-Toirac y Saint-Junien, que considera, a su vez, inspirados en un atlante de la abadía de Conques.¹⁰⁸⁷ Por su parte, para Proust los diferentes personajes entre leones del Bajo Lemosín tendrían una función más bien decorativa y estarían inspirados en viejos motivos plasmados en tejidos orientales, como el sudario de san Víctor, de la catedral de Sens, opinión esta que no compartimos, puesto que el modelo iconográfico de un personaje entre leones estaba ya incorporado a la cultura visual occidental desde el periodo paleocristiano y son notables las diferencias iconográficas con los presuntos modelos orientales, incluido el citado sudario de san Víctor. Además, la pérdida de las claves de interpretación de numerosas imágenes no debería llevar a la sistemática calificación de las mismas como motivos meramente decorativos.

A parte de la postura en cuclillas del personaje, otro de los aspectos que caracteriza a buena parte de estas obras es el aspecto de lobo de los animales. En Chameyrat (D-072), Le Dorat (D-150 y D-151), Noailles (D-209) y Saint-Robert (D-298 y D-299) las fieras presentan un alargado hocico, más propio de un cánido que de un felino.¹⁰⁸⁸ Además, en todos estos lugares, los leones lucen melena formada por marcados mechones, así como unas colas que elevan por detrás y finalizan en llamativos remates velludos de considerable tamaño.

¹⁰⁸⁷ LASSALLE 2004: 214-215.

¹⁰⁸⁸ La pérdida de las cabezas de los leones impide confirmar si en Tourtoirac (D-363) estos también tendrían aspecto de lobos.

Los estrechos paralelos entre algunas de las obras que hemos incluido en esta familia han llevado a Proust a atribuir su autoría a un mismo taller. En concreto asigna a unos mismos escultores los capiteles de Saint-Robert (D-298, D-299), Le Dorat (D-150 y D-151) y Tourtoirac (D-363).¹⁰⁸⁹

Algunos autores, quizás recelosos a causa de la forzada postura que adopta el individuo, aparentemente impropia de Daniel, han descartado que el tema representado sea la condena del profeta y han planteado desde interpretaciones carentes de fundamento, como la que lo asocia al héroe mesopotámico Gilgamesh,¹⁰⁹⁰ o a genéricas descripciones en las que se elude cualquier intento de identificación del tema.¹⁰⁹¹ Tan solo en algunos casos se han aventurado a proponer que se trata de Daniel, aunque matizando tal lectura. Así, Macary, aunque identifica el capitel de Chameyrat (D-072) como Daniel entre los leones, añade una explicación un tanto artificiosa al afirmar que dado que no está rezando, es un hombre frente al mundo animal, representado como un hombre obligado a luchar contra las fuerzas del Mal.¹⁰⁹² Prueba de lo complejo que resulta abordar esta cuestión la tenemos en la contradicción en la que cae Proust, la especialista que ha estudiado con más profundidad la escultura románica lemosina, cuando por un lado niega que estas obras hagan referencia explícita a Daniel,¹⁰⁹³ y por otro sugiere que en un capitel del exterior del ábside de Saint-Jean-de-Côle (D-279) se podría estar evocando este asunto, puesto que, en su opinión, las fieras ponen de manifiesto su benevolencia mediante un gesto libre de toda agresividad.¹⁰⁹⁴ El caso es que la postura que adopta el personaje central es muy similar a la de las obras de esta familia, y los leones posan sus garras sobre él sin que exista aspecto alguno que lleve a determinar si su actitud es agresiva o sumisa. Realmente, el caso es que en todas estas imágenes no hay ningún elemento iconográfico que permita asegurar o descartar de forma categórica que se está representando la condena del profeta. El hecho de que el individuo esté cogiendo por las mandíbulas a los animales no reduce las posibilidades de dicha interpretación, ya que existen ejemplos de indudable identificación en los que el profeta realiza un gesto similar o introduciendo la mano en las fauces, como sucede en Fidenza (D-105), Parma (D-223), etc. El único aspecto que podría llevar a dudar de esta interpretación es la postura del individuo.

Es factible relacionar con esta familia una serie de obras que, sin formar parte de la misma, presentan ciertas similitudes, ya sean compositivas o iconográficas, con las obras que la

¹⁰⁸⁹ PROUST 2007c: 350.

¹⁰⁹⁰ BLONDIN 2000: 180.

¹⁰⁹¹ MAURY, GAUTHIER, PORCHER 1960: 207; SCHNEIDER 1964: 56;

¹⁰⁹² MACARY 1968: 34-35.

¹⁰⁹³ PROUST 2004: 127-128.

¹⁰⁹⁴ PROUST 2004: 87.

componen. En los capiteles de Arnac (D-015), el ya citado Saint-Jean-de-Côle (D-279), Ydes-Bourg (D-394), Yssandon (D-396), Noailhac (ND-079) –en donde el individuo aparece ataviado con un pantalón– y Souillac (ND-127), el personaje central adopta una postura que puede ponerse en relación con las obras de la familia lemosina. La ubicación tanto de las piezas que conforman esta familia, como de las obras con ellas relacionadas se puede consultar en el mapa 32.

3.5.11. Familia de Pavía

En la ciudad de Pavía se encuentran varias piezas que se caracterizan por la forma en que Daniel interactúa con los leones, y por la curiosa postura que estos adoptan. El profeta, de pie o sedente, agarra de las orejas a las fieras, mientras que estas aparecen sentadas como si fueran personas, con las garras delanteras apoyadas en lo que serían sus rodillas. La obra más destacada de este conjunto de piezas, tanto por su calidad como por su significado,¹⁰⁹⁵ es la situada en el arcosolio del brazo sur del transepto de la iglesia de San Miguel el Mayor (D-226). En dos de sus caras sendos individuos, de pie, elevan sus brazos para coger las orejas de los tres leones que les flanquean. Ambos personajes, portan corona y visten túnica corta, sobre la cual uno de ellos lleva un *paludamentum* corto sujeto con un broche sobre su hombro derecho. Aunque Arecchi ha pretendido ver en las fieras unos babuinos,¹⁰⁹⁶ la presencia en la tercera cara de la cesta de Habacuc y el ángel permiten descartar tal hipótesis. De hecho este tipo de león sentado a modo humano se encuentra también, por ejemplo, flanqueando al rey David en un capitel en la fachada de la catedral (Grossmünster) de Zúrich (fig. 215). Arslan, que denomina «maestro E» al escultor que trabajó en el nicho de Pavía, propone que se basó en modelos antiguos y que intervino con posterioridad del resto de talleres escultóricos del templo.¹⁰⁹⁷ No hemos localizado ninguna obra anterior que pueda confirmar la pretendida inspiración en modelos antiguos a la que alude este autor. Wood atribuye la realización de este capitel al que denomina maestro de los Dragones – que para ella también trabajó en los capiteles de la cripta y de la nave–,¹⁰⁹⁸ y considera que la inusual postura de los leones está copiada de San Pedro en el Cielo de Oro (San Pietro in Ciel d’Oro) de Pavía. Sea como fuere, este modelo iconográfico fue replicado en otras obras, no solo en Pavía, sino, también al otro lado de la cordillera alpina. En la nave lateral sur de la misma iglesia de San Miguel de Pavía se halla una escena similar (D-414), si bien presenta leves

¹⁰⁹⁵ Véase el apartado VI.3.4.2.1 de esta tesis.

¹⁰⁹⁶ ARECCHI 2014.

¹⁰⁹⁷ ARSLAN 1955: 109.

¹⁰⁹⁸ WOOD 1978: 116.

diferencias, como que solo aparece un individuo que está sentado y no lleva corona. Considerado por Wood una copia directa de este último, un capitel descontextualizado procedente de la iglesia de San Juan en Burgo de Pavía (D-413) también puede incluirse en esta familia.¹⁰⁹⁹ En el mismo, al igual que las dos figuras del capitel del arcosolio de San Miguel (D-226), el profeta aparece coronado. Lo mismo puede decirse del capitel situado en el lado oeste del pilar sur del arco presbiterial de la iglesia de San Columbano de Vaprio d'Adda (D-375), el cual muestra idéntica forma de interactuar entre el personaje central y las fieras, y la misma postura peculiar en estas. Mientras que Chierici lo describe como una figura humana entre dos monstruos,¹¹⁰⁰ Bacchiet ve la figura de un hombre que doma dos animales¹¹⁰¹ y Scirea a un diabólico domador —que califica de «*maître des animaux*»— de salvajes monstruos antropomorfos.¹¹⁰² Este último autor afirma que los rasgos del personaje central y de las fieras parecen impedir su identificación como Daniel entre los leones y relaciona, desde el punto de vista formal, lo que él denomina monstruos, con el taller de San Miguel de Pavía. A pesar de la opinión de estos autores, son precisamente los evidentes vínculos que presenta con el Daniel del arcosolio de este último templo (D-226), así como la presencia en Vaprio de una figura con un objeto esférico en la mano, que puede ser identificado como Habacuc, las razones que permiten interpretar esta escena, sin duda alguna, con la condena de Daniel. En la catedral de Chur, uno de los capiteles del lado oriental del pilar del evangelio del arco de acceso al presbiterio (D-081) es una copia evidente de la pieza del arcosolio de San Miguel (D-226), en la que, con un estilo bastante más tosco, se ha replicado la representación duplicada del personaje entre leones a los que coge de las orejas, así como el *paludamentum* que viste uno de los individuos.

Este modelo derivó, en la propia iglesia de San Miguel de Pavía, en otro tipo de composición en el que se cambió la postura de los leones, pero se mantuvo el gesto del profeta de cogerlos por las orejas (D-229).¹¹⁰³ Las relaciones entre las obras que componen esta familia, así como las que se pueden establecer con otros modelos similares, se pueden ver en el gráfico G-5.

¹⁰⁹⁹ Pavía, Musei Civici, inv. B-209.

¹¹⁰⁰ CHIERICI 1986 (1978): 362.

¹¹⁰¹ BACCHIET 1997: 81.

¹¹⁰² SCIREA 2007: 172; SCIREA 2011: 73.

¹¹⁰³ Para la tipología de Daniel cogiendo a los leones por las orejas, véase el apartado V.1.1.2.16 de esta tesis.

3.5.12. Familia de Nontron

En tres portadas situadas en la Dordogna, para representar la condena del profeta se utiliza un modelo iconográfico que incorpora una serie de elementos de gran interés. La decoración escultórica de las portadas de las iglesias de Saint-Martial-de-Valette (D-287), Saint-Martin-le-Pin (D-288) y Saint-Sulpice-de-Mareuil (D-304), que están situadas muy próximas, puede ser atribuida a un mismo taller.¹¹⁰⁴ Su estilo es bastante tosco, caracterizado por un tratamiento plano del volumen y por una torpe factura a la hora de representar la anatomía de seres humanos y animales. Estas carencias técnicas dieron como resultado unas imágenes esquemáticas, en algunos casos ambiguas, que, junto con ciertas características iconográficas nada habituales, llevaron a M. y G. Ponceau a concluir que «très probablement, ces motifs ont eu à l'origine une signification en rapport avec le symbolisme chrétien; mais ce sens nous paraît pratiquement insaisissable, sinon irremédiablement perdu; l'image est devenue ornement pur».¹¹⁰⁵

En Saint-Sulpice-de-Mareuil (D-304) la escena figura en las dovelas del lado oeste de la arquivolta exterior de la portada sur. El profeta aparece de pie, vestido con túnica larga y casulla, sujetando un báculo en forma de tau en su mano derecha y un libro cerrado en la izquierda, la cual mantiene levantada. El semicírculo plano que le rodea la cabeza posiblemente es una tosca manera de representar un nimbo.¹¹⁰⁶ Está flanqueado por dos cuadrúpedos que, aunque parecen caballos, son leones, a juzgar por las garras y la forma de pasar la cola entre sus patas traseras.¹¹⁰⁷ Ambas fieras, que carecen de melena, lamen al sujeto con unas largas lenguas. En la parte inferior de esta parte de la arquivolta, bajo uno de los leones, un ángel nimbado que sostiene otro libro cerrado en la mano, asoma por detrás de los hombros de un personaje que porta un cubo y un objeto circular. Este individuo, aparentemente barbado, está calzado y viste túnica larga con faldón de ancho vuelo. A pesar de parecer bastante clara, la identificación de la escena por parte de los especialistas ha resultado problemática. Mientras que Secret no se arriesga a dar ninguna

¹¹⁰⁴ Secret ya aprecia similitudes entre estas portadas cuando, sin entrar en más detalles, señala que han de compararse entre sí (SECRET 1974 (1968): 29). M. y G. Ponceau consideran que el autor de las portadas de Saint-Sulpice-de-Mareuil y de Saint-Martial-de-Valette es el mismo, y señalan como una de las razones la coincidencia en la representación de la figura del presunto portador de agua. Como observan diferencias en esta imagen con la de la portada de Saint-Martin-le-Pin, se plantean que esta última podría haber sido realizada por otro escultor, pero con una fuerte influencia de las otras dos (PONCEAU, PONCEAU 1968: 82).

¹¹⁰⁵ PONCEAU, PONCEAU 1968: 82.

¹¹⁰⁶ Evidencia de ello es que el nimbo aparece claramente representado en las imágenes análogas de las otras dos portadas.

¹¹⁰⁷ Es muy característico de la representación de los leones en la escultura románica que su cola pase por detrás de sus patas traseras y se eleve por delante del tronco, tal y como sucede en Saint-Sulpice-de-Mareuil.

interpretación,¹¹⁰⁸ M. y G. Ponceau describen los leones como caballos, a Habacuc como un portador de agua con un ángel protector y a Daniel como un clérigo.¹¹⁰⁹ Tan solo Raimondo ha leído correctamente esta escena como el episodio de la segunda condena de Daniel.¹¹¹⁰ Es evidente que la vestimenta clerical, el báculo en forma de tau y el libro llevan a pensar en un primer momento en la imagen de un abad. Sin embargo, la inequívoca presencia de Habacuc¹¹¹¹ y el ángel y el que los leones estén lamiendo al personaje central permiten identificar inequívocamente la escena. Son precisamente los elementos que provocan la confusión los que dotan de gran interés a la escena. La vestimenta y atributos clericales, como comentaremos, encuentran su explicación en la consideración del profeta, por parte de la exégesis, como un *exemplum* para los *oratores*.¹¹¹² Por su parte, el libro que llevan tanto Daniel como el ángel puede explicarse aludiendo a la visión narrada en *Daniel* 12: 1-13.¹¹¹³ Gracias a la presencia de Habacuc y del ángel, esta escena, así como la de la portada de Saint-Martial-de-Valette (D-287), constituyen pruebas palpables de que Daniel puede aparecer ataviado con vestimenta clerical y portando un bastón o báculo. Es decir, gracias a estas obras, tales características iconográficas no pueden ser consideradas, en ningún caso, como elementos antagónicos con la escena y, por tanto, ser utilizadas como argumento para descartar su identificación.

Prácticamente idéntica, tanto desde el punto de vista estilístico como iconográfico, es la representación de este episodio en Saint-Martial-de-Valette (D-287). Tan solo se aprecian leves diferencias entre ambas obras: en esta segunda portada los leones no lamen al profeta, el ángel no porta nimbo ni muestra un libro y sus alas están hacia abajo. Las similitudes llegan hasta tal punto, que los personajes que configuran el episodio están situados en ambas portadas exactamente en la misma ubicación, en la parte izquierda de la arquivolta exterior. Pero los paralelos no son exclusivos de los aspectos estilísticos y compositivos, sino que puede observarse como el episodio de la condena de Daniel aparece acompañado en la decoración de las arquivoltas de un gallo y de varios basiliscos.

Las dovelas que conforman las arquivoltas de la portada oeste de Saint-Martin-le-Pin (D-288) se encuentran dispuestas de forma desordenada, por lo que se ha perdido su ubicación relativa. Además, algunas de las piezas no se han conservado. A pesar de ello, resultan evidentes sus

¹¹⁰⁸ SECRET 1974 (1968): 29.

¹¹⁰⁹ PONCEAU, PONCEAU 1968: 78

¹¹¹⁰ RAIMONDO 2008: v. II: 79.

¹¹¹¹ El cubo y el objeto circular que porta son el potaje que estaba preparando para sus campesinos y el pan.

¹¹¹² Véase apartado VI.1.10 de esta tesis.

¹¹¹³ Véase apartado V.1.1.3.4 de esta tesis.

similitudes estilísticas con las anteriores portadas. En el salmer del lado norte de la segunda arquivolta, desde el exterior, aparece representado un individuo de pie, nimbado, vestido con túnica larga y casulla, que sujeta un báculo en forma de tau en su mano derecha y que alza el brazo izquierdo y muestra la palma de su mano. Por sí sola, resultaría difícil interpretar esta imagen, entre otras cosas, debido al ya mencionado desorden de las dovelas. Si no se contara con las arquivoltas de las portadas de Saint-Martial-de-Valette (D-287), Saint-Sulpice-de-Mareuil (D-304), atribuibles al mismo taller y que presentan unas imágenes muy similares, se podría pensar que se trata de un abad. Sin embargo, en las mencionadas portadas, sendas figuras prácticamente idénticas a la de esta portada, representan, como hemos comentado, a Daniel en el foso de los leones. Un animal muy similar a los que flanquean en estos dos conjuntos al profeta se encuentra en la tercera dovela, desde el norte, de la arquivolta exterior. La fiera que le haría de pareja al otro lado de Daniel podría corresponderse con la cabeza de animal que se encuentra en la misma arquivolta y en la que se aprecia claramente que no se ha conservado el cuerpo. Al igual que en las otras dos portadas deberían estar representados Habacuc y el ángel. Una opción, la más probable, es que sean dos de las figuras que no se han conservado. Otra es que Habacuc sea el personaje que porta dos cubos con una vara, lo que implicaría que se estaría utilizando un modelo iconográfico diferente. También en las arquivoltas de Saint-Martin-le-Pin aparece un basilisco y un gallo.

Vemos, por tanto, como tras un adecuado análisis, las imágenes de estas portadas empiezan a “hablar” y desvelar su sentido, el cual deja de parecer «insaisissable» e «irremédiatement perdu». De esta forma, lo que para M. y G. Ponceau había «devenue ornament pur», puede empezar a considerarse “puro símbolo”.¹¹¹⁴

¹¹¹⁴ Para la interpretación simbólica de los programas iconográficos de estas portadas, véanse las fichas del corpus de esta tesis dedicadas a las mismas.

4. Temas que suelen acompañar al episodio de Daniel

En los sarcófagos paleocristianos el episodio de Daniel en el foso de los leones suele acompañar a escenas veterotestamentarias, como el Pecado Original, el sacrificio de Isaac, Noé en el arca, Jonás y la ballena, Susana y los viejos, como neotestamentarias. Entre estas últimas destacan los pasajes de la vida pública de Cristo: curaciones del paralítico y del ciego, milagro de los panes y de los peces, o la resurrección de Lázaro. De la Infancia, la más habitual es la adoración de los Magos, y de la Pasión, la negación de san Pedro.

En la copa de vidrio de Podgoritza (fig. 8),¹¹¹⁵ datada entre los siglos V y VI, acompañan a la condena de Daniel las representaciones de Adán y Eva, el sacrificio de Isaac, la resurrección de Lázaro, el milagro de la fuente, los tres Hebreos, Susana y Jonás. Esta obra se ha utilizado como argumento para justificar su presencia por ser personajes incluidos en el *Ordo commendationis animae*.¹¹¹⁶

Si bien en el arte románico es muy frecuente, como veremos, que junto a Daniel aparezcan Adán y Eva, el sacrificio de Isaac o la adoración de los Magos, no lo es tanto la presencia del resto de temas citados. Por tanto, también se aprecia una ruptura con la tradición anterior en lo que respecta a los programas iconográficos en los que se inserta la imagen.

Como ya hemos comentado en el estado de la cuestión, Angheben propone una clasificación, circunscrita exclusivamente a las doce piezas de Borgoña, cuyo criterio clave es el contexto iconográfico en el que se ubica cada pieza, y que no considera el grado de proximidad física respecto a la escena de Daniel. Agrupa los capiteles borgoñones con la representación de Daniel en el foso en dos grandes categorías: los asociados a temas antitéticos –como la representación de pecadores torturados por demonios, serpientes o leones– y los vinculados con otros temas de salvación y/o combate espiritual –como Sansón o David luchando contra el león–.¹¹¹⁷

Nuestro enfoque va a ser diferente, puesto que inicialmente hablaremos de las diferentes escenas que acompañan al episodio de Daniel sin clasificarlas desde un punto de vista simbólico, para,

¹¹¹⁵ Sankt-Peterburg, Museo del Hermitage, inv. ω 73. SALOMONSON 1979: 60-61.

¹¹¹⁶ LE BLANT 1878: 28-30; PRIGENT 1995: 213-214.

¹¹¹⁷ ANGHEBEN 2003: 188-192.

con posterioridad, tener en cuenta su presencia a la hora de tratar las diferentes lecturas posibles de la condena del profeta.

4.1. Episodios del Antiguo Testamento

4.1.1. Adán y Eva

En un 10,2% de las ocasiones el episodio de Daniel en el foso está acompañado por Adán y Eva. En la mayor parte de los casos, el motivo escogido es la habitual representación del Pecado Original en la que confluyen varios instantes en una sola imagen: la comisión del pecado y el arrepentimiento. La expulsión del Paraíso figura en Mazères (D-179), Saint-Pierre-le-Moùtier (D-291) y catedral de Vienne (D-382). Un ciclo bastante completo es el plasmado en Bouliac (D-046) y San Cugat del Vallès (D-320). Excepcionalmente aparecen instantes escasamente reproducidos, como en Saint-Jean-de Côle (D-279), en donde el momento de la Creación que acompaña a Daniel es cuando Dios insufla vida a Adán. Tan solo en dos de las obras, Santa Radegunda de Poitiers (D-237) y capilla de San Gabriel (D-349), Daniel comparte pieza con Adán y Eva. En doce de los casos se sitúan en el mismo elemento.

Ya hemos comentado al tratar sobre la visión que la exégesis tiene del profeta,¹¹¹⁸ que este fue relacionado con Adán por varios autores. Sin embargo, no hemos encontrado ningún ejemplo de la escultura románica en el que esta sea la causa que explique la presencia conjunta de ambas imágenes. Como veremos, en el románico el binomio Adán y Eva – Daniel parece más bien relacionado con programas en los que se alude a la redención o se desarrollan discursos de sentido moral.

4.1.2. Sansón

Al menos un 6,7% de las representaciones de Daniel en el foso están próximas a episodio de Sansón desquijarando al león. Además, en una tercera parte de ellas, ambas imágenes están colocadas muy próximas o una enfrente de la otra. Tanto el profeta como el héroe bíblico son prefiguraciones de Cristo, de su resurrección y, como indica Angheben, paradigmas del combate

¹¹¹⁸ Véase el apartado III.3 de esta tesis.

espiritual. Excepcionalmente, como en la portada de San Trófimo de Arlés, se incluye un ciclo más completo de la historia de Sansón.

4.1.3. Sacrificio de Isaac

Algo menor es el porcentaje de veces en las que Daniel está acompañado por el sacrificio de Isaac, lo que sucede en un 4,4% de las obras. Además, su relación es más distante que la que se aprecia para los dos episodios comentados en los puntos anteriores, puesto que en un 95,0% de los conjuntos en los que coinciden ambas escenas se encuentran en el mismo ámbito, pero no en la misma pieza ni con una proximidad relevante. Estos dos episodios veterotestamentarios son alegoría de Cristo resucitado, de la eucaristía y paradigmas de salvación.

4.1.4. Otros episodios veterotestamentarios

De entre los episodios del Antiguo Testamento que acompañan a la condena de Daniel, llama la atención lo poco frecuentes que resultan las escenas extraídas de capítulos del Libro de Daniel, lo cual, en el caso de los tres hebreos y de Susana, contrasta con la tradición paleocristiana. Es arriesgado afirmar que en sendos capiteles de Cervon (D-067) y Echano (D-215) que se encuentran enfrente de las cestas con el profeta, se representa la historia de Susana y los viejos, pero no puede descartarse. De confirmarse dicha interpretación, serían los dos únicos conjuntos de la escultura románica en los que estas escenas formarían parte de un mismo programa junto a Daniel entre los leones. Por el contrario, no presentan ninguna duda la identificación de los tres hebreos cerca de uno de los capiteles con el profeta en el claustro de Moissac (D-188) o en las arquivoltas de la portada de Ripoll (D-259). A estos dos ejemplos, se les podría añadir Ryes (D-262) y Malla (D-170), aunque su interpretación resulta bastante dudosa. En el portal ripollés, así como en Gargilisse (D-113), también figura otro episodio del Libro de Daniel, el sueño de Nabucodonosor.

También son escasas las veces en las que, cerca de la condena del profeta, se muestra el pasaje en el que Daniel mata a la serpiente de los babilonios, uno de los hechos que origina la conspiración que acaba con él en el foso por segunda vez: Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), Mas d'Agenais (D-175) y La Sauve-Majeure (D-135).

En el suroeste de Francia se hallan una serie de obras en las que un personaje que porta un gran pez sobre sus hombros comparte programa con Daniel. Esta escena se ha identificado con la historia de Tobías y el pez en Bouliac (D-046), Courpiac (D-087), Coutures-sur-Dropt (D-088), Esclottes (D-100), Lagraulière (D-138), Lagupie (D-139) y Saujon (D-331). La imagen de Tobías no solo es una representación alegórica de Cristo, sobre todo por el pez, símbolo cristológico desde tiempos paleocristianos, sino que complementa la consideración de Daniel, en su sentido tropológico, como un *exemplum* que se ha de seguir para acceder a la vida eterna. La historia de Tobías es considerada un ejemplo de cómo Dios ayuda a quienes confían en él y practican la caridad. Tobías y su padre Tobit son, como Daniel, personajes que conllevan una lección moral. La asociación entre estos dos episodios es, claramente, un fenómeno regional, pues fuera de la zona mencionada no se encuentra ningún otro caso.

También tiene un carácter eminentemente local la presencia conjunta de Daniel y David matando a Goliat, la cual se da en Bagas (D-031), Mas d'Agenais (D-175), Moissac (D-189), Rimons (D-256) y Saint-Ferme (D-272), a los que se puede añadir, aunque está bastante más alejado, el caso de la catedral de Vienne (D-382). El rey David también puede situarse junto a Daniel en compañía de sus músicos en un ámbito geográfico más amplio. Ello sucede en Gerry de la Sal (D-117), Nogaro (D-211), Parma (D-223), Saint-Mont (D-289), Saint-Révérien (D-297) Tolosa (D-357) y Tudela (D-366).

4.2. Episodios del Nuevo Testamento

4.2.1. Infancia de Cristo

A diferencia de lo que sucede en los sarcófagos paleocristianos, en los que las escenas de la infancia de Cristo, con excepción de la adoración de los Magos, rara vez se encuentran entre los motivos que acompañan a Daniel en el foso, en la escultura románica suelen ser bastante habituales. Muy posiblemente se pueda explicar por la intención de evocar la redención, la cual fue anunciada por el profeta.

4.2.1.1. Anunciación

La primera escena del ciclo de la Infancia, la Anunciación, se encuentra cerca de Daniel en el foso de los leones en un 4,9% de las obras. La mayor parte de las ocasiones se muestra junto a otros momentos de la historia, sobre todo de la Visitación. En Ydes-Bourg (D-393), el vínculo existente entre Daniel y el anuncio a María se pone claramente de manifiesto por la ubicación contrapuesta de los dos relieves, uno a cada lado del pórtico. Dicho nexo puede ser doble, ya que, por una parte se puede estar aludiendo a la redención, por otra, la presencia de Habacuc es alegoría de la virginidad de María.¹¹¹⁹

4.2.1.2. Adoración de los Magos

Esto, por ejemplo, no sucede con la adoración de los Magos, el pasaje del ciclo de la Infancia que acompaña con más frecuencia a la condena del profeta, concretamente en un 5,3% de los casos. En Cénac (D-061), Daubéze (D-090) o Langoiran (D-143), por citar algunas obras, la adoración de los Magos es el único motivo representado de la infancia de Cristo. Particularmente interesante es la relación que se establece entre este episodio y el de Daniel en el capitel de Saint-Genou (D-274), dado que ambos comparten pieza. Aunque Wright ha justificado este hecho por la significación eucarística de la ayuda de Habacuc,¹¹²⁰ sin llegar a descartar esta lectura, nos parece que más adecuado tratar de explicarla aludiendo a una lectura vinculada con la redención.

4.2.1.3. Otras escenas de la infancia de Cristo

Al igual que hemos visto que sucedía con la Anunciación, cuando se incluye la Natividad –lo que acontece en un 1,4% de las veces–, el anuncio a los pastores o la adoración de estos, suele figurar alguna otra escena del ciclo de la Infancia. Por el contrario, menos dependiente del resto de escenas del ciclo es la Presentación en el templo, pues puede aparecer acompañada de las mismas, o de forma aislada. A veces también aparece cerca de Daniel la huida a Egipto.

¹¹¹⁹ Véase el apartado VI.1.6 de esta tesis.

¹¹²⁰ WRIGHT 2014: 22-23.

4.2.2. Vida pública de Cristo

La frecuencia con la que en la escultura paleocristiana Daniel va acompañado por escenas de la vida pública de Cristo, se reduce sustancialmente en el románico. Por ejemplo, la curación del parálítico y la resurrección de Lázaro, temas omnipresentes en los sepulcros paleocristianos, tan solo aparecen en Tournus (D-362) y en la catedral de Vienne (D-382), el primero, y en Cénac (D-061), León (D-152), Moissac (D-189) y Tournus (D-362), el segundo. La entrada de Jesús en Jerusalén figura con Daniel en tres conjuntos claustrales: Sant Cugat del Vallès (D-320) Nuestra Señora de la Dorada de Tolosa (D-357) y Tournus (D-362).

El encuentro de Jesús con la Samaritana tan solo aparece con Daniel en la esquina noroeste del claustro de Moissac (D-188 y D-189), pero en el desarrollo del programa iconográfico de este ámbito desempeña un importante papel.¹¹²¹

En seis ocasiones aparecen las tentaciones de Cristo compartiendo programa iconográfico con Daniel: Autun (D-026), Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), La Sauve-Majeure (D-135), Saint-André-de-Bâgé (D-264), Saint-Jean-de Côle (D-279) y Tudela (D-367). Especialmente significativo es el primer caso, pues ambas escenas se ubican en el mismo pilar, hecho que ha señalado Angheben, quien lo explica aludiendo a un sermón en el que Haymon de Auxerre incluye a Daniel entre los raros antecedentes de Cristo como vencedor del diablo.¹¹²² Adicionalmente, con esta asociación de imágenes, no solo en Autun, sino en el resto de ejemplos citados, se podría haber intentado subrayar la lectura tropológica del profeta, quien sería mostrado como ejemplo de aquellos que con su fe y conducta ejemplar cuentan con el favor divino y muestran el camino hacia la salvación del alma.

4.2.3. Pasión y resurrección de Cristo

No son muchos los edificios en los que Daniel aparece cerca de escenas relacionadas con la pasión de Cristo. Junto a la Última Cena tan solo aparece en Carpineti (D-056), en el *pontile* de Módena (D-184) y en la portada de Moraime (D-197 y D-198). En los dos primeros también se incluye el lavatorio de pies, al igual que en Autun (D-026) y en Sant Cugat del Vallès (D-320).

¹¹²¹ OLANETA 2016a: 69-72; véase también el apartado VI.3.1.1 de esta tesis.

¹¹²² ANGHEBEN 2003: 190.

La crucifixión, tal y como sucede en general en la escultura románica, es una imagen que tan solo aparece junto a Daniel en una ocasión, en la portada de Siurana (D-337 y D-338), en la cual la vestimenta del profeta, un perizoma, como ya hemos comentado, desempeña un significativo papel a la hora de mostrar que es una prefiguración de la pasión de Cristo.

En Autun (D-026) y Châtillon-sur-Indre (D-077) se establece un vínculo entre la condena de Daniel y la *visitatio Sepulchri*, situando una escena enfrente de la otra. Otros lugares con representaciones de Daniel en los que se incluye la visita de las Marías al sepulcro son Carpineti (D-056), Ginebra (D-118), Haux (D-121), Saujon (D-331) y Tournus (D-362). En todos estos lugares, el resto de temas presentes son coherentes con un programa cuyo tema principal es la resurrección de Cristo, de la que el Daniel es prefiguración.

4.3. Otros temas

De entre los muchos otros temas presentes en los conjuntos que cuentan con una representación de Daniel entre los leones, el más habitual es la sirena-peza, que aparece en un 7,2% de los casos, en un tercio de los cuales se halla relativamente próximo. La presencia de este ser híbrido, símbolo de la tentación lujuriosa, pone de manifiesto la lectura moral de Daniel como paradigma del personaje casto que controla sus tentaciones. Uno de los ejemplos en los que se expresa más claramente esta contraposición es en Dore-l'Église (D-094), donde en el capitel que corona la columna opuesta del arco central del interior del ábside, haciendo *pendant* con el del profeta, se muestran dos sirenas-peza de doble cola. Este antitético vínculo se subraya mediante el gesto de Daniel, quien coge las garras de los leones, como mostrando su dominio y control sobre el pecado. También aporta un sentido negativo la sirena-ave, que aparece en un 3,3% de los casos. En un porcentaje similar de las obras figuran músicos, con o sin danzantes, motivo que también se suele asociar con la tentación.

Asimismo, hay otros temas que enfatizan la condición ejemplar del profeta. Uno de ellos es la ascensión de Alejandro, con la que comparte capitel en Thouars (D-354), frente a la que podría estar en Carboentes (D-055), y con la que coincide en el claustro de Moissac (D-189) y la portada de la Magdalena de Tudela (D-367). La imagen del rey macedonio advierte al fiel del peligro de la soberbia, frente a la que Daniel, de nuevo, es mostrado como un modelo de conducta ejemplar. Este contraste también se establece con otros pecados, como la avaricia. En este caso no es

infrecuente oponer al profeta con el castigo del avaro, tal y como sucede en Aulnay-de-Saintonge (D-024), Blars (D-042), Burlats (D-049), Bussy-le-Grand (D-050), Cénac (D-061), Châtillon-sur-Indre (D-077), Iguâcel (D-123), Lagraulière (D-138), Landiras (D- 140 y D-141) y Vallespinoso de Aguilar (D-374).

Tampoco es infrecuente encontrar a Daniel inmerso en programas de carácter escatológico o junto a imágenes asociadas con el Juicio Final o el Apocalipsis, tales como los ancianos del Apocalipsis, la parábola del pobre Lázaro, el *Agnus Dei*, san Miguel, el Juicio Final, la parusía, el crismón o la *Maiestas Domini*. Sobre las mismas tratamos con más profundidad en los apartados VI.1.2.1 y VI.1.2.2 de esta tesis.

5. Génesis y difusión de la imagen de Daniel en la escultura románica.

A pesar de ser conscientes de que la asignación de una cronología concreta a la mayor parte de las obras esculpidas románicas es una tarea difícil, controvertida, sino imposible,¹¹²³ una de las ventajas de disponer de un corpus iconográfico completo es que puede analizarse la génesis y difusión de una determinada imagen.

La representación esculpida románica de Daniel en el foso de los leones que podría tener una cronología más antigua es el capitel de la abadía de San Germán de Prés (D-222), el cual se ha llegado a datar en el año 1000,¹¹²⁴ si bien Sandron ha fechado otros capiteles de la nave hacia 1050.¹¹²⁵ En esta obra Daniel ya adopta uno de los gestos que se introducen en esta imagen durante este periodo, el mostrar las palmas de las manos a la altura del pecho. El dintel de Beaulieu-sur-Dordogne (D-036) podría ser, también, una de las primeras piezas.

Observando los mapa 33 y 34, una de las cosas que llama la atención es que buena parte de los edificios en los que se localizan las representaciones de la condena de Daniel en el siglo XI son monasterios de la orden benedictina. Además de San Germán de Prés (D-222), se halla en Beaulieu-sur-Dordogne (D-036), Iguácel (D-123), Lapeyre (D-146), Moirax (D-187), Moissac (D-188 y D-189), Montcaret (D-194), Saint-André-de-Bâgé (D-264), Saint-Benoît-sur-Loire (D-270), San Juan de la Peña (D-313), Santa Cruz de la Serós (D-322) y Varen (D-378). También son numerosos, en términos relativos, las obras situadas en edificios gestionados por canónigos: Airvault (D-005), Jaca (D-125), Loarre (D-158), Poitiers (D-237), Tolosa (D-358). Parece, por tanto, que el impulso inicial para la incorporación de este episodio en la decoración monumental románica pudo iniciarse en comunidades benedictinas y de canónigos. En el gráfico 7 se puede apreciar como como en el siglo XI, así como en el primer tercio del XII, son mayoritarias las obras situadas en monasterios. Destacan, por su concentración, dos áreas geográficas: la ciudad de Poitiers y el reino de Aragón. El hecho de que los cuatro edificios con Daniel ubicados en este

¹¹²³ Sobre la datación de la escultura románica, véase WIRTH 2004.

¹¹²⁴ ERLANDE-BRANDENBURG, MÉREL-BRANDENBURG 2011: 36. Estos autores interpretan este capitel como la Virgen entre leones, lectura rebuscada que se basa en una discutible apariencia femenida del personaje central.

¹¹²⁵ SANDRON 1995: 347. Procedente de esta abadía hay otro capitel que se ha identificado por algunos autores como Daniel (ND-084), y que se conserva en el Musée National de Moyen Âge de París (inv. 18615). Así Erlande-Brandenburg y Mérel-Brandenburg lo interpretan como Daniel con la insignia de su autoridad acompañado por las cuatro bestias de una de sus visiones, aunque también lo asocian a la condena al foso (ERLANDE-BRANDENBURG, MÉREL-BRANDENBURG 2011: 82). Sin embargo, entendemos que no se trata de Daniel dado que dos de las fieras que le flanquean están atacando a las otras dos, posiblemente corderos. Más bien podría tratarse del rey David.

último reino, al cual le dedicamos un caso de estudio en el apartado VI.3.4.1, mantengan fuertes lazos con la monarquía, y de que tres de ellos pertenezcan a la orden benedictina, parece indicar que la inspiración para utilizar esta imagen podría haber tenido su origen al otro lado de los Pirineos.

En el primer tercio del siglo XII (mapa 35) se extiende por el ducado de Aquitania y por Borgoña, se detiene en Aragón, y aparece en Italia, Alemania, Galicia, norte de Palencia y Cantabria. En esta época se representa en importantes monasterios benedictinos como Anzy-le-Duc (D-011), Charlieu (D-073), La Charité-sur-Loire (D-131), La Sauve-Majeure (D-135 y D-136), Morlaas (D-199), Saint-Sever (D-300, D-301 y D-302), San Eutropio de Saintes (D-310), Nuestra Señora de la Dorada de Tolosa (D-357) y Vézeay (D-380 y D-381). También en catedrales y otros edificios relevantes: Como (D-086), Lescar (D-154), Monopoli (D-190), Oristano (D-217), San Miguel de Pavía (D-226, D-227, D-228, D-229 y D-414), Oloron-Sainte-Marie (D-306), Santiago de Compostela (D-324) y Bolonia (D-423).

Durante el segundo tercio del siglo XII, como se puede ver en el mapa 36, se va incrementando la densidad de representaciones en su área anterior de expansión hasta el momento, especialmente en zonas como Entre-deux-Mers, donde ya se va desarrollando la gran concentración de obras a la que ya nos hemos referido.¹¹²⁶ Asimismo, penetra en nuevas zonas, como Suiza e Inglaterra. Aunque, como se aprecia en el gráfico 7, en este periodo pasa a ser más abundante la presencia de esta imagen en iglesias que en el resto de edificios, todavía aparece en catedrales e importantes monasterios como Autun (D-026), Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), Déols (D-091), Moutiers-Saint-Jean (D-201), Ripoll (D-259), Saint-Macaire (D-285), Santo Domingo de la Calzada (D-328), Seo de Urgel (D-334), Vienne (D-382), Worms (D-392) o Zúrich (D-402).

A lo largo del último tercio del siglo XII se observa (mapa 37) como las representaciones de Daniel van localizándose cada vez más al sur. Mientras que desaparecen de la mitad septentrional de Francia y se reducen considerablemente en la meridional, aumentan en Italia y, sobre todo, en la península ibérica. En esta se observan dos áreas con una significativa concentración de obras: Galicia y el norte de Palencia y sur de Cantabria. Buena parte de los edificios más destacados de este periodo son catedrales: Arlés (D-012), Chur (D-079, D-080 y D-081), Fidenza (D-105),

¹¹²⁶ Véase el apartado V.3.4.1 de esta tesis.

Ginebra (D-118), Módena (D-184), Monreale (D-192), Orense (D-216), Salamanca (D-311), Santiago de Compostela (D-325) y Tudela (D-366). Sin embargo, aún aparece, aunque con menor frecuencia, en algunas importantes abadías benedictinas, como San Antimo (D-057), Saint-Ferme (D-272 y D-273), Saint-Pons-de-Thomières (D-294) y Tournus (D-362), así como en otro tipo de templos, como en Tomar (D-359) y Toro (D-361). No obstante, Moure afirma que «en Galicia, el tema de Daniel en el foso adquirirá un extraordinario desarrollo en los ciclos figurativos románicos, muy en especial en los promovidos por los centros monásticos».¹¹²⁷

Finalmente, ya en el siglo XIII (mapa 38), las reproducciones del episodio prácticamente han desaparecido de tierras francesas, apenas se hallan ejemplos en Italia y, donde son más abundantes es en los reinos hispánicos.

¹¹²⁷ MOURE 2005: 9.



VI. Análisis interpretativo

1. La interpretación de la imagen de Daniel

Como hemos podido ver, tanto las diferentes interpretaciones exegéticas, como otro tipo de fuentes, atribuyen al episodio de Daniel en el foso múltiples y variados significados. No exagera en absoluto Saxon cuando afirma que «the symbolism of Daniel is amongst the most multifaceted and revealing in Christian art».¹¹²⁸ Esta polisemia simbólica es puesta de manifiesto por Réau, quien cita cuatro posibles interpretaciones para dicho episodio¹¹²⁹:

- Para los primeros cristianos Daniel salvado de los leones es la alegoría del alma salvada del Mal. Esta interpretación estaría relacionada con las plegarias del *Ordo commendationis animae*: «Libera, Domine, animam servi tui sicut liberasti Danielelem de lacu leonum». Vinculado a ello, los alimentos que lleva Habacuc serían también las oraciones de los vivos para las ánimas del purgatorio.
- Daniel sería la prefiguración de Cristo resucitado saliendo del sepulcro
- Daniel alimentado por Habacuc es un símbolo eucarístico
- Habacuc atravesando la piedra sellada del foso podría considerarse como una prefiguración de la maternidad virginal de María.

Dulaey se refiere a este carácter polisémico de la figura del profeta poniéndolo en el contexto de las diferentes facetas de la vida cristiana: «Prière, jeûne, eucharistie: Daniel dans la fosse aux lions évoquait la vie chrétienne, et plus particulièrement le Carême, par lequel la communauté et les futurs baptisés se préparaient à fêter la Résurrection du Seigneur».¹¹³⁰

En los siguientes apartados trataremos en detalle cada una de estas posibles lecturas, así como otras no mencionadas, y analizaremos en qué medida las imágenes de la escultura románica están orientadas a plasmar o evocar dichos significados.

¹¹²⁸ SAXON 2012: nota 14.

¹¹²⁹ RÉAU 1956: 402-403.

¹¹³⁰ DULAHEY 1998: 42.

1.1. La evocación del martirio

Según Saxon, en el arte paleocristiano «images like Daniel or the three boys in the fiery furnace might suggest martyrdom and danger from secular authorities as well as religious salvation and deliverance».¹¹³¹ Para Mancho la afinidad de los relatos de las dos condenas de Daniel «con la situación vivida durante las persecuciones a cristianos anteriores a la Paz de la Iglesia, harán de este personaje [...] uno de los más representados en el repertorio paleocristiano».¹¹³² Ya hemos comentado que en algunas representaciones paleocristianas y bizantinas de la condena de Daniel el foso se mostraba en perspectiva, a modo de la arena de un anfiteatro, para poner de relieve el carácter ejemplar del profeta ante el martirio ensalzado por exégetas como Cipriano de Cartago.¹¹³³ Entre las obras mencionadas destaca especialmente el relieve de San Apolinar Nuevo de Rávena (fig. 158) por incorporar varios elementos que evocan el martirio: el arco que representa la arena del anfiteatro, el calzón que viste Daniel y la corona que le porta una paloma. Posteriormente, en ocasiones, el profeta aparece acompañado de ciertas escenas del tormento de algunos mártires, como en la ya citada miniatura del Menologio de Basilio II (fig. 61) o en un peine litúrgico en el que figura en la cara opuesta a la de santa Tecla entre los leones.¹¹³⁴ Esta «glorification du prophète en tant que ‘prototipe biblique’ et ‘paradigme moral’ pour les martyrs chrétiens», en palabras de Salomonson,¹¹³⁵ debió de responder, en su origen, a unas circunstancias cercanas, o inmersas de lleno, en las grandes persecuciones a los cristianos.¹¹³⁶ Sin embargo, desaparecidas estas, la vinculación plástica entre Daniel y el martirio se mantuvo durante varios siglos, sobre todo expresada en la asimilación del foso a un anfiteatro, como lo ponen en evidencia ciertas obras bizantinas (figs. 10, 53 y 54) o, más tarde el relieve prerrománico de la abadía de Charlieu (fig. 71).¹¹³⁷ En los siglos XI y XII esta interpretación de la figura del profeta prácticamente desaparece, pues la única obra en la que se puede pensar que se continúa aludiendo a su condición de prototipo del martirio es el relieve de la catedral de Bolonia (D-423). En el mismo, en el interior de un clipeo circular situado en el centro, aparece el profeta

¹¹³¹ SAXON 2012: 103.

¹¹³² MANCHO 1999: 306.

¹¹³³ Veáanse los apartados III.3 y V.1.9 de esta tesis.

¹¹³⁴ SALOMONSON 1979: 75-77.

¹¹³⁵ SALOMONSON 1979: 74.

¹¹³⁶ Para Le Blant, Daniel representa la exhortación a la constancia en el martirio (LE BLANT 1878: 16). Post comenta que la historia de Daniel en el foso representa una situación paralela a la de los mártires los cuales aceptaban el segundo bautismo *in lacum*, el bautismo en sangre (POST 1982: 163).

¹¹³⁷ Lassus sugiere que la Iglesia primitiva, ante los suplicios pasados en los tiempos de persecuciones adoptaría una actitud serena que haría que las imágenes de Daniel perdieran su sentido dramático y fueran reducidas a meros símbolos (LASSUS 1966: 205).

representado de busto e identificado por una inscripción que reza: ECCE / DANIEL / ET LE / ONES. El único león conservado, desproporcionadamente grande en comparación con el personaje, queda fuera del clípeo. Daniel mantiene sus brazos extendidos lateralmente sosteniendo sendos motivos vegetales, los cuales han sido interpretados por Budriesi y Battistini como las palmas del martirio asociadas con la victoria sobre la muerte y la función funeraria.¹¹³⁸ En este caso, el propio clípeo, además de estar inspirado en los sarcófagos paleocristianos como plantean estas autoras, podría ser, de nuevo, un foso que evoca con su forma a un anfiteatro.

1.2. Vinculación con el mundo funerario y anhelo de salvación del alma

Cerrábamos el apartado dedicado a las plegarias del *Ordo commendationis animae*, afirmando que en los siglos XI y XII la influencia de estas plegarias en la figura de Daniel se dio, sobre todo, en su lectura simbólica, lo que contribuyó a que el profeta estuviera asociado al mundo funerario y a la salvación de las almas.¹¹³⁹

Ya desde época paleocristiana la figura de Daniel está estrechamente asociada a lo funerario, pues el episodio de su condena al foso suele ser de las escenas más representadas en los sarcófagos. Como personaje que salió indemne de sus dos encierros con los leones, se convierte en un paradigma de la salvación del alma. Así, en algunos sarcófagos ocupa un lugar destacado justo debajo del clípeo con el rostro del o de los difuntos, como sucede en el sarcófago Dogmático (fig. 21) o en uno conservado en el Camposanto de Pisa (330-340).¹¹⁴⁰ Este carácter soteriológico del profeta se ve intensificado, como veremos, por sus numerosas relaciones con el Juicio Final y por serle encomendada, en una de sus visiones, la misión de mantener cerrado el libro en el que figuran inscritos los que se salvarán. Entre los sentidos que Le Blant atribuye a Daniel se encuentra el que lo relaciona con el socorro aportado por las oraciones a las almas del purgatorio.¹¹⁴¹ Por su parte, para Wilpert, Daniel significa el difunto fortalecido por el viático contra el demonio que multiplica sus ataques cuando el alma se separa del cuerpo.¹¹⁴² En los restos de la escena en los mosaicos de la sinagoga de Na'aran (s. VI), la figura del profeta está

¹¹³⁸ CATTEDRALE SCOLPITA 2003: 94, 268.

¹¹³⁹ Véase el apartado III.2.1 de esta tesis. RÉAU 1956: 402.

¹¹⁴⁰ PERRAYMOND 1992: 267.

¹¹⁴¹ LE BLANT 1878: 16.

¹¹⁴² WILPERT 1934: 89.

acompañada por la inscripción en hebreo «Daniel, shalom», es decir, «Daniel, salvación»,¹¹⁴³ lo que representa un testimonio elocuente de la condición salvífica atribuida a Daniel.

En la escultura románica, a diferencia de lo que ocurría en el arte paleocristiano, no es una imagen a la que se recurra para la decoración de los sarcófagos. Sin embargo, su condición de personaje asociado con la salvación de las almas podría rastrearse, sobre todo, por su ubicación en determinados espacios y junto a ciertas imágenes. Según Setlak-Garrison la elección del tema de Daniel en la catedral de San Lázaro de Autun (D-026), así como de otras escenas incluidas en el *Ordo commendationis animae*, está condicionada por la función funeraria del edificio.¹¹⁴⁴ Scheifele, con cierta prudencia, insinúa una posible relación entre la posición del capitel de Saint-Aignan-sur-Cher (D-263), frente a la puerta norte que daba acceso al cementerio, y un supuesto programa relacionado con la salvación.¹¹⁴⁵ Por su parte, Rico realiza un completo análisis de la portada oeste de San Vicente de Ávila, la cual interpreta en clave funeraria. Argumenta que dicho ámbito occidental del templo estuvo destinado a ser lugar de enterramiento y tuvo una importante función en la liturgia funeraria. Ve una correlación entre la parábola del pobre Lázaro representada en el tímpano y la escena de Daniel recibiendo el *prandium*. Pues en ambas escenas se estaría aludiendo al socorro y alimento, a la caridad de Dios con los justos y a una exhortación para practicar la limosna, la cual interpreta en clave funeraria.¹¹⁴⁶

En la iglesia prioral de San Pedro y San Pardulfo de Arnac, que fue panteón de la familia de sus fundadores, los Lastours, se encuentran tres capiteles que podrían representar a Daniel y/o fieles entre leones (D-014, D-015 y D-016). En el caso de estudio que dedicamos al programa iconográfico de este templo, proponemos que el mismo tiene un sentido escatológico consecuente con la función funeraria del edificio, y en el que estas tres cestas interactúan con el resto de imágenes y adquieren su significado como parte de un conjunto, pero también por su ubicación concreta en la iglesia.¹¹⁴⁷

Otro edificio benedictino del que conocemos a los fundadores y en el que hay varios capiteles con la representación de Daniel entre los leones es la abadía de Moirax (D-185, D-186 y D-187).

¹¹⁴³ PRIGENT 1995: 189; HACHLILI 2009: 80.

¹¹⁴⁴ SETLAK-GARRISON 1984: 106-110.

¹¹⁴⁵ SCHEIFELE 1994: 70.

¹¹⁴⁶ RICO 2002: 264-280.

¹¹⁴⁷ Véase el apartado VI.3.3.1 de esta tesis, así como las correspondientes fichas del corpus iconográfico.

Para este templo proponemos, en el caso de estudio correspondiente, una posible vinculación de las imágenes del profeta con un hipotético circuito procesional funerario (gráfico G-6).¹¹⁴⁸

También podrían jalonar el recorrido de una procesión funeraria los tres capiteles en los que se representa a Daniel y a personajes entre leones en la abadía de San Pedro de Airvault (D-005, D-006 y ND-002). Aunque resulta especulativa esta posibilidad, como se puede observar en el gráfico G-7, estas tres cestas podrían estar presentes en un hipotético recorrido que arrancaría de la puerta del brazo sur del transepto –que comunicaría con el claustro y las dependencias canónicas– y, avanzando bien por la nave central, bien por la lateral sur, pasaría al lado o por debajo del arco formero donde se hallan los capiteles D-006 y ND-002, hasta llegar a la puerta de la nave septentrional –que podría dar al cementerio–, enfrente de la cual se encuentra un capitel en el que se muestra un cortejo fúnebre.

Tanto por la ubicación del capitel de Daniel, como por el resto de escenas que se hallan en las naves, nos llevan a proponer también para la iglesia de Bois-Sainte-Marie (D-045) una lectura del programa iconográfico en clave escatológica y una conexión con la liturgia funeraria.¹¹⁴⁹

En el Panteón Real de San Isidoro de León, espacio en el que están enterrados varios monarcas leoneses y miembros de la familia real, hay un capitel en el que Daniel eleva una mano y sujeta un libro cerrado (D-152). Resulta evidente que tanto el profeta, como dicho objeto, tienen, en este espacio connotaciones claramente escatológicas, relacionadas con el anhelo de salvación de los soberanos.

Otro ejemplo relacionado con la monarquía, en este caso aragonesa, se encuentra en la portada de Santa María de Iguácel, en la que, como veremos en uno de los casos de estudio, la presencia del profeta en uno de los capiteles (D-123) también podría estar asociada con el anhelo de salvación del alma de un rey, Sancho Ramírez, posiblemente ya fallecido. En este caso, la imagen de Daniel se vincularía con la inscripción que figura bajo el tejazoz superior, en la cual se menciona una donación del soberano destinada a que el Señor le gratificara con la vida eterna.¹¹⁵⁰

¹¹⁴⁸ Véase el apartado VI.3.3.4.1 de esta tesis, así como las correspondientes fichas del corpus iconográfico.

¹¹⁴⁹ Véase el apartado VI.3.1.2 de esta tesis, así como las correspondientes fichas del corpus iconográfico.

¹¹⁵⁰ Véase el apartado VI.3.4.1 de esta tesis, así como la correspondiente ficha del corpus iconográfico.

La ubicación de algunas obras, como los capiteles de San Pedro Tejada (D-243), Saint-Papoul (D-290) o Vigeois (D-383), en el exterior del ábside, espacio habitual de enterramiento, podría tener una motivación funeraria, máxime si se tiene en cuenta que en los dos primeros aparece el castigo a los conspiradores y el último está junto a la parábola del pobre Lázaro, ambos temas alegorías del Juicio Final.

Como ya hemos comentado en el apartado V.1.10, en algunas ocasiones se insertan en la escena unas aves, posiblemente rapaces, las cuales son ajenas a la narración bíblica. Sin embargo, su interpretación podría hallarse en las propias Escrituras, y tener un sentido funerario. En dos pasajes en los que se habla sobre la ubicación de la parusía se dice lo siguiente: «Do quiera que esté el cuerpo, allá volarán las águilas»¹¹⁵¹ y «donde quiera que se hallare el cuerpo, allí se juntarán las águilas».¹¹⁵²

Para finalizar con esta enumeración de ejemplos en los que se detecta una vinculación de la imagen de Daniel con el ámbito funerario, es significativo el caso de un capitel descontextualizado de San Trófimo de Arlés (D-013), el cual podría proceder del claustro de la propia catedral, espacio para el que está documentada su función como cementerio. En dicha catedral, el personaje que aparece entre los leones, posiblemente Daniel, adopta una postura propia de los rituales de enterramiento de la época, con los brazos cruzados a la altura del pecho.¹¹⁵³

1.2.1. Daniel como alegoría del Juicio Final. Vinculación con el Apocalipsis

Ya hemos comentado que Ruperto de Deutz fue quien, en su obra *De Trinitate*, estableció un nexo entre la visión de Daniel en la que se le anuncia la parusía, y la idea de juicio que se expresa en el significado de su nombre: «Juicio de Dios» o «Dios es mi juez».¹¹⁵⁴ Teniendo en cuenta también dicha etimología, Godofredo de Admont proponía que el pasaje Daniel 14 anunciaba el Juicio Final.¹¹⁵⁵ La visión narrada en Daniel 12, en la que san Miguel se le aparece al profeta y le encomienda que mantenga sellado hasta el fin de los días el libro en el que figuran los nombres de los que se salvarán, también contribuye a estrechar la conexión que se establece entre el

¹¹⁵¹ Lucas 17: 37 (VULGATA: v. V: 208).

¹¹⁵² Mateo 24: 28 (VULGATA: v. V: 70).

¹¹⁵³ Véase el apartado VI.3.2 de esta tesis, así como la correspondiente ficha del corpus iconográfico.

¹¹⁵⁴ GREEN 1948: 22, 26-28.

¹¹⁵⁵ GODOFREDO: cols. 254-258; TRAVIS 2000: 53.

profeta y el Juicio Final. Esta visión es la que puede justificar, como ya hemos comentado,¹¹⁵⁶ que en no pocas ocasiones el profeta aparezca sosteniendo un libro, y que este sea una alusión al Juicio Final y a la salvación. Por ejemplo, Pousa propone esta explicación para los libros que el profeta porta en los capiteles de Carboentes (D-055) y Maianca (D-427).¹¹⁵⁷

En el claustro de Nuestra Señora de la Dorada de Tolosa (D-357), en la portada de San Trófimo de Arlés (D-012) y en el interior de la iglesia de prioral de Saint-Révérien (D-297), el episodio de la condena de Daniel aparece inmerso en sendos programas iconográficos en los que se incluyen algunas de las diferentes fases del Juicio Final, como la resurrección de los muertos, el pesaje de las almas y el destino final de los bienaventurados y los condenados. En otras ocasiones Daniel aparece junto a alguna de estas escenas aislada del resto, es decir al lado de evocaciones sintéticas del Juicio Final representado con tan solo uno de sus episodios. Lo más frecuente es que esta escena sea la psicostasis. Ello sucede en Cambre (D-053),¹¹⁵⁸ Moraime (D-197), Palacios de Benaver (D-219), Saintes (D-310) y Saujon (D-331). Sin embargo, en el pórtico de Lagraulière (D-138), en el relieve del lado opuesto al que se encuentra el capitel con Daniel, más que evocarse el Juicio Final, al estar san Miguel junto al lecho del difunto, pesando su alma, parece que se está haciendo referencia al juicio particular.¹¹⁵⁹ En el Pórtico de la Gloria, en el que Daniel entre dos leones (D-325) figura en la parte inferior del parteluz central,¹¹⁶⁰ el Juicio Final aparece representado, en las arquivoltas del arco meridional, por medio de las almas de los bienaventurados en brazos de unos ángeles y del castigo de los condenados.

En otras situaciones, en las que el Juicio Final no se muestra de forma directa, la figura del profeta puede aludir al mismo gracias a la presencia cercana de escenas cuyo simbolismo remite a él. Este es el caso de dos parábolas: la del pobre Lázaro y del mal rico, la cual aparece junto a la condena del profeta en Ávila (D-028),¹¹⁶¹ Châtillon-sur-Indre (D-077), Lincoln (D-157), Rion-

¹¹⁵⁶ Véase el apartado V.1.1.3.4 de esta tesis.

¹¹⁵⁷ ENCICLOPEDIA PONTEVEDRA 2012: v. I: 440; ENCICLOPEDIA A CORUÑA 2013: 618.

¹¹⁵⁸ Vila relaciona a Daniel con la representación del Juicio Final (psicostasis) en uno de los capiteles (VILA 1986: 64-70, 72).

¹¹⁵⁹ Aunque algunos autores ya lo citan anteriormente, es a partir de los siglos XII y XIII cuando se va desarrollando la concepción de juicio particular (RODRÍGUEZ BARRAL 2007: 19-20). El tema del juicio particular ha sido tratado ampliamente por Angheben (ANGHEBEN 2013).

¹¹⁶⁰ Sobre las interpretaciones que se ha propuesto respecto a esta figura, véanse OLAÑETA 2016a: 79-80 y la correspondiente ficha del corpus iconográfico.

¹¹⁶¹ Rico considera que hay una íntima relación entre ambos temas que explica de la siguiente manera: «Daniel recibe en el foso de los leones el ‘prandium’ entendido como viático o refrigerio que se le niega a Epulón en el infierno por habérselo privado a Lázaro en vida». Aunque en esta conexión que establece es la caridad el elemento determinante, líneas más adelante, afirma que la parábola es una «suerte de juicio individual en relación tipológica con el Juicio Final» (RICO 2002: 258, 262).

des-Landes (D-257), Vézelay (D-380) y Vigeois (D-383), y la de las vírgenes prudentes y necias, la que tan solo se encuentra junto a Daniel en la portada de Civrai (D-083).

Si en estas dos parábolas, la referencia con el Juicio Final se establece mediante el contraste entre los diferentes destinos que esperan a unos y a otros en función de sus actos, en la propia historia de la condena de Daniel también se recurre a una estrategia semejante. Como explicaremos con más detalle en el apartado VI.2.2, en algunas obras en las que se representa a los que conspiraron contra el profeta,¹¹⁶² la actitud dual de los leones, benévolos con este pero implacables con aquellos, es una clara alegoría del Juicio Final.

También podría deducirse la intención de dotar a la imagen de un carácter escatológico a partir de la ubicación relativa de la figuras en la escena. Por ejemplo, Peterli, tras detectar que en el grupo de capiteles del lado de la epístola del arco presbiterial de la catedral de Chur (D-079) los personajes asociados con el Mal se sitúan a la izquierda de Daniel, y los vinculados con el Bien a su derecha, infiere que se está haciendo referencia al Juicio Final.¹¹⁶³

Otra forma indirecta de relación con el Juicio Final, se puede dar como consecuencia del vínculo que se estableció entre el profeta y el Apocalipsis, del cual, por ejemplo, es buena muestra el hecho de que los *Commentarius in Daniele* de Jerónimo de Estridón se encuadernaran conjuntamente con el *Commentarium in Apocalypsin* de Beato de Liebana en los códices denominados beatos. Cabanot, que ha demostrado que la decoración escultórica del brazo norte del transepto de la abadía de Saint-Sever se inspira en el beato que se realizó en el *scriptorium* de dicho cenobio,¹¹⁶⁴ explica la presencia de la segunda condena del profeta (D-302) en uno de los capiteles de este ámbito por la importancia que para la abadía tenía el Apocalipsis.¹¹⁶⁵ En Gargillesse (D-113), Haux (D-121) y Saint-Révérien (D-297), los capiteles en los que figura Daniel entre los leones se encuentran próximos al lugar ocupado por los ancianos del Apocalipsis. En el último de estos templos ya hemos visto que, además, hay escenas del Juicio Final.

También sería susceptible de apreciarse una relación con el Juicio Final, por medio de la alusión al Apocalipsis, en aquellos casos en los que se representa a la *Maiestas Domini* o un crismón

¹¹⁶² Véase el apartado V.1.6 de esta tesis.

¹¹⁶³ PETERLI 1990: 223. Este tema se desarrolla más ampliamente en los apartados VI.2.2 y VI.3.3.4.2 de esta tesis, así como en la correspondiente ficha del corpus iconográfico.

¹¹⁶⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms Lat. 8878.

¹¹⁶⁵ CABANOT 2011. Sobre las representaciones de Daniel en la abadía de Saint-Sever, véase el apartado VI.3.3.3 de esta tesis.

rodeados por el Tetramorfos, lo cual sucede en Arlés (D-012), Cervon(D-067),¹¹⁶⁶ Civrai (D-083), Civet (D-089), Esclottes (D-100), Ginebra (D-118), Haux (D-121), Luz-Saint-Sauveur (D-166), Rion-des-Landes (D-257), Santillana del Mar (D-327), Tudela (D-367) y Uchacq-et-Parentis (D-368).

El caso de la portada occidental de la catedral de Jaca (D-125) es especialmente interesante, puesto que la vinculación con el Juicio Final se establecería por medio de la actitud antitética de los leones del tímpano, descrita en las inscripciones que les acompañan.¹¹⁶⁷

Aunque se trata de una miniatura, un manuscrito procedente de la abadía de San Bertín de Saint-Omer (c. 1190-1200) y conservado en La Haya,¹¹⁶⁸ resulta un ejemplo muy elocuente para percibir este nexo de Daniel con el Juicio Final. En el mismo la condena de Daniel comparte folio con la resurrección de Lázaro y el juicio de Salomón (fig. 216). Si bien ambas imágenes ponen de manifiesto la relación del profeta con la resurrección y lo judicial, lo que lo vincula definitivamente con el Juicio Final es el libro abierto que porta en sus rodillas, el cual, muy probablemente, es aquel en el que están inscritos los nombres de los que se salvarán.

1.2.2. La relación con la imagen del arcángel san Miguel

En un capitel de la galería sur del claustro de Santillana del Mar (D-327) Daniel es asistido por dos ángeles. Uno de ellos porta a Habacuc por los cabellos, mientras que el otro alza su mano izquierda al tiempo que sujeta con la derecha un libro cerrado (fig. 217). En otro trabajo hemos propuesto que esta segunda figura angélica debería ser identificada como san Miguel y no como el ángel mediante el que se materializa la ayuda divina en el episodio narrado en Daniel 6.¹¹⁶⁹ Este arcángel es quien, en la visión del profeta narrada en Daniel 12 le anuncia al profeta que «Y en aquel tiempo tu pueblo será salvado; lo será todo aquel que se hallare escrito en el libro»¹¹⁷⁰ y le ordena: «ten guardadas estas palabras, y sella el libro hasta el momento determinado».¹¹⁷¹ Dicha

¹¹⁶⁶ En la lectura que Pressouyre hace de este conjunto plantea que el profeta, junto con Susana, que presuntamente estaría en otra de las cestas de la portada, representa a las almas salvadas por la justicia divina el día del Juicio Final (PRESSOUYRE 1967: 25).

¹¹⁶⁷ Este caso se trata con mayor profundidad en el apartado VI.2.2 de esta tesis, así como en la correspondiente ficha del corpus iconográfico.

¹¹⁶⁸ Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. KB 76 F 5, f. 9r.

¹¹⁶⁹ OLANETA 2009: 19-20. Si se tratara del ángel de Daniel 6, en este capitel se estarían representando al unísono las dos ayudas divinas recibidas por el profeta en sus dos condenas.

¹¹⁷⁰ Daniel 12: 1 (VULGATA: v. VI: 48).

¹¹⁷¹ Daniel 12: 4 (VULGATA: v. VI: 48). Sobre la presencia de san Miguel en el Libro de Daniel véase SIMPOSIO 2010 (1986): 72-75.

interpretación está en línea con la explicación dada por Scheifele para el libro con el que en ocasiones se representa a Daniel, y el cual esta autora relaciona con dicha visión.¹¹⁷² Esta identificación la hemos hecho extensiva, considerando los numerosos puntos de contacto entre ambas obras, al ángel que se asoma a la boca del foso con un libro en la mano en un capitel de la portada de la iglesia de Yermo (D-395) (fig. 218).¹¹⁷³

Además de esta fuente bíblica, la relación entre el ángel y el profeta puede encontrar justificación en alguna fuente litúrgica. Así, ambos personajes son citados –Daniel de forma implícita mediante la mención a los leones y al «profundo lacu»– en la plegaria del ofertorio de la misa de difuntos del rito romano:

Liberá animas defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu, libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas Tartarus, ne cadant in obscurum, sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam.¹¹⁷⁴

El carácter escatológico asociado a Daniel, quien, como hemos visto en el apartado anterior, ha sido relacionado por múltiples motivos con el Juicio Final, hacen de él una imagen ideal para compartir con el arcángel programas iconográficos de carácter funerario o salvífico, de tal forma que, ambas figuras se complementan y, cuando se ubican una al lado de la otra, mutuamente activan sus respectivas lecturas anagógicas.

Esta vinculación entre Daniel y san Miguel podría contar con remotos antecedentes. En las ya mencionadas ampollas de peregrino de terracota procedentes de la región de Esmirna, y datadas en el siglo VI, en una de sus caras presentan a un Daniel barbado y con libro entre los leones (fig. 56) y en la otra a un personaje que alancea a un dragón. Esta última escena ha sido interpretada por Metzger como David y el dragón.¹¹⁷⁵ Sin embargo, considerando lo excepcional del tema propuesto por este autor y la presencia de Daniel en la otra cara, parece más adecuado plantear dos posibles interpretaciones alternativas. Por una parte, podría pensarse que representa al propio profeta matando a la serpiente de los babilonios, hecho que desembocó en su segunda condena al

¹¹⁷² SCHEIFELE 1994: 48. Véase también el apartado V.1.1.3.4 de esta tesis.

¹¹⁷³ OLANETA 2009: 29. Esta imagen había sido descrita por García Guinea como un «ángel portador de lanza y libro» –del que indica que sería símbolo de la gracia, la fe y la virtud– (GARCÍA GUINEA 1979: v. I, 394), lectura que comparten Freeman y González (FREEMAN, GONZÁLEZ 1990: 120-121). Por su parte, Herrero la ha descrito como «un ángel del Señor que representa la ayuda divina» (HERRERO 1996: 59).

¹¹⁷⁴ «Liberadlos de la boca del león para que el abismo horrible no los engulla y no caigan en los lazos de las tinieblas. Que san Miguel, portador del estandarte, los introduzca en la santa luz». DEONNA 1950: 489.

¹¹⁷⁵ METZGER 1981: n. 117; ARIAS, NOVOA 1999: 172; SÖRRIES 2005: 140, 151.

foso. Por otra parte, una segunda alternativa llevaría a ver una figura áptera del arcángel san Miguel. A este respecto, no se ha de olvidar que existen antecedentes de ángeles sin alas, precisamente en las representaciones de la condena de Daniel, en algunos sarcófagos paleocristianos, como en el denominado Dogmático (fig. 20). De ser acertada esta segunda lectura, estaríamos ante el ejemplo más antiguo en el que se observa este nexo entre el profeta y el arcángel. Aunque es posterior a 1200, un amuleto bizantino conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, y decorado por las dos caras, una con Daniel en el foso, y otra con san Miguel, supone un nuevo indicio de las conexiones existentes entre ambos personajes (fig. 11).¹¹⁷⁶

Al igual que en sucede en Yermo, en un capitel del interior del ábside de Melay (D-180), el ángel que auxilia a Daniel, en este caso llevando a Habacuc, porta un objeto cuadrado que muy posiblemente es un libro, de lo que podría deducirse que se están fusionando en una misma escena tanto la visión del profeta como su segunda condena. Confirmaría esta *conflation* el hecho de que Daniel esté, asimismo, sosteniendo también entre sus manos otro libro. Vila comenta que la función protectora atribuida a san Miguel podría ser la causa de que se haya identificado en ocasiones al arcángel con el ángel protagonista de la ayuda divina al profeta.¹¹⁷⁷ Esto es lo que podría explicar la presencia del libro que llevan los ángeles de Yermo (D-395) y Melay (D-180).

Resultan de gran interés los casos de La Coruña (D-133), Landiras (D-140) y Treviana (D-411), pues en los mismos aparece un ángel con un libro que no forma parte de ninguna escena, pero que se halla en el capitel anexo al de Daniel o en uno muy cercano. La interrelación entre ambas figuras no solo viene determinada por su proximidad, sino también por el hecho de que el profeta también lleva libro, muy posiblemente el Libro de los justos. De esta forma, la presencia de san Miguel con el libro activa la lectura anagógica del profeta al hacer referencia a la salvación. En el tímpano de Neuilly-en-Donjon (D-204), detrás de la Virgen con el Niño de la adoración de los Magos, se halla un ángel cuya identificación ha resultado controvertida.¹¹⁷⁸ Este aparece escribiendo en un libro, por lo que podría ser asociado, de nuevo, con san Miguel con el Libro de los justos y establecer, de esta manera, un paralelismo por similitud con el Daniel que aparece en uno de los capiteles de la portada.

¹¹⁷⁶ MIRROR 1999: 94.

¹¹⁷⁷ VILA 1986: 68.

¹¹⁷⁸ Tratamos con más profundidad sobre la lectura del programa iconográfico de esta portada en el apartado VI.3.1.2 de esta tesis.

Sin embargo, mucho más frecuente es que el binomio Daniel-san Miguel dentro de un mismo programa iconográfico se lleve a cabo incluyendo alguno de los dos episodios más frecuentes en los que interviene el arcángel: alanceando al dragón o pesando las almas. Mientras que el primero hace referencia explícita al triunfo del Bien sobre el Mal, el segundo es una alegoría del Juicio Final. De esta forma, san Miguel aparece luchando contra el dragón junto a la condena del profeta en Bouliac (D-046), Cambre (D-053), Cessac (D-068), Chadenac (D-070), Châtillon-sur-Indre (D-077), Courpiac (D-087), Covet (D-089), Estables (D-101), Ginebra (D-118), La Sauve-Majeure (D-135), Moirax (D-185 y D-186), Parma (D-223), Pavía (D-227 y D-228), Saint-Quentin-de-Baron (D-296), Saint-Sever (D-302), Saint-Vincent-de-Pertignas (D-305) y Varen (D-378). La psicostasis se encuentra próxima a Daniel en Arlés (D-012), Cambre (D-053), Lagraulière (D-138), Moraimé (D-197 y D-198),¹¹⁷⁹ Palacios de Benaver (D-219), Saint-Révérien (D-297), Saintes (D-310), Santillana del Mar (D-327), Saujon (D-331) y Tolosa (D-357).

En la ventana del ábside central de la abadía de La Sauve-Majeure, el capitel de san Miguel con el Dragón tiene como *pendant* al profeta, pero no en su condena al foso, sino matando a la serpiente de los babilonios, con lo que se establece un claro paralelismo entre ambos personajes, como ejemplos del triunfo contra el Mal. Además, ambas escenas se encuentran en la cúspide de un triángulo imaginario, situado en el centro de la cabecera, en cuya base está la condena de Daniel (D-135) y el castigo de los conspiradores (gráficos G-8 y G-9).¹¹⁸⁰ Otro interesante ejemplo en el que se puede apreciar hasta tal punto se identificaron ambos personajes, se encuentra en el interior del actual ábside central, y antigua portada oriental, de la iglesia de Varen. En la misma, muy próximo al capitel de Daniel entre los leones (D-378), aparece san Miguel alanceando al dragón y alzando una bola en la mano que le queda libre (fig. 219). Con este gesto se podría estar aludiendo a la manera como el profeta acabó con la serpiente de los babilonios, lo que supondría una nueva *conflation* entre Daniel y el arcángel.

Un caso insólito es el capitel de Ferreira de Pantón, en el cual un presunto Daniel que bendice y sostiene un libro, parece lucir unas llamativas alas extendidas.¹¹⁸¹ En un capitel de la iglesia oscense de Majones (D-429) también aparece un presunto profeta con alas.¹¹⁸² Moure se pregunta

¹¹⁷⁹ Moure explica así la proximidad entre ambas escenas: «Daniel se convierte en una metafórica referencia a la recompensa de la resurrección que aspira a alcanzar el buen cristiano en el último juicio al que se alude en uno de los capiteles en el que figura el arcángel san Miguel pesando las almas» (MOURE 2006: 297).

¹¹⁸⁰ En el apartado VI.3.1.3 de esta tesis se analiza con más profundidad el programa iconográfico de los capiteles de la cabecera de La Sauve-Majeure.

¹¹⁸¹ MOURE 2006: 290.

¹¹⁸² Moure ha sugerido que el capitel gallego se habría inspirado en el oscense (MOURE 2005b: 77).

si estas dos imágenes no podrían representar al ángel mediante el cual se materializó la ayuda divina en la primera condena, cuestión sobre la que nos inclinamos por dar una respuesta negativa.¹¹⁸³ Una interpretación alternativa es que en ambas obras no se represente ni a dicho ángel, ni a Daniel, sino a san Miguel presentado como vencedor de las fuerzas del Mal de acuerdo al modelo iconográfico propio del profeta, insólita particularidad que podría explicarse por la estrecha relación existente entre ambos. En Majones (D-429) el presunto arcángel aparece señalando el libro donde, según la visión narrada en Daniel 12, figuran inscritos los nombres de los que se salvarán. En este templo, esta lectura es congruente con la posibilidad de que esta fuera la iglesia del priorato del Santo Ángel que menciona la documentación.¹¹⁸⁴ Otra alternativa es que sea Daniel, quien asume las alas del ángel al que estaría dedicado el templo.

Como ya hemos comentado, Cabanot ha vinculado, entendemos que acertadamente, el programa iconográfico del brazo norte del transepto de la iglesia abacial de Saint-Sever con las imágenes que aparecen en el beato realizado en dicho cenobio.¹¹⁸⁵ En consecuencia, el capitel con la segunda condena de Daniel (D-302) se habría incluido en el programa desarrollado en este ámbito precisamente porque el Libro de Daniel forma parte de dicho códice. Frente a Daniel, en la arquería de la tribuna norte, se encuentra una cesta en la que dos ángeles, uno de ellos san Miguel, alancean a sendos dragones. En este caso, el nexo que se establece entre el profeta y el arcángel está motivado por el protagonismo de ambos personajes en las miniaturas del beato.¹¹⁸⁶

1.2.3. Representación de donantes y comitentes junto a Daniel

Como consecuencia de lo comentado en los dos apartados anteriores, la figura de Daniel es susceptible de haber sido considerada por la sociedad de la época como un buen intercesor al que recurrir para rogar por la salvación del alma. Como veremos en el apartado VI.2.2, y como ya hemos propuesto en otro trabajo,¹¹⁸⁷ en una inscripción de la portada de Yermo, situada en la jamba al lado de los dos capiteles en los que se representa la condena del profeta (D-395), el posible promotor de la obra, Pedro Quintana, decidió incorporar, a continuación de su firma, una súplica para pedir a quien la leyera que rezara un padrenuestro por su alma. A nuestro entender, no creemos que sea fruto de la casualidad la ubicación de esta petición junto a la imagen de

¹¹⁸³ MOURE 2006: 290.

¹¹⁸⁴ GÓMEZ DE VALENZUELA 1973: 464.

¹¹⁸⁵ CABANOT 2011.

¹¹⁸⁶ En el apartado VI.3.3.3 de esta tesis se desarrolla la explicación del programa iconográfico del brazo norte del transepto de Saint-Sever.

¹¹⁸⁷ OLANETA 2009: 27-34.

Daniel, máxime teniendo en cuenta que este aparece acompañado por un ángel con un libro, posiblemente san Miguel con el libro donde figuraban los nombres de los que accederían a la vida eterna. En los restos conservados de la que fuera una de las portadas de la catedral de Monopoli, figura una inscripción en la que se hace referencia a que las obras del templo se iniciaron en 1107 por iniciativa del obispo Romualdo y la financiación de Roberto, conde de Conversano.¹¹⁸⁸ Uno de los dos capiteles en los que se apoyaba la arquivolta decorada con cabezas de ángeles en la que figura dicha inscripción, representa a Daniel (D-190), posiblemente sosteniendo un libro, entre dos leones.

En otras ocasiones, el donante o comitente, en lugar de ser aludido mediante una inscripción, pudo ser representado junto al profeta.¹¹⁸⁹ Por ejemplo, Soutou señala el posible papel de mediador que desempeñaría Daniel en el tímpano de Lapeyre (D-146) para que la comunidad benedictina de dicho priorato alcanzara la salvación. Identifica a algunos de los personajes que acompañan al profeta como el abad de Marsella, el del priorato y el señor local, Ramón Alquier.¹¹⁹⁰ También podrían encontrarse representaciones de donantes en Engayrac (D-098) y Moirax (D-185), en donde las figuras que rezan con las manos unidas en las caras laterales de los capiteles con la condena de Daniel, difícilmente pueden asociarse a otros personajes de la narración bíblica (fig. 206).¹¹⁹¹ Su gestualidad orante es similar a la que adoptan ciertas figuras de comitentes que aparecen en algunos tímpanos como, por ejemplo, los de Iaxa,¹¹⁹² Egmond Binnen (fig. 114),¹¹⁹³ Windberg, Alpirsbach,¹¹⁹⁴ o Saint-Denis, donde el abad Sugerio adopta esta postura (fig. 113). Aunque en el caso de estudio que dedicamos a Moirax trataremos con más profundidad respecto a la posible lectura del programa iconográfico que se desarrolla en el templo, avanzaremos que no debe descartarse que estas dos figuras orantes que asoman por detrás de los leones fueran Guillaume-Arnaud, fundador del priorato, y su hijo Pedro, el primer abad.¹¹⁹⁵

¹¹⁸⁸ BELLI D'ELIA 1985b: 190; BELLI D'ELIA 2003: 293.

¹¹⁸⁹ Sobre las representaciones de donantes, véanse LIPSMAYER 1981; HEYMAN 2005; OLAÑETA 2012; POZA 2014.

¹¹⁹⁰ SOUTOU 1969: 366-367.

¹¹⁹¹ OLAÑETA 2014c: 371-372.

¹¹⁹² PLÓCIENNIK 1997; OLAÑETA 2012: 99.

¹¹⁹³ Procedente de la abadía de San Pedro y San Adelberto de Egmond Binnen, conservado en el Rijksmuseum, Amsterdam (inv. BK-NM-1914, c. 1122-1132). Los donantes son el conde de Holanda Dirk VI y su madre Petronila. (VAN DEIJK 1994: 328-330, fig. 109)

¹¹⁹⁴ c. 1150. Los comitentes representados en el tímpano del monasterio de Alpirsbach (Baden-Wurtemberg) son el conde Adalberto de Zollern y su mujer Adelheid de Eberstein (KALBAUM 2011: 185-192; OLAÑETA 2012: 98).

¹¹⁹⁵ Véase el apartado VI.2.2 y la correspondiente ficha del corpus iconográfico.

La posible presencia de comitentes en los capiteles de Moirax (D-185) y Engayrac (D-098) abre la posibilidad a aplicar esta misma interpretación a otras cestas en las que, por detrás de los leones, aparecen personajes que no pueden ser asociados con Habacuc, el ángel o el rey. Uno de los dos capiteles con Daniel en el foso de los leones del priorato de Cénac (D-062) sigue exactamente el mismo modelo iconográfico que las piezas de Moirax (D-185) y Engayrac (D-098), con la diferencia de que los individuos situados tras las fieras están representados tan solo con el rostro. En ambos se aprecia un especial cuidado a la hora de definir los rasgos fisonómicos, pues si uno luce un peculiar peinado por encima de las orejas formado por un flequillo que se abre en el centro de la frente, el otro exhibe un no menos llamativo mostacho. Ambos aspectos –mismo modelo iconográfico y fisonomía específica– permiten plantear la posibilidad de que también en Cénac se hayan representado junto al profeta a unos donantes o comitentes.

En el capitel del lado del evangelio del arco presbiterial de iglesia de San Martín de Sobran (D-385) aparece un personaje sin barba, de pie, vestido con túnica larga, que sostiene un libro cerrado en la mano izquierda y muestra la palma de la derecha a la altura del pecho, junto al que se alza un león en posición rampante.¹¹⁹⁶ El gesto del personaje y la presencia del libro permiten afirmar que se trata de la condena de Daniel. En la cara lateral opuesta de la cesta figura un segundo individuo que junta sus manos en actitud de rezar. Como en los ejemplos anteriores, muy posiblemente este personaje representa al comitente de la obra o a un donante, que se representa junto a Daniel para obtener su salvación. Como hemos visto al comentar las interpretaciones que la exégesis atribuía al profeta, la oración era considerada como una de las causas que contribuyeron a que saliera indemne del foso. Es por ello interesante que este personaje, así como los de Moirax (D-185) y Engayrac (D-098), adopten una actitud orante cuando son representados junto al profeta.

Sendos capiteles de Echano (D-215), Sarbazan (D-329) y Saint-Aubin (D-266), que presentan una composición muy similar y notables afinidades estilísticas entre sí,¹¹⁹⁷ y en los que Daniel sostiene un libro abierto, también cuentan con unos personajes situados tras los leones en lo alto de las caras laterales. Podría tratarse del rey –bien Darío, bien Ciro–, que acude al foso pasada la noche o los siete días, según el relato elegido. Sin embargo, la duplicidad de la imagen en Echano (D-215) y Sarbazan (D-329) reduce notablemente la probabilidad de que esta sea la lectura correcta.

¹¹⁹⁶ Aunque Padín ha interpretado estos animales como simios (PADÍN 2014: 202), el movimiento de sus colas, muy característico de las representaciones de los leones en el románico, permite afirmar con seguridad que se trata de este tipo de felinos.

¹¹⁹⁷ OLANETA 2014c. Véase el apartado VI.3.1.4 y las correspondientes fichas del corpus iconográfico.

Cabría descartar que se trate del ángel de la condena narrada en Daniel 6, dado que ninguno de los individuos lleva alas y ambos lucen barba, atributo extraño en las representaciones angélicas.¹¹⁹⁸ También podría tratarse de Habacuc, pero la ausencia de los alimentos que suele llevar cuando se le representa avanzando por detrás de las fieras, o de la compañía del ángel, limitan esta posibilidad. Las dos cabezas que aparecen en los laterales del capitel de Sarbazan, de las que una parece mostrar una toca femenina, y el busto del individuo representado en la cara oriental de Saint-Aubin tampoco parecen ser muy generosas en cuanto a información relevante para su identificación. En consecuencia, todos estos rostros, así como los individuos anteriormente mencionados, son susceptibles de ser considerados como la hipotética imagen de los comitentes.

Resulta sugerente relacionar el capitel de Daniel en el foso de Saint-Benoit-sur-Loire (D-270) con el que, colocado simétricamente, se halla en la capilla absidal contigua, en donde unos donantes, entre ellos una mujer, se postran ante Cristo. Estos, identificados por inscripciones como CLEOPHAS MILES, HUGO MILES, PETRUS MILES, ODA, son observados por el monje Hugo de Santa María –identificado, así mismo, por la inscripción HUGO DE S(an)C(t) A MARIA–, quien permanece de pie y, a su vez, ofrece un libro abierto. Con este son tres los capiteles del templo en los que aparece la imagen de este monje de la abadía, autor de varias obras históricas y del último capítulo de los *Miracula Sancti Benedicti*.¹¹⁹⁹ Aunque en alguna ocasión se ha atribuido a este personaje la realización de varios de los capiteles del templo, Vergnolle opina que en esta cesta aparece más como un donante que como un escultor, y se pregunta cuál es el papel que desempeñaría su familia en la construcción del edificio.¹²⁰⁰ Lo que en cualquier caso parece claro, es que en esta importante abadía benedictina, una cesta en la que se muestra a unos personajes reales, y muy posiblemente benefactores del templo, está situada de forma estratégica y cercana respecto al capitel de Daniel con Habacuc (D-270). Por ello, es tentador plantear la posibilidad de que se haya pretendido establecer una correspondencia entre los alimentos portados por Habacuc a Daniel y los bienes entregados por los donantes a la Iglesia, representada esta por Cristo. En este doble juego de paralelismos, Cristo-Daniel y donantes-Habacuc, tendría por objetivo propiciar la salvación del alma de uno de los miembros más destacados de la comunidad monástica y de su familia. Un antecedente de ello podría encontrarse en los relieves

¹¹⁹⁸ Se conocen escasas representaciones de ángeles con barba, como el tímpano de Santa María de Besalú, actualmente en el denominado Conventet en Barcelona, la pila bautismal de Colmenares de Ojeda, el Tetramorfos de las trompas del cimborrio de Nogales de Pisuerga o un capitel de Revilla de Santullán.

¹¹⁹⁹ VERGNOLLE 1985: 255.

¹²⁰⁰ VERGNOLLE 1985: 256.

exteriores de la iglesia de Akdamar, en la que Daniel en el foso, asistido por Habacuc, comparte esquina con la imagen del rey armenio Gagik I Artzruni de Vaspurakan (904-943), quien ofrece una maqueta del templo a Cristo.

Según Branchi, en la parte inferior de las jambas del portal de acceso al palacio en el castillo de Castel Tirolo, se representa a Alberto y Bertoldo, primeros señores de Tirol, acompañados de sus respectivas esposas. En su opinión, el conde figuraría como garante de la justicia y de los derechos públicos.¹²⁰¹ En la clave de la arquivolta exterior, aparece un personaje que sujeta las garras de los dos leones que le flanquean, y que es susceptible de ser interpretado como Daniel en el foso. En este caso, la posible relación entre los comitentes y el profeta, como ya veremos, podría explicarse por la función judicial de la sala a la que da acceso la portada.¹²⁰²

En el registro inferior de la pila bautismal de Freckenhorst (D-110) asoma, representado de busto, un personaje con barba entre leones, que podría ser Daniel.¹²⁰³ Como veremos con detalle en el apartado dedicado al bautismo,¹²⁰⁴ Soltek y Méhu descartan esta interpretación y ven en él la imagen emblemática de un fiel que, en su recorrido espiritual, vence al Mal gracias a su acceso al bautismo.¹²⁰⁵ Entre las razones que expone el segundo de estos autores está el presunto parecido físico con la figura orante que aparece arrodillada a los pies de la Crucifixión. En nuestra opinión, la explicación de que el individuo pasa, mediante un proceso de «espiritualización», de estar entre leones a compartir espacio con «corps sanctifiés», resulta muy rebuscada y carente de fundamento. Se nos antoja más razonable pensar que el individuo orante arrodillado ante Cristo es un comitente, y que el sujeto entre los leones es Daniel, cuya presencia tendría un carácter soteriológico, totalmente coherente con el anhelo de salvación del alma del comitente de la obra. En este sentido, sería similar a lo que hemos visto que sucede en Saint-Benoit-sur-Loire (D-270), ya que en ambos lugares, los donantes aparecen postrados ante Cristo, a quien adoran y suplican, mientras que la figura del profeta adquiere un papel secundario, que complementa el sentido de la escena principal.

M. Gaborit considera que el programa de la portada de la iglesia de Sainte-Radegonde se organiza en torno a su tímpano, en el que ve a unos peregrinos a Compostela, de los que uno podría ser el

¹²⁰¹ BRANCHI 2004: 272-273.

¹²⁰² Véase el apartado VI.1.11 de esta tesis.

¹²⁰³ Las diferentes interpretaciones que se han propuesto respecto a este personaje pueden consultarse en el estado de la cuestión de la correspondiente ficha del corpus iconográfico.

¹²⁰⁴ Véase apartado VI.1.7 d e esta tesis.

¹²⁰⁵ SOLTEK 1987: 321-345; MÉHU 2008: 313.

propio Santiago, ante san Pedro y san Pablo (fig. 221). Identifica como Daniel entre los leones uno de los capiteles (D-308) y comenta que estos «proposent un embryon de programme eschatologique», en el que la imagen del profeta evocaría la salvación.¹²⁰⁶ Para comprender la presencia de Daniel en esta portada, así como para entender el programa iconográfico de la misma, resulta fundamental interpretar correctamente a los personajes que acompañan a san Pedro y san Pablo. El morral que llevan ambos es un evidente atributo de peregrino. Sin embargo, los objetos alargados que sostienen con las dos manos, no son un bastón y un bordón como los define Gaborit,¹²⁰⁷ ya que no llegan hasta el suelo, ni se aprecian rastros de ruptura en la parte inferior de ambos. La forma afilada de su extremo superior es la prueba para identificarlos con dos cirios, como los que, por ejemplo, llevan la condesa Lucía del Pallars en los frescos de San Pedro del Bungal¹²⁰⁸ o una donante sin identificar en un fragmento de pintura mural procedente de la iglesia de San Pedro Viejo de Esterrí d'Àneu (fig. 220).¹²⁰⁹ Así interpreta estos objetos Bougoux, para quien, además, los tres personajes del lado sur del tímpano serían un hombre y una mujer acompañados de un palafrenero.¹²¹⁰ Efectivamente, el velo con el que cubre su cabeza la segunda figura permite identificarla con una fémica, y el hombre de menor tamaño que asoma detrás de un caballo, al que sujeta la silla de montar, no puede ser otro que un sirviente de los dos anteriores.¹²¹¹ Aunque, como hemos dicho, Gaborit sugiere que la peregrinación de estos dos personajes podría haber sido a Santiago, la presencia de san Pedro y san Pablo apunta, más bien, a que esta podría haber sido a Roma. Además, la imagen del sirviente con el caballo y los dos cirios son claros indicios de que lo que se está mostrando es el momento en el que la pareja de peregrinos procede a adorar las tumbas de ambos santos una vez que han culminado su viaje a la Ciudad Santa. La escena recuerda enormemente a los relieves del interior del ábside de Turégano, en los que, como ha demostrado Castiñeiras, unos peregrinos –Fernando III, Beatriz de Suabia y el obispo Bernardo de Segovia, según este autor– se postran arrodillados ante la escultura de apóstol Santiago.¹²¹² Teniendo en cuenta la escena desarrollada en cabecera de la iglesia segoviana, habría que plantearse la posibilidad de que en el tímpano de Saint-Radegonde las dos imágenes de san Pedro y san Pablo representen en realidad a las estatuas de dichos santos en Roma. A este respecto, es interesante recordar que en una de las disposiciones del *Libro de las Constituciones* del Archivo de la Catedral de Santiago (1240-1250) se insta a los peregrinos a que

¹²⁰⁶ GABORIT 1996: 78, 79.

¹²⁰⁷ GABORIT 1996: 78.

¹²⁰⁸ Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 113130. CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. I: 365-366; v. XV: 256; CASTIÑEIRAS, CAMPS 2008: 56.

¹²⁰⁹ Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 4530. CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. XV: 173-174.

¹²¹⁰ BOUGOUX 2006: 667.

¹²¹¹ También aparece un palafrenero cuidando del caballo detrás del donante en el tímpano de Mervilliers (fig. 222).

¹²¹² CASTIÑEIRAS 2012b.

depositen sus velas delante de la figura del apóstol.¹²¹³ En lo que se refiere al programa iconográfico del conjunto de la portada de Sainte-Radegonde, la contraposición con el Pecado Original, situado en el lado norte del tímpano, en la que la gestualización de Adán y Eva expresa claramente el sentimiento de arrepentimiento, invita a valorar el motivo del peregrinaje realizado por esta pareja y su criado: la penitencia. Planteada esta propuesta de lectura del tímpano, la imagen de Daniel cobra todo su sentido como figura asociada a la salvación del alma. El profeta representa el combate victorioso contra el Mal, en contraste con el personaje que lucha y apuñala a unos leones en el capitel contiguo. Daniel se mostraría como un ejemplo a seguir para aquellos que quisieran acceder a la vida eterna, venciendo al pecado, personificado en Adán y Eva, a través del arrepentimiento y la penitencia mediante la peregrinación, plasmadas en el tímpano. Las figuras de san Pedro y san Pablo, así como el obispo o abad que bendice en un capitel del lado sur, subrayarían el fundamental papel que en este proceso desempeña la Iglesia.

Al respecto de la representación de Daniel en la parte inferior del relieve sur de la Puerta de la Luna en la abadía de San Juan in Venere (San Giovanni in Venere) (D-109), Bertaux afirma que este episodio no guarda ninguna relación con la historia de san Juan Bautista, y propone como posible explicación a su presencia en esta portada que sirva para dotar de sentido al grupo decorativo que forman las dos bestias afrontadas.¹²¹⁴ Pace descarta dicha explicación, pero confiesa no haber encontrado una razón para la presencia de Daniel en una portada dedicada al Bautista, aunque intuye que, a pesar de su ubicación marginal, podría tener una significación ideológica más bien central.¹²¹⁵ Según Di Risio la inclusión del profeta significaría una expresión del triunfo del cristianismo.¹²¹⁶ Quizás el problema que impide explicar de una forma satisfactoria el papel que desempeña Daniel en esta portada se deba a que su configuración actual no coincide con la original. En relación a este asunto, Rossi propone que el montaje final de la portada se realizaría en la época del abad Rainaldo, pero utilizando los relieves realizados para la misma en la época de Oderisio II. Plantea que el proyecto inicial podría haber incluido un tímpano con un programa similar al de la iglesia de San Clemente de Casauria, es decir, con la imagen del abad ofreciendo una maqueta de la iglesia al santo titular.¹²¹⁷ De ser así, la figura de Daniel podría desempeñar una doble función: servir de *exemplum* para el monje –sentido tropológico– y hacer referencia a la salvación del alma del comitente –sentido anagógico–. Además, la evidente

¹²¹³ CASTIÑEIRAS 2012b: 96.

¹²¹⁴ BERTAUX 1904: 590.

¹²¹⁵ PACE 2004: 485.

¹²¹⁶ DI RISIO 1987: 140.

¹²¹⁷ ROSSI 2013.

relación compositiva y simétrica con la figura arrodillada entre grifos del lado opuesto, contribuiría a crear una contraposición entre la imagen del justo (Daniel) y la de un condenado. Con ello se subrayaría el sentido escatológico de la presencia del profeta. La presencia de la Virgen en el tímpano y de la escena de la Anunciación podría justificar que, además, se esté evocando la concepción virginal de María –sentido alegórico– mediante la presencia de Habacuc. Vemos, por tanto, que en esta portada, la imagen de Daniel, lejos de tener una mera función formal y decorativa como planteaba Bertaux, está plena de sentido y contenido simbólico, entre el cual estaría el complementar al retrato de Odesindo que presuntamente se exhibiría en el tímpano.

Otro miembro de la jerarquía eclesiástica, en este caso un obispo, aparece también al lado de Daniel en el capitel del lado de la epístola del arco presbiterial de Chur (D-079). Como ya hemos comentado, y desarrollaremos más ampliamente más adelante,¹²¹⁸ en este grupo de capiteles, mientras que los agentes del Bien se sitúan a la derecha de Daniel, los del Mal se ubican a su siniestra. El prelado, que podría ser Ulrich de Tegerfelden, abad de San Gall que fue obispo de Chur entre 1170 y 1179, se encuentra, como no podía ser de otra forma, entre los personajes asociados con el Bien, poniendo así de manifiesto sus méritos para acceder a la vida eterna. También podría tener relación con Daniel el obispo que, en la catedral de Ginebra, figura estratégicamente situado junto a la *visitatio Sepulchri* y en las proximidades del pilar donde se representa al profeta (D-118). La decisión respecto a tan privilegiada ubicación no debió de ser ajena al anhelo de salvación del obispo comitente, quizás el poderoso Arducius de Faucigny (1135-1185).¹²¹⁹

Al igual que sucede en Chur (D-079), también en Treviana (D-410) la ubicación de las imágenes en los capiteles del arco presbiterial induce a pensar en una intención encaminada a contraponer escenas positivas, en el lado del evangelio, con las obviamente negativas del lado de la epístola. Esta clara separación entre el Bien y el Mal, el hecho de que Daniel podría ser considerado como un personaje ideal como mediador para la consecución de la anhelada vida eterna, y la posible presencia de san Miguel con el Libro de los justos, llevan a plantear la posibilidad de que el individuo orante y/o el rostro que surge entre hojas vegetales, representados entre los capiteles de signo positivo, pudieran ser los donantes o promotores de la obra.

¹²¹⁸ Véanse los apartados VI.1.2.1, VI.2.2 y VI.3.3.4.2 de esta tesis, así como la correspondiente ficha del corpus.

¹²¹⁹ DEONNA 1947: 72-73.

En los ejemplos que hemos comentado hasta el momento, y con la excepción de Moirax (D-185), Engayrac (D-098), Echano (D-215), Sarbazan (D-329), Saint-Aubin (D-266) y Chur (D-079), los presuntos comitentes aparecen bien cerca del profeta, bien en otra escena en la que dirigen sus plegarias y ruegos a Cristo o a otros santos. En dichas obras los presuntos comitentes no parecen interactuar directamente con Daniel, quien, de alguna manera, desempeña un papel secundario, complementario. Sin embargo, el capitel del lado del evangelio del arco presbiterial del iglesia de Landiras (D-140) es una excepción. En el mismo, un personaje ataviado con túnica corta y capa, se postra de rodillas y se abraza a la capa del profeta. Este, con nimbo, alza su mano derecha para bendecir y sostiene un libro cerrado en la izquierda. Un tercer personaje, más joven y con una rapaz en la cabeza, sujeta de la capa al individuo arrodillado. A pesar de la opinión de M. Gaborit,¹²²⁰ cabe descartar que el individuo postrado sea Habacuc acompañado por el ángel, pues ni lleva alimentos, ni su actitud sumisa es la propia de dicho personaje, además de que la figura que en este caso sería el ángel no lleva alas, y la capa que viste es impropia de este tipo de seres angélicos. El personaje arrodillado podría interpretarse como el rey, Ciro o Darío, en el momento en el que acude al foso pasada la noche o los siete días, respectivamente. Sin embargo, resultaría extraño el gesto de sumisión que implica la postura que adopta. En consecuencia, creemos más probable que sea un comitente o donante que suplica al profeta por la salvación del alma. Su elegante vestimenta justificaría esta lectura. Además, es significativa la presencia en el mismo lado norte del presbiterio de un capitel que muestra un ángel, posiblemente san Miguel, con un libro. Este objeto podría aludir, al igual que el que sostiene Daniel, al que le encomendó el arcángel que mantuviera sellado en la visión narrada en Daniel 12,¹²²¹ lo que, como en otros de los casos que hemos comentado, es un aspecto a favor de esta interpretación. Al lado del ángel se representa el castigo del avaro, que está amarrado con unas cuerdas por el demonio y es mordido en la oreja por una serpiente. Esta imagen puede tener por objetivo establecer una antítesis con la generosidad demostrada por el donante que suplica¹²²². Pero ¿quién es el joven personaje con el ave en la cabeza? Una opción es que, como sucede en los tímpanos de Mervilliers y Sainte-Radegonde, sea un paje. Sin embargo, la rapaz sigue siendo un elemento desconcertante que hace dudar de dicha alternativa, ya que si se tratara de un ave de cetrería portada por un asistente, esta se apoyaría en el brazo, y no en la cabeza. Asumiendo que, como en tantas otras ocasiones, la pérdida de las claves interpretativas no deja más remedio que conformarse con plantear opciones

¹²²⁰ DESSINS DROUYN 8 2001: 134.

¹²²¹ Véanse los apartados V.1.1.3.4 y VI.1.2.2 de esta tesis.

¹²²² Heyman compara dos series de capiteles de Auvernia, una con imágenes de donantes y otra de la avaricia, y se pregunta si tienen alguna relación, como la contraposición entre dos patrones opuestos de conducta de los laicos de la región (HEYMAN 2005).

especulativas,¹²²³ podemos intentar extraer el máximo de información de los escasos ejemplos similares que podemos encontrar. En un capitel de la iglesia de Sarbazan, en cuya cara frontal se representa a la *Maiestas Domini* en una mandorla, se encuentra una figura muy parecida (fig. 223). Tras un personaje, que posiblemente es un clérigo, pues porta manípulo,¹²²⁴ y que junta sus manos en actitud de rezar, aparece un sujeto de menor tamaño que muestra la palma de la mano a la altura del pecho, y que tiene sobre su cabeza un ave. La actitud orante o de súplica de los dos personajes que flanquean a Cristo recuerda a la de algunos donantes a los que nos hemos referido. Pero, ¿ruegan por su salvación o por la de un tercero? ¿Podría ser el personaje con el ave en la cabeza un ser querido ya fallecido por cuya salvación están pidiendo los individuos de Landiras y Sarbazan? A esta pregunta, para la que no tenemos respuesta, tan solo podemos contestar haciendo referencia a que precisamente esta fue la explicación que planteamos en otro trabajo para justificar la presencia de las dos figuras de donantes en el tímpano de la portada norte de la catedral de Basilea.¹²²⁵ Lo interesante en el caso de Sarbazan es que el capitel de la *Maiestas Domini* con los presuntos donantes está ubicado justo enfrente de la cesta con Daniel entre los leones a la que nos hemos referido anteriormente (D-329), si bien ambas piezas deben ser atribuidas a diferentes escultores. Volviendo a Landiras (D-140), ya hemos comentado el parecido existente entre la figura del profeta y un relieve con la *Maiestas Domini* reutilizado en los muros del templo.¹²²⁶ La evidente asimilación mimética a Cristo por parte del profeta es un nuevo indicio a favor de la interpretación del personaje arrodillado como un comitente.

La utilización de la imagen del profeta para pedir por la salvación del alma de seres difuntos podría contar con otro ejemplo en la portada de Santa María de Iguácel (D-123), si, como sugiere Martínez de Aguirre, la inscripción que hay bajo el tejazoz, y en la que se menciona la donación de la villa de Larrosa por parte del rey Sancho Ramírez, se realizó una vez muerto el monarca.¹²²⁷ En esta portada, como en Landiras (D-140), junto a la escena de la condena de Daniel aparece el castigo del avaro, lo que, como hemos comentado, puede servir de contrapunto a la generosidad del comitente o de la persona evocada.

¹²²³ Respecto a la impotencia a la que se enfrenta el historiador del arte medieval para interpretar ciertas imágenes, véase MORÁIS 2014.

¹²²⁴ A pesar de su ubicación a un lado de la mandorla, la ausencia de alas permite descartar que se trate de un ángel. Al otro lado de Cristo, un cuarto personaje, está arrodillado y junta también sus manos en señal de oración.

¹²²⁵ OLANETA 2012.

¹²²⁶ Véanse los apartados V.1.1.2.6 y VI.1.14.1 de esta tesis.

¹²²⁷ MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2011: 229-236; MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015. Véase el apartado VI.3.4.1 de esta tesis.

También en la portada de Ripoll (D-259), tres personajes históricos, que estuvieron implicados en la consagración de la iglesia abacial, podrían haber sido representados junto a la condena de Daniel años después de su muerte: el abad Oliba, el conde Bernardo Tallaferro y su hijo Guillermo de Besalú.¹²²⁸

Orderico Vital, en su obra *Historia Ecclesiastica*, habla de los laicos y de los consejos de Daniel para realizar donativos:

For many laymen are graced with gentle and seemly manners and are joined by faith and goodwill to the dedicated soldiers of Christ, bringing them succour in their valiant battles against the demons. Nevertheless they do not abandon the transient world, and are unwilling to renounce worldly things completely: and so they accept lawful wedlock and give offence to God by many transgressions of his law, but nevertheless redeem their sins with their alms, as Daniel counsels.¹²²⁹

1.3. La resurrección y la resurrección de Cristo

Ya hemos comentado, al hablar de las interpretaciones exegéticas, que algunos autores como Hipólito de Roma, Efrén de Siria, Afraates el Sirio y Epifanio aludieron a la relación de la condena de Daniel con la resurrección de Cristo.¹²³⁰ Aunque más escasas, tampoco faltan las citas que vinculan al profeta con la resurrección de los fieles. Así, Hipólito de Roma anima a los creyentes a seguir el camino de Daniel, pues finalmente, como él, serán sacados del foso de los leones sin daño alguno y participarán en la resurrección.¹²³¹ Para fuentes diversas, como *Las Constituciones Apostólicas*, Efrén de Siria y un sermón africano anónimo del siglo V, el episodio de la condena de Daniel es una razón para creer en la resurrección.¹²³² Tanto la resurrección de Cristo como la de los fieles son temas que están relacionados¹²³³ y, por tanto, la alusión al uno implica la evocación al otro. En las Escrituras queda clara la vinculación existente entre el profeta y la resurrección, pues en una de sus visiones, el arcángel san Miguel le anuncia al profeta que «la muchedumbre de aquellos que duermen o descansan en el polvo de la tierra, despertará: unos

¹²²⁸ CASTIÑEIRAS 2013: 128.

¹²²⁹ HEYMAN 2005: 28.

¹²³⁰ Véase apartado III.3 d e esta tesis.

¹²³¹ HIPÓLITO a: 3, 31; DULAHEY 1998: 46.

¹²³² CONSTITUCIONES APOSTÓLICAS: V: 227; EFRÉN c: 43, 22; DULAHEY 1998: 46.

¹²³³ DULAHEY 1998: 46.

para la vida eterna, y otros para la ignominia, la cual tendrán siempre delante de sí». ¹²³⁴ Le Blant, en su estudio sobre los sarcófagos paleocristianos de Arlés, incluye la resurrección como uno de los posibles significados que prefigura Daniel entre los leones alimentado por Habacuc. ¹²³⁵

Este evidente nexo entre el profeta y la resurrección, de la que se ha hecho eco la historiografía, ¹²³⁶ así como el paralelismo que establecen Hipólito de Roma, Epifanio y Efrén de Siria ¹²³⁷ entre la fosa de los leones y el sepulcro de Cristo podrían estar detrás del hecho de que en algunos templos la escena de la condena del profeta aparezca al lado de la *visitatio Sepulchri*. Especialmente interesante es el caso de Autun (D-026), en el que el capitel de Daniel se sitúa enfrente del de la visita de las Tres Marías al sepulcro, en el mismo arco formero (fig. 224). A pesar de discrepar con Setlak-Garrison en algunos puntos, el análisis que realiza sobre esta pieza y su vinculación con la resurrección y la liturgia funeraria nos parece relevante. ¹²³⁸ Para esta autora el rescate físico del profeta implicaría un rescate espiritual, tal y como, en su opinión, sucede en la liturgia de los muertos. Este rescate de la prisión y de la muerte cree que debe ser interpretado como un prototipo de la resurrección final y de la salvación al fin de los tiempos. Compara el gesto de Daniel, que califica de «orante» con el de dos de los elegidos de la portada, coincidencia que, según ella, provocaría una analogía visual entre dicho portal y el capitel, la cual reforzaría la asociación con la salvación eterna. ¹²³⁹ Explica mediante la liturgia la presencia de la cesta de Daniel frente a la de la *visitatio Sepulchri*, dado que el jueves de la semana de Pasión se lee el pasaje de Daniel. La conexión entre estas escenas justificaría, para la autora, la interpretación del foso como una tumba. Piensa que la elección en Autun del tema de Daniel, así como de otras escenas incluidas en el *Ordo commendationis animae* estaría condicionada por la función funeraria del templo, cuando todavía no había reemplazado como catedral a San Nazario, y que estaría relacionada con la portada del Juicio Final. La asimilación de la forma física del foso con una tumba que propone Setlak-Garrison nos parece una forzada y clara sobreinterpretación del parecido formal que se da entre unos elementos tan habituales como son los arcos. A pesar de ello, parece indudable que la ubicación contrapuesta entre la condena de Daniel y la *visitatio Sepulchri* en Autun es el resultado de la asociación de ambos episodios con la resurrección de Cristo, y de la equiparación del foso

¹²³⁴ Daniel, 12: 2 (VULGATA: v. VI: 48).

¹²³⁵ LE BLANT 1878: 16.

¹²³⁶ MARTIGNY 1877: 237; TERRET 1925: 34; RÉAU 1956: t. II, v. I: 402; FRENCH 1972: 94; SIMPOSIO 2010 (1986): 70, 78-81, 157-158; FILIPPINI 1999: 106; TAGLIAFERRI 2003: 156.

¹²³⁷ Véase apartado III.3 de esta tesis.

¹²³⁸ SETLAK-GARRISON 1984: 48-50, 106-108.

¹²³⁹ Respecto a este presunto paralelismo de la postura del profeta con los elegidos de la portada, ya como hemos visto que el gesto pensante, que no orante, de Daniel se da en bastantes lugares, sobre todo en Francia, sin que en ellos exista ningún tipo de asociación con las imágenes de los elegidos (Véase apartado V.1.1.2.9 de esta tesis).

con el sepulcro de Jesús, sin que esto último se manifieste formalmente como propone esta autora.

En los capiteles de la iglesia de San Vital de Carpineti, conservados en el Museo Diocesano di Reggio Emilia-Guastalla, y que podrían haber estado ubicados originalmente bien en el claustro,¹²⁴⁰ bien formando parte de una estructura presbiterial,¹²⁴¹ también aparecen incorporados a un mismo programa iconográfico la condena de Daniel (D-056) y la *visitatio Sepulchri* (fig. 225). En este caso, la alusión a la resurrección está acompañada de una referencia a la pasión de Cristo y la eucaristía, mediante la presencia en otro de los capiteles de la Última Cena, y a la esperanza de redención, manifestada por medio de la Natividad y la adoración de los Magos, cesta esta conservada en el Museo Bardini de Florencia.

En Châtillon-sur-Indre (D-077) también aparece Daniel junto a la visita de las Tres Marías al Sepulcro.¹²⁴² En este caso, los leones que flanquean al profeta tienen bajo sus garras a unos individuos que podrían ser los cadáveres de los que conspiraron contra él. La dual actitud de los leones sería alegoría del Juicio Final, reforzada esta por la presencia de un ángel, posiblemente san Miguel, que alancea a un dragón y de la parábola del pobre Lázaro. De esta forma, la alusión a la resurrección estaría acompañada de un mensaje de carácter escatológico. Adicionalmente, hay un objeto, que resulta muy poco habitual y que se da tan solo en las obras que hemos agrupado en la familia del Berry,¹²⁴³ el cual podría aludir también a la resurrección. La gavilla atada que aparece tras el campesino (fig. 193) puede estar destinada a recrear adecuadamente el contexto de la labor de la siega, pero también, y no necesariamente de forma alternativa, podría tener una justificación simbólica. En Levítico 23: 9-11 se narra como Jehová le dijo a Moisés que los israelitas, una vez en la Tierra Prometida, debían entregar una gavilla de mies con la primicia de los frutos de la siega para que fuera mecida por un sacerdote como ofrenda a Jehová y para que aquellos fueran aceptados. El hecho de que en varios pasajes bíblicos se aluda a Cristo como las primicias o el primero o primogénito entre los muertos,¹²⁴⁴ ha llevado a vincular la gavilla de la ofrenda con Cristo. Así, la denominada ofrenda de la gavilla mecida ha sido considerada como una alegoría de la resurrección y de la eucaristía. Strabo, en la *Glossa Ordinaria*, comenta al respecto de uno de

¹²⁴⁰ MASINI 1990: 53.

¹²⁴¹ GRANDI 1984: 567.

¹²⁴² En este caso cabe descartar la imaginativa y carente de fundamento la propuesta que hace De Roffignac para relacionar la simbología de las figuras de ambas cestas: Daniel representaría a Cristo, Ciro a las Tres Marías, y los leones a los soldados que guardaban el sepulcro (DE ROFFIGNAC 1929: 141).

¹²⁴³ Véase apartado V.3.5.3 de esta tesis.

¹²⁴⁴ 1 *Corintios* 15: 20 y 23; *Hechos* 26: 23; *Romanos* 8:29; *Colosenses* 1: 18; *Hebreos* 1: 6.

estos versículos del Levítico: «Resurrectionis, id est, elevationis manipuli, id est, quando resurrectionem celebremus, dominici sacrificii oblivisc non debemus, ex quo est manipulus».¹²⁴⁵ En otro de los capiteles de la familia del Berry, el de Saint-Genou (D-274), uno de los dos campesinos representados, eleva una gavilla hacia el cielo (fig. 199). Encima de él figuran unas líneas onduladas, similares a las utilizadas para representar las nubes de las que surge la *Dextera Dei* en la cara frontal. Lamentablemente la parte de la cesta situada sobre dichas líneas no se ha conservado, pues fue intencionadamente dañada, lo que impide saber si, por ejemplo, podría haberse representado una segunda mano de Dios que aludiera a la aceptación de la ofrenda. Aunque el gesto del campesino de Saint-Genou podría estar destinado exclusivamente a mostrar las faenas de siega, la posible representación de las nubes es un indicio para plantear la posibilidad de que realmente se estuviera aludiendo a dicha ofrenda.

Otras obras en las que la *visitatio Sepulchri* acompaña a Daniel son los capiteles de Ginebra (D-118), Haux (D-121) y Saujon (D-331).¹²⁴⁶

Como ya hemos anticipado en el apartado V.1.1.2.2, y veremos con más profundidad en el VI.3.1.1, en aquellos casos en los que Daniel aparece sentado y con los brazos elevados, en lugar de mostrar una actitud orante, estaría asumiendo el mismo gesto que Cristo cuando muestra los estigmas de su pasión, normalmente acompañado de los *arma Christi*, en clara alusión a su victoria sobre la muerte. En las obras en que esto ocurre, y en aquellas en las que Daniel no adopta este gesto mimético, pero está ubicado en clara correspondencia con una imagen del Cristo triunfante, como ocurre en Ginebra (D-118), se puede pensar que también ha existido una intención de poner de manifiesto la lectura del profeta relacionada con la resurrección. En el caso de dicha catedral suiza, la citada presencia de la *visitatio Sepulchri* refuerza esta conclusión.

Otro episodio que puede activar en la imagen de Daniel este significado es la resurrección de Lázaro. Un antecedente de ello es el sarcófago denominado de la *Traditio Legis* de San Juan Bautista de Rávena,¹²⁴⁷ en el que los dos laterales muestran estas dos escenas. Sin embargo, en la escultura románica, tan solo en dos ocasiones se da esta coincidencia de temas, en Cénac (D-061) y el claustro de Moissac (D-189). Sin embargo, hay un ejemplo miniado que resulta de gran

¹²⁴⁵ WALAFRIDUS STRABO b: 363.

¹²⁴⁶ También en el claustro de la Dorada de Tolosa (D-357) había un capitel con la *visitatio Sepulchri*, el cual es atribuido a otro taller, el segundo, por lo que, al existir una diferencia cronológica entre ambas obras, no es posible establecer una relación directa.

¹²⁴⁷ Museo Nazionale, Ravenna. LAWRENCE 1945: 20.

interés, el ya citado manuscrito de San Bertín de Saint-Omer (figs. 101 y 216), en el que la condena de Daniel está situada junto a la resurrección de Lázaro, escena que se complementaría con el libro que lleva el profeta para aludir a la resurrección y la salvación.¹²⁴⁸

En relación con el capitel de la catedral de Vienne (D-382), Berne comenta que Daniel, junto a las imágenes de Sansón y de David contra Goliat, explica el aspecto triunfal de la resurrección de Cristo.¹²⁴⁹

Para finalizar, la evidente asociación de Daniel con la resurrección de Cristo estaría detrás de las razones que justifican la presencia del profeta en edificios que claramente evocan la arquitectura y estructura del Santo Sepulcro de Jerusalén, como Neuvy-Saint-Sepulchre (D-206) o el convento del Santo Cristo de Tomar (D-359).

1.4. La eucaristía

La correspondencia entre la condena de Daniel con el sacrificio de Cristo no solo se ha establecido mediante la alusión al triunfo de este sobre la muerte y su resurrección, sino que, como ya se hemos visto, también se ha vinculado al sacramento de la eucaristía. En los comentarios exegéticos, los elementos esenciales en los que se asienta esta correlación son la figura de Habacuc y los alimentos con los que asiste al profeta. El pan portado por Habacuc, por venir del cielo es denominado «coelesti prandio» por Zenón de Verona y «panis Angelorum» por Ambrosio de Milán.¹²⁵⁰ Prudencio, al poner en boca de Daniel la palabra «Amén» tras ser confortado por la comida, establece una identificación con el fiel, que al recibir del sacerdote la comunión, responde de la misma manera: «his sumptis Danielus excitavit in caelum faciem ciboque fortis ‘amen’ redidit, ‘alleluia’ dixit».¹²⁵¹ Esta misma expresión, «aleluya», se incluye también en la misma respuesta de Daniel a Habacuc en el drama litúrgico *Ludus Danielis*: «Et Daniel, cibum accipiens, dicet: Recordatus es mei, Domine; accipiam in tuo nomine; alleluia!».¹²⁵² La historiografía, ya desde fecha temprana, incorpora estos comentarios exegéticos en sus

¹²⁴⁸ Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. KB 76 F 5, f. 9r.

¹²⁴⁹ BERNE 1993-1998: 160.

¹²⁵⁰ Véase apartado III.3 de esta tesis.

¹²⁵¹ PRUDENCIO: 36; WILPERT 1934: 89.

¹²⁵² CUNNINGHAM 2003: 90; BEVINGTON 2012: 152.

interpretaciones de las imágenes del profeta.¹²⁵³ Para Perraymond la incorporación de un elemento tan simple como el pan en las representaciones de los sarcófagos permite aludir a la eucaristía como única vía para conseguir la vida eterna.¹²⁵⁴ Pringent sugiere que esta lectura puede haber generado una transposición iconográfica en época paleocristiana y cita el caso del sarcófago Dogmático (fig. 20), en el que los panes que lleva Habacuc están marcados con una cruz.¹²⁵⁵ En relación a la asociación que se establece entre Habacuc y el sacerdote que administra la comunión, ya hemos comentado con anterioridad el paralelismo que establece Dulaey cuando afirma que «Habacuc devient une figure de l'évêque qui [...] nourrit les siens».¹²⁵⁶

Esta consideración de pan eucarístico se pone de manifiesto en algunas obras de la escultura románica mediante la forma redonda y plana con la que se representan los alimentos que lleva Habacuc en Jaca (D-125),¹²⁵⁷ Loarre (D-158), Mas d'Agenais (D-175), Neuilly-en-Dun (D-205), Pernes-les-Fontaines (D-230, fig. 227), Santa Radegunda de Poitiers (D-237, fig. 226), Saint-Ferme (D-272), Saint-Lizier (D-283), Saint-Sever (D-302), Saint-Sulpice-de-Mareuil (D-304), San Juan de la Peña (D-313), Vienne (D-382, fig. 228)¹²⁵⁸ e Ydes-Bourg (D-393).

Un antecedente más explícito de la transformación en forma eucarística de la ayuda al profeta figura en el ya citado relieve de San Apolinar Nuevo en Rávena (segunda mitad del s. VI),¹²⁵⁹ en donde una paloma que se acerca a Daniel tiene a su lado dos sagradas formas en cuya superficie hay incisas sendas cruces (fig. 158). En este caso, la relación con la eucaristía también se pone de manifiesto situando al profeta sobre una vid de la que brotan unos racimos. Esta alusión directa a las dos especies eucarísticas, pan y vino –cuerpo y sangre de Cristo–, no tendrá mucho éxito en la plástica románica. Tan solo en el relieve de la catedral de Oristano (D-217), de comienzos del

¹²⁵³ Una de las primeras interpretaciones es, sin duda, la que realiza Le Blant en 1873 (LE BLANT: 1873: 76-77; LE BLANT 1878: 16). Véanse también MARTIGNY 1877: 237; MAILLARD 1919: 479; CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 6-2: col. 1932-1934; WILPERT 1934; RÉAU 1956: 402-403; FRENCH 1972: 94; MORALEJO 2004 (1977): 96; CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. X: 300; ESTEBAN 1990: 235; FILIPPINI 1999: 106; CUNNINGHAM 2003: 90; TAGLIAFERRI 2003: 156, 164, 166; WRIGHT 2014: 22.

¹²⁵⁴ PERRAYMOND 1992: 251.

¹²⁵⁵ PRINGENT 1995: 191.

¹²⁵⁶ DULAHEY 1998: 42, nota 26.

¹²⁵⁷ Buesa comenta que en Jaca Daniel «sería el símbolo de la acogida en el seno de Cristo a través del pan de la Eucaristía» (BUESA 1987: 71). En esta línea, para Durliat el pan redondo dota a la escena de un sentido eucarístico y este capitel ilustra «l'exhortation adresée aux fidèles sur le tympan de vivre des sacraments et plus particulièrement de se nourrir de l'eucharistie» (DURLIAT 1990: 246).

¹²⁵⁸ Berne ve en el capitel de Daniel de la catedral de Vienne una alusión a la eucaristía y una prefiguración de la Última Cena. Llama la atención hacia el hecho de que Daniel se encuentra al lado de la puerta de acceso al claustro y a las dependencias canónicas. Ello le lleva a sugerir que, con la voluntad de poner en valor dicho lugar de paso frecuente, esta escena, prefiguración de la eucaristía podría evocar el rito que tenía lugar el Jueves Santo en el refectorio. (BERNE 1993-1998: 160, 172).

¹²⁵⁹ BOVINI 1952: 220-222, figs. 2-a, 2b; CORONEO 1988: 75.

siglo XII, se observa un racimo de uva que cuelga junto a Daniel, mientras que Habacuc se acerca sosteniendo con las manos veladas un objeto alargado (fig. 229). La naturaleza eucarística de ambos elementos en este relieve sardo ha sido puesta de manifiesto por Coroneo, Serra y Perraymond.¹²⁶⁰ Sin embargo, en este caso, la referencia al pan eucarístico no se realiza asimilando la forma del pan a la hostia, sino mediante el signo de respeto que implica el llevar las manos veladas para evitar el contacto directo con el objeto sagrado. Esta misma estrategia de mostrar la sacralidad del alimento transportado se utiliza en el capitel atribuido al maestro de Cabestany en la abadía de San Antimo (D-057) (fig. 230).

En otras obras, la relación con la eucaristía se manifiesta mediante la inclusión de algunos de los objetos litúrgicos utilizados en la celebración del sacramento. Un ejemplo de ello es el relieve de Pernes-les-Fontaines (D-230), en el que, además del pan en forma de hostia, en el que figura una cruz incisa,¹²⁶¹ se incluye un objeto redondo en forma de plato que es sostenido por Habacuc (fig. 227) y que recuerda a las patenas utilizadas en la administración del sacramento. En la portada de Ternay (D-351) este profeta ofrece a Daniel un recipiente en forma de cáliz (fig. 231). Aunque sin formar parte del episodio de la condena de Daniel, en lo alto de la jamba norte de la portada oeste de la catedral de Módena, Habacuc aparece sosteniendo un cáliz con sus manos veladas y mirando a un ángel que le entrega un objeto redondo formado por dos círculos concéntricos, que ha sido identificado por Glass y Sastre como una hostia, aunque podría ser una patena con la sagrada forma (fig. 163).¹²⁶² Estos autores han destacado el sentido eucarístico de estos atributos vinculado a la figura de Habacuc.

La evocación a la eucaristía puede realizarse, también, situando la escena de Daniel en una ubicación estratégica respecto al altar, tal y como se puede apreciar en la cabecera de Santa Radegunda de Poitiers (D-237), como ha observado Grosset, quien ha puesto en relación el pan que muestra Habacuc, símbolo de la eucaristía y la resurrección, así como el gesto de bendecir del profeta, con el altar en el que se celebra la misa, situado justo debajo del capitel.¹²⁶³ La posibilidad de que la cercanía al altar pueda ser consecuencia de un intencionado sentido eucarístico también ha sido planteada por D. L. Simon para el caso del deteriorado capitel de la iglesia alta de San

¹²⁶⁰ CORONEO 1988: 73; SERRA 1989: 140; PERRAYMOND 1992: 260.

¹²⁶¹ Dulaey relaciona los panes con una cruz marcada con las referencias que cita sobre la lectura eucarística (DULAHEY 1998: 42).

¹²⁶² GLASS 2000: 334; SASTRE 2005: 27.

¹²⁶³ GROSSET 1953: 156.

Juan de la Peña (D-313).¹²⁶⁴ En esta misma línea, French afirma que «Habakkuk is a type of the priest who administers communion, an Old Testament parallel to the sacrament of the Eucharist».¹²⁶⁵ Besancon también considera que Habacuc simboliza a aquellos clérigos que administran la eucaristía y que su presencia tendría por objetivo poner énfasis en la reforma del clero promovida desde Roma.¹²⁶⁶ Como hemos visto, la mitad de las obras incluidas en el tipo I-b, en el que el profeta, sedente, alza los brazos adoptando la postura del Cristo triunfante, se encuentran en la zona 2 (presbiterio y transepto). Es posible que esta concentración de obras en un ámbito tan próximo al altar pudiera estar motivada por el significado eucarístico del sacrificio de Cristo. Asimismo, también es significativo que el 84,7% de las veces en las que Daniel bendice con los dedos (tipo III-a) se localicen en las zonas 1 y 2, las más próximas al altar.¹²⁶⁷

En su estudio sobre una miniatura del primer tercio del siglo XII que ilustra los *Commentarius in Daniele* de Jerónimo de Estridón,¹²⁶⁸ Travis afirma que la imagen del episodio de la condena de Daniel simboliza dos momentos concretos de la misa, el ofertorio del vino y el pan, con la presencia de Habacuc, y el canon, con el gesto de Daniel.¹²⁶⁹ Aprecia en el gesto que adopta el profeta al mostrar las palmas de las manos a la altura del pecho un intencionado paralelismo con el que realiza el sacerdote en el momento del canon.¹²⁷⁰ Como ya hemos comentado, entendemos que este gesto no debe ser asimilado al realizado durante la misa, sino que expresa la aceptación por parte de Daniel del destino que le espera.¹²⁷¹ Dulaey va más allá e identifica a Habacuc con la figura de los obispos al afirmar que «le pain désigne à la fois l'Eucharistie et la parole de Dieu [...] et Habacuc devient une figure de l'évêque qui, tel le patriarche Joseph, nourrit les siens».¹²⁷² En los frescos de la iglesia inferior de San Clemente de Roma, la condena de Daniel (figs. 104 y 105) se halla en el mismo pilar que la misa de san Clemente, en la que este aparece con los brazos elevados, al igual que el profeta, delante de un altar sobre el que hay un cáliz y una patena. Además de la proximidad entre ambas escenas, que según Tagliaferri acentúa el simbolismo

¹²⁶⁴ SIMON 1975: 54, nota 2.

¹²⁶⁵ FRENCH 1972: 94.

¹²⁶⁶ BESANCON 2013: 300-301.

¹²⁶⁷ Véase el apartado V.3.2 de esta tesis.

¹²⁶⁸ Dijon, Bibliothèque Municipale, ms 132, fol. 2v.

¹²⁶⁹ TRAVIS 2000: 59.

¹²⁷⁰ Además relaciona otros elementos de la miniatura con la celebración del canon, como la repetición de formas similares a la cruz en el borde, la cual asocia al hecho de que es precisamente el canon el momento de la misa en el que más se repite el signo de la cruz. Además, plantea que las doce aves podrían simbolizar a los apóstoles, cuyos nombres se citan en el canon (TRAVIS 2000: 60).

¹²⁷¹ Véase el apartado V.1.1.2.4 de esta tesis.

¹²⁷² DULAHEY 1998: 42, nota 26.

eucarístico de Daniel,¹²⁷³ el mismo es puesto de manifiesto mediante el paralelismo que se establece con la mimesis gestual de ambos personajes. Además, Filippini, al comentar esta escena, se refiere a las oraciones para la *Missa de S. Daniele Propheta* que Pedro Damián incluye en su *Carmina sacra et preces*, en la que en la oración *postcommunio* se alude al profeta: «Deus qui per Habacuc prophetam B. Danieli praedium destinasti, ipso interveniente, concede ut quae de coelesti mensa percepimus sinceris mentibus illibata servemus. Per Dominum».¹²⁷⁴

Además de las ya citadas, hay otras obras en las que la historiografía ha relacionado con la eucaristía la figura de Habacuc y los alimentos que porta. Así, Arrouye ve en la portada de Neuilly-en-Donjon (D-204) una alusión a este sacramento, aduciendo que Daniel se salvó alimentado por el pan milagroso entregado por Habacuc.¹²⁷⁵ Saxon también señala el carácter eucarístico-penitencial de la imagen de Habacuc en esta misma portada, y recuerda que esta prefiguración eucarística era precisamente la epístola que se leía en la misa del martes posterior al Domingo de Pasión.¹²⁷⁶ Moralejo asocia la especial relevancia que se le da en el capitel de la catedral de Jaca (D-125) al socorro de Habacuc con el sacramento de la eucaristía y la considera complemento de la penitencia exaltada en el tímpano.¹²⁷⁷ Por su parte, Deuber-Pauli considera que la representación del tonel en la mano de Daniel en la catedral de Ginebra (D-118), puede tener una significación eucarística.¹²⁷⁸ En relación con el relieve de Beaulieu-sur-Dordogne Besancon afirma que « the promotion of the Eucharist [...] is visually highlighted in the Daniel in the Lions' Den relief. Habakkuk is chosen by God to bring Daniel sustenance, which allowed Daniel to triumph over death. Thus, through his actions, Habakkuk comes to symbolize the kind of priest that administered the Eucharist».¹²⁷⁹ En el capitel del arcosolio del brazo sur del transepto de San Miguel de Pavía aparece una representación doble de Daniel que, además de estar relacionada con las ceremonias de coronación de los reyes de Lombardía,¹²⁸⁰ se encuentra en un espacio rodeado de imágenes que Elliot ha relacionado con la celebración eucarística en dichos ritos áulicos.¹²⁸¹ Esta autora vincula este momento del rito con la imagen del *Agnus Dei* del dintel de la puerta sur de acceso a la cripta, y con la del sacrificio de Isaac, situada en el capitel del

¹²⁷³ TAGLIAFERRI 2003: 166.

¹²⁷⁴ PEDRO DAMIÁN: 941, 69; FILIPPINI 1999: 105-106.

¹²⁷⁵ ARROUYE 2008: 37.

¹²⁷⁶ SAXON 2012: 300. Esta autora comenta también el contraste existente entre la imagen de la desobediencia de Adán y Eva y la actitud opuesta de Daniel, y entre el fruto prohibido que lleva a la muerte y la eucaristía salvadora.

¹²⁷⁷ MORALEJO 2004 (1977): 96.

¹²⁷⁸ DEUBER-PAULI 1988: 78.

¹²⁷⁹ BESANCON 2013: 300.

¹²⁸⁰ Véase apartado VI.3.4.2.1 de esta tesis.

¹²⁸¹ ELLIOT 2014: 168-169.

arco toral sur del crucero. A ello habría que añadir que también podrían aludir a la eucaristía, la escena de vendimia representada en el cimacio que corona la cesta de Daniel (fig. 233) y, por supuesto, la imagen de Habacuc. En la misma iglesia de San Miguel, en un capitel situado en la nave sur, otra representación de Daniel (D-414) aparece bajo un cimacio en el que dos aves están bebiendo de un cáliz, asunto de evidente sentido eucarístico.

Para Angheben la imagen de Habacuc ofreciendo el pan a Daniel en un capitel de Saint-André-de-Bâgé (D-264), así como la imagen de Abraham inmolando a su hijo haría referencia al sacrificio eucarístico que se celebraba en dicho espacio.¹²⁸² Según Gaborit la salvación es evocada por dos veces en este episodio en Bouliac (D-046), una con Daniel como prefiguración de Cristo y otra mediante el pan que lleva Habacuc, alegoría de la eucaristía.¹²⁸³

Un caso particularmente interesante es el de las dos representaciones de Daniel en la esquina noroeste del claustro de la abadía de Moissac (D-188 y D-189), espacio inmediato al refectorio donde se ubicaba el *lavatorium*. En dicho ámbito, como comentaremos con más detalle más adelante,¹²⁸⁴ son constantes las alusiones a la eucaristía: Cristo con dos discípulos que portan sendos panes redondos (fig. 232), altar situado bajo un arco, sacrificio de Isaac con el cordero, crismón en la exaltación de la Cruz, el anuncio a los pastores con un ángel que porta una hostia y, por supuesto, la ayuda de Habacuc a Daniel (D-188).

Similar es el caso de la portada de la iglesia de Santiago de La Coruña (D-133). Situada en la clave del arco que enmarca la portada, la imagen de Cristo sedente y alzando las manos para mostrar sus estigmas, se encuentra acompañada, en las arquivoltas, por ángeles que portan los *arma Christi*. Como en Moissac, esta imagen del Cristo triunfante adquiere un sentido eucarístico, y con él el programa iconográfico de la portada, por la presencia en la misma del sacrificio de Isaac, del *Agnus Dei* y de Habacuc en la condena de Daniel, como acertadamente ha apuntado Sastre.¹²⁸⁵

Otra forma mediante la cual la escena de Daniel en el foso de los leones puede evocar la eucaristía es que se encuentre acompañando o en las proximidades de episodios como la Última Cena. Según Ferrín y Carrillo «Daniel se convierte en un símbolo eucarístico, en una prefiguración de la Santa Cena, por alimentarse tranquilamente del ‘pan de los fuertes’ en medio

¹²⁸² ANGHEBEN 2003: 411.

¹²⁸³ GABORIT 1989: 49.

¹²⁸⁴ Véase apartado VI.3.1.1 de esta tesis.

¹²⁸⁵ SASTRE 2005: 27.

del peligro que representan los leones».¹²⁸⁶ Estos autores citan el caso de la portada sur de Moraimo (D-197 y D-198), el cual es particularmente interesante, pues si la Última Cena ocupa la cara exterior del tímpano, la interior muestra al *Agnus Dei* en un clípeo sostenido por dos ángeles. Ambas imágenes, junto a la presencia de Daniel con Habacuc llevan a Sousa a proponer que el programa iconográfico de la portada está dirigido a la «exaltación del sacramento eucarístico».¹²⁸⁷ Esta ubicación próxima entre las imágenes de la Última Cena y la de la condena de Daniel se da también en Carpineti (D-056) y en el coro de la catedral de Módena (D-184).

Detrás de la presencia de los segadores a los que Habacuc llevaba la comida también podría haber una intención de evocar a la eucarística, máxime en aquellos casos en los que junto a los campesinos aparece una o varias gavillas de mies. Como hemos comentado en el apartado anterior, la gavilla que aparece en los capiteles que hemos agrupado en la familia del Berry – Châtillon-sur-Indre (D-077), Germigny-l'Exempt (D-116), Neuilly-en-Dun (D-205) y Saint-Genou (D-274) – podría aludir a Cristo, a su sacrificio y resurrección y al pan eucarístico.

Para finalizar, citaremos un ejemplo en el que Daniel podría formar parte de un programa con sentido eucarístico pero sin que aparezca Habacuc. Se trata de la arquería del lado del evangelio del presbiterio de San Martín de Elines, donde junto a la condena del profeta (D-315) figuran unas aves, alguna de las cuales se pica el pecho (fig. 234), por lo que podrían ser pelícanos,¹²⁸⁸ y una cesta en la que un personaje con un cordero entre los brazos se dirige hacia otro que sostiene en su regazo a tercer sujeto de menor tamaño (fig. 235). Esta escena podría tratarse de la adoración de los pastores. De ser así, y considerando su emplazamiento cercano al altar, la referencia a la eucaristía sería evidente.¹²⁸⁹

¹²⁸⁶ FERRÍN, CARRILLO 1999a: 243.

¹²⁸⁷ SOUSA 1983. Posteriormente otros autores han asumido este planteamiento: FERRÍN 1999: 60; MOURE 2006: 287; RODRÍGUEZ, SÁNCHEZ 2013: 100; ENCICLOPEDIA A CORUÑA 2013: 722.

¹²⁸⁸ Así han sido identificadas por García Guinea y Gutiérrez López y (GARCÍA GUINEA 1979: v. II: 546; GUTIÉRREZ LÓPEZ 2005: 84).

¹²⁸⁹ Mientras que García Guinea sugiere que podría tratarse de la Virgen con el Niño, Gutiérrez López ve en esta imagen a san Jorge (GARCÍA GUINEA 2007: v. III: 1456; GUTIÉRREZ LÓPEZ 2005: 84). La segunda lectura debe descartarse puesto que el animal es claramente un cordero y no un dragón.

1.5. La redención

En la visión del profeta narrada en Daniel 9: 24-25, el arcángel Gabriel le anuncia la venida del Mesías, motivo que ha contribuido a que se haya considerado a Daniel como prefiguración de Cristo. Es por ello que en ciertas ocasiones el episodio de su condena aparece bien acompañando a pasajes del ciclo de la infancia de Cristo, bien insertado en programas iconográficos cuyo tema principal es la redención. Lo primero se da, por ejemplo, en Auzon (D-027), Lacommande (D-137), Langoiran (D-142), Lescar (D-154), Mazères (D-179), Montoto de Ojeda (D-195), Narzana (D-203), Piasca (D-231) y Saint-Genou (D-274). En estos casos las imágenes destacan tanto el papel de Daniel como uno de los profetas que predijo la venida de Cristo, como la encarnación de este. A este respecto, resulta significativo que, como hemos visto, los dramas litúrgicos *Ludus Danielis* se representaran durante el periodo de las celebraciones de la Navidad,¹²⁹⁰ lo que algunos autores han justificado por su anuncio de la venida de Cristo.¹²⁹¹

Cuando en el programa iconográfico se incluye, además, el Pecado Original se puede pensar que, más bien se desarrolla una secuencia caída-anuncio-encarnación, en ocasiones finalizada con la Pasión y/o Resurrección, dirigida a poner de manifiesto el concepto de la redención y todo lo que la misma conlleva, tanto desde un punto de vista moral-tropológico, como anagógico. En esta cadena simbólica centrada en la redención, la figura de Daniel, lejos de ser una imagen marginal, desempeña un papel central, puesto que es el enlace entre los diferentes episodios. Vincula el Pecado Original con las escenas de la infancia de Cristo dado que, como ya hemos comentado, anunció la llegada del Mesías.¹²⁹² Enlaza estas con la Pasión, al haber anticipado, también, la muerte de Cristo¹²⁹³ y, finalmente, está asociado a la resurrección, como ya hemos visto en el apartado VI.1.3. Esto sucede de una forma bastante clara en el claustro de Sant Cugat del Vallès (D-320), como bien ha puesto de manifiesto Lorés.¹²⁹⁴ En el pilar sureste del mismo, la imagen de Daniel, que asume la gestualidad del propio Cristo,¹²⁹⁵ se encuentra entre el capitel con la representación de la Caída y las escenas de la infancia de Cristo (Anunciación, Natividad, adoración de los Magos, Presentación en el templo) y el Pecado Original, al que siguen escenas de la vida pública de Jesús y las Marías en el sepulcro.

¹²⁹⁰ Véase el apartado III.2.2 de esta tesis.

¹²⁹¹ BEVINGTON 2012: 137.

¹²⁹² Además, como hemos visto, Daniel fue comparado por varios exégetas con Adán.

¹²⁹³ Daniel 9: 26.

¹²⁹⁴ LORÉS 1986: 32.

¹²⁹⁵ LORÉS 1986: 31.

Las portadas de Covet (D-089) y de Neuilly-en Donjon (D-204) son ejemplos especialmente elocuentes para valorar y comprender los diferentes mecanismos de interacción que se establecen entre las imágenes para construir este discurso focalizado en la redención. Dado lo prolijo y complejo de ambos programas iconográficos, remitimos a los apartados VI.3.1.5 y VI.3.1.2 de esta tesis, en los que se realiza un pormenorizado análisis de los mismos.

También resulta interesante el caso de la portada de Daubéze (D-090), en cuyos capiteles, lamentablemente muy deteriorados, aparecen representados Daniel en el foso y la adoración de los Magos, en el lado occidental, y el Pecado Original y la vocación de los apóstoles, en el lado opuesto. En el cimacio situado sobre el capitel de la Caída, la cabeza de un animal, probablemente un león, muerde el pie a dos individuos tumbados, en una escena que podría ser interpretada como el castigo de aquellos que conspiraron contra el profeta. Si así fuera, el conjunto cimacio-capitel tendría un sentido homogéneo, pues representaría el Mal y sus consecuencias. Estableciendo un paralelismo por oposición, Daniel sería anuncio de la redención y mostraría como aquellos que tienen fe y llevan una vida ejemplar acaban salvándose. El programa iconográfico de la portada marcaría al fiel un camino de fuera a dentro, iniciado por los capiteles exteriores, de temática veterotestamentaria, para pasar a dos pasajes neotestamentarios en los que Cristo es el principal protagonista. En estos la vocación de los apóstoles pone de relevancia el importante papel de la Iglesia para lograr la salvación. La adoración de los Magos podría aludir a los gobernantes. De esta forma, poder religioso y laico se unen para alcanzar el objetivo final: llegar a Cristo, representado por el crismón. De esta forma esta portada se convierte, como tantas otras en una auténtica *ianua coeli*, en la que se evoca la redención y el camino hacia la salvación.

Un programa similar se encuentra en el interior de la cabecera de la iglesia de Esclotes (D-100), en cuyos capiteles se muestra a Daniel entre los leones, el Pecado Original, la adoración de los Magos y la *Maiestas Domini* con el Tetramorfos. La ubicación enfrentada de la imagen del profeta y Adán y Eva tendría por objetivo establecer una contraposición simbólica que, complementada con la adoración de los Magos, aludiría a la redención.

El Pecado Original es sustituido en el exterior del ábside de Saint-Jean-de-Côle por el momento en el que Dios da vida a Adán. Este episodio, sería el inicio de un ciclo de la redención formado

también por un Daniel en una forzada posición (D-279) y las escenas de la Anunciación y la Visitación.

En la portada de Haux (D-121), el también muy deteriorado capitel con el episodio de la condena de Daniel está acompañado por tres escenas del ciclo de los Magos –adoración, visita a Herodes y matanza de los inocentes– y la *visitatio Sepulchri*. En las arquivoltas figuran los ancianos del Apocalipsis, Cristo entre dos ángeles, los símbolos del Tetramorfos, además de individuos tirando de una cuerda y un mensario. Así, la combinación Daniel-adoración de los Magos haría referencia a la redención, mientras que el binomio Daniel-*visitatio Sepulchri* evocaría la resurrección de Cristo, y todo ello presidido en la clave de la arquivolta exterior por visión apolíptica. De nuevo, la imagen del profeta contribuye a la coherencia de los diferentes planos de lectura del programa.

En la parte noroccidental del claustro de Moissac, la condena de Daniel comparte pieza con el anuncio a los pastores. Este hecho, lejos de parecer casual, podría estar motivado por el ya citado pasaje en el que el arcángel Gabriel anuncia al profeta la venida del Mesías. Estas dos imágenes se complementarían con la exaltación de la Cruz, que se encuentra en este mismo ámbito, para dotar al programa iconográfico del mismo del sentido de redención. De las posibles lecturas simbólicas de la esquina noroeste de este claustro se tratará con más profundidad más adelante.¹²⁹⁶

Raimondo plantea que en Moirax (D-185 y D-186) y en Montpezat (D-196) las figuras de Daniel refuerzan la idea de redención, puesto que están acompañadas por el Pecado Original. Para ello alude a la interpretación que algunos exégetas establecieron entre el profeta y Adán.¹²⁹⁷ La combinación Daniel-Pecado Original, sobre todo si no está acompañada de escenas como la Natividad o la adoración de los Magos, en las que se pone de manifiesto la venida del Mesías, puede tener otras connotaciones, y muestra de ello es el propio priorato de Moirax. Frente a la representación de Daniel situada en el arco toral del crucero (D-185), la escena del Pecado Original está flanqueada por dos ángeles con libro alanceando a sendos dragones, los cuales cabría relacionar con san Miguel (gráfico G-6, 4). En este caso, como explicaremos más adelante,¹²⁹⁸ la combinación Pecado Original-Daniel-san Miguel tiene más bien un sentido escatológico. La ausencia de cualquier referencia a la venida de Cristo hace inviable la relación

¹²⁹⁶ Véase el apartado VI.3.1.1 de esta tesis.

¹²⁹⁷ RAIMONDO 2002: v. I: 91.

¹²⁹⁸ Véase apartado VI.3.3.4.1 de esta tesis.

con la redención que propone esta autora. Por lo que respecta a Montpezat (D-196), en la decoración escultórica del interior de la iglesia se incluye una escena que forma parte del ciclo de la infancia de Jesús, la Presentación en el templo, la cual suele ser considerada como un prelude del sacrificio de Cristo, tanto por el anuncio de la profetisa Ana, como por la presencia del altar.¹²⁹⁹ En este caso, a pesar de la ausencia de episodios de la infancia de Cristo, podría ser adecuado pensar en una intención de aludir a la redención, sentido que se vería reforzado por la inclusión en el programa del bautismo de Cristo.

Un ejemplo similar es el de la portada meridional de Moraime (D-197), en la que las dos representaciones de Daniel (D-197 y D-198) funcionan de nexo entre las imágenes de Adán y Eva, la psicostasis y la Última Cena para construir un mensaje de redención.¹³⁰⁰

1.6. La virginidad de María

La relación entre la condena de Daniel y la virginidad de María fue planteada por Honorio de Autun, quien comparó a Habacuc traspasando la tapa sellada del foso con la concepción virginal de Cristo.¹³⁰¹ Saunier ha visto en este comentario exegético la justificación a la presencia de la Anunciación enfrente de Daniel en el foso en el relieve del pórtico de Ydes-Bourg (D-393).¹³⁰² Efectivamente, parece razonable pensar que en las situaciones en las que la condena del profeta está acompañada por la escena del anuncio de Gabriel a María como único episodio del ciclo de la infancia de Cristo se podría estar activando esta lectura alegórica del pasaje veterotestamentario, máxime si se incluye la figura de Habacuc. Estas circunstancias se dan en muy pocos casos. Además del relieve de Ydes-Bourg (D-393), otros ejemplos muy interesantes son los de las portadas de la abadía de San Juan en Venere en Fossacesia (D-109) y de la capilla de San Gabriel (D-349). En la primera, en un relieve de la parte inferior de las jambas, Daniel se arrodilla y alza los brazos para recibir los alimentos que le trae un Habacuc, en pleno vuelo, portado por el ángel. En los relieves de esta portada, conocida como Puerta de la Luna, se incluyen escenas de la vida de san Juan Bautista, patrono del templo y la Anunciación junto a la

¹²⁹⁹ SCHILLER 1971-1972 (1966): 92.

¹³⁰⁰ La interpretación simbólica del programa iconográfico de esta portada resulta muy complejo, pues en el mismo se detectan múltiples lecturas simultáneas: eucaristía, redención, salvación y mensaje moral. Al respecto de la lectura simbólica de esta portada véase SOUSA 1986; FERRÍN, CARRILLO 1999a: 243; MOURE 2006: 287; RODRÍGUEZ, SÁNCHEZ 2013: 100-101.

¹³⁰¹ HONORIO: col. 905; RÉAU 1956: 403; SASTRE 2005: 28.

¹³⁰² MAÎTRE CABESTANY 2000: 183.

Visitación. Todo ello es presidido por la imagen de Cristo en el tímpano, flanqueado por la Virgen y san Juan Bautista. Al margen de otras posibles interpretaciones de tipo moral y escatológico que pueden plantearse, y que hemos enumerado en la correspondiente ficha del corpus, el destacado papel que la imagen de María desempeña en esta portada, así como la presencia de la Anunciación, son razones de peso para pensar en que en este conjunto también se está aludiendo a la virginidad de María. En el tímpano de la portada de la capilla de San Gabriel (D-349), la imagen de Daniel, vestido con un perizoma y flanqueado por dos leones, eleva sus brazos en posición orante. Habacuc, que porta una marmita, es depositado detrás de una de las fieras por la mano del ángel, que traspasa los límites del foso por un agujero abierto en el mismo. En el foso no se interrumpe la continuidad de su perfil exterior, lo que, como veremos, puede tener su relevancia. Junto a ellos, Adán y Eva, con el árbol del Paraíso y la serpiente, se arrepienten de su pecado. El programa iconográfico de la portada encierra un anuncio de la redención, en el que, como bien afirma Rouquette, la imagen de Daniel desempeña un doble papel, según se lea en sentido alegórico o tropológico.¹³⁰³ Adicionalmente, teniendo en cuenta la destacada presencia de la Anunciación en el frontón, no puede descartarse que la escena de la ayuda divina al profeta también aluda a la virginidad de María. En este caso, además de establecerse un paralelismo antitético entre Eva y la Virgen (la nueva Eva), se podría encontrar una posible explicación a la peculiar forma de representar el foso. ¿Se trataría de un recurso para mostrar como Habacuc penetró en el mismo sin romper el sello real así como María concibió sin mácula? De ser así sería el único caso en la escultura románica el que se trata de expresar en imágenes el comentario de Honorio de Autun.

En el resto de las obras que se hallan muy próximas a la Anunciación no aparece Habacuc. Esto sucede en Betz-le-Château (D-040) –donde ambas escenas se muestran como en el pórtico de la Auvernia, una en frente de la otra, pero en los dos capiteles del arco absidal– y en Saint-Benoît (D-269), en donde comparten el mismo pilar de la fachada de la sala capitular, si bien en este caso juntamente con la Visitación. Ello no quiere decir, necesariamente, que haya que desestimar la posibilidad de la evocación a la virginidad de María.

¹³⁰³ Rouquette ve en Adán y Eva a los cristianos que han sucumbido a la tentación, en contraposición a Daniel, que es el prototipo de cristiano que resiste al pecado, representado por los leones. Recuerda que la condena del profeta fue considerada en la Antigüedad como la prefiguración de la Pasión de Cristo y su posterior resurrección y plantea que este tímpano tiene a la vez un sentido moral o tropológico y tipológico o cristológico (ROUQUETTE 1980 (1974): 244-245). Thirion considera revelador su simbolismo: la puerta de la salvación por Cristo, que con su encarnación y sacrificio, redimió el Pecado Original (THIRION 1990: 389).

En Arlés (D-012), Auzon (D-027), Fidenza (D-105) y Parma (D-223), al estar la Anunciación incluida en un ciclo del infancia de Cristo más completo, muy posiblemente no se aluda a la concepción virginal de María, sino al hecho de que el profeta fue uno de los que anunció la venida del Mesías. Otros casos en los que la presencia de la Anunciación puede no llevar asociada una evocación a la virginidad pueden ser Arnac (D-014, D-015 y D-016)¹³⁰⁴ y la portada de la Magdalena de Tudela (D-367).¹³⁰⁵

En ciertas obras podría aludirse a la virginidad de María sin necesidad que esté presente la escena de la Anunciación. Un ejemplo en el que esto podría ocurrir es en la portada de Covet, para lo que remitimos al caso de estudio desarrollado sobre la misma en el apartado VI.3.1.5 de esta tesis. Otro caso bastante evidente se da en la portada de la iglesia de Niherne (D-208), en la que la imagen, posiblemente pensativa, de Daniel tiene como contrapunto en los capiteles de la parte opuesta del portal un ciclo de la Virgen formado por la Anunciación, la Visitación y la Asunción. La ausencia de la imagen de Cristo y el evidente sentido mariano del ciclo permiten descartar que la presencia del profeta aluda a la redención.

Si bien la ya citada propuesta de Saunier respecto a Ydes-Bourg (D-393) parece acertada, nada justifica la presunta alusión a la virginidad de María que esta autora observa en San Antimo (D-057) y Saint-Papoul (D-290).¹³⁰⁶ En ninguna de estas dos abadías benedictinas el episodio de Daniel está acompañado por alguna imagen que haga alusión a María, y la presencia de Habacuc, por sí sola, no acredita esta lectura.

Finalmente, y aunque se trata de una representación miniada, en el árbol de Jesé del Legendario de Cîteaux (fig. 102)¹³⁰⁷ junto a la imagen de la Virgen aparecen varias escenas veterotestamentarias que son consideradas como prefiguraciones de la virginidad de María: Daniel entre siete leones, los tres hebreos en el horno, Moisés y la zarza ardiendo y Gedeón y el toisón de oro.¹³⁰⁸

¹³⁰⁴ Para la posible lectura del programa de esta iglesia, véanse el apartado VI.3.3.1 de esta tesis y las correspondientes fichas del corpus.

¹³⁰⁵ Para la lectura iconográfica de la portada véase la correspondiente ficha del corpus.

¹³⁰⁶ MAITRE CABESTANY 2000: 183.

¹³⁰⁷ Dijon, Bibliothèque municipale, ms 641, f. 40v.

¹³⁰⁸ LEPAPE 2009: nota 24.

1.7. El bautismo

Varios autores han señalado algún tipo de relación entre la imagen de Daniel y el bautismo, en buena parte de las ocasiones de una forma bastante especulativa, al no apoyarse, al menos, en textos bíblicos ni exegéticos en los que se vincule al profeta con dicho sacramento. Así, según Martimort, las representaciones pictóricas de las catacumbas, entre las que se encuentra con bastante frecuencia a Daniel entre los leones, estarían destinadas a desempeñar una unción de soporte a la catequesis orientada al bautismo.¹³⁰⁹ En opinión de Lundberg, el gesto orante de Daniel podría compararse con la plegaría del catecúmeno en el desarrollo de la liturgia bautismal.¹³¹⁰ Post afirma que «Daniel *in lacu leonum* shows a parallel situation of the *martyres* who were accepting the second baptism *in lacu*, i. e. the baptism of the blood».¹³¹¹ En relación a la decoración escultórica del espacio que ocupaba el desaparecido *lavatorium* del claustro de la abadía de Moissac, en donde se encuentran dos escenas de la condena de Daniel (D-188 y D-189), Rutchick ha propuesto una interpretación asociada a ciertas ceremonias relacionadas con el bautismo que podrían suceder en el entorno de la fuente, así como con un pretendido camino de meditación vinculado con el misterio de dicho sacramento.¹³¹² Partiendo de las asociaciones tipológicas entre la condena de Daniel con la Crucifixión y la Resurrección, French propone para la portada y pórtico de Beaulieu-sur-Dordogne (D-035) una relación con el simbolismo bautismal, la cual le lleva a ver en la imagen de Daniel una denuncia de las herejías en contra de dicho sacramento.¹³¹³ En referencia a esta misma portada, Besancon afirma que «Daniel in the Lions' Den, moreover, [...], would have promoted the sacrament of baptism because of the associations of these episodes with resurrection, prominent in Lenten and Paschal liturgy».¹³¹⁴

En el capitel hispanovisigodo de San Pedro de la Nave, los leones aparecen bebiendo el agua del fondo del foso, gesto que, para Schlunk es debido a un error iconográfico provocado por una incorrecta interpretación del modelo, en la cual podría tener que ver la doble acepción del término «laquus», que significa tanto fosa como lago.¹³¹⁵ Sin embargo, Hoppe cree que esta modificación del modelo es intencionada y orientada a aprovechar los diferentes significados del

¹³⁰⁹ MARTIMORT 1949.

¹³¹⁰ LUNDBERG 1942: 33; NORDSTRÖM 1983: 350-351.

¹³¹¹ POST 1982: 163.

¹³¹² RUTCHICK 1991: 268-269. En el apartado VI.3.1.1 de esta tesis se desarrolla un amplio análisis iconográfico y simbólico de este espacio del claustro de Moissac, en el que se incluye un comentario crítico respecto a esta asociación con el bautismo que realiza Rutchick. Véase también OLANETA 2016a.

¹³¹³ FRENCH 1972: 93-94, 96.

¹³¹⁴ BESANCON 2013: 330.

¹³¹⁵ SCHLUNK 1945a: 246-247.

término «lacus». Su acepción de «depósito de agua» se transforma, mediante la figura retórica de la metonimia, en «piscina bautismal», y esta, a su vez, en el signo mismo del bautismo. Además, tras recordar que este pasaje fue considerado ya por los primeros cristianos como imagen de salvación, añade que esta pasa por el bautismo. También asocia con el sacramento a los leones, a los que identifica con neófitos que beben el agua de la vida.¹³¹⁶ Este planteamiento es secundado y ampliado por Sepúlveda, quien recuerda que Daniel había sido visto por la Iglesia como una imagen de la muerte y resurrección de Cristo, de las cuales participaba el cristiano por medio del bautismo.¹³¹⁷ En relación a la pila de Osorno, Bilbao, que señala que la imagen de Daniel ocupa el eje central de la composición de la pila, se apoya en argumentos similares para justificar el sentido bautismal de la escena.¹³¹⁸ Nordström intenta justificar la relación de Daniel con el bautismo en esta pila aludiendo a una plegaria citada por Eusebio de Cesarea en la que se invoca al profeta para conseguir la liberación de las llamas del infierno. De ello infiere que la presencia del centauro –guardián del infierno– y de la mujer con pechos mordidos por serpientes –castigo en el infierno– en la pila expresan el deseo de los catecúmenos de salvarse por medio de dicho sacramento.¹³¹⁹ También recurre a la misma cita de Eusebio para vincular la imagen de la *Maiestas Domini* de la pila de Freckenhorst (D-110) con Daniel.¹³²⁰ Por su parte, Soltek y Méhu, en lo que se refiere a esta pila alemana, prefieren identificar a este personaje entre leones con una imagen emblemática de un fiel genérico victorioso del Mal gracias a su acceso al bautismo.¹³²¹ El segundo de estos autores justifica esta interpretación por la ausencia de atributos o *tituli* que identifiquen al profeta, por el presunto parecido físico con la figura orante de la Crucifixión y por su situación bajo el bautismo de Cristo. Ninguno de estos argumentos tiene el suficiente peso como para descartar que se trate de Daniel, pues lo normal es que el profeta aparezca sin *tituli*, muchas veces no hay elementos que permitan identificarlo y en ocasiones, no muchas, aparece junto al bautismo de Cristo. Es más, como veremos a continuación, dado el programa iconográfico de la pila, lo más razonable es que el personaje entre los leones del registro inferior sea Daniel.

La pila bautismal de Freckenhorst (D-110) resulta un caso paradigmático y especialmente interesante para poner en tela de juicio las presuntas conexiones de Daniel con el bautismo. A pesar de que el profeta aparece justo debajo de la escena del bautismo de Cristo, en lo que sería la zona central de la composición, como ha señalado Nordström, de ello no se debería inferir un

¹³¹⁶ HOPPE 1987: 66-67; HOPPE 2004: 397-402.

¹³¹⁷ SEPÚLVEDA 1991: 141-142.

¹³¹⁸ BILBAO 1996: 152-153.

¹³¹⁹ NORDSTRÖM 1983: 353-354.

¹³²⁰ NORDSTRÖM 1983: 355.

¹³²¹ SOLTEK 1987: 321-345; MÉHU 2008: 313.

paralelismo Daniel-bautismo. Se hace necesario profundizar en el análisis de las escenas que aparecen en dicha obra para determinar si la presencia del profeta realmente implica algún tipo de conexión con este sacramento. En el registro superior se representan la Anunciación, la Natividad, el bautismo de Cristo, la Crucifixión, con la presencia en esta de María, san Juan y un personaje arrodillado y rezando a los pies de la cruz, el descenso de Cristo a los infiernos, la ascensión de Cristo y la *Maiestas Domini* con el Tetramorfos. Es decir, se muestra, de una forma bastante sintética la vida y muerte del Mesías (ciclos de la Infancia y de la Pasión) y su posterior resurrección, así como la parusía. La imagen del profeta entre los leones, tal y como está situada, ocupando la totalidad el registro inferior, sirve de base de lo representado en el nivel superior. Daniel, al haber profetizado la vida del Mesías y el Juicio Final, y al haber sido asociado por la exégesis con la pasión de Cristo, entra en conexión directa con todas las escenas del registro superior, de las que es una alegoría. Al mismo tiempo, su situación en el nivel inferior subraya la lectura tipológica del Antiguo Testamento como prefiguración del Nuevo. Por tanto, la incorporación de Daniel al programa iconográfico de esta pila podría estar motivada más por su vinculación con la redención y salvación que con un hipotético sentido bautismal. Si las conexiones del profeta con este sacramento fuesen directas, cabría esperar que existiesen menciones de ello en el texto bíblico, hubiesen sido comentadas por la exégesis o hubieran dado lugar a una más frecuente inclusión de la condena del profeta en pilas bautismales.¹³²² También son excepcionales los ejemplos en los que este episodio aparece incluido en programas en los que figura el bautismo de Cristo. Además de en la pila de Freckenhorst (D-110), esto tan solo se da en Montpezat (D-196), Saint-Quentin-de-Baron (D-296) y en el claustro de Santillana del Mar (D-327), en donde la concurrencia de ambos temas estaría justificada por una lectura eucarística y de redención más que por un pretendido sentido bautismal de Daniel.

Al contrario de lo que plantea Méhu,¹³²³ el personaje que, en la pila de Freckenhorst, aparece arrodillado a los pies de Cristo crucificado no puede ser una figura emblemática, un fiel genérico, sino, como ha propuesto Soltek y ya hemos comentado, el comitente de la obra, quizás el señor de Freckenhorst.¹³²⁴ Esta identificación supone un nuevo indicio a favor de la hipótesis que ve a Daniel en el individuo situado entre los leones. El profeta, paradigma de la salvación del alma, es

¹³²² Tan solo aparece Daniel en tres pilas: las ya citadas de Osorno (D-218) y Freckenhorst (D-110), y en la de Santillana del Mar (D-326). No incluimos en este comentario las localizadas en tierras escandinavas.

¹³²³ MÉHU 2008: 313.

¹³²⁴ SOLTEK 1987: 13, 131.

una imagen, como hemos comentado anteriormente,¹³²⁵ susceptible de estar acompañada por donantes o comitentes que anhelan acceder a la vida eterna.

En resumen, la presencia de Daniel en el foso de los leones en la pila bautismal de Freckenhorst (D-110) tendría una doble motivación, una doctrinal y otra devocional. Por una parte no estaría justificada por un presunto carácter bautismal de la figura del profeta, sino por su sentido alegórico en relación a la venida del Mesías, a su pasión y a la parusía, y, por otra por su carácter soteriológico, totalmente coherente con el anhelo de salvación del alma del comitente de la obra.

El caso del capitel de San Pedro de la Nave resulta insólito por la presencia del agua, la cual, efectivamente, podría tener un sentido bautismal, como señala Hoppe. Sin embargo, la incorporación de este elemento no parece haber tenido continuidad en la escultura monumental románica. Los argumentos con los que Sepúlveda refuerza el planteamiento de Hoppe, así como los que French y Besancon utilizan para el caso de Beaulieu-sur-Dordogne, no hacen sino confirmar nuestra conclusión de que la relación de Daniel con el bautismo es indirecta y pasa, necesariamente, por su identificación con la resurrección, con la cual, sí que puede vincularse el bautismo. En este sentido, es elocuente la afirmación de French: «Daniel's victory over the lions is a prefiguration of Christ's victory over death, and thus an integral part of Baptismal symbolism».¹³²⁶

1.8. Pasión de Cristo

En la visión del profeta narrada en Daniel 9: 26 el arcángel Gabriel predice la muerte de Cristo: «Y después de sesenta y dos semanas se quitará la vida al Cristo: y no será más suyo el pueblo, el cual le negará».¹³²⁷ Al margen de esta visión premonitrice de Daniel, como ya hemos comentado, varios exégetas han vinculado al profeta con la pasión y muerte de Cristo.¹³²⁸ Particularmente interesante es la comparación que realiza Afraates el Sirio, quien enumera los puntos que, en su opinión, hay en común entre la condena de Daniel y la pasión de Cristo: Daniel fue lanzado a la fosa de los leones de la que salió indemne, al igual que Cristo subió del inframundo sin que la muerte pudiera con Él; para Daniel se cerraron las fauces de los leones, como para Cristo se

¹³²⁵ Véase el apartado VI.1.2.3 de esta tesis.

¹³²⁶ FRENCH 1972: 94.

¹³²⁷ Daniel 9: 26 (VULGATA: v. VI: 40)

¹³²⁸ Véase el apartado III.3 de esta tesis.

cerraron las de la muerte.¹³²⁹ Como consecuencia de ello, la historiografía se ha hecho eco de esta reconocida condición del profeta como prefiguración de la pasión de Cristo.¹³³⁰ Según Martigny como los cristianos tenían prohibido representar de forma directa el sufrimiento y pasión de Cristo recurrían a alegorías e imágenes simbólicas, como Daniel, para recordar los misterios dolorosos.¹³³¹

En algunas obras de la escultura románica se puede rastrear este paralelismo entre la condena de Daniel y la Pasión. Acabamos de tratar en el apartado anterior sobre uno de los ejemplos en los que ello sucede: la pila de de Freckenhorst (D-110). En la misma, una de las escenas representadas sobre el registro en el que se encuentra Daniel es una imagen de Cristo crucificado. También se evoca esta conexión mediante la situación próxima de Daniel y de Cristo en la cruz en los dos capiteles de la portada de Siurana (D-337 y D-338) (fig. 161). Como ya hemos comentado, en este caso, además de la ubicación misma, el paralelismo con la Pasión se establece mediante la coincidencia en la vestimenta del profeta y de Cristo –un perizoma– y por el hecho de colocar a ambos lados de este a dos leones.

Otra forma de evocar la Pasión es mediante la adopción por parte del profeta de una postura que recuerda a la de Cristo crucificado. Esto sucede de una forma bastante clara en Rimons (D-256). En este caso se puede estar combinado el gesto de rezar “in modo crucis” con la intención de establecer una correspondencia con Cristo. Aunque es menos evidente, por tener los brazos arqueados, también podría plantearse este tipo de evocación de la cruz en Bagas (D-031), Esclottes (D-100), La Sauve-Majeure (D-136), Lagupie (D-139), Pernes-les-Fontaines (D-230) y la capilla de San Gabriel (D-349). En estos dos últimos casos, el uso de perizoma por parte del profeta podría confirmar este vínculo.

Aunque su sentido es predominantemente eucarístico, también se podría percibir una intención de aludir a la Pasión en aquellas obras en las que Daniel aparece junto a imágenes o escenas en las que se hace referencia al sacrificio de Cristo, como son el *Agnus Dei* y la Última Cena. Lo primero sucede en la portada de Cambre (D-053) y en el capitel de Fuentes (D-111) y lo segundo en Carpineti (D-056). Si en Moraime (D-197 y D-198) figuran ambas escenas, en el *pontile* de Módena (D-184) son varios los episodios plasmados del ciclo de la Pasión: el Prendimiento,

¹³²⁹ AFRAATES a: 831-832.

¹³³⁰ LE BLANT 1878: 16; SCHILLER 1971-1972 (1966) : v. 2 : 26 ;ROUQUETTE 1980 (1974): 244-245; DULAËY 1998: 44; RAIMONDO 2002: 83-83.

¹³³¹ MARTIGNY 1877: 237.

Cristo ante Pilatos, la Flagelación, Cristo con la cruz, la negación de Pedro y Judas recibiendo las monedas por su traición. Según Cunningham, que relaciona con Daniel las escenas de la Pasión en el *pontile* aludiendo al drama litúrgico *Ludus Danielis*, «this relationship between prophet and Redeemer is visualized on the pontile where Daniel sits amidst the lions below the mortal sufferings of Christ».¹³³² A raíz de la presencia del Prendimiento frente a la condena de Daniel, en el mismo arco absidal, en Sorde (D-341), Raimondo plantea un posible vínculo entre ambas piezas y señala el paralelismo existente entre Cristo y el profeta al haber sido ambos condenados.¹³³³ Junto al de Daniel (D-357), otro de los capiteles realizados por el primer taller del claustro de Nuestra Señora de la Dorada en Tolosa representa el Prendimiento, por lo que en la galería donde se encuentran ambas piezas, si era la misma, el profeta podría aludir también a la pasión de Cristo.

Dos de las obras que Raimondo cita como ejemplos de la asociación entre Daniel y la Pasión, Aignan (D-003) y Nogaro (D-211), en realidad no justifican tal vínculo.¹³³⁴ En el primero de estos casos, alude a la presencia de la resurrección de Lázaro, motivo vinculado con la resurrección, pero no con la Pasión. Menos claro es el caso de Nogaro, en donde la escena que acompaña a la de Daniel es la entrada en Jerusalén, la cual, aunque es el primer episodio de la Pasión, su relación con el profeta puede estar más bien justificada por haber el anuncio por parte de este de la venida del Mesías.

1.9. Lucha del Bien contra el Mal. Paradigma del combate espiritual

Angheben comenta que Daniel, a diferencia de Sansón o de David, no combatió físicamente a las fieras, y que «apparait donc davantage comme un maître des fauves que comme un véritable combattant».¹³³⁵ Este autor recuerda como el profeta ha sido considerado como un verdadero modelo de combate espiritual, y cita el sermón en el que Haimón de Auxerre, al hablar de las tentaciones de Cristo, considera a Daniel como uno de los antecedentes de Cristo como vencedor del diablo.¹³³⁶ También señala Angheben que a los ojos de Gilón de París la prueba superada por

¹³³² CUNNINGHAM 2003: 89-90.

¹³³³ RAIMONDO 2002: v. I: 83.

¹³³⁴ RAIMONDO 2002: v. I: 83-84.

¹³³⁵ ANGHEBEN 2003: 187.

¹³³⁶ HAIMÓN: 194 c; ANGHEBEN 2003: 187. También Máximo de Turín cita a Daniel en relación con las tentaciones de Cristo en su sermón XXI (FRANZÉ 2014: 50).

Daniel podría compararse con un combate espiritual contra el diablo.¹³³⁷ Efectivamente, la idea de lucha entre el Bien y el Mal es inherente a la historia de Daniel, tanto en los episodios en los que desenmascara a los sacerdotes del dios Bel o mata a la serpiente de los babilonios, como cuando sale indemne de sus dos condenas al foso. Es por ello que, con frecuencia, la escena de la condena de Daniel al foso se inserta en programas iconográficos que contienen imágenes orientadas a poner de manifiesto esta lucha del Bien contra el Mal, tales como Sansón o David desquijarando al león,¹³³⁸ san Miguel alanceando al dragón o las tentaciones de Cristo.

Raimondo cita el caso de Varen como ejemplo de programa que ilustra la idea del combate entre el Bien y el Mal.¹³³⁹ Efectivamente, en los capiteles de la cabecera de este templo figuran Daniel, ataviado de clérigo entre dos leones (D-378), Sansón desquijarando al león y san Miguel derrotando al dragón. En este último el arcángel, además, eleva una de sus manos en la que sujeta una bola (fig. 219), con lo que se podría estar realizando una *conflation* entre su combate contra el diablo y la muerte de la serpiente de los babilonios por parte de Daniel. Todas estas imágenes muestran el enfrentamiento victorioso de las fuerzas del Bien contra los agentes del Mal, representados por los animales.

En ocasiones, también se puede mostrar este combate contra el Mal mediante la presencia junto a Daniel de escenas de lucha entre púgiles o combate de caballeros, máxime si se encuentran acompañadas de figuras de claro sentido maléfico, como seres híbridos o el castigo de pecadores. Esto sucede, por ejemplo, en Bois-Sainte-Marie (D-045) donde los capiteles de la nave que acompañan al de la condena del profeta contienen escenas de castigo del pecado, de lucha y de tentación.¹³⁴⁰ En la portada de la iglesia cántabra de Yermo (D-395), en la que Daniel se contrapone al enfrentamiento entre dos caballeros, y en la que cuyo tímpano muestra dos escenas de la lucha de guerreros contra un dragón y un león, se destacaría el papel determinante que la Iglesia desempeña en esta lid del Bien contra el Mal.¹³⁴¹

Otra escena que, situada de forma estratégica respecto a la imagen de Daniel, subraya esta idea, es la que muestra a David matando a Goliat. Ello sucede en Rimons (D-256), Bagas (D-031) y Saint-

¹³³⁷ GILÓN DE PARÍS: 81; ANGHEBEN 2003: 188.

¹³³⁸ La presencia del episodio de Sansón desquijarando al león acompañando a la condena de Daniel se trata en el apartado V.4.1 de esta tesis.

¹³³⁹ RAIMONDO 2002: 71-72.

¹³⁴⁰ Para la interpretación del programa iconográfico de este templo, véase el apartado VI.3.1.2 de esta tesis y la correspondiente ficha del corpus.

¹³⁴¹ Para más información sobre el programa iconográfico de esta portada véase el apartado VI.2.2 de esta tesis y la correspondiente ficha del corpus.

Ferme (D-272), en donde ambas imágenes están colocadas, una enfrente de la otra, en los arcos absidales o presbiteriales.

En Bouliac (D-046), Courpiac (D-087) y La Sauve-Majeure (D-135) se expresa la contraposición entre el Bien y el Mal mediante la ubicación opuesta de las escenas.¹³⁴² M. Gaborit detecta que en el primero de estos lugares, mientras que los capiteles del lado sur del ábside tienen un sentido negativo, pues aluden a la Caída y al Mal, los del lado norte, entre los que está Daniel (D-046), se refieren a la esperanza de la salvación.¹³⁴³ En relación a Courpiac (D-087) Lasserre afirma, que el profeta conecta con el mensaje de esperanza del combate victorioso de Sansón y señala que tanto Daniel, como Sansón y Tobías, son prefiguraciones de Cristo, las cuales se insertan en un programa iconográfico que relata la lucha del Bien contra el Mal y la victoria final de aquel. Observa que mientras que los temas bíblicos están situados en el lado oriental de la portada, las «manifestaciones satánicas» se ubican en el occidental y que la imagen de san Miguel parece vincular ambos mundos antagónicos.¹³⁴⁴ Sin embargo, es en la cabecera de la La Sauve-Majeure donde la ubicación relativa de las imágenes en función de su sentido se despliega con mayor complejidad, estableciendo un sutil juego de simetrías y contraposiciones en el que se marca claramente la diferencia entre el Mal —en el lado del evangelio— y el Bien —en el de la epístola—. ¹³⁴⁵ Esta meditada distribución topográfica de las imágenes ya ha sido intuida por Gardelles, quien se percata de que en el lado meridional se ubican los episodios «triunfales», y por Lacoste, quien observa que en la primera capilla meridional la iconografía da un giro resueltamente optimista.¹³⁴⁶ La importancia de la figura de Daniel en este programa, centrado en la lucha del Bien contra el Mal, se pone especialmente de manifiesto con la presencia del profeta matando a la serpiente de los babilonios en uno de los capiteles de la ventana del ábside principal (gráfico G-8, 20), enfrentado a san Miguel alanceando el dragón, situado en la otra cesta (gráfico G-8, 19). Ambas escenas presiden, de alguna manera, este complejo juego de relaciones simbólicas de la cabecera del templo.

Aunque Burrini, comenta, en relación al capitel de la abadía de San Antimo (D-057), que Daniel es el «Homme-Dieu, celui dont la sagesse le place au centre de l'univers comme élément

¹³⁴² Los programas iconográficos de estas tres iglesias se analizan con mayor profundidad en el apartado VI.3.1.3 de esta tesis y en sus respectivas fichas del corpus.

¹³⁴³ GABORIT 1989: 49.

¹³⁴⁴ LASSERRE 1990: 98, 100.

¹³⁴⁵ La ubicación relativa de las imágenes en La Sauve-Majeure y las interconexiones que se establecen entre las imágenes, pueden verse en los gráficos G-8 y G-9.

¹³⁴⁶ GARDELLES 1990: 244; LACOSTE 1996: 118, 123, 132; LACOSTE 2001: 10-11, 17.

séparateur entre le Bien et le Mal»,¹³⁴⁷ es en la catedral de Chur (D-079) donde se expresa de una forma más clara y evidente esta idea.¹³⁴⁸ Tanto Peterli como Betz se han percatado de la peculiar distribución de las figuras en el grupo de capiteles del lado de la epístola del arco presbiterial. Mientras que el primero ha señalado que los personajes asociados con el Mal se sitúan a la izquierda de Daniel y los vinculados con el Bien a su derecha, el segundo ha puesto de manifiesto que los sirvientes de Dios –ángeles, obispo y Habacuc– se ubican a un lado de Daniel, mirando al coro, mientras que los idólatras –el rey, Baal y el dragón de Babilonia– se encuentran en el contrario.¹³⁴⁹

El programa iconográfico que se desarrolla en el brazo norte del transepto de Gargillesse parece centrarse en el dominio del Bien sobre el Mal, encarnado este en las bestias que finalmente son sometidas y amansadas. La imagen de un personaje que extrae la espina de la garra de un león – que podría tratarse de san Jerónimo o de Androcles– tiene como consecuencia el posterior agradecimiento de la fiera, que se muestra manso. También se manifiestan sumisos los leones ante Daniel (D-113), que se salva por su fe y la ayuda divina, representada por la figura del ángel que lleva a Habacuc. Como contrapunto, un capitel muestra el Mal encarnado en lo monstruoso, en un centauro-sagitario que clava una flecha en el cuello de un ciervo –símbolo de Cristo–, y en lo salvaje, ejemplificado en Nabucodonosor convertido en un auténtico hombre salvaje que convive con los animales y se alimenta como ellos.

1.10. La imagen de Daniel como *exemplum*

Ya hemos visto como entre las razones que daba Lucas de Tuy para justificar la presencia de las imágenes en el interior de los templos estaban los motivos didácticos, los que denomina «ad imitationem».¹³⁵⁰ Esta función de la imagen coincide en buena medida con el sentido tropológico de la lectura tipológica.¹³⁵¹ También hemos comentado que la patrística ha atribuido la salvación del profeta a aspectos tales como el ayuno, las buenas obras y la oración.¹³⁵² Incluso en la propia

¹³⁴⁷ MAITRE CABESTANY 2000: 72.

¹³⁴⁸ Se analiza con más profundidad la interpretación del grupo de capiteles de la catedral de Chur (D-079) en el apartado VI.3.3.4.2 de esta tesis y en la correspondiente ficha del corpus.

¹³⁴⁹ PETERLI 1990: 223; BETZ 2012: 3.

¹³⁵⁰ MORALEJO 2004 (1994): 300; BOTO 2000: 57.

¹³⁵¹ Véanse los apartados II.4, III.5.1 y VI.1.14 de esta tesis.

¹³⁵² Véase el apartado III.3 de esta tesis.

Biblia, Ezequiel afirma que Daniel se salvó por su inocencia.¹³⁵³ Todas estas virtudes asignadas a Daniel hacen de él un personaje digno de ser emulado y considerado como un ejemplo para aquellos que quieran obtener la salvación.¹³⁵⁴ Así, Hipólito de Roma pide a los fieles que le imiten para, así, participar en la resurrección.¹³⁵⁵ Esta condición de modelo de conducta es señalada por Dulaey, para quien en la Iglesia primitiva Daniel era un ejemplo para los cristianos por su fe en Dios y una fidelidad que llega al extremo de afrontar el martirio.¹³⁵⁶ En los siglos XI y XII, una época en la que el ejemplo moralizante adquiere una especial relevancia, sobre todo por su uso en predicaciones y sermones,¹³⁵⁷ se acentúa el carácter de paradigma de Daniel y se pone de manifiesto en numerosas representaciones de su condena, ya sea mediante las imágenes que la acompañan, ya por los elementos que se incorporan a la escena.

La presencia de las tentaciones de Cristo en ciertos programas iconográficos en los que se inserta la condena de Daniel, además de dotar a esta, como hemos comentado en el apartado anterior, de una significación vinculada a la lucha del Bien contra el Mal, contribuye a subrayar el carácter ejemplar de la figura del profeta a la hora de superar, a imagen de Cristo, las acechanzas del diablo. En Autun (D-026) queda clara esta vinculación, puesto que ambas escenas comparten pilar.¹³⁵⁸ En la portada de la Magdalena de Tudela (D-367) se establecen dos paralelismos contrapuestos: por similitud con las tentaciones de Cristo y por oposición con la ascensión de Alejandro.¹³⁵⁹ Mediante la representación del profeta amarrando con cadenas a las fieras, se alude a su dominio de las tentaciones, lo que contrasta con el monarca macedonio, imagen de la soberbia. De esta forma, el papel de *exemplum* de Daniel es expresado mediante un curioso juego de similitud-oposición. Otros lugares en los que la condena de Daniel aparece junto a las tentaciones de Cristo son Beaulieu-sur-Dordogne (D-035), La Sauve-Majeure (D-135), Saint-André-de-Bâgé (D-264) y Saint-Jean-de Côle (D-279).

En otras ocasiones, las tentaciones a las que se opone la ejemplar conducta del profeta se expresan mediante la presencia de escenas que aluden a pecados concretos. A pesar de ser numerosos los comentarios exegéticos en los que se atribuye al ayuno la salvación del profeta, y

¹³⁵³ Ezequiel, 14: 20 (VULGATA: v. V: 377).

¹³⁵⁴ DANÉLOU 2006 (1991): 270-271.

¹³⁵⁵ DULAÉY 1998: 46; DULAÉY 2003 (2001): 199.

¹³⁵⁶ DULAÉY 1998: 38.

¹³⁵⁷ SÁNCHEZ 2003: 354. Anteriormente, gracias a los escritos de Gregorio Magno, el escrito se convierte en un elemento esencial para exponer la doctrina (BREMOND, LE GOFF 1996: 50).

¹³⁵⁸ ANGHEBEN 2003: 187.

¹³⁵⁹ Para Melero la proximidad de ambos episodios permite establecer una relación entre Daniel y Cristo, pues el primero es prefiguración de este, y ambos vencieron a las fuerzas del Mal (MELERO 1984: 470).

de que en Roma, el Miércoles Santo, en pleno ayuno pascual, se leía el pasaje de la segunda condena del profeta,¹³⁶⁰ son escasas las ocasiones en la escultura románica en las que se establezca una oposición con la gula. Dos pueden ser los casos en los que esto sucede. En el claustro de la catedral de Tudela, la imagen de Daniel (D-366), que, como en la portada de la Magdalena (D-367), aparece amarrando a los leones, en el capitel de la cara opuesta del mismo pilar, aparece, bajo las garras de un grifo, un individuo desnudo que sujeta una copa en su mano. Quizás se trata de un pecador que ha sido vencido por las tentaciones –posiblemente la copa represente el pecado de la gula–, y que se contrapone a Daniel, que sí ha conseguido dominarlas. La ubicación del pilar en las proximidades del refectorio es un indicio a favor de esta lectura.¹³⁶¹ En la arquería del interior del ábside de Saint-Aulaye, un personaje entre dos leones, presumiblemente Daniel (D-268), está situado de forma simétrica a otro capitel, en el lado del evangelio, en el que se representa, también entre dos leones, a un individuo desnudo que muestra los genitales y exhibe una prominente barriga que le dota de un aspecto grotesco (ND-100). Colocando ambas piezas una en frente de la otra, se crea un claro contrapunto entre el pecado de la gula, y posiblemente el de la lujuria, con la imagen del presunto Daniel, que representa la contención y dominio de las pasiones.

Más habitual es la contraposición entre Daniel y la avaricia, lo que se realiza situándolo cerca de la escena del castigo de dicho pecado. Ello sucede en Aulnay-de-Saintonge (D-024), Blars (D-042), Burlats (D-049), Bussy-le-Grand (D-050), Cénac (D-061), Châtillon-sur-Indre (D-077), Iguácel (D-123), Landiras (D-140 y D-141), Lincoln (D-157) y Vallespinoso de Aguilar (D-374).

Como hemos visto, en Saint-Aulaye (D-268) también se puede estar aludiendo a la lujuria por medio de la desnudez del grotesco personaje que se opone a Daniel. No es extraño que el profeta, del que, como ya hemos comentado, la exégesis resaltaba su castidad y continencia,¹³⁶² sea mostrado junto a imágenes en las que se haga referencia a este pecado de la carne. Por ejemplo, en numerosos casos aparece junto a una de las más habituales imágenes en las que se expresa la tentación lujuriosa, las sirenas-pep, como ya hemos explicado.¹³⁶³ En otros casos la escena que puede hacer referencia a este pecado son las mujeres con los pechos mordidos por serpientes, como en Cervatos (D-066), Bussy-le-Grand (D-050), Deyrançon (D-092), Estables

¹³⁶⁰ DULAËY 2003 (2001): 192.

¹³⁶¹ La interpretación de este pilar se trata con más profundidad en el caso de estudio dedicado al capitel de Daniel del claustro de Tudela (apartado VI.3.1.7), así como en la correspondiente ficha del corpus iconográfico (D-366).

¹³⁶² Véase el apartado III.3 de esta tesis.

¹³⁶³ LECLERCQ-MARX 1997: 141-147; véase el apartado V.4.3 de esta tesis.

(D-101), Lincoln (D-157), Osorno (D-218), San Pedro de Tejada (D-243) y Saint-André-de-Bâgé (D-264). En Biron, una probable imagen de Daniel entre los leones (D-041) está situada junto a un personaje en postura invertida, con dos fieras que le muerden los genitales. Quizás se trate de una forma diferente de mostrar la relación antitética Daniel-lujuria, pero en lugar de mostrar este pecado en su fase de tentación, hacerlo en la de castigo. En la decoración de esta pequeña iglesia de Dondas, además del capitel de Daniel (D-093) cuenta con un capitel en el que una mujer y dos hombres desnudos muestran el sexo al tiempo que son amenazados por dos leones. La oposición entre el casto Daniel y estos individuos lujuriosos es obvia. La tranquilidad con la que el profeta acaricia a las fieras, contrasta con la desesperación manifestada por la expresiva gestualidad de la mujer, que introduce las manos en su boca, o de los hombres, que abren sus bocas como gritando.

No siempre los destinatarios del mensaje que se pretendía emitir mediante esta contraposición de imágenes antitéticas eran los fieles. En buena parte de los casos, se puede inferir que estaban dirigidas a los clérigos, sobre todo porque bastantes de estas obras se encontraban en espacios vedados a los fieles. Ya hemos comentado que varios exégetas vieron a Daniel como la imagen de aquellos que optaban por el celibato y vivían en comunidad, y que, por su castidad y continencia, lo asociaron a los *continentes*.¹³⁶⁴ De aquí puede derivar una de las más interesantes novedades que se incorpora a la imagen del profeta en la escultura románica, su vestimenta clerical. Al tratar sobre el atuendo con el que se representa a Daniel, ya nos hemos referido a que en unas treinta obras este se muestra con indumentaria clerical y litúrgica.¹³⁶⁵ Muy posiblemente, de esta forma, se identifica el modelo de conducta ejemplar con el estamento al que va dirigido el mensaje, los *oratores*.

En algunos casos, el uso de la figura del profeta como *exemplum* podría ser consecuencia de una reacción ante una circunstancia histórica concreta acontecida en el templo en el que se ubica, y tener intenciones políticas que irían más allá del mensaje moral. Así, por ejemplo, en la catedral de Jaca, Martínez de Aguirre ha relacionado dos de las imágenes de los capiteles de la portada occidental con el obispo García: la de Aaron, con quien el prelado coincide por haber sido inductor de la nueva ley, y con la de Daniel (D-125), dado que si uno terminó con los sacerdotes de Bel, el otro lo hizo con los clérigos simoniacos.¹³⁶⁶ También en Mazères (D-179) podría ser la

¹³⁶⁴ Véase apartado III.3 de esta tesis.

¹³⁶⁵ Véase apartado V.1.1.3.3 de esta tesis.

¹³⁶⁶ MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015: 228-229.

imagen de Daniel un contrapunto orientado a denunciar este tipo de mala praxis del clero. Uno de los capiteles de la cabecera, situado en el lado opuesto que el del profeta, en el que aparecen unos dragones mordiendo la cabeza de un individuo, ha sido interpretado por Guesuraga, como una imagen del castigo de los clérigos simoniacos.¹³⁶⁷

Finalmente, J.-R. Gaborit plantea una posible interpretación relacionada con los clérigos, pero alejada de este sentido moral. Sugiere que Daniel podría ser el prototipo del clérigo víctima del arbitrario poder temporal frente, al cual solamente se puede vencer gracias a la intervención divina.

1.11. Daniel y la justicia

Ya hemos comentado los vínculos existentes entre Daniel y el Juicio Final.¹³⁶⁸ Sin embargo, no es tan solo con la justicia divina con la que se relaciona al profeta, pues su decisiva y sabia intervención en el amañado proceso contra Susana (Daniel 13) y la ayuda divina recibida, en dos ocasiones, para salir indemne de sendas condenas derivadas de falsas acusaciones, hacen de del profeta todo un paradigma del buen juez.¹³⁶⁹ Jerónimo de Estridón, en referencia a su liberación en la primera condena, destaca precisamente el hecho de la «restitución de la justicia» a causa de sus méritos intrínsecos:

No se modificó la fiereza de los leones, sino su forma de actuar; su rabia fue frenada por el ángel y encerrada en su interior porque se había demostrado que las obras del profeta eran buenas, de forma que no destaque tanto la gracia de la liberación como la restitución de la justicia.¹³⁷⁰

El propio Daniel, cuando explica al rey Darío como y porqué fue salvado de los leones en la primera condena, señala la justicia como la razón de ello:

¹³⁶⁷ GUESURAGA 2011.

¹³⁶⁸ Véase el apartado VI.1.11 de esta tesis.

¹³⁶⁹ SEPÚLVEDA 1991: nota 33. Para Hasel «el tema del juicio es prominente en todo el Libro de Daniel» (SIMPOSIO 2010 (1986): 75-77).

¹³⁷⁰ JERÓNIMO b: 621.

Mi Dios envió su ángel, el cual cerró las bocas de los leones, y no me han hecho daño ninguno porque ha sido atendida mi justicia delante de él; más ni tampoco contra tí he cometido delito alguno.¹³⁷¹

Este fragmento tuvo su repercusión, pues fue incluido en la liturgia, en concreto en el *Antifonario visigótico mozárabe*.¹³⁷² Una alusión similar a la justicia como motivo de la salvación del profeta es también citada por Ezequiel, quien afirma que «Noé, Daniel y Job, ellos por su justicia, librarán sus vidas, dice el Señor de los ejércitos».¹³⁷³

Según Auber, Daniel es el símbolo del justo perseguido.¹³⁷⁴ En esta línea, Cipriano explica que el profeta simboliza la ayuda divina recibida por las almas que sufren persecución a causa de la justicia, y recuerda que el Señor se acuerda de los que buscan su reino y su justicia.¹³⁷⁵ Esta condición de justo se pone claramente de manifiesto en el capitel de la fachada de la catedral de Fidenza (D-105), en cuya moldura superior se lee la siguiente inscripción: DANIEL IVSTVS IN LAC(um) EST.

Ya desde las primeras representaciones de Daniel en el arte paleocristiano pudo existir esta asociación. Según Grabar, la iconografía judicial cristiana, entre cuyas escenas incluye el pasaje de Daniel, depende totalmente del arte oficial romano.¹³⁷⁶

Se ha relacionado el capitel de Daniel entre los leones del deambulatorio de San Saturnino de Tolosa (D-358) con una cesta situada en el mismo ámbito, en la que aparecen dos hombres luchando con bastón y escudo, acompañados de otros dos personajes. El mismo ha sido interpretado por Q. Cazes como un duelo judicial o un juicio por combate. Para esta autora tal escena, antinómica del episodio de Daniel, expresaría la condena de la violencia por parte de la Iglesia, incluso si la misma se encuadra en un contexto judicial.¹³⁷⁷ De esta manera, en la girola de San Saturnino podríamos estar, en consecuencia, ante una confrontación de imágenes en la que se pretendería poner de manifiesto la prevalencia del juicio divino sobre la justicia terrenal.

¹³⁷¹ Daniel, 6: 22 (VULGATA: v. VI: 30).

¹³⁷² SEPÚLVEDA 1991: nota 33.

¹³⁷³ Ezequiel, 14: 14 (VULGATA: v. V: 376-377).

¹³⁷⁴ AUBER 1870-1871: v. IV: 455.

¹³⁷⁵ TERRET 1925: 34.

¹³⁷⁶ GRABAR 1985 (1979): 55.

¹³⁷⁷ CAZES, CAZES 2008: 128. Así también lo interpreta Mariño, quien profundiza sobre este tipo de Juicios de Dios (MARIÑO 1986: 352).

La representación de Daniel en el foso de los leones del pilar sureste del crucero de San Eutropio de Saintes (D-310), resulta de gran interés por el programa iconográfico que se deduce de algunas de las imágenes que le rodean. En la cesta sur del mismo pilar, unos individuos de pie levantan sus brazos como si estuvieran reclamando algo al personaje central de la cara principal, el cual está coronado y sentado. Mientras que Crozet lo ha interpretado como santo Tomás tocando la herida de Cristo,¹³⁷⁸ Eygun lo ha asociado a la historia de Daniel, pero atribuyéndole una lectura que no cuadra excesivamente con el texto bíblico, pues ve en los personajes que agitan los brazos a los testigos de la salvación del profeta que explican lo ocurrido al rey.¹³⁷⁹ Parece más razonable interpretar esta escena como cualquiera de las dos conspiraciones contra Daniel, bien la narrada en Daniel 6: 15, en la que explícitamente se hace alusión a que «aquellos hombres se reunieron ante el rey» para forzarle a aplicar el edicto que este había firmado, bien la descrita en Daniel 14: 29-30, en la que los babilonios amenazaron al monarca con matarle a él y a su familia si no les entregaba al profeta. En el capitel occidental del pilar noreste del crucero, que hace *pendant* con el de Daniel, figura la psicostasis. Por su relación simétrica respecto al profeta, parece lógico pensar que en este espacio del templo se desarrolla un programa iconográfico de carácter escatológico en el que Daniel sería mostrado como la víctima de un injusto juicio terrenal, resuelto satisfactoriamente, en última instancia, por la justa decisión de Dios. Por el contrario, la sumisión de los leones ante el profeta, aludiría a la salvación que espera a aquellos que tienen fe y llevan una conducta ejemplar. Estos, cuyos nombres figuran en el libro que, precisamente, san Miguel le encomendó al profeta en una visión,¹³⁸⁰ verán como la balanza les será favorable el día del Juicio. De esta manera, con la imagen de san Miguel y la psicostasis se subraya la lectura anagógica de Daniel, personaje tan vinculado al Juicio Final, como ya hemos visto. Así, tal y como podría suceder en el deambulatorio de San Saturnino, en Saintes se contrapondrían también ambos tipos de justicia, la divina y la terrenal, para dejar patente la superioridad de aquella sobre esta.

Esta misma idea podría estar reproduciéndose en Echano (D-215), Sarbazan (D-329) y Saint-Aubin (D-266), como explicaremos con más profundidad en el caso de estudio que dedicamos a dichos templos.¹³⁸¹ En Sarbazan (D-329), una de las imágenes susceptible de ser asociada con lo judicial es un personaje que se mesa las barbas (fig. 236), y que podría representar al rey. Al tratar sobre la imagen del monarca, ya hemos comentado que este gesto se asocia a personajes de categoría social elevada en una actitud pensativa y de reflexión, destinada a hablar o tomar

¹³⁷⁸ CROZET 1956: 102.

¹³⁷⁹ EYGUN 1970: 83.

¹³⁸⁰ Daniel 12: 4.

¹³⁸¹ Véase el apartado VI.3.1.4 de esta tesis.

decisiones, como podría ser la de dictar una sentencia.¹³⁸² Como criterio general, se podría pensar que en aquellos casos en los que se incorpora al episodio la figura del rey se estaría aludiendo a dicha contraposición entre la justicia divina y la humana. Esto sería especialmente palpable en casos como los de Saint-Benoît-sur-Loire (D-270) y Oristano (D-217), en donde el soberano es representado realizando un gesto con el que se hace patente el momento en el que dicta su injusta sentencia.

La citada escena de lucha del deambulatorio de San Saturnino, como ha propuesto Q, Cazes, podría estar asociada a una ordalía. Agobardo de Lyon (779-840) se opuso a este tipo pruebas, pues, a su entender, obligaban a Dios a pronunciarse causando daño a un ser humano. Por el contrario, defendía la averiguación sutil y perspicaz, así como el examen de las causas de los hechos como actitudes positivas de los juicios, las cuales encontraba, precisamente, en dos de los paradigmas bíblicos de buenos jueces: Salomón y Daniel.¹³⁸³

En la base del parteluz del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela aparece un personaje con barba entre dos leones (D-325), la interpretación del cual ha sido un tema controvertido. Desde que Porter lo identificó con Daniel entre los leones,¹³⁸⁴ si bien algunos autores han aceptado dicha lectura,¹³⁸⁵ otros han planteado alternativas diferentes, como la que ve en dicha imagen a Hércules,¹³⁸⁶ Sansón,¹³⁸⁷ Adán¹³⁸⁸ o, incluso, al héroe sumerio Gilgamesh.¹³⁸⁹ Buena parte de los argumentos que aporta Vigo para justificar que se trata de Hércules y no de Daniel están basados en una errónea extrapolación de las características del Daniel paleocristiano a la época románica. Así, en contra de lo que afirma dicho autor, no son escasas las representaciones del profeta en las que interactúa de diferentes formas con los leones, como hemos visto, tampoco es cierto que lo más normal sea representarlo joven e imberbe y lo de la «fortaleza más espiritual que física» no deja de ser un aspecto excesivamente subjetivo y difícil de constatar. La postura del personaje central y su forma de interactuar con los leones, sujetándoles del cuello, no es extraña en las representaciones de Daniel en el foso.¹³⁹⁰ Uno de los

¹³⁸² Véase también el apartado V.1.5 de esta tesis.

¹³⁸³ TERRADAS 2008: 569.

¹³⁸⁴ PORTER 1928a: 66.

¹³⁸⁵ PITA 1955: 393-394; NÚÑEZ, VIGO, ROSENDE 2000: 106; CASTIÑEIRAS 1999: 35-36; CASTIÑEIRAS 2002: 295; CASTIÑEIRAS 2004: 179; MOURE 2010: 15.

¹³⁸⁶ MORALEJO 2004 (1999): 284; BOTO 2007: 109-110; VIGO 2010: 225-229.

¹³⁸⁷ OTERO 1965: 973-974.

¹³⁸⁸ VIDAL 1926: v. I: 29; YARZA 1984: 33; YZQUIERDO 1992: 14.

¹³⁸⁹ SILVA 1999: 240.

¹³⁹⁰ Véase el apartado V.1.1.2.15 de esta tesis.

ejemplos más parecidos se encuentra en un capitel de la iglesia asturiana de San Salvador de Fuentes (D-111). Considerando el lugar tan destacado que ocupa el profeta en la basa del parteluz, su presencia se justifica por ser prefiguración de Cristo –con cuya imagen está alineado, ocupando el eje central del Pórtico– y anuncio de la salvación. Además, al igual que sucede en San Saturnino de Tolosa,¹³⁹¹ también se establece un paralelismo entre el profeta y el santo principal del templo, pues en el Pórtico, el apóstol, ubicado en el mismo eje central, aparece sentado sobre un faldistorio que se apoya sobre dos leones que le flanquean. Sin embargo, hay un aspecto que resulta totalmente novedoso en las representaciones de Daniel en la escultura románica. Las fauces de los leones son unos llamativos y profundos agujeros, los cuales no se deben solamente a una motivación estética. Boto comenta como en la restauración de la cripta bajo el Pórtico, Pons pudo comprobar como unos conductos atravesaban los plementos de las bóvedas y llegaban hasta las fauces de estos leones, por las que saldría el humo procedente de las velas e incensarios del espacio inferior, lo que originaría un efecto irreal y sobrecogedor en los fieles.¹³⁹² Dichos conductos, que, efectivamente, formaban parte del sistema de ventilación de la cripta, lamentablemente se vieron alterados por intervenciones posteriores, lo que ocasionó toda una serie de problemas estructurales y de condensación de humedad.¹³⁹³ No cabe duda que el estremecedor efecto escenográfico que comenta Boto acentuaría el sentido de Daniel como dominador de los diabólicos leones, cuyas fauces no serían otra cosa que la entrada del infierno. Teniendo en cuenta la vinculación del espacio del Pórtico con la celebración de dramas litúrgicos¹³⁹⁴ y ceremonias áureas,¹³⁹⁵ quizás podría plantearse para estos orificios otra función –no incompatible con la comentada– relacionada con juramentos realizados en el marco de ordalías a modo de *bocca della verità*, tal y como estudió en su día Mariño para el caso de Santiago de Carrión.¹³⁹⁶ Una posible representación de este tipo de ceremonias en relación al peregrinaje a Santiago se localiza a bastante distancia de tierras gallegas, en la ya citada catedral de San Pedro de Ginebra. En uno de los capiteles del pilar sureste del tramo occidental de la nave septentrional, aparece un individuo agachado, que viste un calzón, y que introduce su mano izquierda en una boca monstruosa (fig. 237). Colocado simétricamente al otro lado del capitel central del mismo

¹³⁹¹ Lyman ve una relación implícita entre la imagen de Daniel y la del san Saturnino que figuraba flanqueado por dos leones en la Puerta de los Condes (LYMAN 1971: 27-29).

¹³⁹² BOTO 2007: 109-110.

¹³⁹³ Agradezco al Dr. Prado-Vilar la información facilitada al respecto de estos conductos.

¹³⁹⁴ MORALEJO 2004 (1999); CASTIÑEIRAS 2007b.

¹³⁹⁵ PRADO-VILAR 2012; ENCICLOPEDIA A CORUÑA 2013: v. II: 1012-1014.

¹³⁹⁶ Esta autora interpreta como juramentos con *bocca della verità* ciertas escenas en las que unos personajes introducen sus manos en las fauces de una cabeza de león en la portadas palentinas de Santiago de Carrión de los Condes y de Arenillas de San Pelayo, y en un capitel, también palentino, conservado en la Walters Art Gallery de Baltimore (MARIÑO 1986: 356-357). Vila propone una interpretación similar para un capitel de la iglesia de San Andrés de Ávila (VILA 1999: 224-225).

pilar, en el que aparecen unos leones, figuran dos personajes de rodillas, con las manos en la cintura, uno de los cuales luce una concha prendida del pecho, por lo que ha sido identificado como un peregrino.¹³⁹⁷ Lo curioso es que estas escenas se desarrollan junto a la segunda de las representaciones de Daniel en el foso de los leones de este templo (D-119).¹³⁹⁸ Precisamente, entre los condenados en el infierno del propio Pórtico de la Gloria, aparecen dos personajes cuyas manos están siendo mordidas por las potentes fauces de un ser monstruoso. Mariño asocia este tipo de castigo que figura en algunos ciclos infernales en el tránsito entre los siglos XII y XIII,¹³⁹⁹ con un procedimiento de prestación de juramento.¹⁴⁰⁰

Si observamos de nuevo con atención el capitel de la fachada de la catedral de Fidenza (D-105), el *iustus* Daniel introduce una de sus manos en las fauces de un león, al igual que hace en el capitel de Chur (D-079), en el que ya hemos comentado que el gesto de Ciro sugiere una referencia a la injusta sentencia contra el profeta. Tras lo comentado, la pregunta es obvia: ¿podría este ademán haría referencia a las pruebas asociadas a las ordalías?

Como ya hemos anticipado, la portada del palacio del castillo de castel Tirolo podría estar relacionada con la función de la sala a la que se accede por ella. Al menos esta es la opinión de Branchi, quien pone en consonancia la presunta presencia en la portada de los señores del Tirol con la impartición de justicia asociada a su cargo de *advocatus* que se efectuaba en dicha estancia.¹⁴⁰¹ La imagen de Daniel entre dos leones en la clave de la portada sería, de esta forma, un nuevo testimonio de esta relación entre el profeta y la justicia. Algo similar podría suceder en la casa de Saint-Antonin-Noble-Val (D-265), para la cual Scellès ha propuesto una función judicial. Este autor, partiendo de que el texto que figura en la cartela que sostiene el personaje de uno de los pilares de la arquería del primer piso se ha identificado con un fragmento de las *Instituciones* de Justiniano, sugiere que dicha sala podría haber tenido una función judicial. Ello implicaría poner en duda que se tratara de una casa burguesa, como se había pensado hasta el momento, y abrir la posibilidad a plantear que fuera el palacio del vizconde. Ante las contradicciones que observa este Scellès en esta alternativa respecto a las noticias históricas que se conocen sobre el edificio, propone una solución que podría resolverlas: que Pons de Graulhet,

¹³⁹⁷ DEUBER-PAULI 1988: 62-68.

¹³⁹⁸ El episodio de la condena de Daniel está repartido actualmente por varios capiteles que, tras ser reutilizados en las reformas del siglo XVIII, se encuentran separados. Originalmente el conjunto formaba parte de la fachada occidental.

¹³⁹⁹ También aparece en una de las dovelas de las arquivoltas de la Puerta del Juicio de la catedral de Tudela.

¹⁴⁰⁰ MARIÑO 1991: 385.

¹⁴⁰¹ BRANCHI 2004: 272-273.

quien se considera que fue su propietario en 1155, ostentara el cargo de magistrado del vizconde con capacidad para impartir justicia.¹⁴⁰² Aunque Scellès interpreta al individuo que mantiene encadenados a dos leones en uno de los capiteles como una representación del dominio sobre los vicios,¹⁴⁰³ parece más probable que se trate de Daniel en el foso. Dado que en otro de los pilares se halla el Pecado Original, la presencia del profeta estaría del todo justificada, tanto en el contexto de un programa religioso en el que se pondría de manifiesto un mensaje moral de lucha del Bien contra el Mal, como en el de un programa laico en el que se destacaría la idea de justicia.

En la documentación de numerosos actos judiciales realizados en los siglos XI, XII y XIII se utilizaba la frase «sedentem inter leones», la cual Auber asocia bien a la indicación de un espacio físico determinado y venerable, bien a ciertas sentencias que tenían un carácter solemne y sagrado.¹⁴⁰⁴ Para Deonna, los leones situados en las portadas de algunos templos de Suiza eran utilizados por la autoridad «sedentem inter leones» cuando administraba justicia.¹⁴⁰⁵ Charbonneau-Lassay recuerda que de Italia al Loira los pórticos de las iglesias eran el emplazamiento donde tenían lugar procesos «inter leones et coram populo».¹⁴⁰⁶ Lyman también alude a esta interpretación de los leones como símbolo de la justicia y cita una inscripción, CVSTOS JUSTICE, que figura en los felinos que hay delante de la columna de Bari.¹⁴⁰⁷ Es muy posible que, esta lectura en clave judicial de los leones tenga algo que ver con la figura del rey Salomón y su trono. Sin embargo, la estrecha conexión que se establece entre los leones con la justicia se yuxtapone a los vínculos ya enumerados que con esta tiene la figura de Daniel. De esta forma, la escena de la condena del profeta al foso se convirtió en un paradigma de la justicia.

Un ejemplo realmente elocuente es San Miguel de Pavía, templo en el que, como se verá más adelante en el correspondiente caso de estudio,¹⁴⁰⁸ la imagen de Daniel (D-226, D-227 y D-228) jalona el hipotético recorrido que podían seguir las ceremonias de coronación de los reyes de Lombardía que allí se celebraban (gráfico G-10).¹⁴⁰⁹ Dado que en el rito de coronación milanés en el que Elliot basa su interpretación se alude varias veces a la justicia, es muy probable que recurra a la imagen de Daniel en calidad de *exemplum* de buen juez. De hecho, al finalizar la ceremonia,

¹⁴⁰² SCCELLÈS 1989: 70-75, 99-100.

¹⁴⁰³ Lectura similar a la planteada por Durliat, para quien se trata del triunfo de la ley moral tras la lucha contra los vicios (DURLIAT 1978a: 321)

¹⁴⁰⁴ AUBER 1870-1871: v. III: 136-137.

¹⁴⁰⁵ BEIGBEDER 1995: 141.

¹⁴⁰⁶ CHARBONNEAU-LASSAY 1997 (1940): 37.

¹⁴⁰⁷ LYMAN 1971: 23.

¹⁴⁰⁸ Véase el apartado VI.3.4.2.1 de esta tesis.

¹⁴⁰⁹ ELLIOT 2014.

entronizado el rey en el arcosolio, y tras ser vitoreado por los asistentes antes de iniciar la procesión hacia la salida, se le recordaba que una de sus funciones era asegurar la justicia.¹⁴¹⁰ No deja de ser significativo que en unos de los capiteles que decoran dicho arcosolio (D-226) aparezca la figura de un rey adoptando la misma postura que el profeta que tiene a su lado, agarrando las orejas de los leones que le flanquean.¹⁴¹¹ Resulta evidente que detrás de ello existió una intención de establecer un paralelismo por similitud entre el soberano y el profeta, quizás para resaltar la condición de buen juez de aquel.

Esta manifiesta relación de Daniel con la justicia podría justificar que sea precisamente la portada de las iglesias, lugar habitual de celebración de juicios, uno de los espacios donde se ubica con más frecuencia esta escena, como hemos visto que sucede en un 29,5% (28,0%) de los casos.

Para finalizar, aludiremos, una vez más, al interesante manuscrito de conservado en La Haya (fig. 216), en el que la condena de Daniel está situada bajo el juicio de Salomón, lo que podría implicar una alusión a la justicia, tanto terrenal como divina.¹⁴¹²

1.12. El Señor de los animales: Construcción y deconstrucción de una *inventio* de la historiografía

En 1913, Dieulafoy, leyendo en una sesión de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres una comunicación escrita y enviada por Wrangel, corrigió la interpretación que este autor proponía para dos capiteles de la catedral de Lund, en los que figuran sendos personajes entre dos aves. Donde el autor del texto de la comunicación identificaba a Daniel en el foso de los leones, Dieulafoy veía el mito de Gilgamesh, interpretación que hizo extensiva a un capitel de la abadía de Boscherville (ND-107).¹⁴¹³ Se inició así una de esas ideas equivocadas, basadas en muchas ocasiones tan solo en lo aparente, que enraízan en la historiografía y se repiten de forma sistemática sin que previamente sean sometidas a la necesaria y rigurosa revisión crítica. Lo curioso del caso es que las tablillas en escritura cuneiforme en las que se narra el poema épico de Gilgamesh fueron descubiertas excavando el palacio de Asurbanipal y enviadas a Londres, donde

¹⁴¹⁰ ELLIOT 2014: 171.

¹⁴¹¹ Para Elliot los leones, colocados frontalmente, podrían aludir al trono de Salomón, de lo que deduce que se podría haber intentado una *conflation* entre este monarca bíblico y Daniel (ELLIOT 2014: 168-169).

¹⁴¹² Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. KB 76 F 5, f. 9r.

¹⁴¹³ WRANGEL, DIEULAFOY 1913: 322, 325.

fueron traducidas en 1872 por George Smith.¹⁴¹⁴ Es por ello que difícilmente el escultor románico que trabajó en la catedral escandinava pudo representar a un personaje del que ignoraba absolutamente su existencia. Adicionalmente, Dieulafoy relató un hipotético periplo del modelo iconográfico hasta llegar a un tejido sasánida conservado en el Museu Episcopal de Vic.¹⁴¹⁵ Ello dio pie a una nueva confusión, la derivada del hecho de no distinguir entre “representar a” de “representar como”. Ese mismo año, De Launay interpretó ese mismo capitel de Boscherville (ND-107) como una *potnia theron*.¹⁴¹⁶

Poco más tarde, en 1922, Mâle confirmó la identificación con Gilgamesh del capitel de Boscherville (ND-107). Para ello negó que se tratara de Daniel entre los leones realizando una afirmación, a la que ya nos hemos referido, la cual, como ya hemos visto a lo largo de esta tesis, no se corresponde con la realidad: «Les artistes romans le savaient fort bien, car, quand ils sculptent Daniel, ils le représentent priant, les bras levés, entre deux lions qui le regardent et n’osent approcher».¹⁴¹⁷ Adicionalmente, amplió la argumentación sobre el presunto recorrido del modelo iconográfico apuntado por Dieulafoy hasta llegar a la Edad Media: «Les étoffes sassanides transmirent aux Byzantins et aux Arabes l’antique image du tueur de lions», y citó nuevos tejidos que incluyen este tema, como el sudario de San Victor de la catedral de Sens, que atribuyó a un artista bizantino inspirado en un modelo sasánida, o el de la abadía de Santa Walburga de Eichstadt.¹⁴¹⁸ Finalizó afirmando que «on comprend maintenant comment un mythe, vieux de plus de quarante siècles, a pu reparaître sur nos chapiteaux romans: transmission merveilleuse assurément, mais qui pourtant s’explique».¹⁴¹⁹

Baltrušaitis, en 1934, profundizó más en esta línea y afirmó, por ejemplo, que «le groupe de Gilgamesh se reconnaît dans le Daniel de Neuilly-en-Donjon».¹⁴²⁰ Aunque este autor no identificó la escena con el héroe sumerio, sino que se limitó a manifestar su presunta similitud formal, lo hizo utilizando una imagen equivocada, pues en Neuilly-en-Donjon (D-204) tan solo hay un león junto al profeta, y no dos como dibujó.¹⁴²¹ Un nuevo error a añadir a los cimientos sobre los que se fue construyendo esta insostenible teoría. Relacionó los leones situados con la cabeza hacia

¹⁴¹⁴ CERAM 1995 (1949): 247-249; TIGAY 1982.

¹⁴¹⁵ WRANGEL, DIEULAFOY 1913: 323. Para el tejido de Vic, véase CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. XXII: 281-282.

¹⁴¹⁶ DE LAUNAY 1913.

¹⁴¹⁷ MÂLE 1922: 352.

¹⁴¹⁸ MÂLE 1922: 352-353.

¹⁴¹⁹ MÂLE 1922: 353.

¹⁴²⁰ BALTRUŠAITIS 1934: 43, fig. 27b.

¹⁴²¹ Este dibujo fue reutilizado, sin corregir, por Deonna (DEONA 1949a: fig Ib22).

abajo del capitel hispanovisigodo de San Pedro de la Nave (fig. 68) y de las hebillas merovingias (figs. 66 y 67) con los que suelen flanquear a Gilgamesh, y afirmó que «cette étrange représentation d'animaux dont la tête pend sans raison et dont le corps se dresse verticalement est bien difficile à expliquer dans les monuments du Moyen Age chrétien».¹⁴²² Sorprendente y sin fundamento resulta la comparación que realizó de los leones de las piezas de Arlés (D-012), Fidenza (D-105), Lescar (D-154), Luz-Saint-Sauveur (D-166), Módena (D-184), Saint-Lizier (D-282 y D-283) y el claustro de la Dorada de Tolosa (D-357) con los que acompañan a una divinidad hitita encontrada en Karkemish (fig. 238), lugar que define de «une importance capitale».¹⁴²³ Además, según él, la imagen de un genio que aparece en dicha obra sujetando por el collar a las fieras se transformó en Occidente en Daniel. Sobre la manera en la que estas obras llegaron a la plástica medieval, en un artículo publicado al año siguiente explica lo siguiente:

Il ne nous appartient pas de rechercher les nombreuses voies historiques par lesquelles la composition ornementale de l'homme entouré de bêtes a pénétré dans le Moyen Âge chrétien. D'une part, les arts de l'antiquité classique donnent plusieurs thèmes: Hercule, luttant contre des monstres, Orphée charmant les animaux, qui gardent, malgré les nouveautés du style, un souvenir des vieilles compositions de l'Asie. D'autre part, les arts sassanides, musulmans, l'Égypte copte, les bijoux barbares, certains motifs de l'Europe de Hallstatt et de la Tène, suffisent à établir des liens entre le foyer artistique de la Mésopotamie ancienne et le Moyen Âge naissant.¹⁴²⁴

Hinks, al estudiar en 1938 un bronce de la colección Payne Knight del British Museum, en el que se representa a un hombre entre dos grifos, introdujo un nuevo elemento en esta historia cuando afirmó que «here the 'master of animals' theme is unmistakable» o, ante la imposibilidad de dar con la identificación de esta deidad, concluyó que «it is better to leave him for the time being without a name and call him simply 'The Master of Animals'».¹⁴²⁵ Aunque se trata de un leve matiz, no tuvo un efecto inocuo, pues con su afirmación se inició una práctica, habitual entre bastantes especialistas, mediante la cual cualquier personaje entre dos leones podía ser interpretado como el Señor de los animales, sin importar que este fuera una figura ignorada por la cultura que había realizado la obra en cuestión. De esta forma el “tipo” se convirtió en el “tema”. Una cosa es que en diferentes culturas de la Antigüedad se adorara a divinidades que, por tener entre sus atribuciones el dominio sobre los animales, se las representara entre bestias, y, por tanto

¹⁴²² BALTRUŠAITIS 1934: 43.

¹⁴²³ BALTRUŠAITIS 1934: 55.

¹⁴²⁴ BALTRUŠAITIS 1935: 107.

¹⁴²⁵ HINKS 1938: 264.

fueran susceptibles de ser incluidas en el tipo “señor de los animales”, y otra muy diferente que el motivo representado en una obra románica determinada sea el Señor de los animales, deidad o personaje inexistente.

A pesar de que la epopeya de Gilgamesh había quedado olvidada en la noche de los tiempos, la ocurrencia de identificar con el héroe sumerio a personajes entre leones realizados en la Edad Media se iba extendiendo y consolidando.¹⁴²⁶ Así, Mendell dudaba a la hora de interpretar como Daniel o Gilgamesh diferentes capiteles de Saintonge –Thaims (ND-130), Biron (D-041) y Chadenac (D-070)–¹⁴²⁷ y Henry explicaba la actitud de coger las garras de los leones en los capiteles de Saint-Lizier (D-272 y D-273) como una fusión del tema de Daniel y el de Gilgamesh.¹⁴²⁸ Salin, en relación al sudario de san Víctor y al tejido del museo de Vic, no albergaba duda alguna acerca de dicha interpretación.¹⁴²⁹ Sin embargo, respecto a la propuesta de Baltrušaitis de que ciertas representaciones de Daniel derivaban de la imagen de Gilgamesh, aunque confesaba que en un primer momento la había aceptado, finalmente, y tras un análisis detallado, se decantó por desestimar dicha alternativa, «tout en mettant en évidence un curieux phénomène de convergence».¹⁴³⁰ Las razones con las que justificaba este cambio de opinión eran que los leones en las representaciones de Daniel no luchan contra el profeta y que le dan la espalda, y no el vientre, como en el caso del sumerio.

En 1948, Green comentaba la teoría de Baltrušaitis que confundía a Daniel con Gilgamesh y alababa el intento de Mâle por diferenciar ambos motivos, al tiempo que citaba a Mendell como uno de los autores que volvían a la idea de que ambos temas eran difíciles de distinguir. Esta autora intentaba demostrar que «the specific forms and lessons of the den scene indicate that examples of the Gilgamesh type can often be relegated to a place among works either decorative in nature or with other subject matter».¹⁴³¹ Es decir, no negaba que existieran representaciones del héroe sumerio en el arte románico, pero limitaba su presencia a lo meramente decorativo.

Un año después, Deonna, tras efectuar un repaso, desde su origen en Mesopotamia, a los que denominaba «maîtres des animaux», afirmaba que «l'iconographie chrétienne ne fait que le maintenir a son tour, et le propager jusque dans l'art roman, accompagnant toujours le vieux

¹⁴²⁶ DEONNA 1949a: nota 132.

¹⁴²⁷ MENDELL 1940: 69, 76, 80.

¹⁴²⁸ HENRY 1942-1943: 286.

¹⁴²⁹ SALIN 1941:234-235.

¹⁴³⁰ SALIN 1941:237.

¹⁴³¹ GREEN 1948: 4.

dompteur mâle de lions [...] groupés héraldiquement avec lui» y añadía que «l'homme encadré par les fauves, pacifiques ou menagants, qu'il soit Daniel ou un autre, est lui aussi une survivance du dompteur des animaux». ¹⁴³² Este autor prefería referirse al señor de los animales que a Gilgamesh, al que consideraba el más célebre de entre este tipo de dominadores de las bestias. ¹⁴³³ Esta denominación, que para Deonna englobaba de forma genérica a un tipo de personajes que muestran su poder sobre las bestias, conocerá la fortuna entre la historiografía, y será utilizada en adelante por bastantes autores como si se tratara de un personaje concreto. Así, serán frecuentes descripciones de individuos entre leones del tipo «se representa al Señor de los animales», lo que, aplicado a la Edad Media carece de sentido, pues no corresponde a ningún personaje bíblico, ni vinculado con el culto cristiano, ni conocido en la sociedad del momento. A ningún escultor altomedieval le fue encomendado que plasmara «al Señor de los animales», y mucho menos a Gilgamesh.

Deonna contestaba a las objeciones de Salin señalando que «c'est bien la notion de la lutte du dieu contre les animaux qui inspire à l'origine le thème oriental». ¹⁴³⁴ Para él «Daniel est bien un descendant du héros oriental, dit communément Gilgamesh, et de sa longue lignée essaimée en pays méditerranéens». ¹⁴³⁵

Con estos antecedentes, la mancha de aceite se ha ido extendiendo poco a poco. Crozet opina que uno de los capiteles de Maillezais (D-168) se trata más de Gilgamesh que de Daniel, ¹⁴³⁶ Réau afirma que el ideograma utilizado en las catacumbas para representar a Daniel es un motivo oriental, ¹⁴³⁷ Dubourg-Novés identifica una cesta de Saint-Ferme (D-273) con un juvenil Gilgamesh, ¹⁴³⁸ Craplet, aun renunciando a proponer una interpretación simbólica, comenta que el tema representado en el capitel del ábside de Ydes-Bourg (D-394) deriva de la leyenda del héroe sumerio ¹⁴³⁹ y para Durliat un capitel descontextualizado procedente de la tribuna de la abadía de San Miguel de Cuxa podría representar el combate de Gilgamesh contra las fieras. ¹⁴⁴⁰ Por su parte, Baylé, en relación al tímpano de Bully (D-047), afirma que «Daniel entre les lions, n'est probablement que l'adaptation d'une symbolique chrétienne à un motif beaucoup plus ancien né

¹⁴³² DEONNA 1949a: 355.

¹⁴³³ DEONNA 1949a: 350-351.

¹⁴³⁴ DEONNA 1949a: 356.

¹⁴³⁵ DEONNA 1949a: 358.

¹⁴³⁶ CROZET 1956: 85.

¹⁴³⁷ REAU 1956: 403.

¹⁴³⁸ DUBOURG-NOVÉS 1969a: 326.

¹⁴³⁹ CRAPLET 1992 (1955): 336.

¹⁴⁴⁰ DURLIAT 1964: 50.

de l'Orient Sumérien et illustrant l'histoire de Gilgamesh». ¹⁴⁴¹ En España, Mora y Heras identifican con este personaje mesopotámico sendos capiteles de Treviana (D-412), y Simancas (D-416), ¹⁴⁴² Gómez de Valenzuela considera que uno de los de Majones (ND-145) podría derivar de dicho mito, ¹⁴⁴³ y para Bastardes las representaciones de Sansón desquijarando al león están influenciadas por el héroe sumerio. ¹⁴⁴⁴ En la historiografía española son dos los trabajos que contribuirán notablemente a la extensión de estas ideas. Por una parte, en 1982, Fernández González opina que en una serie de capiteles asturianos –Amandi (ND-003), Fuentes (D-111), Lugás (D-134) y Ujo (D-369)– no se representa a Daniel, sino el «viejo modelo iconográfico de la lucha entre el vicio y la virtud», motivo cuyas raíces, afirma, hay que buscar en la figura de Gilgamesh que llegó a Occidente mediante objetos de tipo suntuario. ¹⁴⁴⁵ Este planteamiento es asumido posteriormente, siempre en relación a estas obras asturianas, por Álvarez y Pando. ¹⁴⁴⁶ Cinco años después, Español, estudia el tema del «Señor de los Animales», en cuyo esquema considera que se haya implícita la leyenda del héroe Gilgamesh, y cuya difusión en la Edad Media plantea que arranca de modelos figurativos griegos y romanos. ¹⁴⁴⁷ Esta autora da un paso más al incorporar elementos no manejados hasta el momento. Así, define al «Señor de los Animales» como «la escena que presenta a un hombre flanqueado por dos animales a los que sujeta o mantiene atados». ¹⁴⁴⁸ El matiz incorporado en esta proposición hizo fortuna, de tal forma que en adelante no fueron pocos los autores que a la hora de interpretar la imagen de un personaje que mantenía atado a unos leones, sin profundizar en las posibles causas asociadas a esta forma de interactuar con las bestias, realizaron automáticamente un silogismo del tipo: «mantiene atados a los leones, ergo es el Señor de los animales». Así, por ejemplo, es elocuente el razonamiento que realiza Melero, asumiendo el planteamiento de Español, en relación a uno de los capiteles del claustro de la catedral Tudela (D-366): «es difícil pensar que esta escena pueda representar a Daniel entre los leones, porque el personaje central domina claramente los animales a los cuales tiene sometidos y atados por sendas cadenas», y se decanta por considerarlo como el «Señor de los Animales con un contenido simbólico que identifica a los animales –o seres monstruosos– con el pecado dominado por la gracia de Cristo». ¹⁴⁴⁹ Según el planteamiento de esta autora, una

¹⁴⁴¹ BAYLE 1992: 100.

¹⁴⁴² MOYA 1963: 406-407; HERAS 1966: 137-139.

¹⁴⁴³ GÓMEZ DE VALENZUELA 1973: 470.

¹⁴⁴⁴ BASTARDES 1982: 474, 477.

¹⁴⁴⁵ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1982: 155-160.

¹⁴⁴⁶ ÁLVAREZ 1999: 147; ENCICLOPEDIA ASTURIAS 2006: v. I: 475, v. II: 996.

¹⁴⁴⁷ ESPAÑOL 1987: 50.

¹⁴⁴⁸ ESPAÑOL 1987: 58.

¹⁴⁴⁹ MELERO 1997: nota 6. Para la interpretación que proponemos para este capitel, véase el apartado VI.3.1.7 de esta tesis, así como la correspondiente ficha del corpus iconográfico.

de las características que definirían al señor de los animales pasa a convertirse en un elemento incompatible con las representaciones del profeta. De esta forma, se realiza un salto no justificado en el proceso de razonamiento lógico: dado que el señor de los animales puede aparecer manteniendo amarrados a los leones, todo personaje que sujete con cuerdas a unos felinos debe ser dicho personaje. Sin embargo, existen ciertos antecedentes que permiten tirar por tierra estos planteamientos. Ya hemos citado las pinturas de la iglesia de Pürenli Seki (Ihlara, Capadocia, siglo X) (fig. 57), en las que la figura de Daniel, identificado por una inscripción, aparece sujetando con cuerdas a los dos leones que le flanquean. También hemos citado la existencia de otros santos muy vinculados iconográficamente con el profeta, como santa Tecla, que son representados en ocasiones amarrando a las fieras, tal y como sucede en el relieve copto conservado en el Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (fig. 152). En un capitel de la iglesia de la Trinidad de la abadía de las Damas de Caen (D-052) el personaje que mantiene amarrados a dos leones está situado bajo una estructura rectangular que bien pudiera ser el foso. En Morlaas (D-199), el individuo central aparece ataviado con una vestimenta que puede ser asociada con un clérigo, lo cual permite descartar que se trate del inexistente señor de los animales y aumentar notablemente la probabilidad de que sea Daniel quien domina de esta forma a los leones.

Scheifele incluye en la clasificación de las representaciones de Daniel en el foso que propone en 1994 un tipo al que denomina «Hero or Master of the Animals», bajo el que agrupa aquellas obras en las que el profeta se sitúa en medio de los leones, ubicados simétricamente, en aparente combate y sujetándolos con los brazos extendidos en forma de cruz.¹⁴⁵⁰ Aunque la relación de obras que agrupa bajo esta categoría es más que cuestionable, su planteamiento representa un cambio cualitativo sustancial respecto a la situación anterior, pues acepta que la figura del profeta pueda asumir posturas y composiciones que se parezcan en algo a las que caracterizan a las de las divinidades o de los personajes susceptibles de ser considerados como señores de los animales, sin que ello le induzca a descartar la interpretación veterotestamentaria.

Angheben, para quien el tema de Daniel «sans doute issu de l'art sumerien et en particulier du thème de Gilgamesh»,¹⁴⁵¹ califica de «maîtres des animaux anonymes» a aquellos personajes entre bestias que no pueden ser identificados con certeza con Daniel, David o Sansón.¹⁴⁵² Viendo algunas de las obras que incluye en esta categoría –Commagny (D-085), Saint-Laurent-en-

¹⁴⁵⁰ SCHEIFELE 1994: 48.

¹⁴⁵¹ ANGHEBEN 2003: 184.

¹⁴⁵² ANGHEBEN 2003: 288-297.

Brionnais (D-281) o Bussy-le-Grand (ND-022)–, la misma no deja de ser un cajón de sastre de escenas con animales que resultan difíciles de interpretar. Asocia a los personajes con vestimenta clerical, como Saint-Laurent-en-Brionnais (D-281), con eclesiásticos, los cuales son enfrentados a las fieras condicionados por el modelo de éxito del profeta. El uso que hace este autor del término «*maître des animaux*», en el que incluye a Daniel, tiene más que ver con una tipología que con una interpretación. Sugiere que estos tipos de «*maître des animaux*» se podrían oponer, no solo a los enemigos espirituales de la Iglesia, sino también a sus adversarios humanos.

El panorama actual de la historiografía, en lo que se refiere a este asunto, comprende, básicamente, estos dos posicionamientos: quienes interpretan ciertas obras en las que figuran personajes entre leones directamente como Gilgamesh o el Señor de los animales,¹⁴⁵³ y quienes consideran que el modelo que sigue la representación de Daniel entre los leones deriva de modelos procedentes de Oriente, como Gilgamesh, que llegaron a Occidente por medio de tejidos o pequeños objetos.¹⁴⁵⁴

Como ya hemos dejado claro en las líneas anteriores, entendemos que la primera postura es errónea e injustificada. Pero, ¿qué sucede respecto a la segunda? ¿Realmente el tema de Daniel en el foso tiene su origen en las representaciones de Gilgamesh o de divinidades orientales representadas entre animales?

Para responder a esta pregunta, obviamente, se ha de ir al origen de las representaciones del episodio de Daniel en el foso, es decir, a los frescos de las catacumbas (figs. 12-19). Dos son las características más frecuentes en los ejemplos de señores de los animales que utilizan Baltrušaitis y Deonna para justificar sus teorías: que los leones aparecen rampantes o en posición invertida y que hay un contacto físico entre la figura humana y las fieras.¹⁴⁵⁵ Ninguna de las dos se encuentra en las pinturas paleocristianas. Los únicos puntos en común que presentan con los ejemplos orientales son el gesto de elevar los brazos del profeta y que la composición es simétrica y basada en una figura humana flanqueada por dos leones. Respecto al primero, el problema de los argumentos de quienes apoyan esta teoría es que tan solo consideran como fuentes de las imágenes el mundo de las producciones artísticas, cuando, en realidad, la cultura visual se

¹⁴⁵³ SILVA 1999: 240; YARZA 2000: 179; BLONDIN 2000: 180; FERNÁNDEZ PARRADO 2004: 118-119; ENCICLOPEDIA LA RIOJA 2008: 754; LOZANO 2015: 198.

¹⁴⁵⁴ SEPÚLVEDA 1991: nota 37; CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: XV, 207, XXII: 281-282; BAYLÉ 1992: 100; ANGHEBEN 2003: 184; TAGLIAFERRI 2003: 163; CAMUS, CARPENTIER, AMELOT 2009: 53; GARCÍA GARCÍA 2009a: 14; GABORIT 2010: 215; BROTT 2016: 13-16.

¹⁴⁵⁵ DEONNA 1949a: pls. III, IV, V, VII.

alimenta también de la vida cotidiana, de la liturgia, de las costumbres gestuales de la sociedad, etc. Como ya hemos comentado al tratar sobre las representaciones de Daniel según el tipo de orante clásico, el rezo o la súplica con los brazos elevados era una costumbre ampliamente extendida y consolidada en el mundo hebreo y romano. Además, ya hemos visto que bastantes exégetas atribuyen la salvación del profeta a sus oraciones. Es por ello que los autores materiales e intelectuales de los frescos de las catacumbas, a la hora de representar a Daniel en el foso, decidieron plasmarlo en plena oración adoptando el gesto que ellos asociaban, por su experiencia visual, a dicho acto, sin que hubiera necesidad alguna de recurrir a remotos personajes mesopotámicos. Prueba irrefutable de ello son, por ejemplo, los individuos representados de busto que adoptan el gesto de orar con las manos en alto en los frescos de las catacumbas del Cementerio Mayor, en Roma, los cuales no son en absoluto sospechosos de ningún tipo de inspiración en Gilgamesh o personaje similar.¹⁴⁵⁶ Dado que en las catacumbas, por muchos motivos, la escena se muestra de manera sintética, icónica y no narrativa, la reducción del número de leones a dos, flanqueando a una figura masculina en posición orante, se adapta mejor a las necesidades comunicativas de los autores, de la misma manera que Noé sale de un arca y no un barco con los animales. Esto explicaría el recurso a una composición simétrica, la cual, por sí sola, no justifica la vinculación con modelos orientales. El ser humano, como consecuencia de que su sistema de visión y percepción es particularmente sensible a la simetría bilateral, vincula de forma sistemática e inconsciente la simetría con la belleza,¹⁴⁵⁷ hasta el punto de que, hay quien se plantea que los primeros bifaces tallados en el Paleolítico respondían a una preocupación manifiestamente estética,¹⁴⁵⁸ o que según varios estudios científicos, los rostros más simétricos resultan más atractivos y son un elemento que se considera a la hora de buscar pareja.¹⁴⁵⁹ En lo que se refiere al arte, así explica I. García García esta tendencia natural:

El arte religioso clásico, si la obra contiene una sola figura tenderá normalmente a situarla sobre el mismo eje de simetría del espacio plástico. Si tiene dos, equidistantes a ambos lados del eje; si tres, uno actuará de eje organizativo con respecto a los demás. Y, de este modo, los sucesivos elementos se irán situando alternativamente a uno y otro lado del eje, según criterios de rigurosa jerarquía.¹⁴⁶⁰

¹⁴⁵⁶ GRABAR 1985 (1979): figs. 6-8.

¹⁴⁵⁷ VOLOSHINOV 1996

¹⁴⁵⁸ RIES (2006) 2013: 41.

¹⁴⁵⁹ LITTLE, JONES 2003.

¹⁴⁶⁰ GARCÍA GARCÍA 1998: 140.

En el arte romano y paleocristiano son innumerables los ejemplos en los que se recurre a la simetría y que no tienen nada que ver con modelos orientales. El gusto y tendencia a la simetría no es un invento mesopotámico, sino el resultado de la evolución humana y, por tanto, consustancial con la especie *homo sapiens*.

Como vemos, el asunto de la determinación de los modelos que inspiran una imagen concreta va mucho más allá de la simplista aplicación de comparaciones formales. Por las fechas en las que realizaron sus trabajos, difícilmente Baltrušaitis y Deonna podrían haber considerado aspectos relacionados con la percepción humana, con los mecanismos de la creación de la cultura visual, y mucho menos con la teoría de los arquetipos junguianos,¹⁴⁶¹ pero sí podrían haber estudiado los elementos y evolución de la figuración del episodio de Daniel en el foso de los leones. Poco después de que Baltrušaitis publicara su trabajo, Salin realizó un juicioso comentario merecedor de haber tenido mayor atención por parte de la historiografía: «Il est souvent dangereux de rapprocher des figurations offrant certaines analogies de formes, car ces analogies peuvent être fortuites ou reposer sur des phénomènes de convergence. En l'occurrence, les divers aspects du héros encadré d'animaux affrontés peuvent se rapporter à des traditions différentes, n'ayant, entre elles, aucun lien».¹⁴⁶² Baltrušaitis hizo de la similitud casual, incluso de la no similitud, la base para justificar una más que cuestionable relación entre el arte sumerio y el arte románico. Al respecto no podemos más que suscribir la crítica que Schapiro realizó a un trabajo previo del autor lituano: «Este formalismo mecánico tiene un homólogo en la actitud general del autor hacia la iconografía y la historia. B. subordina la primera casi por completo a formas esquemáticas [...] e interpreta erróneamente incluso asuntos obvios»,¹⁴⁶³ y «no presenta demostración alguna de que las diferentes formas ideales que supone dentro del desarrollo de un motivo sean estadios históricos sucesivos; sus teorías genéticas son puras construcciones, disposiciones *a priori* hechas por el autor».¹⁴⁶⁴ La aplicación del método de Baltrušaitis y Deonna nos llevaría, sin duda, a la ridícula conclusión de establecer una relación modelo-copia entre un relieve de dos personajes sosteniendo una rueda del templo tailandés de Wat Bupparam en Chiang Mai (fig. 239) y los ángeles con crismón del tímpano de Tamarite de Litera (fig. 240).

La justificación de la llegada a Occidente de modelos orientales en la Edad Media por medio de tejidos también merece un comentario crítico. La composición simétrica de la escena de Daniel

¹⁴⁶¹ JUNG 1970; CASTIÑEIRAS 2009 (1998): 101-103; ROBERTSON 2014.

¹⁴⁶² SALIN 1942: 220.

¹⁴⁶³ SCHAPIRO 1984 (1932): 323.

¹⁴⁶⁴ SCHAPIRO 1984 (1932): 321.

entre leones era ya un esquema consolidado en la cultura visual de la sociedad altomedieval, puesto que se podía contemplar en numerosos sarcófagos paleocristianos, en lucernas y en otros objetos. La presunta novedad que aportarían los tejidos respecto a esta tradición ya asentada se limitaría a la posición rampante o invertida de los leones y a la interacción con ellos del personaje central. La postura invertida aparece ya en los siglos V y VI en varias obras norteafricanas, como en la serie de lucernas de barro realizadas en Cartago que ya hemos citado en varias ocasiones (fig. 39)¹⁴⁶⁵, en ladrillos como el conservado en el Musée national du Bardo en Túnez (fig. 241), o en el mosaico procedente de la basílica de Taparura (fig. 50).¹⁴⁶⁶ Esta modalidad de leones se utiliza en el imperio bizantino y sus zonas de influencia, como se puede observar en el camafeo encastrado en un *osculum pacis* en el Tesoro de la catedral de Cividale di Friuli (fig. 154),¹⁴⁶⁷ en las pinturas de la iglesia de Pürenli Seki (fig. 57), en el relieve del siglo X de la catedral de Martvili (Georgia) (fig. 242) y en la decoración exterior de la iglesia armenia de Santa Cruz de Akdamar (fig. 62), estas tres últimas obras del siglo X. El fragmento de ambón de Novara,¹⁴⁶⁸ datado a finales del siglo VII o comienzos del VIII, es una obra muy interesante, por cuanto puede relacionarse, por la vestimenta frigia del profeta, con los modelos utilizados habitualmente en el arte bizantino para plasmar este episodio veterotestamentario. Es por ello un testimonio elocuente de que una de las vías de penetración de este tipo de león invertido en Occidente fueron ciertas representaciones de la condena del profeta procedentes de Bizancio. Este planteamiento ya fue propuesto en su día por Hoppe, para quien que el modelo iconográfico utilizado en las hebillas merovingias (figs. 66 y 67) y el capitel de San Pedro de la Nave (fig. 68) llegó a Borgoña y a la península ibérica desde el norte de África, procedente, a su vez, de Bizancio.¹⁴⁶⁹ En todas estas obras se dan dos circunstancias que pueden justificar la aparición de la postura vertical invertida de las fieras en la escena de la condena de Daniel: que los felinos lamen los pies del profeta¹⁴⁷⁰ y las limitaciones de espacio o la adaptación al marco. También en bastantes casos de la escultura románica, la postura rampante de los leones podría deberse a que lamen las manos de Daniel. En sarcófagos como el de Écija (fig. 35) o dos de los Musei Vaticani (inv. 31472 y 31546), en los que los leones están sentados dando la espalda al profeta, pero girando su cabeza hacia él, es muy poco lo que les falta para adoptar una posición rampante muy similar a la de bastantes representaciones románicas del episodio. En el plato de vidrio del Museo

¹⁴⁶⁵ CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 6-2: col. 1937; DEONNA 1949a y MANCHO 1999.

¹⁴⁶⁶ Sfax, Musée archéologique. OHM 2008: 114-131, 246-261, figs. 3, 62; POMARICI 2015: 291, fig. 22.

¹⁴⁶⁷ MENIS 1973.

¹⁴⁶⁸ Museo della Canonica del Duomo, Novara, inv. 1.2.11.

¹⁴⁶⁹ HOPPE 1991: 81.

¹⁴⁷⁰ En el caso de San Pedro de la Nave lo que están lamiendo es el agua del fondo del foso.

Nazionale Concordiese de Portogruaro (fig. 42),¹⁴⁷¹ los felinos, para adaptarse a la forma del recipiente, adoptan una postura que se acerca a la rampante. En la ya mencionada miniatura de una copia del siglo IX de la *Topografía Cristiana* de Cosmas Indicopleustes (fig. 59),¹⁴⁷² los leones, aunque uno de ellos todavía mantiene una de sus garras delanteras apoyada en el suelo, ya han iniciado el movimiento de elevarse para situarse en posición rampante. Ya en el románico, por ejemplo, los felinos de los capiteles de la subfamilia II de Entre-deux-Mers,¹⁴⁷³ están mucho más cerca de este tipo de obras paleocristianas y bizantinas, que de los tejidos orientales. Es más, en las obras de este grupo, las cuales, posiblemente, tienen como modelo último imágenes en las que Daniel asume la gestualidad de Cristo triunfante, los leones podrían haberse elevado para poder lamer las manos del profeta. Es decir, la actitud de lamer podría ser la que explicara la adopción de la postura invertida y la de ciertas modalidades de fieras rampantes. Aunque no se ha de olvidar que existe algún antecedente paleocristiano en el que los leones se elevan sin dar la espalda a Daniel, como en el sarcófago del Museo Arqueológico de Córdoba (fig. 23), tampoco se puede descartar que algunos ejemplos de representaciones románicas de la condena de Daniel pudieran derivar de tejidos orientales. Esto podría ocurrir en obras como Biron (D-041), Bully (D-047),¹⁴⁷⁴ Cervatos (D-066), Chur (D-080), Restigné (D-250), Saint-Hilaire-la-Croix (D-278), Saint-Martin-de-Boscherville (ND-107), Saint-Pierre-les-Étieux, Salles (D-312), San Juan de Raicedo (D-314), Vaprio d'Adda (D-376) o Zamora (D-398). Al margen de estos escasos ejemplos, la mayor parte de las obras realizadas en el periodo románico poco o nada tienen que ver con la composición, gestualidad e interacción de las figuras de los tejidos orientales. Otro ejemplo que demuestra la asunción en Occidente de los prototipos de Daniel bizantinos ya desde fecha temprana es la miniatura del *Carmen Paschale* del Museum Plantin-Moretus de Amberes (fig. 70), obra carolingia de hacia 860 de un *scriptorium* de Lieja.¹⁴⁷⁵ Aunque se ha propuesto que este códice podría estar inspirado en manuscritos anglosajones, esta imagen en concreto sigue claramente prototipos bizantinos. Lo interesante del caso es que presenta, así mismo, notables paralelismos con la representación de Daniel de la Biblia de 960 de San Isidoro de León (fig. 83).¹⁴⁷⁶ Ello no solo pone de manifiesto una vía de entrada en la península de los modelos bizantinos por medio de la miniatura carolingia, sino que demuestra la existencia de un camino

¹⁴⁷¹ PETTENÒ 2006.

¹⁴⁷² Vaticano gr. 699, f. 75r; CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953: v. 4-1: col. 242, fig. 3589; WALTER 1989: 253; TAGLIAFERRI 2003: 158.

¹⁴⁷³ Véase el apartado V.3.5.6.2 de esta tesis.

¹⁴⁷⁴ BAYLÉ 1992: 100.

¹⁴⁷⁵ Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, ms. 17.4, fol. 10v.

¹⁴⁷⁶ León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, ms. 2, f. 325v.

alternativo al de los tejidos orientales para la conformación de los modelos iconográficos más habituales en el románico, el cual, además, es más acorde con las características de los mismos.

En consecuencia, el tema de Daniel ni tiene origen oriental, ni deriva del Señor de los animales, ni está inspirado, salvo algunas excepciones poco importantes, de los tejidos orientales.

1.13. Lucha contra la herejía

La mencionada relación de Daniel con algunos sacramentos y dogmas atacados por las herejías, como la eucaristía, la resurrección e, indirectamente, el bautismo ha llevado a algunos autores a justificar la presencia del profeta en ciertos programas iconográficos haciendo referencia a la lucha contra estas ideas heréticas. Un ejemplo de ello es French, quien argumenta que en el portal de Beaulieu-su-Dordogne (D-035) se hace un especial énfasis en la liturgia bautismal, que podría estar relacionado con una preocupación por la expansión de la herejía petrobrusiana, la cual negaba el bautismo a los niños. En este contexto iconográfico, afirma que «the story of Daniel not only emphasizes the necessity of salvation through Christian Baptism, but sets the stage for the more specific references, in the tympanum proper, to the errors of the Petrobrusians».¹⁴⁷⁷

Por otra parte, Tertuliano consideraba a Daniel como el modelo del justo que, por haberse negado a adorar a los ídolos, era perseguido e injustamente condenado¹⁴⁷⁸. Su oposición a falsas divinidades, puesta de manifiesto en los episodios en los que el profeta desenmascara el fraude de los sacerdotes del dios Bel y mata a la serpiente de los babilonios con una bola de pelos y de resina, han llevado a algunos autores a ver en Daniel un perfecto ejemplo de la lucha contra la herejía. Así, de nuevo en relación con el portal de Beaulieu-su-Dordogne (D-035), para Besancon Daniel representa la perfecta alegoría del victorioso combate de la Iglesia contra los movimientos heréticos, debido a que demostró su fe destruyendo los ídolos y falsos dioses de los babilonios, lo que, en última instancia, llevó a la conversión del rey.¹⁴⁷⁹

En un capitel descontextualizado que se conserva en el depósito lapidario de la catedral de San Trófimo de Arlés que podría representar a Daniel entre los leones (D-013), sobre las fieras

¹⁴⁷⁷ FRENCH 1972: 96.

¹⁴⁷⁸ TERTULIANO c: cols. 761-762; TERTULIANO d: col. 138 A; DANIELLOU 2006 (1991): 269.

¹⁴⁷⁹ BESANCON 2013: 304-305.

aparecen dos personajes desnudos que exhiben su sexo y que resultan totalmente ajenos a la narración bíblica. A causa del especial protagonismo de la ciudad de Arlés en la lucha contra la herejía albigense, algunos autores han propuesto que el programa iconográfico de la galería oriental del claustro podría ser una reacción contra la misma.¹⁴⁸⁰ En el apartado VI.3.2 de esta tesis, en el que se analiza en profundidad el citado capitel, además de plantear la posibilidad de que proceda del claustro de la propia catedral, se sugiere como hipótesis que dichos personajes discordantes podrían aludir a la resurrección del cuerpo en su plenitud para oponerse, así, al dogma albigense que la niega.

Como se puede apreciar, esta faceta antiherética de Daniel, lejos de conocer una gran difusión, parece que pudo darse en aquellos lugares que fueron especialmente sensibles al conflicto con determinadas herejías.

1.14. Lectura tipológica de la imagen de Daniel en el foso de los leones

La tesis de 1948 de Green es el primer trabajo en el que, al menos en lo que al episodio de Daniel entre los leones se refiere, se alude a la lectura tipológica.¹⁴⁸¹ Esta autora observa que el principal elemento de ruptura de la escultura románica con la consolidada tradición iconográfica anterior es la postura que adopta el profeta. Trata de explicar algunos de los nuevos modelos de la figura de Daniel aplicando la lectura tipológica. En este sentido, Green es una pionera en el análisis iconográfico que valora la correspondencia existente entre la forma, la apariencia física, el gesto y la lectura simbólica. Esta autora destaca la novedad que supone esta dependencia de la configuración formal respecto del contenido que detecta en las representaciones de Daniel en el románico:

I do not know of earlier cases where the actual physical properties such as pose and figure type give the desired typological connection. The commoner methods are by means of identifying legends or inscriptions, by placing two scenes in conjunction, or by relying on an interpretation so well known from sermons and lessons that no other means of recognition was called for.¹⁴⁸²

¹⁴⁸⁰ ROUQUETTE 1980 (1974): 339; SEGAL 2010.

¹⁴⁸¹ GREEN 1948.

¹⁴⁸² GREEN 1948: 57.

Emmerson ha asociado los diferentes niveles de la lectura tipológica, excepto el tropológico, a varias escenas del drama litúrgico *Ludus Danielis*.¹⁴⁸³

Los diversos significados que, como hemos visto, se han atribuido a Daniel han tenido su correspondiente reflejo formal en numerosas obras, tanto en la imagen del profeta, como en las escenas que acompañan al episodio. En algunos casos, las diferentes lecturas tipológicas se superponen y permiten que, una misma imagen, pueda incorporar diferentes significados simultáneos. Como hemos comentado al inicio, además del espacio en el que se encuentra la escena, es factible determinar qué sentidos de la lectura tipológica se están activando teniendo en cuenta los siguientes elementos:

- La gestualidad y características de Daniel.
- Los elementos iconográficos que le acompañan.
- El programa en el que se inserta y las imágenes que le rodean.

En la tabla 32 se presentan una serie de criterios que, si están presentes, pueden ayudar a descifrar el sentido simbólico de la imagen de Daniel. Los mismos han sido ya tratados en los diferentes apartados de esta tesis, por lo que dicha tabla no es más que una síntesis de los sentidos de la lectura tipológica que pueden activar.

En algunas obras, se detecta la activación de la totalidad de los sentidos de la lectura tipológica, lo que sucede, en el 14,9% (10,5%) de los casos. Por ejemplo, ello sucede en Arles (D-012 y D-013),¹⁴⁸⁴ Bouliac (D-046),¹⁴⁸⁵ Cambre (D-053), La Sauve-Majeure (D-135),¹⁴⁸⁶ Landiras (D-140), Moirax (D-186),¹⁴⁸⁷ Moraime (D-197 y D-198) Sant Cugat del Vallés (D-320) o Santillana del Mar (D-327). En el resto de situaciones, bien hay una combinación de dos de los sentidos, bien se manifiesta uno solo. Los porcentajes de cada opción pueden consultarse en la tabla 33, en la cual se observa que el sentido más habitual es el tropológico, es decir, la lectura moral, sobre todo si se consideran las piezas con probabilidad media de que sean Daniel.

¹⁴⁸³ PLAY OF DANIEL 1996: 43.

¹⁴⁸⁴ Véanse los apartados VI.3.4.2.2 y VI.3.2 de esta tesis, así como las correspondientes fichas del corpus.

¹⁴⁸⁵ Véase el apartado VI.3.1.3 de esta tesis, así como la correspondiente ficha del corpus.

¹⁴⁸⁶ Véase el apartado VI.3.1.3 de esta tesis, así como la correspondiente ficha del corpus.

¹⁴⁸⁷ Véase el apartado VI.3.3.4.1 de esta tesis, así como la correspondiente ficha del corpus.

	Alegórico	Tropológico	Anagógico
Características del profeta	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gesto y postura cristológicos 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Vestimenta clerical ▪ Amarra a los leones con cuerdas 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gesto de Cristo triunfante ▪ Postura con los brazos en cruz ▪ Gesto funerario
Elementos presentes en la escena	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Habacuc y el pan ▪ Segadores 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Dios Bel y serpiente de los babilonios 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Castigo de los conspiradores ▪ Libro de los justos ▪ Gavilla (resurrección)
Escenas próximas	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pecado Original ▪ Sacrificio de Isaac ▪ Tobías y el pez ▪ Infancia de Cristo ▪ Vida pública de Cristo ▪ Última Cena ▪ Pasión de Cristo ▪ Vida de María ▪ <i>Agnus Dei</i> ▪ Crismón ▪ Ciervo ▪ Pelicano 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Seres híbridos (sirenas, centauros, arpías, grifos) ▪ Castigo de pecadores (avaro) ▪ San Miguel y el dragón ▪ Pecado Original ▪ Caín y Abel ▪ Sansón desquijarando al león ▪ David y Goliat ▪ Tobías y el pez ▪ Tentaciones de Cristo ▪ Parábola del pobre Lázaro ▪ Ascensión de Alejandro ▪ Peridexion 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Psicostasis ▪ <i>Visitatio Sepulchri</i> ▪ Resurrección de Lázaro ▪ Parábola del pobre Lázaro

Tabla 32: Criterios para detectar los diferentes sentidos tipológicos en el episodio de Daniel

Si se realiza el mismo ejercicio para las obras situadas en comunidades benedictinas, se observa que el porcentaje de casos en los que se detectan los tres sentidos de la lectura tipológica se eleva al 19,1% (15,7%).

	Alegórico	Tropológico	Anagógico	Total
Alegórico	8,0% (7,2%)	10,5% (7,9%)	11,3% (7,2%)	44,7% (32,8%)
Tropológico		16,0% (24,9%)	7,3% (7,0%)	49,1% (50,7%)
Anagógico			8,0% (7,2%)	41,8% (32,1%)

Tabla 33: Lectura de las escenas de Daniel por sentido tipológico¹⁴⁸⁸

¹⁴⁸⁸ El total de cada fila no coincide con la suma de las celdas anteriores puesto que también incorpora aquellas piezas en las que están presentes los tres sentidos de la lectura tipológica.

	Alegórico	Tropológico	Anagógico	Total
Alegórico	5,6% (5,0%)	9,0% (8,3%)	19,1% (14,0%)	52,8% (43,0%)
Tropológico		18,0% (24,0%)	9,0% (7,4%)	56,2% (57,0%)
Anagógico			6,7% (5,8%)	55,1% (43,8%)

Tabla 34: Lectura de las escenas de Daniel por sentido tipológico para los edificios benedictinos

1.14.1. Adaptación tipológica de la imagen del profeta a la de Cristo

Desde el punto de vista del sentido alegórico, Daniel es considerado como una prefiguración de Cristo, lo que se ha tratado de poner de manifiesto en las representaciones artísticas del profeta recurriendo a varias estrategias. Una de ellas consiste en la incorporación de atributos propios de Cristo u objetos que se refieran a él. Tres antecedentes muy elocuentes de esta práctica son el sarcófago denominado de la *Traditio Legis* procedente de la iglesia de San Juan Bautista de Rávena (s. V, figs. 45 y 46),¹⁴⁸⁹ un relieve conservado en el Musée Copte de El Cairo¹⁴⁹⁰ y el beato de Gerona (975, fig. 75).¹⁴⁹¹ En el primero Daniel luce un crismón en el broche con el que sujeta su capa, en el segundo tiene junto a su cabeza una cruz inscrita en un círculo y en el tercero aparece con perizoma y un nimbo crucífero.¹⁴⁹² Sin embargo, en la escultura románica es más habitual que se opte por adaptar la imagen del profeta a algunas de las poses de Cristo, sobre todo cuando aparece en majestad.

Con anterioridad a la tesis de Green, varios autores ya intuyeron ciertos paralelismos entre la imagen de Daniel y la de Cristo. Así, mientras que Baltrušaitis comparó la postura de Daniel con los brazos elevados en el deambulatorio de San Saturnino de Tolosa (D-358) con la del Cristo de un capitel del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo,¹⁴⁹³ Rey y Quarré, en relación al relieve de Ydes (D-393) equipararon la actitud del profeta con la majestad de Cristo.¹⁴⁹⁴

En su clasificación Green define dos grupos en los que incluye obras en las cuales, en su opinión, Daniel adopta el gesto y postura de Cristo para hacer patente su interpretación tipológica. En las

¹⁴⁸⁹ Ravenna, Museo Nazionale. LAWRENCE 1945: 20.

¹⁴⁹⁰ CRIPPA, RIES, ZIBAWI 1998: 389, fig. 178.

¹⁴⁹¹ Girona, Museu Capitular-Tresor de la Catedral, ms. 7 (11), f. 257r.

¹⁴⁹² Estas coincidencias entre la imagen de Cristo y Daniel han sido puestas de manifiesto por Burrini, quien añade que el profeta muestra los estigmas de la Pasión (MAÎTRE CABESTANY 2000: 72).

¹⁴⁹³ BALTRUŠAITIS 1931: 220.

¹⁴⁹⁴ REY 1936: 276; QUARRÉ 1939: 142.

que configuran el grupo I, Daniel denotaría dignidad y majestad, tal y como ocurre con el Cristo del advenimiento.¹⁴⁹⁵ Para esta autora, este paralelismo estaría detrás de la pérdida de la juventud del profeta y explicaría también que el profeta lleve un libro en lugar de una filacteria. Como ya hemos comentado, el problema de este planteamiento es que en las piezas de este grupo el profeta muestra la palma de una de las manos, además impropio de las representaciones de Cristo.¹⁴⁹⁶ De todos estos casos, tan solo en aquellos en los que aparece con un libro puede establecerse esta relación entre la imagen del profeta y la de Cristo.¹⁴⁹⁷ Esto sucede en Burdeos (D-048), Lincoln (D-157), Saint-Aignan-sur-Cher (D-263), Sant-Cugat del Vallès (D-320), Soulac-sur-Mer (D-344 y D-345) y, posiblemente, Monopoli (D-190). Avararía esta excepción el hecho de que los capiteles de Burdeos (D-048) y Soulac-sur-Mer (D-344 y D-345) podrían estar inspirándose en las teofanías del beato de Saint-Sever (figs. 137-139), dado que estas son de los escasos ejemplos en los que hemos encontrado a Cristo en majestad mostrando la palma de una de las manos. A esta lista de piezas podría añadirse un capitel conservado en el Glencairn Museum, el cual podría proceder de la abadía de Saint-Sever (D-409).¹⁴⁹⁸

El grupo II de su clasificación, en el que incluye las representaciones de Daniel sedente con los brazos en alto, lo relaciona, erróneamente con el Cristo del Juicio Final.¹⁴⁹⁹ A la vista de los ejemplos que cita para justificar su planteamiento, al que realmente se debería haber referido Green no es al Cristo del Juicio Final, sino al Cristo triunfante, el cual se representa con las manos elevadas para mostrar las llagas, acompañado, la mayor parte de las veces, de los *arma Christi*.¹⁵⁰⁰ Por fortuna, contamos con un ejemplo en el que se pone claramente en evidencia la relación tipológica que se establece entre la figura de Daniel cuando adopta esta postura y el Cristo que triunfa sobre la muerte. En el capitel del lado de la epístola del arco presbiterial de la iglesia cántabra de Santa María de Hoyos, la imagen de Daniel (D-122), sedente y con los brazos elevados, está enfrentada a Cristo acompañado de unos ángeles que portan los *arma Christi* (fig. 243), representado en el capitel del lado del evangelio. Ambos adoptan la misma postura y están flanqueados por los objetos de su castigo, los leones y los *arma Christi*. La identidad en el gesto es el medio visual por el que se transmite al fiel el mensaje de que Daniel, que salió airoso del foso al

¹⁴⁹⁵ GREEN 1948: 10-29.

¹⁴⁹⁶ Véase el apartado V.1.1.2.5 de esta tesis.

¹⁴⁹⁷ En relación a los capiteles de Soulac-sur-Mer, Rey se pregunta sobre los motivos que llevaron a representar a Daniel con un libro y bendiciendo, a lo que se contesta afirmando que «il est évident qu'il s'agit d'une préfiguration de J.-Christ, soit le symbole de la Rédemption dans l'ancienne Loi» (REY 1948-49: 138). Se hace necesario aclarar que en estos capiteles Cristo no está bendiciendo, sino mostrando la palma de la mano.

¹⁴⁹⁸ Véase el apartado VI.3.5 de esta tesis y la correspondiente ficha del corpus.

¹⁴⁹⁹ GREEN 1948: 31-37.

¹⁵⁰⁰ Véase el apartado V.1.1.2.2 de esta tesis.

que fue castigado, es una prefiguración de Cristo crucificado, que también triunfó sobre la muerte. Es este un ejemplo evidente de cómo la imagen del profeta puede adoptar físicamente la forma característica del personaje del que es prefiguración, en este caso, Cristo triunfante.¹⁵⁰¹ Esta conclusión se puede hacer extensiva al capitel con Daniel entre los leones de Villanueva de la Torre (D-388), el cual guarda notables similitudes con la cesta cántabra. Dado lo habitual de este tipo de Cristo en la Montaña Palentina,¹⁵⁰² parece razonable pensar que dicha imagen estaba tan integrada en la cultura visual de la zona que no sería necesario replicar una equivalencia tan explícita como la de Hoyos para que el profeta fuera entendido en este sentido.

Sin embargo, la evidencia de que, en la fase final del desarrollo de este modelo iconográfico, se produce esta asociación tipológica entre Daniel y el Cristo triunfante, *a priori* no debería llevar necesariamente a inferir que la misma habría sido un factor determinante en el momento de su conformación inicial. Y ello es así, entre otras razones, porque el modelo utilizado en Hoyos y en Villanueva de la Torre, más que una tardía derivación del tipo iniciado en Tolosa (D-358) y Moissac (D-188 y D-189), es el resultado de una fusión de dos de las imágenes más frecuentes en la escultura del norte de Palencia y sur de Cantabria: la condena de Daniel, en la que este aparece sentado entre dos leones que inclinan sus cabezas para acercarlas a sus pies y, en algunos casos, lamerlos¹⁵⁰³, y la ya citada representación de Cristo triunfante entre los *arma Christi*, de la que el profeta toma el gesto de los brazos alzados.

En consecuencia, se hace necesario indagar sobre si la ruptura que se produce en San Saturnino y en el claustro de Moissac respecto a la asentada y prolongada tradición del modelo paleocristiano, se debe a que la imagen de Daniel adapta su gesto para crear un paralelismo tipológico con el Cristo triunfante. En el caso del capitel tolosano, nada en el programa iconográfico del deambulatorio apunta en esta dirección.¹⁵⁰⁴ Sin embargo, en el contexto del programa

¹⁵⁰¹ Sobre la vinculación y lectura tipológica de los dos capiteles de Hoyos, véanse OLAÑETA 2011: 96-97; OLAÑETA 2016a: 60-62.

¹⁵⁰² En Aguilar de Campoo –tímpano empotrado en la torre de la colegiata de San Miguel (fig. 111) y capitel procedente del monasterio de Santa María la Real conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid–, en la iglesia de San Sebastián de Báscones de Valdivia, en un capitel de la abadía de Lebanza conservado en el Fogg Art Museum de Harvard, y en el tímpano de la portada de la ermita de la Inmaculada Concepción de Tablada de Rudrón (Burgos).

¹⁵⁰³ En el grupo de representaciones de Daniel que en nuestra tesis hemos reunido bajo la que hemos denominado familia cántabro-palentina, el profeta aparece rezando con las manos juntas (Zorita del Páramo, Montoto de Ojeda, Gama y Cervatos) o mostrando las palmas de estas a la altura del pecho (Revilla de Santullán, Nogales de Pisuerga, Ríoseco y Osorno).

¹⁵⁰⁴ OLAÑETA 2016a: 65-66.

escatológico que, como veremos, se podría desarrollar en el crucero de Saint-Eutrope (D-310),¹⁵⁰⁵ y considerando que la interpretación alegórica de Daniel como prefiguración de la resurrección de Cristo había sido planteada por la exégesis en diversas ocasiones,¹⁵⁰⁶ podría estar justificada la asimilación de la figura del profeta en el capitel poitevino a la postura propia del Cristo triunfante. Los evidentes paralelismos compositivos existentes entre el capitel de Saintes (D-310) y el de San Saturnino (D-358), permiten extrapolar a este último dicha mimesis alegórica de la figura de Daniel, aunque, *a priori*, no se encuentre inserto en un programa iconográfico que lo justifique. Por esas fechas ya se disponía de antecedentes en las que la imagen sedente de Cristo, acompañado por dos ángeles que sostenían la cruz, adoptaba dicha postura elevando sus brazos para mostrar las llagas de sus manos, como, por ejemplo, los frescos de la iglesia de San Miguel de Burgfelden (1070-1080) o una pieza de marfil procedente de North Elmham (Norfolk)¹⁵⁰⁷. Lacoste ha encontrado sorprendentes afinidades entre la escultura del crucero de Saintes y ciertas miniaturas del entorno de Limoges¹⁵⁰⁸, lo que hace factible que la imagen del Daniel de Saint-Eutrope (D-310) pudiera haberse inspirado también en una obra miniada. De ser así, las conexiones compositivas entre Saintes y Tolosa podrían justificarse por el uso de modelos pictóricos similares.

Como ya hemos argumentado recientemente,¹⁵⁰⁹ y explicaremos con detalle más adelante,¹⁵¹⁰ en los dos capiteles de la esquina noroccidental del claustro de la abadía de Moissac (D-188 y D-189), así como en el Nuestra Señora de la Dorada (D-357), los respectivos programas iconográficos justificarían que la postura que adopta Daniel sea un reflejo de la del Cristo que triunfa sobre la muerte y muestra sus estigmas. En ambos espacios claustrales es particularmente relevante a la hora de establecer este nexo, la presencia de la escena de la exaltación de la Cruz. Los evidentes paralelismos iconográficos existentes con los capiteles de Lescure-d'Albigeois (D-155) y Lomers (D-166) hacen que pueda hacerse extensiva a los mismos dicha interpretación de la postura del profeta.

¹⁵⁰⁵ Véase el apartado VI.1.11 de esta tesis.

¹⁵⁰⁶ Véanse los apartados IV y VI.1.3 de esta tesis.

¹⁵⁰⁷ Cambridge University, Museum of Archaeology and Anthropology (inv. 1883.736, ss. X-XI). En el marco de su trabajo sobre la representación de la visión de Mateo (Mateo 24-25), en la que se narra la parusía, Christie ha estudiado en profundidad la imagen de Cristo entronizado con los brazos alzados acompañado de la Cruz, en ocasiones sostenida por ángeles y del resto de los *arma Christi* (CHRISTE 1973).

¹⁵⁰⁸ IMAGINAIRE 1998: 47, 53.

¹⁵⁰⁹ OLAÑETA 2016^a.

¹⁵¹⁰ Véase el apartado VI.3.1.1 de esta tesis.

El gesto de bendecir y la postura de Daniel permiten incluir el capitel de Santa Radegunda de Poitiers (D-237) en el grupo de obras en las que la imagen del profeta emula la de Cristo en majestad.¹⁵¹¹ En este caso, además, la ubicación de la pieza en el ábside, cerca del altar, contribuye a dotar de un mayor sentido a esta adaptación mimética. La imitación de la figura de Cristo por parte de Daniel queda patente en Landiras (D-140), en donde como ya hemos comentado,¹⁵¹² el profeta presenta numerosos puntos en común con una *Maiestas Domini* que se encuentra en un relieve reutilizado en los muros del templo (fig. 144). Al observar ambas piezas, no cabe duda de que quien realizó el capitel de Daniel se inspiró en el relieve ya existente de Cristo y el Tetramorfos.

Burrini, al hablar de la relación prefigurativa que se da entre Daniel y Cristo, cita una presunta frase de Irineo de Lyon «Dieu s'est fait homme afin que l'homme devienne Dieu»,¹⁵¹³ la cual, tal y como la transcribe este autor, fue dicha en realidad por Atanasio de Alejandría: «Porque el Hijo de Dios se hizo hombre para hacernos Dios».¹⁵¹⁴ En cualquier caso, aunque resultaría especulativo justificar con esta frase la adopción por parte de Daniel de la imagen propia de Cristo, no puede negarse que la misma describe perfectamente este fenómeno de mimesis tipológica.

En algunas ocasiones son los elementos secundarios que configuran el episodio los que se adaptan para conseguir esta asimilación formal con Cristo. Así, en algunos capiteles el foso se configura como un arco en forma de almendra que, en ocasiones, al estar cerrado también por la parte inferior, es idéntico a una mandorla.¹⁵¹⁵ Aunque ello ha llevado a algún autor a confundir a Daniel con la *Maiestas Domini*,¹⁵¹⁶ en otros casos, la perspicacia de los especialistas ha detectado la intención que parece motivar esta mimesis tipológica. Por ejemplo, Green cree que en el capitel de San Porchaire de Poitiers (D-236) se representa una ascensión o apoteosis de Daniel, que podría ser un intento de aproximación al modelo de tipología de Cristo.¹⁵¹⁷ Respecto al capitel de Saujon (D-331) considera que la forma de mandorla del foso y la disposición de los leones

¹⁵¹¹ Mientras que Green lo incluye en el grupo I de su clasificación, en el que sitúa las piezas en las que considera que el profeta asume la imagen de Cristo en majestad (GREEN 1948: 11, 65), Vergnolle explica que el gesto de bendición del profeta se debe a su condición de prefiguración de Cristo (VERGNOLLE 1985: 266).

¹⁵¹² Véase el apartado V.1.1.2.6 de esta tesis.

¹⁵¹³ MAÎTRE CABESTANY 2000: 72.

¹⁵¹⁴ ATANASIO: 192B. En realidad la frase de Irineo se aleja del sentido que le quiere dar Burrini: «Porque tal es la razón por la que el Verbo se hizo hombre, y el Hijo de Dios, Hijo del hombre: para que el hombre al entrar en comunión con el Verbo y al recibir así la filiación divina, se convirtiera en hijo de Dios» (IRENEO: 3, 19, 1)

¹⁵¹⁵ Véase el apartado V.1.9 de esta tesis.

¹⁵¹⁶ RAMÓN 1945: 376.

¹⁵¹⁷ GREEN 1948: 46.

podrían ser un eco de las representaciones de Cristo en majestad rodeado de los símbolos del Tetramorfos.¹⁵¹⁸

Al igual que sucede en el beato de Gerona, en el tímpano de la capilla de San Gabriel (D-349) y en el relieve de Pernes-les-Fontaines (D-230),¹⁵¹⁹ Daniel está vestido tan solo con un perizoma y eleva sus brazos. Tal y como sucedía en la miniatura, en estas dos obras, aunque carecen de nimbo crucífero, es muy posible que el profeta también esté reproduciendo la vestimenta y el gesto de Cristo. Ya hemos aludido varias veces a la conexión que se establece entre Daniel y Cristo en la portada de Siurana (D-337 y D-338), entre otras cosas por el perizoma que viste el profeta.¹⁵²⁰

En Siurana, Cristo está flanqueado por dos leones, aspecto con el que, posiblemente, se haya pretendido establecer un nuevo paralelismo entre él y el profeta. En este caso, en la imagen del tímpano Cristo sustituiría a Daniel. Un antecedente, algo más extremo, de esta suplantación de la imagen de Daniel por parte de la de Jesucristo, se encuentra en un grafiti hallado en una cueva cerca de Tel Lavnin, en el cual, junto a un león y a una inscripción que identifica al profeta, aparece una cruz, la cual, según Zissu, habría sustituido a la imagen de Daniel.¹⁵²¹

¹⁵¹⁸ GREEN 1948: 16.

¹⁵¹⁹ Ambas obras, situadas en la Provenza, presentan tales similitudes estilísticas e iconográficas, que se puede afirmar que son obra del mismo escultor.

¹⁵²⁰ Véanse los apartados V.1.1.2.7, V.1.1.3.3 y VI.1.14.1 de esta tesis.

¹⁵²¹ ZISSU 1999: 568, 570-571.

2. La interpretación de la imagen del león

2.1. Polyvalence symbolique de l'image du lion dans la sculpture romane¹⁵²²

Au cours de l'histoire, l'homme a reproduit avec profusion l'image du lion dans une multitude de centres religieux et de lieux de pouvoir. Ainsi apparaît-elle dans ce que l'on considère le temple le plus ancien connu à nos jours: celui de Göbekli Tepe en Turquie, réalisé il y a environ 11.600 ans.¹⁵²³ Au cours des siècles, on donna à cette représentation de multiples sens, ainsi que l'ont souligné de nombreux auteurs.¹⁵²⁴ On l'a rattachée à la notion de royauté, de force, de protection. Ainsi, représenter les rois assyriens chassant ces félins était une manière de montrer clairement leur pouvoir et leur force, de les présenter comme les protecteurs du royaume face aux menaces externes. Sur les bas-reliefs du Palais de Ninive, vers 645 av. J.C., l'on voit Ashurbanipal tuant un lion de ses propres mains. La chasse de cet animal n'était permise qu'au roi, ce qui montre l'importance que l'on donnait à ce félin et combien il était clairement uni au pouvoir et à la royauté. Il convient d'assigner le même sens de domination sur les animaux aux représentations du héros mésopotamien mythique Gilgamesh comme à celles de la déesse grecque Artémis caractérisée comme *Potnia Théron*: ces deux personnages sont habituellement représentés tenant des lions les encadrant de chaque côté. Depuis l'Antiquité les lions sont également considérés comme des êtres protecteurs. Ainsi depuis l'époque minoenne, les voit-on encadrant les portes des villes, comme on peut le constater à la porte des lions à Mycènes (XIII^e siècle av. J.-C.). Des lions flanquaient également les portes des villes assyriennes¹⁵²⁵ et hittites.¹⁵²⁶

Si nous revenons en Occident, pendant le Haut Moyen-Âge comme dans l'Antiquité, les portes sont les lieux habituellement choisis pour y inclure l'image des lions, autant à cause du sens protecteur de l'animal qu'en raison de la fonction pénitentielle de ces lieux. Alors que dans la Chapelle Palatine de Charlemagne, à Aix-La-Chapelle, des têtes de lions constituent l'unique décoration figurative des portes de bronze, à l'époque romane –principalement dans la péninsule italienne– les représentations des bêtes sauvages, généralement couchées, sont placées en avant

¹⁵²² Le contenu de ce chapitre a été publié dans OLAÑETA 2014a.

¹⁵²³ MANN 2001.

¹⁵²⁴ BEIGBEDER 1969: 280-298; GARCIA GARCIA 2009. Pour aller plus loin dans l'interprétation symbolique du lion dans l'art roman, voir FAVREAU, 1991; GUERRA 1978: 73-89; CHARBONNEAU-LASSAY 1997 (1940): 35-53; COBREROS 2005.

¹⁵²⁵ Sur les figures de lions-gardiens aux portes des villes assyriennes, voir MAHLOOM 1970: 94-105.

¹⁵²⁶ Hattusha (c. 1400 av. J.C.), Karkemish, Tell Atchana, Tell Tayinat, Malatya ou Sam'al (X^e-VIII^e siècle av. J.C.), toutes situées dans l'actuelle Turquie.

du seuil pour encadrer l'entrée des fidèles dans le temple et créer un espace généralement couvert dans lequel probablement se déroulaient procès et rites pénitentiels. Favreau signale que l'on croyait alors que le lion dormait les yeux ouverts et qu'il ne relâchait jamais sa vigilance, croyance qui a pu contribuer à la présence des lions sur les portails, et il donne comme exemple particulièrement significatif celui de la porte de la cathédrale de Verdun sur laquelle on peut lire l'inscription suivante: EST LEO SED CUSTOS OCVLIS QUIA DORMIT APERTIS TEMPLORUM IDCIRCO PONITUR ANTE FORAS.¹⁵²⁷ De plus, derrière cette présence des lions aux portes des temples, l'on peut voir le lien entre le lion et la notion de justice. Dans cet esprit, Charbonneau-Lassay rappelle que, de l'Italie jusqu'à la Loire, les portiques des églises étaient le lieu où se tenaient les procès «inter leones et coram populo».¹⁵²⁸ De même, García García soutient la même idée, parlant de l'association symbolique du lion au trône de Salomon, et, la reliant à l'emplacement de ce trône par rapport aux divers accès aux temples, il considère que l'évocation de ce trône «pourrait avoir une résonance spéciale dans la scène du Jugement Dernier, en tant qu'acte suprême de justice présidé par Dieu, et en tant que modèle pour la justice terrestre».¹⁵²⁹ Cependant, Carlsson, qui a largement traité de ce sujet et de sa possible signification, ne pense pas que le fait que les lions soient placés aux portes des temples soit dû au caractère protecteur ou judiciaire qu'on leur attribue, bien qu'il n'écarte pas totalement cette possibilité, mais plutôt à cause de l'aspect techtonique de l'animal. Il considère qu'il faut y voir une représentation du pouvoir de «l'Ecclesia Universalis», soit comme une allégorie du Christ comme pilier de l'Eglise, soit comme évocation de ceux qui en sont les dirigeants.¹⁵³⁰

Dans la mythologie égyptienne, Aker, le dieu de l'horizon, était représenté par deux lions dos à dos. Ce dieu était le gardien des deux portes –la porte orientale et la porte occidentale– de la Duat, lieu du monde inférieur où avait lieu le jugement d'Osiris. Ainsi, les couples de lions que l'on avait coutume d'installer aux portes de certains temples égyptiens afin qu'ils protègent le voyage quotidien du Soleil de l'Orient à l'Occident et l'inverse nocturne vers l'Au-delà, non seulement jouaient un rôle protecteur, mais surtout garantissaient le cycle éternel de la mort et de la résurrection du Soleil.¹⁵³¹ Autrement dit, outre le rapport entre le lion et ce qui se rapportait au

¹⁵²⁷ «C'est un lion, mais un gardien; qui dort les yeux ouverts; c'est pour cela qu'il est placé devant les portes des temples» (FAVREAU 1991: 623). L'auteur montre de quelle façon la référence au lion dormant avec les yeux ouverts apparaît dans *De animalium Natura* de Claudius Aelianus et dans le *Physiologus* (FAVREAU 1991: 622).

¹⁵²⁸ CHARBONNEAU-LASSAY 1997 (1940): 37.

¹⁵²⁹ GARCIA GARCIA 2008.

¹⁵³⁰ CARLSSON 1976: 108-129.

¹⁵³¹ VEZZANI 2005; GARCIA CARDIEL 2012: 85.

soleil,¹⁵³² l'existence de cette divinité et sa représentation laissent clairement supposer que ce félin était rattaché au domaine funéraire et à l'espérance en la résurrection. Il existe également dans la mythologie assyrio-babylonienne une autre divinité, Nergal, représentée par le lion: associée à la mort, cette divinité n'était pas en vain le seigneur des mondes inférieurs et des défunts.¹⁵³³ En Grèce, à partir du Ve siècle avant J.-C, il était courant de placer des lions sur les tombes des guerriers tombés au combat; ils étaient accompagnés d'épithètes dans lesquels étaient mises en comparaison les vertus du lion et celles du guerrier défunt.¹⁵³⁴ Cette valeur funéraire du lion est pareillement mise en relief par Ocón, qui souligne comment les lions étaient placés comme gardiens de certaines tombes associées au culte de Dionisos et de Cybèle, déesse qui, à l'origine, était reliée à la mort.¹⁵³⁵

C'est au Moyen Âge, et tout spécialement à l'époque romane, qu'il est le plus fréquemment représenté, particulièrement dans la sculpture monumentale qui décore aussi bien l'intérieur que l'extérieur des églises. Ici aussi il est considéré comme un symbole de pouvoir. Ainsi peut-on expliquer sa présence, par exemple, comme élément décoratif placé à la terminaison des extrémités supérieures et des pieds des chaises curules ou faldistories, qui sont des éléments du mobilier associés aux plus hautes hiérarchies politiques et religieuses¹⁵³⁶. Nous en trouvons un bon exemple sur la chaise de Saint Raymond, dont les fragments –ceux qui furent sauvés du vol lamentable perpétré par Erik le Belge– sont conservés dans la cathédrale de Roda de Isábena. Nous pouvons observer ce même type de décoration, par exemple, dans des sculptures représentant des personnages importants, tels que le roi David et les musiciens sur le fameux chapiteau de la cathédrale de Jaca.

À la différence des reliefs assyriens, à cette époque les fréquentes scènes de combat entre des hommes et ces bêtes sauvages n'ont rien à voir avec aucune sorte de manifestation du pouvoir terrestre d'un souverain, mais veut être une allusion de la lutte entre le Bien et le Mal. Tel est le cas des scènes de Samson ou du roi David brisant la mâchoire du lion. Dans ces scènes, le lion acquiert un sens malin et personnifie le diable, mis en déroute par le Bien¹⁵³⁷, celui-ci étant

¹⁵³² BEIGDEBER 1969: 283.

¹⁵³³ D'autres divinités en forme de lion sont mentionnées dans CHARBONNEAU-LASSAY 1997 (1940): 35-36.

¹⁵³⁴ GARCIA GARCIA 2012: 82.

¹⁵³⁵ OCON 2003: 82, 83, nota 16.

¹⁵³⁶ GARCIA GARCIA 2008; sur les lions croisés et sa présence dans les sièges en X, voir aussi BEIGDEBER 1969: 292-293.

¹⁵³⁷ À ce sujet, Favreau cite deux textes, l'un attribué à Augustin d'Hippone («Samson, c'est le Christ, admirable par sa beauté, très puissant par sa force») et l'autre de Rupert de Deutz pour qui le «lion cruel qui se présente à l'encontre de Samson est la figure du diable» (FAVREAU 1991: 613).

incarné dans des personnages qui jouissent de la faveur divine: Samson et David qui, par leur victoire sur l'animal sauvage, démontrent leur force, ce qui, d'après les exégètes, les relie au Christ¹⁵³⁸.

Une représentation concrète de ces animaux sous forme de lions androphages, présente quelque difficulté d'interprétation. On peut les voir dans divers endroits (portails, modillons, fenêtres etc.), et ils pourraient être associés à différentes lectures en fonction des programmes iconographiques dans lesquels ils sont insérés. Certains y voient des êtres qui, au lieu de dévorer l'homme, le régurgitent,¹⁵³⁹ d'autres les interprètent comme une lutte entre le Bien et le Mal, et d'autres les associent au domaine funéraire.¹⁵⁴⁰

Dans les Ecritures Saintes, nombreuses sont les références liées à ce sens négatif du lion. Ainsi le voyons-nous dans un certain nombre de psaumes dans lesquels l'on implore Dieu pour qu'il protège l'âme du fidèle de la bête sauvage prête à le dévorer¹⁵⁴¹: «qu'il n'emporte comme un lion mon âme, lui qui déchire, et personne qui délivre!»,¹⁵⁴² «sauve-moi de la gueule du lion, de la corne du taureau, ma pauvre âme! »,¹⁵⁴³ «Soustrais mon âme à leurs ravages, aux lionceaux!»,¹⁵⁴⁴ «Mon âme est couchée parmi les lions, qui dévorent les fils d'Adam; leurs dents, une lance et des flèches, leur langue, une épée acérée». ¹⁵⁴⁵ De la même manière, dans l'offertoire de la messe de défunts, il est dit: «Libera animas defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu, libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas Tartarus, ne cadant in obscurum, sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam». Saint Pierre dans sa première épître signale aussi cette signification diabolique des lions: «Soyez sobres, veillez. Votre partie adverse, le Diable, comme un lion rugissant, rôde, cherchant qui dévorer». ¹⁵⁴⁶ Dulaey rappelle que, selon saint Justin de

¹⁵³⁸ FAVREAU 1991: 614-615.

¹⁵³⁹ Cette interprétation se base fondamentalement sur la croyance selon laquelle, au Jugement Dernier, les animaux régurgiteront les hommes qu'ils auront dévorés (DEONNA 1950: 491-493). Ortega voit, sur l'un des modillons de l'église navarraise de San Pedro de Echano, un lion régurgitant un homme (ORTEGA 2006: 37).

¹⁵⁴⁰ Le dieu Nergal, déjà cité comme agent de la mort, était un carnassier androphage. Deonna, faisant allusion à la manière dont le christianisme médiéval conserve cette conception funéraire, affirme que le «lion androphage symbolise les puissances infernales, la mort, la tombe, qui s'emparent de leur proie» (DEONNA 1950: 486, 488-490). Sur le symbolisme du lion androphage, voir également DE CHAMPEAUX, STERCKX: 336-342.

¹⁵⁴¹ DEONNA 1950: 489; FAVREAU 1991: 618. De plus, ce dernier auteur commente de quelle façon on peut voir, dans le paume 91, une assignation du lion dans un sens négatif (FAVREAU 1991: 619-621).

¹⁵⁴² Psaumes 7: 3.

¹⁵⁴³ Psaumes 22: 22.

¹⁵⁴⁴ Psaumes 35: 17.

¹⁵⁴⁵ Psaumes 57: 5.

¹⁵⁴⁶ 1 Pierre 5: 8.

Naplouse, le chrétien, au moment de mourir, doit prononcer les paroles du psaume 22: 22 pour que Dieu éloigne l'ange malin qui veut emporter son âme.¹⁵⁴⁷

Il est possible qu'il faille voir, dans le rôle maléfique associé à ce fauve, la raison pour laquelle apparaissent, dans la sculpture romane, de nombreuses représentations humaines à côté des lions. Le lion, comme être diabolique, menacerait les âmes des fidèles, comme nous l'avons déjà vu indiqué dans les Psaumes. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, les chapiteaux de la tribune de Saint-Sernin de Toulouse, la galerie porche de Queralt (Gérone), le déambulatoire de Saint-Pierre de Besalú (Gérone), l'un des portails de Villefranche-de-Conflent ou la tribune de Serrabone.

Nous trouvons un exemple particulièrement intéressant du lion-diable sur le tympan du portail de Yermo sur lequel on voit un chevalier, secouru par des anges, sortir victorieux du combat contre le mal. Lorsqu'il entre dans le temple, le chrétien voit comment le Mal, représenté par un dragon, se lance à l'attaque et mord la lance du guerrier. Lorsque, réconforté, il sort du temple, le fidèle peut voir la face interne du tympan, sur laquelle est représenté le chevalier dont l'épée est enfoncée dans le corps de celui qui représente le Mal, ici un lion (fig. 244). Dans ce cas particulier, la présence du félin sur une porte, contrairement aux exemples que nous avons commentés au début, n'a rien à voir avec son rôle protecteur, mais est bien une allégorie du diable vaincu par le héros du Bien. Cet épisode, placé sur le portail de l'église, permet de mettre en relief l'interprétation allégorique de cette porte avec celle du ciel, ainsi que le rôle fondamental de l'Eglise dans le salut de l'âme, de sorte que, dans cet exemple, le rapport du lion au domaine eschatologique est présenté à partir de sa facette maligne.¹⁵⁴⁸

On trouve également le lion comme symbole de la résurrection –conséquence de la croyance médiévale selon laquelle les lionceaux morts-nés étaient ramenés à la vie par leur père après trois jours–,¹⁵⁴⁹ comme le Christ, le lion de Juda¹⁵⁵⁰ –ainsi nommé dans l'Apocalypse 5: 5 : «Et l'un des vieillards me dit: Ne pleure point; voici, le lion de la tribu de Juda, le rejeton de David, a vaincu pour ouvrir le livre et ses sept sceaux»–, comme un des quatre vivants de l'Apocalypse –le symbole de saint-Marc–, et comme l'un des signes du zodiaque. Additionnellement, l'exégèse a vu

¹⁵⁴⁷ JUSTINO: cap. 105; DULAËY 1998: 43.

¹⁵⁴⁸ OLANETA 2009.

¹⁵⁴⁹ FAVREAU 1991: 625-633; CHARBONNEAU-LASSAY 1997 (1940): 37-39. Pour une plus ample information sur les représentations du thème du lions et de ses lionceaux, voir MARTINEZ DE LAGOS 2008.

¹⁵⁵⁰ Favreau remarque que Raban Maur assimile le lion au Christ en disant «Leo, qui rex est bestiarum, per fortitudinem typum tenet Christi, qui est rex reguè et dominus dominatium» (FAVREAU 1991: 622, 624). Il signale de même comment, après le *Physiologus*, et se basant sur les bénédictions de Jacob (*Genèse*, 49: 9), tous les auteurs ont assimilé l'image du lion au Christ.

dans le passage biblique dans lequel Samson trouve un rayon de miel dans le corps du lion de Timna une image allégorique de l'humanité (Samson) qui, après avoir tué le Christ (le lion), trouve un aliment réconfortant (le miel) et le salut.¹⁵⁵¹

Enfin, nous ne pouvons écarter la possibilité qu'une bonne partie des images de lions, surtout celles qui les montrent par deux et placés symétriquement, puisse répondre à une intention exclusivement ornementale,¹⁵⁵² peut-être comme conséquence de l'assimilation de décors de tissus orientaux, byzantins ou hispano-musulmans.

García Cardiel, traitant de la sculpture ibérique, considère que l'on ne doit pas parler d'une signification unique associée au lion comme «signifiant», et propose cinq lectures possibles, certaines d'entre elles simultanées: symbole de pouvoir, protecteur des défunts, le lion comme porte, symbole de diverses divinités, et image de la mort. Ces diverses significations, petit à petit, s'ajouteraient les unes aux autres et se superposeraient pour l'interprétation d'un «signifiant» unique.¹⁵⁵³ De même le christianisme, qui fait intensément usage de l'image du lion, lui assigne plusieurs sens, parfois contradictoires. Voisenet pense que cette ambivalence est courante dans le symbolisme animalier du Moyen Âge.¹⁵⁵⁴ Van den Abeele suit la même ligne de pensée lorsqu'il affirme que «tout animal, [...] est porteur d'un sens second, ou de plusieurs sens, selon les propriétés qui lui sont attribuées. Il y a, en fait, autant des sens possibles que l'animal a de propriétés évoquées par les auteurs».¹⁵⁵⁵ Et parmi tous les animaux, il semble que le lion soit celui dans lequel se manifeste de forme particulièrement claire et évidente cette ambiguïté contradictoire.

Augustin d'Hippone commente que le lion peut symboliser Dieu mais aussi le diable, et conduit à apprendre ce qui est dit de façon symbolique, en considérant pour cela les circonstances.¹⁵⁵⁶ En effet, dans le *Physiologus* est mise en relief la nature ambivalente du lion et, de manière générale, des animaux:

¹⁵⁵¹ CHARBONNEAU-LASSAY 1997 (1940): 39-40

¹⁵⁵² Angheben soulève l'éventualité que l'absence d'éléments iconographiques complémentaires peut répondre à une intention simplement ornementale, comme on peut le voir dans certaines représentations de lions en Bourgogne (ANGHEBEN 2003: 80).

¹⁵⁵³ GARCÍA CARDIEL 2012: 79-90.

¹⁵⁵⁴ VOISENET 2012: 189.

¹⁵⁵⁵ VAN DEN ABEELE 1999: 131.

¹⁵⁵⁶ AGUSTÍN b: CIII, 3, 22.

Similiter etiam et leo et aquila immunda sunt, [...]; secundum regnum ergo Christo assimilata sunt, secundum rapacitatem uero diaboli. Et alia multa sunt in creaturis habentia duplicem intellectum; alia quidem laudabilia, alia uero uituperabilia; et differentia inter se siue morum siue naturae distantia.¹⁵⁵⁷

Voisenet insiste sur cette idée et signale que «l’ambivalence symbolique des figures animales que suggère le *Physiologus* se base sur la coexistence, à l’intérieur du signe, de sens contradictoires, avec un double aspect: à la fois *Christus* et *Diabolus*».¹⁵⁵⁸ Durliat souligne lui aussi l’ambivalence symbolique du lion.¹⁵⁵⁹

Cette polyvalence symbolique du lion s’adapte parfaitement aux programmes à caractère eschatologique représentés dans la sculpture romane. Face à l’opinion de Guerra qui, suivant la même ligne décrite par Voisenet, considère que les lions affrontés sont des symboles de l’ambivalence antithétique Christ-Satan,¹⁵⁶⁰ Beigbeder y voit un symbole de la force et du pouvoir royal, ainsi que de justice, car ils représentent –et pour cela il cite Jérôme de Stridon– l’ambiguïté du Christ, bienveillant pour les bons, redoutable pour les méchants.¹⁵⁶¹ Toujours suivant cette même ligne de pensée, Igarashi-Takeshita nous dit que les lions «sont juges eux-mêmes, ayant le pouvoir de discerner les bons et les méchants».¹⁵⁶²

2.2. ¿Cristo o diablo? Contradictoria dualidad simbólica león¹⁵⁶³

Como hemos visto en el apartado anterior, el ambivalente carácter simbólico del león provoca la ruptura de la simple relación unívoca entre significante y significado (un episodio, una interpretación), dado que en una misma escena la fiera adopta de forma simultánea diferentes sentidos contradictorios, o al menos es susceptible de ser interpretada de acuerdo a ellos. En las próximas líneas trataremos de discernir, mediante el estudio de algunos ejemplos concretos, si, en el episodio de la condena de Daniel, la interpretación de los leones responde a una lectura única, ya sea *in bono* ya *in malo*, o si, por el contrario, cabe la posibilidad de plantear una significación en ambos sentidos de forma simultánea.

¹⁵⁵⁷ *Physiologus*, version B, V. (DOCAMPO, VILLAR 2003: 24-25).

¹⁵⁵⁸ VOISENET 2012: 201.

¹⁵⁵⁹ DURLIAT 1985b: 74-75.

¹⁵⁶⁰ GUERRA 1978: 87.

¹⁵⁶¹ BEIGBEDER 1969: 283.

¹⁵⁶² IGARASHI-TAKESHITA 1980: 46.

¹⁵⁶³ El contenido de este apartado ha sido publicado en OLAÑETA 2014b.

Es de sobra conocido que los leones pueden asumir en la historia de Daniel un rol maligno y diabólico, dado que su presencia supone una amenaza para el alma del cristiano, representada por el profeta. Normalmente, al asignarles esta interpretación se alude a las plegarias, tan populares en la época,¹⁵⁶⁴ del *Ordo commendationis animae*, que se cantaba en los oficios de difuntos de acuerdo con la siguiente fórmula: «Libera Domine, animam ejus, sicut, liberaste Danielem de lacu leonum». Pero también algún autor cristiano les asigna un sentido negativo. Así, como hemos visto al hablar sobre el tratamiento de este episodio por parte de la exégesis,¹⁵⁶⁵ Hipólito de Roma equipara la fosa con el infierno y a los leones con los ángeles torturadores.¹⁵⁶⁶ Sin embargo, al mismo tiempo, son considerados como una alegoría de Cristo juez, dado que su desigual comportamiento con Daniel y con los conspiradores les convierte en el juez mismo, en línea con las ya citadas opiniones de Beigbeder e Igarashi-Takeshita. En este sentido, además hay que tener en cuenta que, como ya hemos visto, diversos aspectos relacionan al profeta con el concepto de juicio, especialmente con el de Juicio Final, y con la salvación de las almas.

La contradictoria dualidad semántica del león en este episodio veterotestamentario concreto, provocada tanto por la ya comentada ambivalencia simbólica de dicho animal, como por la riqueza alegórica de la figura del profeta al que acompaña, plantea una serie de interrogantes: ¿Cómo se puede explicar la paradoja de que en una misma escena los leones adquieran un significado polisémico y contradictorio al representar al mismo tiempo a Cristo y al diablo? ¿Es posible aplicar esta doble lectura en todas las representaciones de Daniel en la escultura románica? ¿Hay ocasiones en las que prevalece una de las dos interpretaciones?

Esta ambivalencia antitética del león en la condena de Daniel al foso podría explicarse si consideramos que una buena parte de las imágenes, en la época románica, pudieron ser concebidas con el objeto de ser interpretadas de acuerdo a la lectura tipológica de las Escrituras, a la cual ya nos hemos referido.¹⁵⁶⁷ Este planteamiento es coherente, por ejemplo, con el que utiliza Kendall al estudiar la lectura tipológica de la iglesia¹⁵⁶⁸ o con lo que propone Baschet cuando habla de la ambivalencia de las imágenes en la Edad Media¹⁵⁶⁹. Van den Abeele comenta que

¹⁵⁶⁴ Baste mencionar su presencia en cantares de gesta como la *Chanson de Roland* o en el *Cantar de Mio Cid* (MORALEJO 2004 (1977): 185.

¹⁵⁶⁵ Véase apartado III.3 de esta tesis.

¹⁵⁶⁶ HIPÓLITO a: 163.

¹⁵⁶⁷ Véase el apartado VI.1.14 de esta tesis.

¹⁵⁶⁸ KENDALL 1998: 3-18.

¹⁵⁶⁹ BASCHET: 177-181.

Un sentido espiritual, la ‘significatio’ o significación, se vincula por consiguiente a los animales, que pueden ser vectores de un triple mensaje: el sentido alegórico o sentido estricto, para las analogías con la historia sagrada; el sentido tropológico o moral cuando el animal aporta una lección que concierne al comportamiento humano; el sentido anagógico si da una imagen del destino del alma y de su fin último,¹⁵⁷⁰

y acto seguido pasa a aplicar esta clasificación a pasajes del *Liber de natura rerum* de Thomas de Cantimpré, de tal forma que cada uno de ellos es asociado a una sola categoría. Lo que estamos proponiendo respecto a la imagen de los leones en el episodio de Daniel es que los mismos pueden incorporar simultáneamente significados diferentes para los cuatro sentidos de la lectura tipológica. Así, es por medio de la aplicación del sentido tropológico –mediante el que vemos en Daniel una muestra de cómo la fe en Dios es el camino que debe seguirse para vencer al pecado que amenaza el alma del cristiano– que los leones pueden ser interpretados como representación del diablo. Por el contrario, de acuerdo con la lectura anagógica, el episodio bíblico representa también el Juicio Final, la salvación y la vida eterna, y, por tanto, los leones son la imagen de Cristo y su resurrección.¹⁵⁷¹

En su representación anagógica de la imagen de Cristo, el león suele adoptar en la escultura románica, dentro de una misma escena, una actitud dual¹⁵⁷² que se adapta perfectamente a los programas iconográficos de carácter escatológico y que están íntimamente vinculados a la atmósfera obsesiva de la época en lo concerniente a la salvación del alma. A este respecto ya nos hemos referido a los comentarios de Beigbeder y Igarashi-Takeshita respecto a como el león se muestra benévolo con los buenos y terrible con los malvados.

Quizás, el ejemplo al que se recurre con más frecuencia por parte de los especialistas, cuando se quiere aludir a la actitud dual del león dentro de un mismo ámbito o programa, es la portada occidental de la catedral de Jaca. En su tímpano, los dos leones que flanquean su famoso crismón presentan una actitud opuesta, la cual es explicada por las inscripciones que les acompañan. El del lado norte, adopta una actitud tranquila y parece proteger al personaje que tiene postrado a sus pies. La inscripción que figura a su lado, PARCERE STERNENTI LEO SCIT XP(istv)SQ(ve) PETENTI¹⁵⁷³, no deja lugar a dudas de la intención de vincular la imagen de la fiera con Cristo.

¹⁵⁷⁰ VAN DEN ABEELE 1999: 135

¹⁵⁷¹ Visión esta que coincide con la ya citada de Ruperto de Deutz. Véase el apartado VI.1.2.1 de esta tesis.

¹⁵⁷² Cobreros comenta que «en los frecuentes casos de leones emparejados las diferencias de actitudes de uno y otro [...] es fundamental para advertir el sentido complementario de ambos felinos» (COBREROS 2005: 48).

¹⁵⁷³ «El león sabe perdonar al caído, y Cristo a quien le implora».

Por el contrario, el león del lado sur se muestra amenazante y exhibe sus poderosas fauces. El dístico que le acompaña, IMPerIVM MORTIS CVLCANS E(st) LEO FORTIS,¹⁵⁷⁴ permite también asociarlo a Cristo, pero esta vez en una inmisericorde actitud ante el Mal. Se han relacionado las imágenes de esta portada con los ritos de penitencia pública que se realizaban en Pascua.¹⁵⁷⁵ En la misma portada, en un capitel del lado sur se representa la condena del profeta Daniel al foso de los leones (D-125), de acuerdo a la narración del pasaje bíblico Daniel 14, escena que se ha puesto en relación con el rito penitencial representado en la portada y con el sentido soteriológico de su programa.¹⁵⁷⁶ Lo que nos interesa aquí es cómo deben interpretarse los leones que acompañan al profeta, tanto en el seno de la historia en la que se insertan, como en relación al programa global de la portada. Moralejo ya señaló el carácter dualista de este episodio veterotestamentario en el que los leones respetaban a Daniel, prototipo del justo, pero, por el contrario, devoraban a los malvados conspiradores, e indicó que la ausencia de esta segunda escena, no era óbice para pensar que los leones andrófagos actuaban «in absentia».¹⁵⁷⁷ Si el capitel que acompaña al de Daniel en el lado meridional de la portada representa, como planteaba el propio Moralejo, al profeta mostrando la serpiente a los babilonios, podría tener razón este autor al pensar que los leones del episodio de la condena se contraponen a los del omitido pasaje del castigo a los conspiradores. Ello llevaría a que tanto en el tímpano, como en el capitel de Daniel, los leones constituirían una imagen alegórica de Cristo como juez y, por tanto, tendrían un sentido positivo.

Sin embargo, ¿es este su único significado posible? En un programa como el de la portada jaquesa, orientado a plasmar un rito de penitencia pública, no sería extraño que la inclusión de la condena de Daniel estuviera también asociada a la cita del profeta en la plegaria del *Ordo commendationis animae*, así como a la consideración de este como un *exemplum*. Ello implicaría que en este caso los leones que aparecen junto a él también podrían asumir un rol maléfico. La aplicación a las imágenes de la lectura tipológica permite considerarlas como un camino de múltiples etapas e intenciones simultáneas, que se adapta a los diferentes destinatarios en función de sus características y capacidades, así como a los intereses de la propia Iglesia o a las funciones litúrgicas del espacio que ocupan. De esta forma, tal y como hemos comentado, el episodio de Daniel en el foso de los leones puede contener simultáneamente diferentes interpretaciones. Así,

¹⁵⁷⁴ «El poderoso león aplasta al imperio de la muerte».

¹⁵⁷⁵ MORALEJO 2004 (1977): 173-198. Para más información sobre esta interpretación penitencial del portal de jaca, véanse MORALEJO 1979; CALDWELL 1980; SIMON 1994: 411-415; KENDALL 1996: 413-415; ESTEBAN 1999: 455-458.

¹⁵⁷⁶ MORALEJO 2004 (1977): 173-198.

¹⁵⁷⁷ MORALEJO 2004 (1977): 187.

de acuerdo con el sentido tropológico la imagen de Daniel en Jaca sería un *exemplum*, pues su liberación milagrosa se puede interpretar como una evidencia de como aquellos tienen fe en Cristo alcanzan la salvación.¹⁵⁷⁸ En esta lectura los leones representarían al diablo, a las fieras que según los Salmos amenazan a los fieles. Por su parte, el sentido anagógico, que interpreta la realidad visible como una representación de las realidades celestes de la otra vida, es el que permitiría vincular, al mismo tiempo, la escena de Daniel con el programa escatológico del tímpano, en el que la diferente gestualidad de sus leones encontraría un evidente paralelo en la también dual actitud de las fieras hacia el profeta y sus conspiradores. En ambos casos los felinos simbolizarían a Cristo en su función de juez supremo. Es así como, muy posiblemente, los leones en la representación de la condena de Daniel de Jaca podrían ser al mismo tiempo Cristo y el diablo.

También resulta muy evidente la relación que se establecía en el claustro de Nuestra Señora de la Dorada de Tolosa entre el episodio de Daniel en el foso (D-357) y las imágenes del Juicio Final (psicostasis, resurrección de los muertos) que aparecían en otros de los capiteles atribuidos al que se ha denominado el primer taller de la Dorada. La indiscutible presencia del castigo de los conspiradores en la cara posterior de la cesta subraya el carácter escatológico de la escena en el marco del programa iconográfico que describiremos más adelante.¹⁵⁷⁹ En este contexto, el rol dual de los leones adquiere una especial relevancia para la comprensión simbólica del mismo. Las malignas bestias que amenazan al profeta y, finalmente, se someten a él, son, al mismo tiempo y aplicando el sentido anagógico, imagen del Juez supremo que salva al justo y castiga a los malvados.

Ya nos hemos referido al programa iconográfico de la portada de la iglesia cántabra de Yermo, el cual se centra en la lucha del Bien contra el Mal y en el papel determinante que la Iglesia desempeña en dicho combate.¹⁵⁸⁰ Esta portada presenta algunos aspectos en común con la de Jaca. En ambas, el tránsito del exterior al espacio sagrado del interior se integra en el discurso plasmado en su decoración escultórica. Mientras que en la catedral jacetana el tímpano y el capitel del interior que hemos comentado pueden formar parte de una misma representación secuencial asociada al rito de penitencia pública en la que la ubicación exterior o interior no es irrelevante, en Santa María de Yermo, las dos caras del tímpano muestran, como ya hemos visto, dos fases

¹⁵⁷⁸ OLAÑETA 2011: 105-106.

¹⁵⁷⁹ Véase el apartado VI.3.1.1 de esta tesis.

¹⁵⁸⁰ Para más información sobre la interpretación de la portada de Yermo véase OLAÑETA 2009.

diferenciadas del combate del Bien (el caballero) contra el Mal: al entrar en el templo, la lid parece decantarse del lado del dragón maligno, mientras que cuando el fiel abandona reconfortado el lugar sagrado, observa en la cara interna del tímpano como han cambiado las tornas y el caballero asesta una mortal estocada al león (el Mal) (fig. 243). Se expresa, así, el triunfo del Bien sobre el Mal, propiciado por la decisiva intervención de la Iglesia y la ayuda divina, manifestada esta en el ángel que acompaña al guerrero. Al igual que en Jaca, en la portada de Yermo también figura la condena de Daniel al foso (D-395), pero en esta ocasión junto a otro capitel en el que dos leones flanquean a un individuo despedazado, y que hemos identificado como el castigo de los conspiradores.¹⁵⁸¹ La actitud punitiva de los leones, implacables con los malvados, contrasta con la sumisión que manifiestan ante Daniel. Es, de nuevo, una clara alegoría del Juicio Final. Vemos, por tanto, como la interpretación que cabe asociar al león del tímpano de Yermo es la inversa que en Jaca. Mientras que en este los leones representaban a Cristo, en el de la iglesia cántabra, la fiera es una alegoría del diablo. Pero, ¿qué sucede con los capiteles con el episodio de Daniel? Si en la catedral jacetana hemos llegado a la conclusión de que podrían tener una doble y antagónica interpretación, dependiendo del sentido de lectura tipológica que se aplique, en Yermo el rotundo contraste que se aprecia en la actitud y gestualidad de las fieras de sus dos capiteles orientales, parece poner de manifiesto que se ha querido destacar especialmente su rol de jueces. Es por ello que, posiblemente, haya que ver en ellos la imagen alegórica de Cristo y el Juicio Final. Quizás sea esta lectura la que permita poner en contexto la inscripción que aparece bajo los capiteles, en el intradós de la jamba del mismo lado y que reza: [...] PETRO QUINTANA ME FECIT / PATER NOSTE/R POR SU ALMA. El sentido escatológico de la portada podría ser la razón, como ya hemos comentado en otro trabajo,¹⁵⁸² para pensar que Pedro Quintana, más que el artista, podría ser el comitente de la obra, el cual expresó su anhelo de salvación en dicha inscripción.¹⁵⁸³

Un caso realmente interesante para estudiar el tema que nos ocupa lo encontramos en la catedral de San Pedro de Ginebra.¹⁵⁸⁴ Coronan el pilar sudoeste, al pie de las naves central y sur, tres capiteles en los que se desarrolla el episodio de Daniel (D-118) y otras cestas que incorporan también imágenes de leones. En una de ellas se pueden ver dos de estas bestias que comparten cabeza y sujetan en sus garras la testa de un individuo barbudo. Deonna ve en este capitel al león

¹⁵⁸¹ OLANETA 2009: 31.

¹⁵⁸² OLANETA 2009: 34

¹⁵⁸³ Para más información y bibliografía sobre la presencia de los comitentes en las portadas y sus motivaciones véase OLANETA 2012.

¹⁵⁸⁴ Para más información sobre los capiteles de la catedral de Ginebra véanse PAULI 1967; DEUBER-PAULI 1988.

andrófago infernal, motivo que considera análogo con el de Daniel, no solamente por su composición, sino también por su negativa significación.¹⁵⁸⁵ Una interpretación alternativa nos lleva a apreciar en este cuarto capitel la representación del castigo de los conspiradores, de tal forma que más que de una analogía se trataría del contrapunto a la salvación de Daniel, con lo que, al igual que en Yermo, habría que ver en este conjunto de cuatro capiteles una alegoría del Juicio Final. Un detalle que puede confirmar nuestra propuesta es la presencia de dos rostros humanos por encima del registro vegetal. El pasaje bíblico Daniel 14: 41 menciona explícitamente que los conspiradores fueron devorados por los leones «en su presencia». Posiblemente, estos dos rostros podrían hacer referencia a Daniel y al rey Ciro, testigos del castigo de los malvados. Esta lectura implicaría que los leones en este caso simbolizarían a Cristo. Resulta significativo que frente a Daniel, en un capitel ubicado simétricamente a él, en el siguiente pilar, aparezca Cristo en majestad con las manos alzadas al final de los tiempos, acompañado de un serafín y de un ángel. Dado que en el lado opuesto de este segundo pilar, en el capitel equivalente al anterior, dos ángeles alzan una cruz, parece que se está evocando el triunfo de Cristo sobre la muerte.¹⁵⁸⁶ El paralelismo entre ambas figuras, la del profeta y la de Cristo, es evidente, sobre todo teniendo en cuenta que Daniel es considerado como una prefiguración de Cristo y, como hemos visto, su condena es una alegoría del Juicio Final. Ambos pilares, junto con sus opuestos al otro lado de la nave central delimitan un espacio de claro sentido escatológico, pues en aquellos se representa la visita de las Marías al Sepulcro y unos ángeles alanceando a unos dragones, en clara alusión al Apocalipsis.¹⁵⁸⁷ Todas estas escenas, relacionadas, de una u otra forma, con el triunfo final sobre la muerte, bien podrían encontrar su justificación en alguna celebración litúrgica que se llevara a cabo en dicho espacio.

Pero, volviendo al capitel de Daniel (D-118), cabe plantearse también la posibilidad de que en el mismo los leones tengan un carácter maléfico, como indica Deonna. Quizás un indicio de ello lo encontramos en el mismo pilar, concretamente en su capitel más meridional. En el mismo dos leones aparecen atados a una columna situada entre ambos. Mientras que las fieras han sido interpretadas como espíritus malignos, como el diablo, la columna se ha propuesto que podría aludir a la Iglesia.¹⁵⁸⁸ En cada uno de los diferentes pilares de la catedral se observa una fuerte coherencia interna en los temas representados sobre los capiteles los coronan, de tal forma que cada cesta parece estar asociada desde el punto de vista programático con aquellas con las que

¹⁵⁸⁵ DEONNA 1950: 493, 495.

¹⁵⁸⁶ DEUBER-PAULI 1988: 122.

¹⁵⁸⁷ DEUBER-PAULI 1988: 70-71, 101; OLAÑETA 2016a: 78.

¹⁵⁸⁸ DEONNA 1949b.

comparte el pilar. Es por ello que no parece descabellado plantear que este mismo tipo de vinculación se dé entre los leones atados a la columna y el episodio de Daniel.¹⁵⁸⁹ Ello nos llevaría a plantear que las fieras que rodean al profeta podrían tener también un significado maléfico, pues en ambos casos se estaría reflejando la sumisión final de las fuerzas del Mal. De nuevo sería la lectura tipológica la que permitiría asociar a la imagen del león en el episodio de la condena del profeta dos lecturas simultáneas y contradictorias.

En algunos capiteles como los de Neuilly-en-Dun (D-205), Germigny-l'Exempt (D-116), Châtillon-sur-Indre (D-077), Saint-Genou (D-274), Saint-Pierre-Toirac (D-293) y Blars (D-042) se fusionan en una sola imagen dos episodios del pasaje bíblico –la condena del profeta y el castigo a los conspiradores–, de tal forma que las mismas figuras de los leones intervienen simultáneamente en ambas escenas.¹⁵⁹⁰ En estos casos, aun cuando pudieran deberse a razones de economía de espacio, los leones encarnan de forma más evidente el rol de juez, pues son las mismas figuras las que al mismo tiempo se muestran dóciles con Daniel e implacables con los conspiradores. De esta forma, la referencia al Juicio Final es más evidente. En todas estas obras los leones muestran sus potentes y amenazantes fauces, y en las cuatro primeras llama la atención que se dirigen hacia el profeta. ¿Puede ser esto un indicio de que también tienen un sentido maligno y, por tanto, ser un nuevo ejemplo de la doble naturaleza de estas fieras en el episodio de Daniel?

Otro ejemplo suizo, la magnífica representación del episodio veterotestamentario en el conjunto de capiteles que corona el pilar meridional del presbiterio de la catedral de Chur (D-079) nos permite ver como la ubicación relativa de las imágenes, que ya hemos comentado,¹⁵⁹¹ puede aportarnos indicios respecto a la lectura de las escenas y a la interpretación de los leones. La diferente posición de los personajes de carácter positivo respecto a los de signo negativo, pone de nuevo de manifiesto la vinculación de Daniel con la salvación y el Juicio Final,¹⁵⁹² y nos lleva a pensar que, en este caso, quizás los leones tan solo se deberían entender en su sentido positivo, como Cristo, puesto que la imagen central es la que en este caso separa el Bien del Mal, cosa que sería incompatible con la interpretación diabólica de dichas fieras. Hay que tener en cuenta que

¹⁵⁸⁹ Este paralelismo es planteado por Deuber-Pauli, quien interpreta el capitel de la columna como la Iglesia que mantiene sujeta a las fuerzas salvajes, representadas por los leones (DEUBER-PAULI 1988:)

¹⁵⁹⁰ Véanse los apartados V.1.6, V.3.5.3 y VI.3.1.6 de esta tesis, así como las correspondientes fichas del corpus iconográfico.

¹⁵⁹¹ Véanse los apartados VI.1.9 y VI.3.3.4.2 de esta tesis, además de la correspondiente ficha del corpus.

¹⁵⁹² Peterli compara la escena con la disposición simétrica de los bienaventurados y los condenados en el Juicio Final (PETERLI 1990: 223).

en el grupo de capiteles que remata el pilar norte del mismo arco presbiteral, obra de otro taller, se representa a un individuo entre dos leones, que podría ser otra representación del profeta (D-080). En esta ocasión aparece acompañado de dragones que muerden a un personaje, de una sirena-pez y de hombres que sujetan las orejas de unos leones. Todo ello induce a pensar que, en este caso de individuo entre leones estaríamos ante una interpretación de Daniel como el justo que por su fe se salvó de la amenaza de los diabólicos animales. En consecuencia, podrían coincidir en Chur las dos posibles lecturas asociadas a los leones que acompañan a Daniel, pero una situada enfrente de la otra.

Ya nos hemos referido anteriormente al capitel de Daniel que preside la cara frontal del capitel del lado del evangelio del arco presbiteral de la iglesia de San Martín de Landiras (D-140). Una de las fieras que le están lamiendo luce una flor cuádrípétala o una cruz incisa en un círculo en los cuartos traseros. Un atributo similar se encuentra en el ábside lateral sur de la cercana iglesia de San Salvador de Saint-Macaire, cuya escultura, como hemos comentado, está estilísticamente muy relacionada con el capitel de Landiras y que también posee una cesta con el episodio de Daniel (D-285) cuya composición y factura están muy próximas al que estamos comentando. Si este elemento cruciforme es una cruz estaríamos ante una expresa asociación de los leones con Cristo,¹⁵⁹³ la cual permitiría descartar la interpretación negativa de las fieras.

Finalmente, mencionaremos que, a la hora de atribuir un significado a los leones, se llegó incluso a establecer un vínculo entre su número en el episodio narrado en Daniel 14 y la forma como Daniel realizaba desempeñaba su papel de profeta. Así, Raterio de Verona, al tratar sobre el simbolismo del número siete, lo relacionó con el número de semanas utilizadas en las profecías de Daniel.¹⁵⁹⁴

¹⁵⁹³ En el capitel con la condena de Daniel de la portada de Uchacq-et-Parentis (D-368), uno de los leones también luce una flor cuádrípétala o una cruz. M. Gaborit piensa que en Landiras el león luce esta cruz para mostrar que obedece a la voluntad divina (DESSINS DROUYN 8 2001: 134).

¹⁵⁹⁴ RATERIO: 281.

3. Casos de estudio

3.1. Daniel como elemento esencial para conocer el programa iconográfico

Como hemos visto, a la figura de Daniel y sus dos condenas, así como a los diferentes elementos o momentos de las mismas, se les han asignado numerosos significados y lecturas diferentes. Como consecuencia de ello, se convirtió en una imagen de gran versatilidad simbólica, que se adaptaba perfectamente a múltiples programas y significados. Por sus posibles lecturas alegóricas, tropológicas y anagógicas era una de las pocas imágenes que podía participar simultánea y plenamente en todos los sentidos de la lectura tipológica. Ello le dotaba de la capacidad de funcionar a modo de nexo de unión entre las diferentes imágenes que configuraban los programas iconográficos. Es en el contexto de esta interacción con las escenas que le rodean como debería tratar de descifrarse el sentido que aporta Daniel al conjunto, evitando aludir, en cada caso, a aquellos significados que se han asociado al profeta pero que nada tienen que ver con el programa en el que se inserta. Tres son los elementos que deben considerarse a la hora de seleccionar, de entre las múltiples interpretaciones posibles de Daniel, las que han de aplicarse al programa en concreto: el ámbito en el que se ubica (sus destinatarios y función litúrgica), sus características iconográficas (gestualidad, figuras que le acompañan, atributos que porta, etc.) y las imágenes que le rodean y como interacciona con ellas (relaciones de simetría, contraposición, paralelismos, etc.). En los próximos apartados trataremos algunos casos de estudio significativos en los que se puede apreciar claramente como muda la lectura de la imagen de Daniel según sus características y contexto, y como interacciona con las otras imágenes.

3.1.1. Los claustros benedictinos de la abadía de Moissac y el priorato de Nuestra Señora de la Dorada de Tolosa¹⁵⁹⁵

Los dos capiteles en los que aparece Daniel entre los leones en el claustro de la abadía de San Pedro de Moissac (D-188 y D-189) representan dos de los ejemplos más tempranos del modelo iconográfico en el que el profeta aparece sedente, elevando sus brazos para, como hemos visto, adoptar la imagen del Cristo triunfante de la parusía. Se sitúan en los puntos de las galerías norte y oeste en los que confluían las arcadas que delimitaban el espacio donde se encontraba la fuente

¹⁵⁹⁵ El texto correspondiente a este capítulo ha sido publicado como parte del artículo OLANETA 2016a.

del claustro, el *lavatorium*.¹⁵⁹⁶ Ocupaban, por tanto, dos esquinas opuestas del rectángulo que formaba dicha estructura. Numerosos especialistas se han preguntado si la escultura del claustro de Moissac obedece o no a un plan director, es decir, si sus imágenes están ubicadas de acuerdo a un esquema interno o programa coherente.¹⁵⁹⁷ Si bien hay quien ha pensado que la disposición de los capiteles no sigue ningún orden lógico ni un plan riguroso,¹⁵⁹⁸ o que el desorden aparente es causado por la pérdida de una clave secreta,¹⁵⁹⁹ otros autores han detectado la existencia de relaciones simbólicas entre parejas de capiteles,¹⁶⁰⁰ de pequeños ciclos o de concentraciones de ciertos temas en determinados lugares,¹⁶⁰¹ de correspondencias entre las piezas de toda una galería,¹⁶⁰² o entre las situadas de forma contrapuesta en diferentes pandas,¹⁶⁰³ o incluso han propuesto un tema general para todo el claustro. De la Haye, a pesar de hablar de una «vaine recherche d'une structure interne» o de «aucun ordonnancement général du programme iconographique»,¹⁶⁰⁴ plantea que el tema rector del conjunto es la soteriología.¹⁶⁰⁵ Creemos que, con la información de la que disponemos hasta el momento, la aproximación más acertada que se puede hacer al programa del claustro de Moissac se recoge en la siguiente opinión de Pereira: «il n'y est pas question d'un ordre unique, ni d'un désordre, mais d'une pluralité d'ordres. Ces images ne sont pas le résultat d'un manque de logique, mais de la combinaison de plusieurs logiques».¹⁶⁰⁶ Efectivamente, la relación entre las imágenes, su ubicación, su sentido y los detalles iconográficos que incorporan pueden estar vinculados a la función del espacio que ocupan, a las ceremonias que en el mismo se desarrollaban o al mensaje que se quería transmitir a sus receptores, en este caso, los monjes. Tal es así, que una misma imagen puede tener, de forma simultánea, diferentes significados, interaccionar con diversos motivos iconográficos y formar parte de diferentes discursos. Además, en el claustro de Moissac, cada uno de los ciclos se organiza, no de una forma

¹⁵⁹⁶ Sobre la fuente y la existencia la estructura que la rodeaba, véase SCHAPIRO 1984 (1931): 177-178, nota 68 y DE LA HAYE 1985.

¹⁵⁹⁷ Durante el abadiato de Bertrán de Montaigut (1260-1295) se acometió una campaña de reparaciones en el claustro, en el curso de la cual se sustituyeron los arcos de las arquerías (CAZES, SCHELLÈS 2001: 19). Aunque algunos autores han planteado que como consecuencia de dichas obras los capiteles podrían haberse reubicado en un orden diferente al original (REY 1955: 37; GAILLARD 1961: 28), Trumpler ha encontrado ciertas marcas que parecen indicar que pudo haber una intención de remontar el claustro manteniendo la disposición anterior (TRÜMLER, 1987). En relación a este asunto véase también RUTCHICK 2004: 196.

¹⁵⁹⁸ MÂLE 1922: 10; GAILLARD 1961: 28; SIRGANT 1996: 35, 40; FORSYTH 2008: 154-178.

¹⁵⁹⁹ REY 1955: 37; VIDAL, MAURY, PORCHER 1959: 130.

¹⁶⁰⁰ DE LA HAYE 1995: 244; CAZES, SCHELLÈS 2001: 24.

¹⁶⁰¹ RUTCHICK 1991: 249-259, 267-293; FORNDRAN 1997: 47, 64, 66; KLEIN 2004: 107-116; FRAÏSSE 2007; KLEIN 2008; CHRISTE 2008.

¹⁶⁰² PEREIRA 2002: 415-470.

¹⁶⁰³ PEREIRA 2004.

¹⁶⁰⁴ DE LA HAYE 1995: 242, 244. La única sistematización iconográfica que encuentra este autor se da en los relieves de los apóstoles (DE LA HAYE 1995: 247-251).

¹⁶⁰⁵ DE LA HAYE 1995: 251-255.

¹⁶⁰⁶ PEREIRA 2002: 417.

secuencial de acuerdo a la narración literal de los episodios, sino, más bien, con estructura homilética, a modo de los sermones o de los textos patrísticos,¹⁶⁰⁷ es decir, aplicando un modelo discursivo a base de comparaciones y alusiones, mediante el cual se encadenan pasajes o historias diferentes pero que comparten algún elemento en común.¹⁶⁰⁸ Pues bien, en el contexto de este complejo diseño, que refleja el alto nivel intelectual y la profunda cultura teológica de quienes lo concibieron,¹⁶⁰⁹ uno de los espacios más interesantes por su riqueza simbólica es, precisamente, la esquina en la que se encontraba el *lavatorium*. En el mismo se encuentran las siguientes imágenes:

- Capiteles de la galería oeste (de norte a sur): Sacrificio de Isaac (adosado al pilar), exaltación de la Cruz, hojas de acanto, aves afrontadas y, compartiendo cesta, Daniel en el foso de los leones (D-189) y el anuncio a los pastores.
- Capiteles de la galería norte (de oeste a este): Cristo y la Samaritana, y Cristo con sus discípulos (adosado al pilar, fig. 232), motivos vegetales, historia de san Martín, los tres hebreos en el horno, aves afrontadas, los cruzados en Jerusalén (?), Daniel en el foso de los leones asistido por el ángel y Habacuc (D-188).
- Pilar angular: San Andrés, san Felipe
- Pilar central de la galería norte: Decoración a base de ondas y de escamas.

En el contexto del complejo programa iconográfico que se desarrolla en el recinto del *lavatorium* del claustro, la figura de Daniel desempeña un papel fundamental, como lo demuestra el hecho de que aparezca representado por duplicado (D-188 y D-189) y ocupando un emplazamiento preferente, en dos esquinas opuestas del *lavatorium*.¹⁶¹⁰ Dado que en uno de los capiteles del tercer vértice conservado de este recinto, el pilar noroeste, se muestra a Jesús con la Samaritana, parece evidente que hubo una intención de recurrir a episodios que, de una manera u otra, aludieran a la fuente. Tanto el *lacum*¹⁶¹¹ en el que fue confinado Daniel, como el pozo de Jacob¹⁶¹² en el que se

¹⁶⁰⁷ Schapiro fue el primero que llamó la atención sobre la analogía de la estructura de los sermones y la organización de las imágenes en Moissac (SCHAPIRO 1935: 60). Fraïsse lo resume perfectamente: «La sculpture du cloître procède à la manière de tous les exégètes médiévaux, qui déroulaient des théories convoquant à tout instant, pour les légitimer, tel ou tel épisode pris dans les différents textes saints et uniquement reliés entre eux par la secrète unité de leur sens spirituel» (FRAÏSSE 2007: 269).

¹⁶⁰⁸ RUTCHICK, 2004: 197.

¹⁶⁰⁹ CAZES, HANSEN 2014: 312.

¹⁶¹⁰ Aunque el capitel de Daniel y Habacuc (D-188) no está exactamente en la esquina noreste, pues en ella se encuentra el pilar central de la galería septentrional, es el capitel más próximo a dicha esquina.

¹⁶¹¹ Al hablar del Daniel de la pila de Osorno (D-218), Bilbao llama la atención sobre la coincidencia lingüística del término *lacum*, el cual designa tanto a la fosa como a un lago o fuente, acepción doble que pudo haber conferido una significación bautismal a ciertas imágenes de Daniel (BILBAO 1996: 153). Esta misma asociación se ha realizado también en relación al capitel de San Pedro de la Nave (HOPPE 1987: 66; SEPÚLVEDA 1991: 141, MANCHO 1999: 317-318).

desarrolla el otro pasaje, y que figura representado en la cesta, parecen confirmar esta idea. Además, el relieve del pilar central de la galería norte, decorado con líneas diagonales onduladas que simulan una corriente de agua, también podría estar asociado a la fuente, tal y como ya ha planteado Cazes.¹⁶¹³ Sin embargo, la premeditada selección de los temas que debían ocupar las esquinas del recinto iba más allá de la mera inclusión de elementos relacionados con lo acuático, pues, sin duda, tenía por objetivo profundizar en la interpretación simbólica de la fuente allí situada. Tanto la mención que Jesús, en su encuentro con la Samaritana, hace del agua viva, de la cual afirma que quien la bebe no vuelve a tener sed, como la presencia de Daniel, que sale indemne del foso, contribuyen a subrayar el sentido soteriológico de la milagrosa fuente del claustro.

Asimismo, es posible establecer otros vínculos entre las dos imágenes de la condena de Daniel y otras de las escenas que se insertan en esta zona del claustro. Así, el castigo de los tres hebreos no solo es otro episodio incluido en el Libro de Daniel, sino que también, junto a Abraham – presente en el pilar noroeste–, son aludidos en las plegarias del *Ordo commendationis animae*.¹⁶¹⁴

Sin embargo, para valorar en su auténtica medida el rol desempeñado por la figura del profeta en este espacio claustral, y para desvelar las motivaciones que llevaron a representarlo por duplicado, se hace necesario profundizar en el análisis del programa iconográfico que se desarrolla en el mismo. Rutchick ha propuesto una interpretación asociada a ciertas ceremonias relacionadas con el bautismo que podrían suceder en el entorno de la fuente, así como con un pretendido camino de meditación vinculado con el misterio de dicho sacramento.¹⁶¹⁵ Su propuesta adolece de diferentes problemas, algunos de los cuales ya han sido puestos de manifiesto por la propia autora: la presencia en este espacio de temas que no parecen encajar una temática bautismal –la historia de san Martín,¹⁶¹⁶ los cruzados en Jerusalén o Daniel y Habacuc¹⁶¹⁷ (D-188)–, la exclusión

¹⁶¹² El pozo donde Cristo se encuentra con la Samaritana es el de Jacob, hijo de Isaac y nieto de Abraham, personajes estos que se hallan en el capitel de la cara sur del mismo pilar.

¹⁶¹³ CAZES, SCELLÈS 2001: 212. La autora también vincula la escena de la Samaritana con la fuente.

¹⁶¹⁴ Este hecho, en relación a Moissac, ya fue señalado en su día por Chagnolleau y Rey (CHAGNOLLEAU 1951: 18; REY 1955: 62).

¹⁶¹⁵ RUTCHICK 1991: 249-259, 267-271.

¹⁶¹⁶ *A priori*, los argumentos con los que la autora pretende justificar la presencia de la historia de san Martín en este espacio podrían parecer razonables. Según ella, en este lugar se practicaba la caridad a los pobres, hasta inicios del siglo XII se permitía el acceso a los leprosos que acudían a esta fuente, cuyas aguas eran consideradas milagrosas, y el Jueves Santo, tras la Misa de Pobres, se realizaba el *mandatum pauperum*, en el que los monjes lavaban los pies de los necesitados (RUTCHICK 1991: 254-259). Sin embargo, además de que nada de ello tiene que ver con el bautismo, Klein y Tanton contradicen dicha ubicación de la ceremonia del *mandatum pauperum*, pues el primero la sitúa en la galería contigua a la iglesia, la meridional, como era costumbre en Cluny (KLEIN 2008: 112) y la segunda en la galería

de algunos de los motivos que figuran en la parte que delimitaba el *lavatorium* por la galería oeste – la condena de Daniel (D-189) y el anuncio a los pastores– y la rebuscada alusión a un hipotético «bautismo por el fuego» para conseguir vincular el episodio de los hebreos en el horno. Asimismo, en relación a algunas de las imágenes de esta zona del claustro, Fraïsse ha propuesto que el capitel de la cruz sostenida por ángeles mostraría la Cruz revelada, la verdad del mensaje cristológico, la cual formaría parte de una reflexión sobre la inteligencia de las Escrituras, en la que también se podrían incluir el capitel de la Samaritana –en cuyo pasaje Jesús dijo que lo explicaría todo– y el ya citado relieve de líneas onduladas, que se ha interpretado como el agua, y que, según esta autora, y de acuerdo a la literatura patristica, alude a las Escrituras.¹⁶¹⁸

Aunque es factible aceptar la existencia de alguna referencia puntual al bautismo, entendemos que cabe descartar que este sacramento constituya el tema central del programa iconográfico del perímetro de la fuente, tal y como ha propuesto Rutchick. Por su parte, la sugerente lectura que realiza Fraïsse, al integrar tan solo algunas de las piezas, puede ser considerada como una lectura complementaria y paralela al programa principal de este espacio, el cual pasamos a desmenuzar. Considerando la más que probable existencia de diferentes niveles de significación, la organización de las imágenes que circundan el *lavatorium* se estructura en dos ciclos iconográficos que se complementan, bajo los cuales subyace un tema general común,¹⁶¹⁹ todo ello, además, sin perjuicio, de la existencia de otras relaciones entre los capiteles, bien por parejas –como ya hemos comentado–, bien con otros grupos de piezas con los que comparten galería. Las escenas presentes en el primer ciclo aluden al anuncio de la salvación, o la esperanza de ella,¹⁶²⁰ como resulta obvio en los capiteles de Daniel en el foso (D-188), de los tres hebreos, en el milagro de la resurrección del catecúmeno e incluso en el sacrificio de Isaac, a pesar de estar este en la cara del pilar de la esquina que da a la otra galería. Si a esto añadimos que en la historia de la Samaritana, Cristo se refiere por dos veces a la vida eterna¹⁶²¹ y que la caridad demostrada por san Martín al compartir su capa con el pobre resulta fundamental para la salvación del alma,¹⁶²² tan solo quedaría por explicar la conexión con la presunta toma de Jerusalén. Además del posible binomio

oeste (TANTON 2013: 184-196). Lo que sí permite establecer un vínculo entre este capitel y el bautismo es el milagro de la resurrección del catecúmeno muerto sin bautizar (CAZES, SCHELLÈS 2001: 226; TANTON 2013: 183).

¹⁶¹⁷ Para la relación de Daniel con el bautismo véase nota 97.

¹⁶¹⁸ FRAÏSSE 2007: 256-259.

¹⁶¹⁹ En el gráfico G-11 se presenta un esquema con los temas representados en esta parte del claustro y su relación con los diferentes niveles del programa iconográfico.

¹⁶²⁰ Cazes señala que en esta zona de la panda norte se insiste en el tema de la ayuda obtenida por aquellos que cuentan con la confianza de Dios (CAZES, SCHELLÈS 2001: 24).

¹⁶²¹ Juan 4: 4-28.

¹⁶²² En el Evangelio de Mateo se enumeran las obras de misericordia que se consideran fundamentales para alcanzar la vida eterna (Mateo 25: 34-40).

alegórico formado por la Jerusalén terrenal y la Jerusalén celeste, al tener la Cruzada consideración de guerra santa, podría ser razonable pensar que se puede estar haciendo referencia a que aquellos que participaron en la conquista de los Lugares Santos se hicieron acreedores a la vida eterna.

Por su parte, en los capiteles de la galería occidental se desarrolla, de forma muy sintética, el ciclo encarnación-redención-resurrección, en el que se pone de relieve el papel fundamental del Mesías, con su sacrificio y triunfo sobre la muerte, en la consecución de la salvación anunciada en ciclo anterior. Ya hace tiempo que varios autores han planteado que no es casual que la segunda representación de la condena de Daniel (D-189) comparta cesta con el anuncio a los pastores, pues aquel es prefiguración de Cristo y el último profeta en haber anunciado su venida.¹⁶²³ La redención, alcanzada gracias al sacrificio de Jesús, es evocada de forma explícita, mediante las dos imágenes de la Cruz –como el instrumento de su tormento en el que Dios reconoce a su Hijo, y como la posterior exaltación de la Cruz sostenida por dos ángeles (fig. 245)–,¹⁶²⁴ y de forma alegórica, dado que, de acuerdo a la interpretación tipológica, el sacrificio de Isaac y la condena de Daniel son consideradas prefiguraciones de la Pasión y la Resurrección. Aunque queda algo más al sur del perímetro que delimitaba el *lavatorium*, la resurrección de Lázaro debe estar, sin duda, integrada en este ciclo al ser una evidente alegoría de la resurrección de Cristo.

Ambos ciclos son complementarios, no solo entre sí, como hemos visto, sino también con el tema que subyace a buena parte de las imágenes presentes en los mismos: la eucaristía. En este espacio inmediato al refectorio, las referencias a este sacramento son constantes. En el capitel en el que se desarrolla el episodio de la Samaritana, Cristo aparece entre dos discípulos que portan sendos panes redondos en una de sus manos, mientras señalan hacia arriba con la otra (fig. 232). Se representa aquí la segunda parte de la historia, en la cual Jesús comenta a sus discípulos que su alimento es el cumplimiento de la voluntad del Padre y que quien siega recoge su fruto para la vida eterna. El evidente sentido eucarístico de este pasaje es subrayado por la presencia en la cara lateral exterior de la cesta de un altar situado bajo un arco. También aluden al sacrificio de Cristo y a la eucaristía el capitel del sacrificio de Isaac,¹⁶²⁵ en el que aparece el cordero, la presencia del crismón en la cruz gemada de la exaltación de la Cruz, la hostia que porta el ángel del anuncio a

¹⁶²³ RUPIN 1981 (1897): 309; REY 1955: 60; CAZES, SCCELLÈS 2001: 58.

¹⁶²⁴ CAZES, SCCELLÈS 2001: 48-49.

¹⁶²⁵ Autores como Clemente de Alejandría, Ireneo de Lyon, Melitón de Sardes, Tertuliano, Orígenes, Agustín de Hipona, Juan Crisóstomo, Isidoro de Sevilla o Alcuino de York interpretaron este episodio como una prefiguración del sacrificio de Cristo. Por otra parte, Juan Crisóstomo y Ambrosio de Milán relacionaron el sacrificio de Isaac con la eucaristía (HERNÁNDEZ 2014: 68, 70-71).

los pastores y, por supuesto, la ayuda de Habacuc a Daniel (D-188).¹⁶²⁶ Rutchick observa que san Felipe y san Andrés, ambos representados en el pilar noroeste del claustro, son los dos únicos apóstoles que aparecen citados por su nombre en la narración bíblica del milagro de los panes y los peces,¹⁶²⁷ lo cual, de nuevo, está justificado por su posición frente al refectorio y por formar parte de este ciclo eucarístico. Además, el templo de la presunta escena de los cruzados en Jerusalén podría ser la Anástasis, es decir, el lugar donde habría estado el sepulcro de Cristo y, por tanto, sería una nueva referencia eucarística.¹⁶²⁸ Wirth, al afirmar que la hostia que lleva el ángel que anuncia el Nacimiento hace del Cristo encarnado y de la eucaristía dos términos de una misma ecuación,¹⁶²⁹ ilustra de forma elocuente la interacción de los ciclos iconográficos descritos con el tema rector del programa desarrollado en esta zona del claustro.

Las cestas y cimacios con motivos vegetales, que hasta la fecha se han considerado meramente ornamentales, también pueden tener su lectura simbólica vinculada con este programa. Así, el capitel de la galería oeste situado junto a la exaltación de la Cruz, está decorado con hojas de acanto, planta que se ha relacionado con la inmortalidad. Sobre él, en el cimacio, se desarrolla un friso de flores de cuatro pétalos encima de sendas bases de ocho hojas. Algunas de estas flores lucen un círculo en el centro con una cruz, indicio de que podrían hacer referencia al *margaritum*, término con el que se denominaba a un relicario que contenía un fragmento de la cruz de Cristo y que también se incluye en una cita del poeta y obispo de Poitiers, Venancio Fortunato, quien, al tratar sobre la eucaristía, dice: «Corporis Agni margaritum ingens».¹⁶³⁰ El crismón inciso y el *nomen sacrum* de Cristo (XPO) presentes en los tacos de las caras exterior e interior avalan esta lectura.¹⁶³¹

Ya hemos comentado como la postura sedente con los brazos alzados que adopta Daniel en los dos capiteles de este claustro responde a un modelo iconográfico –que hemos denominado tipo I-b: Sedente con brazos alzados– que surgió en el siglo XI en esta zona del suroeste de Francia.¹⁶³² La clave para interpretar dicho gesto, en el caso concreto de Moissac, nos la proporciona el capitel de la exaltación de la Cruz, que varios autores han vinculado con la liturgia

¹⁶²⁶ REAU 1956: 402; TRAVIS 2000: 53.

¹⁶²⁷ RUTCHICK 1991: 249-250. La autora, para justificar su vinculación con el bautismo, recurre nuevamente a un argumento forzado, pues comenta que dicho milagro es el pasaje anterior al de Cristo caminando por las aguas.

¹⁶²⁸ REY 1955: 66; CAZES, SCELLÈS 2001: 216. Castiñeiras considera que la imagen arquitectónica de este capitel alude a la ciudad de Jerusalén, y no al Santo Sepulcro *stricto sensu* (CASTIÑEIRAS 2012a: 345).

¹⁶²⁹ WIRTH 1999: 237.

¹⁶³⁰ VENANCIO FORTUNATO. CANELLAS, SAN VICENTE 1979: 207.

¹⁶³¹ Durliat y Cazes, son de la opinión que estas inscripciones dotan a la cesta de un carácter que va más allá de lo ornamental, y que la decoración vegetal designa la belleza de la obra del creador y es signo de la presencia del Padre Eterno (DURLIAT 1990: 155; CAZES, SCELLÈS 2001: 52).

¹⁶³² Véase el apartado V.1.1.2.2 de esta tesis.

cluniacense del Viernes Santo y la fiesta de la invención y la exaltación de la Cruz del 14 de septiembre, así como con los sermones de Odilón de Cluny sobre el tema.¹⁶³³ La imagen de la Cruz sostenida por ángeles suele acompañar a la efigie de Cristo triunfante, modalidad de teofanía habitual en la representación de la parusía y caracterizada por que la figura de Cristo aparece entronizada con los brazos elevados mostrando sus llagas.¹⁶³⁴ No debe ser fruto de la casualidad que esta postura sea idéntica a la que adoptan las dos figuras de Daniel. Una posible explicación a esta mimesis gestual la aporta Christe cuando justifica la presencia del profeta en el relieve lateral occidental del pórtico de Beaulieu-sur-Dordogne (D-035) asociándolo a la predicción del triunfo del Hijo del Hombre (Daniel 7: 13), el cual preside el tímpano de la portada.¹⁶³⁵ A diferencia de lo que sucede en Ntra. Sra. de la Dorada en Tolosa o en la catedral de Ginebra, en donde las imágenes del Cristo triunfante y la de la exaltación de la Cruz se muestran separadas, ocupando las caras opuestas de un mismo capitel o pilar,¹⁶³⁶ en Moissac no aparece la figura de Cristo. De esta significativa ausencia podría inferirse que el gesto mimético del profeta en el capitel cercano (D-189) tendría por objetivo la alusión al anuncio de la segunda venida de Cristo. De esta forma, esta cesta, lejos de representar la condena del profeta narrada en Daniel 6, mostraría una imagen genérica de Daniel en el foso en la que se enfatizaría su rol profético, al haber predicho tanto la venida del Mesías –de ahí que vaya acompañado del anuncio a los pastores en la cara opuesta de la cesta–, como la parusía –razón por la que asume el gesto del Cristo triunfante–.

De esta forma, mientras que la presencia de Habacuc en el capitel de la galería norte (D-188) estaría justificada por la referencia a la eucaristía y por su la ubicación cercana al refectorio, su ausencia en el de la galería oeste (D-189) estaría provocada por la intención de resaltar el carácter visionario del profeta y, especialmente, de evocar sus visiones de las dos venidas de Cristo.

Finalmente, sería posible apreciar una nueva lectura en la imagen de Daniel, si la misma se pone en relación con dos de los capiteles de la galería septentrional, el de san Martín y el del milagro de san Benito. Estos tres personajes pueden ser considerados, en el sentido tropológico, como ejemplos de conducta para los monjes. En concreto, Daniel, como hemos comentado, es visto

¹⁶³³ HORSTE 1992: 99; DE LA HAYE 1995: 211; SIRGANT 1996: 241; CAZES, SCELLES 2001: 48. Para los sermones sobre la Exaltación de la Cruz de Odilón, véase IOGNA-PRAT 2002. Christe ha profundizado en el origen de esta imagen de la cruz sostenida por dos ángeles y su relación con la representación de la Visión de Mateo y con la liturgia de Viernes Santo (CHRISTE 1973: 45-46).

¹⁶³⁴ Christe explica extensamente como la representación de la Visión de Mateo (Mateo 24-25), en la que se narra la parusía, suele ir acompañada de la presencia de la Cruz, en ocasiones sostenida por ángeles (CHRISTE 1973).

¹⁶³⁵ CHRISTE 1973: 39.

¹⁶³⁶ CHRISTE 1973: 43-44.

por varios exégetas como la imagen de los célibes que solo piensan en las cosas de Dios y de aquellos de sus siervos que llevan una vida en común.¹⁶³⁷

Un detenido análisis del contexto iconográfico del capitel del claustro de Nuestra Señora de la Dorada de Tolosa nos puede llevar a conclusiones similares, aunque con ciertos matices diferentes. Algunos de los capiteles conservados en el Musée des Augustins, y atribuidos al primer taller de la Dorada, tal y como comenta Horste, tienen un evidente sentido escatológico. Las imágenes de la exaltación de la Cruz, como en el caso de Moissac, y del Juicio Final (resurrección de los muertos y psicostasis) han sido puestas en relación con la doctrina cluniacense de la resurrección y triunfo de Cristo.¹⁶³⁸ Sin embargo, esta autora excluye de este grupo el resto de capiteles por su temática, opinión que no compartimos, como veremos en las siguientes líneas. En lo que respecta al capitel de Daniel, la indiscutible presencia del castigo de los conspiradores en la cara posterior enfatiza la ya de por sí estrecha relación simbólica entre el profeta y el Juicio Final. Los leones, en el sentido anagógico, pasan a ser la imagen del Juez supremo, que salva al justo y castiga a los malvados. Por su parte, episodios como el Prendimiento o la historia de la degollación de san Juan Bautista tienen en común que son consecuencia de decisiones judiciales injustas. Tal y como hemos visto que podía suceder en el deambulatorio de San Saturnino de Tolosa o en el transepto de Saintes, también podría darse en el claustro de la Dorada una contraposición entre la justicia terrenal y la divina. El Prendimiento y el martirio del Bautista, junto a la condena de Daniel, representarían la primera, pero a la vez serían alegoría del sacrificio que marca el camino para salir airoso del Juicio Final. Tampoco la escena de la Transfiguración es ajena al carácter escatológico del programa, pues al bajar del monte, Cristo anunció a sus discípulos su resurrección.¹⁶³⁹ Incluso este episodio permite relacionar esta con san Juan Bautista, a quien en el mismo pasaje se relaciona con Elías. Además, la presencia de san Miguel, en la psicostasis, y la del ángel con el libro y la cruz, abre la posibilidad a la existencia de un nuevo vínculo con el profeta que justifique su integración en el programa escatológico claustral. Daniel, en la visión narrada en Daniel 12, recibió del arcángel la encomienda de mantener cerrado hasta el día del Juicio el libro en el que figuraban inscritos los que se salvarían. No en vano, el arcángel es una de las imágenes que más frecuentemente aparece junto a Daniel en la escultura románica, en concreto en un 10% de los casos. Pero es la presencia de la exaltación de la Cruz la que permite establecer, como ocurría en Moissac, un vínculo

¹⁶³⁷ Véase el apartado VI.1.10 de esta tesis.

¹⁶³⁸ HORSTE 1992: 99; DE LA HAYE 1995: 211.

¹⁶³⁹ Mateo 17: 9.

alegórico entre la figura del profeta y la del Cristo triunfante, y, por tanto, justificar el hecho de que aquel adopte la gestualidad habitual de este. Si bien en Moissac la temática de la zona noroccidental del claustro puede estar determinada por la situación del refectorio y de la fuente, en la Dorada cabría preguntarse hasta que punto su condición de panteón condal podría haber influido en la definición del programa y la selección y ubicación de los temas de los capiteles. Si en el espacio del *lavatorium* del claustro de Moissac la ausencia de la imagen de Cristo triunfante y de escenas relacionadas con el Juicio Final llevan a pensar que el programa iconográfico se centra en evocar la esperanza de la salvación y el anuncio de la parusía, en la Dorada se hace más énfasis en el Juicio Final y en la parusía.

Este caso de estudio es muy elocuente, por cuanto muestra como la figura de Daniel, gracias a su marcado carácter polisémico, puede desempeñar un rol fundamental en los programas iconográficos, al permitir múltiples y simultáneas lecturas. Asimismo, este es un revelador ejemplo de hasta que punto pueden ser determinantes, a la hora de la interpretación de la imagen, la gestualidad del profeta y las imágenes que le rodean.

3.1.2. El significado de una misma imagen en función de las escenas que le acompañan: el caso de las obras del taller de Donjon

Al tratar sobre las agrupaciones en familias de ciertas piezas, hemos hecho referencia al denominado taller de Donjon, una de cuyas señas de identidad es la forma de representar el episodio de Daniel en el foso de los leones y la frecuencia con la que recurre al mismo.¹⁶⁴⁰ Este grupo de cuatro capiteles –Bois-Sainte-Marie (D-045), Gourdon (D-120), Melay (D-180) y Neuilly-en-Donjon (D-204)– resulta, además, de gran interés pues es un claro ejemplo de como una misma imagen, representada incluso de una manera muy similar, puede desempeñar diversas funciones dentro de diferentes programas iconográficos y tener múltiples lecturas, dependiendo tanto de las escenas que lo rodean, como de la presencia de ciertos elementos que, *a priori*, podrían parecer irrelevantes.

En Gourdon (D-120), el capitel con la condena del profeta se sitúa en la esquina suroeste del brazo sur del transepto. Según Reiche, opinión asumida posteriormente por Sapin, el templo fue construido en tres fases, en la última de las cuales se elevaría la parte alta del brazo sur del

¹⁶⁴⁰ Véase apartado V.3.5.2 de esta tesis.

transepto, donde se halla este capitel, y la cual dataría entre 1120-1130.¹⁶⁴¹ Es este el único capitel con contenido bíblico del transepto y, en general, de todo el templo. En su entorno inmediato se encuentran representaciones de águilas, lechuzas, leones y un personaje sujetando una serpiente y un cuadrúpedo (¿un león?).¹⁶⁴² Angheben señala que está asociado, en simetría diagonal, con un «maestro de los animales atípico», un personaje que sujeta con sus manos a una serpiente y a un cuadrúpedo.¹⁶⁴³ Efectivamente, el capitel de Daniel crea un juego de contraposiciones antitéticas, no solo con el capitel mencionado por Angheben, sino también con el resto de los que ocupan el brazo meridional del transepto, el absidiolo sur e, incluso, con uno de los del arco presbiterial, en el que figuran los pecados de la cólera, la envidia y la avaricia. En consecuencia, el programa iconográfico en el que se inserta el capitel de Daniel en Gourdon podría tener un carácter eminentemente moralizante, en el cual, la figura del profeta actuaría de contrapunto respecto al resto de imágenes, que tendrían un sentido negativo. Prevalecería en este caso, en consecuencia, la lectura de acuerdo con el sentido tropológico, lo que podría deberse, posiblemente, a que los destinatarios de este programa serían los propios monjes, pues ellos eran quienes tenían acceso a esta zona del templo.

El capitel con la condena de Daniel en Bois-Sainte-Marie (D-045) está situado en uno de los pilares que separan la nave central de la meridional, a los pies del templo, en una zona correspondiente a una fase constructiva que Sapin considera que se realizó hacia 1120-1130.¹⁶⁴⁴ En el capitel opuesto del mismo arco formero un diablo arranca la lengua a un pecador (condena de la mentira). Además, en las cestas próximas figuran escenas de lucha –púgiles y guerreros, un individuo asestando un mazazo a otro–, de tentación –sirena-pezu, mujer cabalgando a un demonio–, además de águilas, personajes echándose las manos a la cabeza y aves afrontadas picándose el pecho (¿pelícanos?).¹⁶⁴⁵ El contexto iconográfico en el que se inserta, lleva a Angheben a incluir el de Daniel en un grupo de capiteles borgoñones en los que el profeta es asociado con temas antitéticos, en los cuales considera que se pone el acento en el carácter póstumo de salvación evocado por su figura.¹⁶⁴⁶

Como paso previo al análisis de su significado simbólico, se ha de tener en cuenta que, por su localización en la nave, y considerando la función parroquial del templo, el indiscutible

¹⁶⁴¹ REICHE 2010: 210; SAPIN 2007: 118, 123.

¹⁶⁴² La ubicación de los diferentes temas en el templo puede consultarse en ANGHEBEN 2003: 484-485.

¹⁶⁴³ ANGHEBEN 2003: 189.

¹⁶⁴⁴ SAPIN 2007: 148.

¹⁶⁴⁵ La ubicación de los diferentes temas en el templo puede consultarse en ANGHEBEN 2003: 469-470.

¹⁶⁴⁶ ANGHEBEN 2003: 188.

destinatario de este programa iconográfico no era otro que el fiel. Mediante esta serie de imágenes se le mostraba la secuencia: tentación-lucha del Bien contra el Mal-desigual desenlace final. Por una parte, frente a la tentación manifestada por la sirena-pep y la mujer cabalgando al demonio, y ante la evidencia de tener que enfrentarse irremediabilmente contra el Mal –escenas de lucha–, el fiel cuenta con la reconfortante imagen del profeta, un *exemplum* y una lección moral, que le mostraría como el que tiene fe y controla sus pasiones,¹⁶⁴⁷ cuenta con la gracia divina. Ello contrastaría con el fatal desenlace que espera al que se deja vencer por las acechanzas del maligno (individuos desesperados con las manos en la cabeza y condena de la mentira). De ahí que la ubicación de la escena de Daniel –la única con contenido bíblico de la nave– frente al castigo de la mentira (fig. 246), lejos de ser casual, sin duda está destinada a crear una contraposición entre ambas imágenes: el pecador condenado frente al justo que se salva. Si tenemos en cuenta que las aves que se picotean el pecho podrían representar a los pelícanos (fig. 247) –alegoría de Cristo y de su sacrificio– y la presencia de Habacuc –que suele interpretarse en clave eucarística–, la imagen de Daniel no solo podría tener un carácter tropológico, sino también ser interpretada en clave anagógica. Es decir, podría tener una lectura escatológica y de esperanza de salvación por medio de la redención. Resulta significativo que el arco formero en el que se encuentran las escenas de la condena de Daniel y el castigo del mentiroso coincida con la puerta sur del templo, la cual no ha de descartarse que, teniendo en cuenta la topografía del terreno, originalmente diera acceso a un cementerio. En este caso, el sentido escatológico de estas dos imágenes contrapuestas, con su evidente referencia al dual resultado del Juicio Final, justificaría plenamente esta ubicación y su relación con la liturgia funeraria.

De los seis capiteles que se conservan del ábside original de la iglesia de Melay, cuatro fueron reutilizados en el moderno ábside occidental durante las profundas remodelaciones del edificio llevadas a cabo en el siglo XIX. En dos de ellos se representa la segunda condena de Daniel.¹⁶⁴⁸ Las otras escenas presentes en estas cestas son el Pecado Original, una sirena-pep, un personaje picoteado por dos basiliscos y un individuo que se tapa las orejas con las manos, abre la boca y saca la lengua. Angheben llama la atención sobre la asociación antitética de la imagen del profeta con estas dos últimas escenas, y considera que la inclusión del episodio de Daniel en este

¹⁶⁴⁷ Hay que recordar que Daniel era considerado como un ejemplo de contención (véanse los apartados III.3 y VI.1.10 de esta tesis).

¹⁶⁴⁸ La curiosa interpretación que propone Ginet carece de fundamento: en uno de los capiteles ve la tentación de unos demonios con forma animal a un monje que sujeta en sus manos una esfera que simbolizaría el mundo, mientras que para la otra cesta plantea que podría tratarse de un ángel portando al profeta Malaquías o el alma de un elegido (GINET 1914: 220-221). Si bien Pendergast identifica correctamente a Daniel en uno de los capiteles, no acierta con la lectura que hace de la otra pieza: un ángel con un santo que porta un libro y un rollo (PENDERGAST 1974: 391).

conjunto de capiteles está relacionada con la idea de salvación y de triunfo del Bien sobre el Mal y sobre la muerte. Además, plantea que el profeta Habacuc aporta al programa una dimensión eucarística, muy adecuada para el espacio absidal que ocupaban estos capiteles.¹⁶⁴⁹ Efectivamente, el programa iconográfico en el que se insertan estos dos capiteles con la condena de Daniel podría tener un carácter salvífico, tal y como acertadamente indica Angheben. Sin embargo, hay ciertos elementos que permiten detectar otros matices y sentidos del programa iconográfico. La presencia de la sirena-peza, símbolo de la tentación lujuriosa, crea un claro contrapunto con la figura de Daniel, considerado por la exégesis medieval como ejemplo de castidad. Esta antítesis puede dotar al programa de un carácter moralizante. Asimismo, el objeto que lleva el ángel que transporta a Habacuc permitiría identificarlo como el arcángel san Miguel, quien, como hemos ya comentado,¹⁶⁵⁰ en la visión narrada en Daniel 12, encomendó al profeta que mantuviera cerrado el libro donde estaban inscritos los que finalmente se salvarían. Esta lectura podría verse subrayada y confirmada por el libro que porta el profeta entre sus manos, posiblemente el Libro de los justos. De esta forma, se pondría de manifiesto el sentido anagógico del programa, que haría referencia al Juicio Final y a la salvación. Es, por tanto, la imagen de Daniel el eje central de este programa, pues en él convergen las diferentes lecturas del mismo. Hay que destacar que, dentro de las imágenes de Daniel atribuidas al taller de Donjon, aunque se ha mantenido la composición de la escena y la gestualidad de las figuras, esta es la única obra en la que Daniel lleva un libro en las manos.

Con la excepción de Arrouye,¹⁶⁵¹ las interpretaciones que se han realizado hasta la fecha de la portada occidental de la iglesia de Neuilly-en-Donjon se han centrado fundamentalmente en las imágenes del tímpano y del dintel (fig. 248), y han dejado al margen las escenas de los capiteles, a pesar de que las mismas resultan fundamentales para descifrar su significado.¹⁶⁵² En el centro de su tímpano figura la adoración de los Magos situada sobre un león y un toro alados, sin duda los símbolos de san Lucas y san Marcos. Detrás de la Virgen aparece un ángel que escribe en un libro, la identificación del cual es una cuestión todavía abierta. Cuatro ángeles que tocan unos olifantes completan el tímpano. En el dintel figura el Pecado Original y la comida en casa de Simón, con la imagen de María Magdalena, patrona del templo, lavando con sus cabellos los pies

¹⁶⁴⁹ ANGHEBEN 2003: 188, 409-410.

¹⁶⁵⁰ Véanse los apartados V.1.1.3.4 y VI.1.2.2 de esta tesis.

¹⁶⁵¹ ARROUYE 2008.

¹⁶⁵² Los dos trabajos en los que se ha tratado con más profundidad sobre la lectura simbólica del tímpano son CAHN 1965 y STRATFORD 1991.

de Cristo. Frente al capitel con la segunda condena de Daniel (D-204), situado en el lado sur de la portada, se encuentra el castigo de dos pecados, la mentira y, posiblemente, la soberbia.¹⁶⁵³

Mâle centra su interpretación del tímpano en la imagen de la Virgen y en el papel que la mujer desempeña en el mismo. En su opinión se celebra el triunfo de María sobre las fuerzas del Mal personificadas en dos bestias¹⁶⁵⁴ y se muestra como gracias a ella el mundo fue rehabilitado del pecado que se inició con Eva.¹⁶⁵⁵ También Terret sugiere una lectura basada en el triunfo sobre el Mal, pero en su caso este tiene un carácter cristológico, pues señala como fuente de inspiración de la escena central del tímpano el salmo 90, en el que se habla de como Cristo hollará al león y a la áspid.¹⁶⁵⁶

Los trabajos de Aubert y Cahn, que identifican adecuadamente los animales situados bajo la Adoración como el toro de san Lucas y el león de san Marcos, permiten descartar las anteriores hipótesis basadas en el triunfo sobre las fuerzas del Mal.¹⁶⁵⁷ En relación a los ángeles, Cahn argumenta que los que están tocando cuernos son representaciones apocalípticas de los vientos, los cuales, de acuerdo con la exégesis, portan el Evangelio a los confines de la tierra,¹⁶⁵⁸ y que el situado tras la Virgen podría ser el que guió a los Magos a Belén.¹⁶⁵⁹ Stratford, que como los anteriores, tampoco considera el papel que puede desempeñar la imagen de Daniel, plantea que el mensaje general de la portada hace referencia al Pecado Original, la redención del hombre por la llegada del Hijo de Dios y la penitencia necesaria para la misma, simbolizada por la presencia de María Magdalena.¹⁶⁶⁰ Por su parte, Angheben ve en el capitel de Daniel una imagen de salvación, que sería la antítesis de las escenas de condena del pecado representadas en la cesta opuesta.¹⁶⁶¹

Muestra de la relevancia de estos dos capiteles a la hora de discernir el programa iconográfico subyacente es la ubicación relativa de las escenas representadas en ambos respecto a otras de las

¹⁶⁵³ El primero aparece representado con un diablo que coge con unas tenazas la lengua de un condenado. El segundo muestra a un personaje sentado que derriba, cogiéndole por los cabellos, a un guerrero ataviado con cota de malla. Cahn interpreta, creemos que erróneamente, estas escenas como la ejecución del mensajero amalecita que llevaba la corona de Saúl a David, pasaje bíblico narrado en II Samuel 1 (CAHN 1965: 352). Tampoco nos parece acertada la lectura que hacen Rodríguez y Arrouye, pues difícilmente puede tratarse de Simón el mago, puesto que el personaje que cae lleva cota de malla y es el otro individuo de la escena el que le derriba.

¹⁶⁵⁴ Mâle identifica, erróneamente, los dos animales que hay bajo la adoración de los Magos con don dragones. Una atenta observación de los mismos no deja lugar a dudas de que se trata de un león y un toro alados.

¹⁶⁵⁵ MÂLE 1922: 430.

¹⁶⁵⁶ TERRET 1914: 36.

¹⁶⁵⁷ AUBERT 1927-1930: 72; CAHN 1965: 355.

¹⁶⁵⁸ CAHN 1965: 362-363.

¹⁶⁵⁹ CAHN 1965: 360-361.

¹⁶⁶⁰ STRATFORD 1991: 313.

¹⁶⁶¹ ANGHEBEN 2003: 188, 189, 427.

imágenes de la portada. Tal y como señala Angheben, el emplazamiento de Daniel en el lado sur del portal estaría condicionado por la localización de las imágenes en el tímpano y el dintel, pues se halla en el mismo lado que la Virgen y María Magdalena. De la misma forma, el capitel con la condena del pecado se encuentra al lado de la escena del pecado Original.¹⁶⁶²

Muy interesante resulta el planteamiento de Arrouye, quien basa su explicación de la portada en la lectura tipológica de las imágenes y en la clasificación de las relaciones simbólicas entre ellas mediante el recurso a ciertas figuras retóricas de «liaison», en concreto el paralelismo, la alusión y la «implication».¹⁶⁶³ Las conexiones que establece entre las diferentes figuras y escenas las resume en el siguiente cuadro:¹⁶⁶⁴

Parallèles de différence	Parallèles de ressemblance
Simon le magicien ≠ Daniel	Eve // Simon le magicien
Adam et Eve ≠ Daniel	
Adam ≠ rois mages Eve ≠ Marie Eve ≠ Marie-Madeleine	
	Marie-Madeleine // Marie Marie-Madeleine // rois mages Marie-Madeleine // Daniel
Allusion	
Secours miraculeux à Daniel / remise de ses péchés à Marie-Madeleine lors du repas chez Simon / repas eucharistique	
Implication	
Jugement de Marie-Madeleine > Jugement dernier Marie-Madeleine aux pieds du Christ à la partition d'or > nature de la relation entre l'humain et le divin	

Tabla 35 : Conexiones simbólicas entre las diferentes figuras y escenas de la portada de Neuilly-en-Donjon según Arrouye

En lo que respecta a las relaciones que en concreto afectan a Daniel, Arrouye observa que se establece un paralelismo dirigido a poner de manifiesto la diferencia entre Adán y Eva y Simón el mago, castigados todos ellos por su orgullo, con Daniel, salvado por su obediencia a Dios. También propone que existe una alusión a la eucaristía: «qui viendra, comme Madeleine, s'agenouiller devant la table eucharistique et sera, comme Daniel, nourri d'un pain miraculeux, obtiendra le salut comme l'une e l'autre par la grâce de Dieu».¹⁶⁶⁵

¹⁶⁶² ANGHEBEN 2003: 193, 427.

¹⁶⁶³ ARROUYE 2008.

¹⁶⁶⁴ ARROUYE 2008: 39.

¹⁶⁶⁵ ARROUYE 2008: 37.

La presencia de Daniel en este conjunto puede estar justificada por varios motivos. En primer lugar, al haber sido uno de los profetas que anunció la llegada del Mesías parece evidente su relación con la escena de la adoración de los Magos. Por esta misma razón, es habitual que Daniel aparezca junto al Pecado Original, dado que el anuncio de aquel representa la esperanza en la redención. En segundo lugar, la contraposición con el capitel del castigo de los pecados y con el Pecado Original, ya señalada por Angheben y Arrouye, conlleva un mensaje moralizante dirigido a los fieles. De esta forma, la imagen de Daniel es un *exemplum* de como gracias a la fe y a una conducta intachable se consigue la salvación. El camino para la redención mediante la penitencia queda, como bien indica Stratford, simbolizado mediante la figura de María Magdalena, la cual se contrapone, a su vez, con la escena con la que comparte el dintel, el Pecado Original. Habiendo sido María Magdalena la primera persona en haber visto a Cristo tras su resurrección, podría establecerse una relación con Daniel, en cuanto este es asociado por la exégesis con la misma. Aunque, *a priori*, podría parecer evidente el carácter apocalíptico de los ángeles que tañen olifantes, la sólida argumentación desarrollada por Cahn, y las convincentes referencias exegéticas a las que se refiere, llevan a considerar como muy razonable la interpretación que plantea este autor para los mismos. Por el contrario, el gesto de escribir en el libro que se observa en el ángel situado tras la Virgen (fig. 249) lleva a cuestionar la interpretación que para esta figura plantea este autor. Por la misma justificación que líneas más arriba hemos comentado para el caso de Melay, este ángel, una de las figuras más controvertidas de la portada,¹⁶⁶⁶ podría ser san Miguel. La presencia conjunta de este arcángel y del profeta Daniel dota al programa de una lectura anagógica, paralela a la alegórica y la tropológica, pues son las imágenes que permiten aludir a la salvación. Estaríamos, por tanto, ante un programa iconográfico que hace referencia a los caminos para lograr la salvación: oración –por la postura de Daniel–, fe, buena conducta, penitencia y redención, así como al importante papel de la difusión de la palabra de Dios a través de los Evangelios. En este contexto, cabría preguntarse si la elección de la adoración de los Magos para aludir a la llegada del Mesías podría estar dirigida a los donantes, quienes gracias a su generosidad lograrían su salvación y, por tanto, estar inscritos en el libro que sostiene san Miguel –que por ello aparece escribiendo–. Se establecería de esta manera un nuevo juego de paralelismos: donantes-Magos, Virgen-Iglesia.

¹⁶⁶⁶ Aubert considera que el ángel representa el símbolo del evangelista Mateo (AUBERT 1927-1930: 72). Opinión rechazada por Baudequin, quien no aporta ninguna alternativa (BAUDEQUIN 1960: 483) y por Cahn, para quien se trataría del ángel que guió a los Magos a Belén (CAHN 1965: 360-361), opinión asumida por Stratford (STRATFORD 1991: 312), pero no por Arrouye, quien se decanta por considerarlo como el símbolo de san Mateo, pues este fue el único que habló de la venida de los Magos y que describió el Juicio Final, si bien no descarta que pudiera ser san Juan representado excepcionalmente como un ángel (ARROUYE 2008: 38).

Sentido alegórico		
Paralelismo por contraposición	Paralelismo por similitud	Alusión
Pecado Original ≠ Daniel → Cristo (redención)	Habacuc y la comida = María Magdalena → eucaristía	Daniel → Adoración de los Magos
Eva ≠ María	Daniel = María Magdalena → resurrección de Cristo	Ángeles con olifantes → Anuncio del Evangelio
Eva ≠ María Magdalena	María Magdalena = María	
	María Magdalena arrodillada = Rey mago arrodillado → redención	
Sentido tropológico		
Paralelismo por contraposición	Paralelismo por similitud	Alusión
Pecado Original ≠ Daniel		Oración de Daniel → Camino a la salvación
Pecados (¿envidia y soberbia?) ≠ Daniel → ejemplo de fe y obediencia a Dios		Arrepentimiento de María Magdalena → Camino a la salvación
Pecado Original ≠ María Magdalena → ejemplo de Penitencia		¿Adoración de los Magos = Donantes → Camino a la salvación?
Pecados (¿envidia y soberbia?) ≠ Daniel → María Magdalena → ejemplo de Penitencia		
Sentido anagógico		
Paralelismo por contraposición	Paralelismo por similitud	Alusión
Daniel = San Miguel → Juicio Final	Adoración de los Magos = Toro y león de los evangelistas → Parusía	Daniel → Juicio Final
		Libro de San Miguel → Vida eterna
		Juicio de María Magdalena → Juicio Final

Tabla 36: Esquema de las posibles relaciones simbólicas de la portada de Neuilly-en-Donjon¹⁶⁶⁷

Siguiendo el ejemplo de Arrouye, el complejo sistema de relaciones que se establece en esta portada puede resumirse en una tabla (tabla 36), si bien, a diferencia del criterio adoptado por este autor, para comprender mejor el profundo calado del simbolismo de la misma, nos parece más adecuado utilizar los sentidos de la lectura tipológica como criterio principal, en lugar de exclusivamente las figuras retóricas. Los primeros, al mostrar la intención de la conexión, son más elocuentes para descifrar el significado que las segundas, las cuales se limitan a describir la forma de llevarla a cabo. Ahora bien, también resulta interesante hacer referencia a estas últimas, pero de una forma diferente a la que propone Arrouye, puesto que las figuras del paralelismo y la

¹⁶⁶⁷ En esta tabla, la alusión se muestra mediante “→” y la contraposición con el signo “≠”.

alusión no funcionan siempre de forma independiente. En ocasiones es mediante el paralelismo como se alude a ideas trascendentales. La activación de un determinado sentido de las imágenes se puede producir gracias a su contraposición con otra imagen.

En la tabla 37 se muestra un resumen de algunas de las escenas que acompañan a la de Daniel en los programas iconográficos de estos cuatro ejemplos, y los sentidos tipológicos activos en la lectura simbólica de los mismos.

	Bois-Sainte-Marie	Gourdon	Melay	Neuilly-en-Donjon
Pecado original	-	-	√	√
Sirena-peza	√	-	√	-
Escenas de lucha	√	-	-	-
Personaje con manos en las orejas	√	-	√	-
Castigo del pecado	√	√	√	√
San Miguel	-	-	√	√ (?)
Adoración de los Magos	-	-	-	√
Pelícanos	√	-	-	-
Sentidos de la lectura	Alegórico Tropológico Anagógico	Tropológico	Tropológico Anagógico	Alegórico Tropológico Anagógico

Tabla 37: Escenas que acompañan a los capiteles de Daniel de la familia borgoñona II: el taller de Donjon y sentidos de lectura activos en cada programa

Tal y como se ha visto en estas cuatro obras, una imagen con características formales e iconográficas muy similares puede mudar su significado en función de las escenas que le rodean y del espacio que ocupa en el templo. La gran adaptación y riqueza simbólica que caracteriza al profeta Daniel le permiten actuar de punto de convergencia de las diferentes lecturas paralelas en algunos programas, o potenciar determinadas líneas de lectura en algunas imágenes. Ello se realiza bien mediante contraposición directa con imágenes antitéticas, bien por medio de la localización próxima a personajes o episodios con los que existe un vínculo tipológico definido por la patrística.

3.1.3. La abadía de la Sauve-Majeure y su área de influencia: Bouliac y Courpiac

Lacoste, que denomina «maestro de la Sauve-Majeure» al escultor que realiza los capiteles más bellos de la abadía de la Sauve-Majeure, y cuya actividad sitúa hacia 1120-1130, afirma que «il serait vain de chercher dans les images representes [...] un veritable programme iconographique».¹⁶⁶⁸ Sin embargo, tanto el propio Lacoste, como otros autores, han reparado en la concentración de las imágenes que simbolizan el Mal y las que tienen un sentido positivo en los lados septentrional y meridional de la cabecera, respectivamente. Así, Gardelles considera que en este último espacio se ubican los episodios «triumfales».¹⁶⁶⁹ Por su parte, Lacoste observa que en la primera capilla meridional la iconografía da un giro resueltamente optimista, pues en sus cestas se evoca la victoria de Cristo y la esperanza de redención.¹⁶⁷⁰ Un detallado análisis de las diferentes imágenes situadas en la cabecera y el transepto, y de la posible interacción simbólica que se establece entre ellas, permite plantear la existencia en este espacio litúrgico de un complejo programa iconográfico global, en el que la segregación de los temas positivos y negativos que apuntan estos autores es uno más de los recursos visuales y sintácticos utilizados por quien lo concibió. En el diseño de este programa, la rica y polisémica figura de Daniel desempeña un papel fundamental. Los temas desarrollados en los capiteles de la cabecera son:

- Absidiolo norte del brazo sur del transepto: Daniel en el foso de los leones (D-135) (1), Sansón desquijarando al león, llevándose las puertas de Gaza y con Dalila que le corta los cabellos (2), motivo vegetal con hojas y espigas (3), motivo vegetal a base de piñas (4 y 9), tentaciones de Cristo (5), motivo vegetal a base de piñas o racimos (6) y motivo vegetal con hojas (7 y 8).¹⁶⁷¹
- Absidiolo sur del brazo norte del transepto: Castigo de los conspiradores (10), Pecado Original y Adán y Eva castigados al trabajo (11), motivo vegetal con hojas (12 y 18), luchas de un hombre con un león y de dos centauros, dos grifos flanqueando una columna, basiliscos y áspides (13), leones compartiendo cabeza (14), individuos entre tallos vegetales (15), sirenas-pep (16) y áspides (17).
- Ventana central del ábside central: Ángel luchando con dos dragones (¿san Miguel?) (19) y Daniel matando a la serpiente de los babilonios (20).

¹⁶⁶⁸ LACOSTE 2001: 10-11.

¹⁶⁶⁹ GARDELLES 1990: 244. Este autor plantea que las dos capillas más cercanas al coro sí que compondrían un programa coherente.

¹⁶⁷⁰ LACOSTE 1996: 118, 123, 132; LACOSTE 2001: 10-11, 17.

¹⁶⁷¹ La numeración entre paréntesis se corresponde con la ubicación en los gráficos G-8 y G-9.

- Tramo oriental de la nave lateral sur: Martirio de san Juan Bautista (21), motivo vegetal con hojas (22), dragones (23), anuncio a Sara, sacrificio de Isaac (24), leones sobre registro vegetal (25).

En el gráfico G-8 se puede observar, tal y como indican los autores arriba mencionados, que, efectivamente, en la cabecera se da una clara separación entre temas positivos, asociados con el Bien –marcados en verde–, que se sitúan en el lado sur, y temas negativos o asociados con el Mal –marcados en rojo–, que se concentran en el lado septentrional. Esta evidente segregación de los motivos en función de su carácter y las interconexiones que, por contraposición, se establecen entre diferentes piezas, ponen de manifiesto la intención de dotar a la topografía de las imágenes de un sentido simbólico vinculado a un programa rector.

En el lado septentrional, el Pecado Original, el castigo al trabajo (11) y el personaje en posición invertida que es devorado por dos leones (10), el cual muy posiblemente representa la condena de los que conspiraron contra el profeta,¹⁶⁷² muestran el pecado y sus consecuencias, es decir, quedar fuera del Paraíso y ser devorados por el demonio, simbolizado por los leones.¹⁶⁷³ El resto de escenas que acompañan en este absidiolo norte al binomio Pecado Original-castigo conspiradores potencian esta lectura, en buena medida mediante la incorporación de bestiario monstruoso de carácter maléfico. Mientras que seres como los grifos¹⁶⁷⁴ o los basiliscos simbolizan al diablo,¹⁶⁷⁵ otros, como los centauros o las sirenas-pep aluden más bien a los vicios, a las tentaciones y al pecado mismo.¹⁶⁷⁶ El capitel en el que aparece una pareja de estas últimas (16) está enfrentado a otro en el que un par de individuos desnudos se hallan ligados a unos tallos vegetales (15). Aunque en estos últimos se ha querido ver a Ulises atado al mástil para resistir al canto de las sirenas,¹⁶⁷⁷ varios aspectos parecen desmentir dicha interpretación: la duplicidad de los individuos, el que estén enredados en tallos vegetales y no atados con sogas y la ausencia de referencia a barco alguno.¹⁶⁷⁸ Es más probable que simbolicen al ser humano incapaz de vencer sus

¹⁶⁷² HOULET, SARRADET 1966: 73-75; LACOSTE 2001: 12. Sin aportar argumentos Bougoux niega que se trate del castigo de los que denunciaron a Daniel y propone que se trata de un acróbata (BOUGOUX 2006: 723).

¹⁶⁷³ En esta imagen se pone plenamente de manifiesto contradictoria dualidad semántica del león (OLANETA 2014a; OLANETA 2014b).

¹⁶⁷⁴ Gardelles, que los interpreta como dos grifos flanqueando un vaso –cuando en realidad se trata de una columna–, señala que podrían tener tanto una significación eucarística como maligna (GARDELLES 1990: 244).

¹⁶⁷⁵ MALAXECHEVERRÍA 2002 (1999): 139, 205-209.

¹⁶⁷⁶ LECLERCQ-MARX 1997: 130 y ss.; LECLERCQ-MARX 2011; LACOSTE 2001: 12.

¹⁶⁷⁷ HOULET, SARRADET 1966: 75, 78.

¹⁶⁷⁸ Dubourg-Novés califica de temeraria la interpretación de Ulises (DUBOURG-NOVÉS 1969a: 217). Por su parte, Lacoste señala que aunque la presencia de los tallos vegetales complica algo la representación, no debe descartarse dicha lectura (LACOSTE 2001: 15).

debilidades –inmóvil, impedido para actuar por los tallos en los que está enredado– y de afrontar la tentación que se manifiesta en forma de sirena-pez frente a él. El león-diablo, además de devorar a los conspiradores, aparece en otros dos capiteles, en uno de ellos luchando con un guerrero (13), y en otro en forma de dos felinos afrontados que comparten cabeza. Podría trazarse una secuencia, que en sí misma compondría un ciclo iconográfico reducido y secundario, que empezaría por la pareja de leones que aludiría a los Salmos que advierten de cómo estas fieras deambulan amenazantes prestas a devorar el alma del fiel. A continuación, se representaría la lucha de este con la fiera, la cual, se decantaría del lado del demonio en la cesta de los conspiradores. Sin embargo, en el lado meridional se muestra la esperanza de salvación, que aparece en forma de dos prefiguraciones de Cristo: Daniel (1) y Sansón (2). Ambos vencen o dominan al león, el diablo, con lo que, en su lectura tropológica, representan un ejemplo del camino que se ha de seguir para lograr la salvación mediante la fe y la fortaleza. Traspasado el umbral del arco en el que se encuentra esta pareja de prefiguraciones cristológicas, en la arquería que separa este espacio del presbiterio, las tentaciones de Cristo muestran un nuevo modelo de lucha victoriosa contra todo lo que implican las imágenes del absidiolo norte. Esta escena está ubicada de tal forma que se establece, una vez más, una correspondencia con las escenas de tentación –las sirenas, los hombres entre tallos y los leones unicéfalos– situadas al lado opuesto, en el absidiolo norte.

Adicionalmente, la decoración vegetal, más allá que ser un mero ornamento, contribuye a dotar de significado al programa iconográfico. Una de las cestas con motivos vegetales, situada en la arquería del tramo previo al absidiolo (4), está cubierta por tallos y unas piñas o racimos de uva, los cuales pueden evocar la resurrección o la viña del Señor, dependiendo de cual sea la correcta identificación de sus frutos.¹⁶⁷⁹ En un capitel del arco del absidiolo sur del brazo meridional del transepto, aparecen unas piñas sobre unas palmetas (9), que podría aludir a la palmera, árbol del Paraíso, muy vinculado con la salvación del alma ya desde tiempos paleocristianos.

Finalmente, la situación simétrica de Daniel (D-135) (1) y el castigo a los conspiradores (10) crea una nueva e intencionada antítesis visual, dirigida, esta vez, a plantear una segunda lectura de las imágenes, en la que el desigual comportamiento de los leones con el profeta y sus conspiradores sugieren, de forma inequívoca, el Juicio Final.¹⁶⁸⁰ De esta forma, los leones, en su lectura

¹⁶⁷⁹ Lacoste duda de la naturaleza de estos frutos, y comenta que si se trata de un racimo, podría evocar a Cristo y su sacrificio, pues se encuentra cerca del altar (LACOSTE 2001: 18).

¹⁶⁸⁰ ANGHEBEN 2003: 323, nota 32.

anagógica, pasan de representar al Maligno, a ser alegoría de Cristo juez, que salva al justo y castiga a los malvados. Adicionalmente, el marcado carácter escatológico del profeta¹⁶⁸¹ se pone también de manifiesto con su presencia en uno de los capiteles de la ventana central del ábside principal, en la que aparece matando con una bola de resina a la serpiente de los babilonios¹⁶⁸² (20), acto que fue el desencadenante de la venganza de estos que acabó con él en el foso. Frente a él, un ángel, muy posiblemente san Miguel, alancea a dos dragones¹⁶⁸³ (19). De nuevo, se establece mediante la ubicación afrontada de las imágenes un vínculo simbólico entre estas, enfatizado por el común triunfo de ambos personajes sobre la serpiente –el Mal–, la cual, como hemos visto, tiene un destacado papel en las escenas del lado norte de la cabecera, ya sea tentando a Eva, ya en forma de áspid, ya como basilisco –el rey de los reptiles–. El importante rol que el arcángel desempeña en el Apocalipsis, la conexión anagógica del profeta con el Juicio Final y los estrechos lazos existentes entre ambos personajes,¹⁶⁸⁴ justifican la ubicación de ambas escenas en el centro del espacio más sagrado del templo, flanqueando la ventana central del ábside, cuya luz simbolizaría a Dios, y que conformaría la cúspide de un triángulo virtual que tendría como base los dos capiteles que muestran la condena del profeta. Como hemos visto, este triángulo constituiría el centro de un complejo programa iconográfico, basado en numerosas y cruzadas relaciones contrapuestas entre las imágenes que lo configuran, y en el que la figura de Daniel es un elemento clave. Se puede ver un esquema con estas correspondencias simbólicas en el gráfico G-9.

Posiblemente, en el fondo del ábside se localizaba la sepultura de san Gerardo, fundador de la abadía.¹⁶⁸⁵ Gardelles piensa que la cabecera debería de haberse realizado para facilitar la deambulación en torno a dicho sepulcro, lo cual podría estar confirmado por la existencia en las arquerías laterales del presbiterio de sendos lugares por los que acceder al ábside central, los cuales fueron eliminados durante alguna restauración.¹⁶⁸⁶ De esta forma, el programa iconográfico podría estar vinculado a esta función funeraria, y destinado no solo a los monjes, sino también a los peregrinos que acudían a venerar las reliquias. De ser así, podría plantearse, con todas las reservas, un posible sentido dextrógiro en el recorrido de la visita, el cual se iniciaría por el

¹⁶⁸¹ Véase el apartado VI.1.2 de esta tesis.

¹⁶⁸² LACOSTE 1996: 128; LACOSTE 2001: 17. Algunos autores ven en este capitel otro ángel luchando contra un dragón (BOUGOUX 2006: 738-739); ARAGUAS 2001: 47.

¹⁶⁸³ HOULET, SARRADET 1966: 80; LACOSTE 2001: 17.

¹⁶⁸⁴ Véase el apartado VI.1.2.2 de esta tesis.

¹⁶⁸⁵ San Gerardo no fue canonizado hasta 1197, pero en opinión de Gardelles el traslado de su cuerpo que tuvo lugar durante el periodo del abad Pedro de Amboise (1126-1131) debió de suponer una canonización «popular» (GARDELLES 1990: 243).

¹⁶⁸⁶ LACOSTE 2001: 9.

absidiolo norte, en el que se le mostraría al peregrino el pecado y sus consecuencias, para que, tras pasar por la tumba de san Gerardo, salir por el absidiolo sur, donde se les mostrarían escenas en las que el Bien ha vencido finalmente al Mal. Finalmente, y ya en el tramo oriental de la nave lateral sur, encontrarían otras dos escenas que anunciaban la venida de Cristo: el martirio de san Juan Bautista (21) y el sacrificio de Isaac (24).

La Sauve-Majeure se convirtió en la abadía más poderosa del suroeste de Aquitania y llegó a tener unos setenta prioratos dependientes, algunos de ellos en Inglaterra y Aragón. Ello se puso de manifiesto en su papel de centro difusor de modelos y formas a los edificios situados en su área de influencia. Varios autores han señalado significativos paralelismos estilísticos e iconográficos con la decoración escultórica de diversas iglesias de la región.¹⁶⁸⁷ Sin embargo, es razonable pensar que tan poderoso monasterio también pudo haber inspirado los programas iconográficos y las formas de disponer las imágenes en algunas de estas obras. En la cabecera de uno de los templos que han sido vinculados, desde el punto de vista estilístico con La Sauve-Majeure, San Simeón de Bouliac,¹⁶⁸⁸ también se observa una análoga separación entre los temas positivos y negativos. Como ha puesto de manifiesto Gaborit, mientras que los capiteles del lado sur del ábside aluden a la Caída y al Mal, los del lado norte se refieren a la esperanza de la salvación.¹⁶⁸⁹ En el lado de la epístola se sitúan el Pecado Original, la expulsión del Paraíso y el castigo al trabajo –en el arco presbiterial– y un centauro apuntando con una flecha a una esfinge –en el arco absidal–. De los capiteles del lado del evangelio, mientras que Daniel en el foso de los leones (D-046) ocupa el arco presbiterial,¹⁶⁹⁰ san Miguel y el dragón y Tobías y el pez comparten la cesta del arco absidal. Como sucede en la cabecera de La Sauve-Majeure, el profeta se contrapone a Adán y Eva, para manifestar, de acuerdo con los sentidos alegórico y tropológico, que es una prefigura de Cristo y el camino para lograr la salvación y vencer al pecado. La lucha entre el centauro y la esfinge representa el Mal que ha de ser vencido, y nos remite, de nuevo, a uno de los capiteles del lado norte de la cabecera de la abadía benedictina de Entre-deux-Mers, en el que ya hemos visto que también aparecían un par de centauros junto a otros seres monstruosos. También se incluye en el programa de Bouliac la figura del arcángel san Miguel, cuya significación escatológica subraya la lectura anagógica de Daniel y su vinculación con el Juicio Final y la salvación. Vemos,

¹⁶⁸⁷ GABORIT 1989: 53-54. LASSERRE 1990: 156-165.

¹⁶⁸⁸ GABORIT 1989: 53-54.

¹⁶⁸⁹ GABORIT 1989: 49.

¹⁶⁹⁰ La escena de Daniel entre los leones de Bouliac (D-046), presenta notables similitudes, tanto desde el punto de vista compositivo, como estilístico, con La Sauve-Majeure, pero no con el capitel que hemos comentado de la cabecera (D-135), sino con otro descontextualizado, que actualmente hace las funciones de pila benditera en la iglesia de San Pedro de esa misma localidad (D-136), y que muy posiblemente proceda de la misma abadía.

por tanto, que en San Simón se reproduce a pequeña escala, y de forma simplificada, un programa similar al de La Sauve-Majeure, en el que la figura del profeta es parte fundamental, pues sirve de nexo entre las diferentes escenas. En Bouliac se incluye la imagen de Tobías y el pez, la cual, al menos en lo conservado, no está presente en La Sauve-Majeure. La misma, no solo reincide en esta relación con Cristo, sobre todo por el pez, símbolo cristológico desde tiempos paleocristianos, sino que complementa la consideración de Daniel, en su sentido tropológico, como un *exemplum* que se ha de seguir para acceder a la vida eterna, pues la historia de Tobías es considerada un ejemplo de cómo Dios ayuda a quienes confían en él y practican la caridad.

A escasos trece kilómetros de La Sauve-Majeure se encuentra la iglesia de San Cristóbal de Courpiac, localidad que en su momento pudo haber estado vinculada de alguna manera con dicha abadía, pues se conocen donaciones de los señores de la localidad realizadas en 1133 y 1160.¹⁶⁹¹ Si bien la escultura de la portada de Courpiac ha sido puesta en relación, desde el punto de vista estilístico, con la de la cabecera de La Sauve-Majeure,¹⁶⁹² se aprecia, al igual que sucedía en Bouliac, que la inspiración en la abadía benedictina pudo ir más allá de los aspectos formales, y afectar también al programa iconográfico y a la disposición de las imágenes en función de su sentido simbólico.¹⁶⁹³ Los capiteles del lado oriental, el que da a la cabecera, la zona más sagrada y por donde sale el sol, se encuentran Daniel en el foso de los leones (D-087), Sansón desquijarando al león y Tobías con el pez. Son todos ellos, como hemos comentado, personajes vinculados con Cristo y la salvación, y ejemplos desde el punto de vista moral. El capitel exterior de este mismo lado, decorado con un motivo vegetal con palmetas y piñas, podría aludir, al igual que en La Sauve-Majeure, a la palmera, árbol asociado con el Paraíso y, por tanto, imagen de lo que espera a los que siguen el camino del Bien. Por el contrario, resulta evidente la connotación negativa de la mayor parte de los temas representados en los capiteles del lado occidental, el del ocaso: sirena-pez, centauro-sagitario con una arpía y dos individuos devorados por sendos leones, muy posiblemente el castigo de los que conspiraron contra Daniel. Acompaña a estas la imagen de san Miguel venciendo al diablo, la cual, *a priori*, tendría un sentido positivo, pues plasma la victoria del Bien sobre el Mal. Muy posiblemente, esta “anómala” ubicación se debe a que el criterio seguido para agrupar de forma separada las imágenes pudo diferir levemente del utilizado

¹⁶⁹¹ LASSERRE 1990: 59.

¹⁶⁹² LASSERRE 1990: 156-165.

¹⁶⁹³ Lasserre se percata de la ubicación separada y opuesta de las escenas bíblicas y las que califica de «manifestaciones satánicas». La autora describe el programa iconográfico como la lucha del Bien contra el Mal y la victoria final de aquel (LASSERRE 1990: 94, 100).

en La Sauve-Majeure y en Bouliac.¹⁶⁹⁴ Así, en lugar de situar en un lado las escenas de carácter positivo y, opuestas a ellas, las de carácter negativo, en el lado oriental de la portada se agruparían las prefiguraciones de Cristo, que anuncian la redención, y que marcan el camino para conseguir la salvación. Por el contrario, en el lado oeste se localizarían las imágenes que representan al Mal y las que muestran cual es el destino final de este: la derrota frente al Bien (san Miguel) y la condena definitiva (castigo de los conspiradores).

En este elocuente caso se comprueba como una importante abadía benedictina puede haber influido en su entorno, no solo en lo que se refiere al origen y difusión de modelos iconográficos o en la utilización de estilemas comunes, sino también en la definición de los programas en los que se insertan las imágenes y en la disposición de estas en el espacio. Al estar la escena de la condena de Daniel incluida en estos ejemplos, es factible entender mejor su interacción y correspondencia con otras imágenes y como, muchas veces, su sentido no depende solo de sus características iconográficas, sino también del contexto en el que se inserta.

3.1.4. San Pedro de Echano, Sarbazan y Saint-Aubin: filiación y programa iconográfico¹⁶⁹⁵

La apartada iglesia de San Pedro de Echano, en el municipio navarro de Olóriz, es un edificio desconcertante desde varios puntos de vista. Los temas iconográficos representados en su portada, canecillos y capiteles, su particular orientación y los cambios de planteamiento que se observan en su arquitectura hacen de ella un templo sumamente enigmático, sobre el cual, además, las fuentes documentales guardan un casi absoluto silencio. Esta ausencia de referencias históricas es un serio obstáculo a la hora de desvelar su función —si se trataba de un monasterio o de una iglesia ligada al palacio de un influyente personaje local o a una cofradía—, su importancia dentro del territorio y las circunstancias que hay detrás de su construcción y evolución.

En el capitel del lado de la epístola del arco fajón occidental (D-215), aparece un personaje con barba y sin bigote, sentado, que muestra al espectador un libro abierto que sujeta con una sola mano. Está flanqueado por dos cuadrúpedos que en algún momento han sido calificados de

¹⁶⁹⁴ Lasserre explica la ubicación de san Miguel junto a las «manifestaciones satánicas» por ser un enlace entre los dos mundos antagonicos (LASSERRE 1990: 94).

¹⁶⁹⁵ Buena parte del texto correspondiente a este apartado ha sido publicado en OLAÑETA 2014c y OLAÑETA 2015.

«animales monstruosos»¹⁶⁹⁶ y sobre los que Ortega se pregunta si se trata de leones o mastines.¹⁶⁹⁷ Mientras que para de Lojendio parecen leones,¹⁶⁹⁸ para Martínez Álava se trata con seguridad de dichas fieras,¹⁶⁹⁹ interpretación que compartimos, sobre todo si observamos las potentes garras y la forma como la cola pasa entre sus cuartos traseros, aspecto este muy característico de la representación de este tipo de felinos en el románico. El del lado oriental lame el brazo del personaje central o el libro que este sostiene y coloca su pata delantera sobre dicho objeto. Su opuesto mira hacia afuera mientras sitúa una de sus garras delanteras sobre la pierna del individuo. Por detrás de los cuerpos de las fieras, que ocupan las caras laterales de la cesta, asoman sendos individuos, también con barba y sin bigote, que posan sus manos sobre los lomos de los felinos. Las piernas del personaje del lateral oeste asoman por debajo del león, cosa que no sucede en el del otro lado.

En el capitel opuesto, el del lado del evangelio (fig. 251, arriba), su cara central muestra a un personaje sentado con las manos aparentemente apoyadas en las rodillas, calzado con botas que le llegan hasta media pierna. Su sexo es indefinido, si bien los pechos marcados podrían ser un indicio de que se trata de una fémina. Esto podría explicar la postura que parece que adopta recogiendo la falda para mostrar las piernas. Da la impresión de que lleva un gorro, pero la rugosa textura de la piedra en esta parte parece indicar que más bien la peculiar forma se deba a una talla inconclusa. Flanqueando al personaje, en los laterales del capitel, se disponen otros dos individuos. El del lado oriental, arrodillado, se sujeta con la diestra el brazo izquierdo y con la siniestra el tobillo derecho, con lo que adopta una postura de difícil interpretación. Parece que lleva barba y sombrero, similar al del personaje central, si bien se le puede aplicar la misma duda sobre su conclusión, lo que podría ser congruente con el aspecto general de esbozo de la figura, cuyos lisos volúmenes parecen estar esperando todavía a ser finalizados y dotados de los correspondientes detalles ornamentales. En el lado occidental otro personaje, este sentado y ataviado con una larga túnica, señala a la figura central con una desproporcionada mano. De las dos hojas lisas de grandes dimensiones que ocupan las esquinas de la pieza cuelgan sendas bolas finamente decoradas con bandas paralelas con ornamentación dentada alterna. Si bien la gran hoja del lado oriental, a diferencia de su opuesta, tiene rebajada la parte central, la lisa superficie de ambas no hace sino contribuir a la ya citada sensación de trabajo inacabado. Más adelante trataremos de interpretar este capitel y su posible relación con el del personaje entre los leones.

¹⁶⁹⁶ CATÁLOGO NAVARRA 1985: 356.

¹⁶⁹⁷ ORTEGA 2005: 38.

¹⁶⁹⁸ LOJENDIO 1989 (1978): 435.

¹⁶⁹⁹ ENCICLOPEDIA NAVARRA 2008: v. 3: 972.

Ortega y Martínez Álava consideran que estos dos capiteles fueron realizados por el taller que trabajó en la portada norte, sobre cuya descripción y posible interpretación remitimos a los estudios publicados al respecto.¹⁷⁰⁰ Los rasgos estilísticos más característicos de este taller son el tamaño desproporcionado de cabeza y manos, la configuración rectangular de estas, el marcado triángulo que determinan las líneas de las mejillas con la boca, los finos y alargados orificios nasales (dos líneas paralelas), los largos mechones de pelo paralelos, el uso frecuente de barbas acabadas en dos mechones en espiral, las líneas de los pliegues decoradas de forma dentada, los vuelos laterales de los faldones de las túnicas en forma triangular, el uso de grandes hojas formadas por dos grandes trazos separados por un marcado rebaje y de las que cuelgan en ocasiones unas bolas decoradas con líneas dentadas.

El taller que trabajó en la portada de Echano ha sido puesto en relación con diferentes obras navarras y alguna aragonesa. Mientras que Ortega, ante la cercanía formal que se observa entre algunas dovelas de Leyre y de Echano, afirma que «a la portada de Echano viene a trabajar el taller que estaba en Leyre que trae la idea de los personajes sentados detrás de la arquivolta cuyo baquetón hace de mesa»¹⁷⁰¹ o que «el maestro de Echano es del mismo taller que trabajó en Leyre. Quizás un alumno muy aventajado»,¹⁷⁰² otros autores, como Melero, se limitan a comentar las similitudes entre ambos conjuntos sin inferir de ello una identidad de taller.¹⁷⁰³ Consideramos que, si bien es cierto que el maestro que trabajó en la portada de Echano debió conocer la puerta occidental de Leyre, y de ella, como concluye Ortega, pudo tomar algunos aspectos puntuales, como la ubicación de personajes bajo el baquetón o la forma de integrar alguno de estos con el mismo –manos apoyadas por encima–, no creemos que las similitudes sean tales como para afirmar una identidad de taller.¹⁷⁰⁴ Es esta misma arquivolta con baquetón la que lleva a Uranga y a Íñiguez,¹⁷⁰⁵ a ver la intervención del maestro que trabajó en Santa María de Uncastillo, y a

¹⁷⁰⁰ GÓMEZ 1993; ORTEGA 2004; ENCICLOPEDIA NAVARRA 2008: v. 3: 968-972.

¹⁷⁰¹ ORTEGA 2008.

¹⁷⁰² ORTEGA 2004: 108.

¹⁷⁰³ MELERO 2008: 100. Martínez de Aguirre aprecia un interés común por llenar de decoración las arquivoltas (FERNÁNDEZ-LADREDA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE, MARTÍNEZ 2002: 110).

¹⁷⁰⁴ En las dovelas que compara Ortega se observa como las manos de los personajes son muy diferentes: dedos más separados y redondeados que en Echano. Tampoco los rostros parecen avalar la propuesta de identidad de ejecutor.

¹⁷⁰⁵ URANGA, ÍÑIGUEZ 1973: 11. Ambos autores, además, creen reconocer en los capiteles y arquivoltas de la portada los ojos del maestro de San Juan de la Peña, los que les lleva a pensar que este, junto al maestro de Uncastillo trabajaron «juntos o por escuela directa». No compartimos en absoluto tan curioso planteamiento, dado que las características estilísticas de ambos maestros se alejan mucho de lo que se puede ver en Echano.

Azcarate a pensar en una evidente influencia de dicho maestro.¹⁷⁰⁶ A esta opinión responde Ortega proponiendo que la relación entre estas dos portadas tuvo un sentido inverso, e incluso se pregunta la razón por la que no se ha establecido una relación, para él más obvia, con la portada del monasterio de San Julián de Moraima. Finalmente, Martínez de Aguirre cree reconocer en la portada de Echano la mano del escultor de algunos de los canecillos conservados procedentes de San Nicolás de Sangüesa.¹⁷⁰⁷ Si bien es cierto que existen algunos estilemas en común –como el tratamiento geométrico de las manos o el triángulo determinado por boca y las líneas de las mejillas–, no solo con los canecillos de San Nicolás, sino también con el capitel de dicha iglesia con tres individuos conservado en el Museo de Navarra¹⁷⁰⁸, hay otros aspectos, como el mayor volumen de los cabellos, la diferente forma de tratar las narices o el potente mentón de los rostros en las imágenes de la iglesia sangüesina que llevan a pensar que posiblemente no se trate de los mismos escultores. Donde sí se ponen de manifiesto diferencias muy notables es en la comparación de los capiteles con leones de San Nicolás conservados en el patio ajardinado de la Cámara de Coptos en Pamplona, con los felinos del tercer taller de Echano. La factura de estos animales no deja ninguna duda respecto a que estamos ante diferentes artífices. Por otro lado, en los depósitos del Museo de Navarra se conserva un capitel de grandes dimensiones,¹⁷⁰⁹ que probablemente rematará una columna adosada a un pilar interior, el cual se cree procedente de la propia iglesia de San Nicolás de Sangüesa. Este capitel presenta una decoración vegetal muy esquemática a base de grandes hojas en las esquinas de las que cuelgan unas bolas y que recuerda fuertemente el tipo de hoja que utiliza el tercer taller de Echano. Vemos, por tanto, que a pesar de que pensamos que no se puede hablar de una identidad de artífices, si que existe una cierta afinidad estilística entre Echano y San Nicolás de Sangüesa, lo que supone la única filiación medianamente convincente que se ha planteado hasta la fecha en relación al tercer taller de Echano.

Es necesario traspasar los Pirineos y desplazarse a Las Landas, concretamente al antiguo vizcondado de Marsan, para localizar un edificio en el que quizás se halle la clave sobre el posible origen de este enigmático taller. La iglesia de San Pedro de Sarbazan conserva como principal vestigio de su edificio románico el brazo sur de su transepto,¹⁷¹⁰ en el que hay cuatro capiteles,

¹⁷⁰⁶ AZCÁRATE 1976: 143.

¹⁷⁰⁷ FERNÁNDEZ-LADREDA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE, MARTÍNEZ 2002: 110.

¹⁷⁰⁸ Museo de Navarra, Pamplona, inv. 4969.

¹⁷⁰⁹ Museo de Navarra, Pamplona, inv. 28.

¹⁷¹⁰ Tanto el absidiolo sur, como el brazo del transepto se añadieron en el siglo XII al anterior edificio del siglo XI, del cual se conserva tan solo un tramo de la nave (CABANOT 1978: 42).

tres de los cuales son obra de un taller cuyo estilo presenta unas características asombrosamente similares al que trabajó en la portada de Echano y en los capiteles que nos interesan del interior de esta iglesia navarra.¹⁷¹¹ En el arco formero que separa el transepto de la nave principal de Sarbazan, en su lado este, hay un capitel en cuya cara principal aparece un personaje sentado, sin barba, vestido con túnica larga y calzado que sujeta un libro abierto en la mano izquierda (D-329). Está flanqueado por dos cuadrúpedos, uno de los cuales le está lamiendo con su potente lengua y apoya una de sus garras sobre la parte posterior del libro, mientras que el otro está muy dañado. En las caras laterales, sobre los cuerpos de los animales, asoman sendos rostros humanos. Si bien la composición de la pieza y la disposición de las imágenes son muy similares al capitel meridional del arco fajón occidental de Echano (D-215), las mayores semejanzas se dan en las figuras de los animales, los cuales, en ambos casos creemos que se trata de leones, como ya hemos comentado. Las analogías son numerosas y evidentes: la angulosa forma de sus orejas, la gruesa y larga lengua, las potentes garras, la forma de marcar los tendones de la pata y la postura idéntica.

También el capitel norte del arco absidal del ábside sur de Sarbazan (fig. 251, abajo) presenta una composición muy próxima a la del capitel septentrional del arco fajón occidental de Echano (fig. 251, arriba). En el mismo un personaje imberbe, con flequillo, vestido con túnica larga y calzado, se encuentra sentado con sus manos apoyadas en las rodillas ocupando la cara principal de la pieza. En los laterales dos personajes de pie, también sin barba y con túnica larga, le flanquean y señalan con sus desproporcionadas manos, en un gesto que recuerda mucho al individuo de la cara norte del capitel de Echano. Asimismo, resulta llamativo que la singular ornamentación de las bolas de las esquinas de este capitel de Echano, de la que no hemos encontrado ningún paralelo, se encuentre también en el capitel aquitano. Las hojas de las esquinas en el capitel de Sarbazan tienen una estructura formada por dos franjas verticales lisas que determinan un espacio central que queda cubierto por una planta de cuyo tallo salen de forma simétrica varias parejas de hojas. Esta es la misma configuración de las hojas del capitel de Echano, con la diferencia de que en este la parte central está sin decorar. Se trataría de un nuevo indicio para suponer, como ya hemos propuesto, que la pieza navarra quedó inacabada.

En la cara principal del tercer capitel de Sarbazan, el meridional del arco absidal (fig. 236), un personaje de pie se muestra la barba formada por largos mechones terminados en bucle, que recuerda notablemente a la que lucen algunos de los personajes de la portada de Echano. En las

¹⁷¹¹ Cabanot ya observa dos manos diferenciadas en la ejecución de los capiteles de Sarbazan (CABANOT 1978: 42).

caras laterales, sendos individuos señalan con sus desproporcionadas manos, como en el capitel de enfrente, al personaje central. Lo curioso es que uno de ellos, como en la iglesia navarra, también está arrodillado y cogiéndose la pierna con una mano. No faltan en esta pieza otros elementos que ya hemos comentado, como la bola decorada colgando de las hojas o la particular estructura de estas.

Son tan numerosas y cercanas las analogías tanto compositivas, como estilísticas e iconográficas entre la escultura de ambos edificios que no parece arriesgado afirmar que el tercer taller de Echano¹⁷¹² trabajó en tres de los capiteles del transepto de Sarbazan. Llegados a este punto, cabe preguntarse si es posible deducir cual fue el sentido del desplazamiento del taller. En otro edificio aquitano, sito a menos de sesenta kilómetros al sur de Sarbazan, en la iglesia de Saint-Aubin, se encuentran unos capiteles que presentan fuertes similitudes con las obras del taller que trabajó en Echano y Sarbazan.¹⁷¹³ El del lado del evangelio del arco presbiterial (D-266) presenta en su cara principal a un individuo sentado que sostiene con ambas manos un libro abierto. No tiene barba y está calzado. Está flanqueado por dos leones de pie que giran sus cabezas, situadas en las esquinas de la cesta, y muestran sus largas lenguas de tal forma que parece que se están lamiendo a sí mismos. Tienen orejas muy puntiagudas y están atados por el cuello al cálculo que pasa por encima de ambos. En este caso la melena, formada por largos mechones terminados en bucle, no deja lugar a dudas sobre la identificación de este tipo de felino. Por detrás de la fiera del lado oriental hay un personaje representado en busto que, debido a su mal estado, es difícil de definir con mayor detalle. La composición de este capitel es muy similar a la ya vista en Echano y Sarbazan, tanto en la ubicación de las figuras, como en la decoración vegetal formada por volutas que les acompaña. También presentan una parecida configuración anatómica de las cabezas de los leones, de sus potentes patas, con los tendones muy marcados, y de sus largas lenguas. La mayor diferencia se encuentra en la postura de las fieras, que en Saint-Aubin no están lamiendo al personaje central, sino a sí mismas. Algunos rasgos en la figura del individuo principal también son coincidentes, como las manos rectangulares o la presencia del libro abierto. Tanto en Sarbazan como en Saint-Aubin, detrás del cuerpo de los leones hay unos individuos. Mientras que en Sarbazan aparecen detrás de los dos felinos, en Saint-Aubin solo hay uno tras el león oriental. Resulta significativo que estas dos piezas, así como la de Echano, hagan pareja con sendos capiteles de similar composición y temática (figs. 250 y 251). En los tres lugares, la cesta

¹⁷¹² Hemos propuesto en OLANETA 2014c que en San Pedro de Echano trabajaron tres talleres diferenciados.

¹⁷¹³ Los paralelismos entre los capiteles de Sarbazan y Saint-Aubin ya fueron puestos de manifiesto por Bessellère, quien consideraba que los primeros sirvieron de modelo a los segundos (BESSELLÈRE 1890: 100-101).

que les acompaña presenta a un individuo sentado en la cara principal con las manos colocadas de forma muy rígida sobre el regazo, flanqueado por dos gruesas hojas bajo unos caulículos que acaban en volutas en las esquinas del capitel, y con sendos individuos en los laterales que señalan con la mano extendida hacia el personaje central. Estos aspectos en común no justifican que los escultores de Saint-Aubin puedan ser identificados con el taller que trabajó en Sarbazan y en Echano, pero sí son claro testimonio de que en esta zona de Aquitania ciertos grupos de artistas compartían algunos estilemas comunes. Más que de un taller, podríamos hablar de un círculo estilístico, el origen del cual podría ser anterior a la salida del taller de Echano-Sarbazan de Las Landas o, por el contrario, consecuencia de la llegada de este taller navarro a dicho territorio.

Esta nueva filiación nos permite, además, abordar uno de los interrogantes que hasta la fecha ha presentado la escultura de Echano, la posible interpretación de los capiteles interiores con los que hemos iniciado este apartado. Cabanot considera, creemos que con razón, que el capitel de Sarbazan representa a Daniel entre los leones,¹⁷¹⁴ interpretación susceptible de hacerse extensiva a los otros dos edificios.¹⁷¹⁵ Efectivamente, son varios los aspectos que llevan a pensar que la escena del personaje flanqueado por leones representa en los tres casos el episodio de la condena de Daniel al foso de los leones. En todos ellos el individuo central sujeta un libro abierto. Como ya hemos comentado,¹⁷¹⁶ el libro no es un atributo extraño en las representaciones de Daniel en la escultura románica. Otro aspecto que eleva notablemente la probabilidad de que se trate de la representación de dicho episodio veterotestamentario es que tanto en Echano (D-215), como en Sarbazán (D-329), uno de los dos leones lame al personaje central, manifestando, así, su sumisión y mansedumbre. En el capitel de Saint-Aubin (D-266), los leones no lamen al profeta, sino que se chupan a sí mismos. En este caso, el dominio sobre las bestias es puesto de manifiesto mediante las cuerdas que ligan sus cuellos a los caulículos que coronan la cesta.

Ya hemos comentado que en el del lado de la epístola de Sarbazan (fig. 236), en su cara central, aparece un individuo sentado mesándose las barbas. Al tratar sobre la imagen del rey, hemos hecho referencia a la opinión de Miguélez respecto a este gesto, el cual asocia a personajes de categoría social elevada en una actitud pensativa y de reflexión, destinada a hablar o tomar decisiones.¹⁷¹⁷ En consecuencia, en el caso que nos ocupa podría tratarse del monarca, ya sea

¹⁷¹⁴ CABANOT 1978: 42.

¹⁷¹⁵ Martínez de Aguirre ya se pregunta si el capitel del interior de Echano podría representar a Daniel (FERNÁNDEZ-LADREDA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE, MARTÍNEZ 2002: 108).

¹⁷¹⁶ Véase apartado V.1.1.3.4 de esta tesis.

¹⁷¹⁷ MIGUÉLEZ 2010a: 220, 222. Véase también el apartado V.1.5 de esta tesis.

Darío, ya Ciro, que, instigado por los conspiradores –los personajes que le flanquean y que por la postura de sus desproporcionadas manos parecen interactuar o comunicarse con él– finalmente condena al profeta al foso de los leones.¹⁷¹⁸ En este caso, el capitel opuesto (fig. 251, abajo) podría tratarse del propio Daniel juzgado por el rey, con lo que se reforzaría la interpretación asociada al concepto de juicio de los capiteles de este ámbito del templo que, de esta forma, formarían un programa homogéneo. Un cuarto capitel, realizado por un taller diferente y situado enfrente del de Daniel, presenta a Cristo bendiciendo y con un libro, dentro de una mandorla aparentemente sujeta por dos personajes, sin alas, de los que uno porta un manípulo, aunque también podría ser que ambos estuvieran de rodillas implorando o rezando con las manos juntas (fig. 223). Detrás de ellos se disponen en las caras laterales un individuo que muestra la palma de su mano y lleva un ave en su cabeza¹⁷¹⁹ y un *Agnus Dei*. De esta manera, la imagen de Daniel se sitúa frente a la *Maiestas Domini*,¹⁷²⁰ lo que, como en estos casos que ya hemos citado,¹⁷²¹ permite establecer un paralelismo entre ambos personajes que subraya las diferentes lecturas simbólicas del profeta que lo vinculan con Cristo. Además, en Sarbazan, Cristo se contrapone, en tanto que juez supremo, al injusto monarca terrenal que condenó a Daniel. Se configura así, en el ábside sur y el tramo del transepto conservado, un espacio en el que se inserta un programa iconográfico que narra el episodio de Daniel, en el que se realiza una evidente contraposición entre el juicio terrestre y el juicio divino, y en el cual las dos imágenes del profeta, Daniel condenado y Daniel salvado, marcan el camino al cristiano para lograr la salvación. Todo en este programa remite a una lectura escatológica: los leones sumisos ante Daniel, la presencia de Darío o Ciro, la imagen de la *Maiestas Domini*, el libro que lleva el profeta o la propia imagen de este. Cabría preguntarse, desde un punto de vista de la topografía litúrgica del templo y de su relación con la decoración del mismo, si no estaríamos ante un espacio con una función penitencial. La pérdida de la mayor parte del edificio, de la que el ábside meridional y el primer tramo del transepto sur son los únicos vestigios, nos impide obtener más información al respecto.

El arco presbiterial de Saint-Aubin parece reproducir, de forma simplificada, este mismo programa, pues en dicho templo está ausente la presunta representación del rey instigado por los conspiradores, así como la imagen de la *Maiestas Domini*. Estaríamos en este caso ante una contraposición de la imagen de Daniel condenado –entre los conspiradores– frente a Daniel

¹⁷¹⁸ En Chur (D-079), el rey Ciro aparece precisamente mesándose las barbas.

¹⁷¹⁹ En Landiras (D-140) también aparece un individuo con un ave sobre la cabeza detrás de otro sujeto que implora, en este caso, al profeta.

¹⁷²⁰ Cabanot llama la atención sobre el hecho de que Daniel, al igual de Cristo, sostiene un libro y adopta una postura similar a él (CABANOT 1978: 42).

¹⁷²¹ Por ejemplo, en Santa María de Hoyos (D-122) o en la catedral de San Pedro de Ginebra (D-118).

triumfante –entre los dóciles leones–. Quizás esto nos da un indicio sobre que obra pudo ser la primera de ambas, posiblemente Sarbazan.

Pero, ¿qué sucede en San Pedro ad Vincula de Echano? ¿Es aplicable esta interpretación para el capitel que hace de *pendant* con el de Daniel? Aparentemente, aunque la composición del capitel navarro (fig. 251, arriba) es muy similar, el hecho de que pueda ser una mujer el personaje representado en la cara principal, hace pensar que la respuesta a esta pregunta es negativa. Si fuera así, ¿de qué escena se trataría? Si no está vinculada con el capitel de Daniel, puede resultar prácticamente imposible conocer su significado. Sin embargo, si asumimos que puede tener una cierta vinculación con el capitel del lado de la epístola (D-215), entonces cabría plantear dos posibles hipótesis difíciles de confirmar, y ambas basadas en el hecho de que el personaje central pueda ser una fémica. Una primera alternativa nos llevaría a ver el episodio bíblico de Susana y los viejos, también incluido en el Libro de Daniel. El personaje central sería Susana, el que aparece arrodillado en el lateral oriental podría ser uno de los viejos jueces en el momento en que espían a esta, y el que figura sentado en la cara occidental, el otro viejo en el momento del juicio. De acuerdo con esta interpretación, cabría ver en el aparente gesto del personaje central levantándose las faldas el momento en el que Susana va a proceder a su higiene personal. La prácticamente nula representación de este tema en el románico más allá de la miniatura,¹⁷²² y la ausencia de elementos iconográficos que permitan avalar esta interpretación hacen que deba considerarse tan solo como una mera y remota posibilidad. Sin embargo, en caso de ser acertada esta propuesta, sería muy interesante señalar que tanto en Sarbazán, como en Echano lo que se estaría resaltando es la prevalencia del juicio divino sobre la justicia terrenal, como hemos visto, pero de otra forma, que también podría suceder en San Saturnino de Tolosa y en San Eutropio de Saintes.¹⁷²³ Ortega ha planteado la posibilidad de que el misterioso comitente de la iglesia de San Pedro ad Vincula de Echano podría ser Roberto de Ketton, culto personaje de origen inglés que fue arcediano de Pamplona y de la Valdonsella y que a mediados del siglo XII se enfrentó en litigios contra el obispo de Pamplona Lope de Artajona (1143-1159).¹⁷²⁴ Dado que salió derrotado en dichos actos judiciales, y en la línea de lo que afirma Piñol de que la alusión a Susana en la resolución de conflictos judiciales formaba parte del universo colectivo popular de esta época,¹⁷²⁵ es tentador pensar en algún tipo de conexión entre la trayectoria vital del hipotético comitente y

¹⁷²² Sobre la representación del episodio de Susana en la miniatura altomedieval véase PIÑOL 2008: 301-314.

¹⁷²³ Véase apartado VI.1.11 de esta tesis.

¹⁷²⁴ ORTEGA.

¹⁷²⁵ PIÑOL 2008: 314.

alguna intencionalidad en las escenas representadas en Echano.¹⁷²⁶ No obstante, ante la falta de información o de pruebas que permitan confirmar tanto el comitente como la escena representada en el capitel, entendemos que, de momento, planteando esta posibilidad nos movemos exclusivamente en el peligroso y arriesgado terreno de la elucubración.

La segunda alternativa, nos lleva a ver algún tipo de representación de la tentación, personificada en la mujer levantándose las faldas, que contrasta con el paradigmático *exemplum* de la actitud vital que lleva de forma inequívoca a la salvación del alma, la del profeta Daniel.

Los capiteles de Daniel en el foso de los leones en Echano (D-215), Sarbazan (D-329) y Saint-Aubin (D-266), incorporan en las caras laterales de las cestas, por detrás de los leones, unos personajes de los que ya hemos tratado en el apartado VI.1.2.3 y respecto a los cuales hemos sugerido la posibilidad de que sean los comitentes.

Para finalizar, nos referiremos a otro capitel del interior de San Pedro de Echano, en concreto al situado en el lado del evangelio del arco presbiterial (ND-081). Se trata de una pieza elaborada por otro taller, al cual hemos denominado «taller de la Valdorb»,¹⁷²⁷ y que presenta unos leones junto a rostros humanos. Como hemos comentado en esta tesis, consideramos que la probabilidad de que el profeta sea representado tan solo con el rostro es muy baja,¹⁷²⁸ por lo que entendemos que no puede identificarse la escena de esta cesta con el episodio bíblico en cuestión. Quizás haya que interpretarlo como las almas de los fieles amenazadas por los diabólicos leones, que muestran sus potentes fauces, lo cual, por otra parte, va en la línea de sentido escatológico que aporta la presencia del capitel de Daniel y complementa su significado y la posible presencia de los donantes.

3.1.5. Santa Maria de Covet

La portada oeste de la iglesia de Santa María de Covet (fig. 252) presenta una decoración de gran interés que contiene uno de los programas iconográficos más complejos de la escultura románica en los condados catalanes, para el conocimiento del cual resultan imprescindibles los trabajos

¹⁷²⁶ Resulta cuanto menos curioso que sea precisamente en el Fuero General de Navarra (s. XIII) donde Molho haya encontrado una rúbrica relacionada con la forma de interrogar a los testigos en la que se señala que «fazania de cómo una mujer iurgada de lapidar fue defendida por exemplo unos mosos como Susanna» (MOLHO 1959-1960).

¹⁷²⁷ OLANETA 2014c.

¹⁷²⁸ Véase el apartado V.2.1 de esta tesis.

publicados por Yarza y Garland.¹⁷²⁹ Aunque para la descripción detallada de las imágenes que configuran la ornamentación escultórica de la portada remitimos a los trabajos de Yarza y de Garland citados en la nota 1729, para la argumentación que vamos realizar, se hace necesario mencionar la presencia de los siguientes temas: la imagen sedente de la *Maiestas Domini* que ocupa el interior de una mandorla sostenida por dos ángeles¹⁷³⁰ en el tímpano, los símbolos del Tetramorfos, la Virgen con el Niño junto a un controvertido personaje sobre el que se ha especulado si podría ser san José o un profeta (fig. 253), Adán y Eva, dos arcángeles que alancean a sendos dragones, varias figuras angélicas, unos juglares en una posición acrobática, el signo de Géminis, un individuo que sujeta dos palomas¹⁷³¹ (fig. 254) y dos personajes que desquijaran a sendos leones, los cuales podrían ser Sansón y David.

Además, en el lado norte de su segunda arquivolta desde el exterior aparece representado Daniel entre dos leones¹⁷³² (D-089) que agachan sus cabezas y sacan sus lenguas para lamerle los pies descalzos. El profeta, que se encuentra sentado y vestido con túnica larga y casulla, muestra las palmas de sus manos a la altura del pecho, gesto que, aunque se ha interpretado muy a menudo como una actitud orante,¹⁷³³ como ya hemos comentado, más bien debe ser visto como una muestra de aceptación de su destino.¹⁷³⁴ Yarza considera que el artista optó por una solución iconográfica ecléctica en la que se combinan los dos tipos definidos por Schlunk y en la que, por necesidades de espacio, falta Habacuc.¹⁷³⁵ En el salmer del lado opuesto de la misma arquivolta, a un nivel inferior al de Daniel, se vislumbran los escasos e informes restos de una figura prácticamente meteorizada, y de la que se conoce su apariencia original gracias a una fotografía del Arxiu Mas (fig. 255)¹⁷³⁶ y, sobre todo, a un dibujo conservado en la Real Academia de Historia (RAH)¹⁷³⁷ (figs. 204 y 256). En este último se aprecia claramente que había un ángel sobre un individuo vestido con túnica y, sobre ellos, un cordero, escena que ha sido interpretada por Español como una versión simplificada del sacrificio de Isaac.¹⁷³⁸

¹⁷²⁹ YARZA 1982; YARZA 1987; CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. XV: 381-390; GARLAND 1997.

¹⁷³⁰ Identificados por sendas inscripciones como un querubín (CHERVBIN) y un serafín (SERAPHIN).

¹⁷³¹ Aunque se ha interpretado como parte de la Presentación en el templo, Yarza plantea que también podría tratarse de Noé realizando un sacrificio a Dios tras el diluvio (YARZA 1982: 548-550; YARZA 1987: 212-213).

¹⁷³² Ninguno de los autores que han descrito la portada ha dudado en considerar que esta escena representa a Daniel en el foso de los leones.

¹⁷³³ YARZA 1982: 546; YARZA 1987: 210; CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. XV: 388; GARLAND 1997: 150. 156.

¹⁷³⁴ Véase apartado V.1.1.2.4 de esta tesis.

¹⁷³⁵ YARZA 1982: 546; YARZA 1987: 210; CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. XV: 388.

¹⁷³⁶ Barcelona, Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, C-6742 (1912).

¹⁷³⁷ El documento fue descubierto y datado c. 1800 por Español en los fondos de RAH (ESPAÑOL 2005-2006).

¹⁷³⁸ ESPAÑOL 2005-2006: 96.

En lo que se refiere al programa iconográfico de la portada, Yarza considera que se centra en la Caída y redención y que las imágenes han de ser leídas de fuera hacia adentro. La Caída, plasmada en la imagen de Adán y Eva arrepentidos tras cometer el Pecado Original, daría paso a los efectos perniciosos de esta, representados en la imagen negativa de la astrología (Géminis sobre el diablo) y en la visión de un mundo caótico y desvergonzado (saltimbanquis y músicos), en el que el ser humano, que habría perdido la gracia, muestra su desesperación tirándose de los cabellos y de la barba. El esperanzador anuncio de la venida del Mesías, y la consiguiente redención del género humano, serían representados mediante tres personajes veterotestamentarios, Daniel, Noé y Abraham, todos ellos prefiguraciones de Cristo. Un cuarto profeta, según la lectura de este autor, reforzaría el mensaje profético al acompañar a la imagen de la Virgen con el Niño, consumación de la anunciada encarnación. Los ángeles, sobre todo los presuntos san Miguel y san Gabriel, así como uno que porta una cruz, aportarían un sentido triunfal. Las imágenes del tímpano se basarían en la visión de Isaías¹⁷³⁹ y el capitel con Sansón sería una nueva figura tipológica de Cristo.¹⁷⁴⁰ En el contexto de este programa, en opinión de Yarza, son dos los sentidos con los que se puede interpretar la presencia de Daniel: como anuncio gratificador de la posibilidad de salvación y como prefigura de Cristo, por lo que podría relacionarse con el Niño del salmer de la misma arquivolta y con la gloria de Dios del tímpano.¹⁷⁴¹

Garland, por su parte, cree que el comitente, al incluir al profeta en el programa, tenía la intención de mostrar que a los puros de corazón les estará permitido contemplar la gloria divina.¹⁷⁴²

Vemos como en la lectura iconográfica propuesta por Yarza, los profetas desempeñan un papel relevante, lo que no es extraño en el ámbito catalán.¹⁷⁴³ La aparición conjunta de Adán y Eva y los presuntos Abraham y Noé con las palomas, si bien cuenta con el antecedente, como indica el propio Yarza, de las genealogías de los beatos, como el de Saint-Sever, también podría inspirarse en algún sermón, como el tratado *De Spe, Fide et Charitate* de Zenón de Verona,¹⁷⁴⁴ en el que se menciona, entre otros, a Abraham, Noé y Daniel.¹⁷⁴⁵

¹⁷³⁹ Isaías 6: 2.

¹⁷⁴⁰ YARZA 1982: 542-551; YARZA 1987: 195-219.

¹⁷⁴¹ YARZA 1982: 547; YARZA 1987: 211; CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. XV: 388.

¹⁷⁴² GARLAND 1997: 156.

¹⁷⁴³ Profetas acompañan a imágenes marianas tipo *Sedes sapientiae* en el frontal de Espinelves y los frescos de Santa Maria de Àneu y San Victor de Dòrria.

¹⁷⁴⁴ ZENÓN: cols. 271-272.

¹⁷⁴⁵ También se cita a David, que, como hemos comentado, podría estar representado, junto a Sansón, en uno de los capiteles.

Sin embargo, hay ciertos aspectos de cierta relevancia que no se han tenido en cuenta en esta argumentada interpretación, como, por ejemplo, el importante rol que parece desempeñar en la portada la figura del león. Tres son los personajes representados que vencen o dominan a esta fiera: Daniel, Sansón y David. Los mismos, muy probablemente, encuentran un intencionado contrapunto en los individuos devorados por leones de las enjutas y en la mocheta norte. Esta contraposición puede estar al servicio de un mensaje moral, en el cual se muestra como aquellos que cuentan con la gracia divina, gracias a su fe, vencen al león –símbolo del Mal y del diablo– que amenaza sus almas.¹⁷⁴⁶ Considerando la cercana presencia de Daniel, tampoco puede descartarse que en la mocheta se represente el castigo de aquellos que conspiraron contra el profeta y que finalmente acabaron devorados por las fieras.

La desaparecida imagen del salmer meridional de la cuarta arquivolta (figs. 204 y 255), la cual conocemos gracias al dibujo de la RAH, ha sido interpretada por Español, como hemos comentado, como una representación sintética del sacrificio de Isaac, opinión no compartida por Cayuela, quien la excluye del corpus de su tesis dedicada a dicho pasaje bíblico.¹⁷⁴⁷ De ser acertada la lectura de Español, estaríamos ante una peculiar plasmación de este episodio, en la que a causa de una “anomalía” iconográfica se estaría obviando a uno de los dos protagonistas principales, a Abraham o a Isaac. Una opción alternativa que no se ha planteado hasta la fecha, llevaría a ver en esta imagen a Habacuc portado por el ángel para asistir a Daniel, presente, precisamente, en el lado opuesto de la misma arquivolta, aunque no exactamente a la misma altura. Tres son las objeciones que, *a priori*, se podrían poner a esta hipótesis: que el ángel no coge por los cabellos a Habacuc, que este no lleva alimentos al profeta y la presencia del cordero. La primera no representa problema alguno, pues no son escasas las representaciones del episodio de Daniel en las que el ángel no sujeta por los cabellos a Habacuc.¹⁷⁴⁸ Respecto a la segunda, aunque no tenemos conocimiento de ningún Habacuc sin vituallas, considerando la posición de las manos del personaje, no se ha de descartar que originalmente portara alimentos y que, ya sea por el deterioro de la talla, ya por una mala interpretación del dibujante, no se hayan plasmado en el dibujo de la RAH. Más difícil es encontrar una explicación que permita justificar la incorporación del cordero en la escena. Tan solo en Châtillon-sur-Indre (D-077) aparece este animal en el contexto de este episodio. Su presencia podría estar inspirada en el pasaje Daniel 14: 31, en el que

¹⁷⁴⁶ Para la lectura negativa del león, véase el apartado VI.2 de esta tesis.

¹⁷⁴⁷ CAYUELA 2013: v. 2: 169.

¹⁷⁴⁸ Por ejemplo, Arlés (D-012), Módena (D-184), Saint-Pons-de-Thomières (D-294) o Vienne (D-382).

se alude a que los leones eran alimentados diariamente con dos cadáveres y dos ovejas. De aceptarse esta versión alternativa, estaríamos, por consiguiente, ante un episodio plasmado en dos dovelas opuestas de una misma arquivolta.

De hecho, no sería este el único caso en el que se aprecia una ubicación simétrica de ciertas imágenes vinculadas en esta misma portada: los símbolos del Tetramorfos –dos de ellos localizados en el tímpano y dos en sendos salmeres de una de las arquivoltas–, los dos arcángeles que alancean a los dragones o las dos parejas de músicos de las dovelas inferiores de la arquivolta exterior. Teniendo en cuenta la relevancia que parece tener la simetría en el discurso de esta portada,¹⁷⁴⁹ se puede plantear que el personaje con las palomas podría no ser Noé, sino san José, tal y como propone Garland, el cual estaría situado casi simétricamente respecto al resto de la escena de la Presentación en el templo, que estaría formada por la Virgen, el Niño y Simeón.¹⁷⁵⁰ Para Garland la posición simétrica de Daniel respecto al hombre con palomas está condicionada por la intención de «asociar-oponer» dos símbolos de pureza estrechamente vinculados a Cristo, uno del Antiguo Testamento y otro del Nuevo.¹⁷⁵¹ Sin embargo, siendo muy posible que el personaje con el ángel sea Habacuc, la imagen de Daniel, por lógica narrativa, debería tener su correspondencia con este, mientras que el que hiciera de *pendant* de san José con las palomas debería de ser la Virgen y el Niño. A pesar de ello, tal y como comentaremos más adelante, es muy posible que la disposición cruzada de ambas escenas, más allá de un error en la colocación de las dovelas, tenga que ver con una interpretación simbólica en la línea que apunta Garland.

Pero no se acaban aquí las imágenes sobre cuya identificación es factible aventurar alguna hipótesis sobre la base de estas conexiones simétricas. Así, en el dibujo de la RAH se aprecia, en sendas dovelas de la arquivolta exterior situadas simétricamente entre sí sobre las de los músicos, a dos personajes que portan en sus manos una cesta con frutos y un cordero (fig. 256).¹⁷⁵²

¹⁷⁴⁹ Garland describe de forma muy elocuente la importancia de la simetría en la portada: «Tout est symétrie. La parité est omniprésente. Le nombre deux préside à la composition» (GARLAND 1997: 154).

¹⁷⁵⁰ Garland ya ha considerado la posibilidad de que ambos grupos formen parte de la Purificación, y ha planteado la posibilidad de que el personaje ubicado detrás de María sea el viejo Simeón (GARLAND 1997: 157). Respecto al personaje que acompaña a la Virgen con el Niño, se ha interpretado como san José o un profeta, en concreto Isaías o Balaam (YARZA 1982: 550). Sin embargo, si realmente se trata de un profeta, no debe descartarse a Ezequiel, el cual en alguna ocasión aparece junto a la Virgen en relación al texto en el que alude a la puerta cerrada del Templo (Ezequiel, 44: 1-3), que la exégesis ha relacionado con la virginidad de María. Estaríamos, de esta forma, ante la reafirmación del dogma de la encarnación mediante la alusión a la pureza. Un interesante paralelo, también catalán, lo encontramos en las pinturas de San Víctor de Dòrria.

¹⁷⁵¹ GARLAND 1997: 157.

¹⁷⁵² Las imágenes de las arquivoltas se han interpretado, en su totalidad, como imágenes paganas asociadas a la tentación y a la seducción del Maligno. Sin embargo, resulta difícil encontrar la justificación para atribuir dicha lectura a estas dos dovelas, así como a la del personaje que parece rezar con las manos juntas (GARLAND 1997: 157).

Teniendo en cuenta que en la clave de la misma arquivolta aparece el Pecado Original, no puede descartarse que representen la ofrenda de Caín y Abel, tema frecuente en el entorno catalán.¹⁷⁵³ Por encima de estas piezas, en otras dos dovelas, aparece un personaje rezando con las manos juntas y, enfrente de él, un sujeto que se mesa las barbas. Aunque Yarza ha visto en este último gesto una manifestación de dolor o aflicción,¹⁷⁵⁴ el mismo también denota una actitud pensativa y de reflexión destinada a tomar decisiones, en algunos por parte de personajes asociados con la administración de la justicia.¹⁷⁵⁵ Ello nos lleva a preguntarnos si podríamos estar ante una escena de carácter judicial, en la que podrían encajar el juicio de Susana –como hemos propuesto para Echano y Sarbazan en el apartado anterior–, en el que la actuación de Daniel fue decisiva, o ante la sentencia de este último al foso de los leones.

Garland se pregunta si la misteriosa escena que figura en el capitel exterior sur podría tratarse de san Pedro y san Pablo delante de Nerón.¹⁷⁵⁶ Sin embargo, no parece detectarse en ninguna de las dos figuras nimbadas la alopecia que aprecia este autor, y que le lleva a plantearse esta hipótesis. Otra posibilidad, nos situaría ante el rey condenando a Daniel a causa de la presión de los conspiradores. Sin embargo, el hecho de que el personaje nimbado esté duplicado debe llevar a descartar esta lectura.

Tras lo comentado, se constata que, además de la figura de Daniel entre los leones, hay varias imágenes en la portada susceptibles de ser vinculadas con este episodio veterotestamentario: el personaje rezando y el que se mesa las barbas en las dovelas (¿sentencia?), el individuo con el ángel (¿Habacuc?), el león devorando a un individuo en la mocheta (¿castigo de los conspiradores?). Lamentablemente, salvo en el caso de la figura del presunto Habacuc y la devoración de la mocheta, los indicios que pueden avalar estas identificaciones resultan muy débiles e impiden asegurar la existencia de un ciclo tan completo de esta historia.

Sin embargo, lo comentado en las líneas anteriores permite complementar las hipótesis interpretativas planteadas hasta la fecha sobre el programa iconográfico de esta compleja portada. El citado mensaje moral que se desprende de la contraposición entre imágenes de leones vencidos o dominados y fieras que devoran a individuos, lleva a pensar que la portada incorpora no solo un mensaje “pasivo” de esperanza en la redención, como se ha propuesto, sino también

¹⁷⁵³ Sobre la representación de la ofrenda de Caín y Abel en el contexto catalán, véase GUARDIA 2016.

¹⁷⁵⁴ YARZA 1982: 544.

¹⁷⁵⁵ MIGUÉLEZ 2010a: 220, 222.

¹⁷⁵⁶ GARLAND 1997: 153.

una llamada al fiel para la búsqueda “activa” de la salvación de su alma. Daniel, como *exemplum*, muestra el camino para conseguir acceder a la visión plasmada en el tímpano, que es una fusión de Isaías 6:2 con Apocalipsis 4. Además, la presencia del profeta y la posible del castigo a los que contra él conspiraron dotan al conjunto de un carácter escatológico, por cuanto aquel puede ser interpretado también en su sentido anagógico al ser considerado como una alegoría del Juicio Final.¹⁷⁵⁷ De esta forma, los motivos de la cercana presencia de san Miguel pueden ir más allá del sentido triunfal que se le ha atribuido y reforzar esta visión escatológica. Este enfoque abre la puerta a otra posible lectura para el controvertido personaje con las manos juntas, que se encuentra junto a la Virgen con el Niño. Podría tratarse de un donante que ruega por la intercesión de María para la salvación de su alma.¹⁷⁵⁸ De ser así, estaríamos ante una nueva representación en la que la aparece un donante junto a la imagen de Daniel.¹⁷⁵⁹

Daniel, como uno de los profetas que anunció la venida del Mesías, desempeña también un rol alegórico. Este anuncio del sacrificio de Cristo podría estar también representado por la presunta ofrenda de Caín y Abel de las arquivoltas, así como por la Presentación en el templo.

Asimismo, la presencia de Habacuc enriquece la lectura simbólica de la portada en dos sentidos: por su carácter eucarístico¹⁷⁶⁰ y por haber sido asociado por la exégesis con la virginidad de María.¹⁷⁶¹ Efectivamente, la ayuda divina materializada en las viandas que porta Habacuc a Daniel es una alegoría a la eucaristía, el sacramento en el que se materializa el sacrificio de Cristo para redimir a la Humanidad. De ahí, quizás, el interés por incluir un cordero junto a Habacuc. Ello da pie a explicar la aparentemente anómala disposición cruzada de las escenas de la Presentación en el templo y de la condena de Daniel: a la intención de vincular dos personajes caracterizados por la pureza –san José en el pasaje de la Purificación y Daniel–, como propone Garland, habría que añadir la de relacionar a Habacuc con la imagen de la Virgen, para poner de manifiesto la virginidad de esta, y con el Niño, para aludir a la eucaristía.

En lo que respecta a la figura de Daniel, vemos, en consecuencia, que en esta portada incorpora diferentes niveles simultáneos de significación, ya que su lectura tipológica resulta completa: desde el punto de vista alegórico es la prefiguración de Cristo, desde el tropológico, un ejemplo

¹⁷⁵⁷ Véase el apartado VI.1.2 de esta tesis.

¹⁷⁵⁸ Sobre la presencia de imágenes de donantes en los condados catalanes, véase OLANETA 2012.

¹⁷⁵⁹ Véase apartado VI.1.2.3 de esta tesis.

¹⁷⁶⁰ Véase apartado VI.1.4 de esta tesis.

¹⁷⁶¹ Véase apartado VI.1.6 de esta tesis.

del camino a seguir para la salvación, y desde el sentido anagógico simboliza el Juicio Final. Por ello, y por las posibles interpretaciones de otras imágenes de la portada relacionadas con su historia, la imagen del Daniel de Covet desempeña un papel fundamental para la comprensión de tan misteriosa portada.

Finalmente, resulta interesante comentar las similitudes compositivas e iconográficas que la figura de Daniel presenta con un capitel procedente de la desaparecida iglesia de San Nicolás de Sangüesa¹⁷⁶² (D-318). Ya señaló Español la existencia de ciertos elementos en común entre los restos conservados de este templo navarro y algunas iglesias catalanas, sobre todo la portada de Covet,¹⁷⁶³ entre los cuales menciona la coincidencia compositiva de la representación de Daniel en el foso de los leones. En ambas obras el profeta aparece sentado mostrando las palmas de las manos a la altura del pecho y flanqueado por dos leones que curvan sus lomos y agachan sus cabezas hasta lamerle los pies con sus largas lenguas. Como indica esta autora, efectivamente, este modelo puede tener un origen tolosano, pero no relacionado con el capitel del deambulatorio de San Saturnino de Tolosa (D-358), como ella propone, en el que ni el profeta, ni las fieras, ni la composición presentan similitud alguna con las escenas de Covet (D-089) y Sangüesa (D-318). Leones afrontados con el lomo pronunciadamente curvado, largas garras y con melenas compuestas por mechones en forma de llama se encuentran en diferentes espacios de San Saturnino de Tolosa –portada occidental, capiteles del claustro¹⁷⁶⁴ y puerta Miegerville–. Por su parte, la imagen del profeta sedente mostrando las palmas sobre el pecho también encuentra sus paralelos en la escultura del sur de Francia, como por ejemplo en un capitel del interior del ábside de San Nicolás de Nogaro (D-211). Son numerosos los aspectos que vinculan a la escultura de esta iglesia gascona con el entorno tolosano,¹⁷⁶⁵ como se puede comprobar en su relieve del *signum leonis* o en su portada septentrional, la cual incorpora también leones con lomos curvados y melenas flamiformes. Una consecuencia de la evidente vinculación existente entre San Nicolás de Sangüesa y Covet afecta a la cronología de la primera, pues, considerando que para la iglesia leridana se ha propuesto una datación entre 1150 y 1160,¹⁷⁶⁶ cabría plantear retrasar la realización del conjunto navarro, al menos a unas fechas similares, lo cual, además, permitiría suponer que su edificación pudo ser posterior a la donación del templo que realizara en 1153 el rey García

¹⁷⁶² Pamplona, Museo de Navarra, inv. 72.

¹⁷⁶³ ESPAÑOL 1996: 47-48, 70, nota 17; OLANETA 2015: 866-872.

¹⁷⁶⁴ Toulouse, Musée des Augustins.

¹⁷⁶⁵ Las conexiones con San Saturnino de Tolosa ya fueron puestas de manifiesto por Durlat (DURLAT, 1970b: 96, 105).

¹⁷⁶⁶ YARZA 1982: 551.

Ramírez a la colegiata de Roncesvalles,¹⁷⁶⁷ la cual, al igual que Santa María de Covet,¹⁷⁶⁸ estaba regida por canónigos bajo la Regla de san Agustín.

3.1.6. Nuestra Señora de Châtillon-sur-Indre

En el capitel situado en el pilar del lado de la epístola del arco presbiterial de la iglesia de Nuestra Señora de Châtillon-sur-Indre (D-077), aparece Daniel sentado en un objeto alargado colocado horizontalmente, parecido a un cojín o, incluso, a un tronco. El profeta es imberbe, viste túnica corta, está calzado y mantiene la cabeza apoyada en una mano, como si estuviera pensando. Está flanqueado por dos leones que abren sus feroces fauces y apoyan sus garras sobre sendos personajes tumbados desnudos que, a juzgar por su actitud inmóvil y por sus ojos cerrados, están muertos. Sobre una de las fieras, en la cara este del capitel, aparece Habacuc que, sujeto por el cabello, es transportado por el ángel. Aquel lleva en sus manos una marmita y una hogaza de pan. Debajo del ángel, y detrás del león, un campesino se agacha para segar la mies con una hoz, una gavilla de la cual aparece a su espalda. En la otra cara lateral de la cesta, sobre la figura del león, un nuevo personaje camina detrás de un cordero y gestualiza alzando su brazo derecho. En lo alto de la cara frontal del capitel, hay una gran flor, al lado de la cual asoma de entre las nubes la *Dextera Domini*. Toda la escena se desarrolla sobre un registro con motivos vegetales seriados que orna la parte inferior de la cesta.

Por sus numerosos paralelismos iconográficos, compositivos y estilísticos, hemos incluido esta pieza en la que hemos denominado la familia del Berry,¹⁷⁶⁹ en la que también se incluyen los capiteles de Neuilly-en-Dun (D-205), Saint-Genou (D-274), y aunque su estilo es muy diferente, el de Germigny-l'Exempt (D-116).¹⁷⁷⁰

El capitel de Daniel en Châtillon-sur-Indre resulta de gran interés puesto que, además de ser una de las más completas representaciones del episodio de la segunda condena de Daniel de la

¹⁷⁶⁷ ALEGRÍA, LOPETEGUI, PESCADOR 1997: doc. 5.

¹⁷⁶⁸ Covet dependía de la colegiata de Ager (CATALUNYA ROMÀNICA 1984-1998: v. XVII: 113).

¹⁷⁶⁹ Véase el apartado V.3.5.3 de esta tesis.

¹⁷⁷⁰ Han sido numerosos los autores que han relacionado estas piezas. Crozet atribuye numerosas obras realizadas en Berry, entre ellas las cuatro incluidas en la citada familia, a un mismo taller (CROZET 1932: 274-284). Para este autor, además, los capiteles de Châtillon-sur-Indre (D-077), Neuilly-en-Dun (D-205) y Saint-Genou (D-274) son rigurosamente idénticos y, más allá de ser atribuidos a un mismo taller, pueden ser considerados de la misma mano. Vergnolle observa que la composición de la cara principal de Châtillon-sur-Indre (D-077) es idéntica a la de los capiteles de Neuilly-en-Dun (D-205) y Saint-Genou (D-274) (VERGNOLLE 1985: 266). Ravaux aprecia similitudes estilísticas entre los capiteles del crucero de Châtillon-sur-Indre y los de Neuilly-en-Dun y Saint-Genou, que le llevan a afirmar que los dos primeros conjuntos pudieron ser realizados por un mismo escultor (RAVAUX 1987: 47).

escultura románica,¹⁷⁷¹ y de incorporar elementos poco habituales en esta escena, es un claro ejemplo de cómo los sentidos de la lectura tipológica de la imagen pueden verse activados tanto por elementos presentes en la misma, como por las escenas situadas en el ámbito espacial cercano. La presencia de Habacuc con la hogaza de pan y la marmita es un elemento que contribuye a que la imagen pueda ser leída en clave eucarística, pues este personaje era considerado por la exégesis como una alegoría de dicho sacramento.¹⁷⁷² Otros dos elementos incluidos en la cesta pueden reforzar esta lectura, como el segador con la gavilla y el cordero.¹⁷⁷³ Además de que la asociación de la gavilla con el pan eucarístico parece evidente, ya hemos nos hemos referido a la posible alusión de la misma a la ofrenda de la gavilla mecida como alegoría de la resurrección y de la eucaristía.¹⁷⁷⁴ En todas las obras de la familia del Berry aparece una o varias gavillas, por lo que tanto, dada la estrecha relación existente entre estas piezas, en todas ellas hay que valorar la posibilidad de que su inclusión tenga en todas ellas esta misma finalidad simbólica.

El individuo y el cordero que figuran en la cara opuesta de la cesta son otros interesantes elementos, cuya identificación sigue siendo un asunto por resolver. Roffignac ve en dicho personaje al rey Ciro,¹⁷⁷⁵ propuesta a la que se pueden plantear dos objeciones: que el individuo no lleva ningún atributo que lo identifique como un monarca y que por su gestualidad y posición parece más bien relacionado con el cordero que le antecede. El relato bíblico, en el que se indica que los leones eran alimentados normalmente con dos cadáveres y dos ovejas,¹⁷⁷⁶ abre la posibilidad para que se pueda asociar el cordero con uno de los animales que servían de festín diario a las fieras,¹⁷⁷⁷ y al individuo con la persona encargada de dicha tarea. Adicionalmente, una tercera hipótesis se puede plantear tras continuar leyendo el pasaje del *Levítico* en el que se aludía a la ofrenda de la gavilla mecida: «Y en este mismo día en que se consagrará el manojó, será sacrificado un cordero primal, sin mácula, en holocausto al Señor».¹⁷⁷⁸ De esta forma, tanto el cordero como el sujeto que le acompañan podrían referirse a este sacrificio. De ser así, el animal

¹⁷⁷¹ La pieza de Châtillon-sur-Indre es, junto a las de Neuilly-en-Dun (D-205), Saint-Genou (D-274), Germigny-l'Exempt (D-116), Santillana del Mar (D-327) y Santa Radegunda de Poitiers (D-237), la más completa representación escultórica del episodio del profeta Daniel en el foso de los leones en la escultura románica.

¹⁷⁷² Véase apartado VI.1.4 de esta tesis.

¹⁷⁷³ Es esta una de las escasas obras en las que se incluye la representación de los segadores a los que iba destinada la comida que había preparado Habacuc. Para las piezas que incluyen a los segadores, véase apartado V.1.7 de esta tesis.

¹⁷⁷⁴ Véanse apartados VI.1.3 y VI.1.4 de esta tesis.

¹⁷⁷⁵ DE ROFFIGNAC 1929: 140.

¹⁷⁷⁶ Daniel 14: 31: «porro in lacu erant septem leones et dabantur eis cotidie duo corpora et duae oves et tunc non data sunt eis ut devorarent Danihelum» (VULGATA).

¹⁷⁷⁷ Para el capitel de la portada de la iglesia de Santa María de Yermo (D-395), hemos propuesto que los miembros de unos animales que aparecen al lado del profeta junto a una cabeza monstruosa podrían aludir a los restos de estas ovejas con las que se alimentaba los leones (OLANETA 2009: 30).

¹⁷⁷⁸ *Levítico* 23: 12.

subrayaría la lectura alegórica de Daniel como prefiguración de la pasión de Cristo y complementaría el sentido eucarístico aportado por la figura de Habacuc y la gavilla.

Como *pendant* del capitel de Daniel, al otro lado del arco presbiteral, aparece la escena de la *Visitatio sepulchri* (fig. 257), la cual permite establecer un paralelismo con el profeta en el que se destaca la idea de la resurrección.¹⁷⁷⁹ De este modo, el sentido de interpretación alegórica de la figura de Daniel quedaría subrayado no solo por los elementos añadidos presentes en la propia escena de la condena, sino por la asociación con una imagen cercana.

Una de las peculiaridades que caracteriza a las obras incluidas en la familia del Berry es la presencia de unos individuos muertos bajo las garras de los leones. Crozet y Green, consideran que se trata de los dos cuerpos con los que se alimentaba a las fieras según la cita bíblica Daniel 14: 31, a la que acabamos de aludir, interpretación que sería coherente con una de las posibles explicaciones que hemos mencionado para la presencia del personaje con el cordero.¹⁷⁸⁰ Esta lectura implicaría que dicho elemento iconográfico desempeñaría una mera función narrativa, y estaría destinado, tan solo, a hacer de la imagen un fiel reflejo del relato bíblico. Por su parte, Deshoulières y Camus, en relación a los capiteles de Neuilly-en-Dun (D-205) y Saint-Genou (D-274), respectivamente, consideran que son los cadáveres de los que acusaron a Daniel.¹⁷⁸¹ Esta interpretación dotaría a la escena de una fuerte carga simbólica en la que se potenciaría el sentido anagógico de la imagen. La posible fusión en una misma escena de dos momentos diferenciados del pasaje bíblico –la condena del profeta y el castigo a los conspiradores–, provocaría que las mismas figuras de los leones intervinieran simultáneamente en ambos. Aun cuando detrás de ello podría haber razones de economía de espacio, parece más plausible considerar que ha existido alguna motivación de carácter simbólico. Así, los leones –imagen de Cristo en este caso– asumirían el rol de juez al mostrarse, al mismo tiempo, dóciles con Daniel e implacables con los conspiradores, en una clara alusión al Juicio Final.¹⁷⁸² De esta forma, este elemento, los cadáveres de estos individuos, podrían estar activando la lectura según el sentido anagógico.

¹⁷⁷⁹ Roffignac también relaciona la simbología de algunas de las figuras de la condena de Daniel con la escena de la *visitatio Sepulchri* presente en el capitel opuesto del arco presbiteral. La asociación que realiza es la siguiente: Daniel representaría a Cristo, Ciro a las Tres Marías y los leones a los soldados que guardaban el sepulcro (DE ROFFIGNAC 1929: 140).

¹⁷⁸⁰ CROZET 1932: 246; GREEN 1948: 38. Green se refiere a otra de las piezas de la familia del Berry: Saint-Genou (D-274).

¹⁷⁸¹ DESHOULIÈRES 1931b: 448; CAMUS 1987: 298.

¹⁷⁸² Sobre este papel dual de los leones en el episodio de la condena de Daniel, véase OLAÑETA 2014b y el apartado VI.2.2 de esta tesis.

También en este caso, el mensaje simbólico es enfatizado y complementado por las imágenes situadas en los capiteles próximos. La presencia en la nave de un capitel con dos arcángeles que alcanzan a sendos dragones, de los que uno representa, sin duda, a san Miguel (fig. 258), complementa esta lectura. El hecho de que porten un libro en la mano remite muy probablemente a la visión de Daniel narrada en Daniel 12: 1-13, en la que san Miguel le anuncia que «se salvarán los que estén escritos en el libro» y le encomienda que lo mantenga «sellado el libro hasta el tiempo del fin».¹⁷⁸³ Otro de los capiteles próximos, este situado en el lado sur del primer arco fajón de la nave, en el pilar suroeste del crucero, muestra una imagen que reincide en este sentido escatológico. Se trata del pobre Lázaro en el seno de Abraham (fig. 259) y del castigo del mal rico. En este caso, el desigual destino del pobre y del rico es equiparable al distinto final de Daniel y de los que contra él conspiraron. Es quizás en relación con esta lectura escatológica como haya que interpretar la insólita inclusión de la *Dextera Domini* en la escena, la cual tan solo se encuentra en cuatro piezas, tres de ellas pertenecientes a la familia del Berry.¹⁷⁸⁴ Podría aludir a la justicia divina gracias a la cual se salvan los justos y son condenados los malvados.

La comparación de los sentidos de la lectura tipológica que se activan en los diferentes capiteles de la familia del Berry resulta interesante. Châtillon-sur-Indre (D-077) es el único ejemplo en el que parece no activarse el sentido tropológico, pues ningún elemento o escena próxima parece aludir a esta posible lectura. En los otros casos, dicho sentido se pone de relieve gracias a la presencia del individuo que amarra a un simio, ya sea dentro de la misma cesta, ya en un capitel cercano. En todos los casos parece haber una alusión al sentido alegórico, pues en todos ellos está presente la gavilla de mies, que alude a Cristo y su resurrección. Además, en Châtillon-sur-Indre (D-205) y en Saint-Genou (D-274), la presencia de la *visitatio Sepulchri* y de la adoración de los Magos, respectivamente, refuerzan esta lectura. Finalmente, el sentido anagógico es activado en todos los casos por los cadáveres de los conspiradores, y, adicionalmente por la imagen de san Miguel con el libro y el castigo del mal rico junto al pobre Lázaro en el seno de Abraham en Châtillon-sur-Indre (D-205). Es en este último caso donde esta lectura queda más fuertemente subrayada en el espacio del crucero.

¹⁷⁸³ OLANETA 2009: 20; Véanse los apartados V.1.1.3.4 y VI.1.2.2 de esta tesis.

¹⁷⁸⁴ Véase apartado V.1.8 de esta tesis.

	Châtillon-sur-Indre	Neuilly-en-Dun	Saint-Genou	Germigny-l'Exempt
Cadáveres bajo los leones	√	√	√	√
Habacuc y el ángel	√	√	√	√
Segadores	√ (1)	√ (1)	√ (2)	√ (1)
Gavilla	√	√	√	√
<i>Dextera Domini</i>	√	√	√	-
Individuo con mono	-	√	-	√
Individuo con cordero	√			
Águila	√	-	-	√
Escenas próximas				
San Miguel	√	-	-	-
Adoración de los Magos	-	-	√	-
Individuo con mono	-	-	√	-
<i>Visitatio Sepulchri</i>	√	-	-	-
Pobre Lázaro y castigo mal rico	√	-	-	-
Sentidos de la lectura	Alegórico Anagógico	Alegórico Tropológico Anagógico	Alegórico Tropológico Anagógico	Alegórico Tropológico Anagógico

Tabla 37: Elementos iconográficos de los capiteles de Daniel de la familia del Berry, escenas que los acompañan y sentidos de lectura activos en cada programa

3.1.7. Santa María de Tudela

En el pilar suroeste del claustro de la catedral de Tudela, en el capitel adosado que da a la panda meridional, se representa a un personaje sentado que sujeta con cadenas a dos leones que tiene a los lados (D-366). Viste túnica larga y va calzado, tiene el pelo rizado y barba. Las dos fieras, de un tamaño desproporcionadamente grande en relación con el individuo, apoyan sus garras, que no se han conservado, sobre las rodillas del sujeto y dan de mamar a sendos cachorros. El fondo de la cesta está decorado con unas grandes hojas.

Las variopintas interpretaciones que se han propuesto para este capitel son, con excepciones, una clara muestra del riesgo que representa el aventurar lecturas sin tener en cuenta ni el contexto en el que se encuentra la imagen, ni el sentido de los elementos que la componen. Crozet no se arriesga y se limita a describirlo como un personaje barbudo entre leones.¹⁷⁸⁵ Por el contrario, De Egrý identifica la escena con Daniel en el foso de los leones, y plantea que «envuelve la idea ética del ‘Triunfo sobre el Sufrimiento’, y puede tener una interpretación histórica a saber: el triunfo de los cristianos sobre los moros»,¹⁷⁸⁶ propuesta que, al no ir acompañada por la correspondiente argumentación rigurosa, resulta un mero ejercicio especulativo sin fundamento alguno. Moya lo considera una versión del tema oriental de «Gilgamesh, dominador de los animales»,¹⁷⁸⁷ lectura carente de sentido respecto a la cual ya hemos tratado en el apartado VI.1.12 de esta tesis. Español propone que se trata del denominado «Señor de los animales» por el hecho de que el personaje central sujeta con cadenas a los leones y plantea que su presencia junto a unos basiliscos¹⁷⁸⁸ que pisotean a un hombre no es casual.¹⁷⁸⁹ En esta misma línea, Melero piensa que «es difícil pensar que esta escena pueda representar a Daniel entre los leones, porque el personaje central domina claramente los animales a los cuales tiene sometidos y atados por sendas cadenas», y se decanta por considerarlo como el «Señor de los Animales con un contenido simbólico que identifica a los animales —o seres monstruosos— con el pecado dominado por la gracia de Cristo», si bien remarca que la presencia de las crías mamando es un elemento que puede distorsionar este significado.¹⁷⁹⁰ No obstante, señala que utiliza el esquema compositivo habitual en la escena de

¹⁷⁸⁵ CROZET 1959: 337.

¹⁷⁸⁶ DE EGRY 1959: 67, 97-98.

¹⁷⁸⁷ MOYA 1963: 407.

¹⁷⁸⁸ En realidad son grifos, como se aprecia en la figura 260.

¹⁷⁸⁹ ESPAÑOL 1984: 59.

¹⁷⁹⁰ MELERO 1997: 68.

Daniel.¹⁷⁹¹ No da como seguro que se trate de leones, ya que comenta que, de acuerdo a fotografías antiguas, las cabezas de los animales han sido retocadas.¹⁷⁹² En relación a esta duda que plantea Melero, efectivamente, en una fotografía realizada en la década de 1940 (fig. 261)¹⁷⁹³ se observa como el rostro, que no la cabeza, de la fiera del lado exterior no se había conservado. Sin embargo, en otra imagen de 1928 perteneciente al Arxiu Mas¹⁷⁹⁴ (fig. 262) se comprueba que el animal de la cara que da al interior de la galería conservaba perfectamente la cabeza, la cual no difiere nada de su estado actual, por lo que no debe dudarse de su identificación como leones. Sin duda el rostro conservado sirvió de modelo para la reconstrucción del dañado. Volviendo a las interpretaciones que se han realizado de la escena, Patton lo describe como un hombre entre dos leones encadenados¹⁷⁹⁵ y Lozano, recientemente, de nuevo como el Señor de los Animales.¹⁷⁹⁶

Las crías que se encuentran bajo los felinos amamantándose (figs. 261 y 262) son un elemento insólito en las representaciones de la condena del profeta. Tan solo hemos encontrado un lejano antecedente, en un ortostato procedente de la sinagoga de Ein Nashut, cuya tosca decoración en bajorrelieve incluye a un personaje entre dos leones, bajo uno de los cuales, presumiblemente la hembra, se encuentra un cachorro tumbado con las patas hacia arriba, quizás amamantándose (fig. 44).¹⁷⁹⁷ Podrían hacer referencia a la creencia de que los cachorros de león resucitaban al tercer día, aspecto este por el que se relacionaba al león con la resurrección de Cristo.¹⁷⁹⁸ Esta hipotética lectura podría justificar que el individuo fuera Daniel, personaje que, como hemos visto, se le relaciona con la resurrección de Cristo.¹⁷⁹⁹ Sin embargo, Agustín de Hipona en su comentario al salmo 103 comenta que «los cachorros de los leones rugen en atención a la presa, pidiendo a Dios su comida ¿Qué entenderé espiritualmente por “los cachorros de los leones”? Los malignos espíritus, perversos demonios que se alimentan con los errores de los hombres».¹⁸⁰⁰ De acuerdo con este texto, conocido, sin duda, por unos canónigos que seguían la regla de dicho santo, los cachorros podrían tener un sentido negativo, pues representarían al diablo que amenaza al hombre. Esta lectura, si bien se puede cuadrar con la representación genérica de un hombre controlando las tentaciones, tampoco es contradictoria con la escena de Daniel. El hecho de que

¹⁷⁹¹ MELERO 1997: 82-83.

¹⁷⁹² ENCICLOPEDIA NAVARRA 2008: v. 3: 1376.

¹⁷⁹³ Tudela, Biblioteca Pública.

¹⁷⁹⁴ Barcelona, Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, C-52333 (1928).

¹⁷⁹⁵ PATTON 2004: 99, 115.

¹⁷⁹⁶ LOZANO 2015: 198.

¹⁷⁹⁷ Katzrin, Museo de Antigüedades del Golan. WERLIN 2006: 70-72, nota 44; ZISSU 1999: nota 10; HACHLILI 2009: 80, fig. IV-17a; HACHLILI 2013: 418.

¹⁷⁹⁸ Véase nota 1549.

¹⁷⁹⁹ Véase apartado VI.1.3 de esta tesis.

¹⁸⁰⁰ AGUSTÍN b: col. 1375.

los dos leones que están dando de mamar a sus crías lleven melena podría plantear problemas a la hora de identificar a estas fieras como leonas. Sin embargo, en la propia ciudad de Tudela existe un claro ejemplo de que la melena de los leones no tiene necesariamente que ser un elemento de distinción sexual de las fieras.¹⁸⁰¹ Se trata de los restos de la portada de la iglesia de San Nicolás, en los que una leona, claramente identificada por sus mamas, luce una melena idéntica al león macho que tiene enfrente (fig. 263). En otro capitel del mismo pilar aparecen dos unicornios afrontados¹⁸⁰² (fig. 264). Precisamente el ya citado salmo 22 reza: «De ore leonis libera me, domine, et a cornibus unicornium humilitatem mean».¹⁸⁰³ Agustín de Hipona, al comentar el mismo, afirma: «unicornes non diceret, nisi superbos; ideo subjecit, humilitatem meam».¹⁸⁰⁴ La advertencia del salmo a las tentaciones (leones) y al orgullo (unicornios) podría estar detrás de la intención de las imágenes de este pilar. Según Favreau este salmo era recitado en el responso del Domingo de Pasión,¹⁸⁰⁵ por lo que también cabría plantearse si en este espacio del claustro se realizaba dicho día algún tipo de liturgia que pudiera justificar la presencia de estas imágenes.¹⁸⁰⁶

El capitel opuesto al del personaje con los leones, en el lado del pilar que da a la galería oeste, muestra a un individuo que yace bajo las garras de dos grifos afrontados (fig. 260). Lleva en la mano un objeto que podría ser una copa invertida. Español, para quien, como hemos dicho, los animales son basiliscos, lo ha interpretado aplicando una lectura inversa del comentario de Honorio Augustodunensis del salmo 90, en el que comenta que Cristo al andar sobre este tipo de animales manifiesta su superioridad.¹⁸⁰⁷ Esta lectura podría tener visos de ser probable, de no ser porque los animales son grifos y no basiliscos. A pesar de ello, y aunque no tenga relación con dicho comentario patristico, podría plantearse una interpretación en la línea que apunta esta autora. Así, quizás estaríamos ante el individuo que no ha hecho caso de las advertencias y ha sido vencido por las tentaciones –posiblemente la copa represente el pecado de la gula–. Si así fuera, supondría un claro contrapunto al personaje que domina a las fieras. Para llegar a determinar si puede tratarse o no de la condena de Daniel, se requiere analizar la temática del

¹⁸⁰¹ De cara a interpretar esta escena como Daniel entre los leones, el hecho de que los animales sean leonas no representa inconveniente alguno, como hemos visto al tratar sobre los atributos de este animal en el apartado V.1.2 de esta tesis.

¹⁸⁰² Melero destaca que los tres capiteles inferiores de este pilar tienen todos ellos una composición simétrica y se pregunta si los dos que acompañan a este, el de los unicornios y el de los grifos, tienen un valor tanto decorativo como simbólico (MELERO 1997: 83, nota 38).

¹⁸⁰³ Salmos 22: 22.

¹⁸⁰⁴ AGUSTÍN b: col. 176 (trad.: «Denomina unicornios a los orgullosos y solo a ellos. Por eso añade: Mi humildad»).

¹⁸⁰⁵ FAVREAU 1991: 619.

¹⁸⁰⁶ Sobre la representación del unicornio en uno de los capiteles del Panteón Real de San Isidoro de León, en donde en otra de las cestas figura Daniel entre los leones (D-152), véase MORÁIS 2014.

¹⁸⁰⁷ ESPAÑOL 1987: nota 69.

resto de los capiteles de la galería meridional. Todos ellos están relacionados con personajes que han divulgado la palabra de Dios: san Juan Bautista, los apóstoles, san Pablo y algún santo, como san Lorenzo. Los apóstoles aparecen en el momento de Pentecostés y en el de la ascensión de la Virgen. Todos ellos son testigos de excepción de la vida de Cristo y legítimos portadores de su mensaje. Patton señala que las imágenes de esta panda sur, tienen por objetivo el ejemplificar el ideal misionero cristiano mediante la representación de los apóstoles y de santos reconocidos como diseminadores de la tradición cristiana. Para esta autora todo el programa del claustro pone énfasis en la vida apostólica y en la conversión de los no creyentes, y tiene un carácter antijudio.¹⁸⁰⁸ Efectivamente, el paralelo entre el colegio apostólico y el de los canónigos parece evidente. Los apóstoles, además, dieron ejemplo con su martirio. Este rol de *exemplum* lo desempeñan también el Bautista y san Pablo. Es en este contexto donde la presencia de la imagen de Daniel podría encontrar su razón de ser. Como ya se ha comentado, el profeta era considerado por Agustín de Hipona como la imagen de los célibes que solo piensan en las cosas de Dios, de los que viven en paz, y compara a Daniel con los siervos de Dios que llevan una vida en común.¹⁸⁰⁹ De esta forma, la imagen de profeta dominando las tentaciones del diablo, simbolizado por los leones, se suma a este conjunto de *exempla* dirigidos a los canónigos tudelanos, a los que, además, con los unicornios, se les advierte de los peligros de la soberbia. Hay que recordar que en esta galería se encontraba el refectorio, lugar habitual de paso de los canónigos. Es por todo ello que hay que descartar que se trate del Señor de los animales, como hemos visto que han propuesto algunas autoras. Como ya hemos comentado, mantener a los felinos amarrados no es un aspecto antagónico con la imagen de Daniel, y mucho menos un argumento válido sobre el que asentar la más que cuestionable lectura del Señor de los animales.¹⁸¹⁰ Además, tal interpretación no es coherente con el programa iconográfico de esta galería claustral. Aunque los componentes de la escena no aportan elementos relevantes para la identificación de la misma, es gracias al programa iconográfico en el que se inserta, y a considerar quien es el destinatario del mismo, como podemos llegar a la conclusión de que la probabilidad de que se trate de Daniel en el foso de los leones es elevada.

Recientemente, Lozano ha sugerido que este pilar suroeste debería leerse de acuerdo a las palabras del Libro de Job:¹⁸¹¹ «¿Cazas tú acaso la presa a la leona? ¿Calmas el hambre de los

¹⁸⁰⁸ PATTON 2004: 109, 126.

¹⁸⁰⁹ Véase el apartado III.3 de esta tesis.

¹⁸¹⁰ Véanse los apartados V.1.1.2.12 y VI.1.12 de esta tesis.

¹⁸¹¹ LOZANO 2015: 198. Transcribimos a continuación los tres pasajes del Libro de Job de forma idéntica que la autora.

leoncillos, cuando en sus guaridas están acurrucados, o en los matorrales para el acecho?»,¹⁸¹² «¿Querrá acaso servirte el unicornio, pasar la noche junto a tu pesebre? ¿Atarás su cuello a la coyunda? ¿rastrillará los surcos tras de ti?»¹⁸¹³ y «Por orden tuya se remonta el águila y coloca su nido en las alturas? Pone en la roca su mansión nocturna, su fortaleza en un picacho. Desde allí acecha a su presa, desde lejos divisan sus ojos. Sus crías lamen sangre: donde haya muertos, allí está».¹⁸¹⁴ Efectivamente, en esta propuesta aparecen varios de los elementos que se observan en el pilar: las leonas, la alimentación de los cachorros y el unicornio. Aunque podría aducirse que en el segundo de estos pasajes, en la *Vulgata* se habla de «rhinoceros», y no de «unicornis», la duda queda despejada si se tiene en cuenta que Isidoro de Sevilla, en su libro XII de las *Etimologías* (*De animalibus*), asimila estos nombres para denominar a un mismo animal: «Rhinoceron a Graecis vocatus, Latine interpretatur in nare cornu, idem et monoceros, id est, unicornis, eo quod unum cornu in media fronte habeat pedum quatuor».¹⁸¹⁵ Sin embargo, son dos los problemas que presenta esta sugerente propuesta: que no son águilas lo representado en Tudela, sino grifos, y que en nada se justifica la interpretación del personaje como el Señor de los animales. Descartando este segundo aspecto, la opción alternativa de que detrás de las imágenes del pilar estuvieran estos fragmentos del Libro de Job resulta interesante, por lo que debe tenerse en cuenta como posible explicación. Además, la misma no es antagónica al hecho de que el personaje entre los leones sea Daniel. Sin embargo, la lectura que hemos propuesto, al ser más coherente con el programa iconográfico plasmado en la galería meridional, se nos antoja más probable.

Esta representación de Daniel en la catedral sirvió de modelo a otra imagen del profeta en otro edificio de la ciudad. En la portada de la iglesia de la Magdalena (D-367), hay otra representación de Daniel en la que este mantiene amarrados a los leones con cadenas. En este caso, además, al situarse al profeta frente a las tentaciones de Cristo y la ascensión de Alejandro, al igual que en el claustro catedralicio, se enfatizaría, de acuerdo con el sentido tropológico, su papel de *exemplum*. Al representarlo amarrando a las fieras, se estaría realizando una clara alusión al dominio de las tentaciones, lo que contrasta con el monarca macedonio, imagen de la soberbia. Asimismo, las múltiples vinculaciones de Daniel con el Juicio Final se ponen de manifiesto con la presencia en el tímpano de la *Maiestas Domini* con el Tetramorfos y de unos cuerpos en las mochetas que

¹⁸¹² Job 38: 39-40.

¹⁸¹³ Job 39: 9-10.

¹⁸¹⁴ Job 39: 27-30.

¹⁸¹⁵ «Rinoceronte es el nombre dado al animal por los griegos, su traducción latina es cuerno sobre la nariz, así como monoceronte, es decir, “unicornio”, por su único cuerno de cuatro pies en medio de la frente» (ISIDORO: col. 435)

resucitan al oír a unos ángeles que anuncian el fin de los tiempos con sus olifantes. Además, la posible interpretación de las otras figuras del tímpano como la resurrección de Lázaro reforzaría esta lectura escatológica y el rol salvífico del profeta.

Finalmente, el capitel de la catedral tudelana presenta ciertos paralelismos, tanto compositivos, como iconográficos –el personaje está amarrando a los leones y enseñando la rodilla– con una cesta del interior de la iglesia asturiana de Santa María de Villanueva en Teverga (D-352).

3.2. Inspiración en la Antigüedad y adaptación a la función: un interesante y enigmático capitel en San Trófimo de Arlés

Un capitel descontextualizado, que estuvo expuesto en las dependencias anexas al claustro de San Trófimo de Arlés, al menos entre 1999 y 2004,¹⁸¹⁶ se encuentra actualmente almacenado en el depósito lapidario de la catedral (D-013). En el centro de su cara principal aparece un personaje con bigote y barba, de pie y con las dos manos cruzadas sobre el pecho. Viste túnica larga ceñida a la cintura con una especie de fajín. Está flanqueado por dos leones, de pie y con melena, que ocupan las caras laterales de la cesta y que apoyan una de sus garras delanteras sobre las piernas del individuo. Uno de ellos, el situado a la derecha del sujeto, no ha conservado el hocico ni las fauces. Sobre los lomos de las dos fieras, sendos personajes desnudos, de los que uno lleva un pie calzado, les cogen un mechón de la melena, mientras en la otra mano portan un objeto alargado de difícil identificación. Estos, al igual que las bestias, exhiben sus órganos genitales masculinos. La parte posterior de la pieza está decorada con dos grandes hojas de acanto sobre las que se disponen los cuartos traseros de los felinos.

En la cartela que informaba sobre la pieza en 2004 se indicaba su probable procedencia de Montmajour. Comentado el asunto con el personal del Servicio de Patrimonio de Arlés, han descartado dicho origen, pues consideran que la pieza podría proceder de algún lugar de Arlés. Pero, ¿de dónde?

Un detallado análisis de sus características estilísticas, permite apreciar que presenta fuertes similitudes con algunos de los capiteles del lado exterior de la galería oriental del claustro de San Trófimo, que muestran una temática mayoritariamente vegetal (gráfico G-12). Las semejanzas

¹⁸¹⁶ Estas son las dos fechas en las que lo pudimos ver en sendas visitas a Arlés.

resultan evidentes si se compara el rostro del personaje de este capitel, con el de otro individuo, también barbado, de uno de los capiteles del tramo central de la galería. Los ojos, la forma del bigote, de los cabellos y el amplio rostro, son algunos de los elementos en los que se confirma esta identidad de estilemas (fig. 265). Asimismo, en la análoga manera de trabajar las cabezas de los leones (fig. 266), las hojas de acanto (fig. 267) y el desbastado de la pieza no hace sino confirmar que la misma fue obra del taller que trabajó en las cestas exteriores de la galería oriental.¹⁸¹⁷ En algunas de estas últimas se aprecia que fueron recortadas en su parte inferior para eliminar el astrágalo y adaptarse así al fuste (fig. 268, arriba). Sin embargo, tanto en el capitel descontextualizado, como en otros ubicados en la galería (fig. fig. 268, abajo), esta moldura se ha mantenido. Según Hartmann-Virnich estas anomalías son indicio de dificultades para encontrar algunos materiales adecuados.¹⁸¹⁸ Algunos aspectos estructurales le han llevado a pensar, además, que existía una voluntad de continuar el claustro por su galería sur —que posteriormente se construyó en época gótica—.¹⁸¹⁹ Las evidencias de readaptación de ciertas piezas y el presunto proyecto de continuar la obra por la panda meridional, podrían explicar la existencia de material tallado que, tras ser elaborado previamente al montaje de dicha galería, quedaría sin ubicar, y por tanto descontextualizado, al no llevarse a cabo la misma.

Una vez planteada una hipótesis sobre su posible origen, pasemos a analizar cual podría ser la lectura de las enigmáticas imágenes que configuran la decoración esculpida de esta cesta. Cuando en 1924 Agard lo incluye en el inventario del Musée Lapidaire d'Arlés, lo describe como Daniel entre los leones, e interpreta a uno de los personajes desnudos —parece que solo ve un costado— como el propio profeta.¹⁸²⁰ Quince años más tarde, Adhèmar considera que la inútil presencia, desde el punto de vista de la narración bíblica, de las dos imágenes desnudas que acompañan a Daniel obedece a las leyes de la simetría y que las cabezas de estas tenían el fin de actuar ornamentalmente en lugar de rosetas.¹⁸²¹ Esta opinión es criticada duramente por Weisbach en 1945, quien considera que, dados el gesto y actitud del personaje central, es absolutamente

¹⁸¹⁷ Adicionalmente, las dimensiones de este capitel —31 x 24 cms.— son coherentes con las de las cestas de la galería este, cuya altura, por ejemplo, oscila entre los 30,2 y los 36,5 centímetros.

¹⁸¹⁸ HARTMANN-VIRNICH 2004: 308-309.

¹⁸¹⁹ Según Thirion, una vez finalizada la galería norte, a partir de 1194 hubo una paralización de las obras de construcción del claustro a causa de una rebelión de los canónigos contra el arzobispo motivada por el rechazo de estos a la vida en común. La actividad se reanuda, una vez resuelto el conflicto, en 1204. Entre esta fecha y 1220 se trabajaría en la galería oriental. En este último año, la guerra, las querellas entre los canónigos y el arzobispo y las deudas de este provocarían una nueva paralización de las obras, las cuales ya no se volverían a reanudar hasta el siglo XIV (THIRION 1976: 442). Este rango de fechas coincide con el propuesto por Hartmann-Virnich, 1200-1220 (HARTMANN-VIRNICH 2004: fig. 1).

¹⁸²⁰ AGARD 1924: 17-18.

¹⁸²¹ ADHÉMAR 1996 (1939): 173-174.

desacertada la identificación con Daniel, y propone que se trata del hombre enredado en el pecado que «es acosado por las pasiones, el demonio y el infierno».¹⁸²² Según él, los dos hombres desnudos sobre los leones pertenecen a la misma categoría significativa que las mujeres cabalgando un león de la puerta Miegville de San Saturnino de Tolosa y de la techumbre de la capilla de Santa Fe de la catedral de Santiago de Compostela. Poco más tarde, en 1948, Green, que no cree que este capitel represente la condena del profeta, relaciona la postura de la figura central con las imágenes funerarias yacentes de Guillermo Gaucelm de Taullet en Arles-sur-Tech (1203) y con la del obispo Guillermo de Jorda en la catedral de Elna (1186) (fig. 269). Interpreta la presencia de los dos personajes desnudos como almas, en relación con los textos bíblicos Salmos 7: 1-2 y Salmos 22: 21.¹⁸²³ Medio siglo después, Kletke da por buena la argumentación de Weisbach y afirma que este autor consiguió demostrar que no se trataba de Daniel. Sin embargo, resulta difícil aceptar que el término «demostración» defina adecuadamente lo planteado por Weisbach, pues se limitó a descartar dicha interpretación utilizando para ello unos argumentos más que discutibles, y a proponer una posible lectura no avalada por razonamientos incontestables, que son los que se esperan de toda demostración.¹⁸²⁴

Las interpretaciones y propuestas que han realizado estos autores, aunque aportan elementos interesantes, deben ser revisadas considerando aspectos fundamentales para una correcta lectura, como la naturaleza del gesto del personaje central, la posible fuente de inspiración de las figuras desnudas sobre los leones, su posible sentido y el contexto para el que estaría pensada esta cesta.

La gestualidad de la figura central parece un elemento clave para desvelar el sentido de esta enigmática imagen. La postura de los brazos cruzados sobre el pecho aparece en ciertas esculturas de carácter funerario, como hemos visto que acertadamente ha puesto de manifiesto Green,¹⁸²⁵ como reflejo de una extendida tradición de colocación de los difuntos en los rituales funerarios de la época. Este ademán era frecuente en la plástica bizantina, donde se utilizaba, también por

¹⁸²² WEISBACH 1949 (1945): 139-140; WEISBACH 1946: 154. Resulta curiosa la polémica que surge entre ambos autores. A la crítica que Adhémar realiza a la interpretación simbólica de las imágenes: «la présence, autrement inexplicable, a fourni aux amateurs de symbolisme et d'iconographie une occasion de commentaires sans fins» (ADHÉMAR 1996 (1939): 174), Weisbach, que se da por aludido, responde arremetiendo contra el enfoque formalista y lanzando un comentario que puede parecer insultante: «tal vez, no carecerá por completo de razón un *amateur d'iconographie* al creer que Adhémar, con su método de explicación formalista, ha sido víctima de una falta de conocimientos iconográficos» (WEISBACH 1949 (1945): 139).

¹⁸²³ GREEN 1948: 80-81.

¹⁸²⁴ KLETKE 1997: nota 275; KLETKE 1995: 24.

¹⁸²⁵ A los ejemplos que cita esta autora, se pueden añadir, en la misma Elna, dos tumbas de atribuidas a Ramón de Bianya: las de Fernando del Soler (1203) y Ramón Vilallonga (1211-1216) (fig. 269).

estas fechas, con sentido funerario, como se aprecia en la escena de la ascensión al cielo de san Neofito, representada en la decoración pictórica de su tumba en Chipre, obra de 1183 (fig. 270).

Sobre la significación de este gesto, Miguélez opina que «denota sumisión, claudicación, aceptación y humildad», actitudes que podrían estar asociadas, por ejemplo, a la representación de las almas difuntas que aspiran a la salvación.¹⁸²⁶ Este gesto se introduce en el arte medieval occidental a finales del siglo XII o comienzos del XIII, y es utilizado también en escenas como el bautismo de Cristo o la Anunciación.¹⁸²⁷ El hecho de que sea una postura inédita en los numerosos ejemplos de Daniel entre los leones, no supone necesariamente, al contrario de lo que considera Weisbach, una prueba que lleve a descartar esta interpretación. Al tratarse, como hemos visto, de un gesto incorporado a la plástica románica por estas fechas y considerando que las actitudes que denotan aceptación y sumisión son habituales en las imágenes del profeta, es factible que en este capitel descontextualizado de Arlés se esté mostrando su condena al foso.

Las figuras de los personajes desnudos de las caras laterales recuerdan a los *putti* que cabalgan leones en las representaciones de *thiasoi* dionisiacos en algunas obras de la Antigüedad romana. En las mismas, este tipo de personajes juegan con las melenas de las fieras y portan objetos en la mano, como sucede en Arlés. Ejemplos bastante elocuentes de esta posible fuente de inspiración son un relieve báquico que se conservaba en el palacio Mazzarini, y que se conoce por un grabado de Giovanni Bellori de 1693 (fig. 271), una copa del tesoro de Boscoreale (fig. 272),¹⁸²⁸ y sendos sarcófagos conservados en los Musei Capitolini (fig. 273) y Musei Vaticani (fig. 274). En esta última obra, la forma como los *putti* montan a los leones se aproxima bastante a lo que se ve en la cesta de San Trófimo. Considerando la romanizada tradición de esta parte de Provenza, y especialmente de Arlés, parece factible que se haya producido una inspiración en obras romanas.¹⁸²⁹

¹⁸²⁶ MIGUÉLEZ 2010a: 269.

¹⁸²⁷ Este gesto es el adoptado por Cristo en la escena de su bautismo en los frescos de San Juan de Uncastillo, y por María en el relieve de la Anunciación procedente de Cambrón y conservado en la Yale University Art Gallery, New Haven. Contradiendo a quienes habían indicado que este gesto se había incorporado a la iconografía occidental a finales del siglo XIII, Brandhorst, manejando un corpus de miniaturas de salterios ingleses por él elaborado, ha demostrado su presencia en fechas más tempranas en escenas como el asesinato de Abel, la creación de Eva, la cena de Emaús o el sacrificio de Isaac (BRANDHORST 1993: 17-18).

¹⁸²⁸ Paris, Musée du Louvre.

¹⁸²⁹ Moráis cita las figuras de los *putti* desnudos del sarcófago de los Musei Vaticani como posible fuente de inspiración de imágenes de niños cabalgando leones en la escultura románica (MORAÍS 2013: 530, nota 54).

En la escultura románica, sobre todo en el norte de la península ibérica, no es extraña la representación de individuos desnudos sobre leones. Ejemplos de esta escena se encuentran en el castillo de Loarre, San Pedro de las Dueñas, Argomilla, San Isidoro de León (ND-052), Aire-sur-l'Adour y en una pieza descontextualizada del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.¹⁸³⁰ Según Moráis, el capitel del castillo de Loarre en el que un joven desnudo monta a lomos de un felino, permite confirmar que en la época románica se conocía el tema de los leones y los *putti* dentro de cortejos báquicos. A este respecto se pregunta si el uso de estas imágenes es fruto de un traspaso iconográfico que se puede explicar por el contacto directo con piezas antiguas, o bien se trata de una imagen que conserva su pasado clásico de forma remota, sin que sus autores medievales conozcan su origen y significado.¹⁸³¹ Este autor relaciona también un capitel de la catedral de Jaca con un sarcófago con *putti* vendimiadores de la iglesia de San Lorenzo Extramuros de Roma en el que uno de estos personajes cabalga una leona o una pantera. De nuevo, en este caso también ve factible que existiera un conocimiento remoto de este tipo de repertorios.¹⁸³² En el capitel conservado en el museo neoyorkino, cuyo estilo se considera muy próximo a la escultura de la catedral de Jaca, el individuo agarra los mechones de la melena del león, como en Arlés y como hemos visto que también sucede en algunas de las procesiones báquicas romanas (fig. 275).

Weisbach ha relacionado el capitel de Arlés con uno situado en el lado del evangelio de la nave de San Isidoro de León, en el que aparece, entre dos leones, un personaje desnudo con las manos juntas en actitud de rezar (ND-052). Descarta que se trate de Daniel y le aplica la misma interpretación que al capitel de Arlés.¹⁸³³ En esta línea, pero sin dotar de carácter negativo al individuo, se sitúa la opinión de Durliat, para quien es un alma que implora protección contra las fuerzas del Mal y de la muerte que le acechan, representadas estas por los leones, a la figura de Cristo en majestad de uno de los capiteles del lado meridional.¹⁸³⁴ Otros autores, como Viñayo y Enríquez de Salamanca, lo han identificado, sin dar más explicaciones, con la condena del profeta.¹⁸³⁵ Por el contrario, para Martín es improbable que en esta cesta leonesa se represente dicho episodio debido a su «wild hair». Esta autora se pregunta si los personajes de las caras

¹⁸³⁰ Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 22.219. LITTLE, SIMON, BUSSIS 1987: 62-63.

¹⁸³¹ MORÁIS 2013: 541-542. La inspiración en modelos clásicos de este capitel de Loarre ha sido puesta de manifiesto anteriormente por Martínez Prades (MARTÍNEZ PRADES 2005: 158).

¹⁸³² MORÁIS 2013: 541. Para Castiñeiras resulta evidente la inspiración en el repertorio clásico, con connotaciones dionisiacas, de un acroterio de la catedral de Santiago de Compostela en el que una mujer semidesnuda monta un león (CASTIÑEIRAS 2010: 29).

¹⁸³³ WEISBACH 1949 (1945): 140.

¹⁸³⁴ DURLIAT 1990: 371.

¹⁸³⁵ ENRÍQUEZ DE SALAMANCA 1990: 59; ENCICLOPEDIA LEÓN 2002: 559.

laterales podrían asociarse con Hércules luchando con el león de Nemea.¹⁸³⁶ Tanto en el caso de Arlés, como en el de la colegiata isidoriana, los personajes centrales realizan sendos gestos impropios de unos pecadores. Mientras que el primero, como ya hemos comentado, estaría manifestando su aceptación cruzando los brazos sobre el pecho, el segundo aparece rezando. Esta gestualidad contradictoria con una presunta condición de pecador lleva a cuestionar la propuesta de Weisbach. Lo que sí resulta evidente es que en ambas obras se está aplicando un modelo iconográfico característico de la condena de Daniel.

Prado-Vilar ha vinculado el conocido como “capitel del sátiro” de la catedral de Jaca (fig. 276)¹⁸³⁷ con el imaginario del *thiasos* dionisiaco.¹⁸³⁸ La imagen principal de dicha obra, un individuo desnudo de «plasticidad turgente, sinuosa y aérea», en palabras de este autor,¹⁸³⁹ está acompañada, en dos de las otras caras de la cesta, por un ave –en la que ve el ave fénix– y un león.¹⁸⁴⁰ Recientemente, ha definido esta escena como «una visión sobrecogedora del momento culminante en el que el resucitado emerge con un cuerpo nuevo de entre las llamas del fuego escatológico y se eleva en dirección a la gloria».¹⁸⁴¹ Ha reforzado dicho argumento aludiendo a la defensa que Agustín de Hipona hace de la «carnalidad» de los cuerpos resucitados, y de la recuperación de su plenitud y de cada uno de sus órganos.¹⁸⁴² Estos son parte de los razonamientos en los que sustenta su propuesta de que tanto el “capitel del sátiro”, como el que se conserva en la iglesia de Santiago de Jaca, podrían formar parte de la capilla funeraria del conde Sancho Ramírez. Tenemos, así, como en un entorno vinculado a la Regla de San Agustín, como es la catedral de Jaca, había, posiblemente, un espacio con función funeraria en el que se aludiría a la resurrección del cuerpo mediante la representación de su desnudez y de la figura del león.

Independientemente de la sugerente propuesta sobre la presunta ubicación de los dos magníficos capiteles jaqueses en la capilla condal,¹⁸⁴³ lo que nos interesa en este estudio es que la argumentación de Prado-Vilar nos aporta la clave para entender las posibles razones de la presencia de los individuos desnudos sobre los leones, tanto en Arlés, como en León.

¹⁸³⁶ MARTIN 2006: 214.

¹⁸³⁷ Museo Diocesano, Jaca.

¹⁸³⁸ PRADO-VILAR 2010: 35.

¹⁸³⁹ PRADO-VILAR 2010: 35.

¹⁸⁴⁰ PRADO-VILAR 2015.

¹⁸⁴¹ PRADO-VILAR 2015: 220.

¹⁸⁴² PRADO-VILAR 2015: 216, 220.

¹⁸⁴³ García García, aduciendo como argumento la coincidencia de medidas de estos capiteles con el resto de las cestas procedentes del claustro, ha mostrado su desacuerdo con esta propuesta (GARCÍA GARCÍA 2016a: nota 1409).

En el programa iconográfico del claustro de San Trófimo el tema de la resurrección adquiere una gran relevancia, al menos en las imágenes de la galería norte, como han puesto de manifiesto Rouquette, Thirion y Lacoste.¹⁸⁴⁴ Ello no debe ser ajeno, como bien ha apuntado Hartmann-Virnich,¹⁸⁴⁵ al rol funerario desempeñado por el espacio claustral canonical, cuyo cementerio consta que fue consagrado en 1183.¹⁸⁴⁶

Una primera lectura del capitel descontextualizado de Arlés llevaría a interpretar la escena principal como Daniel en el foso de los leones, en la cual el profeta manifestaría una actitud de sumisión, de aceptación, adoptando un gesto, con los brazos cruzados sobre el pecho, que empieza a ser habitual por estas fechas en las representaciones artísticas. Las figuras de los personajes desnudos sobre los leones, más allá de su inspiración clásica, podrían evocar la resurrección del cuerpo. Como ya hemos comentado,¹⁸⁴⁷ Daniel ha sido relacionado por la exégesis con la resurrección, y ello se ha puesto de manifiesto en algunas de sus representaciones.

Según una interpretación alternativa, el personaje central podría ser una persona fallecida, condición que sería puesta de manifiesto por el ademán de sus brazos, que, como hemos visto, está asociado a los ritos funerarios. En este caso, el alma del difunto, al haber abandonado ya el mundo terrenal, no podría estar amenazada por las tentaciones del demonio representado por los felinos, como ha propuesto Weisbach. Los leones podrían simbolizar a Cristo-juez, como sucede en el tímpano de Jaca. No debe descartarse que este personaje fuera un canónigo. A estos efectos, resulta interesante recordar que el capítulo de la catedral de Arlés adoptó la Regla de San Agustín durante la segunda mitad del siglo XII.¹⁸⁴⁸ El presunto canónigo difunto, en el centro, estaría flanqueado por dos leones, símbolo de la resurrección, con los que jugarían unos individuos desnudos, inspirados en el mundo clásico, que no serían sino almas resucitadas, que mostrarían abiertamente su sexo para aludir a la resurrección integral del cuerpo defendida por el fundador de su regla, Agustín de Hipona. Y todo ello se realizaría adoptando el modelo iconográfico

¹⁸⁴⁴ ROUQUETTE 1980 (1974): 332; THIRION 1976: 409; LACOSTE 1976b: 137. En lo que respecta al programa de la galería oriental, en la que se incluyen temas de la infancia de Cristo, de la Pasión y que evocan al Juicio Final, los dos últimos autores coinciden en afirmar su menor coherencia iconográfica.

¹⁸⁴⁵ HARTMANN-VIRNICH 2004: 314.

¹⁸⁴⁶ THIRION 1976: 441; HARTMANN-VIRNICH 2004: nota 25. El monasterio de Santo Domingo de Silos es otro ejemplo en el que la resurrección podría ser una de las líneas directrices de un programa iconográfico asociado a una de las funciones del espacio claustral, la funeraria, tal y como ha desarrollado extensamente Valdez (VALDEZ 2012: 89-136).

¹⁸⁴⁷ Véase el apartado VI.1.3 de esta tesis.

¹⁸⁴⁸ ROUQUETTE 1980 (1974): 329; THIRION 1976: 441; LACOSTE 1976b: 133-134.

característico de las representaciones de Daniel en el foso de los leones, personaje muy vinculado con el Juicio Final, la salvación del alma y un *exemplum* para aquellos que optan por la vida casta y retirada.¹⁸⁴⁹ Se establecería así un paralelismo entre el canónigo difunto y Daniel que no perseguiría otra cosa que mostrar cuan necesaria y merecida es la salvación del primero.

También en el capitel de San Isidoro de León podría aplicarse una lectura similar: un fiel, ya muerto y resucitado, aparecería flanqueado por dos leones, símbolo de Cristo-juez, y junto a unas almas desnudas que, como en Arlés, podrían aludir a la resurrección de los cuerpos. Es interesante considerar, en lo que respecta a esta interpretación, la presencia más al oeste, pero en el mismo lado del muro, de un capitel con una *elevatio animae*. Sin embargo, en el caso de la pieza leonesa, las largas y llamativas melenas del personaje central abren la vía a otras interpretaciones alternativas. Podría ser san Pelayo, patrono original del templo, el cual, según la *Vita vel passio sancti Pelagii* de Raguel (c. 967) y un poema de Hroswitha de Gandersheim (s. X), estando prisionero en Córdoba, cautivó por su belleza a Abderramán III, quien, a cambio de abjurar de su fe, le ofreció honores, riquezas, y los favores de unos jovencitos. El rechazo a estas tentadoras ofertas llevó a Pelayo al martirio.¹⁸⁵⁰ Los largos cabellos parecen ser uno de los atributos con los que se pone de manifiesto la belleza y juventud del santo ya desde la escultura románica. Ejemplo de ello es la Puerta del Cordero de la propia colegiata, en donde la figura de Pelayo presenta un aspecto juvenil, con una larga y ondulada melena.¹⁸⁵¹ De esta forma, en la escena del capitel de León, el santo patrón del templo ocuparía el mismo lugar entre los leones que, un siglo más tarde, el presunto canónigo de Arlés, por lo que sería un antecedente de dicha imagen. Pero todavía existe una tercera alternativa para interpretar la cesta leonesa, la cual es más fiel a la narración del martirio del santo. La desnudez de la figura del capitel podría ser explicada en el contexto de propia *Vita*, en el que se narra que, al intentar tocarle el emir, Pelayo le rechazó y se desgarró las vestiduras mostrándose como fuerte atleta. El monarca, ciego por la lujuria, ordenó que sus jovencitos lo sedujesen con persuasivos halagos. De esta forma, en el capitel podría estar representándose a Pelayo, desnudo, hermoso y rezando –manifestación de su negativa a abjurar de su fe– tentado por los leones –alegoría del diablo y sus tentaciones, como hemos visto– y por los jovencitos, cuyas lujuriosas intenciones serían expresadas con su desnudez. Sea cual sea la

¹⁸⁴⁹ Véanse los apartados VI.1.2, VI.1.3 y VI.1.10 de esta tesis. Una hipotética función de la imagen del capitel como ejemplo para los canónigos resultaría coherente con el contexto histórico y con los conflictos provocados por el rechazo de los canónigos a la vida en común.

¹⁸⁵⁰ Para la historia del martirio de san Pelayo, véase DÍAZ 1969; GIL 1972; MÉRIDA 2010.

¹⁸⁵¹ Esta figura ha sido identificada como san Pelayo por Viñayo, Poza, Martín y García García (ENCICLOPEDIA LEÓN 2002 562; POZA 2003: 14; MARTÍN 2008: 371; GARCÍA GARCÍA 2016a: 167). Martín defiende esta interpretación indicando que la larga cabellera y la falta de barbas podrían aludir a la juventud del santo. Por el contrario, Rico ha argumentado que se trata de san Vicente (RICO 2009: 298, 304).

interpretación correcta, lo que resulta evidente es que esta imagen utiliza un modelo iconográfico característico de la condena de Daniel al foso de los leones, episodio que es coherente con las lecturas en clave de resurrección y martirial. De esta forma, puede pensarse que la elección de la composición de la escena, más allá de ser un asunto meramente formal, podría haber tenido una motivación simbólica, lo que sería un nuevo punto en común con la cesta provenzal.

A causa del especial protagonismo que adquirió la ciudad de Arlés en la lucha contra las herejías,¹⁸⁵² en particular contra la albigense a finales del siglo XII y comienzos del XIII,¹⁸⁵³ algunos autores han visto en el programa iconográfico de la galería oriental del claustro de San Trófimo una reacción antiherética. Así, para Rouquette el programa de esta panda, en el que se proclaman las tres manifestaciones de Cristo –el anuncio a los pastores, la adoración de los Magos y la entrada en Jerusalén–, deviene una «puissante exhortation antihérétique».¹⁸⁵⁴ Recientemente, Segal ha insistido en este enfoque y ha incluido en este mensaje de defensa de la ortodoxia dogmática otras imágenes de esta panda claustral, como la figura de Judas, la Flagelación, el rey Herodes, un jinete y las tentaciones de Cristo. En su opinión «the sculptural program served as an affirmation of the canons' collective orthodox identity as distinct from that of the local heretical nobility».¹⁸⁵⁵ La presencia en el capitel descontextualizado del depósito lapidario de los dos *putti* sobre los leones también es susceptible de ser explicada en relación a este mensaje antiherético. La desnudez de ambos personajes y su manifiesta exhibición de los genitales, como hemos comentado, podrían hacer referencia a la resurrección del cuerpo en su plenitud, lo que supondría una evidente expresión de oposición al dogma albigense que la niega.

Al describir la pieza al inicio de estas líneas hemos señalado que uno de los *putti* tiene un pie calzado. En la mitología griega son varios los personajes que en algún momento portan una sola sandalia. El más popular es el caso de Jasón, quien es descubierto por Pelias por llevar calzado solamente un pie.¹⁸⁵⁶ Virgilio, en la *Eneida*, describe un ejército de monosándalos y Tucídides cuenta que los platenses hicieron una incursión contra los espartanos llevando calzado solamente en un pie.¹⁸⁵⁷ Aquiles aparece con una sola sandalia en algunas representaciones de su

¹⁸⁵² Rouquette recuerda como Bernardo Garin, arzobispo de Arlés, arrestó y llevó a Enrique de Lausana ante el concilio de Pisa de 1135 (ROUQUETTE 1980 (1974): 339).

¹⁸⁵³ SEGAL 2010: 55-60.

¹⁸⁵⁴ ROUQUETTE 1980 (1974): 339.

¹⁸⁵⁵ SEGAL 2010: 60-74.

¹⁸⁵⁶ OBRADOR 2009: 62-63; LAPENSÉE 2011: 23-25.

¹⁸⁵⁷ OBRADOR 2009: 63; LAPENSÉE 2011: 48.

incorporación al ejército griego,¹⁸⁵⁸ Dionisos en los frescos de la Villa de los Misterios de Pompeya.¹⁸⁵⁹

En San Saturnino de Tolosa se encuentra, en dos ocasiones, el fenómeno del monosandalismo: en la mocheta oriental de la puerta Miegerville y en el famoso relieve del *signum leonis, signum arietis*, conservado en el Musée des Augustins (fig. 277).¹⁸⁶⁰ Respecto a este último, Du Mège planteó en 1814 que representaba el curso del Sol y que

la chaussure qui recouvre les pieds appuyés sur le tombeau , fait sans doute allusion au froid que l'on éprouve lorsque le Soleil caché dans l'ombre du cercueil ne lance plus de rayons vivifiants, temps où l'on est forcé de se couvrir avec soin, pour se dérober aux malignes influences du Génie du Mal ou de l'Hiver.¹⁸⁶¹

Esta visión asociada con el ciclo solar y con el tránsito de las estaciones, ha sido retomada y desarrollada por Mora, quien, recurriendo a la patrística, ha relacionado las figuras de las mujeres que sostienen el león y el cordero con los periodos de Leo y de Aries, ambos caracterizados por sendas secuencias inversas frío-calor. La autora sugiere que el recurso de mostrar tan solo un pie calzado sería la forma como el escultor pondría de manifiesto la dualidad térmica de ambos periodos. Estos, añade, estarían relacionados con Cristo mediante la cristianización de los signos en el *Agnus Dei* y en el león de Judá.¹⁸⁶² Apoyándose en esta interpretación, D. Cazes ha sugerido que estas dos mujeres monosandálicas podrían aludir a la muerte y resurrección de Cristo.¹⁸⁶³

Se ha asociado el fenómeno del monosandalismo a ritos de pubertad e iniciación,¹⁸⁶⁴ de tránsito, de paso a un nuevo mundo o estado,¹⁸⁶⁵ a actos jurídicos de toma de posesión,¹⁸⁶⁶ a personajes que han de pasar una prueba, como marca de contacto con el inframundo o con divinidades relacionadas de alguna manera con la muerte¹⁸⁶⁷ y a la resurrección. Obrador ve en el

¹⁸⁵⁸ LAPENSÉE 2011: 14-16.

¹⁸⁵⁹ OBRADOR 2009: 63-64; LAPENSÉE 2011: 20-22.

¹⁸⁶⁰ CAZES, CAZES 2008: 245-246, 286-289. En relación a la mocheta de la puerta Miegerville D. Cazes plantea la posibilidad de que el monosandalismo tenga que ver con el tránsito de las estaciones y cita como ejemplo la alegoría del otoño en el baptisterio de Parma, que tiene medio cuerpo desnudo y medio vestido. Otro ejemplo de personaje monosándalo en la escultura románica se encuentra en un capitel de la portada de Artaiz (ARAGONÉS 2016: 272-273).

¹⁸⁶¹ DU MÈGE 1814: 250.

¹⁸⁶² MORA 1991.

¹⁸⁶³ CAZES, CAZES 2008: 288.

¹⁸⁶⁴ LAPENSEE 2011: 14-22.

¹⁸⁶⁵ DEONNA 1935; LAPENSEE 2011: 22-30.

¹⁸⁶⁶ LAPENSEE 2011: 30-33.

¹⁸⁶⁷ LAPENSEE 2011: 36-38.

monosandalismo «un anhelo de trascendencia del ser humano, de ir más allá de la vida conectando, a través del rito, con las divinidades que pueden propiciar la vida postrera».¹⁸⁶⁸

De lo comentado en relación al monosandalismo, la inspiración en la Antigüedad, la relación con lo funerario, con el tránsito entre dos mundos o espacios y la vinculación con la resurrección son aspectos a los que hemos aludido, precisamente, en relación al capitel de Arlés. En consecuencia, parece que el detalle del *putto* monosándalo no haría sino reforzar el sentido funerario y salvífico asociado a las dos posibles lecturas que hemos propuesto para esta la cesta: la de Daniel entre los leones y la del difunto canónigo. Ambas son coherentes con el programa iconográfico desplegado en la galería oriental del claustro y con el contexto funerario de este. Por todo lo comentado, resulta evidente que este capitel tiene el suficiente interés, atractivo, misterio y relevancia como para abandonar el oscuro espacio en el que se encuentra en la actualidad y volver a ser expuesto, y así ver de nuevo la luz, esa luz a la que aspiraban las almas de los canónigos.

3.3. Posibles razones para las representaciones múltiples de Daniel en el foso en un mismo edificio

Al hablar de las dos representaciones del tema en Cénac (D-061 y D-062), a Guesuraga le parece sorprendente que Daniel esté representado dos veces en un mismo templo.¹⁸⁶⁹ No es este, ni mucho menos, un caso insólito o aislado. Además del citado templo, aparecen dos o más representaciones de Daniel, o escenas susceptibles de serlo, en Airvault (D-005 y D-006), Arnac (D-014, D-015 y D-016), Castañeda (D-339 y D-340), Cervatos (D-065 y D-066), Chadenac (D-070 y D-071), Chateaufeillant (D-074 y D-075), Chur (D-079, D-080 y D-081), Ferreira de Pantón (D-103 y D-104), Fidenza (D-105 y D-106), Ginebra (D-118 y D-119), La Sauve-Majeure (D-135 y D-136), Landiras (D-140 y D-141), Langoiran (D-143 y D-144), Laurenque (D-148 y D-149), Le Dorat (D-150 y D-151), Loarre (D-158 y D-159), Mazères (D-178 y D-179), Moirax (D-185, D-186 y D-187), Moissac (D-188 y D-189), Moraima (D-197 y D-198), Pozancos (D-239 y D-240), Rebón (D-245 y D-246), Ripoll (D-259 y D-260), Saint-Aubin (D-266 y D-267), Saint-Ferme (D-272 y D-273) Saint-Lizier (D-282 y D-283), Saint-Pons-de-Thomières (D-294 y D-295), Saint-Robert (D-298 y D-299), Saint-Sever (D-301, D-302, D-303 y, quizás D-409), Sainte-Radegonde (D-308 y D-309), San Martín de Elines (D-315, D-316 y D-317), Santiago de

¹⁸⁶⁸ OBRADOR 2009: 65.

¹⁸⁶⁹ GUESURAGA 2001: 79.

Compostela (D-324 y D-325), Santillana del Mar (D-326 y D-327), Siurana (D-337 y D-338), Treviana (D-411 y D-412) Valdazo (D-370, D-371 y D-372) Vaprio d'Adda (D-375, D-376 y D-377), Vézelay (D-380 y D-381) e Ydes-Bourg (D-393 y D-394). Sin embargo, hay tres lugares donde la concentración de imágenes con el episodio de la condena de Daniel es realmente sorprendente: Atienza (D-019, D-020, D-021 y D-022), Pavía (D-226, D-227, D-228, D-229, D-414) y Soulac-sur-Mer (D-342, D-343, D-344 y D-345). Bien es cierto que, en algunos de estos casos, una o varias piezas tienen una probabilidad media de mostrar este episodio o están ubicadas en espacios diferentes, incluso de una cronología distante. Sin embargo, en otros muchos no existen tales dudas o se concentran en un mismo ambiente, como sucede en Soulac-sur-Mer, donde en el ábside coinciden hasta cuatro representaciones del tema.

Aunque ha habido quien ha explicado la presencia duplicada de Daniel en el foso en algunos de estos templos como una representación simultánea de las dos condenas incluidas en la narración bíblica,¹⁸⁷⁰ en ninguno de estos casos aparece elemento alguno que permita asignar una de las escenas a Daniel 6. La presencia de representaciones “genericas” del episodio junto a piezas en las que no hay duda alguna que se está mostrando la segunda condena puede deberse a otras razones que nada tienen que ver con la diferenciación entre episodios, a las cuales nos vamos a referir en los casos que vamos a tratar a continuación.

3.3.1. San Pedro y San Pardulfo de Arnac

Tres son los capiteles en los que aparece un personaje entre leones en el interior de la iglesia de San Pedro y San Pardulfo de Arnac (Arnac-Pompadour). En el capitel del tercer pilar del muro norte figura un individuo agachado que sujeta con cuerdas a dos leones que tiene a los lados (D-015). Viste túnica corta y no tiene barba. Las dos fieras apoyan sus garras sobre los brazos del sujeto y muestran amenazadoras sus potentes fauces. Proust, que comenta erróneamente que el personaje central está sujetando en sus manos las colas de los leones, cree que es difícil ver en esta imagen a Daniel y observa en este tipo de representación de personaje entre leones, tan frecuente en el Lemosín,¹⁸⁷¹ una posible función ornamental, cuyo origen podría estar en viejos

¹⁸⁷⁰ SIRGANT 1996: 103, 106; CAZES, SCELLES 2001: 56, 214; RAIMONDO 2002: v. 1: 102; MOURE 2006: 281.

¹⁸⁷¹ La postura que adopta el personaje central, no así su interacción con las fieras, es muy similar a otras piezas cercanas, como Chameyrat (D-072), Le Dorat (D-150 y D-151), Noailhac (ND-079), Noailles (D-209) y Saint-Robert (D-298, D-299 y ND-108).

motivos orientales.¹⁸⁷² Por su parte, Raimondo cree que se trata de la imagen de Daniel, si bien considera que deriva de un tema inicial no comprendido por el escultor.¹⁸⁷³

En el capitel del segundo pilar del interior del muro sur se representa a un individuo de pie, vestido con túnica larga, sin barba y con los brazos elevados en actitud orante (D-014). Está detrás de dos leones que entrecruzan sus alargados cuerpos, los cuales forman dos marcadas diagonales que atraviesan la pieza. En las caras laterales, cada fiera pisa con sus patas delanteras la cola del otro animal, la cual es desproporcionadamente larga y adopta una forma quebrada. En la parte alta de estas caras laterales, se encuentran sendas cabezas de otros dos leones. Los cuatro felinos muestran sus fauces. Mientras que Crozet y Raimondo lo interpretan como Daniel,¹⁸⁷⁴ Proust no se muestra tan segura y comenta que es tentador asociar la imagen orante de este capitel con dicho profeta.¹⁸⁷⁵

Finalmente, en el capitel del lado del evangelio del arco presbiterial se representa a un personaje desnudo, de rodillas,¹⁸⁷⁶ sin barba, entre dos leones a los que agarra las patas delanteras, las cuales tienen apoyadas sobre sus piernas (D-016). Sobre su interpretación, Dulac-Rooryck se pregunta si puede ser Adán, ya fuera del paraíso terrestre, que ve cumplidas las promesas de Dios de reinar sobre su creación,¹⁸⁷⁷ alternativa que parece rebuscada y no avalada por elementos iconográficos concretos. Proust, por su parte, comenta que es difícil ver en este capitel a Daniel y que esta imagen puede estar influenciada por los sarcófagos antiguos en los que el profeta aparecía desnudo.¹⁸⁷⁸

En los otros capiteles de la nave se representa a la Anunciación, a Cristo y Zaqueo (fig. 278) y unos milagros de san Marcial (fig. 279), mientras que en el capitel del lado de la epístola del arco presbiterial figuran san Pedro y san Marcial (fig. 280).¹⁸⁷⁹

Para intentar plantear una posible explicación a la existencia de tres capiteles de personajes entre leones, y su posible interpretación, se hace necesario revisar brevemente las circunstancias históricas relacionadas con el origen de este templo. Se trata de un priorato benedictino

¹⁸⁷² PROUST 2004: 127-128, 224.

¹⁸⁷³ RAIMONDO 2008: v. 3: 9.

¹⁸⁷⁴ DICTIONNAIRE 1966b: 7; RAIMONDO 2008: v. 3: 9.

¹⁸⁷⁵ PROUST 2004: 87, 224.

¹⁸⁷⁶ La postura de las piernas del personaje central es muy similar a la del capitel de Louignac (D-163).

¹⁸⁷⁷ DULAC-ROORYCK 1991.

¹⁸⁷⁸ PROUST 2004: 87, 224.

¹⁸⁷⁹ La ubicación de los diferentes capiteles puede verse en el gráfico G-13.

construido por Guy de Lastours y su mujer Engalcie de Malemort, quienes lo sometieron a la abadía de San Marcial de Limoges, y al que trasladaron las reliquias de san Pardulfo, que hasta entonces estaban en Sarlat. El primer edificio fue consagrado en 1028. El priorato fue lugar de enterramiento de importantes personajes de la familia de los Lastours, lo que reportó importantes beneficios al monasterio, el cual pudo construir una nueva iglesia que fue consagrada a san Pardulfo en 1101 o 1102, según los autores, por el obispo de Limoges Pedro Viroald.¹⁸⁸⁰

Las dos lecturas más probables para cada una de estas piezas, el episodio de Daniel y un alma amenazada por los diabólicos leones, son coherentes con la función funeraria del templo como panteón de los Lastours. Es por ello que, quizás podría establecerse una cierta relación simbólica entre estos tres capiteles con individuos y leones en el contexto de un programa iconográfico global de sentido escatológico. El alma que domina al pecado (leones), que estaría representada en el primer capitel descrito (D-015), encontraría modelos a seguir en los capiteles de Daniel (D-014) y de la vida de san Marcial (fig. 279). La Anunciación mostraría la promesa de salvación con la venida del Mesías. La historia de Zaqueo (fig. 278), que anhela ver a Cristo, a pesar de su pasado, pone de manifiesto que el arrepentimiento es el camino para la salvación. Ya en el arco presbiterial, la antesala al espacio más sagrado del templo, al encuentro con Cristo, el alma ya resucitada y despojada de sus vestimentas (D-016) se encuentra plácidamente entre los leones – que en este caso representarían a Cristo– frente a san Pedro, con las llaves del cielo, y san Marcial, quien también ha alcanzado la gloria (fig. 280). En este último capitel, hay dos personajes desnudos en el interior de sendas mandorlas, un hombre y una mujer, que sin duda son almas que comparten la gloria con los dos santos (fig. 280) –una de ellas va acompañada de la inscripción PASCUNT MIEAS OVES¹⁸⁸¹, texto perteneciente Evangelio de san Juan¹⁸⁸² en el que se establece la primacía de san Pedro–.¹⁸⁸³ Aunque Proust piensa que son las almas que san Pedro y san Marcial tienen a su cargo,¹⁸⁸⁴ considerando que se trata de un cenobio benedictino masculino de fundación laica, el sexo diferente de los personajes lleva a pensar en la posibilidad de que pudieran representar las almas de los fundadores, Guy de Lastours y Engalcia de Malemort, lo que reforzaría la propuesta de lectura escatológica del programa iconográfico del templo vinculado a su función de panteón de la familia Lastours.

¹⁸⁸⁰ Dictionnaire 1966: 6-7.

¹⁸⁸¹ «Apacienta mis ovejas».

¹⁸⁸² Juan 21: 15-17.

¹⁸⁸³ Favreau, Michaud 1978: 3-4.

¹⁸⁸⁴ Proust 2004: 224.

3.3.2. Nuestra Señora de la Natividad Cénac

En el interior de la iglesia de Nuestra Señora de Cénac se encuentran dos capiteles con sendos personajes entre leones. En el primero de ellos, que se halla en el lado de la epístola del arco de embocadura del ábside sur, un individuo sedente alza los brazos y muestra las palmas de las manos (D-062). No tiene barba, va calzado y viste túnica larga con cuello de pico y los pliegues paralelos muy marcados. Se ciñe la túnica con un cordón atado en la cintura a modo de cíngulo. A ambos lados está flanqueado por sendas parejas de leones. Mientras que los dos de la cara frontal están representados tan solo con la cabeza y lamen los pies del individuo, los otros están sentados. Encima de los lomos de estos últimos, en las caras laterales, asoman sendos rostros humanos en los que se han trazado con especial atención unos rasgos fisonómicos diferenciados. El del lado occidental, es imberbe y lleva un peinado por encima de las orejas formado por un flequillo que se abre en el centro de la frente. El del lado opuesto luce un llamativo mostacho. Banchereau y Cabanot lo describen como Daniel y los leones.¹⁸⁸⁵ Aunque el personaje está sentado, Green incluye esta pieza en el grupo de las representaciones del episodio que siguen el antiguo esquema orante de pie.¹⁸⁸⁶ Por su parte, Secret descarta que se trate de Daniel y ve en la escena la representación de hombres entre máscaras y leones.¹⁸⁸⁷ Dada la actitud del personaje central, que eleva sus brazos,¹⁸⁸⁸ y al hecho de que dos leones le estén lamiendo, es altamente probable que se trate de la representación de dicho pasaje veterotestamentario. Aparentemente no hay elementos iconográficos que ayuden a determinar si la escena representada podría corresponder a la narración de Daniel 6 o Daniel 14. No obstante, en el capitel opuesto, el del lado del evangelio del mismo arco absidal, aparecen tres leones, con lo que surge la duda de si se ha pretendido plasmar a los siete leones citados en la narración de la segunda condena o si estos tres animales nada tienen que ver con la escena.

A pesar de la vinculación del priorato con Moissac,¹⁸⁸⁹ y de que algún autor ha propuesto la relación de la escultura de su cabecera con la de dicha abadía,¹⁸⁹⁰ la filiación más estrecha hay que

¹⁸⁸⁵ BANCHEREAU 1928: 248; CABANOT 1982: 266.

¹⁸⁸⁶ GREEN 1948: 44, 45, 73.

¹⁸⁸⁷ SECRET 1963: 599.

¹⁸⁸⁸ Se adapta al tipo que en la clasificación propuesta en esta tesis se ha denominado Tipo I-b: Sedente con brazos alzados, la cual hemos relacionado con la imagen del Cristo triunfante (véase apartados V.1.1.2.2, VI.1.14.1 y VI.3.1.1 de esta tesis).

¹⁸⁸⁹ En 1090 Aquilanus, abad de Moissac, adquirió unas tierras en Cénac para fundar un priorato (BANCHEREAU 1928: 243). Los priores de Cénac asistían al capítulo de Moissac. La construcción de la iglesia, cuya única parte original conservada es la cabecera, se llevó a cabo a comienzos del siglo XII, es decir, poco después que el claustro de la abadía madre.

¹⁸⁹⁰ Secret afirma que los capiteles de la cabecera están influenciados por Moissac (SECRET 2002: 100).

buscarla en otros templos. La composición y la postura de Daniel y de los leones son prácticamente idénticas a las del capitel de Engayrac (D-098), con la única diferencia de que en este los personajes que hay tras los leones están representados de busto rezando y no solo con las cabezas como en Cénac. También tiene cierta relación compositiva con los capiteles de Moirax (D-185 y D-186), vinculación que ya fue señalada por Gibert.¹⁸⁹¹ La posición del individuo central en los tres casos, sedente y con los brazos levantados, es idéntica, así como la postura de cuatro de los leones presentes en cada pieza. En el capitel de la nave de Moirax (D-185) también hay dos personajes detrás de los leones, aunque, como en Engayrac (D-098), están representados de busto y con las manos juntas rezando. Se pueden apreciar, también, ciertos aspectos estilísticos similares, como el tratamiento de los pliegues paralelos de la túnica con el capitel del arco presbiterial de Moirax (D-186), sin que ello lleve a proponer una identidad de taller.

El segundo capitel de Cénac (D-061) se encuentra en un arco ciego entre dos de las ventanas del lado norte del interior de ábside central. En el mismo aparece un individuo de pie con los brazos extendidos en cruz y las manos introducidas en las fauces de dos leones que, trabajados de cuerpo entero, ocupan los laterales y esquinas de la cesta. Es imberbe, lleva túnica larga con cuello en pico atada con un cordón a modo de cingulo y va calzado. Luce flequillo y su cabello queda por encima de las orejas. Además de los dos mencionados, hay otras dos cabezas de felinos que lamen las piernas del personaje. Como en el capitel anterior, en las caras laterales asoman sendos rostros humanos con el cabello cortado por encima de las orejas. Como en el caso anterior, Banchereau y Cabanot lo describen como Daniel y los leones.¹⁸⁹² Green compara la postura del profeta, la cual califica de «cruciforme-orante», con la de los capiteles de San Pedro de la Sauve-Majeure (D-136) y de Santa Cruz de la Serós (D-322).¹⁸⁹³ Mientras que en un primer momento Secret considera, sin aportar argumento alguno, que en este capitel no se está representando el episodio de Daniel, sino que es simplemente decorativo y vacío de toda alusión o símbolo,¹⁸⁹⁴ en un trabajo posterior lo identifica como el profeta.¹⁸⁹⁵

Los ya comentados paralelismos con las piezas de Engayrac (D-098) y Moirax, sobre todo con la de la nave (D-185), llevan a descartar que las cabezas que hay en las caras laterales de los dos capiteles de Cénac sean unas simples “máscaras”. Aunque cabría la posibilidad de que estos

¹⁸⁹¹ GIBERT 1989: 233.

¹⁸⁹² BANCHEREAU 1928: 247; CABANOT 1982: 266.

¹⁸⁹³ GREEN 1948: 45, 73.

¹⁸⁹⁴ SECRET 1963: 599, nota 5.

¹⁸⁹⁵ SECRET 2002: 100.

rostros fueran el rey y Habacuc, no hay elementos que permitan confirmar tal hipótesis. En línea con una de las propuestas de interpretación que plantearemos más adelante para los personajes orantes de Moirax (D-185), otra opción sería que estos individuos fueran unos donantes, lectura que sería consecuente con la especial atención que se pone en plasmar unos rasgos fisonómicos concretos¹⁸⁹⁶. Por otra parte, el peinado de los rostros del capitel de la arquería (D-061) podría llevar a pensar, incluso, que se tratara de monjes.¹⁸⁹⁷

En lo que se refiere al programa iconográfico, Cabanot ha planteado que consiste en una evocación del triunfo de Cristo resucitado.¹⁸⁹⁸ Como paso previo al análisis de dicho programa, se han de mencionar los temas que se encuentran en su ámbito.¹⁸⁹⁹ En los capiteles del brazo sur del transepto, se ha representado a Adán y Eva, a un personaje con los brazos elevados entre una estructura arquitectónica formada por arcos y dos sirenas-pep. En la arquería ciega del interior del ábside central aparecen unos personajes y leones que sacan plantas de su boca, el castigo del avaro, demonios que sujetan a mujeres y hombres (fig. 281), leones y aves y un hombre que mantiene amarrados a dos monos (fig. 282). En las ventanas del ábside central se encuentran un personaje cuyos brazos son mordidos por dos leones (fig. 283) y otra fiera sobre un individuo tumbado (fig. 284). En el arco presbiterial figuran la adoración de los Magos y la resurrección de Lázaro.

La presencia de un capitel con el Pecado Original en el mismo brazo del transepto en el que se abre el ábside en el que se halla la primera imagen de Daniel (D-062), puede reforzar la interpretación de Daniel como prefiguración de Cristo. Es más, el profeta asume la postura de Cristo triunfante, sedente y con los brazos alzados, la cual también se da en dos capiteles de la casa madre de este priorato (D-188 y D-189).¹⁹⁰⁰ En consecuencia, en este espacio, la interpretación propuesta por Cabanot podría ser acertada.

En lo que respecta al ábside central, los dos capiteles próximos al de Daniel, en los que figuran personajes mordidos o derrotados por leones, posiblemente representen el castigo de los que conspiraron contra el profeta. Otra opción sería asignar esta interpretación a tan solo uno de

¹⁸⁹⁶ Para las posibles interpretaciones de los personajes orantes de Moirax véase el apartado VI.3.3.4.1 de esta tesis. Sobre la presencia de donantes junto a la imagen de Daniel véase el apartado VI.1.2.3 de esta tesis.

¹⁸⁹⁷ Las imágenes de monjes no son extrañas en esta cabecera, pues tanto en un relieve en el muro norte del presbiterio, como en el cimacio sobre el capitel más cercano se representa a dos de ellos.

¹⁸⁹⁸ CABANOT 1982: 266.

¹⁸⁹⁹ En el gráfico G-14 se puede ver la planta del templo con la ubicación de los capiteles.

¹⁹⁰⁰ Para la interpretación de las dos representaciones de Daniel en Moissac y su vinculación con la imagen de Cristo Triunfante, véase OLANETA 2016a y el apartado VI.3.1.1 de esta tesis.

ellos, el que muestra al personaje barbado tumbado (fig. 284), dado que es el que mejor se adaptaría a esta lectura y el que presenta paralelismos con otras piezas con la representación de Daniel, como el capitel del exterior del ábside de San Pedro de Tejada (D-243). En este caso, la otra cesta (fig. 283) podría estar aludiendo a pecados relacionados con el oído y las manos.¹⁹⁰¹ Esto último sería consecuente con el programa iconográfico que figura en la arquería que enmarca las ventanas del ábside, en el que, además de Daniel, se incorporan escenas relacionadas con el castigo del pecado, como el capitel del avaro con personajes sujetos por diablos –un hombre desnudo, dos mujeres y un personaje que abraza a una de ellas (fig. 281)–, que pueden aludir a la lujuria o al control de las tentaciones y bajas pasiones, al igual que el individuo que sujeta con cuerdas a dos simios (fig. 282). Dado el espacio en el que se encuentran, no es de extrañar que dichos motivos vayan destinados a la comunidad benedictina del priorato, de ahí que tanto Daniel, el *exemplum* de buen monje¹⁹⁰², como los rostros que le acompañan tengan un peinado monacal. Considerando las escenas vecinas de este capitel, y su evidente sentido alegórico, se hace muy difícil dar crédito a la opinión de Secret sobre la ausencia de «toda alusión o símbolo» del capitel D-061.

Con lo comentado, se podría pensar que estamos ante dos ámbitos de la iglesia en los que se desarrollan sendos programas iconográficos diferenciados e independientes entre sí. El primero, en el brazo sur del transepto y en su absidiolo, estaría orientado a la redención, mientras que el segundo, ubicado en el ábside central, tendría asociado un mensaje moral dirigido a los monjes del priorato. En ambos la imagen de Daniel tendría una especial relevancia. Sin embargo, es posible encontrar un nexo de unión entre ambos en los capiteles del arco presbiterial, en los que se muestra la adoración de los Magos y la resurrección de Lázaro. De esta forma, la situación provocada por la Caída, vería su esperanza en la imagen de Daniel del absidiolo sur (D-062), que, como profeta que anunció la venida del Mesías, anticipa la redención, que se materializa en la escena de la adoración de los Magos. Tras el sacrificio de Cristo, recordado en el altar mayor del ábside central con la celebración de cada eucaristía, y su posterior resurrección –de la que Daniel también es prefiguración– anticipan la vida eterna que espera a los que obtengan la salvación. Mientras que esta es representada por la resurrección de Lázaro¹⁹⁰³, el Juicio Final es simbolizado por la contraposición que se crea entre el Daniel del ábside central (D-061) y el presunto castigo a los conspiradores. Pero para obtener la salvación, es necesario llevar una vida

¹⁹⁰¹ Podría establecerse una contraposición entre la imagen de este personaje a quien los leones le muerden las manos y la imagen de Daniel, que introduce sus manos en las fauces de las fieras y sale indemne.

¹⁹⁰² Véase apartado VI.1.10 de esta tesis.

¹⁹⁰³ Cabanot señala que la resurrección de Lázaro anuncia la victoria de Jesús sobre la muerte (CABANOT 1982: 266).

ejemplar y vencer a las tentaciones, tal y como se muestra en el interior del ábside. De esta forma, las imágenes de Daniel, al ser leídas de forma simultánea de acuerdo a los sentidos alegórico, tropológico y anágógico, son como el hilo conductor y la referencia constante en este discurso de redención-resurrección-salvación.

3.3.3. La abadía de Saint-Sever y el priorato de Soulac-sur-Mer

La abadía de Saint-Sever es uno de los edificios en los que se da una mayor concentración de representaciones de la condena de Daniel al foso y de personajes entre leones. El primer ejemplo se encuentra en el capitel del pilar oriental del arco toral de acceso al brazo norte del transepto, en el que aparece el profeta asistido por Habacuc y el ángel (D-302, gráfico G-15, 1). Resulta sorprendente que, con la excepción de Cabanot, apenas se haya escrito sobre tan interesante pieza, e incluso que en algún momento se haya sugerido alguna interpretación poco o nada justificada por lo que realmente aparece en la escena.¹⁹⁰⁴ Se trata de una obra que se separa de las pautas estilísticas y estructurales que caracterizan al resto del conjunto escultórico de esta abadía, aspecto este que ya ha sido señalado por Cabanot, para quien esta cesta «est traitée dans un esprit dont on ne connaît pas d'autre exemple dans l'édifice».¹⁹⁰⁵ Pero la mayor parte de su interés reside en que sigue un modelo iconográfico bastante similar al del capitel de la catedral de Jaca (D-125). En el mismo, un Daniel sedente tiene a su lado a tres leones que asoman tímidamente y que carecen del protagonismo que en ellos es habitual. En la cara frontal de la cesta, Habacuc, de pie, es portado por un ángel que ocupa el centro de dicho frente. A esta disposición de las figuras se le puede aplicar, perfectamente, el comentario que hizo Moralejo al respecto de la obra jaquesa. Este autor consideraba que en Jaca (D-125) se había aplicado una formulación anómala del episodio, en la que se producía un excepcional desplazamiento del asunto principal, el profeta y los leones, a una cara lateral, lo que contrastaba con el protagonismo que se concede al ángel.¹⁹⁰⁶ En la cara lateral norte aparece un personaje, de sexo indeterminado, que extiende sus brazos en ángulo por delante de su cuerpo. Cabanot, aunque inicialmente se pregunta si se trata de Susana,¹⁹⁰⁷ más recientemente lo identifica con una mujer preparando la

¹⁹⁰⁴ Cabanot, en un primer momento se pregunta si podría ser la historia de Tobías, pero en trabajos posteriores ya lo identifica correctamente como Daniel entre los leones (CABANOT 1969b: 30; CABANOT 1987: 168, 241; CABANOT 1987: 298, CABANOT 2011: 400).

¹⁹⁰⁵ CABANOT 1987: 168.

¹⁹⁰⁶ MORALEJO 2004 (1977): 93. En relación al capitel de Saint-Sever (D-302), Cabanot considera sorprendente su composición, precisamente por el hecho de que Habacuc y el ángel ocupan la mayor parte de la cara frontal (CABANOT 2011: 400).

¹⁹⁰⁷ CABANOT 1969b: 30.

comida de los segadores que sería llevada a estos por Habacuc.¹⁹⁰⁸ Aunque no puede descartarse esta interpretación, que sería insólita en el corpus del episodio, también debería considerarse la posibilidad de que, al igual que sucede en Jaca, sea uno de los propios segadores.¹⁹⁰⁹

Además de su vinculación compositiva e iconográfica con Jaca, resulta de sumo interés el análisis del programa iconográfico en el que se inserta. Cabanot explica la presencia de este capitel, así como la frecuencia de las representaciones de la condena del profeta en este templo, en relación al rol esencial que el Apocalipsis, mediante los comentarios de Beato, desempeñó en la vida de la abadía.¹⁹¹⁰ Con buen criterio asocia las tres escenas del tímpano de la portada del norte del transepto (fig. 285) con sendas escenas del Apocalipsis: Cristo en majestad en una mandorla entre dos serafines y los símbolos del Tetramorfos, la victoria de Cristo sobre el pecado, simbolizada por la lucha de san Miguel contra el dragón, y el ángel invitando a san Juan a postergarse delante del trono.¹⁹¹¹ Traspasado el umbral de la puerta, ya en el interior del brazo del transepto, el fiel se encuentra ante la mayor concentración de capiteles historiados del templo, y todos ellos hacen referencia a pasajes incluidos en el beato. En dos capiteles de la arquería mediante la que la tribuna norte se asoma al transepto, se retoman algunas de las escenas del tímpano, aunque con alguna variación. En uno de ellos, dos ángeles –de los que al menos uno es san Miguel– luchan contra sendos dragones. En el otro, Cristo en majestad bendice y porta un libro en el interior de una mandorla sostenida por dos seres angélicos. A ambos lados de la escena, en las caras laterales de la cesta, aparecen san Pedro y san Pablo.¹⁹¹² Como bien señala Cabanot, mediante la presencia de estos dos últimos personajes se asocia a la Iglesia con la gloria del Cristo triunfante. Es en este contexto apocalíptico en el que, como indica este autor, se ha de entender la presencia del capitel de Daniel (D-302), si bien el mismo se aleja del modelo iconográfico utilizado en el beato de Saint-Sever, en el que el ángel y Habacuc aparecen volando. Cabría preguntarse si esta concentración de temas apocalípticos en esta parte del templo no tendría que ver con alguna función concreta de dicho espacio, por ejemplo con una presunta ubicación del cementerio abacial en el flanco septentrional.

En la basa de la columna central de la arquería inferior de este mismo brazo norte del transepto, aparecen cuatro individuos sentados y cuatro leones colocados de forma alterna, de tal forma que

¹⁹⁰⁸ CABANOT 2011: 400.

¹⁹⁰⁹ El material fotográfico del que disponemos de esta cara del capitel no nos permite precisar más la interpretación.

¹⁹¹⁰ CABANOT 2009: 298; CABANOT 2011: 392.

¹⁹¹¹ Cabanot considera que el tímpano de Saint-Sever combina los elementos que aparecen en los folios 199r y 215r del Beato, que corresponden a los pasajes Apocalipsis 19; 1-10 y 22: 6-16 (CABANOT 2011: 392).

¹⁹¹² CABANOT 2011: 395, figs. 5 y 7.

cada uno de los sujetos parece flanqueado por dos leones (ND-110, gráfico G-15, 5). Al menos tres de estos personajes están levantando una de sus manos, dos de ellos la izquierda, y los otros dos, posiblemente, la derecha. Respecto a estas cuatro imágenes no se ha propuesto interpretación alguna. Aunque no hay ningún elemento iconográfico que permita asegurar o descartar de forma categórica que se trata del episodio de Daniel en el foso de los leones, el hecho de que la escena aparezca representada cuatro veces lleva a dudar de dicha identificación. En el Glencairn Museum se conserva un capitel de procedencia desconocida (D-406) en el que también aparecen cuatro personajes entre leones, si bien, por su mejor estado de conservación se aprecia que son monjes que adoptan diferentes posturas. Dado que la basa de Saint-Sever se encuentra en las proximidades del capitel de Daniel, no se puede descartar que estas cuatro figuras sean monjes representados a modo del profeta, personaje que la exégesis ha comparado con aquellos que llevan una vida en común y que, por tanto, les sirve de ejemplo. Su ubicación en la basa, aguantando el peso de la columna, podría aludir a la disciplina en el cumplimiento de la Regla.

La pieza que más fortuna crítica ha tenido se encuentra en la arquería del presbiterio, en el lado de la epístola (ND-109, gráfico G-15, 4). En la misma, un individuo de pie, sin barba, vestido con túnica hasta media pierna y casulla, coge con ambas manos las lenguas de sendas cabezas de león que tiene a los lados. Aunque no hay ningún elemento iconográfico que permita asegurar o descartar de forma categórica que se trata del episodio de Daniel en el foso de los leones, dos aspectos llevan a dudar de esta interpretación: que las fieras estén representadas solo con la cabeza y que el individuo esté agarrándoles las lenguas. Aun así, algunos autores lo han identificado con el profeta.¹⁹¹³ Larquère ve en él la paz mesiánica y considera que se trata de un niño¹⁹¹⁴ y Durliat comenta que se trata de un tema banal, probablemente relacionado con la victoria de la fe sobre las fuerzas del Mal.¹⁹¹⁵ Dejando a un lado estas dos últimas interpretaciones, que pensamos que deben descartarse, podría tratarse de la representación de algún pecado de los monjes relacionado con la lengua, como la mentira, en el cual se ha asumido el modelo iconográfico de Daniel en el foso. De esta forma se crearía una contraposición con las otras imágenes del profeta presentes en la abadía.

¹⁹¹³ CABANOT 1969b: 33; YVONNET-NOUVIALE 1997: v. 1: 201, 202, 219; RAIMONDO 2008: v. 2: 122.

¹⁹¹⁴ LARQUÈRE 1999: 69.

¹⁹¹⁵ DURLIAT 1990: 181.

Vemos como, al menos en las obras que hemos comentado hasta el momento, las escenas de personajes entre los leones y el capitel de Daniel, podrían estar dirigidas a los propios monjes de la abadía. También podría ser este el caso de uno de los dos capiteles del lado septentrional de la nave en los que aparece el profeta entre los leones. En el primero de ellos (D-301, gráfico G-15, 3) un Daniel sin barba y ataviado con túnica hasta media pierna y casulla, muestra las palmas de las manos a la altura del pecho, mientras los de los cuatro leones que le flanquean le lamen los pies desnudos.¹⁹¹⁶ A pesar de la opinión de Cabanot, el gesto del personaje más que intercesión manifestaría la aceptación del castigo.¹⁹¹⁷ La vestimenta y la actitud del profeta parecen indicar que la intención de esta obra no sería otra que mostrar a este como un ejemplo para los monjes.

En el capitel situado contiguo a este, según se avanza hacia los pies del templo, un individuo de pie, sin barba y descalzo, coge por las orejas a los dos leones que le flanquean (D-300, gráfico G-15, 2). Dado que, como la anterior, fue muy retocada en la restauración, poco es lo que se puede afirmar sobre su vestimenta, salvo que podría haber llevado una casulla, cuyos vestigios se observan en los pliegues conservados. Por tanto, podría ser, de nuevo un monje o Daniel vestido como tal.¹⁹¹⁸

A esta abadía, tan prolífica en imágenes de Daniel y de monjes entre leones, podría haber pertenecido un capitel descontextualizado que se encuentra en el Glencairn Museum (D-409), pero de ello trataremos en el apartado VI.3.5 de esta tesis.

Resulta difícil encontrar una explicación para tal reiteración del tema en este templo. Parece claro que las diferentes imágenes, muy posiblemente en función del espacio en el que se encontraban, estaban asociadas a intenciones y mensajes diversos, en los que sí parece que había una coincidencia en los receptores: los miembros de la comunidad benedictina. Pero la relevancia de la figura del profeta para esta orden, y en particular para esta abadía, pudo proyectarse a otros lugares que con ella tuvieron relación.

El monasterio de Saint-Sever mantuvo un interminable conflicto con otra importante abadía benedictina, Santa Cruz de Burdeos, por el control del priorato de «Sancte Marie de Finibus Terre» de Soulac-sur-Mer. La resolución del mismo se produjo en 1103, con la intervención de

¹⁹¹⁶ Esta pieza posiblemente fue muy modificada en la restauración del siglo XIX, sobre todo la cabeza del profeta.

¹⁹¹⁷ CABANOT 1969b: 22. Véase apartado V.1.1.2.4 de esta tesis.

¹⁹¹⁸ Durliat plantea que podría tratarse de Daniel, interpretación que da por segura Raimondo (DURLIAT 1990: 182; RAIMONDO 2008: v. 3: 123).

legados papales, que dictaminaron en favor del cenobio bordelés.¹⁹¹⁹ Esta tormentosa relación entre el priorato de Soulac y la abadía de Saint-Sever podrían estar detrás de la sorprendente concentración de capiteles con la condena de Daniel que se da en la cabecera de la iglesia del primero. En dicho espacio se encuentran hasta cuatro piezas con este motivo (gráfico G-16): dos en los arcos presbiterial (D-342) y absidal (D-344), y dos en la arquería ciega del hemiciclo absidal (D-343 y D-345). En dos de ellos aparece Habacuc con el ángel (D-342 y D-343). Aunque algunos autores se han hecho eco de esta insólita repetición de una misma escena en un mismo ámbito, ninguno de ellos ha propuesto una explicación satisfactoria.¹⁹²⁰ Aunque Rey ha visto en estas piezas y en los capiteles que muestran el sacrificio de Isaac y la liberación de san Pedro una voluntad de afirmar la idea doctrinal de la salvación mediante la redención,¹⁹²¹ y Picot-Subes ha destacado lo remarcable de la unidad del programa, centrado en la ayuda de Dios a sus servidores en caso de peligro,¹⁹²² ello no justifica esta reiteración, pues el mensaje sería el mismo si se hubiera incluido una sola representación de Daniel. Las diferencias estilísticas que se observan, a pesar del mal estado de conservación de estas piezas, podrían ser indicio de que son obra de diferentes artífices, pero no necesariamente de diferentes talleres. El capitel que presenta una mayor calidad técnica es el situado en el lado de la epístola del arco central de la arquería absidal (D-345). La cesta del lado sur del arco absidal (D-344) parece ser una copia del mismo ejecutada con inferior pericia técnica, en la que se han replicado tanto la composición de la escena como la gestualidad y atributos del profeta.¹⁹²³ El que le hace de *pendant* al otro lado de la ventana central del ábside (D-343), presenta ciertas similitudes a la hora de representar los leones. El más alejado estilísticamente es, sin duda, el del arco presbiterial (D-342), el cual puede asociarse a las cestas del sacrificio de Isaac y a la liberación de san Pedro.

Son numerosos los puntos en común, tanto de tipo estilístico como iconográfico, que se aprecian entre la escultura de Soulac-sur-Mer y la de la abadía de Saint-Sever. Picot-Subes observa parecidos formales y de desbastado entre las obras de Soulac y los capiteles de los ábsidiolos norte y sur y la tribuna septentrional de Saint-Sever.¹⁹²⁴ Efectivamente, por ejemplo, en los capiteles de la arquería absidal (D-343 y D-345) es particularmente próximo el tratamiento de algunos aspectos de los leones, como los largos cuellos, los mechones de las melenas, los

¹⁹¹⁹ PICOT-SUBES 1990: 255.

¹⁹²⁰ ORRILLARD 1940: 186; REY 1948-1949: 138; PICOT-SUBES 1990: 265.

¹⁹²¹ REY 1948-1949: 138-139.

¹⁹²² PICOT-SUBES 1990: 265.

¹⁹²³ Orrillard ya observó las similitudes existentes entre estas dos cestas, si bien las atribuyó diferente mano (ORRILLARD 1940: 186).

¹⁹²⁴ PICOT-SUBES 1990: 265-266.

pronunciados arcos supraciliares, etc. Este autor pone esta conexión estilística en relación al contexto histórico y afirma que «sans doute les moines de Saint-Sever n'ont-ils pu s'assurer la possession temporelle du site éloigné de Soulac qu'ils convoitaient comme gage de leur puissance, mais le rayonnement culturel de leur abbaye était tel qu'ils marquèrent Soulac de leur style».¹⁹²⁵

Pero las correspondencias entre la decoración escultórica de ambos templos no son solamente formales o estilísticas, sino también iconográficas, y ello se pone de manifiesto con especial énfasis en las representaciones de Daniel. Dos de los capiteles de Soulac-sur-Mer (D-344 y D-345) son de las escasas obras pertenecientes al tipo II-b: De consentimiento o intercesión-mostrando la palma de una mano en las que el profeta sostiene un libro. Como ya hemos comentado, en los casos en los que se da esta circunstancia, la imagen de Daniel estaría asumiendo una forma muy poco frecuente de representar a la *Maiestas Domini*.¹⁹²⁶ El beato de Saint-Sever, en el que se incluyen tres teofanías que adoptan este gesto (figs. 137-139), dada su temprana cronología,¹⁹²⁷ podría ser el modelo que inspiró a estos dos capiteles con Daniel de Soulac.

En el capitel del lado del evangelio del arco central de la arquería absidal (D-343), las figuras que configuran la escena se disponen de una forma similar que en uno de los capiteles de Saint-Sever (D-302), el cual posiblemente le sirvió de modelo. En ambas piezas los leones se hallan a un solo lado de Daniel, mientras que por el flanco opuesto se acercan Habacuc y el ángel. La diferencia reside en que en Soulac el profeta ocupa el centro de la cara frontal, mientras que en Saint-Sever está en una de las aristas, al igual que en Jaca (D-125), obra que presenta el mismo modelo y en el que posiblemente se inspiró el capitel de la abadía landesa.

En el Glencairn Museum se conserva un capitel con Daniel en el foso (D-409), de procedencia desconocida, que podría ser un nuevo punto de contacto entre ambos cenobios. Sin embargo, dado el interés de esta pieza, le hemos dedicado el apartado VI.3.5.

Vemos, por tanto, que en las representaciones de Daniel entre los leones del priorato de Soulac-sur-Mer se estarían utilizando modelos iconográficos inspirados en las obras, esculpidas y

¹⁹²⁵ PICOT-SUBES 1990: 268. Las dataciones que se plantean para la cabecera de Soulac, a comienzos del siglo XII, son coherentes para las propuestas para la escultura de Saint-Sever. Para las diferentes propuestas cronológicas, véase el estado de la cuestión de las fichas del corpus iconográfico.

¹⁹²⁶ Véase el apartado V.1.1.2.5 de esta tesis.

¹⁹²⁷ Véase nota 505.

miniadas, de la abadía de Saint-Sever. Las correspondencias estilísticas a las que hemos aludido deben de ser el resultado de ciertos vínculos artísticos que se establecieron entre ambos cenobios, y cuya naturaleza se nos escapa. Muy posiblemente todo ello, así como la importancia que adquiere la figura del profeta en la cabecera de Soulac, sea el resultado, como ha apuntado Picot-Subes, de años de relación entre estos dos centros monásticos. Sin embargo, si bien en Saint-Sever las escenas de la condena del profeta se sitúan en ámbitos diferenciados, lo que podría tener una justificación por el diferente sentido que pueden adquirir las imágenes en función de sus receptores o de los usos litúrgicos, en Soulac-sur-Mer su concentración en un mismo espacio resulta insólita y de difícil explicación.

3.3.4. Otros casos: Moirax, Chur, Saint-Ferme

3.3.4.1. Moirax

En 1049, Guillaume-Arnaud, señor de Moirax, y su hijo Pedro hicieron donación a la abadía de Cluny de la iglesia y la villa de Moirax para que se estableciera en ella un priorato. Los términos del acta de fundación —«...donamus... aecclesiam quondam beate Marie Virginis, Moiriaco vocatam [cum] omni villa et parrochia»— daban a entender que antes de dicha fecha ya existía una iglesia dedicada a santa María. La donación recibió el consentimiento del abad Hugo de Cluny y de Bernardo, obispo de Agen. Pedro se convirtió, de esta manera, en el primer prior de Moirax, una de las primeras fundaciones de Cluny al sur del Garona. La donación provocó una serie de conflictos con familiares de los donantes —alguno de las cuales tuvo violentas consecuencias, como el mantenido con Pedro II, vizconde de Gabarret—, que se prolongaron hasta 1115.¹⁹²⁸ Dubourg-Noves considera que la actual iglesia fue construida de los pies a la cabecera en diferentes fases. En el primer proyecto, cuya construcción sitúa en el último tercio del siglo XI, se elevarían los cuatro tramos occidentales de las naves. La segunda fase, en la que se ejecutarían los dos tramos restantes y el muro oeste del transepto, la ubica a finales el siglo XI o comienzos del XII. Una tercera campaña finalizaría el transepto y la cabecera.¹⁹²⁹ Cabanot cree que tras una primera etapa en la que se realizó, a finales del siglo XI, buena parte del perímetro del templo, se acometió, todavía dentro de dicho siglo, la elevación de los pilares de las naves, que se empezó por el lado occidental. Ya a comienzos del siglo XII sitúa la finalización de la cabecera y los

¹⁹²⁸ GIBERT 1989: 14-15, 27, 31-32.

¹⁹²⁹ DUBOURG-NOVES 1969b: 295-296, 300.

cuatro pilares más orientales de las naves.¹⁹³⁰ Por su parte, Burias considera que el inicio de la obra no puede ser anterior a la resolución de los conflictos entre el prior y los miembros de su familia, es decir 1115.¹⁹³¹ Gibert, tras realizar un análisis de las circunstancias históricas y políticas en las que se llevó a cabo la fundación del priorato, es de la opinión de que el proyecto de construcción del templo pudo iniciarse entre 1050-1055, que hacia 1070 la obra pudo pararse temporalmente como consecuencia de los mencionados conflictos y que, tras retomarse de nuevo, los enfrentamientos provocaron un nuevo abandono de las obras entre 1105 y 1115. Entre 1140 y 1150 sitúa la llegada de un tercer maestro de obras.¹⁹³²

La iglesia abacial de Moirax cuenta con tres representaciones de Daniel en el foso de los leones: una en la portada oeste (D-187; gráfico G-6, 10), otra en el lado del evangelio del arco presbiterial (D-186; gráfico G-6, 2) y una tercera en el mismo lado del arco toral occidental del crucero (D-185; gráfico G-6, 1). Por su interés, centraremos nuestra atención estas dos últimas, para cuyas descripciones remitimos a sus correspondientes fichas del corpus.¹⁹³³ En las caras laterales del capitel del crucero, por detrás de los leones, asoman sendos individuos representados de busto con las manos juntas en actitud de rezar (fig. 206), los cuales son muy similares a los que aparecen en el capitel de Engayrac (D-098) y de los que ya hemos hablado al tratar sobre Cénac en el apartado 3.3.2. La identidad de estos personajes es toda una incógnita, pues hasta el momento ningún autor se ha aventurado a proponer una interpretación que vaya más allá de la descripción que de ellos hace Gibert, para quien son individuos jóvenes en actitud de devoción.¹⁹³⁴ El hecho de que estos personajes orantes aparezcan duplicados complica su identificación. Cuatro son las posibles alternativas que se pueden sugerir, a falta de otra información. Podría ser el rey –bien Darío, bien Ciro– que acude al foso pasada la noche o los siete días, respectivamente. Sin embargo, la duplicidad y el hecho que aparezca rezando, reducen la probabilidad de que esta sea la lectura correcta. También podría tratarse de Habacuc, pero la ausencia de los alimentos que suele llevar o de la compañía del ángel limitan sus posibilidades. Podría pensarse que es el propio Daniel rezando a Yahvé, motivo por el cual fue condenado la primera vez, sin embargo, de nuevo la duplicidad de la representación está en contra de esta posibilidad. Finalmente, podría verse en

¹⁹³⁰ CABANOT 1987: 218-224.

¹⁹³¹ GIBERT 1989: 58.

¹⁹³² GIBERT 1989: 58-62.

¹⁹³³ Su cronología, según las diferentes propuestas planteadas para las fases de construcción del edificio, podría situarse en el último cuarto del siglo XI (Gibert), a finales del siglo XI o comienzos del XII (Dubourg-Noves), a inicios del XII (Cabanot) o más allá de 1115 (Burias). Por nuestra parte, consideramos aceptable datarlos entre 1090 y 1110, estando la primera fecha determinada por la del capitel de Daniel del deambulatorio de San Saturnino de Tolosa (D-358), de donde tomarían el modelo de Daniel sedente con las manos alzadas.

¹⁹³⁴ GIBERT 1989: 111

ellos a dos donantes, que se representan junto al profeta para pedir su intercesión en la salvación de su alma.

Aunque el otro capitel en el que aparece el episodio de Daniel, el del arco presbiterial, es muy similar en su composición y gestualidad, carece de los personajes orantes y el profeta aparece vestido con ropa clerical, posiblemente de monje (fig. 286). Estos dos aspectos pueden servir para plantear una explicación sobre la duplicidad de la escena en dos puntos del templo tan próximos.

Por una parte, el capitel del arco presbiterial se encuentra en un lugar no accesible por los fieles, por lo que, posiblemente, podría estar dirigido a la propia comunidad monástica, para la cual Daniel sería considerado un *exemplum*, lo que justificaría que, en tanto que alegoría del buen monje, el profeta adquiriera indumentaria clerical.¹⁹³⁵ Para Guesuraga esta escena ejemplifica a quien mediante la fe y la oración logra dominar a las bestias, en contraposición al capitel que tiene enfrente, que interpreta como una escena de devoración genérica, con un sentido negativo, en la que se muestra a hombres dominados por las fieras.¹⁹³⁶ En este otro capitel al que se refiere este autor, el del lado de la epístola del mismo arco presbiterial, de las fauces de dos cabezas de león situadas en las esquinas cuelgan los cuerpos desnudos de dos individuos, ante la mirada de sendas parejas de fieras de cuerpo entero (gráfico G-6, 3). Si consideramos que otros dos de los capiteles del presbiterio también contienen leones, (gráfico G-6, 7 y 8)¹⁹³⁷ en este espacio presbiterial se podría estar plasmando un programa iconográfico orientado a advertir a los monjes de los peligros de las tentaciones, muy en la línea de lo que dice san Pedro en su Epístola a los presbíteros: «Sed sobrios y estad en continua vela, porque vuestro enemigo el diablo anda girando como el león rugiente alrededor de vosotros, en busca de presa que devorar»,¹⁹³⁸ y en total correspondencia con la política de la reforma gregoriana para erradicar las malas prácticas de la clase clerical.

Al otro lado del transepto, en el arco toral occidental, hace frente al otro capitel de Daniel (D-185; gráfico G-6, 1) la imagen del Pecado Original flanqueada por dos ángeles que alancean a sendos dragones mientras sostienen un libro, de los que, al menos uno de ellos, bien podría ser san Miguel, arcángel que suele ser representado de esta forma (gráfico G-6, 4). La contraposición

¹⁹³⁵ OLANETA 2011: 102-105; véanse también los apartados V.1.1.3.3 y VI.1.10 de esta tesis.

¹⁹³⁶ GUESURAGA 2001: 366.

¹⁹³⁷ Puede verse la ubicación de los diferentes capiteles comentados en el gráfico G-6.

¹⁹³⁸ Epístolas de san Pedro I: 5, 8.

de estas dos escenas con la condena del profeta podría activar varias de las lecturas de este. Por una parte, Daniel representa la promesa de redención del Pecado Original, al haber sido uno de los profetas que anunciaron la venida del Mesías. Por otro lado, sus evidentes vínculos con san Miguel, máxime si este aparece con un libro,¹⁹³⁹ potencian su sentido escatológico. Además, el gesto del profeta de elevar y mostrar las palmas de las manos, adoptando una postura similar a la del Cristo triunfante, puede considerarse una alegoría al triunfo sobre la muerte.¹⁹⁴⁰ Parece, por tanto, que este sería un entorno apropiado en el que situar las imágenes de unos donantes que suplican al profeta por la salvación de su alma.

De esta forma tenemos que, mientras la imagen de Daniel en el presbiterio (D-186; gráfico G-6, 2) desempeñaría una función tropológica dirigida a los monjes, la del arco toral del crucero (D-185; gráfico G-6, 1) conllevaría un mensaje escatológico, que podría ir dirigido a la comunidad de fieles, pues la imagen es claramente visible desde inicio de la nave central. Esta diferencia de función y destinatarios podría justificar la duplicidad del episodio.

Sin embargo, estas imágenes podrían tener, además, algún tipo de conexión con la historia del priorato. Para Guesuraga la imagen de los devorados del capitel del arco presbiterial estaría relacionada con los conflictos en los que se vio envuelto el priorato, y recuerda la vinculación del mismo con Cluny y su independencia de los poderes laicos.¹⁹⁴¹ Por su parte, tampoco se puede descartar, en línea con lo que propone Kletke para un capitel del claustro de Saint-Guilhem-le-Désert (D-277),¹⁹⁴² que el presunto Daniel vestido de monje represente a Pedro, primer prior y cofundador del monasterio. En este caso, y al igual que ocurriría en Saint-Guilhem-le-Désert, se estaría utilizando un modelo iconográfico habitual para representar al profeta con una clara intención de equiparar al prior con este, y de presentarlo como un patrón de conducta ejemplar que contrastaría con los individuos devorados del capitel de enfrente.

Gibert considera que en un capitel situado en el pilar suroeste del tramo más oriental de la nave central (gráfico G-6, 9) se representa al prior fundador, Pedro, cuya figura relaciona formalmente con la imagen de Daniel del arco toral del crucero (D-185; gráfico G-6, 1), correspondiente a la misma fase constructiva. El presunto fundador estaría sentado bajo un arco y flanqueado por su madre Ana, por su hermana Arsendis, con la que acababa de mantener un conflicto relacionado

¹⁹³⁹ Véase apartado VI.1.2.2 de esta tesis.

¹⁹⁴⁰ Véanse apartados V.1.1.2.4 y VI.3.1.1 de esta tesis.

¹⁹⁴¹ GUESURAGA 2001: 367.

¹⁹⁴² KLETKE 1995.

con el priorato, el marido de esta Guillermo-Bernardo de Narcès y uno de los hijos del matrimonio, Bernardo.

A estas propuestas de identificación de ciertas imágenes del templo con sus fundadores, podría añadirse la sugerente idea de ver a Guillaume-Arnaud y su hijo Pedro en las dos presuntas figuras de donantes orantes que acompañan a Daniel.

Para finalizar, también podrían encontrarse nexos entre las dos imágenes de Daniel y la liturgia funeraria. Considerando que en el transepto se abren dos puertas, una en el brazo sur –que podría dar acceso al claustro– y otra en el muro occidental del brazo norte –por la que se podría acceder al cementerio–, tanto las dos cestas con Daniel como la representación duplicada del Pecado Original y de san Miguel alanceando el dragón (gráfico G-6, 4 y 5), podrían haber jalonado el hipotético recorrido de una procesión funeraria.¹⁹⁴³ Además, si el capitel del lado de la epístola arco presbiterial (gráfico G-6, 3) se interpretara como el castigo de los que conspiraron contra el profeta, se potenciaría la lectura escatológica de este otro capitel de Daniel (D-186; gráfico G-6, 2), pues se aludiría al Juicio Final, sin que ello debiera llevar necesariamente a descartar el ya comentado sentido tropológico.

3.3.4.2. Chur

En la catedral de Chur, además de una representación segura de la segunda condena de Daniel (D-079), se encuentran dos capiteles en los que aparecen unos personajes entre leones susceptibles de ser identificados, con probabilidad media, con el profeta (D-080 y D-082).

En el capitel central del pilar del lado de la epístola del arco presbiterial (D-079) se representa a Daniel, sentado, con barba pero no bigote, vestido con túnica larga y *paludamentum*, e identificado por la inscripción DANIE PPHE A. Acaricia al león de su izquierda e introduce la mano en las fauces del de su derecha. Ambas fieras apoyan sus garras sobre las piernas del profeta. No obstante, la escena, que incorpora varios momentos diferentes del episodio bíblico, se inicia cronológicamente en el lado oeste del grupo de capiteles, en donde está representado el rey Ciro sentado en un faldistorio decorado con cabezas y garras de león. Porta corona y cetro rematado por una flor tripétala, y está identificado por la inscripción CYRVS REX que aparece sobre su

¹⁹⁴³ Véase indicado el posible recorrido en el gráfico G-6.

cabeza. Se mesa su larga barba, dando a entender que está pensando, preocupado o tomando una decisión. Está flanqueado por dos grotescas figuras diabólicas labradas en sendas esquinas del pilar, una de forma humana con largas orejas, brazos elevados, piernas en posición ridícula y con una especie de columna estriada entre las mismas. La otra imagen es claramente un dragón, pues tiene larga cola, escamas en el pecho y alas. En la cara este del capitel central, avanza por detrás del cuerpo del león un personaje con barba, que lleva al hombro una vara de la que cuelgan una cantimplora y una bolsa, y que señala al profeta con el dedo. Se trata de Habacuc, que porta los alimentos para el profeta. Detrás de él, en una esquina ya fuera del capitel, un ángel nimbado de largas alas le indica el camino. En la cara oeste del capitel principal, detrás del otro león, hay un personaje de larga barba que sostiene en su mano derecha un palo, mientras que con la otra toca el lomo del felino. Finalmente, en el lado oeste del grupo de capiteles que corona este pilar, aparece la imagen de un obispo mitrado, vestido con casulla, sentado en un faldistorio, sujetando un báculo y en actitud de bendecir, y junto a él otro ángel, también nimbado, y que adopta una posición muy similar al que acompaña a Habacuc. Ya hemos comentado la curiosa separación que se realiza en el conjunto de capiteles de este pilar entre las figuras asociadas con el Bien de las vinculadas con el Mal.¹⁹⁴⁴

En el capitel central del pilar del lado del evangelio del mismo arco presbiterial se representa a un personaje joven, sin barba, que está de pie, vestido con túnica corta y apoyando sus manos sobre el faldón (D-080). A sus lados tiene sendas parejas de leones rampantes, los cuales comparten la cabeza en las esquinas de la cesta. Estos muestran sus fauces y tienen unas colas que, tras pasar entre las patas traseras, se elevan por delante de su cuerpo. En el lado oriental, el que da al presbiterio, de este grupo de capiteles aparecen representados un personaje mordido por dos dragones, dos personajes que sujetan las orejas de un león sentado (D-082) y una sirena-peza de doble cola con larga cabellera. En el lado opuesto, en el que da a la nave, aparecen motivos vegetales y un águila con las alas desplegadas sobre un registro vegetal. Wiebel, que lo denomina «el capitel del pecador», cree que los capiteles de este pilar representan a los condenados en el infierno y se oponen al capitel de Daniel (D-079),¹⁹⁴⁵ opinión que es compartida por Baum.¹⁹⁴⁶ Betz también lo denomina «capitel del pecador» y ve en él a un hombre amenazado por los mensajeros del Mal que identifica con las nereidas, el diablo, el dragón y el león. Relaciona esta pieza con las de la gran nave y la asigna a un segundo taller diferente al que trabaja en el resto de

¹⁹⁴⁴ Véanse los apartados VI.1.9 y VI.2.2 de esta tesis.

¹⁹⁴⁵ WIEBEL 1935: 57-60.

¹⁹⁴⁶ BAUM 1934: 113-114.

capiteles del presbiterio y ábside, y que califica de taller lombardo.¹⁹⁴⁷ Green considera que no puede representar a Daniel porque, según ella, no hay ningún caso en las representaciones de este episodio en el que los leones adoptan esta postura rampante.¹⁹⁴⁸ Como vemos, los especialistas que han tratado sobre esta pieza coinciden en que no se ha representado en ella a Daniel y en que es una imagen que se contrapone a la condena del profeta representada en el lado opuesto del presbiterio. Sin embargo, nada hay en la escena del capitel central de este pilar que permita descartar que se trate de Daniel. Las escenas de signo negativo que le rodean son coherentes tanto con la interpretación dada por estos autores, un pecador acosado por las fuerzas del Mal, como con la condena del profeta al foso. En el primer caso, como bien han señalado estos autores, se establecería un contraste con el grupo de capiteles opuesto (D-079), en el que el hombre, asediado por las tentaciones y el Mal, tendría ante sí un *exemplum*, a Daniel, que de seguirlo le garantizaría la salvación. Sin embargo, también podría ser una segunda representación de Daniel (D-080), la cual estaría vinculada con un sentido diferente de la lectura tipológica del episodio. Por un lado, en el conjunto de capiteles del lado de la epístola (D-079) prevalecería el sentido anagógico y la lectura relacionada con el Juicio Final y la salvación del alma, de ahí la presencia de un obispo. Como ya hemos comentado, este podría ser Ulrich de Tegerfelden, abad de San Gall, que fue obispo de Chur entre 1170 y 1179, y que, incluido entre los personajes asociados con el Bien, se mostraría como merecedor de la vida eterna. Por otro lado, en el capitel del lado del evangelio (D-080) prevalecería la lectura en sentido tropológico, en la que Daniel se opone victorioso a las tentaciones –sirena-pezu– y demás fuerzas del Mal. En este caso, el contraste por oposición se establecería con el individuo atacado por dos dragones, un pecador que habría sucumbido a las acechanzas del Maligno.

Pero el asunto se complica porque en este mismo grupo de capiteles del pilar norte aparecen, entre el individuo mordido por los dragones y la sirena-pezu, dos personajes de pie que agarran con sus manos las orejas del león sentado en una extraña postura que ocupa la arista de la cesta (D-081). Podría pensarse que se trata de una escena más de lucha del ser humano contra un maléfico león, de no ser que, como ya hemos comentado, es una evidente y tosca réplica de la representación duplicada de Daniel entre leones del capitel del arcosolio de San Miguel de Pavía (D-226). Además de la composición, se ha copiado la forma de coger a las fieras de las orejas y el *paludamentum* que viste uno de los individuos. El estilo de esta pieza es diferente que el presunto

¹⁹⁴⁷ BETZ 2012: 3.

¹⁹⁴⁸ GREEN 1948: 81. El argumento que utiliza esta autora queda rebatido por los numerosos casos en los que los leones aparecen en posición rampante y colocando sus garras sobre Daniel.

Daniel del capitel principal (D-080). Existen indicios –la interrupción de un caulículo y del brazo de una de las figuras– que parecen apuntar a que el capitel de los dos personajes pudo haber sido recortado por los dos lados para adaptarlo a la ubicación en la que se encuentra. Por tanto, podría ser una pieza modificada que en origen representaría el episodio de Daniel al igual que en Pavía y que, incorporada a un nuevo contexto, podría haber adquirido un nuevo sentido.

Aunque difícilmente se podrán explicar con seguridad las razones que justifican la presencia de estas tres escenas en el presbiterio de la catedral de Chur, este caso resulta de un innegable interés, puesto que se entremezclan aspectos relacionados con la intervención de diferentes artífices, la reutilización de piezas, la copia de modelos, la contraposición de escenas y el énfasis en diferentes sentidos de la lectura tipológica.

3.3.4.3. Saint-Ferme

Como en Chur, también en la abadía de Saint-Ferme una representación segura de Daniel (D-272) es acompañada, ubicada de forma simétrica, de una escena en la que un individuo aparece entre dos leones (D-273). En el capitel del lado norte del arco de embocadura al absidiolo septentrional, aparece Daniel con casulla y nimbo, que estira los brazos, que no se han conservado, para acercar las manos a las fauces de los dos leones que le flanquean, los cuales giran sus cabezas para lamérselas. En la cara frontal del cimacio, un ángel tumbado, posiblemente volando, dirige su brazo izquierdo, del que no se ha conservado la mano, hacia Habacuc, cuyos únicos vestigios son el antebrazo y la mano, con la que sostiene un objeto circular. En el capitel del lado opuesto del arco absidal, se muestra a David matando a Goliat. La forma redonda del pan que porta Habacuc, junto a la presencia en el absidiolo de la Presentación en el templo, podrían hacer referencia a la eucaristía. Los leones que aparecen con unos miembros humanos en una de las ventanas del absidiolo es posible que formaran parte del castigo de los que conspiraron contra el profeta, lo que implicaría que en este ámbito también se estaría aludiendo al Juicio Final. Finalmente, la contraposición Daniel con David, personajes ambos que contaron con el favor divino, evocaría la lucha victoriosa del Bien contra el Mal. La interpretación del capitel de Daniel no deja lugar a dudas y parece evidente que en el programa iconográfico en el que se inserta en el absidiolo septentrional es complejo e incluye varios mensajes. Pero ¿cómo se explica la presencia en el ábsidiolo meridional de un capitel con un personaje entre leones (D-273) colocado de forma simétrica respecto al de Daniel (D-272)?

En el capitel del lado de la epístola del arco del absidiolo sur, aparece un personaje de apariencia juvenil, sin barba, posiblemente de rodillas, vestido con túnica corta, que introduce las manos en las fauces de los dos leones que le flanquean. Esta escena ha merecido las más variopintas e imaginativas lecturas. Dubourg-Novès lo ha identificado con un juvenil Gilgamesh,¹⁹⁴⁹ Larquère, que cree que se trata de un niño arrodillado, lo ha interpretado como la paz mesiánica y Bougoux, en su línea, como el «dormitor gloriosus» o falso domador. Resulta evidente que la primera y la última están totalmente infundadas. Asimismo, no puede tratarse de la paz mesiánica puesto que son dos los leones los representados y no un león y un cordero. La juventud del personaje no es argumento suficiente para justificar dicha lectura. Podría tratarse de un pecador acosado por los diabólicos leones de los que advierten los Salmos, lo cual sería coherente con las imágenes de personajes con cinturón de fuerza –¿acróbatas?– con las cabezas en las fauces de unos monstruos, que mostrarían el castigo del pecado. De esta forma, la ubicación simétrica respecto a Daniel tendría el mismo sentido que una de las interpretaciones que hemos comentado para el caso de Chur. Sin embargo, también podría ser Daniel dominando a los leones y, de esta manera, apareciendo como ejemplo para vencer las tentaciones y evitar un final como el de los presuntos acróbatas. Como hemos comentado que también podría suceder en Chur, la duplicidad del episodio de Daniel en el foso, y la diferente forma de plasmarlo, podría explicarse porque la intención simbólica que los motiva es diferente. En este sentido, tanto Chur (D-079 y D-080) como Saint-Ferme (D-272 y D-273) son comparables al caso del claustro de Moissac (D-188 y D-189).¹⁹⁵⁰

3.4. Daniel y el poder político

3.4.1. Daniel en el reino de Aragón en tiempos de la dinastía de los Ramírez

Varios de los edificios religiosos más emblemáticos del reino de Aragón a finales del siglo XI y comienzos del XII incorporan en su decoración esculpida el episodio de Daniel en el foso de los leones. El mismo se encuentra en las portadas occidentales de Santa María de Iguácel (D-123), la catedral de Jaca (D-125) y Santa María de Santa Cruz de la Serós (D-322), en el interior de la en la iglesia alta del monasterio de San Juan de la Peña (D-313) y en la de San Pedro del castillo de Loarre (D-158 y D-159). A estos habría que añadir dos capiteles descontextualizados, uno que

¹⁹⁴⁹ DUBOURG-NOVÈS 1969a: 326; LARQUÈRE 1999: 67-70; BOUGOUX 2006: 483-484.

¹⁹⁵⁰ OLANETA 2016a: 67-75. Véase también el apartado VI.3.1.1 de esta tesis.

hace las veces de pila benditera en la iglesia de Asieso (D-017), y que posiblemente proceda del claustro de la catedral de Jaca, y, otro conservado en el Glencairn Museum que podría ser originario de este reino (D-403). Por esas fechas resulta insólita semejante concentración de obras en una zona tan alejada de los centros monásticos benedictinos en los que se está fraguando el uso de esta imagen en la escultura monumental románica.¹⁹⁵¹ La estrecha vinculación existente entre estos templos y la monarquía aragonesa es un claro indicio de la importancia que la misma debía de conceder a esta imagen, con lo que se convierte en un antecedente de lo que posteriormente sucedió en los territorios meridionales del Sacro Imperio.¹⁹⁵²

En el capitel septentrional de la portada occidental de la iglesia de Santa María de de Iguácel (D-123) aparece Daniel de pie, ataviado con una especie de largo chaquetón sin mangas, flanqueado por dos leones muy deteriorados. En la cesta opuesta un personaje con un objeto cuadrado a la altura del pecho, situado entre dos diablos, podría representar el castigo del avaro. A pesar de que en la inscripción situada sobre la portada, bajo el tejeroz, se menciona la fecha de 1072 para situar la finalización del templo, su cronología ha provocado controversia entre los especialistas. El origen del problema reside en la expresión «ut det ei Dominus requiem eternam», pues de ella podría inferirse que el rey Sancho Ramírez estaría ya fallecido, y, por tanto, dicha inscripción y la portada serían en tal caso posteriores a 1094. Lorente, Galtier y García Guatas opinan que la iglesia, inicialmente edificada hacia 1040-1050, fue remodelada y redecorada a instancias de Sancho Galíndez «con soluciones arquitectónicas y escultóricas derivadas del arte que triunfaba en la corte jaquesa».¹⁹⁵³ Durliat cree que 1094 es una fecha adecuada para las esculturas de Iguácel.¹⁹⁵⁴ Por su parte, Martínez de Aguirre, que opina que la inscripción tiene carácter retrospectivo y estaría dirigida a prestigiar la iglesia, considera que el edificio actual habría sustituido al realizado en tiempos de Sancho Galíndez, pues habría sido construido tras la donación al monasterio de San Juan de la Peña con «las formulas arquitectónicas y decorativas renovadoras de la catedral de Jaca».¹⁹⁵⁵ Plantea que la portada pudo construirse poco después de 1094. García García apunta, como factor adicional a favor de esta cronología más tardía, «el papel de la abadía pinatense como centro gestor de la memoria regia»¹⁹⁵⁶. La presencia de Daniel en esta portada es coherente con la imagen que le hace de *pendant* en el capitel opuesto, con el sentido retrospectivo de la inscripción y con el contexto histórico. La contraposición simétrica entre el

¹⁹⁵¹ Véanse el apartado V.5 de esta tesis y el mapa 34.

¹⁹⁵² Véase el apartado VI.3.4.2 de esta tesis.

¹⁹⁵³ ESTEBAN, GALTIER, GARCÍA 1982: 231.

¹⁹⁵⁴ DURLIAT 1990: 254.

¹⁹⁵⁵ MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2011: 229-236; MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015.

¹⁹⁵⁶ GARCÍA GARCÍA 2016a: 330.

profeta y el castigo del avaro tendría una doble lectura. El desigual final que espera al justo respecto al pecador, por una parte, de acuerdo con el sentido tropológico, incitaría a los fieles a seguir el ejemplo del profeta, mientras que, por otra parte, de acuerdo con el sentido anagógico, se estaría aludiendo al Juicio Final y a la vida eterna. Es en relación con esta última lectura, y con el anhelo de salvación, donde la imagen del profeta se vincularía con la inscripción superior, en la cual se está aludiendo a la salvación del alma del monarca, posiblemente ya fallecido. Aquí entraría en juego la significación funeraria que en ocasiones adquiere la imagen de Daniel. Pero la elección del castigo del avaro no parece haber sido casual. Son dos las posibles explicaciones, no incompatibles, que podrían justificar la elección de esta imagen. Por un lado, en la inscripción se menciona la donación de la villa de Larrosa, gesto de generosidad totalmente antagónico a la avaricia, y por el que se pide la concesión del descanso eterno al monarca. Por otro lado, en el reino de Aragón se evidencia un compromiso progresivo con la reforma gregoriana a lo largo de los años setenta y ochenta del siglo XI, y en particular con la lucha frente a malas prácticas eclesiásticas como la simonía.¹⁹⁵⁷ Dado que Daniel era considerado por la exégesis como un *exemplum* para aquellos que llevan una vida retirada y en común, los *oratores*, el avaro, contrapunto del profeta en esta portada, bien podría aludir a los clérigos simoniacos.

Aunque Green, en 1948, ya incluyó el capitel interior del lado sur de la portada occidental de la catedral de Jaca entre las representaciones de tipo narrativo de su corpus de Daniel en el foso de los leones, a lo largo de los treinta años siguientes los especialistas se dedicaron bien a proponer rebuscadas interpretaciones, bien a realizar genéricas descripciones de esta pieza, evitando aventurar cualquier intento de identificación.¹⁹⁵⁸ Una de las lecturas que más éxito tuvo la planteó Íñiguez en 1967, quien, al considerar que el personaje sentado era una mujer, interpretó esta escena como la representación del viaje del alma desde el purgatorio al Paraíso narrada por Xaquir de Orihuela en el siglo XII, pero basado en un texto de Samarcandí, doscientos años anterior.¹⁹⁵⁹ Canellas y San Vicente, asumieron esta visión basada en la escatología musulmana y describieron de una forma genérica los tres capiteles de la portada como «escenas de violencia y otras más pacíficas».¹⁹⁶⁰ Finalmente, en 1975, Simon interpreta de nuevo correctamente el capitel como la segunda condena de Daniel. Para ello, descarta la lectura de Íñiguez, y describe al personaje sentado como un hombre barbado, no una mujer. Le llama la atención la forma de representar la mano derecha del profeta, la cual le parece que emerge de detrás del cuerpo y no

¹⁹⁵⁷ MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2011: 228.

¹⁹⁵⁸ GREEN 1948: 77.

¹⁹⁵⁹ ÍÑIGUEZ 1967: 273-274.

¹⁹⁶⁰ CANELLAS, SAN VICENTE 1979: 128.

del hombro. Justifica este gesto planteando que el artista pudo intentar relatar la historia de una manera dramática y siguiendo la tradicional actitud orante del profeta.¹⁹⁶¹ Poco antes, en 1973 – pero publicado en 1976– Moralejo también lo había identificado como Daniel en el foso asistido por Habacuc.¹⁹⁶² En 1977 este autor, al desarrollar más extensamente el tema, considera que se trata de una formulación anómala del episodio y califica de excepcional el desplazamiento del asunto principal, el profeta y los leones, a una cara lateral, lo que contrasta con el protagonismo que se concede al ángel. Comenta que, alejada completamente de la tradición «heráldica», adopta la tradición «ilustrativa» de representar este pasaje y habla de una *conflation* de episodios que pivota sobre la figura de Habacuc. Plantea la posibilidad de la existencia de una posible correlación simbólica entre el individuo con la serpiente postrado bajo uno de los leones del tímpano y la imagen de Daniel respetado por las fieras. En el desarrollo de este argumento señala que Daniel, prototipo del justo, se contrapone con los malvados acusadores, que son devorados por los leones, que, aunque no están representados en Jaca, para este autor actúan «in absentia». Dado que, en su opinión, la liberación de Daniel de sus dos juicios era imagen de la resurrección y la salvación eterna que esperan al cristiano fiel, lo asocia con el hombre representado en el tímpano, al que en las inscripciones se le promete la liberación de la «morte secunda». Destaca, también, la significación eucarística vinculada con el socorro de Habacuc, la cual se pone de manifiesto en el énfasis que se confiere al pan redondo. Finalmente, vincula la historia de Daniel con la lectura eucarística del programa de la portada.¹⁹⁶³ Tras las importantes aportaciones de estos dos autores, la mayor parte de quienes se han referido a este capitel han asumido la lectura correcta. Caldwell señala la relación de la figura del profeta con la resurrección,¹⁹⁶⁴ Buesa comenta que Daniel «sería el símbolo de la acogida en el seno de Cristo a través del pan de la Eucaristía»¹⁹⁶⁵ y Durliat, en esta línea, afirma que el capitel ilustra «l'exhortation adresée aux fidèles sur le tympan de vivre des sacraments et plus particulièrement de se nourrir de l'eucharistie».¹⁹⁶⁶ Una de las figuras cuya identificación ha resultado problemática es la que está situada tras el ángel. Simon considera la posibilidad de que se trate de unos de los campesinos a los que Habacuc llevaba su comida, si bien ve más probable que el escultor hubiera situado esta figura para equilibrar la composición.¹⁹⁶⁷ Moralejo se pregunta si podría tratarse de una representación duplicada de Habacuc o, con menor probabilidad, de los que denomina «comparsas» –el rey Ciro y un armiger–. Además, intuye la

¹⁹⁶¹ SIMON 1975: 51-53.

¹⁹⁶² MORALEJO 2004 (1976): 67.

¹⁹⁶³ MORALEJO 2004 (1977): 93-98.

¹⁹⁶⁴ CALDWELL 1980: 33.

¹⁹⁶⁵ BUESA 1987: 71.

¹⁹⁶⁶ DURLIAT 1990: 246.

¹⁹⁶⁷ SIMON 1975: 52.

presencia de alguna figura más en la cara oculta.¹⁹⁶⁸ Durliat habla de una segunda figura angélica.¹⁹⁶⁹ Para García García la proximidad del emplazamiento del episodio de Daniel con el grupo del león que somete a las fieras mortíferas en el tímpano y con la inscripción MORTE SECVNDA potencia el valor soteriológico del pasaje.¹⁹⁷⁰ En relación al capitel que acompaña al de Daniel (fig. 287), Moralejo sugiere que podría representar los dos episodios que dieron origen a su segunda condena, la muerte de la serpiente de los babilonios y el castigo a los sacerdotes del dios Bel.¹⁹⁷¹ Por el interés que tiene para la comprensión del papel que desempeña el capitel de Daniel en el marco del programa iconográfico, es interesante comentar que Simon ha propuesto que el capitel figurativo del lado norte de la portada representa dos pasajes de la vida de Moisés – en compañía de Aaron portando un libro y con la vara con la que hizo milagros y guió al pueblo–¹⁹⁷² y que Martínez de Aguirre ha relacionado al obispo García con la imagen de Aaron –como inductores ambos de la nueva ley– y con la de Daniel –uno terminó con los sacerdotes de Bel y el otro con los clérigos simoniacos–.¹⁹⁷³ Respecto al programa iconográfico de la portada, se ha relacionado con la penitencia pública realizada durante la Cuaresma, con la liturgia bautismal, con el poder de Cristo como vencedor de las fuerzas del Mal y promesa de la salvación, con la lucha contra la herejía y con la imagen condenatoria del clero indigno dentro de un contexto reformador. Por lo que respecta a la cronología de la portada, la historiografía reciente se decanta por situarla en un rango cronológico que va desde las dos últimas décadas del siglo XI a los primeros años del XII.¹⁹⁷⁴

Como ya comenta Moralejo, hay dos cosas que llaman la atención en la forma de componer esta escena: el reducido espacio asignado a las cabezas de los leones, que pasan a ser un elemento casi marginal, y el protagonismo que adquiere el ángel. Es llamativa la importancia que adquiere el pan que Habacuc entrega a Daniel, el cual ocupa una posición destacada en la esquina de la cesta. Ello, al igual que el crismón del tímpano, confirma el sentido eucarístico propuesto por varios autores. Otro aspecto digno de ser reseñado es la *conflation* de episodios comentada por Moralejo, y que se concentra en las imágenes de Habacuc y el ángel, los cuales aparecen representados de tal forma que sintetizan, simultáneamente y con un mínimo de recursos, tres momentos diferentes de la historia: la orden del ángel –representada por el dedo del ángel que señala y el

¹⁹⁶⁸ MORALEJO 2004 (1977): 94.

¹⁹⁶⁹ DURLIAT 1978b: 386.

¹⁹⁷⁰ GARCÍA GARCÍA 2016a: 339.

¹⁹⁷¹ MORALEJO 2004 (1977): 97.

¹⁹⁷² SIMON 2001.

¹⁹⁷³ MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015: 228-229.

¹⁹⁷⁴ Para un completo estado de la cuestión sobre la portada occidental de Jaca, su interpretación y cronología, véase GARCÍA GARCÍA 2016a: 45-70.

gesto de volver la cara de Habacuc–, el traslado a Babilonia –resumido en la mano del ángel que sujeta por el cabello a Habacuc–, y la entrega de los alimentos a Daniel –plasmada en el pan redondo sostenido por las manos de ambos personajes–. Al tratar sobre la presencia de los segadores en las representaciones de Daniel ya hemos aludido a la controvertida figura que hay detrás del ángel, así como de la que se halla en la cara oculta (fig. 196),¹⁹⁷⁵ y que hasta la fecha ha pasado desapercibida para la mayor parte de los especialistas. Ambos personajes, que adoptan una postura idéntica y alzan con ambas manos un alargado objeto, que podría ser un azadón, son, sin duda, dos de los segadores a los que Habacuc portaba la comida.

En la cesta contigua también hay una enigmática imagen en la cara oculta, sobre la que hasta la fecha nadie ha prestado atención. Se trata de un personaje arrodillado con las manos aparentemente juntas por delante de su pecho (fig. 288). Se diría que está orando. Si la lectura propuesta por Moralejo para las otras dos caras de la cesta es correcta, en este caso podría representarse al profeta rezando arrodillado, con lo cual, en este capitel se estarían mostrando las causas que motivaron las dos sentencias que llevaron al profeta al foso de los leones. Esta figura oculta, podría estar dirigida, además, a mostrar a Daniel como ejemplo de regularidad y disciplina en la oración, actitud que, según algunos exégetas, es la causa última de la salvación del profeta. Aunque la imagen de Daniel en el foso no porta vestimenta clerical, es coherente con la hipotética intención de aludir a la reforma emprendida por el obispo García contra los clérigos simoniacos que ha propuesto Martínez de Aguirre. San Agustín, en *Enarrationes in psalmos*, compara a Daniel con los siervos de Dios que llevan una vida en común.¹⁹⁷⁶ De esta forma, la imagen del profeta dominando las tentaciones del diablo, simbolizado por los leones, y derrotando a los ídolos de los babilonios, se mostraría como un *exemplum* dirigido a los canónigos de la catedral, a los que advertiría de los peligros de la simonía. Es por ello que en estos dos capiteles se superponen en la imagen de Daniel los diferentes niveles de lectura tipológica: es alegoría de la eucaristía y prefiguración de Cristo y su resurrección; en el sentido tropológico, es un *exemplum* para los canónigos; y, en sentido anagógico, anuncia el Juicio Final, la salvación y la vida eterna.

Durante años los especialistas han debatido sobre si la portada oeste del monasterio de Santa Cruz de la Serós sería o no una copia de la occidental de la catedral de Jaca.¹⁹⁷⁷ Recientemente,

¹⁹⁷⁵ Véase el apartado V.1.7 de esta tesis.

¹⁹⁷⁶ Véase el apartado VI.1.10 de esta tesis.

¹⁹⁷⁷ Respecto a esta polémica y la bibliografía al respecto, véase OLANETA 2016b: 107-108.

hemos propuesto que la incorporación de los leones en el tímpano, pieza reutilizada que ya incluía con anterioridad un crismón, se habría llevado a cabo bajo la inspiración de la portada jaquesa.¹⁹⁷⁸ En este proceso de copia, en el capitel del lado norte, en el cual posiblemente se representa la condena de Daniel (D-322), más que reproducirse el modelo iconográfico o la composición del capitel de Jaca (D-125), se optó por una versión mucho más simplificada y cercana al modelo tradicional. De esta forma, de aquel tan solo tomó la idea de insertar este pasaje veterotestamentario junto al crismón. El hecho de que sea el de Daniel el único capitel de la portada jaquesa que inspire a la de La Serós, pone de manifiesto la importancia que tenía el profeta en el programa desarrollado en el portal modelo. Según D. L. Simon, la naturaleza icónica de este capitel pone el acento en la condición del profeta como antetipo de Cristo, dominador del león.¹⁹⁷⁹ Esta idea de dominio sobre la bestia es la que destaca Español para quien tiene «una relación indiscutible con el tema del “Señor de los animales”, aunque responde a un tipo iconográfico diferente». Por su temática moralizante como símbolo del dominio de las pasiones, lo vincula con el tímpano.¹⁹⁸⁰ Aunque en nuestra opinión, nada tiene que ver esta imagen con el señor de los animales, parece claro que se pone especial énfasis en la idea de control de las tentaciones, manifestado en el hecho de mantener amarrados a los leones. Asimismo, la composición icónica de la que habla Simon permite establecer una relación alegórica con Cristo, representado mediante el crismón en el tímpano, lo que, además, quedaría subrayado mediante la postura cruciforme sobre la que llama la atención Green.¹⁹⁸¹

Un capitel descontextualizado con un personaje entre unos leones, que actualmente desempeña la función de pila benditera en la iglesia de Asieso (D-017), también podría ser asociado con Daniel en el foso. Una cesta como esta, labrada por los cuatro lados, no encaja con las características del edificio en el que se encuentra, por lo que necesariamente debe de proceder de otro templo, muy posiblemente del cercano claustro de la catedral de Jaca.

En el capitel del lado sur del arco toral oeste de la iglesia alta del castillo de Loarre, Daniel, ataviado con túnica larga, casulla y capa, sujeta con ambas manos las largas colas de los dos leones que tiene a sus lados (D-158). En las caras laterales aparecen, por duplicado un ángel volando que, en un caso sujeta por los cabellos a Habacuc, y en otro lo deposita en el suelo apoyando la mano en su cabeza. En ambas imágenes Habacuc porta una olla y un objeto

¹⁹⁷⁸ OLANETA 2016b: 107-108.

¹⁹⁷⁹ SIMON 1980: 261.

¹⁹⁸⁰ ESPAÑOL 1987: 60.

¹⁹⁸¹ GREEN 1948: 45.

redondo, posiblemente un pan, que apoya contra el pecho. Las dos figuras angélicas llevan en las manos que les quedan libres sendos cetros crucíferos, que alzan a ambos lados del profeta. Este capitel fue ignorado por los especialistas que describieron la escultura del interior de la iglesia hasta que lo identificó adecuadamente D. L. Simon en 1975 como la segunda condena de Daniel.¹⁹⁸² Aun así, con posterioridad se han dado algunas interpretaciones que se han alejado considerablemente de la lectura correcta. Martínez Prades, que habla de «ángeles custodios» y de que el individuo central sujeta a los leones con argollas, plantea como posible lectura que se trate de Cristo victorioso sobre las fuerzas del Mal, de acuerdo a la visión de Isaías en la que Yahvé aparece sentado en un trono sostenido por ángeles. Para este autor, y a pesar de la evidente doble presencia de Habacuc, se trata de la primera condena de Daniel. Sugiere que en los capiteles situados en los pilares que soportan la cúpula puede haber dos posibles programas iconográficos. Uno de ellos, en el que interviene Daniel, tendría un sentido bautismal, y en él, el profeta sería un ejemplo de vida virtuosa y modelo a seguir por el nuevo cristiano.¹⁹⁸³ Por su parte, Monteiro ve en este capitel a Sansón desdoblado en dos figuras colocadas de forma simétrica con un personaje central que representaría a la Iglesia triunfante entronizada y dirigiendo unas cruces hacia ellos.¹⁹⁸⁴ Nosotros mismos hemos llamado la atención sobre la doble representación de Habacuc y el ángel, y hemos planteado que refleja literalmente el pasaje bíblico Daniel 14: 38, en el que se dice que, tras comer Daniel los alimentos que le habían traído, «el ángel del Señor volvió luego a Habacuc a su lugar». Basamos este planteamiento en el diferente gesto que realiza el ángel con la mano en ambas imágenes y en que el disco que apoya Habacuc en su pecho en la segunda escena parece hueco.¹⁹⁸⁵ Poza advierte que la escultura del templo podría estar dirigida a presentar la historia de la salvación, en la cual la figura de Daniel participaría como vencedor del Mal y prefigura del propio Cristo.¹⁹⁸⁶

En lo que se refiere al programa iconográfico en el que se inserta el capitel de Daniel, nada apreciamos que justifique una pretendida temática bautismal, sin embargo, por el contrario, la propuesta de Poza relacionada con la salvación y el rol del profeta como prefiguración de Cristo resulta sugerente. La contraposición entre el Pecado Original y la figura de Daniel pone de relieve que este fue uno de los profetas que anunció la venida del Mesías, con que la Humanidad quedaría redimida de dicho pecado. Varios elementos subrayan esta lectura de esperanza en la

¹⁹⁸² SIMON 1975: 53-54.

¹⁹⁸³ MARTÍNEZ PRADES 2005: 122, 172.

¹⁹⁸⁴ MONTEIRA 2012: 406. Resulta evidente las lecturas propuestas por Martínez Prades y Monteiro son fruto de erróneas apreciaciones de la imagen, pues omiten o malinterpretan las figuras que realmente componen la escena.

¹⁹⁸⁵ OLAÑETA 2009: 20-22.

¹⁹⁸⁶ POZA 2009: 78-79.

venida de Cristo. Por una parte, las cruces que portan los ángeles que transportan a Habacuc son bastante elocuentes. Dos capiteles de las ventanas del lado sur, que presentan una composición muy similar entre sí, muestran a unos personajes con un objeto alargado en la mano, que podría ser una vara, junto a leones y corderos, respectivamente. Resulta sugerente pensar, como posible fuente de inspiración, en la paz mesiánica, profecía en la que Isaías anunciaba la venida del Mesías augurando que un ternero y un cachorro de león irían juntos conducidos por un muchacho.¹⁹⁸⁷ Sansón, otro personaje veterotestamentario considerado como prefiguración de Cristo, podría estar representado, por duplicado, en los otros dos capiteles que coronan los pilares que soportan la cúpula. La abundancia de leones en la decoración escultórica de esta iglesia, bastantes de los cuales podrían hacer referencia al diablo que acecha las almas de los fieles, permite pensar que, adicionalmente, las figuras de Daniel y Sansón podrían tener por objetivo ensalzar a personajes que vencieron al Mal. En esta lectura tropológica, imágenes como la sirena-pep, símbolo de la tentación, desempeñarían un papel antitético al del profeta. Llama la atención que no haya ninguna escena del Nuevo Testamento. Ello puede estar motivado por el hecho de que, en este ámbito del templo, es la esperanza en la redención lo que se quiere poner de manifiesto, y no la redención en sí misma. El ser humano, para vencer al Mal que acecha, debe seguir ciertos modelos de conducta, mostrar fortaleza y tener fe en la victoria (la venida de Cristo). Son estos valores coherentes con las circunstancias históricas del momento y con la función militar del castillo en el que se asienta la iglesia, en la vanguardia de la lucha contra el Islam. En esta línea es interesante la idea que plantea Poza en relación a una lectura que convive con la ya mencionada y en la que se exaltaría la figura del soberano reinante.¹⁹⁸⁸ En la arquería del interior del ábside hay un segundo capitel que es susceptible de ser interpretado como la condena del profeta (D-159), para cuya descripción y comentario remitimos a la ficha del corpus iconográfico.

En una de las caras laterales del capitel del pilar situado entre los arcos presbiteriales que dan acceso a los ábsides central y el del lado de la epístola de la iglesia alta del monasterio de San Juan de la Peña quedan, como únicos restos de la la escena, la figura de Habacuc cuyos cabellos son agarrados por el brazo que se ha conservado del ángel (D-313). En el resto de la cesta se aprecian las patas de los leones y los pliegues de la parte inferior de la túnica del personaje que ocupaba el centro de la cara frontal. A pesar de lo fragmentario del estado actual de la cesta, las relaciones con el capitel de Loarre (D-158) resultan evidentes. El lamentable estado de conservación de esta pieza puede ser la razón que explicaría que fuera ignorado por los especialistas que describieron la

¹⁹⁸⁷ Isaías 11:6.

¹⁹⁸⁸ POZA 2009: 80.

iglesia alta, hasta que en 1975, al igual que el de Loarre, fue adecuadamente identificado como la segunda condena de Daniel por D. L. Simon.¹⁹⁸⁹ En un ámbito, el de la cabecera de la iglesia, en el que predominan los motivos vegetales, no cabe duda que la escena de Daniel en el foso debía de desempeñar un papel relevante. Dado que el profeta era considerado por la exégesis como un *exemplum* para los *oratores*, es muy posible que su imagen estuviera destinada a los propios monjes. Además, dada su proximidad al altar, posiblemente también deba entenderse la presencia de Habacuc, con el pan circular, como una alegoría de la eucaristía.

Uno de los varios capiteles con la escena de Daniel entre los leones que forman parte de la colección del Glencairn Museum (D-403), y al que se le atribuye una procedencia del norte de España, ha sido puesto en relación con la escultura de Loarre y San Juan de la Peña por Cahn.¹⁹⁹⁰ Aunque estos supuestos vínculos con el monasterio pinatense son más que cuestionables, la relación con algún capitel del castillo oscense, como veremos, son más que evidentes. En el centro de la cara frontal aparece Daniel de pie, sin barba, con media melena formada por mechones en forma de escamas y vestido con hábitos de monje. Muestra la palma de su mano derecha a la altura del pecho, porta un libro en la izquierda y apoya sus pies calzados en el astrágalo. Está flanqueado por dos parejas de leones con melena que ocupan las esquinas y las caras laterales contiguas. En lo alto de una de las caras laterales de la cesta hay un rostro de un quinto felino, que podría repetirse en la parte correspondiente de la cara opuesta, cosa que no puede confirmarse por estar deteriorada. En el centro de la cara trasera, el ángel, de pie y con las alas desplegadas, señala con los dedos índice y corazón de la mano diestra y sujeta por los cabellos a Habacuc. Este, que no ha conservado la cabeza, viste túnica larga y manto, y sujeta una marmita y otro objeto, que podría ser un pan. Como bien ha señalado Cahn, la pieza puede ser puesta en relación con el castillo de Loarre. En concreto, presenta bastantes similitudes con la talla de uno de los capiteles de la arquería absidal, en el que aparecen dos ángeles con libros y dos personajes, uno de ellos con una vara (fig. 290). También se observan bastantes puntos en común con el estilo de los capiteles de la portada de Simacourbe: ojos pequeños de forma almadrada con los contornos trabajados con trazos incisivos, cabellos con mechones en forma de espiga, pliegues planos escalonados y manos diminutas. Particularmente interesante resulta la comparación entre el ángel del capitel del museo americano y la figura de Abraham en la iglesia bearnesa (fig. 289). En ambos casos, la forma de sujetar por los cabellos a Habacuc y a Isaac es muy similar, así como la ubicación de estos en la arista de la cesta. A requerimiento nuestro, se

¹⁹⁸⁹ SIMON 1975: 53-54.

¹⁹⁹⁰ CAHN 1977: 77; HAYWARD, CAHN 1982: 64; CAHN 1999 (1979): 93-94.

han realizado por parte del Limestone Sculpture Provenance Project unos estudios comparativos mediante la técnica denominada análisis por activación de neutrones (NAA),¹⁹⁹¹ como consecuencia de los cuales se ha llegado a la conclusión de que la composición de la piedra de este capitel se aleja sustancialmente de la obtenida de las muestras analizadas procedentes del claustro de Jaca.¹⁹⁹² Dado que esta obra está descontextualizada e ignoramos tanto su ubicación original, como las imágenes que la acompañaban, resultaría temerario proponer una lectura simbólica. Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes de esta pieza es el modelo iconográfico que utiliza, el cual tiene notables paralelismos con el de los capiteles de Jaca (D-125), Saint-Mont (D-289) y Saint-Sever (D-302), obras todas ellas en las que el ángel cobra un especial protagonismo.

Son varios los aspectos que llaman la atención de esta concentración de obras con el episodio de Daniel en el foso de los leones en tierras del reino de Aragón. El primero de ellos es que en la mayor parte de estas obras se representa la segunda condena, lo que en territorio hispánico resulta algo realmente insólito. La temprana cronología de estas obras es también digna de mención, pues para volver a ver a Daniel con Habacuc en territorio peninsular hay que esperar hasta mediados del siglo XII. Además, buena parte de estas piezas presentan elementos narrativos realmente singulares, como la *conflation* de episodios del capitel de Jaca (D-125) o la representación de los dos trayectos del viaje de Habacuc en el de Loarre (D-158). Algunas de las intenciones e inquietudes políticas y religiosas de la monarquía aragonesa se expresaron, como hemos visto, mediante la incorporación de este episodio veterotestamentario en algunos de los templos emblemáticos del Reino. Asimismo, las estrechas relaciones que mantuvieron la dinastía de los Ramírez y la Iglesia aragonesa con los territorios ultrapirenaicos¹⁹⁹³ podrían estar detrás de la aparición tan frecuente de esta imagen a ambos lados de la cordillera, así como de los paralelismos formales que hemos comentado. Parece, por tanto, que la figura de Daniel, aunque sin llegar en cualquier caso al nivel del crismón,¹⁹⁹⁴ pudo tener una relativa importancia para los reyes aragoneses y los nobles aliados con ellos.

¹⁹⁹¹ Estas pruebas han sido financiadas por el Museo Diocesano de Jaca.

¹⁹⁹² Esperamos poder realizar en los próximos meses este mismo tipo de análisis comparativos con los capiteles de Loarre y Simacourbe.

¹⁹⁹³ DÉFOURNEAUX 1949.

¹⁹⁹⁴ OLANETA 2016b.

3.4.2. Una imagen de prestigio para en el Sacro Imperio. Ceremonias de coronación, modelos comunes, lecturas simultáneas y fenómenos de asoleo

Algunas obras situadas en el norte de Italia, en Provenza y en Suiza, relacionadas de una u otra manera con el Sacro Imperio, ofrecen la posibilidad de analizar varios aspectos de gran interés. En primer lugar, se ha detectado la posible consideración de Daniel como personaje de prestigio en el marco de ceremonias áulicas vinculadas al Imperio, lo cual tuvo su impacto en la configuración formal de la imagen del profeta y en la creación de determinados modelos iconográficos. Además, y quizás como consecuencia de dicha relevancia, la figura de Daniel fue realzada mediante fenómenos de asoleo en dos de estos templos. En segundo lugar, entre algunas de estas piezas, se han observado significativos paralelismos iconográficos, que pueden ser el resultado de relaciones modelo-copia, cuyo análisis detallado conduce a discernir las posibles dinámicas de evolución de algunos modelos iconográficos. De la agrupación de algunas de estas obras en función de su grado de afinidad y de la secuenciación del momento de aparición de las diferentes variantes se extraen conclusiones relevantes que afectan de lleno a la cronología y filiación de la que se ha denominado la «cuestión provenzal»,¹⁹⁹⁵ así como al grupo de obras atribuidas al ecléctico círculo estilístico antelámico. Este conjunto de casos de estudio pone de manifiesto como un determinado ambiente político puede determinar el uso y forma de la imagen, ya sea por la relevancia y consideración que ciertos personajes sagrados adquieren en dicho entorno, ya por la circulación y transmisión de modelos que tiene lugar en el seno del mismo. Reincidiendo en la ya comentada lectura múltiple y simultánea de la imagen de Daniel, aprovecharemos alguno de los casos para proponer un nuevo ejemplo de ello.

3.4.2.1. La imagen de Daniel en las ceremonias de coronación en San Miguel de Pavía

La iglesia de San Miguel de Pavía fue, desde 888, escenario de las ceremonias de coronación de los reyes de Lombardía, tradición que no fue ininterrumpida, pues en los ciento cincuenta años que transcurren entre la de Enrique II (1004) y la última celebrada, la de Federico I Barbarroja (1155), no se tiene noticia de ninguna otra. El edificio actual, cuya construcción se data entre 1090 y 1130, debió de albergar las dos últimas.¹⁹⁹⁶ En un reciente artículo, Elliot¹⁹⁹⁷ realiza un análisis de la decoración escultórica de la parte oriental del templo y, utilizando un ordo milanés

¹⁹⁹⁵ Sobre la denominada «cuestión provenzal» ver VÖGE 1902 y PERONI 2006.

¹⁹⁹⁶ CHERICI 1986 (1978): 93-94.

¹⁹⁹⁷ ELLIOT 2014. Previamente Arecchi había relacionado los espacios de la iglesia con las diferentes fases del rito de la coronación de acuerdo con el *Liber Pontificalis* (ARECCHI 1994: 94-95).

del siglo XI, establece una sugerente vinculación entre dichas ceremonias de coronación y las imágenes que jalonan un hipotético recorrido ritual. Esta autora presta especial atención a los cuatro dinteles esculpidos que se encuentran en diferentes puertas del templo, los cuales, en su opinión, funcionaban como telón de fondo de otras tantas estaciones de la ceremonia. Elliot, para quien «la escultura considera su contexto espacial, y conecta la experiencia del rey durante su coronación en la iglesia», llega a la conclusión de que el programa iconográfico está orientado a mostrar la fidelidad de los ciudadanos de Pavía al Sacro Imperio.

Aunque resulta llamativo que en el interior del templo se encuentren hasta cinco posibles representaciones de Daniel en el foso de los leones (gráfico G-10), hasta la fecha semejante concentración de imágenes de un mismo episodio ha pasado desapercibida para los especialistas.¹⁹⁹⁸ Además de tan inusitada densidad, las peculiares características iconográficas de estas cinco piezas, su vinculación con otros conjuntos relacionados con el Imperio y el rol que desempeñan en el marco de los programas iconográficos en los que se insertan hacen de este un caso de estudio de gran interés.

Elliot sitúa en el arcosolio del brazo sur del transepto el momento en que se realizaba la entronización y el lugar desde el que el monarca asistía a la celebración de la eucaristía.¹⁹⁹⁹ En dicha estructura se encuentra una imagen duplicada de Daniel, situado de pie entre dos leones que adoptan una curiosa postura sedente (D-226) y a la que ya nos hemos referido al tratar sobre la que hemos denominado familia de Pavía.²⁰⁰⁰ Aunque, aparentemente, la duplicidad del personaje y la extraña pose de los felinos podrían llevar a dudar sobre la interpretación de la escena, la presencia de Habacuc y el ángel en la cara interior de la cesta²⁰⁰¹ permite afirmar que se trata de la condena del profeta narrada en Daniel 14.²⁰⁰² Las diferencias que se observan en la vestimenta de las dos presuntas imágenes de Daniel no deben de ser fruto de la casualidad. Si damos por probable la propuesta de Elliot respecto a la ubicación del acto de entronización en este arcosolio, parece razonable pensar que el personaje con corona y *paludamentum* sea la imagen

¹⁹⁹⁸ Sobre la decoración escultórica de San Miguel de Pavía véanse ARSLAN 1955, PERONI 1967, WOOD 1978, SCEVOLA 1999, SCHMIDT-ASBACH 2001, ARECCHI 2014 y ELLIOT 2014.

¹⁹⁹⁹ ELLIOT 2014: 168-171.

²⁰⁰⁰ Véase el apartado V.3.5.11 de esta tesis.

²⁰⁰¹ Esta imagen ha pasado desapercibida para la mayor parte de los especialistas, alguno de los cuales ha llegado a afirmar que la misma tan solo tenía dos caras (WOOD 1978: 122).

²⁰⁰² Wood (WOOD 1978: 122-123), Scevola (SCEVOLA 1999: 51) y Elliot (ELLIOT 2014:168-169) han interpretado este capitel como Daniel en el foso de los leones. La presencia de Habacuc –detalle que ha sido omitido por la prctica totalidad de los autores– es un argumento incontestable que permite descartar las propuestas de Peroni, para quien los animales son dragones (PERONI 2015: 42) –aunque en un primer momento los describió como leones (PERONI 1967: 119)– y de Arecchi, quien los considera unos babuinos (ARECCHI 2014).

del propio rey, quien adoptaría la misma gestualidad que el profeta –que aparece en la cara contigua de la cesta– al objeto de establecer un simbólico paralelismo con este.²⁰⁰³ Dado que en el rito de coronación milanés en el que Elliot basa su interpretación se alude varias veces a la justicia, es muy posible que recurra a la imagen de Daniel en calidad de *exemplum* de buen juez –faceta que, por ejemplo, se pone de manifiesto en la historia de Susana–. De hecho, al finalizar la ceremonia, situado el rey en el arcosolio, y tras ser vitoreado por los asistentes antes de iniciar la procesión hacia la salida, se le recordaba que una de sus funciones era asegurar la justicia.²⁰⁰⁴ Si en el interior del arcosolio se situaba el trono, el rey podría ver la imagen del profeta, que se le ofrecería como un espejo en el que mirarse, como un ejemplo a seguir. Al mismo tiempo, los asistentes a la ceremonia, podrían contemplar al monarca bajo un arco triunfal (el arcosolio) al lado de una imagen suya entre dos leones, como si fuera el mismo Daniel, pues es la figura con clámide, la que se sitúa en la cara externa del capitel. De esta forma, la duplicidad de la imagen se explicaría por los diferentes destinatarios de la misma y por la intención, de clara finalidad política, de establecer un paralelismo con un personaje de prestigio. Buena prueba de esta conexión que se establece, en el seno del Imperio, entre el poder civil y la imagen de Daniel, es una moneda acuñada entre 1160 y 1180, un bracteato, que muestra a Enrique el León sentado en el trono y entre dos leones, con la cabeza sin coronar (fig. 291). Resulta significativo que el duque de Sajonia y Baviera, durante bastante tiempo aliado fundamental de Federico Barbarroja, utilice esta analogía visual con la imagen del profeta para manifestar sus reivindicaciones de poder.²⁰⁰⁵

El mismo tipo de paralelismo entre la figura del rey y la del profeta se establece entre los dos capiteles del arco toral norte del crucero. Mientras que en el del lado oriental Daniel aparece sentado en un trono, vestido con túnica corta y luciendo una corona (D-227), en el occidental, también sedente, viste tan solo un calzón o un perizoma y muestra su torso desnudo (D-228).²⁰⁰⁶ Si bien se aprecian entre ambas piezas notables diferencias en lo estilístico –la talla es más ruda en esta segunda pieza–, presentan numerosas similitudes desde el punto de vista iconográfico:

²⁰⁰³ Elliot plantea que la imagen con corona y clámide es Daniel ataviado como un rey, y propone un intencionado paralelismo entre los leones sentados de manera frontal y el trono de Salomón (ELLIOT 2014:168-169). No creemos que pueda establecerse ninguna correspondencia entre los leones y el trono de Salomón, puesto que este modelo de felino se da en otros lugares (San Juan en Burgo de Pavía, Zúrich –donde aparece junto al rey David–, Chur, etc.) sin estar asociado a ningún trono. De hecho, en un capitel de la nave sur de la propia iglesia de San Miguel aparece un Daniel sentado en un asiento con patas entorchadas, y flanqueado por el mismo tipo de leones (D-414), en el que resulta evidente que estos no forman parte del trono.

²⁰⁰⁴ ELLIOT 2014:171.

²⁰⁰⁵ TRAVIS 2000: 56, fig. 13.

²⁰⁰⁶ Algunos autores han planteado sus dudas sobre la identificación de estas dos imágenes como la condena de Daniel, o se han limitado a describirlas sin interpretarlas (DE CHERICI 1942: 44; PERONI 1967: 104; PERONI 2015: 44).

idéntica composición, análoga postura de los leones –dos de los cuales están representados solo con la cabeza situada en las esquinas– y misma interacción entre Daniel y las fieras –les acaricia la cabeza–. Incluso la decoración del fondo, formada por motivos vegetales rematados en parejas de volutas simétricas, es coincidente. Al igual que sucede en el capitel del arcosolio, la contraposición de dos imágenes idénticas en composición y gestos, pero diferentes en la vestimenta y en el uso de corona, es susceptible de relacionarse con la ceremonia de coronación, sobre todo si consideramos que, según Elliot, bajo este arco toral y junto a la puerta norte de acceso a la cripta, se llevaría a cabo la unción del monarca.²⁰⁰⁷ De esta forma, y a pesar de no haber encontrado referencia alguna a Daniel en el ordo de coronación, parece deducirse de las imágenes que el profeta desempeñaba un rol relevante en las solemnidades áulicas que se celebraban en Pavía.

Según Elliot, tras la entronización, el monarca asistía al sacramento de la eucaristía bajo el arcosolio. La autora vincula este momento del rito con la imagen del *Agnus Dei* del dintel de la puerta sur de acceso a la cripta y con la del sacrificio de Isaac situado en el capitel del arco toral sur del crucero. Adicionalmente a estas, podemos añadir otras dos imágenes situadas en este mismo ámbito que incorporan una clara referencia a la eucaristía: Habacuc y la escena de vendimia representada en el cimacio que corona la cesta donde se encuentra Daniel (fig. 233). Efectivamente, como ya hemos comentado, algunos autores han visto en Habacuc y los alimentos que porta para asistir a Daniel una alegoría eucarística.²⁰⁰⁸

A los pies del templo, en sendos capiteles de dos de los pilares más occidentales, vuelven a aparecer individuos entre leones (D-229 y D-414). Si bien ambos interactúan con las fieras de la misma manera que el capitel del arcosolio, cogiéndoles por las orejas, la cesta del pilar septentrional (D-229) toma su composición de los dos capiteles del arco toral del brazo norte del transepto (D-227 y D-228). En ambos casos el individuo se sienta en un trono, como en el capitel D-227. Esta estrecha afinidad iconográfica con las cestas de la cabecera, y aspectos tales como que dos de los leones de uno de los capiteles estén mostrando la lengua, permiten afirmar que en ambos casos, muy probablemente, se esté representando al profeta.²⁰⁰⁹ Resulta llamativo que, en unas pilastras cercanas, situadas en el muro oeste, se encuentren sendas escenas en las que un

²⁰⁰⁷ ELLIOT 2014:164-165.

²⁰⁰⁸ RÉAU 1956: 402; PRINGENT 1995: 190-191.

²⁰⁰⁹ Mientras que para De Chierici el capitel D-229 es un individuo entre dos leones que manifiesta el poder del hombre, Peroni se limita a describirlo sin interpretarlo (DE CHIERICI 1942: 44; PERONI 2015: 44). Este segundo autor considera el capitel D-414 como un hombre que sujeta a dos dragones (PERONI 2015: 39). Sin embargo son más numerosos los especialistas que sugieren o afirman que en ambas piezas se representa al profeta (SCEVOLA 1999: 50; SCHMIDT-ASBACH 2001: 93, 148, 202; QUINTAVALLE 2006: 191; DERCKX 2006: 76, 141).

personaje es mordido por leones. Aunque podría tratarse de la representación del castigo de los que conspiraron contra el profeta, otra opción es que se esté creando un juego de imágenes contrapuestas dirigidas a advertir a los fieles, tal y como se indica en los Salmos, de los peligros de las tentaciones, con lo que Daniel funcionaría como un *exemplum* que pondría de manifiesto como el justo se salva, al contrario de aquellos que acaban sucumbiendo al pecado. Estas dos parejas de capiteles, así como la mayor parte de los situados en las naves, quedan fuera del marco visual vinculado con la coronación, que se desarrolla en la cabecera, y formarían parte de un programa iconográfico paralelo, de carácter exclusivamente religioso, en el que prevalecería el sentido moral y escatológico²⁰¹⁰. Es el de Pavía un magnífico ejemplo de cómo la imagen de Daniel, en un mismo templo, puede adaptarse a múltiples funciones y significados, ora religiosos, ora políticos. Asimismo, el caso de Pavía nos aporta diferentes explicaciones para justificar la presencia duplicada del profeta en un mismo templo, en un mismo elemento (el arco toral norte) e incluso en una misma pieza.

3.4.2.2. La portada de San Trófimo de Arlés

La datación de la portada de la catedral de San Trófimo de Arlés es un asunto controvertido y sometido todavía a debate. Mientras que algunos especialistas han vinculado la finalización de la misma con el traslado en 1152 de las reliquias de san Trófimo –por ejemplo, De Francovich la sitúa entre 1148 y 1158–,²⁰¹¹ otros han sugerido que este portal pudo haber sido realizado con motivo de la coronación de Federico I Barbarroja como rey de Borgoña en 1178.²⁰¹² Esta opinión ha sido rechazada por otros especialistas que proponen una datación más tardía, entre 1190 y 1200. Así, para Thirion tal hipótesis no encaja con las realidades de la vida medieval,²⁰¹³ y según Rigaux contradice una parte de los datos históricos.²⁰¹⁴ Por su parte, Hartmann-Virnich sitúa la construcción de la portada en el último tercio o cuarto del siglo XII, si bien posteriormente

²⁰¹⁰ Scevola comenta que el fiel, tras pasada la fachada en la que se representaría la salvación del alma, al ver la imagen de Daniel recibe la primera certeza de que su alma se salvará. Esta autora propone un doble programa ético-escatológico en función de las imágenes que contemplaba el fiel en su recorrido de entrada y de salida del templo (SCEVOLA 1999: 51).

²⁰¹¹ DE FRANCOVICH 1952: v. I: 46,

²⁰¹² BORG 1972: 107-108; STOUFF 2000: 95; ROUQUETTE 1980 (1974): 273. La datación de la portada es un asunto controvertido. Mientras que algunos especialistas han vinculado la finalización de la misma con el traslado en 1152 de las reliquias de san Trófimo, otros, basándose en aspectos estilísticos, han propuesto que podría haberse realizado entre el último cuarto del siglo XII y el primero del XIII.

²⁰¹³ THIRION 1976: 467.

²⁰¹⁴ Dicha autora es partidaria de establecer una fecha más tardía para la portada: el último decenio del siglo XII (RIGAUX 1999: 54)

concreta la fecha en el último decenio de la centuria.²⁰¹⁵ Recientemente, Segal ha vuelto a relacionar el programa iconográfico de la portada, en concreto el ciclo de los Magos, con la coronación de Federico Barbarroja.²⁰¹⁶ En su argumentación señala la importancia que para los Hohenstaufen tuvo la imagen de los Magos desde que sus reliquias fueron trasladadas a Colonia desde Milán en 1164, y llama la atención sobre el destacado lugar que ocupan sus imágenes en la portada de Arlés, así como sobre el hecho de que sean cuatro los Magos que aparecen a caballo en una de las escenas. Apunta la posibilidad de que el cuarto podría ser el propio Barbarroja. Si así fuera, se estaría utilizando un recurso similar al que hemos comentado en el caso de Pavía, en el que el monarca se representa como el personaje bíblico con el que pretende que se le compare.

A la hora de valorar la controvertida propuesta de vinculación de esta portada con la ceremonia de coronación de 1178, es interesante considerar la presencia de otros personajes que pueden dotar de un carácter áulico a la decoración escultórica del conjunto. En la banda lateral norte del cuerpo saliente de la portada aparecen dos imágenes que se han identificado con Hércules, arquetipo del héroe-guerrero nada habitual en la escultura románica.²⁰¹⁷ En la Antigüedad tardía este personaje fue reconocido como un símbolo de la virtud del emperador.²⁰¹⁸ Posteriormente, en la Alta Edad Media, su consideración como imagen de prestigio asociada a la realeza se mantiene, como lo demuestra su presencia en objetos vinculados al Imperio, como la denominada *cathedra Petri*, que Carlos el Calvo regaló al Papa con motivo de su coronación en 875, y en cuyos paneles eborarios representan los doce trabajos de Hércules, o en el manto bordado de Enrique II de la catedral de Bamberg.²⁰¹⁹

En el extremo meridional del dintel de la portada de Arlés aparece un personaje nimbado que está sentado sobre un individuo agachado que lleva una bolsa colgada del cuello (fig. 292). Se ha identificado como el triunfo del pobre Lázaro sobre el mal rico,²⁰²⁰ Pilatos,²⁰²¹ san Juan sentado sobre el diablo humillado en signo de victoria²⁰²² o como san Matías sobre Judas.²⁰²³ Todas estas

²⁰¹⁵ HARTMANN-VIRNICH 1995: 70; HARTMANN-VIRNICH 2002: 34.

²⁰¹⁶ SEGAL 2011.

²⁰¹⁷ BENOÎT 1950; THIRION 1976: 454; ARROUYE 1986. En relación a una de ellas, la que se había interpretado como Hércules llevando a los Cércepes, Hartmann-Virnich, ha señalado que tiene garras en lugar de pies, lo que le ha llevado a ver en este personaje a un demonio con dos condenados (RIGAUX 1999: 41-43; HARTMANN-VIRNICH 2008: 52).

²⁰¹⁸ SENRA 2002: 277.

²⁰¹⁹ SENRA 2002: 277.

²⁰²⁰ HAMANN 1933; THIRION 1976: 448-449.

²⁰²¹ DE FRANCOVICH 1952; v. I: 69.

²⁰²² CHRISTE 1969: 130.

²⁰²³ RIGAUX 1999: 30-33.

lecturas presentan problemas. La primera por ser una imagen inédita en las representaciones de esta parábola, la segunda por la presencia de la bolsa que cuelga del cuello del personaje agachado y la tercera porque el decimotercer apóstol es un personaje escasamente representado, y en ningún caso como aparecería en Arlés. Como parte de los trabajos del grupo de investigación *Ars Picta*, estamos considerando la posibilidad de que se trate de *Largitas* y *Avaritia*.²⁰²⁴ El enfrentamiento entre la virtud *Largitas* (liberalidad, generosidad) y el vicio de la avaricia es narrado por Prudencio en su *Psicomachia*. Si bien la identificación del segundo resulta bastante evidente por la bolsa, la del primero requiere analizar con cierta profundidad algunos detalles. El personaje nimado mantiene las manos unidas a la altura del vientre, con las palmas hacia arriba, en las que sostiene unos objetos redondos. La figura de Caifás en uno de los relieves del *pontile* de la catedral de Módena, que presenta estrechas similitudes compositivas, gestuales y estilísticas con esta imagen provenzal, adopta una posición idéntica con las manos, que se encuentran rebosantes de monedas, en el momento del pago a Judas del soborno pactado (fig. 293). Por tanto, dado que los objetos de Arlés también podrían ser monedas, podría verse en el gesto de la figura nimada una intención de poner de manifiesto una actitud dadivosa, de generosa entrega de sus bienes, lo que sería muy propio de la representación de *Largitas*. El aparente inconveniente que supone la presencia del nimbo, queda resuelto si se considera la existencia de ejemplos, como el altar de Verdun, en los que la imagen de *Largitas* luce tal atributo. La inclusión de dicha virtud, la principal de los monarcas,²⁰²⁵ resulta pertinente en el contexto del programa iconográfico de una portada pensada para ser escenario de una coronación, por lo que supone un nuevo indicio para la constatación de dicha hipótesis.

Situada en una basa de la portada, la escena de la condena de Daniel (D-012) es congruente con las diferentes y simultáneas lecturas que se pueden realizar de esta portada. Por un lado, como ya hemos comentado, es una imagen que se adapta perfectamente al sentido escatológico inherente a las escenas apocalípticas y relacionadas con el Juicio Final.²⁰²⁶ Por otra parte, el profeta predijo

²⁰²⁴ Es parte de un trabajo de investigación que estamos desarrollando las dras. Guardia y Cayuela, y yo mismo sobre las representaciones de la parábola del pobre Lázaro, y del que esperamos publicar los resultados en breve.

²⁰²⁵ BRAULT 1978: 90-91. En el arco de Constantino de Roma el emperador aparece en dos ocasiones practicando la *liberalitas* o *largitio*: en uno de los relieves superiores, realizado en época de Marco Aurelio, y en el friso noroeste, de época constantiniana. Otro ejemplo es el calendario de 354 o de Filocalo (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Barberini Lat. 2154, fol. 20v) en el que aparece el emperador Constancio II arrojando unas monedas, dispensando la *largitio*.

²⁰²⁶ Para Thirion el programa iconográfico de la portada combina el tema solemne de la visión apocalíptica con el del Juicio Final (THIRION 1976: 446). Muy similar es la opinión de Rouquette, para quien el complejo tema general de la portada está asociado a la visión de san Juan y a la evocación del Juicio Final (ROUQUETTE 1980 (1974): 277). Rigaux comenta que lo esencial del programa de San Trófimo no reside en el Juicio Final, sino en la Revelación (RIGAUX 1999: 28). Véase el apartado VI.1.2.1 de esta tesis.

la venida del Mesías, lo que lo pone en relación con el ciclo dedicado a la infancia de Cristo. En el registro inferior de la portada es constante la presencia de escenas de lucha en las que el león actúa como protagonista.²⁰²⁷ En este contexto de combate entre el Bien y el Mal, las figuras de Sansón y Daniel adquieren una dimensión moral, pues son claro ejemplo de cómo los justos vencen al Maligno al contar con la gracia divina. Un atento análisis de la composición de la escena nos muestra que, con la excepción de la figura pensativa del profeta, sigue un modelo iconográfico habitual en ciertos edificios relacionados, de una u otra forma, con el Sacro Imperio. Dicho modelo se caracteriza por presentar a Habacuc avanzando por detrás del cuerpo de uno de los leones, con las vituallas cargadas al hombro, mientras que el ángel, situado detrás de él, le indica el camino.²⁰²⁸ Esta filiación iconográfica con piezas del contexto imperial es un nuevo indicio a favor de la idea de que, al igual que hemos visto en el caso de Pavía, la imagen de Daniel en Arlés podría estar destinada a formar parte del marco iconográfico de una ceremonia de coronación. Si consideramos que las imágenes de *Largitas* y de Sansón (fortaleza) aludirían a dos de las virtudes que cabe esperar de un buen monarca, la de Daniel haría referencia, como en Pavía, a la justicia.

3.4.2.3. La fachada de la catedral de Fidenza y la política del Sacro Imperio

En la fachada de la catedral de Fidenza, rematando la columna que se encuentra entre los prótiros central y septentrional, se halla un capitel en el que se representa el episodio de Daniel en el foso de los leones en el momento en que es asistido por Habacuc y el ángel (D-105). Por su composición, gestualidad de los personajes e interacción entre ellos, se puede asociar al mismo modelo iconográfico que hemos comentado.²⁰²⁹ Junto a dicho capitel, empotrado en el muro, se encuentra un relieve en el que se representa una escena de coronación. Se trata de san Donnino que corona al emperador Maximiano. En el frontón del prótiro septentrional, el papa Adriano II impone la tiara al arcipreste de San Donnino, ante la presencia de Carlomagno,²⁰³⁰ que aparece sentado, coronado y sujetando un largo bastón florido. Kojima ha relacionado la presencia de las imágenes de Adriano II y Carlomagno con la política de Federico I Barbarroja, quien, en su pretensión de consolidar su imperio, acometió una política de sacralización independiente del

²⁰²⁷ Rigaux señala que la figura del león aparece al menos unas veinte veces en la fachada y considera que los autores de la misma jugaron con la ambivalencia y ambigüedad del simbolismo de la imagen de este felino, así como con su capacidad de condensar múltiples significados (RIGAUX 1999: 40-41)

²⁰²⁸ Véase el apartado V.3.5.5 de esta tesis.

²⁰²⁹ Véase el apartado V.3.5.5 de esta tesis.

²⁰³⁰ El emperador es identificado por una inscripción: [KARV]LVS I[M]P[ERATO]R

Papado de Roma, de la que es buena muestra la canonización de Carlomagno en 1165.²⁰³¹ Asimismo, ve en la contraposición entre Maximiano y Carlomagno la expresión de la idea germana de renovación del imperio pagano en el cristiano. Fidenza, al igual que Pavía, se mantuvo durante bastante tiempo del lado del emperador, cuyo interés en la ciudad se pone de manifiesto en un privilegio que, tras la destrucción de la ciudad en 1152 a manos de los parmesanos, concedió en 1162 y que pudo resultar, de gran relevancia para la construcción la catedral actual.²⁰³² Otras imágenes presentes en la fachada pueden considerarse como referentes de prestigio –las figuras de Hércules y Alejandro– o vincularse con la política religiosa del Sacro Imperio –los dos relieves de los Magos–.²⁰³³ Por su parte, para Mutti la presencia en la fachada de la catedral de San Donnino de Carlomagno junto a figuras como Hércules, Alejandro y Maximiano, representa el nuevo ciclo imperial que ha venido a suceder a los precedentes. En su opinión, se trata, por consiguiente, de plasmar un mensaje de legitimidad que proclama la continuidad del Imperio.²⁰³⁴ Teniendo todo ello en cuenta, podemos inferir que, de la misma manera, la imagen de Daniel podría haber sido incorporada a la fachada como consecuencia de ser considerada, en el contexto del Imperio, como una imagen de prestigio, tal y como hemos comentado que podría haber sucedido en Pavía. Resulta significativo que en la inscripción que le identifica en Fidenza se le denomine IUSTUS, lo que no deja de ser un indicio adicional a favor de las interpretaciones que hemos propuesto para los casos de Pavía y Arlés.

3.4.2.4. Identidad de modelos iconográficos en iglesias relacionadas con el Imperio²⁰³⁵

En la iglesia de San Columbano de Vaprio d'Adda, localidad cercana a Milán, se halla un capitel, situado en el pilar meridional del arco presbiterial (D-375) que presenta notables similitudes compositivas e iconográficas con el que hemos comentado del arcosolio de San Miguel de Pavía (D-226). En Vaprio, al igual que en Pavía, el personaje coge de las orejas a dos leones sentados en idéntica postura.²⁰³⁶ En ambos casos, la escena puede interpretarse como Daniel en el foso de los

²⁰³¹ KOJIMA 2012: 78, 79. La ceremonia, oficiada por el antipapa Pascual III, no fue reconocida por Roma.

²⁰³² KOJIMA 2012: 78

²⁰³³ Kojima los asocia a la importancia que para Federico Barbarroja tenían los Magos, y hace referencia al traslado de sus reliquias a Colonia (KOJIMA 2012: 80).

²⁰³⁴ MUTTI 1978.

²⁰³⁵ Las relaciones iconográficas entre las diversas piezas que se comentan en este apartado se pueden ver en el gráfico G-5.

²⁰³⁶ En Pavía hay otras dos piezas con un modelo iconográfico similar: una en la iglesia de San Miguel (D-414) y otra en San Juan en Burgo (D-413). Aunque varios autores han considerado que los animales de capitel de Vaprio d'Adda no eran leones, sino seres monstruosos (CHIERICI 1986 (1978): 362; SCIREA 2007: 172; SCIREA 2011: 73), la comparación con el capitel del arcosolio de San Miguel de Pavía despeja cualquier duda al respecto.

leones gracias a la presencia de Habacuc.²⁰³⁷ Las coincidencias se aprecian también en la ornamentación vegetal, pues de la espalda de los personajes, en ambos casos, salen unos caulículos que, acabados en volutas, se proyectan hacia las esquinas. De estas terminaciones salen unos vástagos que las unen con las cabezas de los felinos. Dadas las notables diferencias estilísticas entre ambas cestas –la de Pavía es de una calidad muy superior– y la mayor complejidad de la pieza de San Miguel, parece razonable pensar en que esta pudo ser el modelo que inspiró la de Vaprio. Al otro lado de la cordillera alpina, en la catedral de Chur, se encuentra otro capitel, que ha pasado desapercibido para la mayor parte de los especialistas,²⁰³⁸ pero que sigue el mismo modelo iconográfico del personaje que sujeta las orejas de unos leones extrañamente sentados. Se encuentra en el pilar septentrional del arco presbiterial, en el lado oriental (D-081). Como en Pavía, el individuo aparece duplicado y con el mismo tipo de diferencias en la vestimenta –una de las figuras está ataviada con un *paludamentum*–. Algunos indicios, como la interrupción de un caulículo y del brazo de uno de los individuos, parecen apuntar a que el capitel suizo pudo ser recortado por los dos lados para adaptarlo a la ubicación en la que se encuentra actualmente. Confirman la vinculación de Chur con Pavía, las estrechas similitudes que, desde el punto de vista estilístico, se aprecian, a su vez, con el capitel de Vaprio d’Adda (D-375): similar forma de trabajar el *paludamentum*, los pliegues de la túnica sobre las piernas, la anatomía de los leones, los mechones de sus melenas, etc. Esta propuesta de filiación tiene consecuencias en la cronología de la cesta suiza, que comentaremos unas líneas más adelante. La relación de la escultura de la catedral grisona con el norte de Italia ya ha sido puesta de manifiesto por varios autores que han apreciado los evidentes paralelismos del capitel de la condena de Daniel del pilar sur del presbiterio (D-079) con obras transalpinas.²⁰³⁹ Estas conexiones pueden encontrar su explicación en las estrechas relaciones del obispado de Chur con el Imperio.²⁰⁴⁰

²⁰³⁷ Curiosamente, al igual que sucede en Pavía, no nos consta que ningún autor haya interpretado el personaje de la cara lateral como Habacuc. La identificación parece obvia si se tiene en cuenta su gestualidad y que ofrece a Daniel un objeto esférico, que puede ser un pan. Además, los paralelismos compositivos con Pavía son un argumento adicional para confirmar dicha lectura, pues en este caso la presencia de Habacuc es incuestionable. Es por ello que cabe descartar las interpretaciones que lo consideran un personaje diabólico controlando a unos monstruos (CHIERICI 1986 (1978): 362; SCIREA 2007: 172; SCIREA 2011: 73).

²⁰³⁸ Wiebel lo define, entendemos que erróneamente, como dos personajes que sujetan por las orejas a un demonio (WIEBEL 1935: 57).

²⁰³⁹ DE BAUM 1934: 109-113; PETERLI 1990: 224-225. El capitel de Chur forma parte de la que hemos denominado familia italo-provenzal, en la que hemos incluido piezas como Módena (D-183), Parma (D-223), Arlés (D-012), Carpineti (D-056), Génova (D-114), Roma (D-418) y Fidenza (D-105). Es sobre todo con esta última pieza con la que comparte más elementos en común: en ambos casos el profeta acaricia a un león e introduce la mano en las fauces del otro, los felinos posan sus garras sobre las piernas de Daniel, Habacuc lleva apoyado en el hombro un bastón del que cuelgan las vituallas y hay una inscripción que identifica a Daniel en la misma parte de las piezas.

²⁰⁴⁰ Por ejemplo, en la época de los Hohenstaufen, los obispos de Chur toman parte a favor del emperador en su conflicto con el Papado.

3.4.2.5. Catedral de San Mauricio de Vienne

En uno de los pilares de la nave septentrional de la catedral de Vienne se encuentra un capitel en el que aparece la imagen de Daniel entre dos leones en el momento en que es asistido por Habacuc y el ángel. Resulta muy interesante analizar el papel que desempeña esta imagen en el marco de los múltiples programas iconográficos simultáneos que se parecen detectar en la decoración escultórica catedralicia. Berne sugiere que su situación flanqueando la puerta de acceso al claustro y las dependencias canónicas responderían a la voluntad de poner en valor dicho lugar de paso frecuente mediante un motivo que, en tanto que prefiguración de la eucaristía, evocara los ritos que tenían lugar el Jueves Santo en el refectorio.²⁰⁴¹ Sin contradecir la propuesta de esta autora, se puede añadir una intención moralizante a la presencia de la imagen del profeta. Este, que, como ya hemos comentado, es considerado por varios exégetas como la imagen de los célibes que solo piensan en las cosas de Dios y de aquellos de sus siervos que llevan una vida en común, representaría un *exemplum* para los canónigos que pasarían por dicha puerta. Estos podrían contemplar casi a diario la imagen de Daniel dominando las tentaciones del diablo –simbolizado por los leones– y contrapuesto a los personajes negativos presentes en varios capiteles muy próximos (personaje con piel de animal, centauro y sirenas-ave masculinas, simio, guerrero demoníaco). También podría ser intencionado el nexo visual que se establece con las imágenes de Adán y Eva –representadas en un pilar del mismo tramo de la nave norte–, el cual estaría justificado por el anuncio del profeta de la venida del Mesías que llevaría a la redención de Pecado Original. Berne comenta que Daniel, junto a las imágenes de Sansón y de David contra Goliat, explicaría el aspecto triunfal de la resurrección de Cristo, tema este que considera fundamental en la interpretación del programa iconográfico.²⁰⁴²

Como vemos, son múltiples las posibles lecturas, que desde el punto de vista religioso, pueden hacerse de la figura de Daniel en Vienne. Sin embargo, hay un aspecto que podría tener cierta relevancia y que ha pasado desapercibido hasta la fecha. En los capiteles de la nave norte se aprecia una inusual concentración de motivos vinculados con el poder, con personajes de prestigio, con la realeza y con las virtudes que esta ha de encarnar: el juicio de Salomón, David contra Goliat y como músico, Sansón desquijarando al león, una alegoría coronada de la Caridad y un personaje vestido con *paludamentum*, que porta una corona-diadema y un cetro rematado en

²⁰⁴¹ BERNE 1993-1998: 172.

²⁰⁴² Berne divide el programa iconográfico desarrollado en la escultura de la catedral en cinco grandes temas: la resurrección, Cristo rey, la promesa de regreso al fin de los tiempos, el poder de los sacramentos y la lucha del Bien contra el Mal. Vincula algunas imágenes del ciclo pascual con la presencia de una capilla dedicada al Santo Sepulcro que imitaba al edículo y con la liturgia que se llevaba a cabo en Semana Santa (BERNE 1993-1998).

una flor inscrita en un círculo (gráfico G-17). Este último está sentado sobre dos leones y flanqueado por dos personajes de larga melena, uno de ellos posiblemente una fémina, que también portan cetros floridos de similares características y se sientan en sendas parejas de fieras (fig. 294).²⁰⁴³ La interpretación de esta última escena, que está en el pilar opuesto al de Daniel, era toda una incógnita, hasta que Stratford propuso que se trataba de las artes liberales, lectura que también aplicó a otras dos figuras muy similares en un capitel de San Andrés de Abajo (Saint-André-le-Bas) de Vienne. Este autor llegó a esta conclusión tras identificar, gracias a las inscripciones que les acompañan, las imágenes de la Geometría y la Astronomía en unos relieves conservados en el castillo de Montjeu, y, posiblemente, procedentes de Autun.²⁰⁴⁴ Con posterioridad, Berne identifica con la Astronomía la figura central del capitel de la catedral y se pregunta si las de las caras laterales, aun no llevando corona, podrían ser también representaciones de las artes liberales, quizás de las incluidas en el *Quadrivium*.²⁰⁴⁵ A la luz de las incuestionables similitudes compositivas e iconográficas con los relieves del castillo de Montjeu, la identificación de las tres figuras catedralicias con las artes liberales parece evidente. Sin embargo, la corona que porta la imagen de la cara frontal, a diferencia de las otras dos, así como el hecho de que todas ellas estén sentadas sobre leones, parecen remitir al rey Salomón. Stratford sugiere que los mencionados relieves de la Geometría y la Astronomía podrían haber formado parte del mismo conjunto que los capiteles reutilizados en las ventanas del muro sur del refectorio de canónigos de Autun.²⁰⁴⁶ De ser así, esta representación de las artes liberales estaría acompañada de la escena del Juicio de Salomón, episodio que, precisamente, también aparece en el primer tramo de la nave septentrional de la catedral de San Mauricio, no lejos de los capiteles de Daniel y de los tres personajes con cetro florido. Si estos últimos representaran al rey Salomón flanqueado de dos de las artes liberales, no solo se encontraría una explicación a la corona y a los leones que tienen por trono, sino que estaríamos ante una nueva imagen de exaltación de la monarquía, en la que se pondría de relieve la sabiduría del rey bíblico.

Las referencias a monarcas bíblicos –Salomón y David– y a virtudes necesarias para un rey –caridad, fortaleza (Sansón), justicia (Daniel, Salomón) y sabiduría (Salomón y las artes liberales)– se complementan con ciertas escenas de combate en las que la victoria parece decantarse hacia una de las partes –David contra Goliat y la lucha de dos caballeros, de los que uno ha roto la lanza del otro y ha atravesado su escudo– o en las que se ven implicadas figuras monstruosas o

²⁰⁴³ No se han de olvidar los dos capiteles de la nave sur en los que se desarrolla parte del ciclo de los Magos.

²⁰⁴⁴ STRATFORD 1985.

²⁰⁴⁵ BERNE 1993-1998: 163-164.

²⁰⁴⁶ STRATFORD 1985: 129.

grotescas, alguna de las cuales se ha sugerido que podrían representar a los infieles.²⁰⁴⁷ La cesta de los dos falsos profetas, además del evidente significado apocalíptico, podría aludir a otra de las funciones de un monarca: la lucha contra la herejía.

Todo ello configura un escenario visual en el que, además del evidente sentido religioso asociado a la función del espacio y a la liturgia que en el mismo se desarrolla, resultaría muy propicio para celebraciones de tipo áulico, tales como ceremonias de coronación. *A priori*, y al contrario de lo que sucedía con algunas de las ciudades que hemos citado en este capítulo, que eran claramente partidarias del emperador en su conflicto con el Papado, no parece que Vienne fuera el lugar más adecuado para albergar ningún tipo de ceremonias áulicas asociadas al Imperio.²⁰⁴⁸ Sin embargo, el hecho es que en agosto de 1178 la emperatriz Beatriz, esposa de Federico I Barbarroja fue coronada reina de Borgoña en la catedral de Vienne. Cabe plantearse la posibilidad de que, en su disputa con Arlés por la primacía religiosa de la región, cuando se construyen las naves románicas del templo, pudiera haberse planteado un programa iconográfico que, además de satisfacer las necesidades de tipo litúrgico a las que alude Berne, estuviera adaptado también a futuras ceremonias de coronación. De ser así, y quizás con la misma intención que en Pavía, podría encontrarse una explicación a la presencia del personaje regio con cetro situado en las proximidades de Daniel. Las posibles alusiones a la lucha victoriosa contra el infiel y la herejía, a las virtudes esenciales en un gobernante y a ciertos referentes bíblicos de prestigio, son indicios que, al complementarse con la evidencia de la celebración de una ceremonia de coronación, dotan a esta, *a priori*, especulativa propuesta, de un razonable interés como línea de estudio de futuros trabajos.

3.4.2.6. La iluminación solar y la imagen de Daniel

Cinco círculos en el pavimento de la nave central de San Miguel de Pavía parecen señalar el lugar exacto donde se coronaba al rey. Dicho punto es iluminado por la luz solar en los meses de abril y mayo, precisamente en el periodo en el que se llevaban a cabo las ceremonias de coronación.²⁰⁴⁹ Simultáneamente, también se ilumina la imagen del *Rex-Anno* en el mosaico del zodiaco del

²⁰⁴⁷ BERNE 1993-1998: 167. Para más información sobre la utilización de ciertas imágenes para representar al enemigo infiel, así como para una amplia bibliografía al respecto, véase MONTEIRA 2012.

²⁰⁴⁸ El arzobispo de Vienne, Guido de Borgoña, futuro papa Calixto II, convocó en 1112 una asamblea de obispos franceses y borgoñones en la que se declaró herética la investidura de clérigos por parte de laicos y se excomulgó al emperador Enrique V. Ya como pontífice, otorgó numerosos privilegios a Vienne, entre ellos el nombramiento en 1120 como sede metropolitana de las provincias limítrofes.

²⁰⁴⁹ ARECCHI 1994: 94-95.

presbiterio, que precisamente está situada entre las figuras de los meses de abril y mayo.²⁰⁵⁰ Pero este no es el único fenómeno de asoleo que se aprecia en la iglesia de San Miguel. Un 18 de agosto fui testigo de como el capitel con la imagen coronada de Daniel situado en el pilar oriental del arco toral norte del crucero (D-227) era iluminado por el sol (fig. 295). Consideré el hecho como algo casual, hasta que encontré publicada en internet una fotografía, tomada un 24 de julio, en la que aparecía iluminado por el sol el capitel de Daniel de Vaprio d'Adda (D-375, fig. 296).²⁰⁵¹ Resulta sorprendente que dos imágenes de Daniel localizadas en dos edificios tan relacionados, como hemos comentado, presenten sendos fenómenos de asoleo en fechas tan próximas. Considerando el momento del año en el que acontece este fenómeno, cabe descartar que ningún tipo de relación con las ceremonias de coronación. La clave la podemos encontrar en los calendarios de los *Libri Memoriales* carolingios (s. IX), en algunos de los cuales, para el día 18 de julio se indica que el Sol entra en la constelación de Leo y que es el día en el que Daniel fue introducido en el foso de los leones²⁰⁵² y para el 21 de julio que está dedicado a Daniel.²⁰⁵³ Con posterioridad se ha podido confirmar que, efectivamente, el capitel de Daniel de Vaprio d'Adda (D-375) es iluminado por el Sol en la tercera semana de julio (figs. 297-299). Estos fenómenos de asoleo ponen, de nuevo de manifiesto, la importancia de la imagen de Daniel en estos templos relacionados con el Sacro Imperio.²⁰⁵⁴ Resulta sugerente aludir al pasaje veterotestamentario Daniel 12, 3, en el que se dice que “los doctos resplandecerán como el resplandor del firmamento; y los que enseñan la justicia a la multitud, como las estrellas a perpetua eternidad”²⁰⁵⁵. Quizás la explicación de este fenómeno de asoleo en estos dos templos, al igual que hemos comentado para la presencia de Daniel en las ceremonias de coronación de Pavía, pueda deberse a la vinculación del profeta con la justicia.

²⁰⁵⁰ ARECCHI 1994: 95.

²⁰⁵¹ Foto de Marta Isabella Reina tomada el 24 de julio de 2013.

<https://www.flickr.com/photos/martaisabellareina/9608484563/in/photostream/> [última consulta: 4 de mayo de 2016]

²⁰⁵² “Sol in leonem, pro eo quod Daniel propheta in lacum leonum (missus) fuit” (LIBRI MEMORIALES 2001: 1099)

²⁰⁵³ LIBRI MEMORIALES 2001: 1109

²⁰⁵⁴ La probabilidad de que un capitel concreto sea iluminado por el Sol de forma casual coincidiendo con el día dedicado al santo representado podría determinarse mediante la siguiente fórmula: $SxD/365$, donde S = probabilidad de que un capitel de la iglesia se ilumine en un momento determinado del año y D = número de días que dura el fenómeno de asoleo. Considerando que este tipo de fenómenos puede durar unos 10 días, tendríamos las siguientes probabilidades: 2,74%, 1,37% y 0,68%, dependiendo de que S sea 100%, 50% y 25% respectivamente, es decir, en cualquiera de los casos la probabilidad de que el fenómeno sea fruto de la casualidad es mucho más reducida de que sea intencionado.

²⁰⁵⁵ “Qui autem docti fuerint fulgebunt quasi splendor firmamenti et qui ad iustitiam erudiunt multos quasi stellae in perpetuas aeternitates” (Vulgata)

3.4.2.7. Sobre la cuestión cronológica

Buena parte de las propuestas de filiación que hemos realizado en los anteriores apartados y al tratar de la familia italo-provenzal conllevan consecuencias en la datación de las piezas, en algunos casos para descartar algunos de los marcos cronológicos planteados por algunos especialistas.

A la escultura de la catedral de Chur se le ha venido atribuyendo una cronología muy avanzada, entre 1200 y 1220, en ocasiones como consecuencia de vincularla a la fachada de Fidenza, que se databa entre 1178 y 1196.²⁰⁵⁶ Teniendo en cuenta que en 1178 Berno, obispo de Schwerin, consagró el altar mayor²⁰⁵⁷ y la fuerte relación estilística existente entre el grupo de capiteles con la historia de Daniel del pilar meridional (D-079) y los del ábside, que se supone que ya debería estar construido en el momento de dicha ceremonia, el presbiterio debió realizarse coincidiendo con el episcopado de Ulrich Freiherr de Tegerfelden –abad de San Gall que fue obispo de Chur entre 1170 y 1179–. Aunque esta cronología parece adecuada para los capiteles del pilar meridional, no sucede lo mismo con uno de los del pilar norte, el D-081. Si se tiene en cuenta que una de las cestas del arcosolio de San Miguel de Pavía (D-226), con la que está claramente relacionado, podría haber sido realizada, al igual que el resto de la cabecera, en el primer tercio del siglo XII, resulta una diferencia de unos cincuenta años entre ambas piezas, a todas luces excesiva. Ello lleva a pensar que el capitel de Chur pudo ser realizado con anterioridad al presbiterio y reutilizado posteriormente en el pilar septentrional. Ello explicaría los recortes que hemos indicado que se observan en la pieza. El capitel de Vaprio d'Adda (D-375) ha sido datado por Scirea,²⁰⁵⁸ al igual que el resto de la iglesia, en la segunda mitad del siglo XII. Como en el caso anterior, sus estrechos paralelismos con el capitel del arcosolio de Pavía hacen de esta una cronología excesivamente tardía. Aunque no se puede descartar del todo la fecha propuesta por Porter, c. 1115,²⁰⁵⁹ dada la datación de San Miguel de Pavía, parece más adecuado situarlo entre 1120 y 1130, lo cual, de nuevo, podría tener consecuencias en la cronología de los capiteles del pilar norte de Chur (D-080), dada su similitud compositiva e iconográfica con la otra cesta de Vaprio d'Adda (D-376).

²⁰⁵⁶ BAUM 1934: 114; PETERLI 1990: 225.

²⁰⁵⁷ El edificio actual de la catedral se comenzó a construir en tiempos del obispo Adalgott (1151-1160).

²⁰⁵⁸ SCIREA 2007: 163.

²⁰⁵⁹ PORTER 1917: v. I, 405.

Si consideramos que la basa de Arlés (D-012) toma el modelo iniciado en el capitel de Saint-Pons-de-Thomières (D-294) y lo transforma para constituir en sí mismo un modelo que siguen, de diferente manera, el resto de piezas de esta familia iconográfica, las fechas tardías que han propuesto algunos autores para la fachada de San Trófimo –última década del siglo XII o comienzos del XIII²⁰⁶⁰– resultan excesivamente retrasadas. A esta misma conclusión se llega al considerar que para el *pontile* de la catedral de Módena (D-184) –obra estrechamente relacionada, tanto estilística como iconográficamente, con la fachada provenzal– la cronología que parece más adecuada, la propuesta por Grandi²⁰⁶¹, se sitúa entre 1178 y 1184. Si Arlés es un antecedente del capitel de Módena, difícilmente puede ser posterior a 1184. Por su parte, los dos capiteles más fuertemente relacionados con Módena, Carpineti (D-056) y el que se conservaba en el museo de Berlín (D-418), deben situarse en fechas próximas a aquel, no muy lejanas a las propuestas por Quintavalle para el primero, 1170-1180²⁰⁶², si bien desplazadas una década, hacia 1180-1190. Asimismo, para el caso del capitel de la fachada de Fidenza (D-105), también parece razonable la datación planteada por este autor, 1180-1190²⁰⁶³, pues es coherente con la que se hemos propuesto para el capitel del pilar sur de Chur (D-079), obra que sigue exactamente el mismo modelo iconográfico, si bien podría ser ligeramente anterior.

3.5. ¿Falso o auténtico? Un posible capitel de la abadía de Saint-Sever en el Glencairn Museum

En el Glencairn Museum se conserva un capitel que muestra a un personaje entre dos leones (D-409), el cual fue adquirido por Raymond Pitcairn, posiblemente entre 1919 y 1925. Actualmente, se encuentra reutilizado en el arco de acceso al balcón que da a la sala principal del museo (inv. 09.SP.185). El nimbo que luce el individuo, el libro cerrado que sostiene y el gesto de mostrar la palma de la mano derecha permiten afirmar que se trata de la condena de Daniel al foso. Como en otras obras que siguen el mismo modelo iconográfico –tipo III-b: Alzando un brazo– Mostrando la palma de una mano– y en las que Daniel porta un libro, su imagen se asimila a la de Cristo en majestad para poner de manifiesto que es prefiguración del mismo. Es por ello que Green, en 1948, lo incluye en el grupo I de su clasificación, en el cual sitúa las piezas en las que

²⁰⁶⁰ THIRION 1976: 467; RIGAUX 1999: 54; HARTMANN-VIRNICH 2002: 34.

²⁰⁶¹ GRANDI 1984.

²⁰⁶² QUINTAVALLE 1990: 346.

²⁰⁶³ QUINTAVALLE 1990: 84, 95.

considera que el profeta asume la imagen de Cristo en majestad.²⁰⁶⁴ Desde entonces, esta obra no ha merecido, a pesar de su evidente interés, demasiada atención por parte de los especialistas.²⁰⁶⁵ Es más, hay quien duda su autenticidad.²⁰⁶⁶

Este capitel debe ponerse en relación con otros tres capiteles del museo, también de procedencia desconocida, tallados todos ellos por tres caras, que presentan unas medidas similares, y en los que se representa la ofrenda de Caín y Abel (inv. 09.SP.70, fig. 300),²⁰⁶⁷ a un personaje nimbado con corona y alas entre dos sirenas-ave (inv. 09.SP.184, fig. 301) y a unas rapaces luchando contra una serpiente por defender a sus polluelos (inv. 09.SP.169, fig. 302). Estas cuatro obras comparten una larga serie de estilemas en común: los grandes ojos, la peculiar forma de trabajar los párpados y la prolongación del lagrimal (fig. 303), los arcos supraciliares, la boca y los labios, los pliegues escalonados, la línea incisa que recorre los bordes de estos, la estructura de las alas y las voluminosas y acaracoladas volutas. Son especialmente significativas las similitudes que se observan en la configuración de las garras de los animales, formadas por un abultamiento en su parte central y unos dedos alargados en forma de marcado arco, con uñas especialmente grandes. En tres de los capiteles aparecen sendas serpientes que vomitan de una manera muy parecida (fig. 304). Todo ello lleva a pensar que estas cuatro obras tienen el mismo origen, pues fueron ejecutadas por el mismo taller.

Parte de estos estilemas se observan también en uno de los mejores capiteles de la abadía de Saint-Sever, que presenta un estilo claramente diferente al del resto del edificio.²⁰⁶⁸ Se encuentra en el lado oeste del muro interior de la fachada oeste y en él se representa el martirio de san Juan Bautista (fig. 305, arriba).²⁰⁶⁹ En esta pieza, el tratamiento de los ojos y las bocas, la forma de los rostros y de las cenefas perladas de los ropajes son sorprendentemente similares a los que se aprecian en las cestas del museo americano (figs. 303 y 305).²⁰⁷⁰ Además, los leones del capitel de Daniel del Glencairn Museum (D-409) siguen el modelo de los que, por su peculiar expresión, se

²⁰⁶⁴ GREEN 1948: 65.

²⁰⁶⁵ CAHN, SEIDEL 1979.

²⁰⁶⁶ En 2015, en una conversación privada, un especialista estadounidense me manifestó sus dudas sobre la autenticidad de esta pieza.

²⁰⁶⁷ Este es el capitel que ha tenido mayor fortuna crítica: HAYWARD, CAHN 1982: 50-51.

²⁰⁶⁸ Hayward, Cahn sitúan la procedencia del capitel de Caín y Abel en el territorio comprendido entre Agen y Burdeos (HAYWARD, CAHN 1982: 51).

²⁰⁶⁹ Sobre este capitel véase CABANOT 1978: 119-120, figs. 35-36.

²⁰⁷⁰ Cabanot detecta similitudes estilísticas entre este capitel y los del arco absidal de la cercana iglesia de Audignon (CABANOT 1978: 120).

denominan «lions souriants», y que son característicos de la abadía de Saint-Sever y de otros edificios cercanos (fig. 306).

Como ya hemos comentado, dos de los capiteles con la escena de la condena de Daniel del interior de la cabecera de Soulac-sur-Mer (D-343 y D-345) se pueden poner en relación con la escultura de la abadía landesa. Casualmente, de la atenta comparación entre el capitel del Glencairn (D-409) y el del lado de la epístola de la arquería absidal de Soulac (D-345) se detectan significativos y asombrosos parecidos (fig. 307): los rostros de los leones, con sus marcados arcos supraciliares, sus largos cuellos con gran densidad de mechones, la forma como Daniel sostiene el libro, las alargadas manos y dedos, las pupilas de los ojos, las volutas acaracoladas, etc. Un detalle, aparentemente insignificante, por su rareza, es un elocuente indicio que refuerza estos vínculos: tanto en la cesta del Glencairn Museum, como en el del arco absidal de Soulac (D-344), que, como hemos dicho anteriormente, debe de ser copia del D-345, uno de los leones lleva un collar.

Ante tal cantidad de coincidencias estilísticas e iconográficas, parece razonable pensar que los capiteles del Glencairn Museum deben de proceder de la abadía de Saint-Sever o de un edificio cercano o con ella relacionado. Como consecuencia de las remodelaciones de la fachada occidental de la iglesia abacial que se llevaron a cabo en 1684²⁰⁷¹ y en la segunda mitad del siglo XIX debieron de quedar piezas descontextualizadas, algunas de las cuales se conservan en la actualidad en la propia abadía. De hecho, Cabanot ha puesto en relación el capitel del martirio del Bautista con la configuración original de dicha fachada oeste.²⁰⁷² ¿No podrían haber formado parte estos cuatro capiteles de dicho frente occidental?

Al tratar de la escultura del brazo del transepto norte de Saint-Sever, ya hemos comentado la relación de sus escenas con el Apocalipsis, en conexión, además, con la presencia en el monasterio de un ejemplar del beato.²⁰⁷³ En uno de los cuatro capiteles del Glencairn se detecta una indudable inspiración en una de las miniaturas de dicho códice. Las rapaces que luchan contra la serpiente en la cesta 09.SP.169 son sorprendentemente similares al ave que se representa en el folio 13r (fig. 308).²⁰⁷⁴ En ambas obras el animal coge con el pico al reptil y eleva una de sus garras para clavársela en el cuerpo. Además, en la miniatura tres líneas que salen de boca del

²⁰⁷¹ Puede verse el aspecto de esta portada tras su remodelación de 1684 en un grabado publicado en CABANOT 2009: fig. 22.

²⁰⁷² CABANOT 2009: 297.

²⁰⁷³ Véase apartado VI.3.3.3 de esta tesis.

²⁰⁷⁴ Sobre la representación de esta imagen en los beatos, véase YARZA 1998: 57-59.

ofidio plasman el vómito con el que se expresa que está herido de muerte. Este detalle ha sido reproducido de forma literal en las tres serpientes de los capiteles conservados en la colección americana (fig. 304).

A falta de los pertinentes análisis comparativos de la piedra que es necesario realizar,²⁰⁷⁵ se puede afirmar que del estudio estilístico e iconográfico de estos cuatro capiteles, que se puede ver resumido en el gráfico G-18, se deduce que todos ellos fueron ejecutados por los mismos escultores, que son originales y que muy probablemente proceden de la abadía de Saint-Sever, o de un edificio con ella relacionado. De ser así, habría un cuarto capitel con la condena de Daniel, lo que confirmaría la importancia que este profeta tenía en dicho cenobio benedictino.

²⁰⁷⁵ Aunque hemos iniciado las gestiones para realizar los análisis en el marco de Limestone Sculpture Provenance Project, en el momento de depositar esta tesis los mismos no han podido ser ejecutados.



VII. Conclusions

Dans notre introduction initiale, nous nous sommes donné comme principal objectif de cette thèse de déterminer les causes cachées de la rupture significative qui se produit dans la façon de représenter dans la sculpture monumentale, au cours des XI^e et XII^e siècles, l'épisode de la condamnation du prophète Daniel à mourir dans la fosse aux lions, face à la tradition iconographique antérieure qui, pendant des siècles, s'est vue consolidée et rarement altérée. Au fur et à mesure de notre progression dans cette recherche, et comme résultat à l'analyse comparative qui s'en est obligatoirement suivie entre les caractéristiques des représentations de cette scène dans la sculpture romane des époques précédentes, nous avons été conduits à nuancer quelque peu la façon d'envisager cet objectif par rapport à celle dont nous l'avions précédemment définie. S'il est certain qu'il existe une très solide tradition d'une représentation de Daniel debout et en prière, flanqué de deux lions, il est également certain qu'un nombre assez important d'aspects parmi ceux qui peu à peu s'introduisent et évoluent dans l'art roman apparaissent progressivement, même si cela se produit de façon sporadique, dans des œuvres antérieures. C'est ainsi que l'on trouve déjà la position assise sur le sarcophage d'Alcaudete (fig. 32), sur des sculptures sur brique à Lebrija (fig. 49) ainsi que sur les mosaïques de Hossios Loukas (fig. 54) on le voit entouré d'un nimbe; sur les «ampoules» de pèlerin de Smyrne du VI^e siècle apparaît le livre et le prophète, en outre, y est représenté barbu (fig. 56); Habacuc et l'Ange sont montrés volant sur un fragment de gobelet de verre de la première moitié du IV^e siècle trouvé sur l'Esquilin à Rome (fig. 41), sur des lucernes de Carthage (fig. 39) et sur le bas-relief byzantin de Tassos (fig. 47). De plus, certains détails anticipent le phénomène d'adaptation formelle à la lecture symbolique que l'on peut observer dans un certain nombre de réalisations de l'art roman. Nous en avons pour preuve que, déjà dans la décoration picturale des catacombes, la fosse prend l'aspect d'un amphithéâtre, montrant ainsi clairement le lien entre le prophète et le martyr; ou bien encore Daniel porte sur son vêtement un chrisme destiné à exprimer qu'il préfigure le Christ, comme nous le voyons sur le sarcophage de la *Traditio Legis* de Ravenne.

Cette nuance étant établie, il apparaît évident qu'au cours des XI^e et XII^e siècles la façon de représenter cette scène se diversifie de manière substantielle et palpable. Afin de connaître la portée réelle de ce phénomène, tirant profit du corpus iconographique complet que nous avons pu réaliser, il nous a été possible de définir un classement détaillé basé sur l'aspect qui a le plus évolué par rapport au modèle iconographique antérieur, c'est-à-dire l'attitude du prophète. Comme conséquence à cette analyse, nous sommes parvenus à la conclusion que, par exemple, les œuvres dans lesquelles on voit Daniel en position assise et les bras levés, ne sont pas le résultat d'une évolution du modèle orant traditionnel, mais qu'elles répondent à une imitation de

la gestuelle du Christ triomphant montrant ses stigmates. Par ailleurs, il est significatif que le style du Daniel que l'on voit le plus souvent barbu soit précisément le même qui adopte cette attitude, ou qui se trouve placé, majoritairement, à l'intérieur du chevet des églises, c'est-à-dire près du lieu où se célèbre l'eucharistie. Cet éloge des caractéristiques formelles du Christ dans la figure du prophète avait déjà été notée par Green en 1948, bien qu'il nous ait été donné de vérifier que les choses ne se produisirent pas tout-à-fait comme le décrit cet auteur. Quelques-unes parmi les œuvres dans lesquelles le prophète porte un livre dans une main et bénit avec l'autre pourraient être une imitation de l'image de la *Maiestas Domini*. De plus, dans certains cas, ce fait est manifesté par le biais de l'assimilation de la fosse à une mandorle.

D'autres façons de représenter l'épisode peuvent être dues à des causes différentes. Par exemple, les représentations dans lesquelles on voit Daniel en prière, les mains jointes, outre le fait qu'elles rappellent l'importance accordée par l'exégèse à la prière pour expliquer le salut miraculeux de Daniel, peuvent être la conséquence d'un changement qui se produit alors dans la pratique de la prière. Cela, de même, expliquerait le déclin important de l'usage du modèle traditionnel du prophète debout et en prière, devenu clairement minoritaire. Dans certaines situations, la gestuelle de Daniel et des lions pourrait être une fidèle transcription de certains commentaires exégétiques. Ainsi notamment, éventuellement, dans les pièces qui forment la «famille gasconne» dans lesquelles on voit Daniel caressant les lions tandis que ces derniers lui lèchent les pieds, exactement comme Hyppolite de Rome le décrit.

Certains types de gestuelle du prophète ont été, de façon presque générale, faussement interprétés. L'attitude du personnage montrant la paume de ses mains à la hauteur de la poitrine, loin d'être une attitude priante, semble plutôt vouloir indiquer la soumission ou l'acceptation d'une destinée voulue par la divinité. Cette nouvelle façon de lire le geste de Daniel modifie de manière substantielle la compréhension de l'image. En certaines occasions, le prophète établit deux sortes de relation avec les lions, par exemple en mettant une main dans la gueule de l'un d'entre eux, tout en caressant l'autre, comme nous le voyons à Fidenza (D-105). Ainsi s'enrichit le contenu de l'image, par le fait que chaque geste exprime des concepts différents.

Il semble de même que le vêtement joue un rôle important qui complète le message symbolique que l'on cherche à transmettre. Les trente œuvres environ dans lesquelles Daniel est revêtu d'un vêtement clérical pourraient s'expliquer, selon l'exégèse, par sa condition de prophète, comme exemple pour ceux qui optent pour le célibat et vivent en communauté. Dans ce cas précis, le

vêtement montre clairement à qui est destinée l'œuvre, associant le prophète aux préoccupations que fait naître alors la réforme de l'Église. Dans d'autres cas, comme à Siurana (D-337 et D-338) ou dans la chapelle de Saint-Gabriel à Tarascon (D-349), le tissu dont est revêtu Daniel est un nouvel élément destiné à préfigurer clairement le Christ dans sa passion. Il est particulièrement intéressant de remarquer l'usage du *paludamentum* dans des œuvres qui se rattachent au Saint-Empire et à la politique impériale.

De même, les objets que portent les personnages de l'histoire contribuent à développer encore le message symbolique. Dans un très grand nombre de cas, le livre que soutient Daniel, loin d'être un attribut destiné à souligner sa condition de prophète, comme nous avons eu l'occasion de le dire, pourrait être celui que lui remet saint Michel au cours d'une de ses visions, de sorte qu'il s'agirait d'un élément le rattachant étroitement au Jugement Dernier. Le pain que tient Habacuc dans sa main devient l'hostie de l'eucharistie, en écho à l'interprétation que fait de lui l'exégèse.

Par ailleurs, la représentation de la condamnation de Daniel s'enrichit à son tour par l'ajout de moments de l'histoire qui jusque-là n'avaient pas retenu l'attention d'artistes ou de commanditaires. De sorte qu'il n'est pas rare de trouver des œuvres dans lesquelles apparaissent les instigateurs des deux sentences, et qui sont présentés soit en train de conspirer, soit comme témoins de l'exécution de la peine, soit eux-mêmes condamnés à être jetés aux bêtes. Il semble que ces nouveaux éléments aient été voulus non seulement pour des raisons narratives, mais également dans l'intention d'établir un parallélisme par opposition entre la justice terrestre et la justice divine, et celle d'évoquer le Jugement Dernier. Dans ce deuxième cas, les lions jouent un rôle important dans lequel intervient leur symbolisme à la fois double et antithétique: ils sont en même temps, mais selon des niveaux de lecture différents, le Christ et le diable. De même, l'incorporation, dans certaines œuvres, des moissonneurs à qui Habacuc portait le repas au moment où l'ange lui apparut, pourrait avoir un sens qui va bien au-delà du simple récit: l'allusion à l'eucharistie et, par la présence des gerbes liées, à la résurrection.

Dans plusieurs des œuvres que nous avons analysées, nous avons émis l'idée que près de Daniel sont placés des donateurs ou des commanditaires. Peut-être l'exemple le plus évident est-il celui du chapiteau de Landiras (D-140).²⁰⁷⁶ Le rapport du prophète avec le salut de l'âme, joint à la résurrection et au Jugement Dernier, fait de Daniel un intéressant personnage sacré auquel il est

²⁰⁷⁶ Bien qu'il ne présente aucun élément permettant de l'identifier à Habacuc, M. Gaborit affirme qu'il s'agit de ce personnage (DESSINS DROUYN 8 2001: 134).

possible de se recommander afin d'accéder à la vie éternelle. Si à des époques antérieures cela put supposer qu'on l'invoquât par des prières ou qu'on le représentât sur des amulettes ou des ampoules de pèlerin, à l'époque romane cette invocation se concrétise par l'incorporation du personnage du donateur lui-même aux côtés du prophète. Dans le contexte de ce caractère eschatologique et sotériologique de Daniel, il convient d'interpréter l'intéressant jeu mimétique qui se déroule sur le chapiteau décontextualisé de Saint-Trophyme d'Arles (D-013). Sur ce dernier, outre l'évidente inspiration classique des *putti* placés sur le dos des lions, on peut y voir aussi bien Daniel adoptant une attitude habituelle des rites d'enterrement, les bras croisés sur la poitrine, que la représentation d'un chanoine défunt adoptant pour sa propre représentation le modèle iconographique habituel du prophète. Dans un cas comme dans l'autre, la fonction funéraire du cloître de la cathédrale est un facteur déterminant pour comprendre cette œuvre énigmatique et les transmutations formelles qu'elle présente.

A partir de la remarquable concentration de représentations de cet épisode dans le royaume d'Aragon à la fin du XI^e siècle, ainsi que de son inclusion dans des ensembles associés à des cérémonies de couronnement du Saint-Empire un siècle plus tard, on peut déduire que la figure du prophète, outre sa signification religieuse, peut avoir été considérée comme une image de prestige, comme un exemple de justice pour les gouvernants, ainsi que cela semble apparaître sur le chapiteau de l'arcosolium de Saint-Michel de Pavie (D-226).

En d'autres occasions, cependant, il semble clair que les transformations qui s'appliquent à l'image répondent à des motivations simplement narratives. C'est ce qu'il est possible de penser au sujet de la manière dont est exprimée le déplacement d'Habacuc, lorsqu'il est présenté soit chargé du bâton qui soutient son baluchon –façon habituelle de représenter les voyageurs à cette époque–, soit en le montrant pendant le voyage d'aller ou celui du retour, comme on le voit à Loarre (D-158) et à Parme (D-223).

Nous voyons donc qu'au cours des XI^e et XII^e siècles, le caractère polyfacétique de Daniel –il a des visions, interprète des songes, réalise des prophéties, est un juge équitable, met fin à l'adoration de certains dieux et sort indemne de deux condamnations–, ainsi que son extraordinaire potentiel à assumer de multiples possibilités de lectures allégoriques –salut de l'âme, résurrection, passion du Christ, lutte entre le Bien et le Mal, eucharistie, justice, lutte contre l'hérésie, virginité de Marie, rédemption, exemple de chasteté et maîtrise des tentations etc.–, se cristallise à travers une grande variété de transformations de son image et des éléments qui

l'accompagnent. De la sorte, la flexibilité et l'adaptabilité symbolique de Daniel se traduit par une grande pluralité formelle. La forme est diverse car le contenu symbolique est singulièrement prolifique, et en accord avec une part importante des interrogations de l'époque.

Cette très grande variété de sens potentiels entraîne le risque de proposer, dans des ensembles particuliers, des lectures que rien ne justifie eu égard au contexte dans lequel ils se trouvent placés ou au contexte visuel dans lequel ils sont insérés. Comme nous avons pu le vérifier au cours de nos divers cas d'étude, ainsi que dans un grand nombre de fiches de ce corpus, les images qui accompagnent Daniel contribuent nettement à suggérer les possibles interprétations du sujet. La figure du prophète interagit avec les scènes qui l'entourent, lesquelles «activent» les sens potentiels du personnage. D'autre part, eu égard à sa très grande versatilité, très supérieure à celle de n'importe quel autre personnage des Ecritures, et grâce à ses possibles lectures allégoriques, tropologiques et analogiques, cette figure de Daniel était une des rares images qui avait le pouvoir de participer simultanément et pleinement à tous les sens possibles de la lecture typologique, ce qui lui donnait la capacité de fonctionner à la façon d'un trait d'union entre les différentes images qui composaient les programmes iconographiques. Ainsi pouvait-il agir à la manière d'un pivot connectant entre eux les différents niveaux de lecture des programmes.

Parmi toutes les scènes qui accompagnent la condamnation de Daniel, trois d'entre elles se détachent par la fréquence de leur apparition. Les représentations du cycle d'Adam et Eve sont celles que l'on trouve le plus couramment près de Daniel, parfois dans des contextes dans lesquels la rédemption est le thème prédominant, ou parfois au sein de programmes dans lesquels est mise en relief la lutte du Bien et du Mal. Cette double connexion est un clair exemple de la ductilité symbolique propre à la figure de Daniel. Dans un nombre important de représentations, apparaît près de Daniel la figure de la sirène-poisson, être hybride dans lequel on a coutume de voir la tentation luxurieuse. Dans ce cas, le sens tropologique du binôme dans lequel est souligné le rôle exemplaire du prophète est évident. La troisième image est celle de saint Michel, plusieurs fois cité au Livre de Daniel, apparu à celui-ci au cours d'une vision, laquelle est déterminante pour justifier son sens eschatologique, et explique pourquoi dans certains cas il est représenté un livre à la main. L'archange est parfois représenté près de Daniel pesant les âmes dans une balance, ou bien dans le geste de transpercer le dragon avec une lance, ou bien, comme on le voit à Yermo (D-395) et à Santillana del Mar (D-327), inclus dans la scène proprement dite de la condamnation à la fosse.

L'explication de la présence de plusieurs pièces relatant l'épisode à l'intérieur d'une même église était un sujet qui n'avait pas été résolu de façon satisfaisante. Dans certains cas, comme dans le cloître de Moissac (D-188 et D-189), l'idée avait été suggérée que l'on avait pu vouloir représenter les deux condamnations, alors même qu'il n'existait pas d'éléments permettant d'identifier la première scène. Autant pour cette abbaye que pour d'autres édifices dans lesquels on trouve cette concurrence entre deux représentations ou plus, nous avons proposé plusieurs explications qui ont en commun le fait qu'elles se basent sur la pluralité symbolique du prophète. Les diverses représentations de Daniel pourraient se trouver associées à des programmes iconographiques différents. Mais, dans d'autres cas, nous avons préféré justifier le double langage de la scène en la reliant à sa place supposée le long d'itinéraires de processions funéraires ou de cérémonies de couronnement. Concernant ces dernières, le cas de Saint-Michel de Pavie (D-226, D-227, D-228) est particulièrement significatif: la présence multiple de Daniel dans ce lieu pourrait constituer un nouvel indice en faveur du lien proposé par Elliot entre la célébration de ces rites auliques et les images placées au chevet du temple.

Il serait fort possible que cette ductilité et cette polyvalence symbolique soient à l'origine du succès de cette image dans tout l'art roman, et de la transformation et de la diversification de formes dont elle est l'objet. De même que cela se produit dans la nature, où les êtres les plus souples et dotés d'une plus grande capacité d'adaptation au milieu et aux circonstances sont ceux qui prospèrent, l'image de Daniel bénéficia d'un grand avantage «évolutif» dans sa grande capacité de transformation et d'adaptation aux besoins variés des promoteurs et des commanditaires, dans une société théocentrique dans laquelle le symbole était omniprésent.

De même, à la faveur de l'exploitation statistique du corpus, nous avons pu quantifier la présence de l'épisode de Daniel dans les différentes parties du temple, information dont nous avons établi le classement par rangs chronologiques, ordres religieux ou typologies gestuelles du prophète. Parmi les conclusions dérivées de cette analyse, l'une des plus intéressantes est que, dans les églises bénédictines, on trouve plus habituellement la présence du prophète au chevet du temple, ce qui contraste avec ce qui se passe dans les édifices régis par des chanoines, où la figure se trouve plus fréquemment placée sur le portail principal et dans les nefs.

Ainsi que nous l'avons commenté, en de nombreuses occasions on a pu relier l'origine de la représentation de Daniel au milieu des lions à l'épisode de Gilgamesh et le Seigneur des animaux, image qui arriva en Occident par le biais de tissus orientaux. Il nous semble avoir argumenté, de

façon suffisamment concluante, que, sauf cas exceptionnels, il n'existe aucun lien entre Daniel et ces lointains personnages. L'origine du modèle traditionnel et symétrique de Daniel dans les catacombes est à chercher dans la culture visuelle de l'époque à Rome, où la coutume de prier debout en levant les bras était très répandue. Déjà au Moyen Age, l'image de Daniel était tellement établie dans la culture visuelle occidentale, que l'arrivée de tissages présentant des personnages placés parmi des lions eut un impact nul ou fort rare. Le fait de disposer d'un corpus complet permet, par ailleurs, de certifier combien sont lointaines les représentations romanes sculptées de ces soit-disant modèles orientaux.

L'un des objectifs secondaires que nous nous étions donnés était de déterminer ou au contraire de rendre nuls les liens possibles entre la réforme grégorienne et les ordres religieux, et l'évolution que connaît cette image dans la période qui occupe notre étude. L'intégration de la base de données grâce aux outils SIG nous a permis de réaliser des cartes montrant la distribution de l'image à diverses périodes. De cette analyse est ressorti le rôle remarquable qu'eurent certaines importantes abbayes bénédictines ainsi que diverses communautés de chanoines dans les premiers stades de l'expansion de l'image, au XI^e siècle et au début du XII^e. En outre, le fait cet épisode trouve de préférence sa place au chevet de l'église, ainsi que l'habit clérical dont est revêtu le prophète dans un nombre important de représentations, sont la preuve que le destinataire de cette image était bien la classe des *oratores*.

De plus, la frappante concentration de représentations de Daniel dans des abbayes telles que Saint-Sever-sur-Mer, ou dans des secteurs comme l'Entre-Deux-Mers, est symptomatique, car la présence, dans cette région, de quatre importants monastères bénédictins put avoir été le facteur déterminant de l'apparition d'une semblable densité de représentations de la condamnation du prophète. Ce rôle de centre diffuseur de l'image est clairement visible dans deux de ces quatre monastères: La Sauve-Majeure et Saint-Ferme. Les modèles iconographiques qui y furent créés se répandirent et se modifièrent peu à peu dans les divers édifices du secteur. Pour l'étude de ces phénomènes de diffusion de certains modèles, l'utilisation d'arbres de relations et des cartes réalisées avec le système QGIS nous a été d'un grand secours. Concernant le type du «Daniel pensant», nous avons pu également remarquer l'impact de l'importante abbaye bénédictine de Déols dans son environnement. Pour ce qui touche à l'importance que pouvait avoir Daniel aux

yeux de l'ordre bénédictin, il convient de signaler que le récit de la deuxième condamnation de Daniel était lu au cours de la liturgie clunisienne le Mardi de la Passion.²⁰⁷⁷

Par ailleurs, l'exploitation statistique de la base de données nous a permis d'obtenir des résultats éloquents concernant la genèse et la diffusion de l'image à l'époque romane. Ainsi avons-nous pu constater qu'au XI^e siècle et au début du XII^e siècle, l'image est plus fréquente dans les monastères que dans n'importe quels autres édifices. De tout ce qui vient d'être dit, il semble ressortir qu'il est plus que probable que la figure exemplaire de Daniel put avoir été considérée comme spécialement utile pour transmettre et répandre les idées réformatrices du clergé. Et, à cet égard, nous avons déjà fait remarquer qu'il est significatif que l'un des principaux théoriciens de la réforme grégorienne, Pierre Damien, inclue dans sa *Carmina sacra et preces* les prières d'une messe célébrant Saint Daniel.²⁰⁷⁸ Par voie de conséquence, peut-être peut-on trouver l'explication des changements de supports sur lesquels figure l'image de Daniel par rapport aux siècles précédents.

Un autre objectif secondaire que nous nous étions fixés, était celui de la réalisation de nouveaux apports concernant un nombre important de pièces. A ce sujet, de nouveaux programmes iconographiques concernant de nombreux ensembles tels que Moissac (D-188 et D-189), Châtillon-sur-Indre (D-077) ou La Sauve-Majeure (D-135) ont été proposés.²⁰⁷⁹ De même a-t-on détecté des liens entre des pièces jusque-là inédites –Saint-Macaire (D-285)-Landiras (D-140), Sarbazan (D-329)-Saint-Pierre d'Echano (D-215)-Saint-Aubin (D-266), Aibar (D-002)-Mouchan (D-200), Pavie (D-226)-Vaprio d'Adda (D-375)-Coire (D-081), Bouliac (D-46)-Courpiac (D-086), Déols (D-091)-Gargillesse (D-113)–, dont certaines d'entre elles entraînent des conséquences qui affectent la chronologie de certains des édifices.

Dans certains cas, les conséquences de notre recherche ont dépassé le cadre des œuvres représentant Daniel. C'est la raison pour laquelle, dans le but de faire des recherches sur la provenance originale de l'un des chapiteaux sortis de leur contexte, présentant l'épisode de Daniel au milieu des lions du Glencaim Museum (D-409), nous avons été conduits à étudier d'autres pièces de cette collection nord-américaine présentant des caractéristiques stylistiques similaires. Cette étude terminée, nous sommes parvenus à la conclusion que ces réalisations pouvaient

²⁰⁷⁷ VESCOVI 2017: 64-65.

²⁰⁷⁸ PEDRO DAMIAN: 941.

²⁰⁷⁹ Autres ensembles dont le programme iconographique a bénéficié d'une lecture: Courpiac (D-087), Arnac (D-014, D-015 y D-016), Agüero (D-001), Basilea (D-034), Bois-Sainte-Marie (D-045), Cénac (D-061 y D-062), Echano (D-215), Daubéze (D-090), La Coruña (D-133), Neuilly-en-Donjon (D-204), Melay (D-180), Saujon (D-331), Fossacesia (D-109), Santillana del Mar (D-327), Sainte-Radegonde (D-308), etc.

provenir de l'abbaye de Saint-Sever, et qu'elles pouvaient avoir été inspirées des miniatures du *beatus* qui y avait été réalisé.

Du point de vue méthodologique, une grande partie des nombreux apports qui furent les nôtres tout au long de cette thèse, aussi de caractère général que touchant à des pièces particulières, ont été rendus possibles grâce au fait que, à l'intérieur d'une base de données, nous disposions d'un corpus iconographique complet et selon un classement parfait. Aussi bien par le nombre d'œuvres qu'il comprend que par l'information qui put être recueillie concernant celles-ci, il surpasse largement non seulement tous les corpus qui l'ont précédé touchant à l'épisode de la condamnation de Daniel, mais aussi la plus grande partie de ceux qui furent constitués pour l'étude d'autres sujets iconographiques médiévaux. La possibilité de conduire une analyse de sensibilité entre les statistiques obtenues au cours du travail de master et celles de cette thèse, nous a finalement confirmé qu'il n'est pas nécessaire de travailler avec des corpus complets pour obtenir des chiffres fiables. Cependant, nous avons pu voir que, en ce qui concerne l'analyse iconographique proprement dite, plus le corpus est complet, mieux on connaît l'image que l'on appréhende. En ce sens, il convient de tenir compte du fait que les œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous concernant la période étudiée, constituent déjà, par elles-mêmes, un échantillonnage très réduit de toutes celles qui ont réellement existé, et que la découverte d'un seul exemple présentant une caractéristique particulière dont on n'ait pas tenu compte, peut ruiner ou modifier une hypothèse, ainsi que cela s'est produit au cours de la réalisation de ce travail. Finalement, le corpus qui a été élaboré ne doit pas être considéré comme un simple appui de la thèse. Il est, en lui-même, une proposition de travail, et, par conséquent, une réponse à un certain nombre d'objectifs méthodologiques parmi ceux que l'on s'est donnés. En outre, une bonne partie de l'information exposée dans les rubriques "Filiation" et "Commentaire" de nos fiches, constitue des propositions novatrices qui ne figurent pas dans le texte proprement dit de la thèse.

Tout au long de ce travail, nous avons voulu, à chaque instant, tirer le maximum d'information possible des œuvres à l'étude, en évitant de tomber dans les byzantines et stériles discussions défendant l'application d'une unique méthode. L'objectif formaliste, appliqué avec rigueur, est d'une grande utilité pendant les phases initiales de l'étude iconographique, comme l'est également l'objectif iconologique dans les études finales de la recherche, sans que s'établissent entre ces deux objectifs des frontières nettes, parce qu'en fait celles-ci n'existent pas. Nous avons voulu faire de ce travail une banque de preuves de ce que nous pourrions appeler une méthode iconographique ouverte et intégrale, dans laquelle, outre les objectifs mentionnés, on a essayé de

tirer, dans la mesure du possible, le parti maximum de la statistique, de la photographie, des bases de données, des outils SIG, de l'histoire, de la liturgie, de la sémiologie, de la génétique, etc. Tous ces objectifs et disciplines, ainsi que tous autres éléments susceptibles d'être appliqués à la recherche, permettent d'obtenir une information importante sur une période et sur des œuvres dont, bien souvent, on ne possède aucune autre information que l'œuvre elle-même. Si la clé capable d'expliquer le succès de l'image de Daniel au milieu des lions dans l'art roman semble être sa souplesse d'adaptation et sa polysémie, ce pourrait être également l'abandon de la monoculture méthodologique ainsi que celui des méfiances injustifiées ou des craintes envers certaines approches particulières de recherche, chemin propre à permettre une étude plus scientifique et moins "littéraire" de l'iconographie, plus riche dans ses méthodes et dans ses perspectives.



VIII. Mapas

1. Índice de mapas

Mapa 1: Ubicación de las piezas del tipo I-a: Orante clásico.

Mapa 2: Ubicación de las piezas en las que Daniel aparece sentado.

Mapa 3: Ubicación de las piezas del tipo I-b: Sedente con brazos alzados.

Mapa 4: Ubicación de las piezas del tipo I-c: Orante con las manos juntas.

Mapa 5: Ubicación de las piezas del tipo II-a: De consentimiento o intercesión - Mostrando las palmas de ambas manos.

Mapa 6: Ubicación de las piezas del tipo II-b: De consentimiento o intercesión - Mostrando la palma de una mano.

Mapa 7: Ubicación de las piezas del tipo III-a: Alzando un brazo - Bendiciendo con los dedos.

Mapa 8: Ubicación de las piezas del tipo III-b: Alzando un brazo - Mostrando la palma de una mano.

Mapa 9: Ubicación de las piezas del tipo IV: Narrativo.

Mapa 10: Ubicación de las piezas del tipo V: Pensativo.

Mapa 11: Distribución de las obras del tipo V en abadías benedictinas, canónicas y catedrales en el centro de Francia.

Mapa 12: Ubicación de las piezas del tipo VI: Lector.

Mapa 13: Ubicación de las piezas del tipo VII-a: Interactuando con los leones - Acariciándolos.

Mapa 14: Ubicación de las piezas del tipo VII-b: Interactuando con los leones - Amarrándolos.

Mapa 15: Ubicación de las piezas del tipo VII-c: Interactuando con los leones - Cogiéndoles las garras.

Mapa 16: Ubicación de las piezas del tipo VII-d: Interactuando con los leones - Introduciendo las manos en las fauces.

Mapa 17: Ubicación de las piezas del tipo VII-e: Interactuando con los leones - Cogiéndoles del cuello.

Mapa 18: Ubicación de las piezas del tipo VII-f: Interactuando con los leones - Cogiéndoles las orejas.

Mapa 19: Ubicación de las piezas en las que Daniel coge de la lengua a los leones.

Mapa 20: Ubicación de las piezas en las que Daniel lleva un libro.

Mapa 21: Distribución geográfica de las diferentes opciones en el número de leones.

Mapa 22: Ubicación de las piezas en las que los leones lamen a Daniel y en las que podrían estar haciéndolo.

Mapa 23: Distribución geográfica de las piezas en las que aparece Habacuc o podría aparecer.

Mapa 24: Ubicación de las piezas en las que figuran los conspiradores y en las que podrían aparecer.

Mapa 25: Distribución geográfica de las piezas en las que aparecen los segadores o podría aparecer.

Mapa 26: Ubicación de las piezas en las que se incluye el foso y en las que podría estar incluido.

Mapa 27: Distribución geográfica de las representaciones de Daniel en el foso de los leones.

Mapa 28: Ubicación de las representaciones de Daniel en Entre-deux-Mers.

Mapa 29: Ubicación de las representaciones de Daniel en el norte de Palencia y el sur de Cantabria.

Mapa 30: Ubicación de las representaciones de Daniel de la familia gascona.

Mapa 31: Ubicación de las representaciones de Daniel de la familia de Chantada.

Mapa 32: Ubicación de las representaciones de Daniel de la familia lemosina.

Mapa 33: Evolución cronológica de la representación de Daniel en el foso de los leones - 1033-1100.

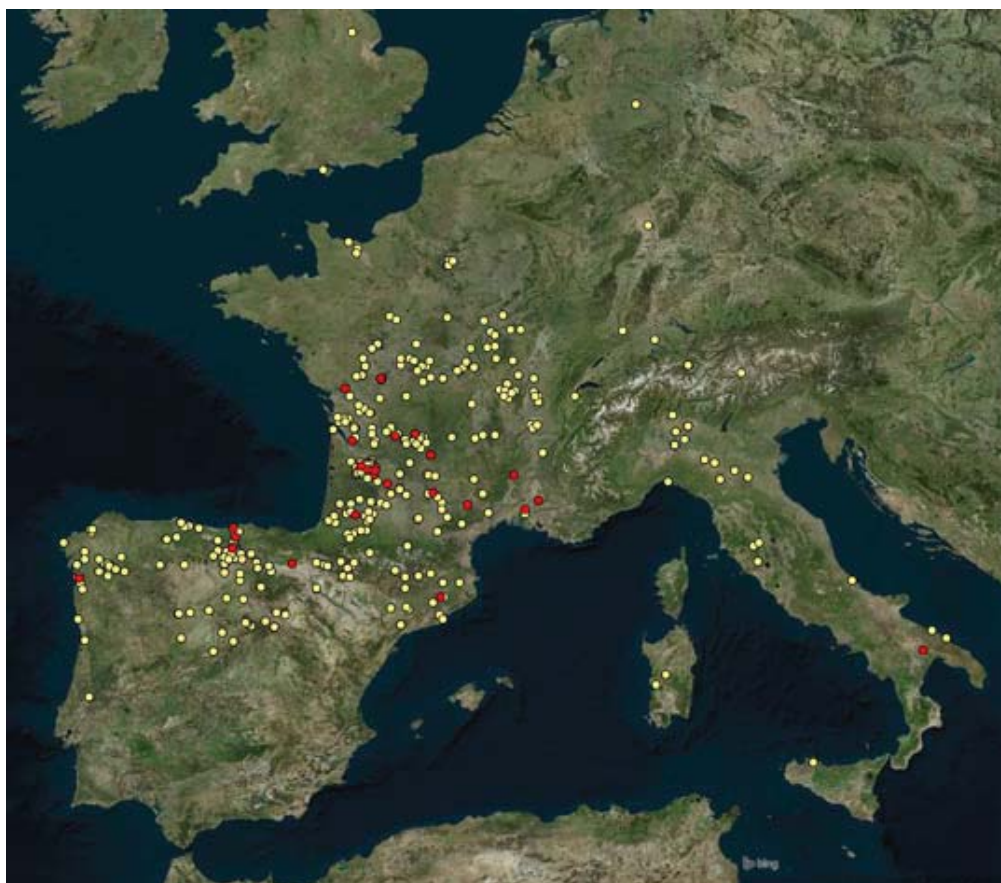
Mapa 34: Evolución cronológica de la representación de Daniel en el foso de los leones - 1033-1100 (detalle).

Mapa 35: Evolución cronológica de la representación de Daniel en el foso de los leones - 1100-1133.

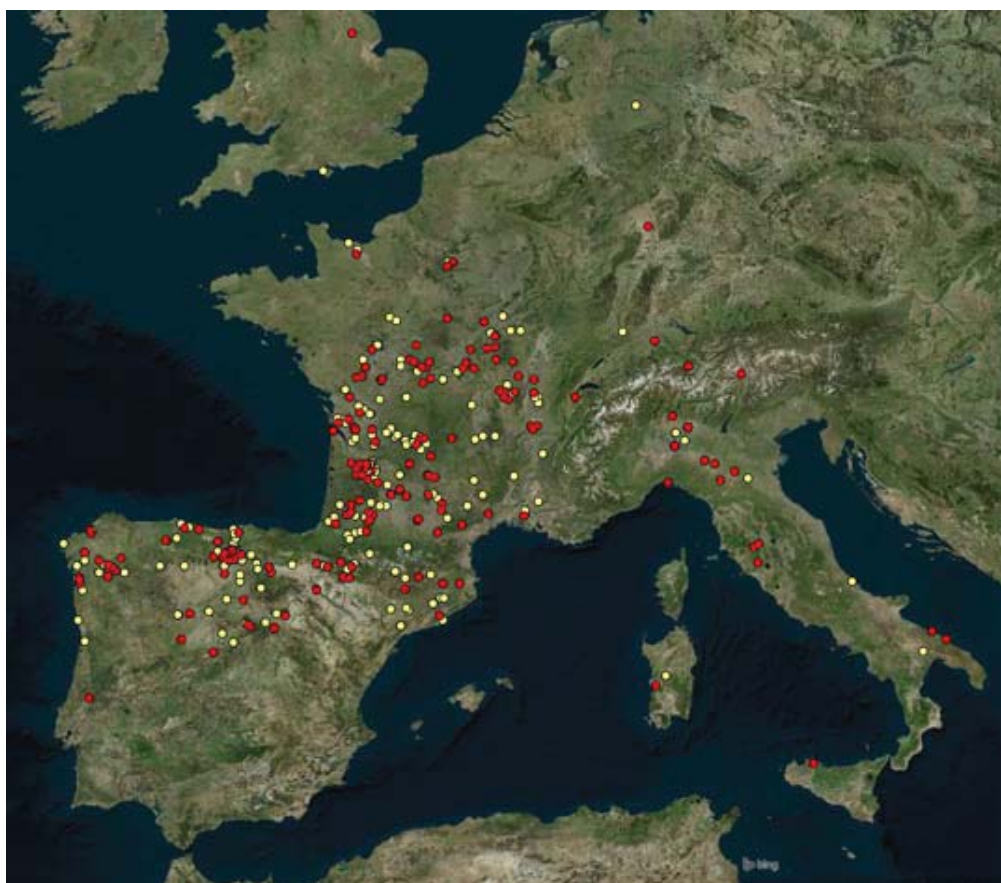
Mapa 36: Evolución cronológica de la representación de Daniel en el foso de los leones - 1133-1166.

Mapa 37: Evolución cronológica de la representación de Daniel en el foso de los leones - 1166-1200.

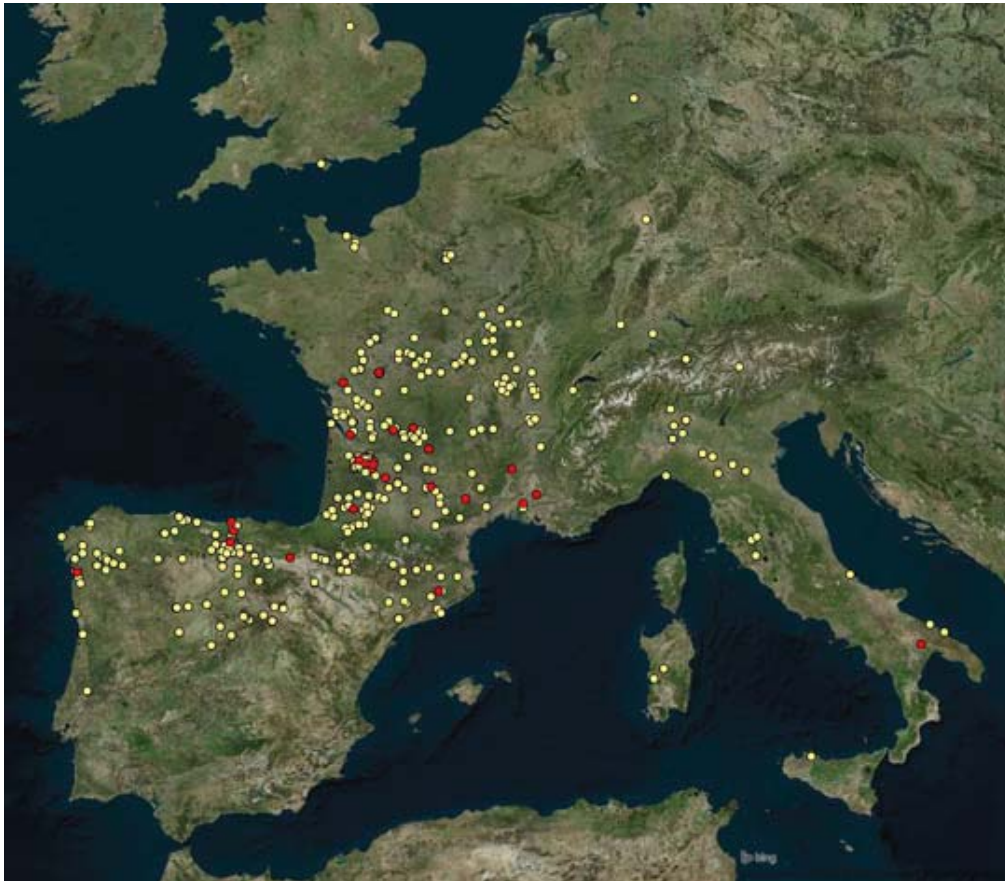
Mapa 38: Evolución cronológica de la representación de Daniel en el foso de los leones - siglo XIII.



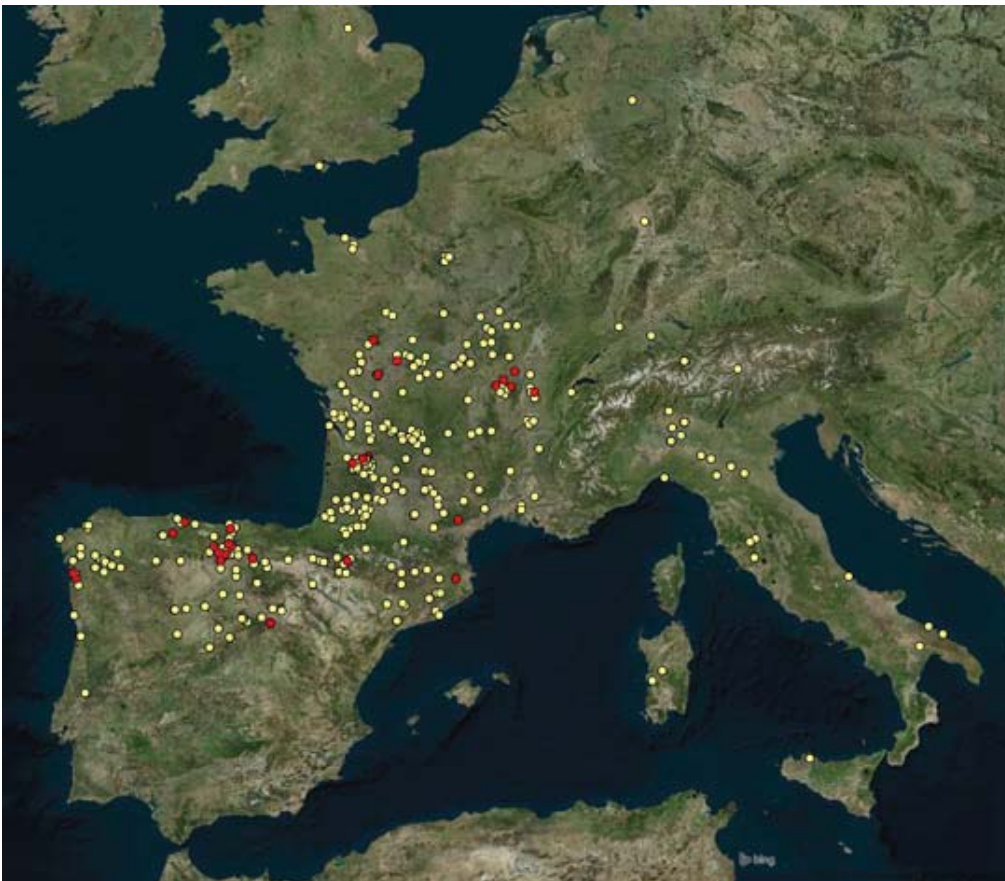
Mapa 1: Ubicación de las piezas del tipo I-a: Orante clásico (en rojo)



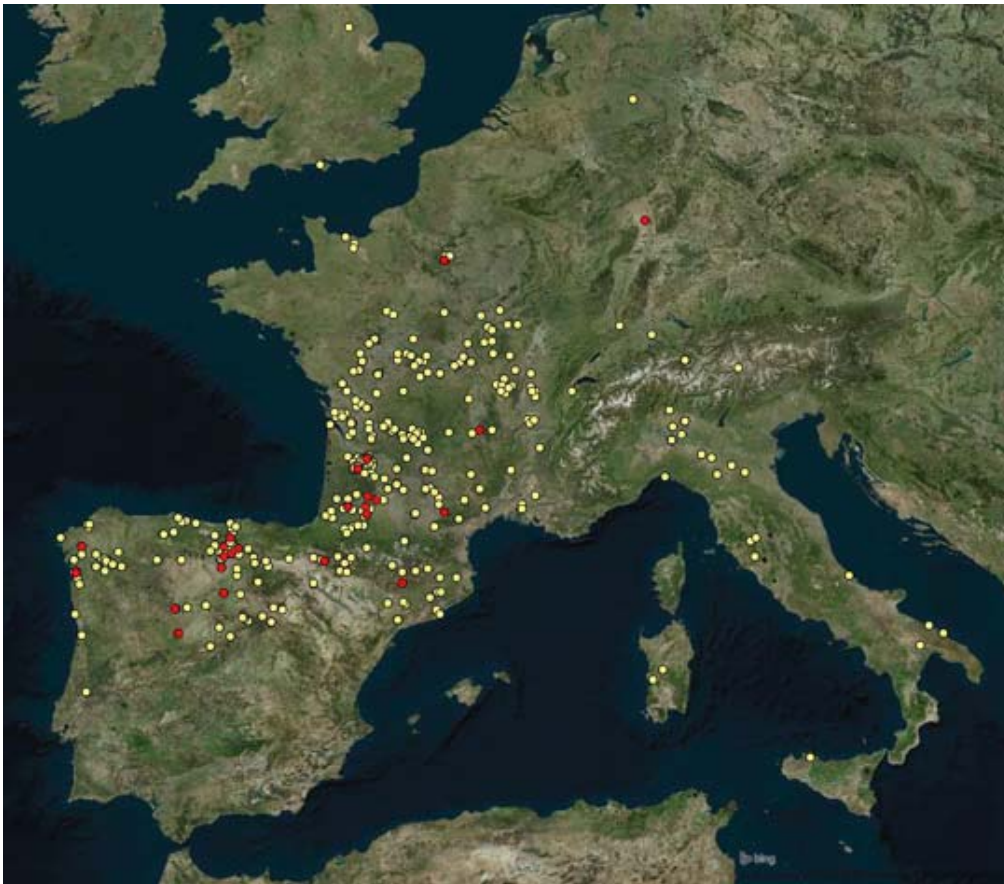
Mapa 2: Ubicación de las piezas en las que Daniel aparece sentado (en rojo)



Mapa 3: Ubicación de las piezas del tipo I-b: Sedente con brazos alzados (en rojo)



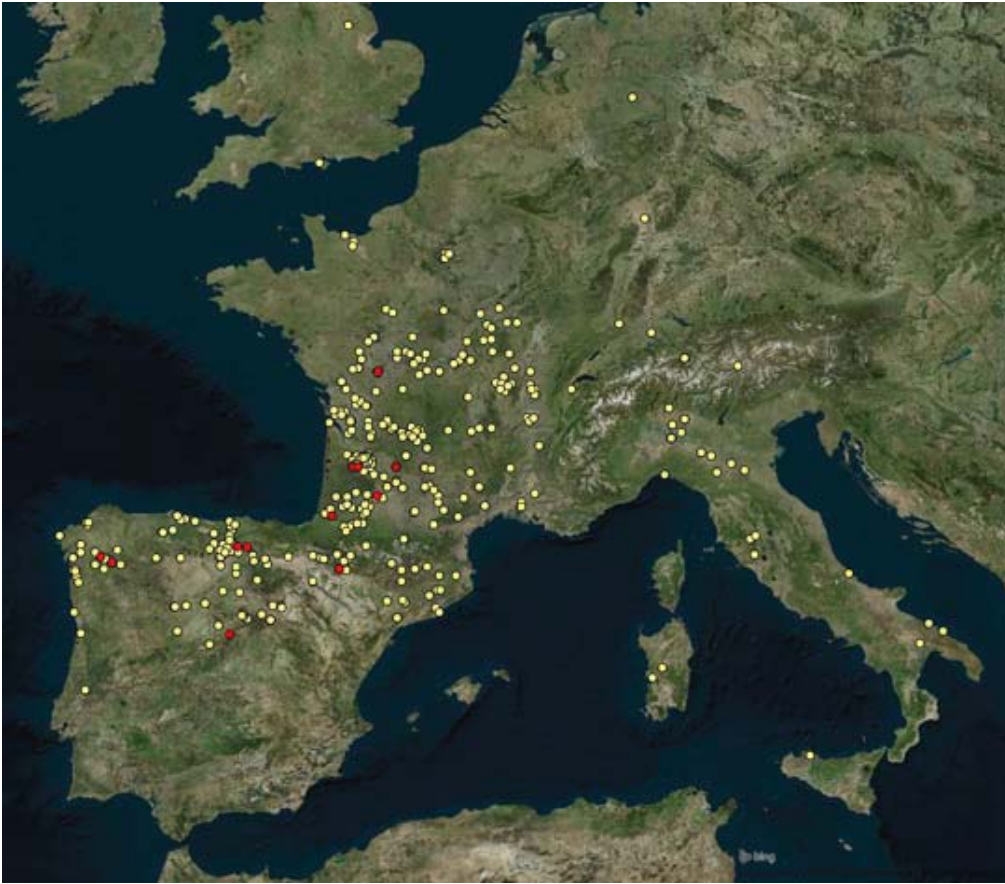
Mapa 4: Ubicación de las piezas del tipo I-c: Orante con las manos juntas (en rojo)



Mapa 5: Ubicación de las piezas del tipo II-a: De consentimiento o intercesión - Mostrando las palmas de ambas manos (en rojo)



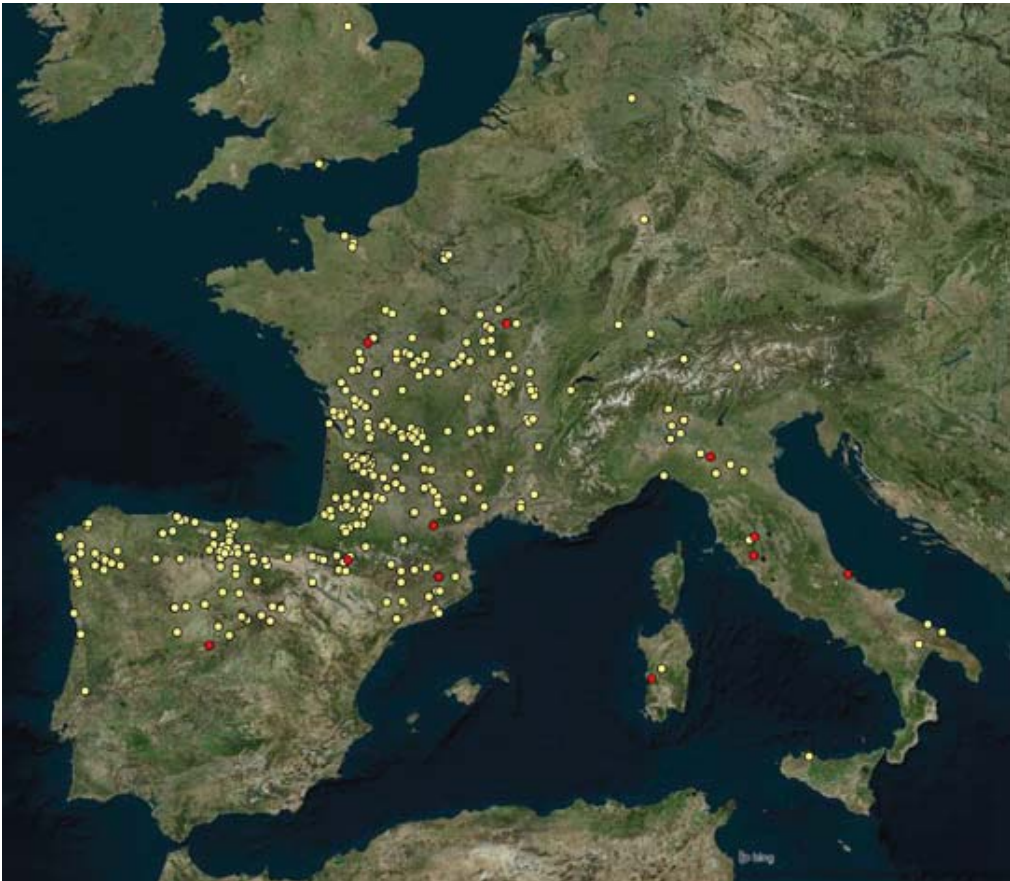
Mapa 6: Ubicación de las piezas del tipo II-b: De consentimiento o intercesión - Mostrando la palma de una mano (en rojo)



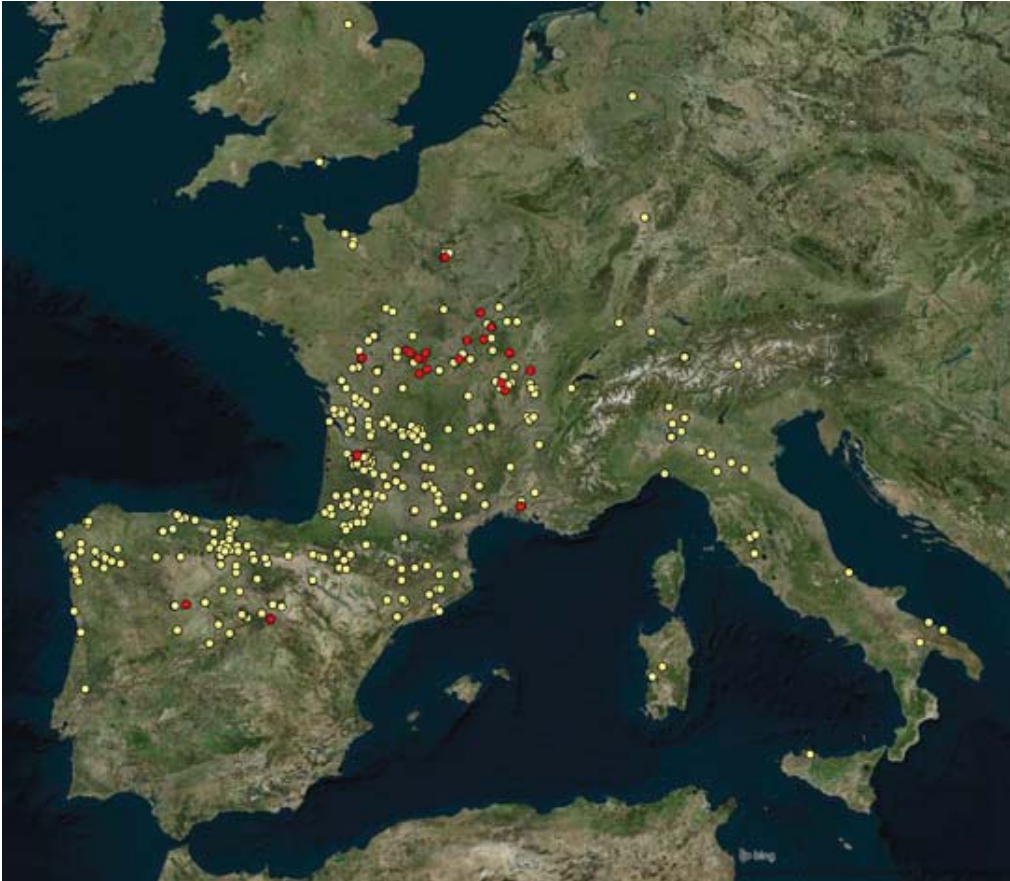
Mapa 7: Ubicación de las piezas del tipo III-a: Alzando un brazo - Bendiciendo con los dedos (en rojo)



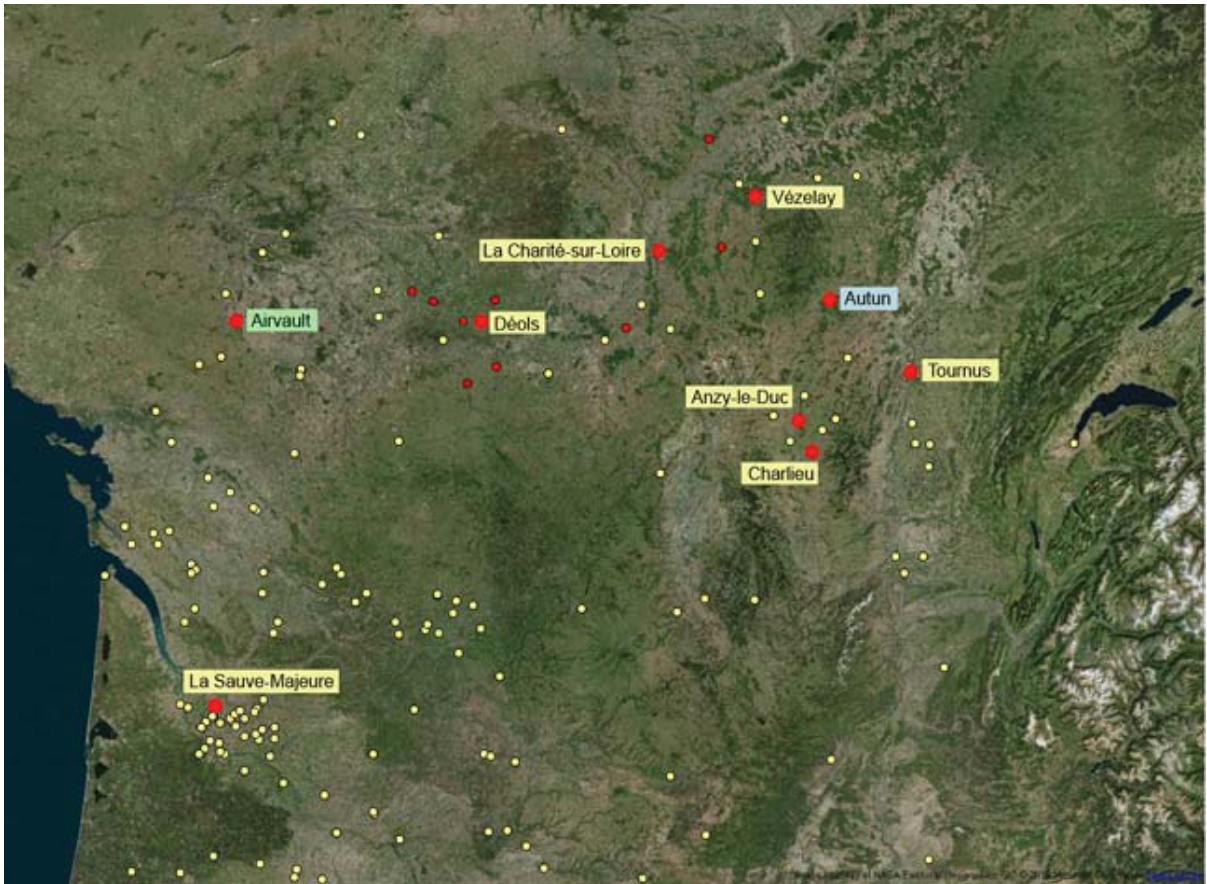
Mapa 8: Ubicación de las piezas del tipo III-b: Alzando un brazo - Mostrando la palma de una mano (en rojo)



Mapa 9: Ubicación de las piezas del tipo IV: Narrativo (en rojo)



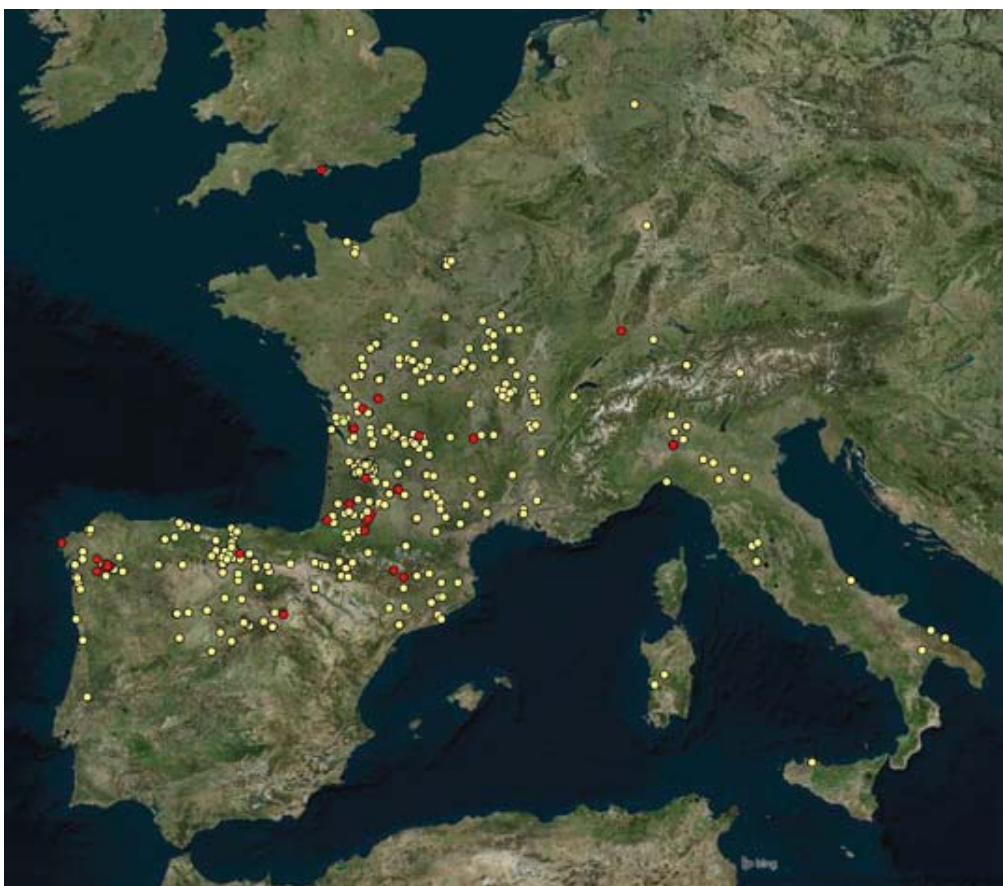
Mapa 10: Ubicación de las piezas del tipo V: Pensativo (en rojo)



Mapa 11: Distribución de las obras del tipo V en abadías benedictinas (amarillo), canónicas (verde) y catedrales (azul) en el centro de Francia



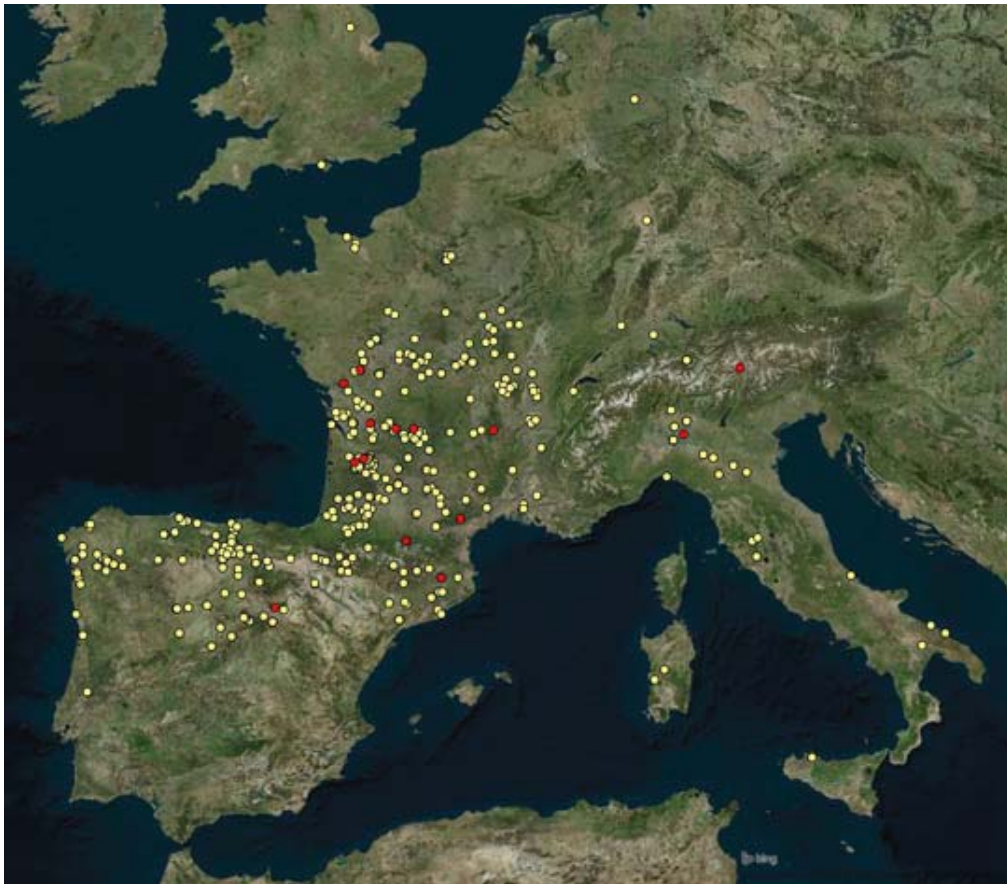
Mapa 12: Ubicación de las piezas del tipo VI: Lector (en rojo)



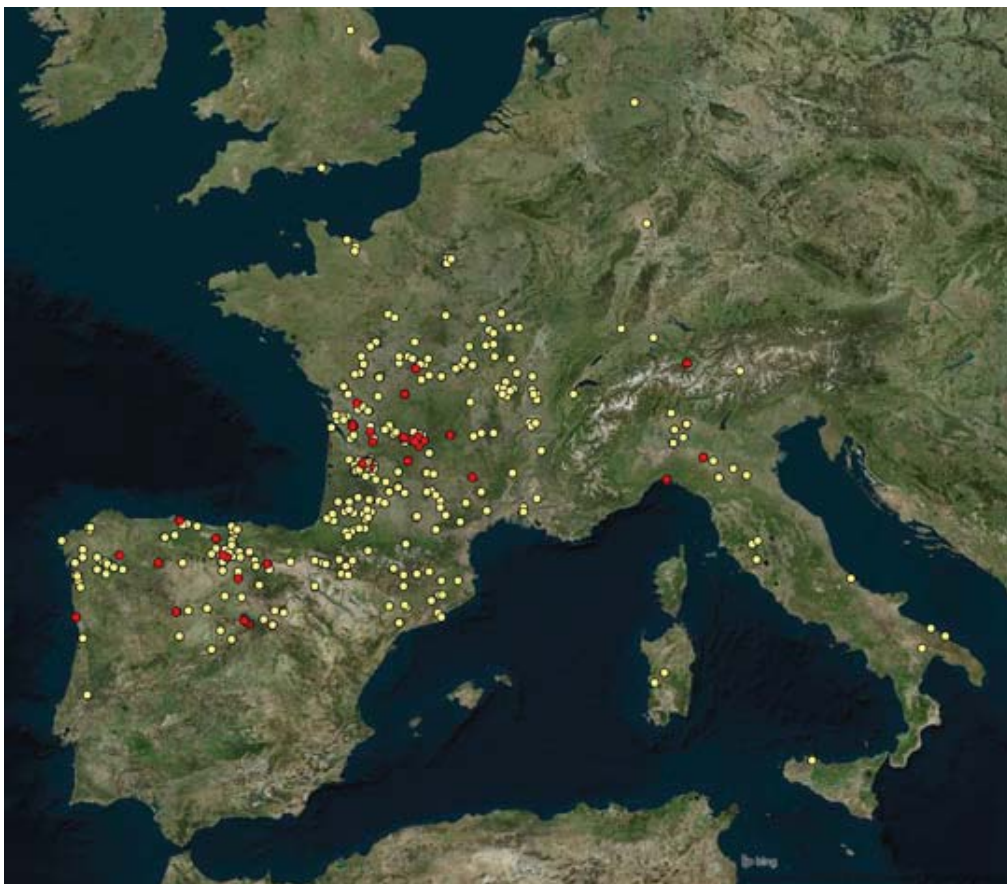
Mapa 13: Ubicación de las piezas del tipo VII-a: Interactuando con los leones-Acariciándolos (en rojo)



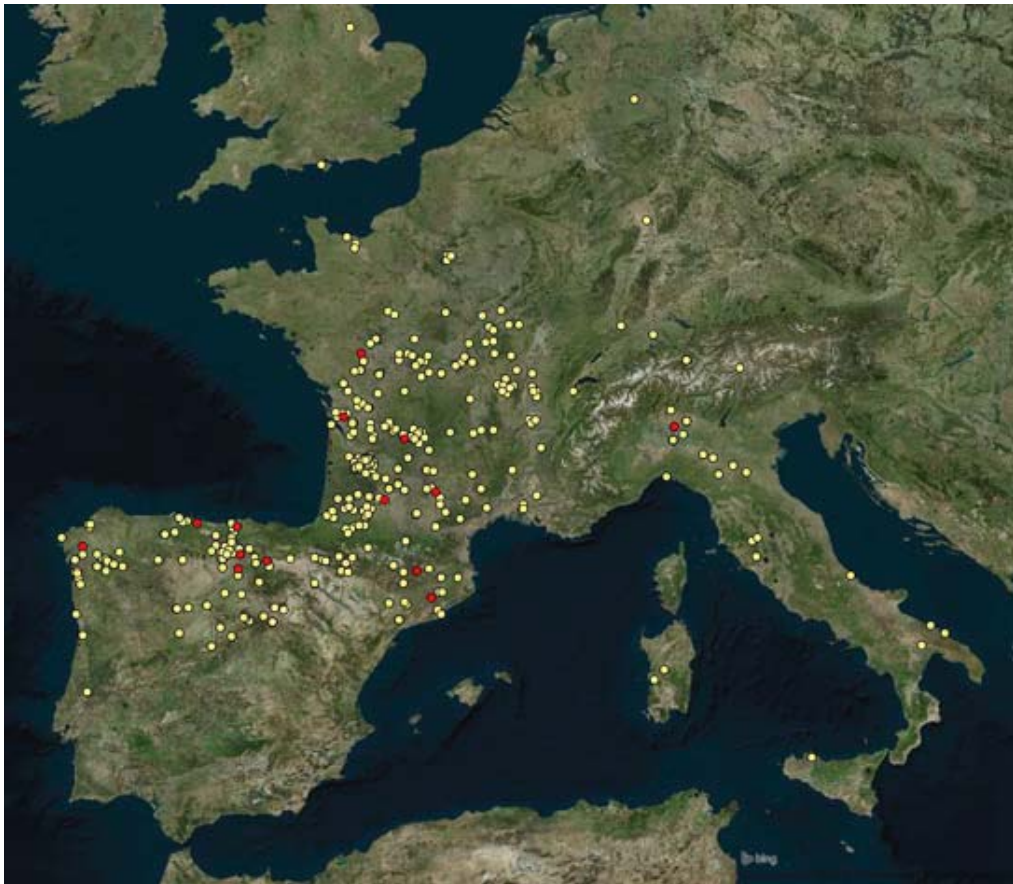
Mapa 14: Ubicación de las piezas del tipo VII-b: Interactuando con los leones-Amarrándolos (en rojo)



Mapa 15: Ubicación de las piezas del tipo VII-c: Interactuando con los leones - Cogiéndoles las garras (en rojo)



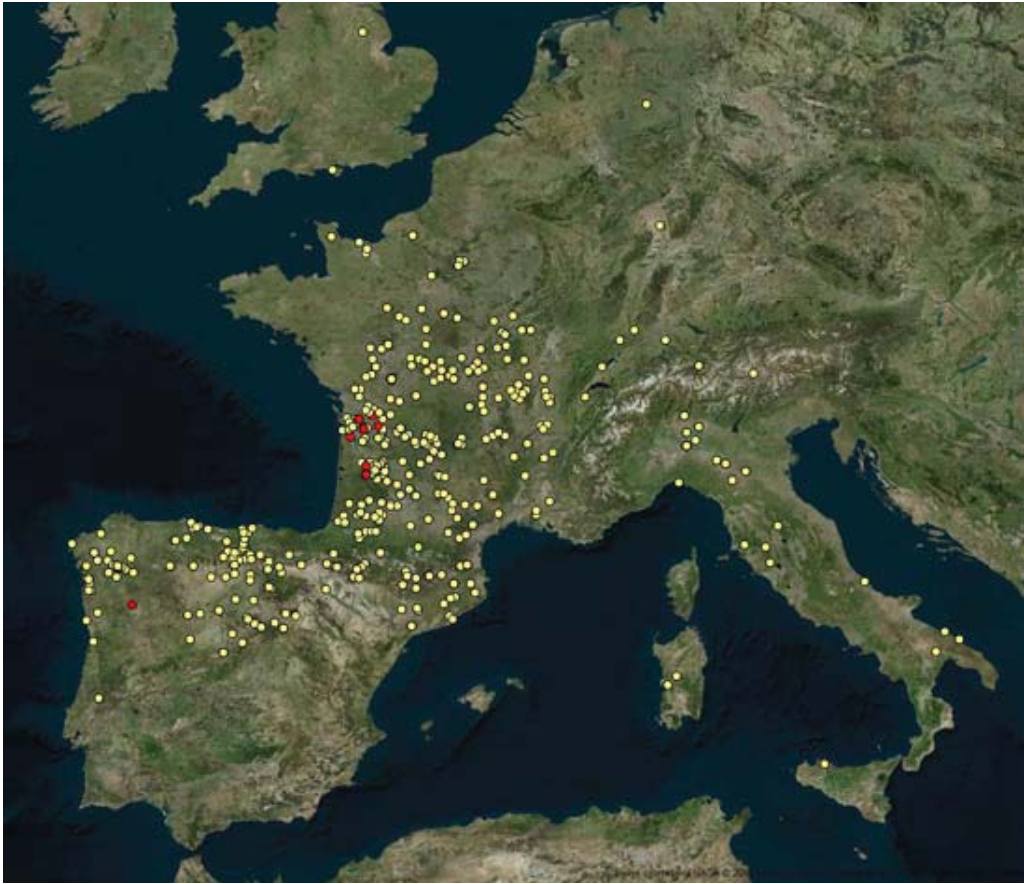
Mapa 16: Ubicación de las piezas del tipo VII-d: Interactuando con los leones - Introduciendo las manos en las fauces (en rojo)



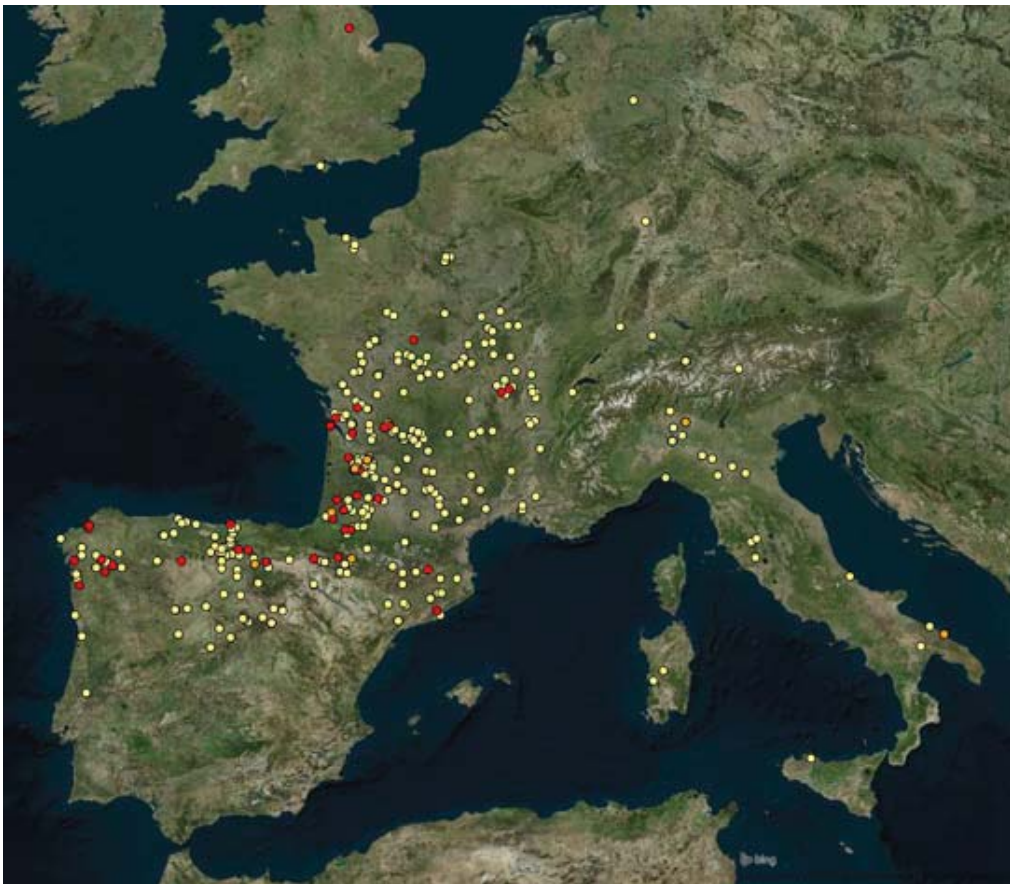
Mapa 17: Ubicación de las piezas del tipo VII-e: Interactuando con los leones - Cogiéndoles del cuello (en rojo)



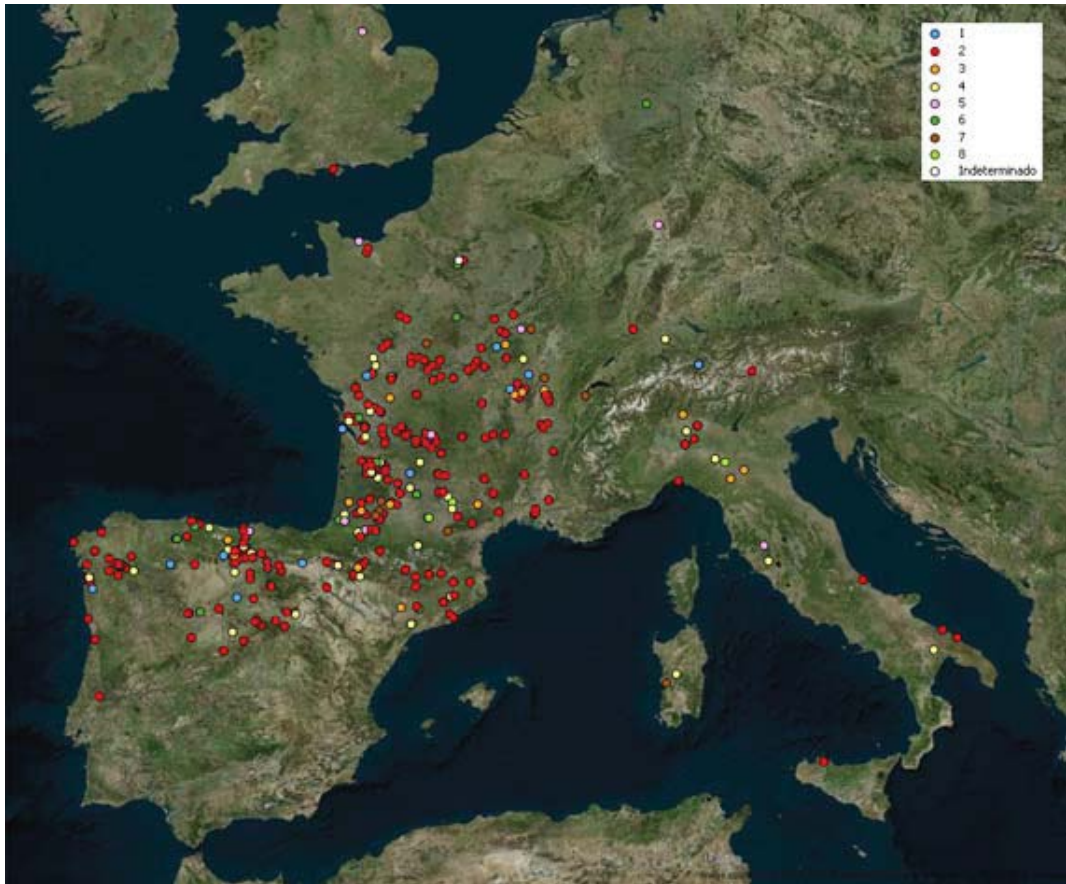
Mapa 18: Ubicación de las piezas del tipo VII-f: Interactuando con los leones - Cogiéndoles las orejas (en rojo)



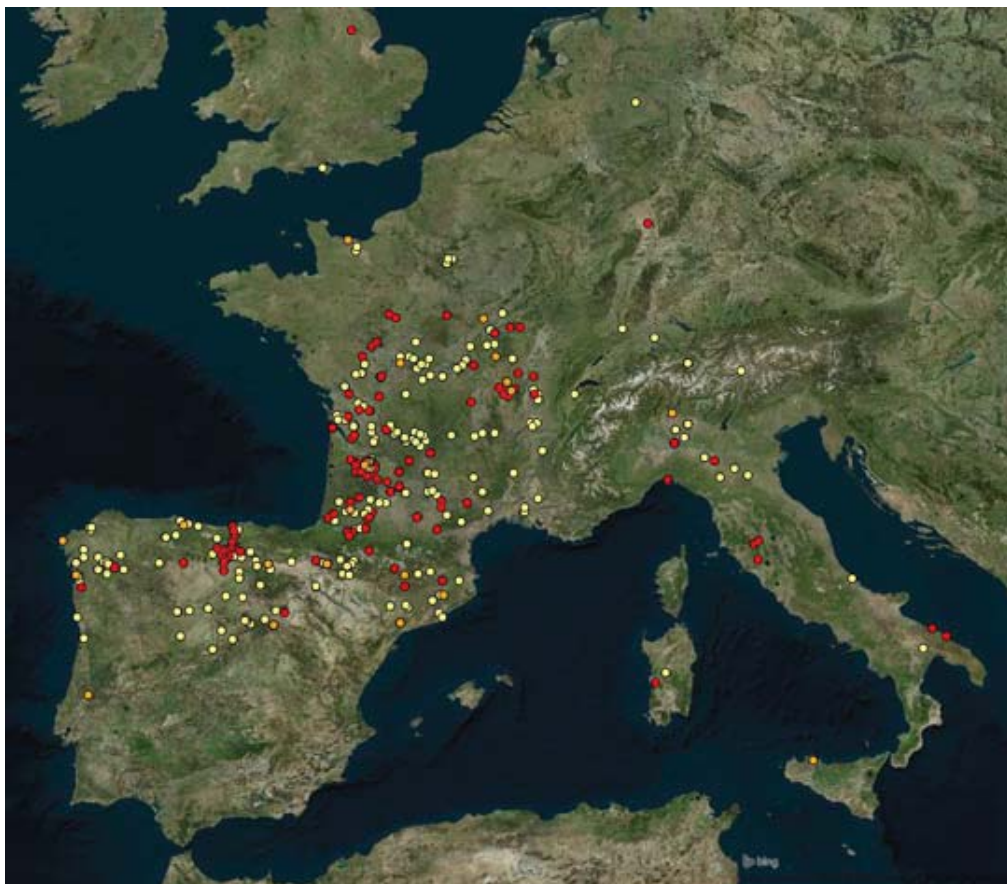
Mapa 19: Ubicación de las piezas en las que Daniel coge de la lengua a los leones (en rojo)



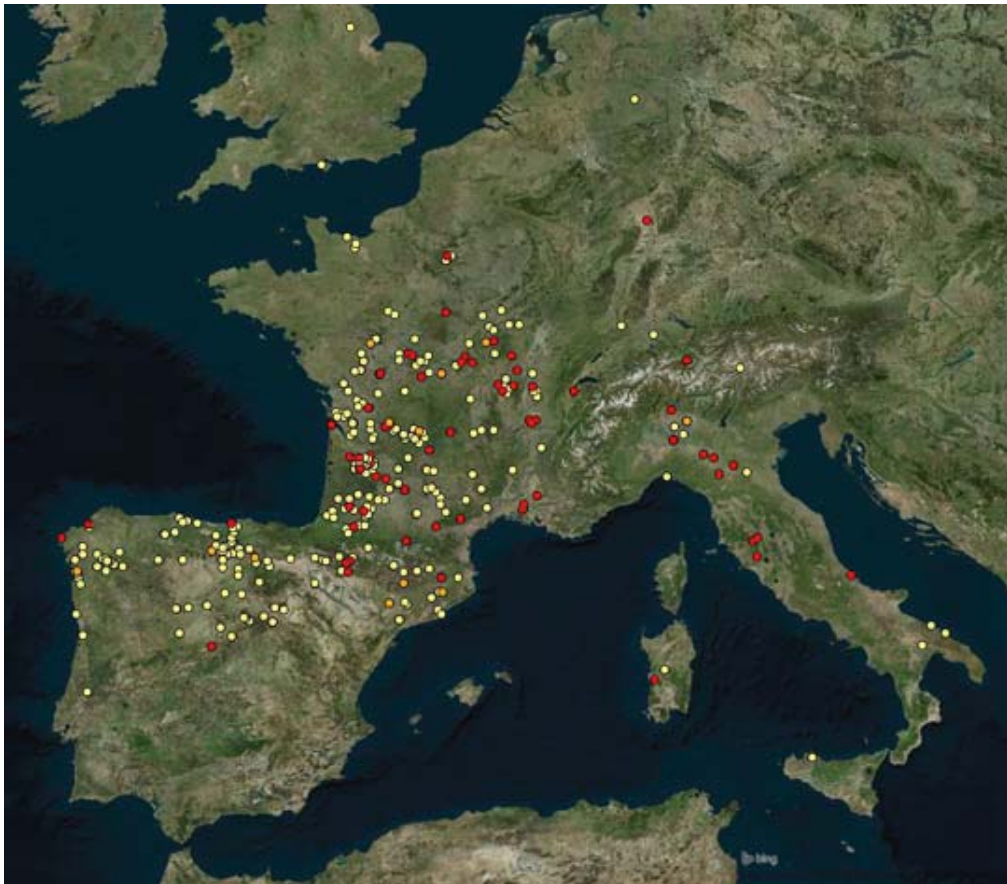
Mapa 20: Ubicación de las piezas en las que Daniel lleva un libro (en rojo) y en las que podría llevarlo (en naranja)



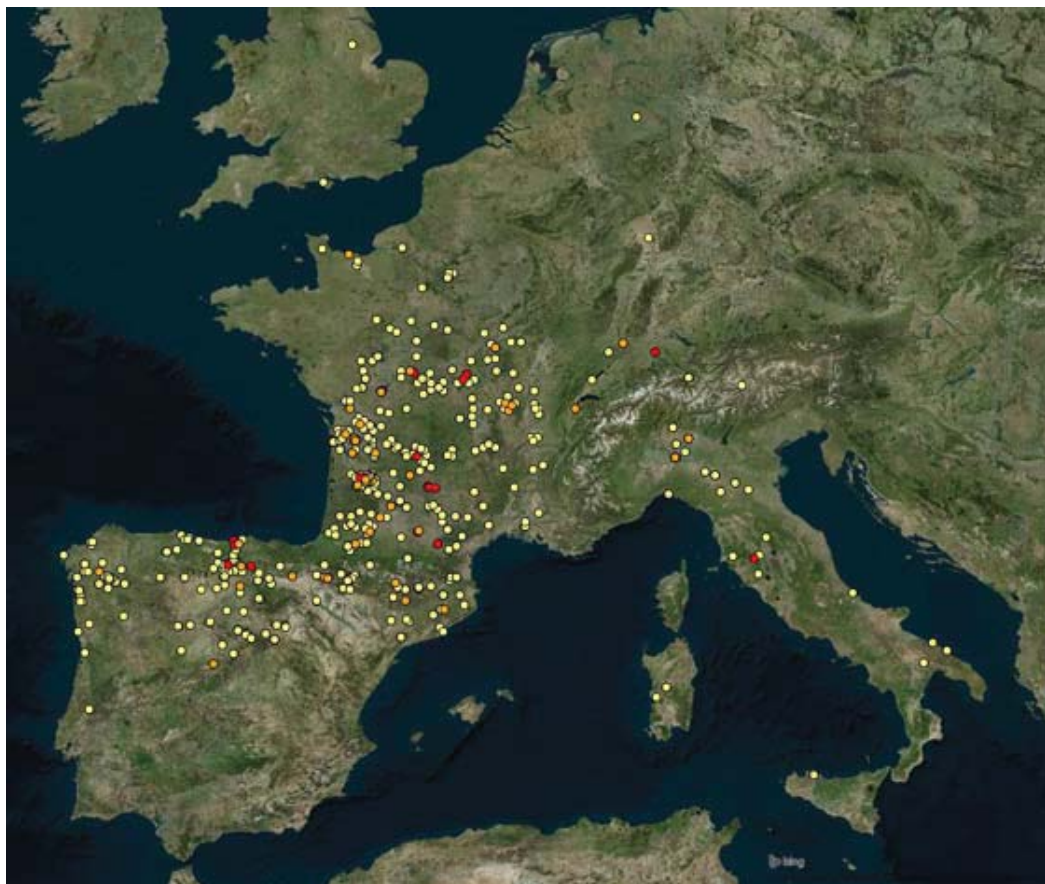
Mapa 21: Distribución geográfica de las diferentes opciones en el número de leones



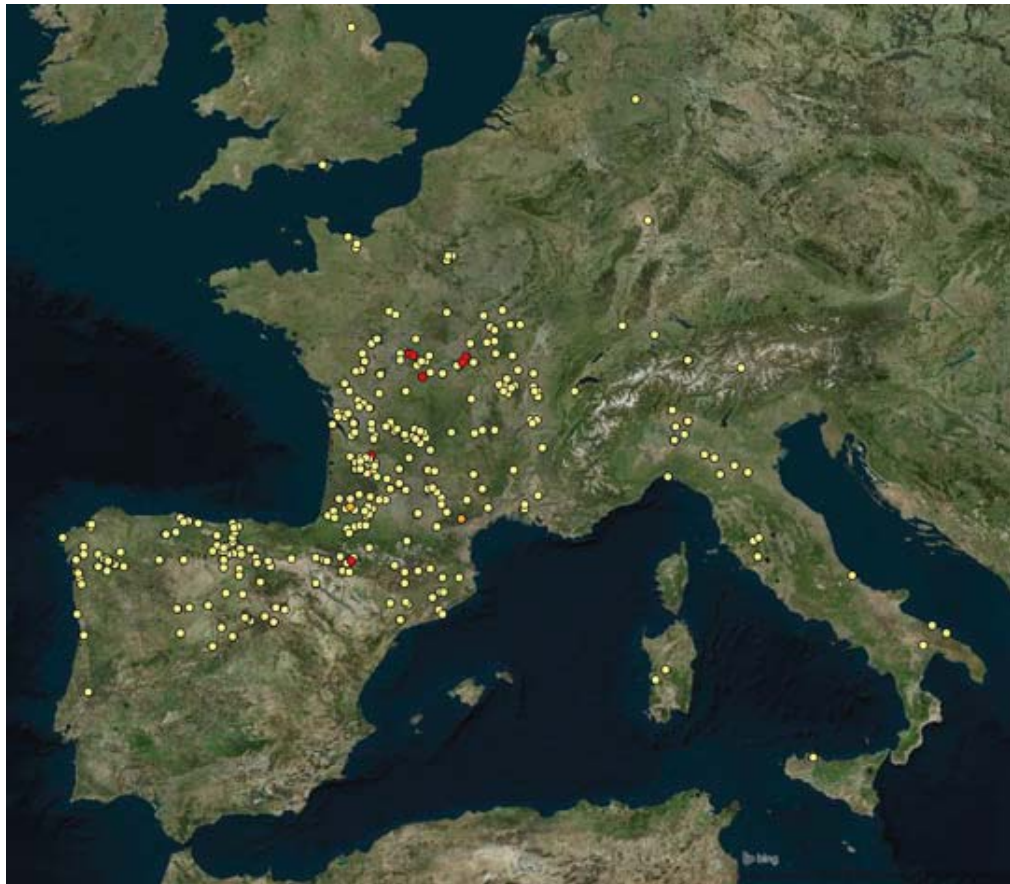
Mapa 22: Ubicación de las piezas en las que los leones lamen a Daniel (en rojo) y en las que podrían estar haciéndolo (en naranja)



Mapa 23: Distribución geográfica de las piezas en las que aparece Habacuc (en rojo) o podría aparecer (en naranja)



Mapa 24: Ubicación de las piezas en las que figuran los conspiradores (en rojo) y en las que podrían aparecer (en naranja)



Mapa 25: Distribución geográfica de las piezas en las que aparecen los segadores (en rojo) o podría aparecer (en naranja)

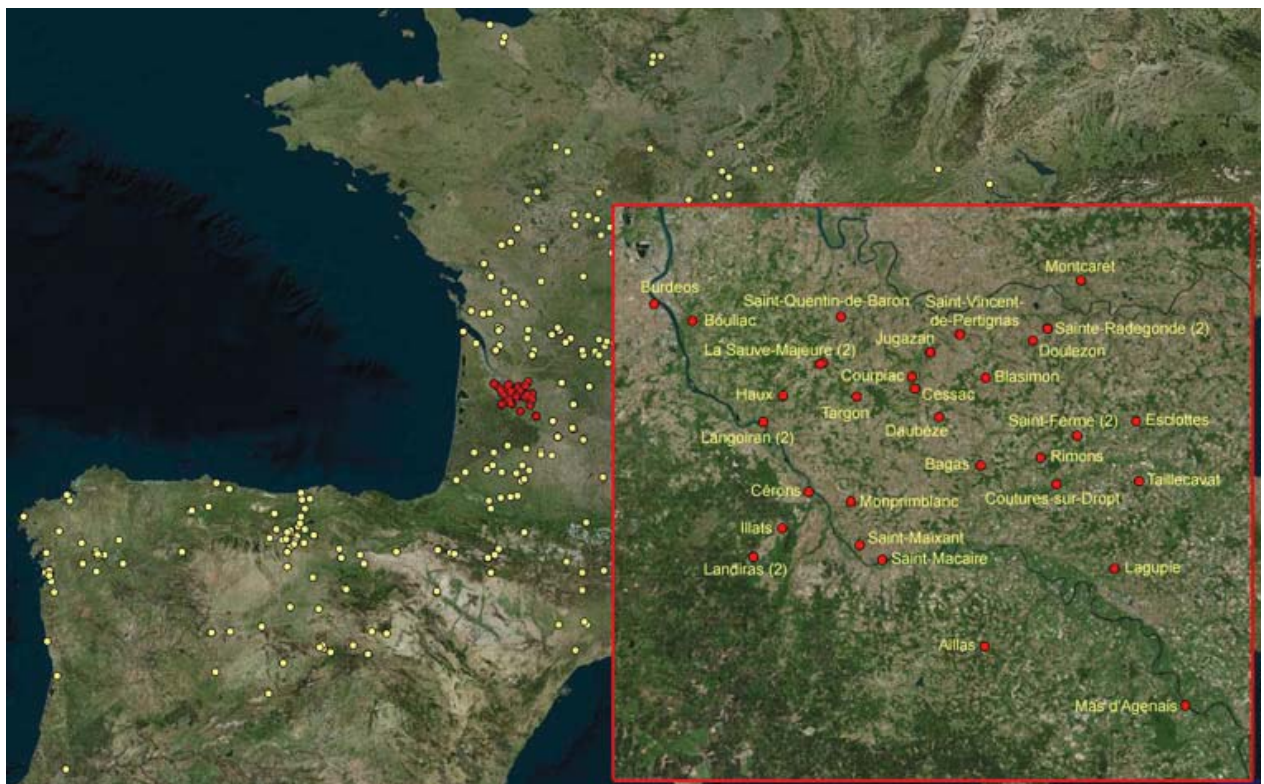


Mapa 26: Ubicación de las piezas en las que se incluye el foso (en rojo) y en las que podría estar incluido (en naranja)

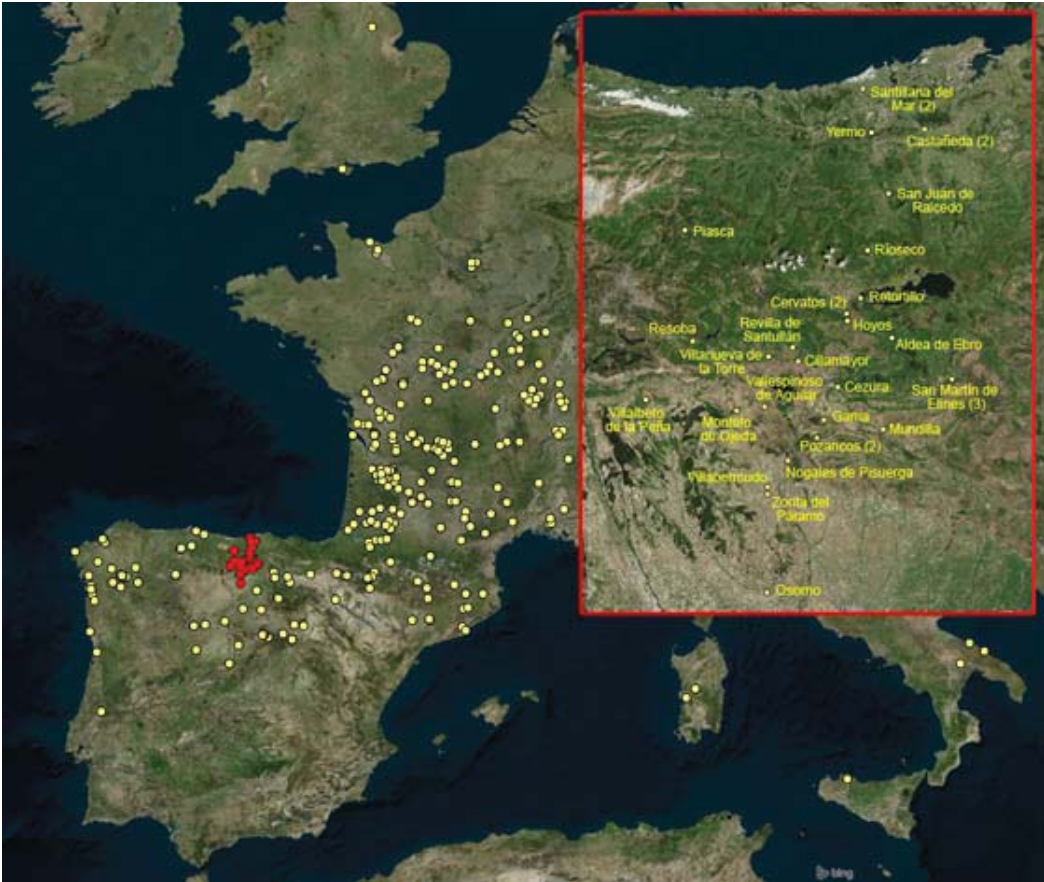
VIII. Mapas



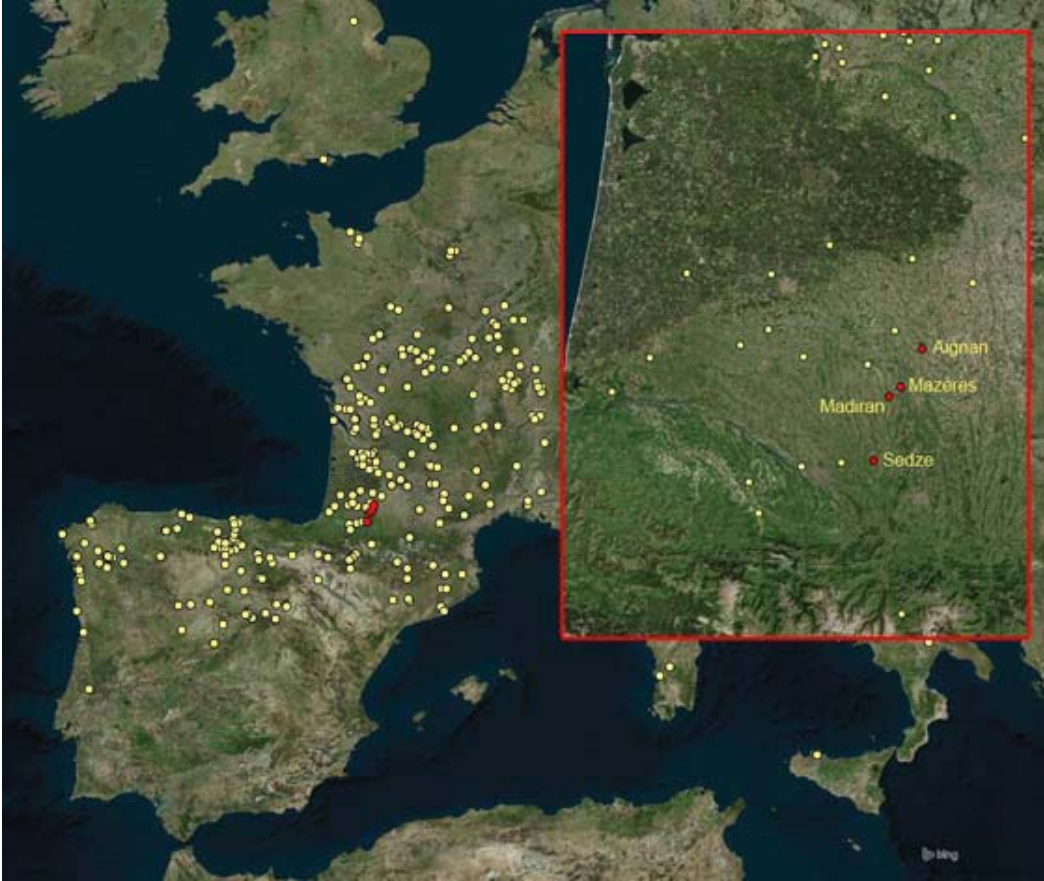
Mapa 27: Distribución geográfica de las representaciones de Daniel en el foso de los leones



Mapa 28: Ubicación de las representaciones de Daniel en Entre-deux-Mers



Mapa 29: Ubicación de las representaciones de Daniel en el norte de Palencia y el sur de Cantabria



Mapa 30: Ubicación de las representaciones de Daniel de la familia gascona



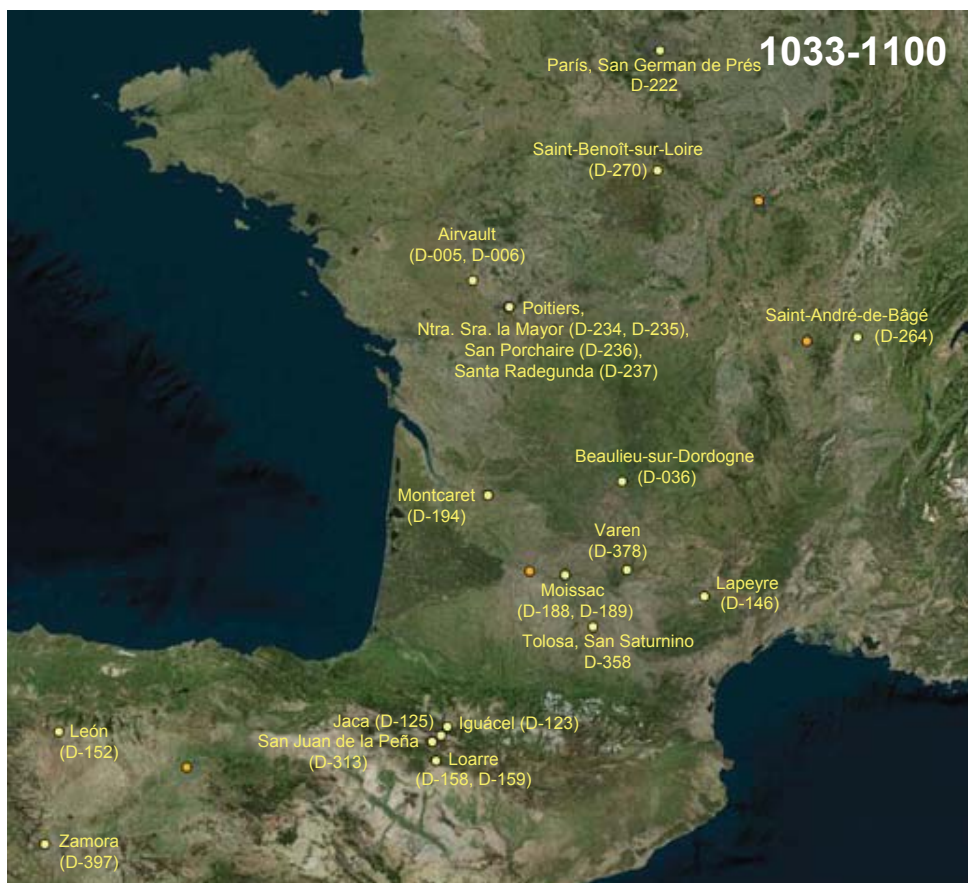
Mapa 31: Ubicación de las representaciones de Daniel de la familia de Chantada



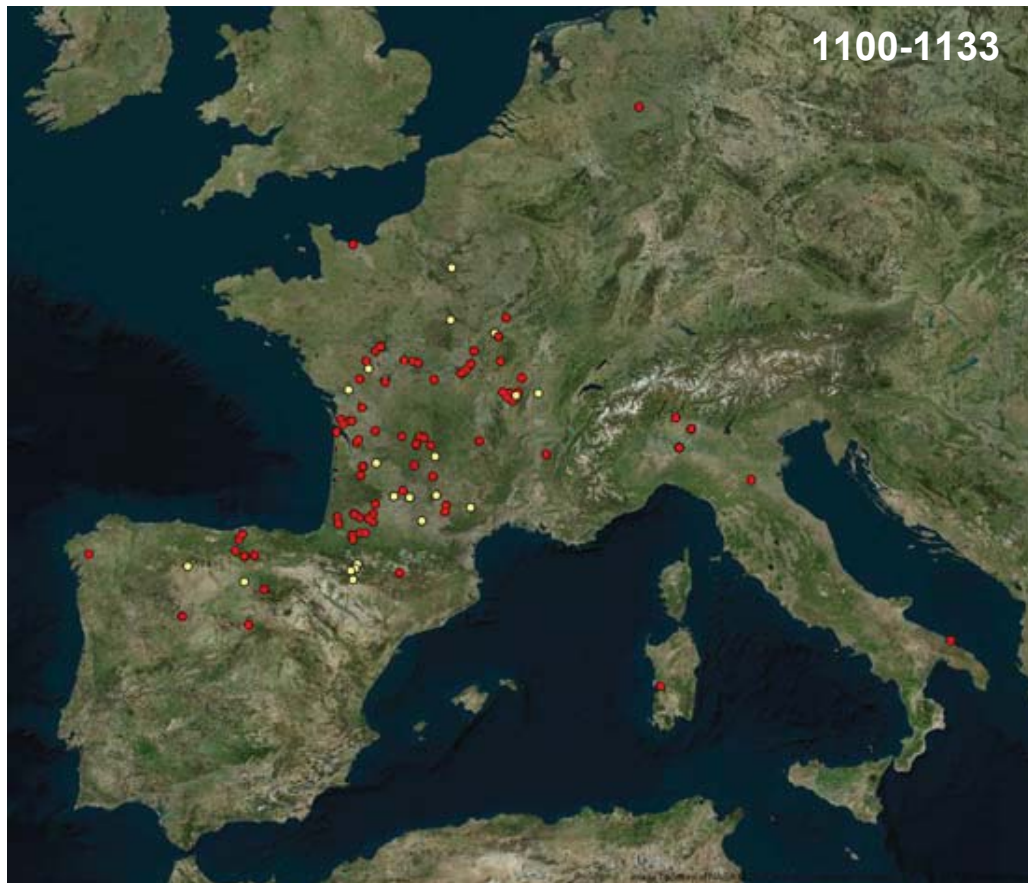
Mapa 32: Ubicación de las representaciones de Daniel de la familia lemosina



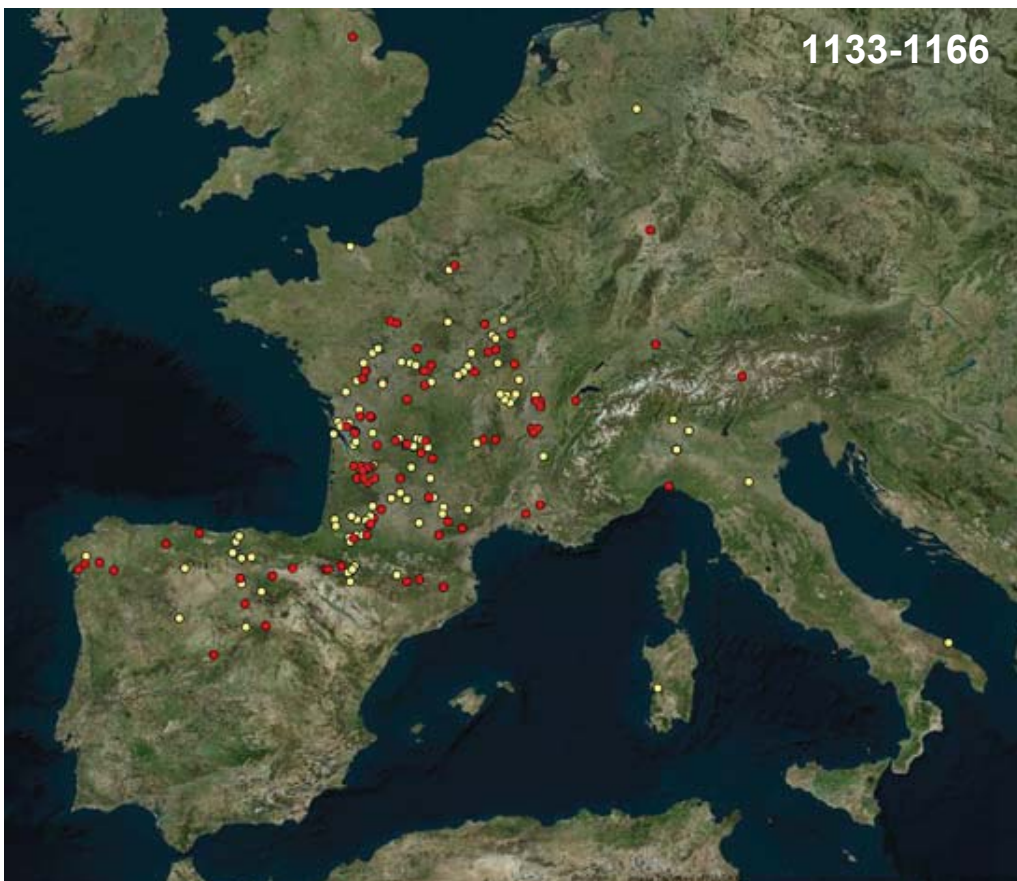
Mapa 33: Evolución cronológica de la representación de Daniel en el foso de los leones - 1033-1100 (en naranja los de probabilidad media)



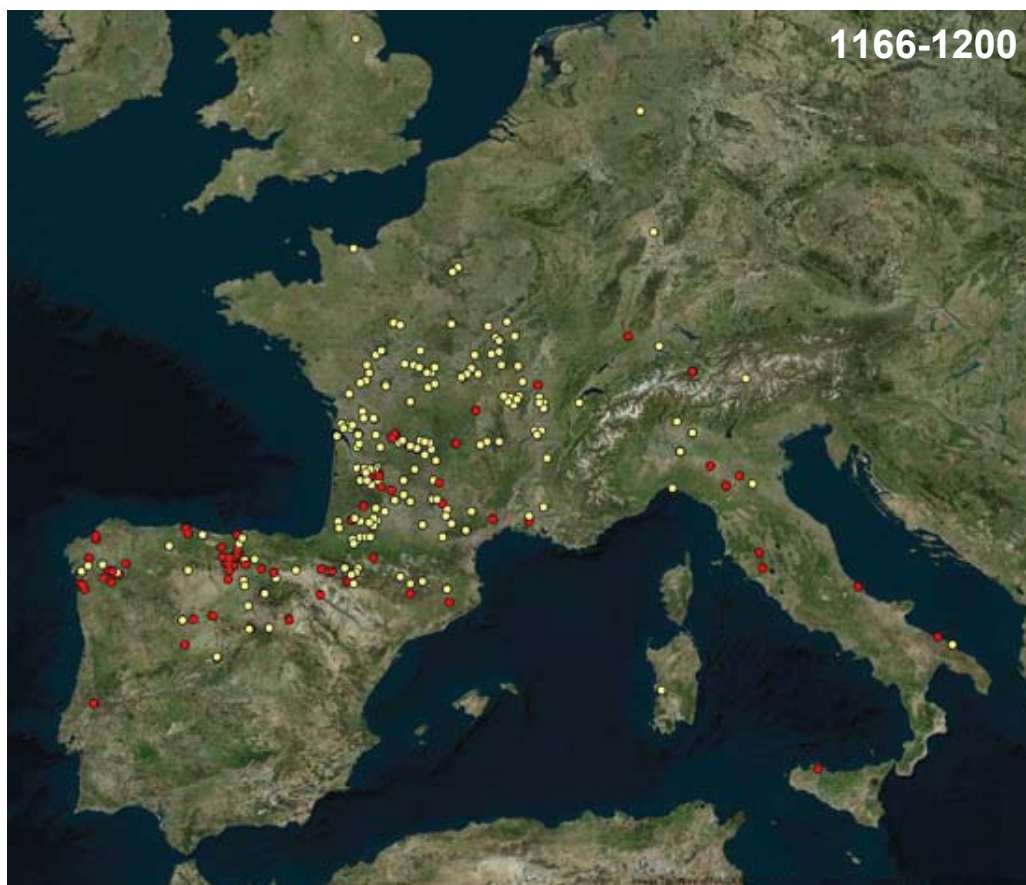
Mapa 34: Evolución cronológica de la representación de Daniel en el foso de los leones - 1033-1100 (detalle)



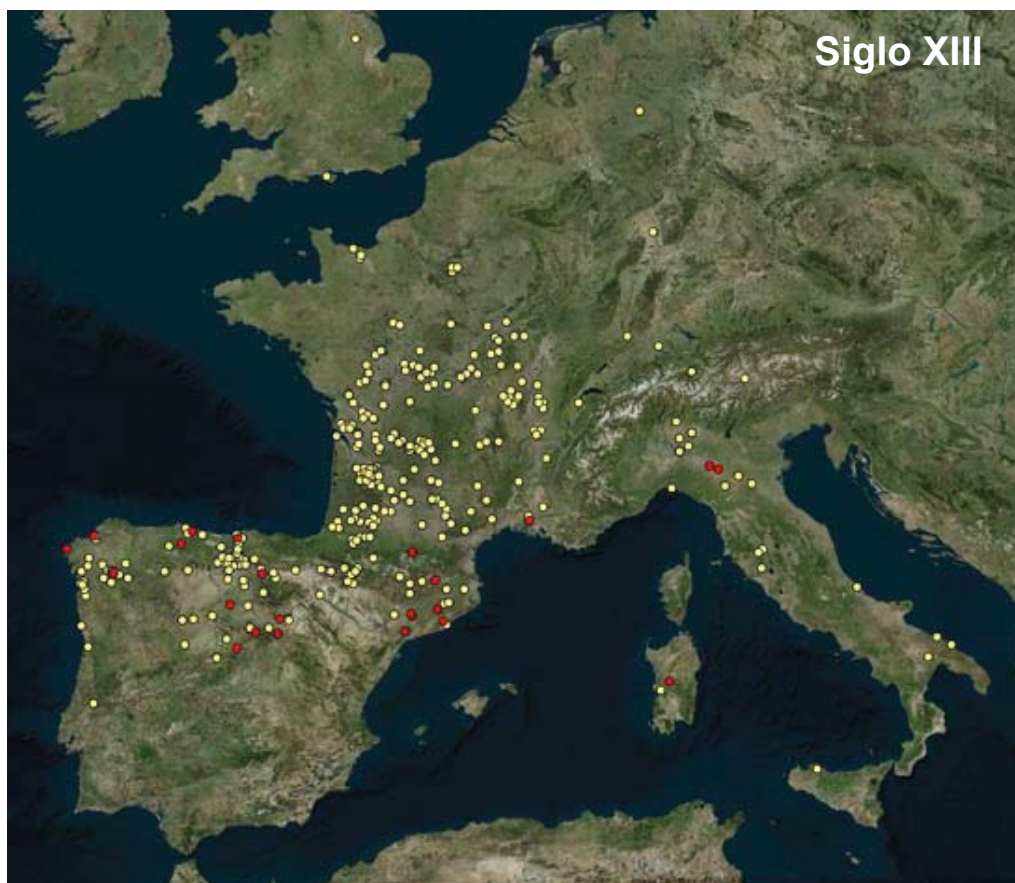
Mapa 35: Evolución cronológica de la representación de Daniel en el foso de los leones - 1100-1133 (en rojo). En amarillo los de periodos anteriores.



Mapa 36: Evolución cronológica de la representación de Daniel en el foso de los leones - 1133-1166 (en rojo). En amarillo los de periodos anteriores.



Mapa 37: Evolución cronológica de la representación de Daniel en el foso de los leones – 1166-1200 (en rojo). En amarillo los de periodos anteriores.



Mapa 38: Evolución cronológica de la representación de Daniel en el foso de los leones - siglo XIII (en rojo). En amarillo los de periodos anteriores.



IX. Gráficos

1. Índice de gráficos

Gráfico G-1: Árbol de relaciones iconográficas entre las piezas del tipo I-b: Sedente con brazos alzados.

Gráfico G-2: Árbol de relaciones iconográficas entre bastantes de las piezas de Entre-deux-Merx.

Gráfico G-3: Árbol de relaciones iconográficas entre las piezas de la familia cantabro-palentina.

Gráfico G-4: Árbol de relaciones iconográficas entre las piezas de la familia italo-provenzal.

Gráfico G-5: Árbol de relaciones iconográficas entre las piezas de la familia de Pavía.

Gráfico G-6: Ubicación de los capiteles de Moirax e hipotético recorrido de un circuito procesional funerario.

Gráfico G-7: Ubicación de los capiteles en Airvault e hipotético recorrido de un circuito procesional funerario.

Gráfico G-8: Ubicación de los capiteles en la cabecera de la iglesia abacial de La Sauve-Majeure.

Gráfico G-9: Ubicación de los capiteles en la cabecera de la iglesia abacial de La Sauve-Majeure y conexiones simbólicas entre ellos.

Gráfico G-10: Ubicación de las representaciones de Daniel entre los leones en San Miguel de Pavía e hipotético circuito de la ceremonia de coronación. Planta: ELLIOT 2014: fig. 2.

Gráfico G-11: Disposición de los capiteles del perímetro del *lavatorium* del claustro de la abadía de Moissac. Planta: DURLIAT 1990: 123.

Gráfico G-12: Capiteles de la galería oriental del claustro de San Trófimo de Arlés con similitudes estilísticas con el capitel descontextualizado.

Gráfico G-13: Ubicación de los capiteles en la iglesia de San Pedro y San Pardulfo de Arnac.

Gráfico G-14: Ubicación de los capiteles en la iglesia de Nuestra Señora de Cénac.

Gráfico G-15: Ubicación de los capiteles con personajes entre leones en la iglesia abacial de Saint-Sever.

Gráfico G-16: Ubicación de los capiteles con la condena de Daniel en la cabecera de la iglesia de Soulac-sur-Mer.

Gráfico G-17: Ubicación de los capiteles en la catedral de San Mauricio de Vienne.

Gráfico G-18: Relaciones entre los capiteles del Glencairn Museum, Saint-Sever, Soulac-sur-Mer y el beato de Saint-Sever.

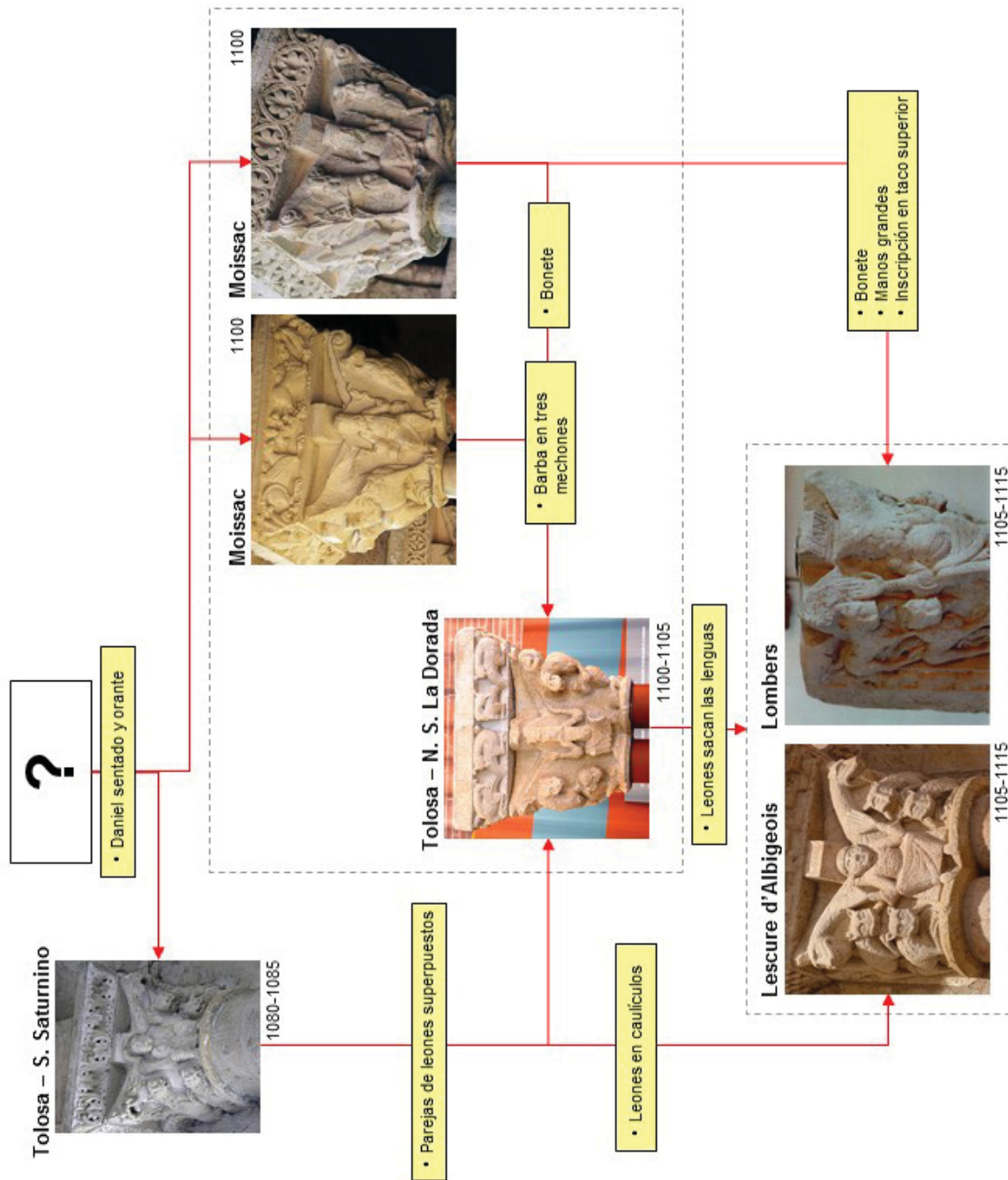


Gráfico G-1: Árbol de relaciones iconográficas entre las piezas del tipo I-b: Sedente con brazos alzados

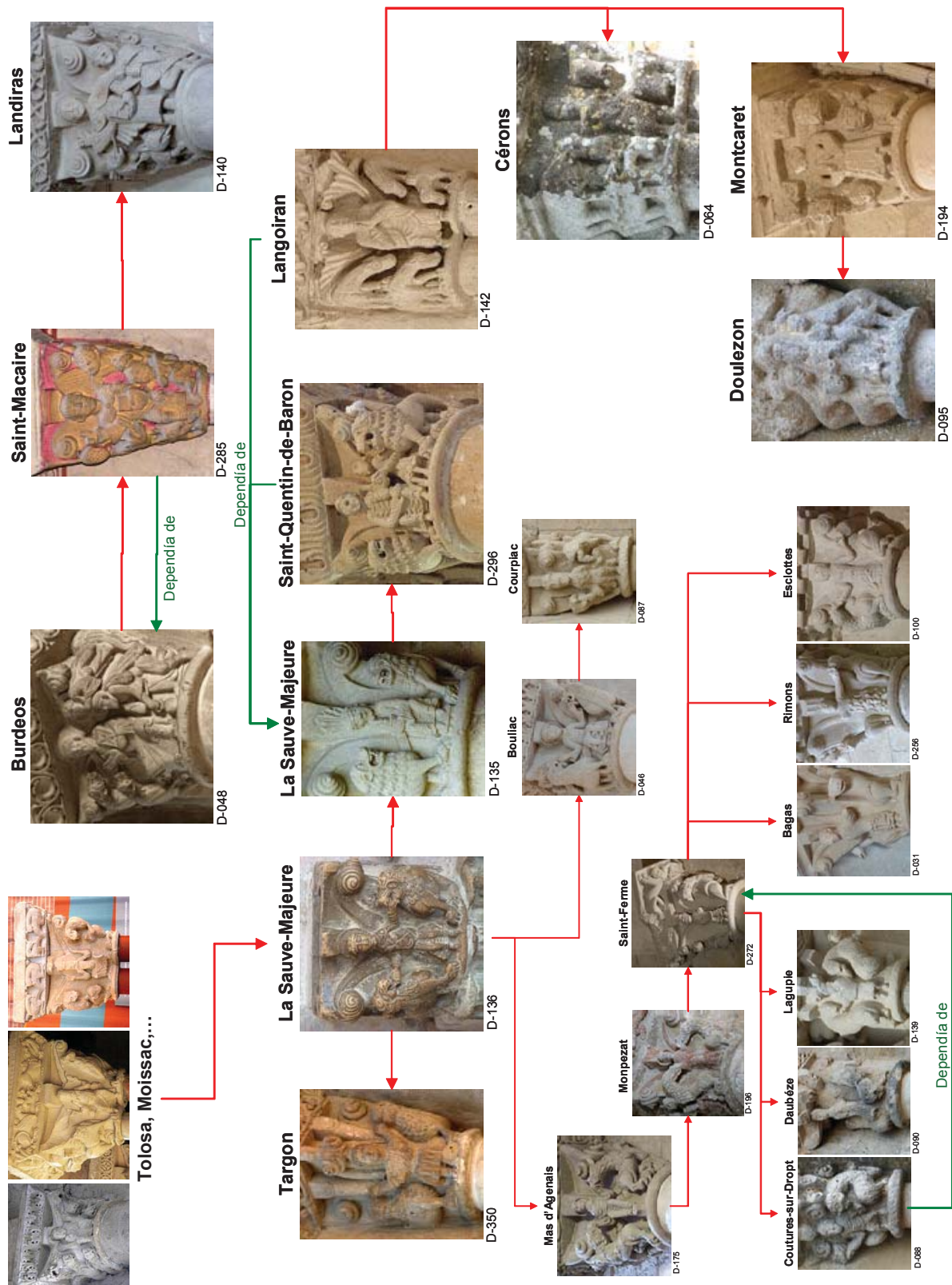


Gráfico G-2: Árbol de relaciones iconográficas entre bastantes de las piezas de Entre-deux-Merx

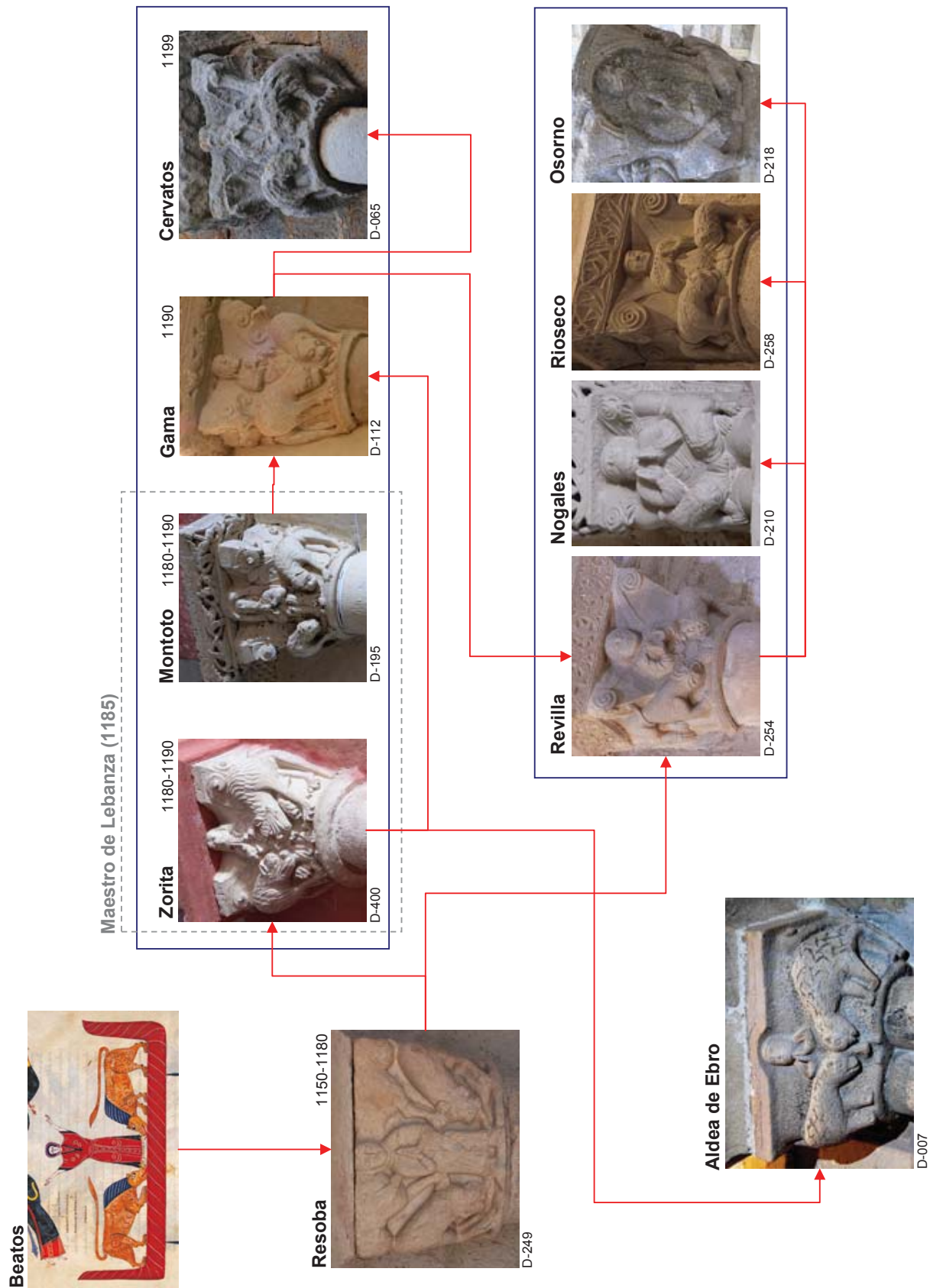


Gráfico G-3: Árbol de relaciones iconográficas entre las piezas de la familia cantabro-palentina

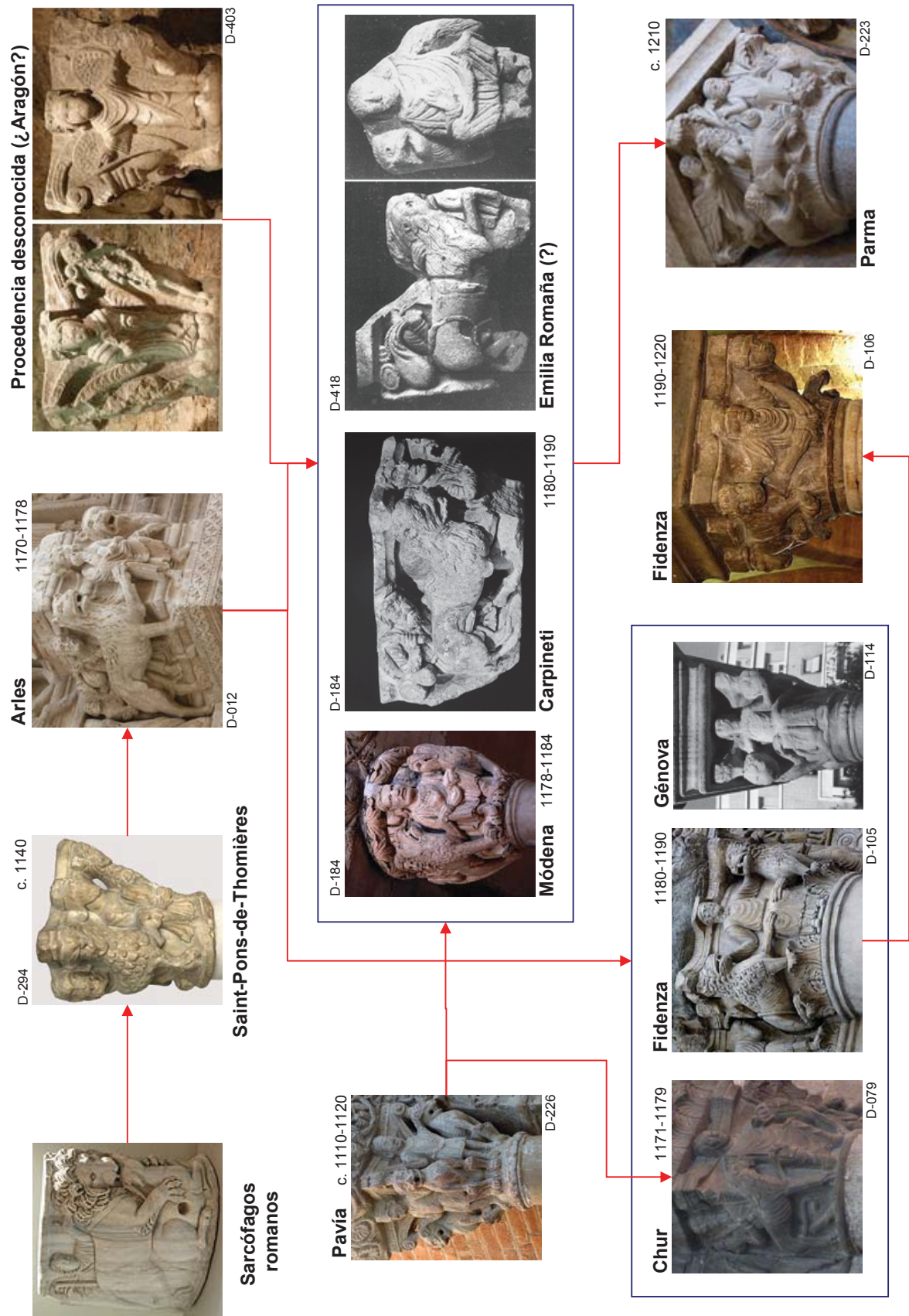


Gráfico G-4: Árbol de relaciones iconográficas entre las piezas de la familia italo-provenzal

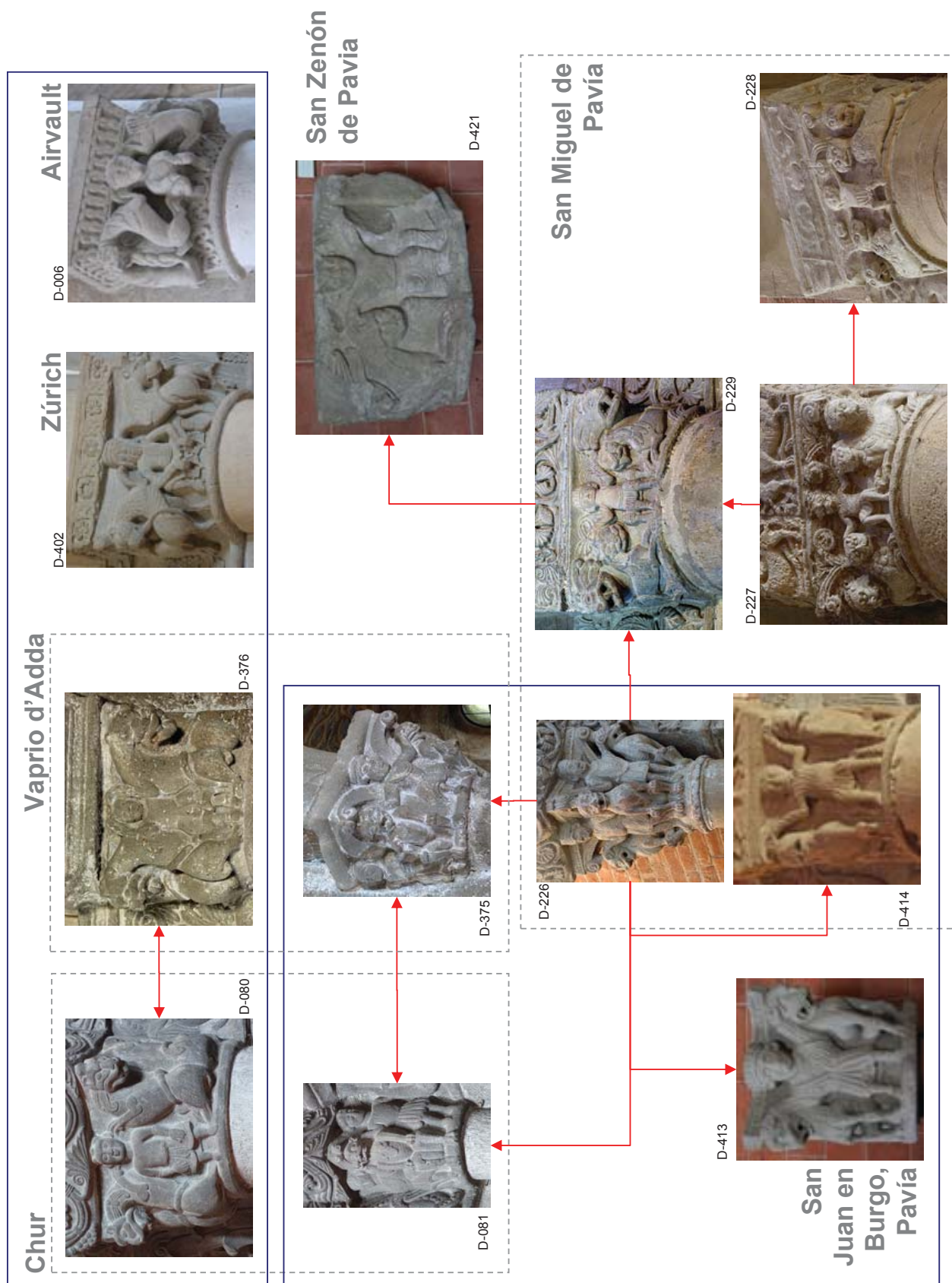
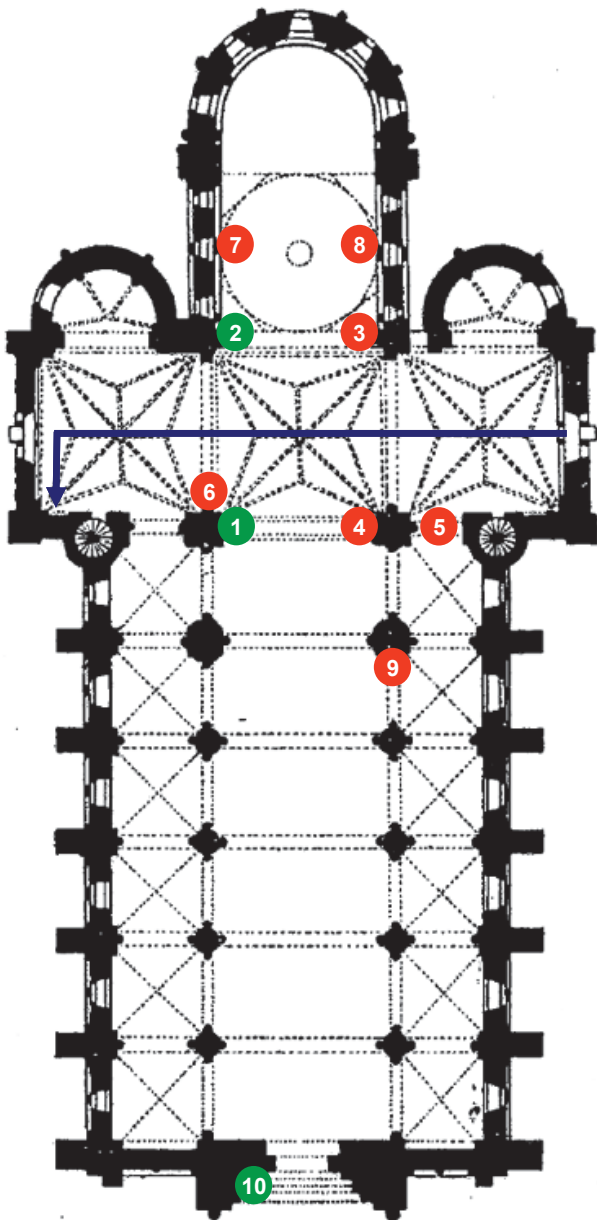


Gráfico G-5: Árbol de relaciones iconográficas entre las piezas de la familia de Pavia



- 1, 2 y 10 - Daniel en el foso de los leones
- 3 - Leones devorando a individuos
- 4 y 5 - Pecado Original y dios ángeles
alanceando a sendos dragones
- 6, 7 y 8 - Leones
- 9 - ¿Fundadores del priorato?

Gráfico G-6: Ubicación de los capiteles de Moirax e hipotético recorrido de un circuito procesional funerario

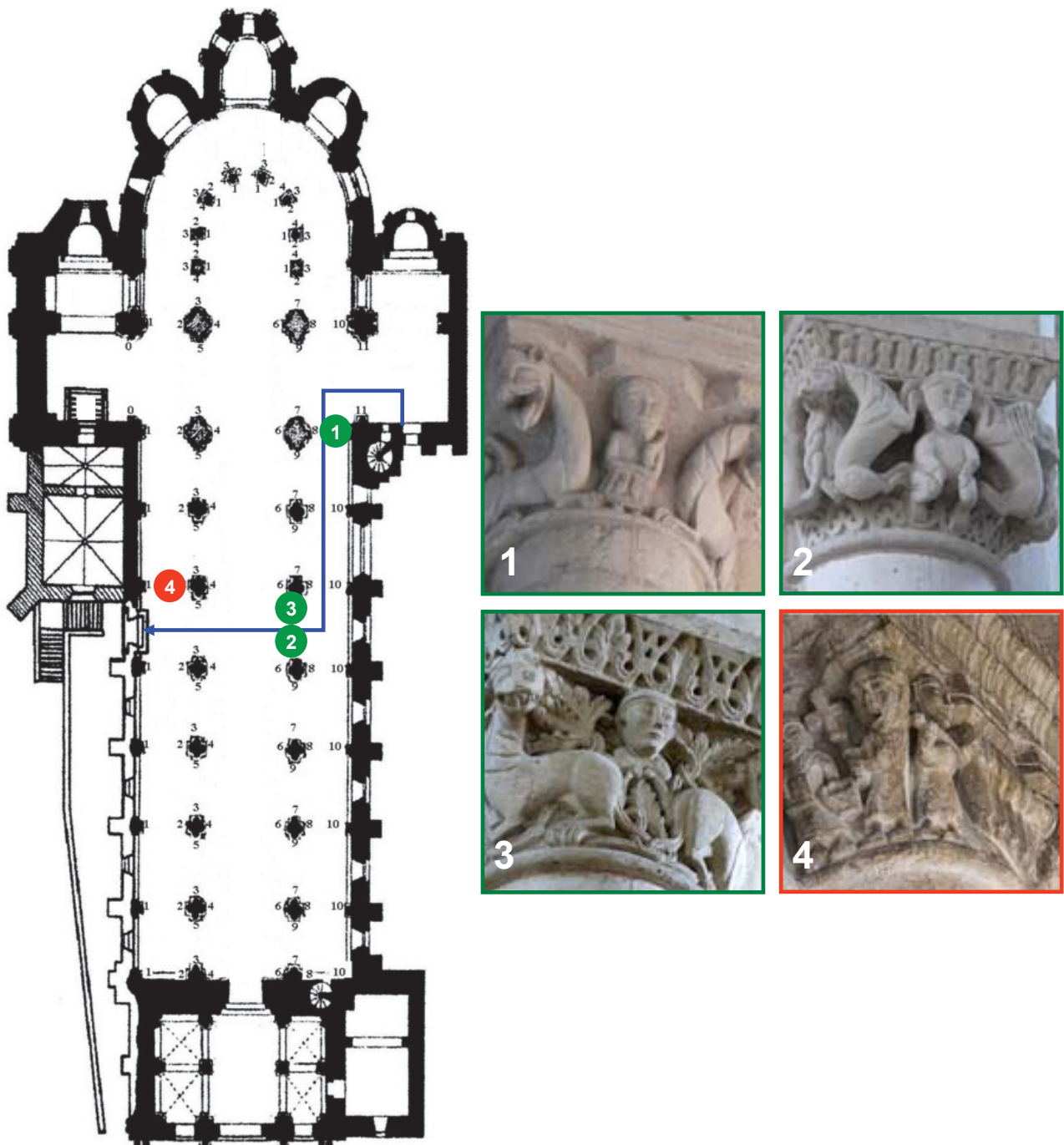


Gráfico G-7: Ubicación de los capiteles en Airvault e hipotético recorrido de un circuito procesional funerario

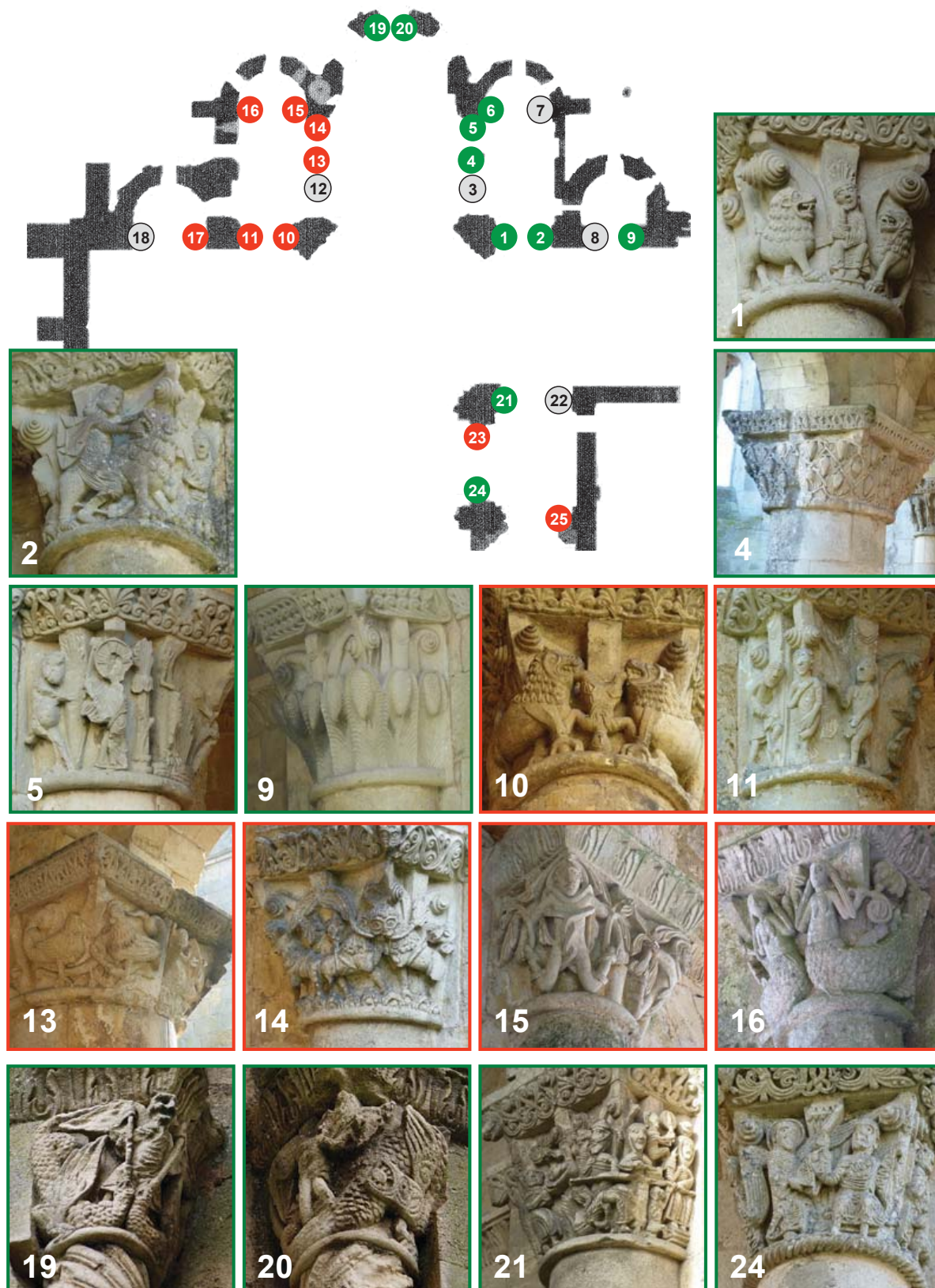


Gráfico G-8: Ubicación de los capiteles en la cabecera de la iglesia abacial de La Sauve-Majeure

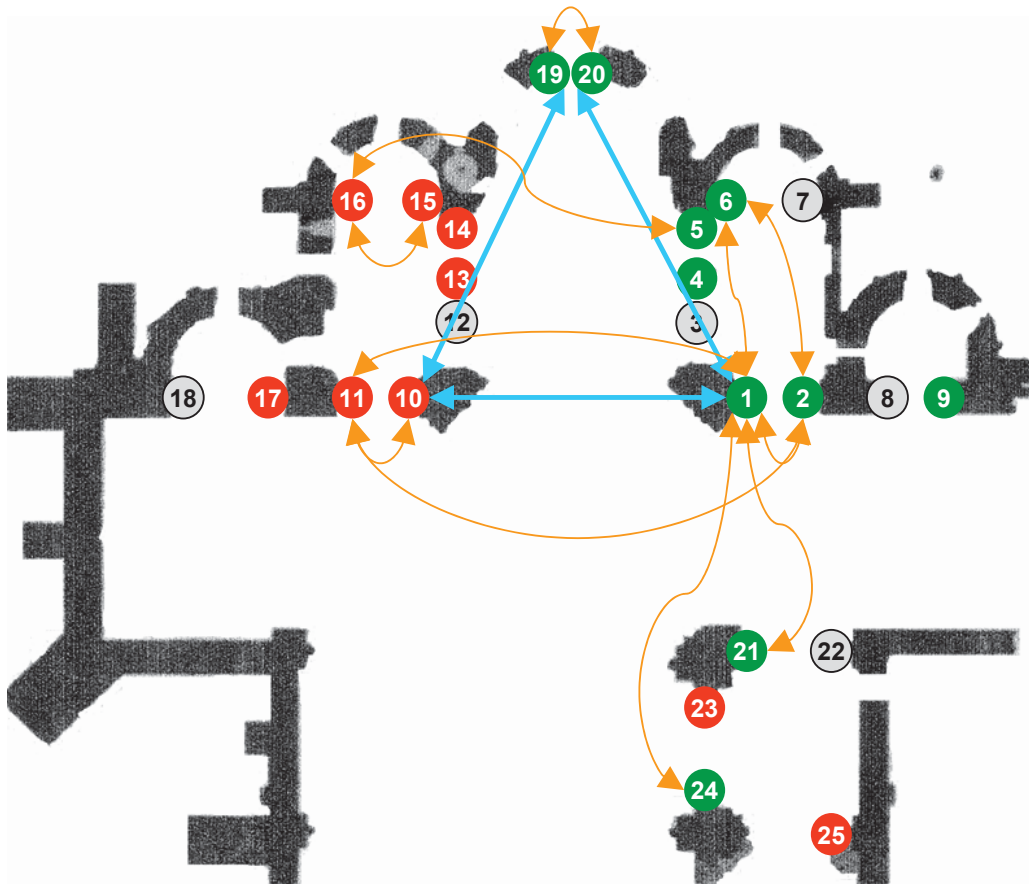


Gráfico G-9: Ubicación de los capiteles en la cabecera de la iglesia abacial de La Sauve-Majeure y conexiones simbólicas entre ellos

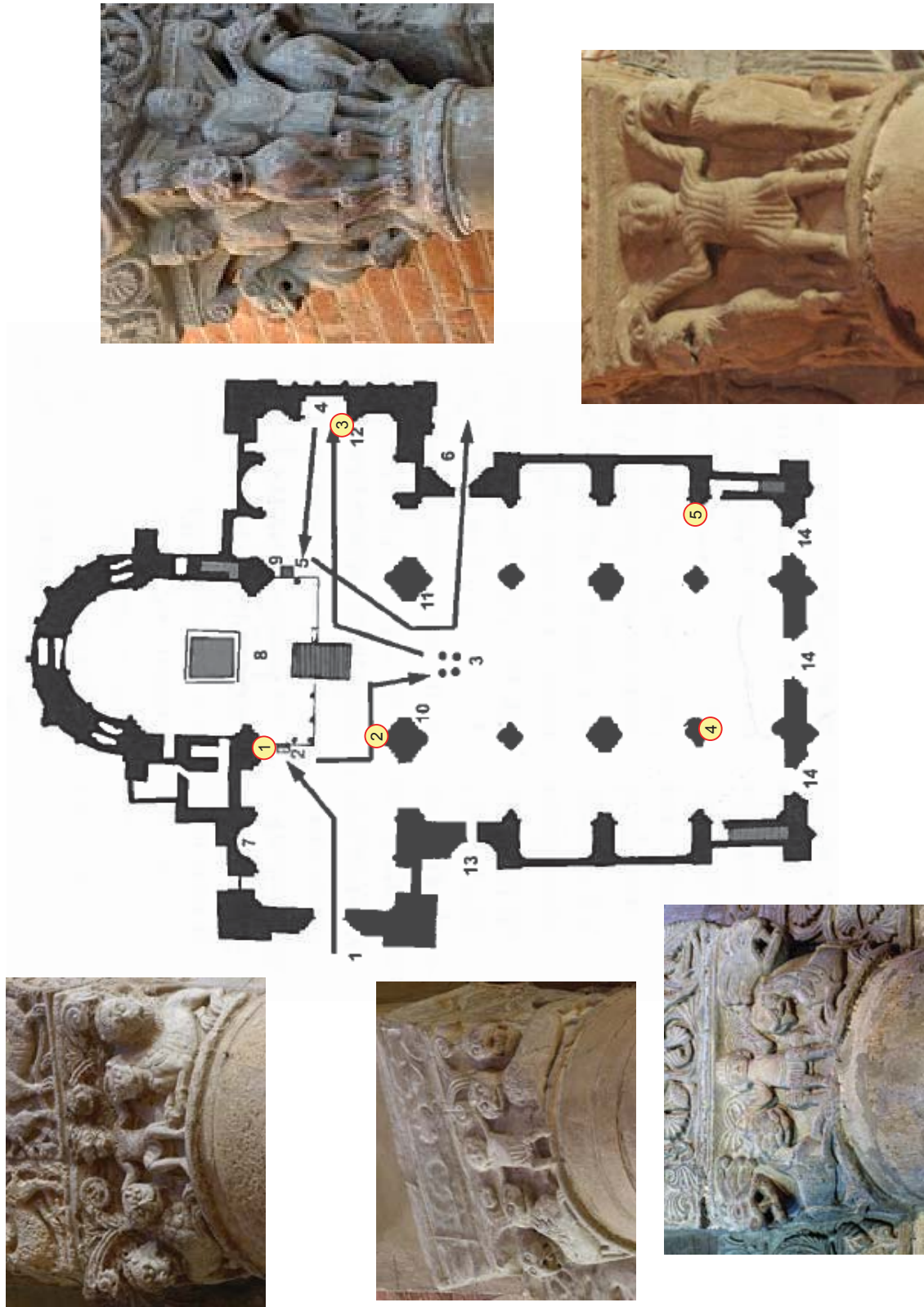


Gráfico G-10: Ubicación de las representaciones de Daniel entre los leones en San Miguel de Pavia e hipotético circuito de la ceremonia de coronación. Planta: ELLIOT 2014; fig. 2.

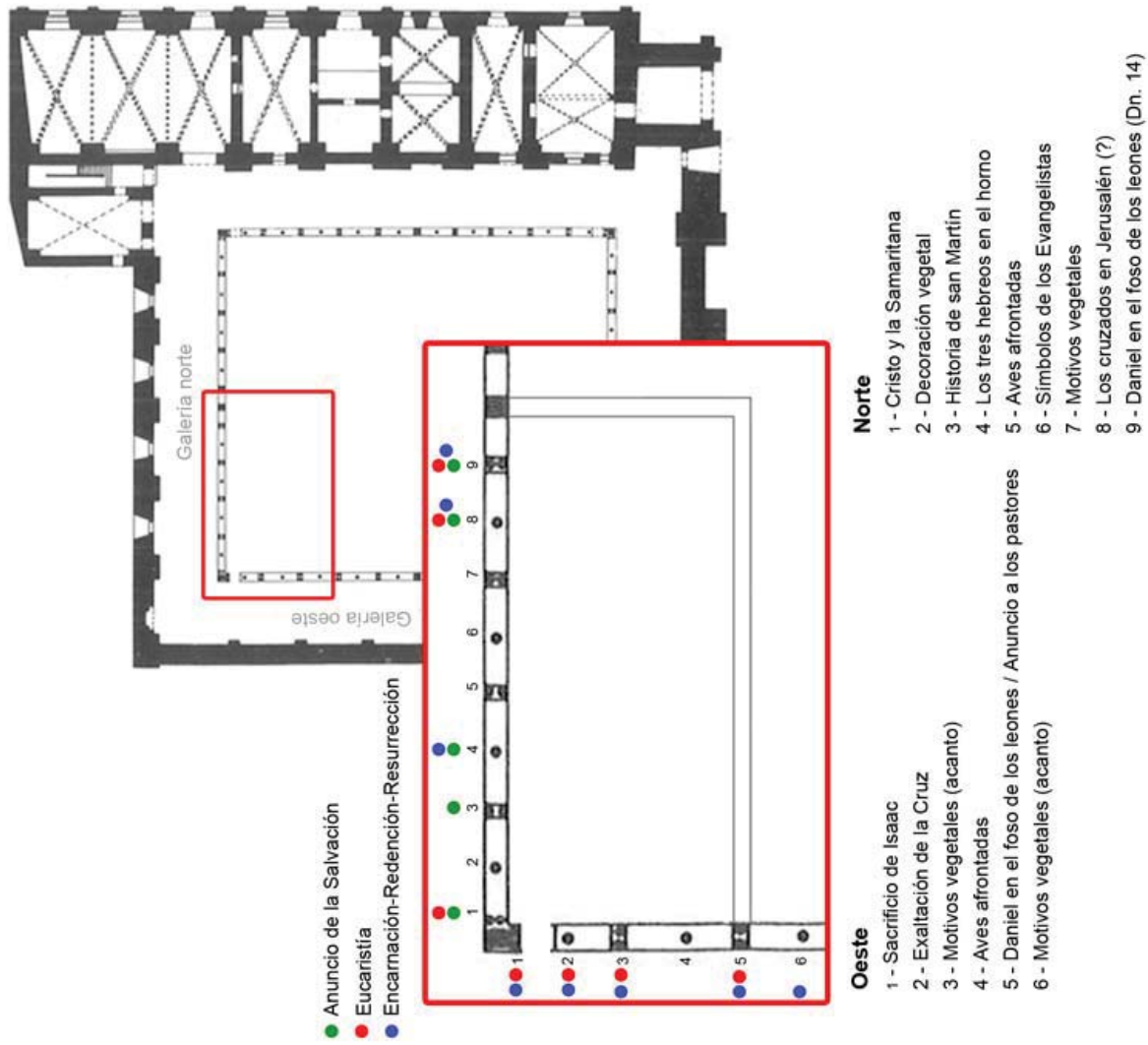


Gráfico G-11: Disposición de los capiteles del perímetro del *lavatorium* del claustro de la abadía de Moissac. Planta: DURLIAT 1990: 123

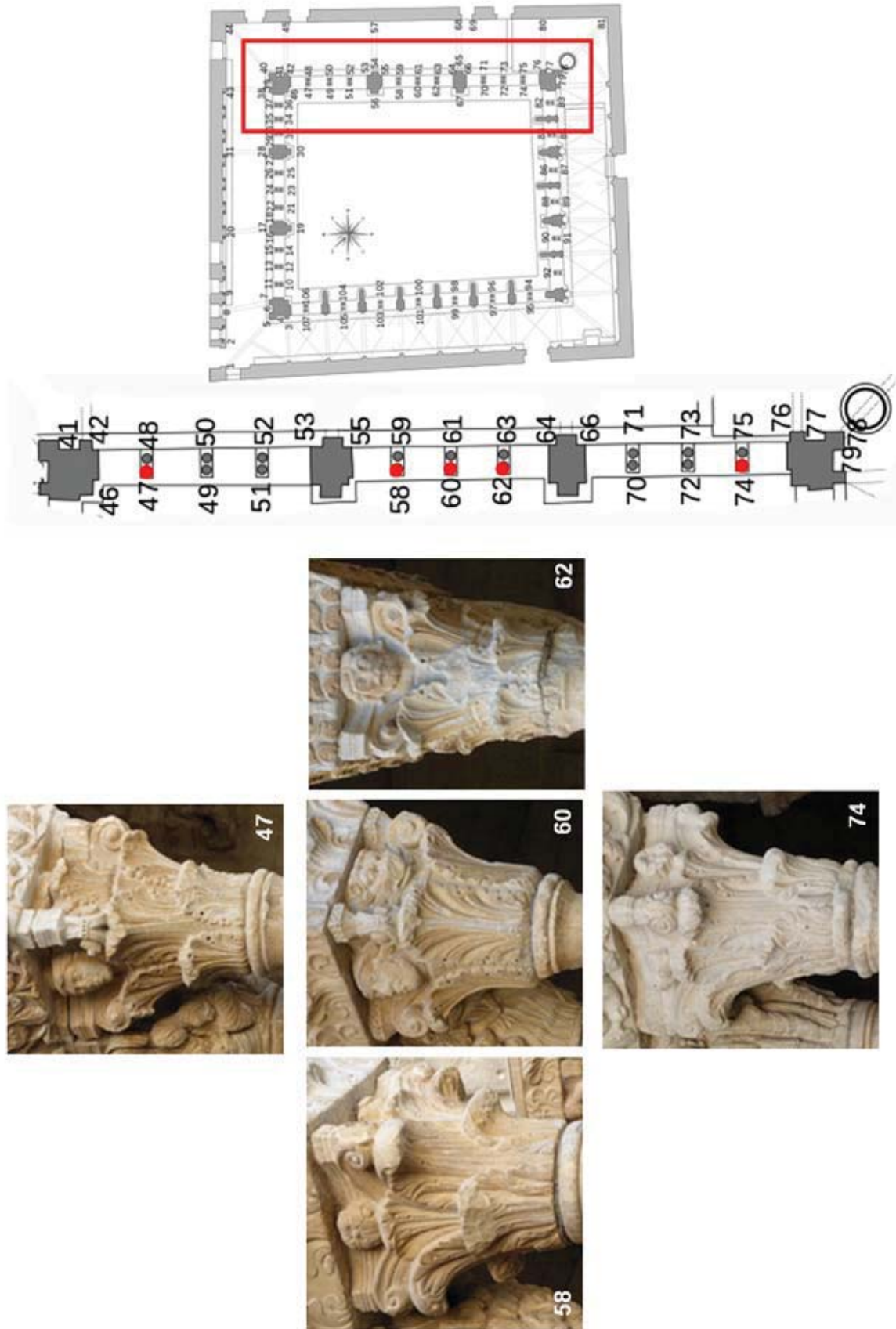


Gráfico G-12: Capiteles de la galería oriental del claustro de San Tróximo de Arlés con similitudes estilísticas con el capitel descontextualizado

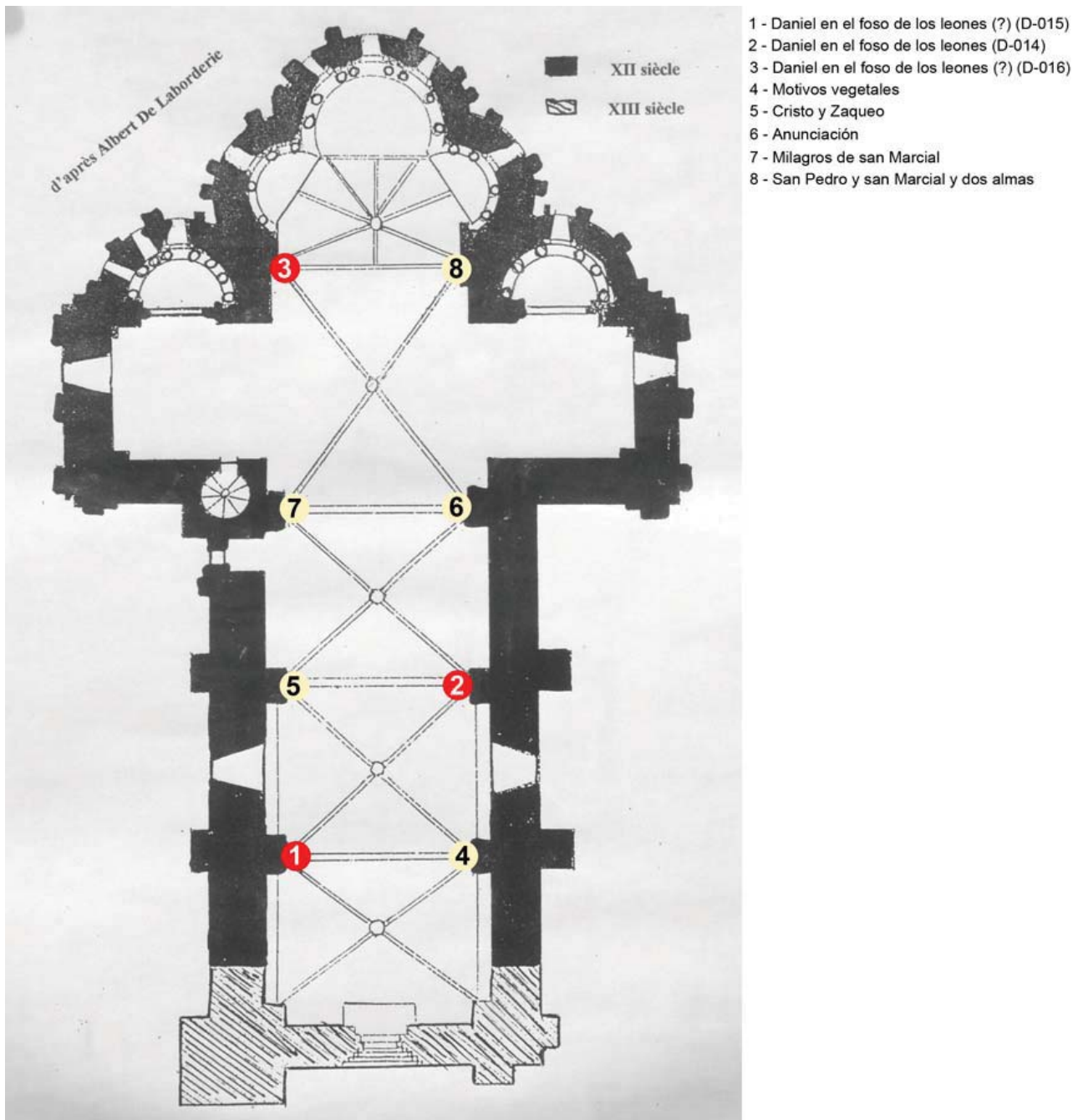
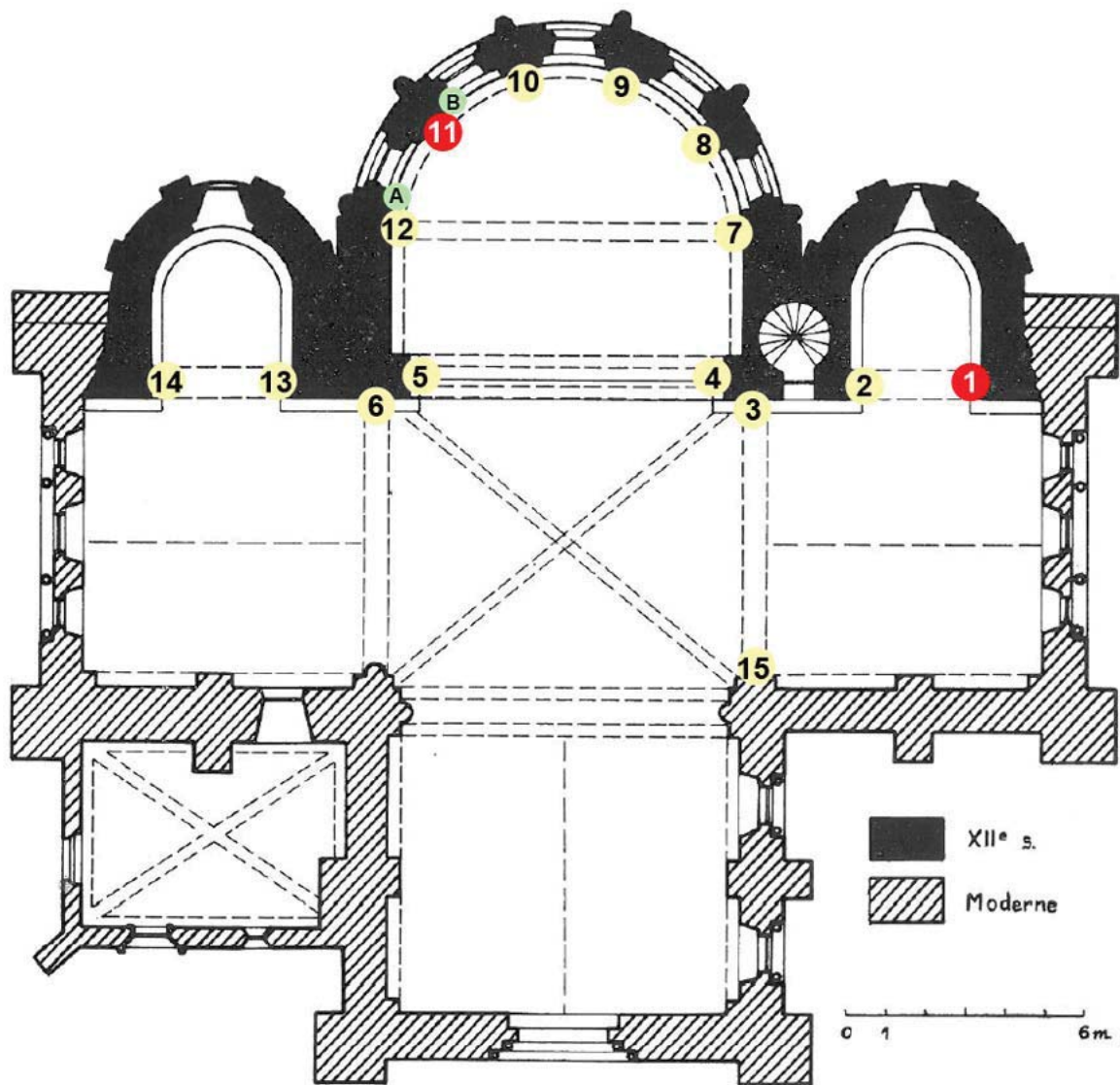


Gráfico G-13: Ubicación de los capiteles en la iglesia de San Pedro y San Pardo de Arnac



- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> 1 - Daniel en el foso de los leones (D-062) 2 - Tres leones 3 - Pecado Original y dos sirenas-pep 4 - Resurrección de Lázaro 5 - Adoración de los Magos 6 - Personajes y leones 7 - Individuo con simios amarrados 8 - Aves, leones y conejo 9 - Castigo del avaro y demonios sujetando a individuos | <ul style="list-style-type: none"> 10 - Motivos vegetales 11 - Daniel en el foso de los leones (D-061) 12 - Personajes y leones que sacan plantas de la boca
En el cimacio: Individuos y monje 13 - Personaje junto a un sepulcro 14 - Aves, conejo y rostro de individuo 15 - Personaje orante y estructura arquitectónica |
|--|---|
- A - Cabeza humana mordida por dos leones
B - León sobre un individuo tumbado

Gráfico G-14: Ubicación de los capiteles en la iglesia de Nuestra Señora de Cénac

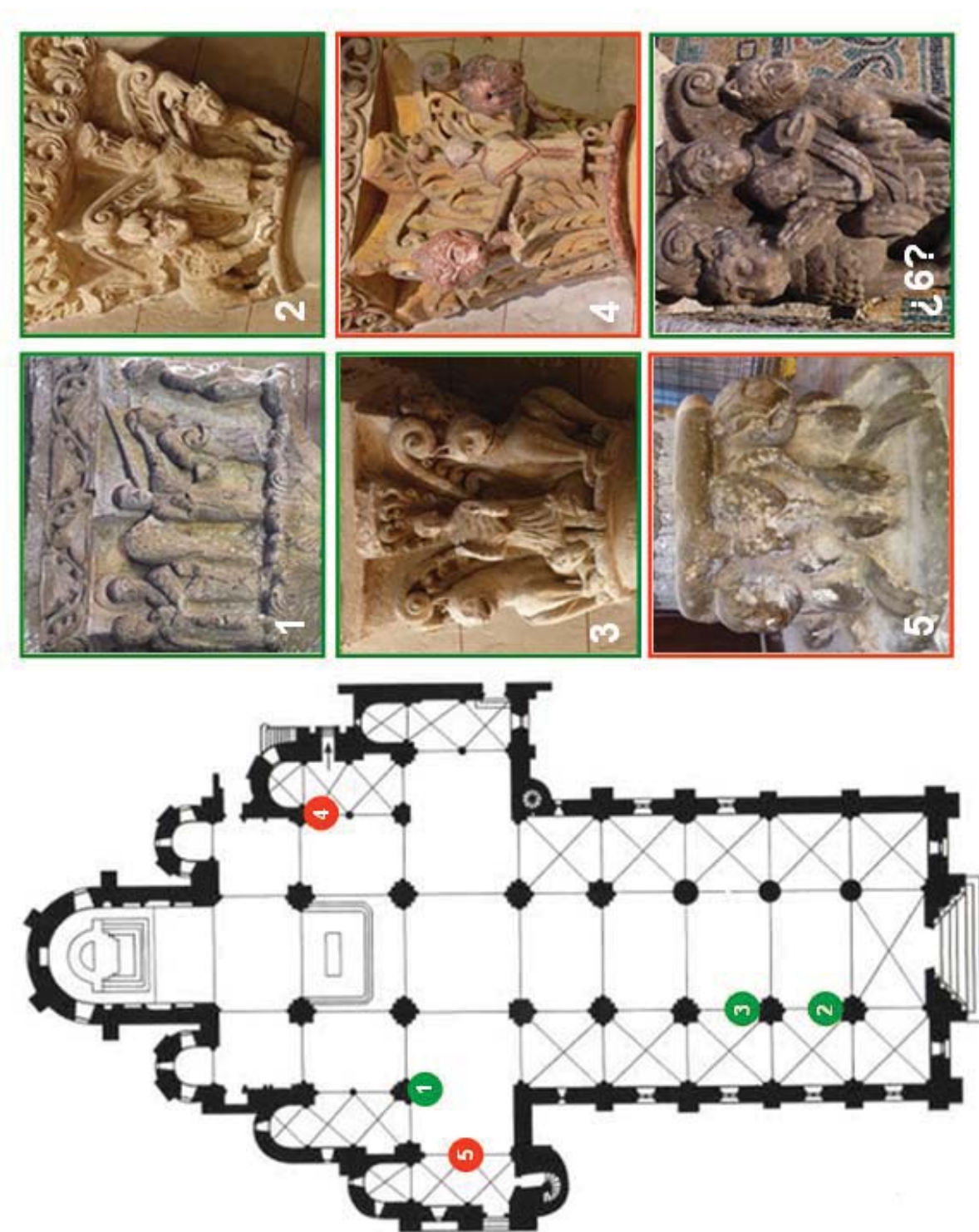


Gráfico G-15: Ubicación de los capiteles con personajes entre leones en la iglesia abacial de Saint-Sever

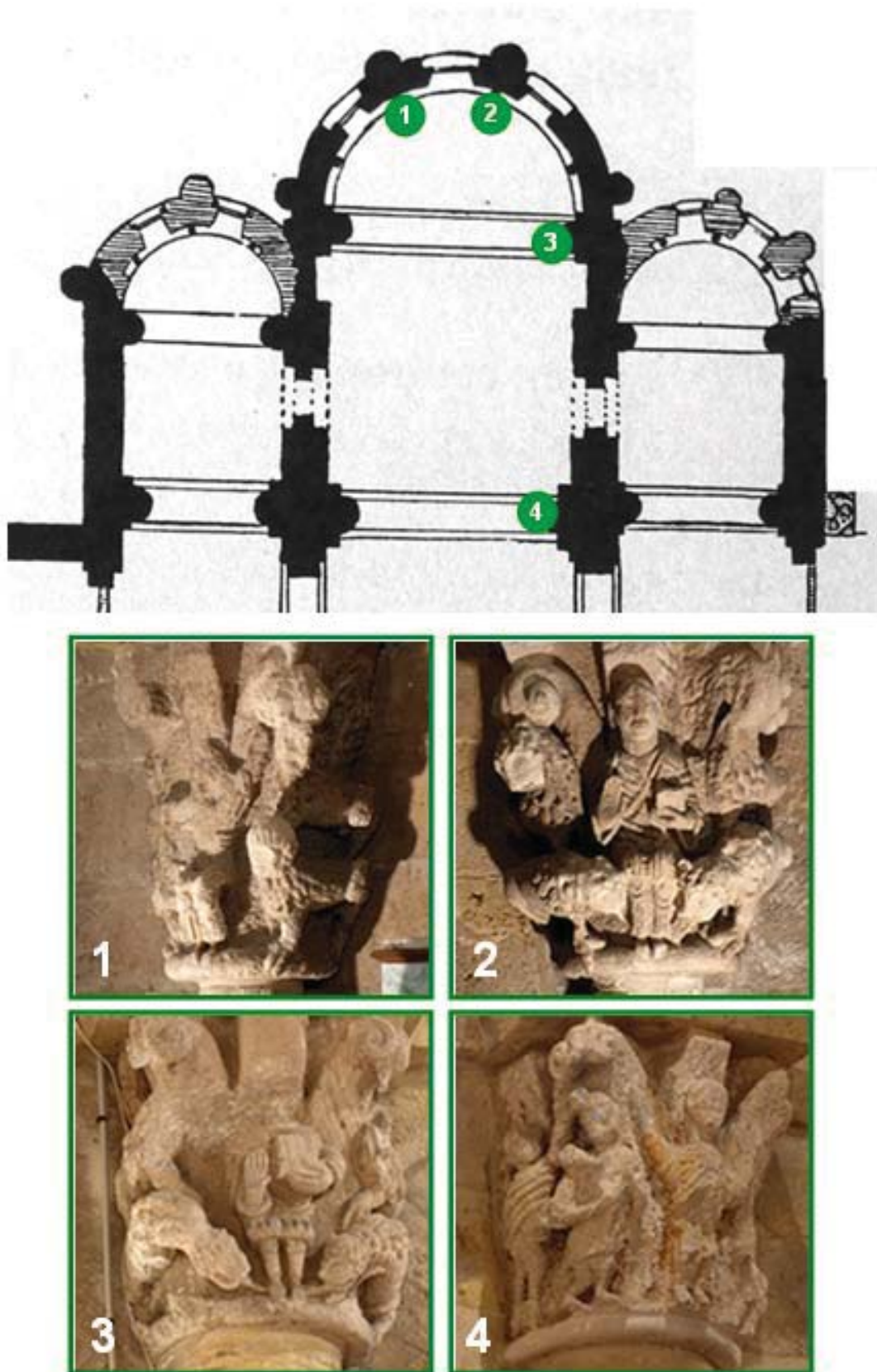
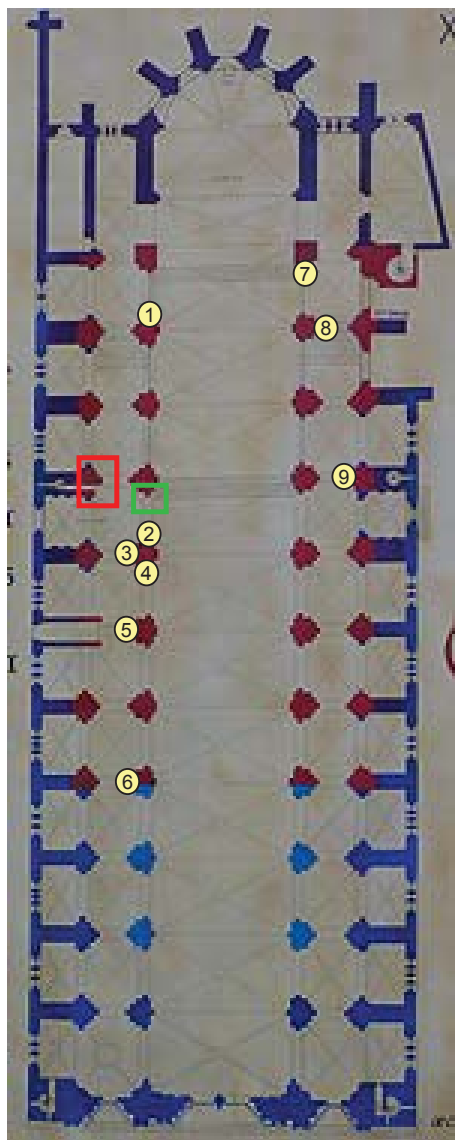


Gráfico G-16: Ubicación de los capiteles con la condena de Daniel en la cabecera de la iglesia de Soulac-sur-Mer



1. Juicio de Salomón
2. Dos falsos profetas
3. David y Goliat
4. David músico
5. Sansón desquijarando al león
6. La Caridad
7. Magos ante Herodes
8. Adoración de los Magos
9. Sacrificio de Isaac

Gráfico G-17: Ubicación de los capiteles en la catedral de San Mauricio de Vienne

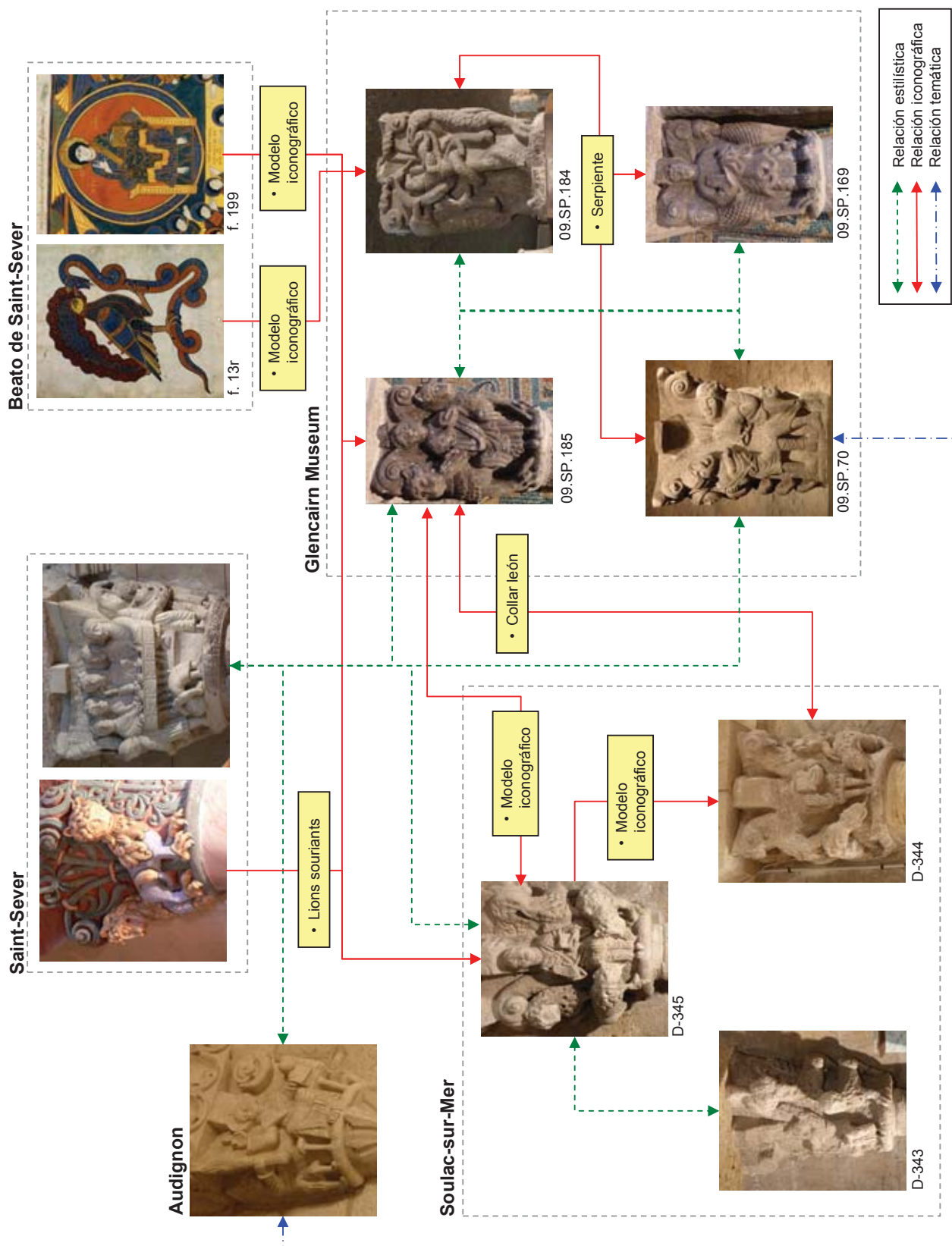


Gráfico G-18: Relaciones entre los capiteles del Glencairn Museum, Saint-Sever, Soulac-sur-Mer y el beato de Saint-Sever



X. Bibliografía

1. Fuentes primarias: textos medievales y exégesis antigua y medieval

- AFRAATES a** AFRAATES EL SIRIO, 1989. *Les Exposés*, , 2 vols., Paris, (col. *Sources chrétiennes*, 359), Les Éditions du Cerf.
- AFRAATES b** AFRAATES EL SIRIO, 1894. *Demonstrationes*, PARISOT, Jean, *Aphraatis Sapientis Persae Demonstrationes*, I, (col. *Patrologia Syriaca*, 1), Paris, Firmin-Didot.
- AGUSTÍN a** AGUSTÍN DE HIPONA, *In Joannis evangelium tractatus*, XXIV, 2, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 35.
- AGUSTÍN b** AGUSTÍN DE HIPONA, *Enarrationes in psalmos*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 36 y 37.
- AGUSTÍN c** AGUSTÍN DE HIPONA, *Quaestionum evangeliorum. Libri duo*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 35.
- AGUSTÍN d** AGUSTÍN DE HIPONA, *In Epistolam Joannis Ad Parthos Tractatus Decem*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 35: cols. 1977-2062.
- ALEGRÍA, LOPETEGUI, PESCADOR 1997** ALEGRÍA SUESCUN, David, LOPETEGUI SEMPERENA, Guadalupe, PESCADOR MEDRANO, Aitor, 1997. *Archivo General de Navarra (1134-1154)*, San Sebastián.
- AMALARIO** AMALARIO DE METZ. *Liber officialis*, III (*Amalari episcopi opera liturgica omnia*, Hanssens, Jean Michel (ed.), Ciudad del Vaticano, Studi e Testi, 138-140, 1948-1950).
- AMBROSIO a** AMBROSIO DE MILÁN. *De sacramentis*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 16: 417-464.
- AMBROSIO b** AMBROSIO DE MILÁN. *In Psalmum David CXVIII Expositio*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 15: cols. 1197-1526.
- AMBROSIO c** AMBROSIO DE MILÁN. *De Elia et jejunio*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 14: cols. 731-764.
- AMBROSIO d** AMBROSIO DE MILÁN. *Enarrationes In XII Psalmos Davidicos*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 14: cols. 963-1238.
- ANDRÉS DE CRETA** ANDRÉS DE CRETA. *In exaltationem S. Crucis*, II, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Graeca*, 97: 1035-1046.
- ATANASIO** ATANASIO DE ALEJANDRÍA. *De Incarnatione*, Migne, Jacques Paul, *Patrología Graeca*, 25.
- BENJAMÍN DE TUDELA** BENJAMÍN DE TUDELA. *Libro de viajes de Benjamín de Tudela*, J. R. Magdalena Nom de Déu (trad.), Barcelona, (col. Biblioteca Nueva Sefarad, VIII), Riopiedras Ediciones.
- BERNARDO DE CLARAVAL a** BERNARDO DE CLARAVAL. *Sermón IX. De verbis Apostoli ad Rom. I, 20, «Invisibilia Dei a creatura mundi,» etc., et de verbis psalmi LXXXIV, 9, «Audiam quid loquatur in me Dominus Deus,» etc*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 183.

X. Bibliografía

- BERNARDO DE CLARAVAL b** BERNARDO DE CLARAVAL, *Apologia ad Guilhelmum abbatem*.
- BOSIO 1632** BOSIO, Antonio, 1632. *Roma sotterranea*.
- CHANSON ROLAND** CHANSON ROLAND, 1875. *Chanson de Roland*, L. Gautier (trad.), Tours, Alfred Mame et fils, Éditeurs.
- CIPRIANO** CIPRIANO DE CARTAGO. *De Lapsis*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrologia Latina*, 4: cols. 463-494.
- CIRILO DE ALEJANDRÍA** CIRILO DE ALEJANDRÍA. *Homiliae Paschales*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrologia Graeca*, 77: cols. 401-982.
- CIRILO DE JERUSALÉN** CIRILO DE JERUSALÉN. *Catbequesis IX Illuminandorum*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrologia Graeca*, 33: cols. 637-656.
- CLEMENTE** CLEMENTE DE ROMA. *Epistola prima Clementis ad Corinthios*.
- CODEX CALIXTINUS 1951** CODEX CALIXTINUS, 1951. *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, A. Moralejo, C. Torres, J. Feo (trads.), Santiago de Compostela, C. Bermejo.
- CONSTITUCIONES APOSTÓLICAS** CONSTITUCIONES APOSTÓLICAS. *Les Constitutions Apostoliques*, II M. Metzger (trad.), Paris, (col. *Sources Chrétiennes*, 329), Les Éditions du Cerf.
- EFRÉN a** EFRÉN DE SIRIA, 1886. "Hymni de jejunio", *Sancti Ephraem Syri. Hymni et Sermones*, II, LAMY, Thomas Josephus, Mechliniae, H. Dessain: cols. 648-718.
- EFRÉN b** EFRÉN DE SIRIA., 1966. *Commentaire de l'évangile concordant ou Diatessaron*, Paris, (col. *Sources chrétiennes*, 121), Les Éditions du Cerf.
- EFRÉN c** EFRÉN DE SIRIA, 1866. *Carmina Nisiben*, BICKELL, Gustavus, *S. Ephraemi Syri carmina Nisibena, additis prolegomenis et suppl. lexicorum syriacorum*, Lipsiae, F. A. Brockhaus.
- EPIFANIO** EPIFANIO. *Homilia III in Die Resurrectionis Christi*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrologia Graeca*, 43: cols. 465-478.
- EUSEBIO** EUSEBIO DE CESAREA. *De vita beatissimi Imperatoris Constantini*, (col. *Documenta Catholica Omnia*).
- GILÓN DE PARÍS** GILÓN DE PARÍS. *Vita sancti Hugonis abbatis*, I, 38, *Vita sancti Hugonis abbatis*, I, 38, Herbert E. J. COWDREY, "Two Studies on Cluniac History: I. Memorials of Abbot Hugh of Cluny (1049-1109)", *Studi Gregoriani*, Rome, Ateneo Salesiano.
- GODOFREDO** Godofredo de Admont. *Homiliae Dominicales, homilia XXXVIII "In feriam III post dominicam passionis prima"*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrologia Latina*, 174.

- GREGORIO MAGNO a** GREGORIO MAGNO, *Epístola ad Serenum*.
- GREGORIO MAGNO b** GREGORIO MAGNO, *Moralium*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 75: 509-1162.
- GREGORIO MAGNO c** GREGORIO MAGNO, *Moralia XXX*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 76.
- GREGORIO MAGNO d** GREGORIO MAGNO d. *Dialogi. Liber secundus: De sancto Benedicto abbata Casini in Italia, ordinis benedictini fundatore*, [https://la.wikisource.org/wiki/Dialogi_\(Gregorius_Magnus\)](https://la.wikisource.org/wiki/Dialogi_(Gregorius_Magnus)), [2017/02/26]
- GREGORIO NAZIANCENO a** GREGORIO NAZIANCENO. *Discours XXIV*, 10, (col. *Sources Chrétiennes*, 284).
- GREGORIO NAZIANCENO b** GREGORIO NAZIANCENO. *Carmina. Liber II. Poemata Histórica*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Graeca*, 37: 969-1431.
- GREGORIO NAZIANCENO c** GREGORIO NAZIANCENO. *Carmina. Liber I. Poemata Theologica*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Graeca*, 37: 397-968.
- HAIMÓN** HAIMÓN DE AUXERRE. *Homiliae de tempore, XXVIII. Dominica prima in quadragesima*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 118.
- HILARIO** HILARIO DE POITIERS, 1979-1980. *De Trinitate, X, 46, Corpus Christianorum. Series Latina*, LXIIA, Turnhout, Brepols.
- HIPÓLITO a** HIPÓLITO DE ROMA, 1947. *Commentarius in Daniele*, Paris, (col. *Sources chrétiennes*, 14), Les Éditions du Cerf.
- HIPÓLITO b** HIPÓLITO DE ROMA, 1965. *In Canticum canticorum, Traits d'Hippolyte sur David et Goliath, sur le Cantique des cantiques et sur l'Antechrist*, Garitte, Gérard (ed.), Louvain, Secrétariat du Corpus SCO.
- HONORIO DE AUTUN** HONORIO DE AUTUN, *De gemma animae*.
- HUGO DE SAN VICTOR** HUGO DE SAN VICTOR. *Expositio in Hierarchiam coelestem*.
- IRENEO** IRENEO DE LYON, *Adversus haereses*.
- ISIDORO** ISIDORO DE SEVILLA. *Etymologiarum Libri Viginti*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 82.
- JERÓNIMO a** JERÓNIMO DE ESTRIDÓN. *Adversus Jovinianum Admonitio*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 23: cols. 221-352.
- JERÓNIMO b** JERÓNIMO DE ESTRIDÓN, 2006. *Comentario al profeta Daniel*, en *Obras completas san Jerónimo*, Vb, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos: 541-757.
- JUAN CRISÓSTOMO a** JUAN CRISÓSTOMO. *L'incompréhensibilité de Dieu*, V (col. *Sources chrétiennes*, 28).

- JUAN CRISÓSTOMO b** JUAN CRISÓSTOMO. *In homilias de poenitentia. Ejusdem homilia de jejunio et in Jonam prophetam, et Danielelem et tres pueros et de poenitentia. Dicta est autem in sacrorum jejuniorum ingressum. Homilia V*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Graeca*, 49: cols. 305-314.
- JUAN CRISÓSTOMO c** JUAN CRISÓSTOMO. *Homiliae in Genesin. Homilia I*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Graeca*, 53: cols. 21-26.
- JUSTINO** JUSTINO. *Dialogus cum Tryphone*.
- LIBRI MEMORIALES 2001** LIBRI MEMORIALES, 2001. *Monumenta Germaniae Historica. Libri Memoriales II. Der Karolingische Reichskalender und seine überlieferung bis ins 12. Jahrhundert*, Hannover, Hahnsche Buchhandlung.
- MÁXIMO DE TURÍN a** MÁXIMO DE TURÍN. *Homilia L. De Cruce Domini II*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 57: cols. 341-344.
- MÁXIMO DE TURÍN b** MÁXIMO DE TURÍN. *Sermo, XXI, De Quadragesima VII*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 57: cols. 575-578.
- MIO CID** MIO CID, 1961. *Poema de Mío Cid*. R. Menéndez Pidal (ed.), http://www.cervantesvirtual.com/portales/cantar_de_mio_cid/obra/poema-de-mio-cid--0/, [2017/04/09].
- ORÍGENES** ORÍGENES. *Libellus de Oratione*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Graeca*, 11: cols. 415-564.
- PAULINO** PAULINO DE NOLA. *Carmina, 26, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, 30: 246-261.
- PEDRO DAMIÁN** PEDRO DAMIÁN. *Carmina sacra et preces*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 145.
- PRUDENCIO** PRUDENCIO, 1949. *Cathemerinon, Prudentius. With an English Translation by H. J. Thomson D.LITT*, I, London / Cambridge, William Heinemann Ltd. / Harvard University Press: 6-115.
- PSEUDO-EPIFANIO** PSEUDO-EPIFANIO. *Homilia II in Sabbato Magno*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Graeca*, 43: cols. 439-464.
- RABANO MAURO** RABANO MAURO. *Allegoriae in sacram Scripturam*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 112: cols. 849-1088.
- RATERIO** RATERIO DE VERONA, 1984. "Pauca de uita sancti Donatiani", *Praeloquiorum, Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis*, XLVIA. Turnhout.
- SÍNODO DE ARRÁS** SÍNODO DE ARRÁS, 1025, cap. XIV.
- TERTULIANO a** TERTULIANO. *De oratione*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 1.

- TERTULIANO b** TERTULIANO. *De Jeuniis*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 2.
- TERTULIANO c** TERTULIANO. *De idolatria*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 1: cols. 737-774.
- TERTULIANO d** TERTULIANO. *Adversus Gnosticos Scorpiace*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 1: cols. 121-154.
- VENANCIO FORTUNATO** VENANCIO FORTUNATO. *Venantii Fortunati Operum*, Pars I. Misc. Lib. III. Caput XXV, *Ad Felicem episcopum Biturigensem, scriptum in turrem ejes*, Migne, PL, t. LXXXVIII, 1850.
- VULGATA** VULGATA. *La Sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata latina al español*, 5 vols., F. Torres Amat (trad.), Madrid, Miguel de Burgos.
- WALAFRIDUS STRABO a** WALAFRIDUS STRABO. *De rebus ecclesiasticis*.
- WALAFRIDUS STRABO b** WALAFRIDUS STRABO. *Glossa Ordinaria*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 113.
- ZENÓN** ZENÓN DE VERONA. *Tractatus*, MIGNE, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 11: cols. 253-528.

2. Referencias bibliográficas

- 75 OBRAS 2003** 75 OBRAS, 2003. *75 obras para 75 años. Exposición Conmemorativa da Fundación do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, Museo de Pontevedra .
- ADHÉMAR 1996 (1939)** ADHÉMAR, Jean, 1996 (1939). *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Paris, Éditions du C.T.H.S.
- AGARD 1924** AGARD, An-E., 1924. *Le Musée Lapidaire d'Arles*, Bergerac, Impr. générale du Sud-Ouest.
- AGE OF SPIRITUALITY 1978** AGE OF SPIRITUALITY 1978. *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Weitzmann, Kurt (ed.), New York, The Metropolitan Museum of Art.
- ALEXANDER 1978** ALEXANDER, Jonathan James Graham, 1978.
- ALLÈGRE 1943** ALLÈGRE, Victor, 1943. *L'art roman dans la région albigeoise*, Albi, Imprimerie Coopérative du Sud Ouest.
- ALTMAN 1980** ALTMAN, Charles F., 1980. "The Medieval Marquee: Church Portal Sculpture as Publicity", *The Journal of Popular Culture*, 14, 1: 37-46.
- ÁLVAREZ 2012** ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Soledad, 2012. "La imagen románica de las plantas ¿algo más que un simple ornato?", *Románico*, 14: 32-39.
- AMBRÓS 1985** AMBRÓS I MONSONÍS, Jordi, 1985. *El monestir de Sant Cugat del Vallès*, Vilasar de Mar, Oikos-Tau.
- ANGHEBEN 2003** ANGHEBEN, Marcello, 2003. *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols.
- ANGHEBEN 2013** ANGHEBEN, Marcello, 2013. *D'un jugement à l'autre: la représentation du jugement immédiat dans les Jugements Derniers français; 1100-1250*, Turnhout, Brepols.
- ARAGONÉS 2016** ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza, 2016. *Y Líbranos del Mal. Representaciones del Diablo en el Arte: De la Antigüedad a nuestros días*, E. Aragonés.
- ARBEITER 1994** ARBEITER, Achim, 1994. "Frühhispanische Darstellungen des Daniel in der Löwengrube", *Boreas*, 17: 5-12.
- ARECCHI 1994** ARECCHI, Alberto, 1994. "Il laberinto celeste: Note sui simboli nella basilica e nel mosaico di San Michele", *Bollettino della Società pavese di storia patria*, 46: 71-96
- ARECCHI 2014** ARECCHI, Alberto, 2014. "La Basilica dei Re. San Michele Maggiore a Pavia. O bassorilievi simbolici, il regno, la morte", *Il giornale di Socrate al caffè*. 2-7
- ARIAS, NOVOA 1999** ARIAS SÁNCHEZ, Isabel, NOVOA PORTELA, Feliciano, 1999. "Ampullae: ampollas de peregrino en el Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVII, 1-2: 141-174.

- ARROUYE 1986** ARROUYE, Jean, 1986. "Hercule en appel (sur la façade de Saint-Trophime d'Arles)", *La justice au Moyen Âge: Sanction ou impunité?, Sénéfiance, 16*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence: 7-23
- ARROUYE 2008** ARROUYE, Jean, 2008. "Les douze liaisons symboliques et rhétoriques du sens au tympan de Neuilly-en-Donjon", *La Liaison*, Actes du 8^e colloque du Cicada, 4, 5, 6 décembre 1997, Université de Pau, B. Rougé(dir.), Pau, Publications de l'université de Pau: 33-40.
- ARSLAN 1955** ARSLAN, Edoardo, 1955. "Note sulla scultura romanica pavese", *Bollettino d'Arte*, 4, 40.
- AUBER 1870-1871** AUBER, Charles-Auguste, 1870-1871. *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*, 4 vols., Paris-Poitiers, A. Franck-A. Dupré.
- AUBERT 1927-1930** AUBERT, Marcel, 1927-1930. *La Bourgogne: la sculpture*, Paris, G. Van Oest, 1927.
- AUBERT 1931** AUBERT, Marcel, 1931. "Saint-Benoît-sur-Loire, église abbatiale", *Congrès archéologique de France, 93^e session, Orleans, 1930*, Paris, Société Française d'Archéologie: 569-656.
- AZCÁRATE 1976** AZCÁRATE RISTORI, José María, 1976. "Sincretismo de la escultura románica navarra", *Príncipe de Viana*, 142-143: 131-150.
- BACCHIET 1997** BACCHIET, Armando, 1997. *Dalla notte dei tempi un monumento. Il S. Colombano di Vaprio*, Vaprio d'Adda, Parrocchia di Vaprio d'Adda, Centro Diurno Anziani.
- BALAGNA 2011** BALAGNA, Christophe, 2011. "Les parties romanes de l'église Saint-Laurent d'Aignan (Gers)", *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, LXXI: 61-82.
- BALTRUŠAITIS 1931a** BALTRUŠAITIS, Jurgén, 1931. *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Vendôme, Paris Presser Universitaires de France.
- BALTRUŠAITIS 1934** BALTRUŠAITIS, Jurgén, 1934. *Art sumérien, art roman*. Paris, Libr. Ernest Leroux.
- BALTRUŠAITIS 1935** BALTRUŠAITIS, Jurgén, 1935. "Gilgamesh (Notes sur l'histoire d'une forme)", *Revue d'Art et d'Esthétique*, 1-2: 101-111.
- BARROSO, MORÍN 1997** BARROSO CABRERA, Rafael, MORÍN DE PABLOS, Jorge, 1997, "Temas eucarísticos y bautismales en el arte de época visigoda", *Boletín de Arqueología Medieval*, 11: 9-112.
- BARTOLOMÉ 2010** BARTOLOMÉ ROVIRAS, Laura, 2010. *Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la "traditio classica" d'un taller d'escultura meridional (ca. 1160-1200)*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona.

- BASCHET 1996** BASCHET, Jérôme, 1996. "Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie". *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51, 1: 93-133.
- BASCHET 2000** BASCHET, Jérôme, 2000. *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions Gallimard.
- BASCHET 2008** BASCHET, Jérôme, 2008. *L'iconographie médiévale*, Saint-Amand, Éditions Gallimard.
- BASTARDES 1982** BASTARDES I PARERA, Rafael, 1982. "Gilgameš i els capitells romànics", *Quaderns d'estudis medievals*, 8: 474-490.
- BAUM 1934** BAUM, Julius, 1934. "Zur Bestimmung der romanischen Steinbildnerei im Dome zu Chur", *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*: 105-114.
- BAYLÉ 1992** BAYLÉ, Maylis, 1992. *Les origines et les premiers développements de la sculpture romane en Normandie*, Caen.
- BEATO ESCALADA 2005** WILLIAMS, John, VOELKE, William M., ECO, Umberto, 2005. *Beato de Liebana. San Miguel de Escalada*, Madrid, Club Internacional del Libro.
- BEAUDEQUIN 1960** BEAUDEQUIN, Gabriel, 1960. "Les représentations sculptées de l'Adoration des Mages dans l'ancien diocèse d'Autun à l'époque romane. Étude descriptive et iconographique", *Cahiers de civilisation médiévale*, 3: 479-489.
- BECKWITH 2007 (1970)** BECKWITH, John, 2007 (1970). *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- BEIGBEDER 1962b** BEIGBEDER, Olivier, 1962. "Symbolisme des chapiteaux de la nef d'Anzy-le-Duc", *Gazette des Beaux-Arts*, 60: 381-400.
- BEIGBEDER 1969** BEIGBEDER, Olivier, 1969. *Lexique des symboles*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque.
- BEIGBEDER 1995** BEIGBEDER, Olivier, 1995. *Léxico de los símbolos*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- BELLI D'ELIA 1985b** BELLI D'ELIA, Pina, 1985. *Società, cultura, economia nella Puglia medievale*, V. L'Abbate (coord.), Atti del Convegno di Studi *Il territorio a sud-est di Bari in età medievale*, Conversano, 13-15 maggio 1983, Bari, Edizioni Dedalo: 187-204.
- BELLI D'ELIA 2003** BELLI D'ELIA, Pina, 2003. *Puglia romanica*, Milano, Jaca Book.
- BELTRÁN 2012** BELTRÁN GONZÁLEZ, Martí, 2012. "El frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves. Drames litúrgics al voltant de la figura de la Verge Maria", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 5: 21-47.
- BENOÎT 1950** BENOÎT, Fernand, 1950. "La légende d'Hercule à Saint-Trophime d'Arles", *Latomus*, IX, 1950: 31-59

- BEPLER, KIDD, GEDDES 2008** BEPLER, Jochen, KIDD, Peter, GEDDES, Jane, 2008. *The Albani Psalter*, Simbach am Inn, Verlag Müller & Schindler.
- BERLINER 1994** BERLINER, R., 1994. "The Interpretation of the presence of Daniel and the Lions in the Temple panel of the Ancient Synagogue at Na'aran", *Judea and Samaria research Studies*, Z. H. Erlich, Y. Eshel (eds.), Proceedings of the 3rd Annual Meeting, 1993, Kdumim-Ariel: 213-219.
- BERNE 1993-1998** BERNE, Caroline, 1993-1998. "Le programme iconographique des chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne", *Bulletin annuel - Ecole antique de Nîmes*, 24: 155-174.
- BERTAUX 1904** BERTAUX, Émile, *L'art dans l'Italie méridionale*, I, Paris, Albert Fontemoing Éditeur, 1904.
- BERTELLI 1990** BERTELLI, Gioia, 1990. "La cattedrale de Bovino. Precisazioni e considerazioni sulla sua decorazione scultorea medievale", *Puglia paleocristiana e altomedievale* V, G. Di Cagno (ed.), Bari, Edipuglia: 65-96.
- BERTELLI 2009** BERTELLI, Gioia, 2009. "La porta di Monte Sant'Angelo tra storia e conservazione", *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, A. Iacobino (coord.), Roma, Campisano Editore: 319-344.
- BESANCON 2013** BESANCON, Cathrine E., 2013. *The French Romanesque portals of Moissac, Souillac and Beaulieu: A response to the papal reform movement and popular heresy*, Ph. D. diss., University of Southern California.
- BESSELLÈRE 1890** BESSELLÈRE, abad, 1890. "Quelques notes sur les sculptures des chapiteaux de l'époque romane et de transition (suite)", *Bulletin de la Société de Borda*: 97-103.
- BETTINI 1944** BETTINI, Sergio, 1944. *La scultura bizantina*, 2 vols., Firenze, Novissima enciclopedia monografica illustrata.
- BETZ 2012** BETZ, Jutta, 2012. Chur. *The cathedral of the Assumption*, Passau, Peda-Kunstföhrer.
- BEVINGTON 2012** BEVINGTON, David, 2012. *Medieval Drama*, Indianapolis - Cambridge, Hackett Publishing.
- BILBAO 1996** BILBAO LÓPEZ, Garbiñe, 1996. *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia*, Burgos, Editorial La Olmeda.
- BLANC, BLANC 1998** BLANC, Anne, BLANC, Robert, 1998. *Les symboles de l'art roman*, Bordeaux, Éditions du Rocher.
- BLONDIN 2000** BLONDIN, Alain, 2000. "Saint-Pierre de Tourtoirac", *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord*, 127: 177-184
- BORG 1972** BORG, Alan, 1972. *Architectural sculpture in Romanesque Provence*, Oxford, Oxford University Press.

- BOTO 2000** BOTO VARELA, Gerardo, 2000. *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos.
- BOTO 2007** BOTO VARELA, Gerardo, 2007. "Representaciones románicas de monstruos y seres imaginarios. Pluralidad de atribuciones funcionales", *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico: 79-115.
- BOUGOUX 2006** BOUGOUX, Christian, 2006. *L'imaginerie romane de l'Entre-deux-Mers*, Bordeaux, Bellus Éditions.
- BOVINI 1952** BOVINI, Giuseppe, 1952. "Una sconosciuta figurazione di un pluteo ravennate", *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Longobardi*, Spoleto, 1952, Spoleto: 219-222.
- BRADLEY 2008** BRADLEY, Jill, 2008. *'You Shall Surely Not Die': The Concepts of Sin and Death as Expressed in the Manuscript Art of Northwestern Europe, C. 800 -1200*, v. 2, Leiden - Boston, Brill Academic Publishers.
- BRANCHI 2004** BRANCHI, Maria Pia, 2004. "I portali "lombardi" di Castel Tirolo", *Medioevo. Arte lombarda*, A. C. Quintavalle (coord.), Milano, Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma: 265-275.
- BRANDHORST 1993** BRANDHORST, Jacobus P. J., 1993. "Quantifiability in Iconography", *Knowledge organization*, 20, 1: 12-19.
- BRANDHORST 2003** BRANDHORST, Hans, 2003. "The Hague, Koninklijke Bibliotheek MS 76 F 5: A Psalter Fragment?", *Visual Resources*, 19, 1: 15-25.
- BRAULT 1978** BRAULT, Gerard L., 1978. *The song of Roland. An analytical edition, I Introduction and commentary*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press.
- BREMOND, LE GOFF 1996** BREMOND, Claude, LE GOFF, Jacques, 1996. *L'«exemplum»*, Turnhout, Brepols.
- BRONWEN 2016** BRONWEN, Neil, 2016. "Studying Dream Interpretation from Early Christianity to the Rise of Islam", *Journal of Religious History*, 40, 1: 44-64.
- BROTT 2016** BROTT, LauraLee, 2016. "Reading between the lions: mapping meaning in a surviving capital at Maillezais abbey", *Peregrinations*, 5-3: 123-188.
- BRUNET 1864** BRUNET, abbé, 1864. "Histoire de Lombers en Albigeois", *Congrès archéologique de France*, 30^e session, Rodez, Albi, Le Mans, 1863, Paris, Société Française d'Archéologie: 531-587.
- BRUTAILS 1912** BRUTAILS, Jean-Auguste, 1912. *Les vieilles églises de la Gironde*, Bordeaux, Féret.

- BUHELDT-BREIL 1994** BUCHELT-BREIL, Martina, 1994. *Die Fassadenskulpturen der Kathedrale von Fidenza*, Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn.
- BUESA 1987** BUESA CONDE, Domingo J., 1987. "La catedral de Jaca", *Las catedrales de Aragón*, D. J. Buesa Conde (dir.), Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- CABANOT 1969a** CABANOT, Jean, 1969. "L'église Saint-Jean de Mazères et le problème des origines de la sculpture romane dans le Sud-Ouest de la France", *Bulletin de la Société de Borda*: 409-435.
- CABANOT 1969b** CABANOT, Jean, 1969. "Les chapiteaux romans de l'abbatiale de Saint-Sever (collatéraux et parties hautes du chœur et de la nef)", *Bulletin de la Société de Borda*: 3-35.
- CABANOT 1970a** CABANOT, Jean, 1970. "L'église Saint-Jean de Mazères", *Congrès archéologique de France*, 128^e session, Gascogne, 1970, Paris, Société Française d'Archéologie, Musée des Monuments Français: 67-79.
- CABANOT 1978** CABANOT, Jean, 1978. *Gascogne romane*, Saint-Léger-Vauban, (col. La nuit des temps), Zodiaque.
- CABANOT 1987** CABANOT, Jean, 1987. *Les Débuts de la sculpture romane dans le sud-ouest de la France*, Paris, Picard.
- CABANOT 2009** CABANOT, Jean, 2009. "L'abbatiale de Saint-Sever: perspectives nouvelles", *Abbaye de Saint-Sever. Nouvelles approches documentaires (988-1359)*, Journées d'Études, Saint-Sever, 13-14 septembre 2008, Dax, Société de Borda & CEHAG: 281-310.
- CABANOT 2011** CABANOT, Jean, 2011. "Le tympan du portail nord de Saint-Sever (Landes): Le Beatus et le décor sculpté de l'abbatiale", *Ex quadris lapidus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval. Mélanges d'Histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle*, Turnhout, Brepols: 389-402.
- CABROL, LECLERCQ, MARROU 1924-1953** CABROL, Fernand, LECLERCQ, Henri, MARROU, Henri Irénée, 1924-1953. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, 15 vols., Paris, Libr. Létouzey et Anè.
- CAHN 1965** CAHN, Walter, 1965. "Le tympan de Neuilly-en-Donjon", *Cahiers de civilisation médiévale*, 31-32: 351-364.
- CAHN 1969** CAHN, Walter, 1969. "Romanesque Sculpture in American Collections. IV. The Isabella Stewart Gardner Museum, Boston", *Gesta*, 8, 2: 47-62.
- CAHN 1977** CAHN, Walter, 1977. "Romanesque Sculpture in American Collections. XVI. The Academy of the New Church, Bryn Athyn, Pa.", *Gesta*, 16, 2: 69-79.

- CAHN 1999 (1979)** CAHN, Walter et alii, 1999 (1979). *Romanesque Sculpture in American Collections. II. New York and New Jersey, Middle and South Atlantic States, the Midwest, Western and Pacific States*, Turnhout, Brepols.
- CAHN, SEIDEL 1979** CAHN, Walter, SEIDEL, Linda, 1979. *Romanesque Sculpture in American Collections. I. New England Museums*, Turnhout, Brepols.
- CALABRO 2013** CALABRO, David M., 2013. "Gestures of Praise: Lifting and Spreading the Hands in Biblical Prayer", *Ascending the Mountain of the Lord: Temple, Praise, and Worship in the Old Testament*, J. R. Chadwick, Matthew J. Grey, David Rolph Seely (eds.), Salt Lake City, Brigham Young University, Deseret Book Company: 105-121.
- CALDWELL 1980** CALDWELL, Susan Havens, 1980. "Penance, Baptism Apocalypse: The Easter context of Jaca Cathedral's west tympanum", *Art History*, 3: 25-40.
- CAMUS 1992** CAMUS, Marie-Thérèse, 1992. *Sculpture romane du Poitou. Les grands chantiers du XI^e siècle*, Paris, Picard Éditeur.
- CAMUS, CARPENTIER, AMELOT 2009** CAMUS, Marie-Thérèse, CARPENTIER, Élisabeth, AMELOT, Jean-François, 2009. *Sculpture romane du Poitou. Le temps des chefs-d'œuvre*, Paris, Éditions A. et J. Picard.
- CANELLAS, SAN VICENTE 1979** CANELLAS LÓPEZ, Ángel, SAN VICENTE, Ángel, 1979. *La España románica: Aragón*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1979.
- CARLSSON 1976** CARLSSON, Frans, 1976. *The iconology of tectonics in romanesque art*, Hässelholm, Am-Tryck.
- CASSIN 1951** CASSIN, Elena, 1951. "Daniel dans la fosse aux lions", *Revue de l'Histoire des Religions*, CXXXIX, 1: 129-161.
- CASTIÑEIRAS 1999** CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., 1999. *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, San Pablo.
- CASTIÑEIRAS 2002** CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., 2002. "A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés", *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*, 14, Santiago de Compostela: 293-334.
- CASTIÑEIRAS 2004** CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., 2004. "El profeta Daniel en el arte europeo", *Galicia, o sorriso de Daniel*, R. Villares (dir.), Consello da Cultura Galega, 2004: 174-182.
- CASTIÑEIRAS 2007b** CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., 2007. "Cremona y Compostela: de la performance a la piedra", *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Calzona, A., Campari, R., Mussini, M. (eds.), Milano, Electa: 173-179.
- CASTIÑEIRAS 2009** CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., 2009. "Le Nouveau Testament de la Bible de Ripoll et les traditions anciennes de l'iconographie chrétienne: du scriptorium de l'abbé Oliba à la peinture romane sur bois", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 40: 145-163.

- CASTIÑEIRAS 2009 (1998)** CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., 2009 (1998). *Introducción al método iconográfico*, 5ª ed., Barcelona, Editorial Ariel.
- CASTIÑEIRAS 2010** CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. 2010. “Compostela, Bari y Jerusalén: tras las huellas de una cultura figurativa en los Caminos de Peregrinación”, *Ad limina*, 1: 15-51.
- CASTIÑEIRAS 2012a** CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. 2012. “Puertas y metas de la peregrinación: Roma, Jerusalén y Santiago hasta el siglo XIII”, *Peregrino, ruta y meta en las peregrinaciones maiores*, P. Caucci(dir.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: 327-377.
- CASTIÑEIRAS 2012b** CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. 2012. “Un nuevo testimonio de la iconografía jacobea: Los relieves pintados de Santiago de Turégano (Segovia) y su relación con el altar mayor de la Catedral de Santiago”, *Ad Limina*, 3, 3: 73-117.
- CASTIÑEIRAS 2013** CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., 2013. “The Portal at Ripoll Revisited: An Honorary Arch for the Ancestors”, *Romanesque and the Past, Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, J. McNeill, R. Plant (eds.), Leeds, British Archaeological Association: 121-141.
- CASTIÑEIRAS, CAMPS 2008** CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., CAMPS I SÒRIA, Jordi, 2008. *El románico en las colecciones del MNAC*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Lunwerg Editores: 15-51.
- CASTIÑEIRAS, LORÉS 2008** CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., LORÉS OLZET, Immaculada, 2008. “Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico en Catalunya”, *Les fonts de la pintura romànica*, M. Guardia, C. Mancho (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona: 219-260.
- CASTRO 2001** CASTRO CARIDAD, Eva, 2001. *Dramas escolares latinos: siglos XII y XIII*, Ediciones Akal.
- CATÁLOGO NAVARRA 1985** CATÁLOGO NAVARRA, 1985. “Merindad de Olite”, *Catálogo Monumental de Navarra*, III, M. C. García Gainza (dir.), Pamplona, Gobierno de Navarra.
- CATTEDRALE SCOLPITA 2003** CATTEDRALE SCOLPITA, 2003. *La cattedrale scolpita. El romanico in San Pietro a Bologna*, M. Medica, S. Battisti (coords.), Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica, Bologna, Edrisai.
- CAYUELA 2013** CAYUELA VELLIDO, Begoña, 2013. *Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval. La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico. (siglos VII al XII)*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- CAYUELA 2014** CAYUELA VELLIDO, Begoña, 2014. "La iconografía en la era digital: hacia una heurística para el estudio del contenido de las imágenes medievales", *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 1: 1-36.
- CAZES, CAZES 2008** CAZES, Quitterie, CAZES, Daniel, 2008. *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d'oeuvre de l'art roman*, Graulhet, Éditions Odyssee.

- CAZES, SCCELLÈS 2001** CAZES, Quitterie, SCCELLÈS, Maurice, 2001. *Le cloître de Moissac. Chef-d'oeuvre de la sculpture romane*, Bordeaux, Éditions Sud Ouest.
- CERAM 1995 (1949)** CERAM, C. W., 1995 (1949). *Dioses, tumbas y sabios*, Barcelona, Ediciones Destino.
- CHAGNOLLEAU 1951** CHAGNOLLEAU, Jean 1951. *Moissac*, Paris, Grenoble, Arthaud.
- CHARBONNEAU-LASSAY 1997 (1940)** CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, 1997 (1940). *El Bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, I, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor.
- CHARLIEU 1892** THIOILLIER, Félix, BROSSARD, DÉCHELETTE, Joseph, DURAND, Vincent, JEANNEZ, Édouard, 1892. *L'art roman à Charlieu et en Brionnais*, Montbrison, la Diana, Société historique et archéologique du Forez.
- CHASSON 1979** CHASSON, Robert Timothy, 1979. *The Earliest Illustrated Tuscan Bible (edili 125 / 126)*, Ph. D. diss., University of California, Berkeley.
- CHIERICI 1986 (1978)** CHIERICI, Sandro, 1986 (1978). *Europa románica. Lombardía*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- CHRISTE 1969** CHRISTE, Yves, 1969. *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Gêneve, Librairie Droz.
- CHRISTE 1970** CHRISTE, Yves, 1970. "Le portail de Beaulieu: étude iconographique et stylistique", *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 6: 57-76.
- CHRISTE 1973** CHRISTE, Yves, 1973. *La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Paris, Éditions Klincksieck.
- CHRISTE 2008** CHRISTE, Yves, 2008. "Les chapiteaux apocalyptiques de la galerie sud du cloître de Moissac", *Hauts lieux romans dans le sud de l'Europe (XI^e - XII^e siècles): Moissac, Saint-Jacques de Compostelle, Modène, Bari...*, Cahors, Centre Marcel Durliat: 71-90.
- CLUNY 2010** CLUNY, 2010. *Cluny 910-2010. Onze siècles de rayonnement*, N. Stratford (dir.), Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux.
- COBREROS 2005** COBREROS AGUIRRE, Jaime, 2005. "Simbolismo del león románico", *Románico*, 1: 44-50.
- COLETTA 1981** COLETTA, John Philop, 1981. *Le prophet Daniel in old french literature and art*, Ph. D. diss., The Catholic University of America.
- COLLINS 1993** COLLINS, John J., 1993. *Daniel. A commentary on the Book of Daniel*, Minneapolis, Fortress Press.

- CONTESSA 2009** CONTESSA, Andreina, 2009. "L'iconographie des cycles de Daniel et d'Ézéchiél dans les bibles catalanes: présence divine et vision de l'invisible", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 40: 165-176.
- CORONEO 1988** CORONEO, Roberto, 1988. "Per la conoscenza della scultura altomedievale e romanica ad Oristano", *Biblioteca Francescana Sarda*, anno II, 1-2: 69-107.
- COSTANZO 2008** COSTANZO, Giovanni, 2008. *Prototipi della scultura romanico lombarda: il portale istoriato della Basilica di S. Fedele in Como; nelle origini del cristianesimo in Lombardia*, Ovada, Grafica Ovadese.
- CRAPLET 1992 (1955)** CRAPLET, Bernard, 1992 (1955). *Auverne romane*, Saint-Léger-Vauban, (col. La nuit des temps), Zodiaque.
- CRIPPA, RIES, ZIBAWI 1998** CRIPPA, Maria Antonietta, RIES, Julien, ZIBAWI, Mahmoud, 1998. *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Barcelona, Lunwerg.
- CROZET 1932** CROZET, René, 1932. *L'art roman en Berry*, tesis, Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Librairie Ernest Leroux.
- CROZET 1956** CROZET, René, 1956. "Saint-Eutrope de Saintes", *Congrès archéologique de France*, 114^e session, *La Rochelle*, 1956, Orléans, Société Française d'Archéologie: 97-105.
- CROZET 1956** CROZET, René, 1956. "Maillezais", *Congrès archéologique de France*, 114^e session, *La Rochelle*, 1956, Orléans, Société Française d'Archéologie: 80-96.
- CUNNINGHAM 2003** CUNNINGHAM, Dawn K., 2003. *(Re)-constructing a passion: The pontile of Modena Cathedral*, Ph. D. diss., The Ohio State University.
- DANIÉLOU 2006 (1991)** DANIÉLOU, Jean, 2006 (1991). *Los orígenes del cristianismo latino*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- DAVY 2006 (1977)** DAVY, Marie-Madeleine, 2006 (1977). *Iniciación a la simbología románica*, Madrid, Ediciones Akal.
- DAWKINS 2010 (1976)** DAWKINS, Richard, 2010 (1976). *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, 13^a ed., Barcelona, Salvat Editores.
- DE BRUYNE 1994 (1947)** DE BRUYNE, Edgar, 1994 (1947). *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor Distribuciones.
- DE CHAMPEAUX, STERCKX 1992 (1966)** DE CHAMPEAUX, Gérard, STERCKX, Sébastien, 1992 (1966). *Introducción a los símbolos*, Madrid, Ediciones Encuentro (3^a ed.).
- DE FRANCOVICH 1952** DE FRANCOVICH, Géza, 1952. *Benedetto Antelami. Architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano, Electa Editrice.

- DE LA HAYE 1985** DE LA HAYE, Régis, 1985. "La fontaine du cloître de Moissac", *Bulletin de la Société Archéologique et Historique de Tarn-et-Garonne*, 110: 115-122.
- DE LA HAYE 1995** DE LA HAYE, Régis, 1995. *Apogée de Moissac. L'abbaye de Saint Pierre de Moissac à l'époque de la construction de son cloître et de son grand portail*, thèse de doctorat, Université Catholique de Nimègue, Maastricht.
- DE LAUNAY 1913** DE LAUNAY, 1913. "Note sur un chapiteau de Saint-Georges de Boscherville", *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*: 190-191.
- DE LUBAC 1959** DE LUBAC, Henri, 1959. *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, primera parte, vol. I y II, Paris, Aubier-Montaigne.
- DE MARIA 2002** DE MARIA, Lorenza, 2002, "Il programma decorativo della porta lignea di S. Sabina: concordanza o casualità iconografica?", *Ecclesiae urbis*, 3, Atti del Congresso Internazionale di studi sulle chiese di Roma [IV-X secolo], Roma, 4-10 settembre 2000, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana:1685-1699.
- DE ROFFIGNAC 1929** DE ROFFIGNAC, Bertrand, 1929. "L'église de Châtillon-sur-Indre", *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, 43: 99-156.
- DE ROSSI 1884-1885** DE ROSSI, Giovanni Battista, 1884-1885. "Frammento di bicchiere vitreo adorno di immagini bibliche lavorate ad intaglio", *Bulletino di Archeologia Cristiana*, 4: 86-94.
- DEBIAIS 2017** DEBIAIS, Vincent, 2017. *Texts. Inscriptions. Images*, Proceedings of the 2016 Art Readings of the Bulgarian Institute of Art Studies, April 2016, Sofia, E. Moutafov; J. Erdeljan (dirs.), Sofia, Institut of Art Studies: 145-157.
- DÉFOURNEAUX 1949** DÉFOURNEAUX, Marcelin, 1949, *Les Français en Espagne aux XI^e et XII^e siècles*, Paris, Presses universitaires.
- DEL BOSQUE, FERNÁNDEZ, MARTÍN-FORERO, PÉREZ 2010** DEL BOSQUE GONZÁLEZ, Isabel, FERNÁNDEZ FREIRE, Carlos, MARTÍN-FORERO MORENTE, Lourdes, PÉREZ ASENSIO, Esther, 2010. *Los sistemas de información geográfica y la Investigación en Ciencias Humanas y Sociales*, Madrid, Confederación Española de Centros de Estudios Locales (CSIC).
- DENNY 1982** DENNY, Don, 1982. "The Last Judgment Tympanum at Autun: Its Sources and Meaning", *Speculum*, 57, 3: 532-547.
- DEONNA 1919** DEONNA, Waldemar, 1919. "Quelques gestes d'Aphrodite et d'Apollon", *Revue de l'histoire des religions*, 80: 30-85.
- DEONNA 1935** DEONNA, Waldemar, 1935. "Monocrepides", *Revue de l'histoire des religions*, 112: 50-72 .
- DEONNA 1947** DEONNA, Waldemar, 1947. "Chapiteaux de la cathédrale Saint-Pierre à Genève", *Genava*, 25: 47-74.

- DEONNA 1949a** DEONNA, Waldemar, 1949. "Daniel, le "Maitre des Fauves": A propos d'une lampe chrétienne du musée de Genève", *Artibus Asiae*, 12: 119-140, 347-374.
- DEONNA 1949b** DEONNA, Waldemar, 1949b. "Les lions attachés à la colonne", *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard à l'occasion de son 65^e anniversaire I*, Paris, Presses Universitaires de France: 289-308.
- DEONNA 1950** DEONNA, Waldemar, 1950. "Salve me de ore leonis. A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre de Genève", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 28, 2: 479-511.
- DERCKS 2006** DERCKS, Ute, 2006. *Das historisierte Kapitell in der oberitalienischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts*, Weimar.
- DESCHAMPS 1922** DESCHAMPS, Paul, 1922. "Note sur la sculpture romane en Bourgogne", *Gazette des Beaux-arts*, 1922:73-94.
- DESHOULIÈRES 1931b** DESHOULIÈRES, François, 1931. "Neuilly-en-Dun", *Congrès archéologique de France*, 94^e session, Bourges, 1931, Paris, Société Française d'Archéologie, A. Picard Libraire: 447-453.
- DESSINS DROUYN 8 2001** DESSINS DROUYN 8, 2001. *Léo Drouyn et le Cernès (Graves, Sauternais et Petites Landes)*, B. Larrieu (dir.), Camiac-et-Saint-Denis, (col. *Léo Drouyn. Les Albums de Dessins*. v. 8), Les Éditions de l'Entre-deux-Mers.
- DEUBER-PAULI 1988** DEUBER-PAULI, Erica, 1988. *Cathédrale Saint-Pierre. Les chapiteaux*, Clefs de Saint-Pierre, Ginebra.
- DI FABIO 1984** DI FABIO, Clario, 1984. *Scultura romanica a Genova*, Genova, Museo di Scultura e Architettura Ligure di S. Agostino.
- DI RISIO 1987** DI RISIO, Angelora Brunella, 1987. *L'abbazia di San Giovanni in Venere, Chieti*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale.
- DÍAZ 1969** DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, 1969. "La Pasión de San Pelayo y su difusión", *Anuario de Estudios Medievales*, 6: 97-116.
- DOCAMPO, VILLAR 2003** DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar, VILLAR VIDAL, José Antonio, 2003. "El fisiólogo latino: Versión B. Introducción y texto latino", *Revista de literatura medieval*, 15, 1: 9-52.
- DOMINGO 1998** DOMINGO PÉREZ-UGENA, María José, 1998. *Bestiario en la escultura de las iglesias románicas de la provincia de A Coruña - Simbología*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.
- DRAKE 2009** DRAKE BOEHM, Barbara, 2009. "La sculpture de saint Guilhem au musée des Cloîtres de New York", *Le cloître de Saint-Guilhem-le-Désert*, H. Palouzie, G. Mallet (dir.), Arles, Actes Sud: 63-75.

- DU MÉGE 1814** DU MÉGE, Alexandre, 1814. *Monumens religieux des Volces-Tectosages, des Garumni et des Convenae, ou fragmens de l'archaeologie pyrénéenne. Et recherches sur les Antiquités du Département de la Haute-Garonne*, Toulouse, Benichet Cadet.
- DUBOURG-NOVES 1969a** DUBOURG-NOVES, Pierre, 1969. *Guyenne romane*, Saint-Léger-Vauban, (col. La nuit des temps), Zodiaque.
- DUBOURG-NOVES 1969b** DUBOURG-NOVES, Pierre, 1969. "Moirax", *Congrès archéologique de France*, 127^e session, *Agenais*, 1969, Paris, Société Française d'Archéologie, A. Picard Libraire: 295-308.
- DUBOURG-NOVES 1972** DUBOURG-NOVES, Pierre, 1972. "A la découverte du Maître de Saint-Ferme", *Médecine de France*, 235: 25-42.
- DULAÉY 1998** DULAÉY, Martine, 1998. "Daniel dans la fosse aux lions. Lecture de Dn 6 dans l'Église ancienne", *Revue des Sciences Religieuses*: 38-50.
- DULAÉY 2003 (2001)** DULAÉY, Martine, 2003 (2001). *Bosque de símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- DURAND, GABORIT, GABORIT-CHOPIN 2005** DURAND, Jannic, GABORIT, Jean-René, GABORIT-CHOPIN, Danielle , 2005. *L'art roman au Louvre*, Paris, Fayard.
- DURLIAT 1952** DURLIAT, Marcel, 1952. "L'oeuvre du maître de Cabestany", *Actes du Congrès régional des Fédérations historiques du Languedoc*, Carcassonne: 185-193.
- DURLIAT 1964** DURLIAT, Marcel, 1964. *Roussillon roman*, Saint-Léger-Vauban, (col. La nuit des temps), Zodiaque.
- DURLIAT 1976** DURLIAT, Marcel, 1976. "Les cloîtres historiés dans la France méridionale à l'époque romane", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 7: 61-74.
- DURLIAT 1978a** DURLIAT, Marcel, 1978. *Haut-Languedoc roman*, Saint-Léger-Vauban, (col. La nuit des temps), Zodiaque.
- DURLIAT 1978b** DURLIAT, Marcel, 1978. "Les origines de la sculpture romane à Jaca", *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1978, avril-juin*: 363-399.
- DURLIAT 1985b** DURLIAT, Marcel, 1985. "Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^e au XV^e siècle", *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XIe-XVe siècles): actes du XV^e Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public* (Toulouse, 25-26 mai 1984), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail: 73-92.
- DURLIAT 1990** DURLIAT, Marcel, 1990. *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques, de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Éd. CEHAG.

- DURLIAT, ALLÈGRE 1969** DURLIAT, Marcel, ALLÈGRE, Victor, 1969. *Pyrénées romanes*, Saint-Léger-Vauban, (col. La nuit des temps), Zodiaque, 2º ed.
- EDAD DE UN REYNO 2006** EDAD DE UN REYNO, 2006. *La edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona*, 2. vols. I. G. Bango (dir.), Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra.
- ELLIOT 2014** ELLIOT, Gillian, 2014. "Representing Royal Authority at San Michele Maggiore in Pavia", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 77: 145-174.
- ENCICLOPEDIA A CORUÑA 2013** ENCICLOPEDIA A CORUÑA, 2013. *Enciclopedia del Románico. A Coruña*, J. C. Valle Pérez, I. G. Bango Torviso (coords.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico.
- ENCICLOPEDIA LA RIOJA 2008** ENCICLOPEDIA LA RIOJA, 2008. *Enciclopedia del Románico. La Rioja*, 2 vols., B. Arrúe Ugarte, J. G. Moya Valgañón (coord.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico.
- ENCICLOPEDIA NAVARRA 2008** ENCICLOPEDIA NAVARRA, 2008. *Enciclopedia del Románico. Navarra*, J. Martínez de Aguirre (coord.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico.
- ENCICLOPEDIA OURENSE 2015** ENCICLOPEDIA OURENSE, 2015. *Enciclopedia del Románico. Pontevedra*, J. C. Valle Pérez (coord.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico.
- ENCICLOPEDIA PONTEVEDRA 2012** ENCICLOPEDIA PONTEVEDRA, 2012. *Enciclopedia del Románico. Pontevedra*, J. C. Valle Pérez (coord.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico.
- ENCICLOPEDIA SORIA 2002** ENCICLOPEDIA SORIA, 2002. *Enciclopedia del Románico. Soria*, 3 vols., J. M. Rodríguez Montañés (coord.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico.
- ERLANDE-BRANDENBURG, MÉREL-BRANDENBURG 2011** ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, MÉREL-BRANDENBURG, Anne-Bénédicte, 2011. *Saint-Germain-des-Prés an mil*, París, Picard
- ESPAÑOL 1987** ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, 1987. "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la «Ascensión de Alejandro» y el «Señor de los animales» en el románico español", *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 1984*, 1: 49-64.
- ESPAÑOL 2005-2006** ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, 2005-2006. "La portalada romànica de Santa Maria de Covet i el sarcòfag romà d'Ager a través d'uns dibuixos de la Real Academia de la Historia", *Lambard*, XVIII: 87-96.
- ESTEBAN 1990** ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, 1990. *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo.

- ESTEBAN 1999** ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, 1999. "El tímpano de la catedral de Jaca (continuación)", *Aragón en la Edad Media, XIV-XV (Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza: 451-472.
- ESTEBAN, GALTIER, GARCÍA 1982** ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, GALTIER MARTÍ, Fernando, GARCÍA GUATAS, Manuel, 1982. *El nacimiento del arte románico en Aragón. Arquitectura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- EYGUN 1970** EYGUN, François, 1970. *Saintonge romane*, Saint-Léger-Vauban, (col. La nuit des temps), Zodiaque.
- FAVREAU 1991** FAVREAU, Robert , 1991. "Le thème iconographique du lion dans les inscriptions medievales", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 135^e année, 3: 613-636.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1982** FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelevina, 1982. *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León, Colegio Universitario de León.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, MARTÍNEZ DE AGUIRRE, MARTÍNEZ 2002** FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara, MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier, MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos J., 2002. *El arte románico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- FERRÍN 1999** FERRÍN GONZÁLEZ, José Ramón, 1999. *Arquitectura románica en la "Costa da Morte". De Fisterra a Cabo Vilan*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.
- FERRÍN, CARRILLO 1999a** FERRÍN GONZÁLEZ, José Ramón, CARRILLO LISTA, María del Pilar, 1999. "Escenas eucarísticas en el arte medieval de Galicia", V Simposio Bíblico Español, *La Biblia en el arte y en la literatura, II*, Arte, Valencia, Fundación Bíblica Española: 241-254.
- FILIPPINI 1999** FILIPPINI, Cristiana, 1999. *The Eleventh-Century Frescoes of Clement and Other Saints in the Basilica of San Clemente in Roma*, Ph. D. diss., The John Hopkins University, Baltimore.
- FINGERNAGEL 2003** FINGERNAGEL, Andreas, 2003. *In the Beginning was the Word: The Power and Glory of Illuminated Bibles*, A. Fingernagel, C. Gastgeber (eds.), Köln - Los Angeles, Taschen: 94-97.
- FISIÓLOGO 1971** FISIÓLOGO, 1971. *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, N.Guglielmi (Introducción y notas), Buenos Aires.
- FITÉ 1985** FITÉ I LLEVOT, Francesc, 1985. "La portalada romànica de l'església parroquial de Vilagrassa", *Vilagrassa. VII Centenari de la Carta de Població. 1185-1985. Cloenda dels actes commemoratius. Resum de les conferències*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs: 49-93.
- FITÉ 1991** FITÉ I LLEVOT, Francesc, 1991. "Escultura tardana: les portades de la denominada escola de Lleida", Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida, Lleida, Lleida, Ajuntament de Lleida: 77-91.

- FORNDRAN 1997** FORNDRAN, Benedict, 1997. *Die Kapitellverteilung des Kreuzgangs von Moissac. Disposition und Funktion der Skulptur eines kluniazensischen Kreuzgangs*, Ph. D. diss., Universität Bonn.
- FORSYTH 2008** FORSYTH, Ilene H., 2008. "Word-Play in the Cloister at Moissac", *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century. Essay in Honor of Walter Cahn*, Princeton, Index of Christian Art, Dept. of Art and Archeology, Princeton University.
- FRAÏSSE 2007** FRAÏSSE, Chantal, 2007. "Le cloître de Moissac a-t-il un programme?", *Cahiers de civilisation médiévale*, 50: 245-270.
- FRANCE ROMANE 2005** FRANCE ROMANE, 2005. *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Gaborit-Chopin, D. (com.), (Paris, Musée du Louvre, 10-marzo-6 junio 2005), Paris, Musée du Louvre Éditions.
- FRANZÉ 2014** FRANZÉ, Barbara, 2014. "Art et réforme clunisienne: le porche sculpté de Beaulieu-sur-Dordogne", *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, <http://cem.revues.org/13486>, [2017/05/17].
- FREEMAN, GONZÁLEZ 1990** FREEMAN, Leslie G., GONZALEZ ECHEGARAY, Joaquín, 1990. "Organización simbólica en la escultura románica. I Ensayo sobre las iglesias de Cantabria", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 4-5: 105-145.
- FRENCH 1972** FRENCH, Jean Marie, 1972. *The innovative imagery of the Beaulieu Portal Program: Sources and Significance*, Ph. D. diss., Cornell University, Ithaca.
- GABORIT 1989** GABORIT, Michelle, 1989. "L'église Saint-Siméon de Bouliac", *Archéologie des églises et des cimetières en Gironde* (col. *Mémoires I*), Bordeaux, Société Archéologique de Bordeaux: 39-54
- GABORIT 1996** GABORIT, Michelle, 1996. "L'église de Saint-Radegonde (Gironde)", *Archéologie des églises et des cimetières en Gironde* (col. *Mémoires I*), Bordeaux, Société Archéologique de Bordeaux: 39-54
- GABORIT 2010** GABORIT, Jean-René, 2010. *La sculpture romane*, Paris, Éditions Hazan.
- GAILLARD 1961** GAILLARD, Georges, 1961. "El claustro y el pórtico de Moissac", *Goya*, 43, 44, 45: 24-31.
- GAILLARD DE SÉMAINVILLE, VALLET 1979** GAILLARD DE SÉMAINVILLE, Henri, VALLET, Françoise, 1979. "Fibules et plaques-boucles mérovingiennes de la collection Febvre au Musée des Antiquités Nationales", *Antiquités Nationales*, 11: 57-77.
- GANDOLFO 2009** GANDOLFO, Francesco, 2009. "I cantiere dell'abbazia di Sant'Antimo", Angelelli, Walter, Gandolfo, Francesco, Pomarici, Francesca, *Aula egregia. L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo nella Toscana meridionale*, Napoli, Paparo Edizioni: 7-85.

- GARCÍA CARDIEL 2012** GARCÍA CARDIEL, Jorge, 2012. "Tránsito, muerte, poder y protección. Leones en el imaginario ibérico", *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, M^a R. García Huerta, F. Ruiz Gómez (coords.), Madrid, Ed. Síntesis: 79-90.
- GARCÍA GARCÍA 1998** GARCÍA GARCÍA, Ignacio, 1998. "La simetría en el arte: La lógica del esquema", *Imafronte*, 12-13: 135-150.
- GARCÍA GARCÍA 2008** GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, 2008. "El león y el trono en la iconografía medieval: imagen de poder y exégesis teológica", XVII Congrés Nacional d'Història de l'Art, *Art i Memòria*, pre-actes, Universitat de Barcelona: 282-284.
- GARCÍA GARCÍA 2009a** GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, 2009. "Daniel en el foso de los leones", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I, 1: 11-24.
- GARCÍA GARCÍA 2009b** GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, 2009. "El león", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I, 2: 36-46.
- GARCÍA GARCÍA 2016a** GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, 2016. *Monarquía, reforma y frontera: aportaciones al estudio de la escultura románica de la catedral de Jaca*, tesis, Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA GARCÍA 2016b** GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, 2016. "Mover al santo: traslado de reliquias y renovación de escenarios de culto en monasterios hispanos (siglos XI y XII)", *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico: 145-173.
- GARCÍA GUINEA 1979** GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, 1979. *El románico en Santander*, 2 vols., Santander, Editorial Estudio.
- GARDELLES 1990** GARDELLES, Jacques, 1990. "L'abbaye de la Sauve-Majeure", *Congrès archéologique de France*, 145^e session, *Bordelais et Bazadais*, 1987, Société Française d'Archéologie, Paris: 231-254.
- GARLAND 1997** GARLAND, Emmanuel, 1997. "Le portail de Santa Maria de Covet: une œuvre élaborée, témoin privilégié de la place des puissances célestes au cours du second âge roman", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28: 145-172.
- GARNIER 1988** GARNIER, François, 1988. *Le Langage de l'image au moyen âge I. Signification et symbolique*, Paris, Léopard d'or.
- GENSBEITEL, GARNIER 2007** GENSBEITEL, Christian, GARNIER, Michel, 2007. *Promenades romanes en Aunis-Saintonge*, La Crèche, Geste Éditions.
- GERLI 1980** GERLI, E. Michael, 1980. "The Ordo Commendationis Animae and the Cid Poet", *Modern Language Notes*, 95: 436-441.
- GIBERT 1989** GIBERT, Philippe, 1989. *Notre-Dame de Moirax*, Bordeaux, Fédération Historique du Sud-Ouest.

- GIL 1972** GIL, Juan, 1972. "La pasión de S. Pelayo", *Habis*, 3: 161-200.
- GINET 1914** GINET, F., 1914. "Les chapiteaux de l'église de Melay", *Revue du Bourbonnais-Brionnais*, 21-22: 208-210, 219-221.
- GOMBRICH 1983 (1972)** GOMBRICH, Ernst Hans Josef, 1983 (1972). *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Editorial Alianza.
- GÓMEZ 1993** Gómez Gómez, Agustín, 1993. "Cojos y miserables en la portada románica de Echano (Navarra)", *Príncipe de Viana*, 198: 9-28.
- GÓMEZ DE VALENZUELA 1973** GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, 1973. "La iglesia de Majones (Una iglesia románica aragonesa con cabecera trebolada)", *Estudios de edad media de la Corona de Aragón*, 9: 463-478.
- GOUDAUD 1935** GOUGAUD, Louis, 1935. "Études sur les ordines commendationis animae", *Ephemerides liturgicae*, XLIX: 4-27.
- GRABAR 1985 (1979)** GRABAR, André, 1985. *Las vías de la creación de la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza.
- GRANDI 1984** GRANDI, Renzo, 1984. "I Campionesi a Modena", *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo do Modena*, Modena, Ed. Panini: 545-570.
- GREEN 1948** GREEN, Rosalie B., 1948. *Daniel in the Lions Den as an example of Romanesque typology*, Ph.D.Diss., University of Chicago.
- GREENHALGH 2004** GREENHALGH, Michael, 2004. "Art History", *A Companion to Digital Humanities*, S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth (eds.), Oxford, Blackwell: 31-45.
- GROSSET 1953** GROSSET, Charles, 1953. "L'origine du thème roman de Daniel", *Études mérovingiennes. Actes des journées de Poitiers*, Paris: 147-156.
- GUARDIA 2016** GUARDIA PONS, Milagros, 2016. "*Iratusque est Cain vehementer...* Cain Being Wroth: a Gap in the Iconographic Transmission in the Pyrenees", *Convivium*, 3, 1: 137-153.
- GUÉNOT 2010** Guénot, Magali, 2010. "L'histoire de l'art à l'épreuve de l'analyse statistique implicative : l'exemple de la structure iconique de l'image médiévale", *Quaderni di Ricerca in Didattica (Mathematics)*, 20, 1: 497-522.
- GUERRA 1978** GUERRA GÓMEZ, Manuel, 1978. *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- GUESURAGA 2001** GUESURAGA, Raphaël, 2001. *Le thème de la dévoration dans la sculpture romane de France et d'Espagne. Etude iconographique, enjeux politiques, aspects eschatologiques*, tesis, École pratique des hautes études, Paris.

- GUESURAGA 2011** GUESURAGA, Raphaël, 2011. "Los hombres con la cabeza devorada por dragones, una representación del enemigo simoníaco en la escultura románica. Sinopsis de una hipótesis", *Románico*, 11, Amigos del Románico: 24-31.
- GUTIÉRREZ LÓPEZ 2005** GUTIÉRREZ LÓPEZ, Bertín, 2005. *Colegiata San Martín de Elines*, Burgos, Editur.
- HACHLILI 2009** HACHLILI, Rachel, 2009. *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends: Selected Studies*, Leiden - Boston, Brill Academic Publishers.
- HACHLILI 2013** HACHLILI, Rachel, 2013. *Ancient Synagogues. Archaeology and Art: New Discoveries and Current Research*, Leiden - Boston, Brill Academic Publishers.
- HAMANN 1933** HAMANN, Richard, 1933. "Lazarus in Heaven", *Burlington Magazine for Connoisseurs*, 63, 364: 3-10.
- HAMANN 1939** HAMANN, Richard, 1939. "Das Tier in der romanischen Plastik Frankreichs", *Medieval studies in memory of A. Kingsley Porter*, II: 413-452.
- HAMANN 2000** HAMANN, Matthias, 2000. *Die burgundische Prioratskirche von Anzy-le-Duc und die romanische Plastik im Brionnais*, Würzburg, Deutscher Wissenschafts-Verlag.
- HARDY 1951** HARDY, Xavier, 1951. *Saint-Benoît-sur-Loire et Germigny-des-Prés*, Paris, Éditions Alpina.
- HARTMANN-VIRNICH 1995** HARTMANN-VIRNICH, Andreas, 1995. "Le portail de Saint-Trophime d'Arles: un chef-d'œuvre de l'art roman", *Archeologia*, 314: 68-73.
- HARTMANN-VIRNICH 2002** HARTMANN-VIRNICH, Andreas, 2002. "Du programme décoratif à la mise en œuvre. Les chapiteaux du portail et de la galerie nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles", *Revue d'Auvergne*, 116: 33-71.
- HARTMANN-VIRNICH 2004** HARTMANN-VIRNICH, Andreas, 2004. "Les galeries romanes du cloître de Saint-Trophime d'Arles: études sur un chantier de prestige", *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, P. K. Klein (coord.), Regensburg, Schnell-Steiner: 285-316.
- HARTMANN-VIRNICH 2008** HARTMANN-VIRNICH, Andreas, 2008. "L'image de l'art monumental antique dans l'architecture romane provençale: nouvelles réflexions sur un ancien débat", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*,: 47-64.
- HAYWARD, CAHN 1982** HAYWARD, Jane, CAHN, Walter, 1982. *Radiance and reflection. Medieval art from the Raymond Pitcairn collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- HEIMANN 1979** HEIMANN, Adelheid, 1979. "The Master of Gargilesse: a French sculptor of the first half of the twelfth century", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42: 47-64.

- HENRY 1942-1943** HENRY, Simone, 1942-1943. "Les chapiteaux du cloître de Saint-Lizier", *Annales du Midi*: 255-289.
- HERAS 1966** HERAS GARCÍA, Felipe, 1966. *Arquitectura románica en la provincia de Valladolid*, Valladolid, Imprenta Provincial.
- HERNÁNDEZ 2014** HERNÁNDEZ FERREIRÓS, Ana, 2014. "El sacrificio de Isaac", *Revista Digital de Iconografía Medieval*: 68, 70-71. Versión en internet: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Sacrificio%20de%20Isaac.pdf>, [2016/06/24].
- HERNANDO 2004** HERNANDO GARRIDO, José Luis, 2004. "Escultores en el Románico del Norte de Castilla: itinerancias y anonimatos. Reflexiones sobre Rebolledo de la Torre (Burgos) y Santa María de Piasca (Cantabria)", *Los protagonistas de la obra románica*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico: 151-185.
- HEYMAN 2005** HEYMAN, Avital, 2005. "Virtuous and iniquitous nobles in Romanesque Auvergne", *Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna*. 4: 22-45.
- HINKS 1938** HINKS, Roger, 1938. "The Master of Animals", *Journal of the Warburg Institute*, 1, 4: 263-265.
- HOPPE 1987** HOPPE, Jean-Marie, 1987. "L'église espagnole visigothique de San Pedro de la Nave (El Campillo-Zamora). Un programme iconographique de la fin du VII^e siècle", *Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie*, IX: 59-81.
- HOPPE 1991** HOPPE, Jean-Marie, 1991. "La sculpture visigothique et le monde byzantin", *Byzantiaka*, 110: 63-95.
- HOPPE 2004** HOPPE, Jean-Marie, 2004. "Ensayo sobre la escultura de San Pedro de la Nave", *La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)*, L. Caballero Zoreda (coord.), Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo": 323-425.
- HORSTE 1992** HORSTE, Kathryn, 1992. *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of La Daurade*, Oxford, Clarendon Press.
- HOULET, SARRADET 1966** HOULET, Jacques, SARRADET, Max, 1966. *L'abbaye de La Sauve-Majeure*, Nancy, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites.
- HUBERT 1968** HUBERT, Jean, 1968. "Place faite aux laïcs dans les églises monastiques", *I laici nella «societas christiana» dei secoli XI e XII*. Atti dell' terza Settimana Internazionale di studio Mendola, 21-27 agosto 1965, Milano, Società Editrice Vita e Pensiero: 470-487.
- HUSKINSON 2015** HUSKINSON, Janet, 2015. *Roman Strigillated Sarcophagi: Art and Social History*, Oxford, Oxford University Press.
- IGARASHI-TAKESHITA 1980** IGARASHI-TAKESHITA, Midori, 1980. "Les lions dans la sculpture romane en Poitou", *Cahiers de civilisation médiévale*. 89: 37-54.

- ÍÑIGUEZ 1967** ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, 1967. "La escatología musulmana en los capiteles románicos", *Príncipe de Viana*, 27: 265-275.
- IOGNA-PRAT 2002** IOGNA-PRAT, Dominique, "La Croix, le moine et l'empereur: dévotion à la croix et théologie politique à Cluny autour de l'an Mil", *Études clunisiennes*, Paris, 2002, versión en internet: <http://www.cairn.info/etudes-clunisiennes--9782708406810-page-75.html>, [2016/06/10].
- JAQUES 2003** JAQUES PI, Jèssica, 2003. *La estética del románico y el gótico*, Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros.
- JUNG 1970** JUNG, Carl Gustav, 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós.
- KALBAUM 2011** KALBAUM, Ulrike, 2011. *Romanische Türstürze und Tympana in Südwestdeutschland. Studien zu ihrer Form, Funktion und Ikonographie*, Münster, Waxmann Verlag.
- KENDALL 1996** KENDALL, Calvin. B., 1996. "The verse inscriptions of the tympanum of Jaca and the Pax anagram", *Mediaevalia, a Journal of Medieval Studies*, 19: 405-434.
- KENDALL 1998** KENDALL, Calvin. B., 1998. *The Allegory of the church. Romanesque portals and their verse inscriptions*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press.
- KIRIGIN 1976** KIRIGIN, Martin, 1976. *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Città del Vaticano, (*Studi di Antichità Cristiana*, 31), Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- KLGSBALD 1988** KLGSBALD, Victor A., 1988. "Thèmes bibliques dans les lampes historiées des premiers siècles de l'ère chrétienne", *L'Art Juif au moyen âge*, M. Mentré (dir.), Paris, Berg International: 29-53.
- KLEIN 1998** KLEIN, Holger A., 1998. "The So-Called Byzantine Diptych in the Winchester Psalter, British Library, MS Cotton Nero C. IV", *Gesta*, 37, 1: 26-43.
- KLEIN 2004** KLEIN, Peter K., 2004. "Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres: la galerie attenante à l'église", *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, P. K. Klein (coord.), Regensburg, Schneel-Steiner.
- KLEIN 2008** KLEIN, Peter K., 2008. "Programme et fonction de la galerie sud du cloître de Moissac", *Hauts lieux romans dans le sud de l'Europe (XI^e - XII^e siècles): Moissac, Saint-Jacques de Compostelle, Modène, Bari...*, Cahors, Centre Marcel Durliat: 91-116.
- KLETKE 1995** KLETKE, Daniel, 1995. "A new reading of a pilaster capital from St. Guilhelm-le-Desert at The Cloisters", *Metropolitan Museum Journal*, 30: 19-28.

- KLETKE 1997** KLETKE, Daniel, 1997. *The Cloister of St. Guilhem-le-Désert at The Cloisters in New York City*, Berlin, Köster.
- KOJIMA 2012** KOJIMA, Yoshie, 2012. "Iconografia per *Sacrum Imperium*: rilievi nella facciata del Duomo di San Donnino", «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*» .Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, M. M. Donato, M. Ferretti (coords.), Pisa, Edizioni della Normale: 77-82.
- KRATZ 2001** KRATZ, Reinhard G., 2001. "The Visions of Daniel", *The Book of Daniel: Composition and Reception*, 1, J. J. Collins, P. W. Flint, Leiden - Boston, Brill Academic Publishers: 91-113
- KRUGER 1992** KRUGER, Steven F., 1992. *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LACOSTE 1976b** LACOSTE, Jacques, 1976. "La galerie nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 7: 127-162.
- LACOSTE 1996** LACOSTE, Jacques, 1996. "La sculpture romane de la Sauve-Majeure et ses origines", Actes du V Colloque *L'Entre-deux-Mers à la recherche de son identité* (La Sauve-Majeure, septembre 1995), Comité de Liaison des associations du patrimoine de l'Entre-deux-Mers: 117-136.
- LACOSTE 2001** LACOSTE, Jacques, 2001. *Visiter la Sauve-Majeure*, Bordeaux, Éditions Sud Ouest.
- LAFUENTE 1981 (1955)** LAFUENTE FERRARI, Manuel 1981 (1955). *El libro de Santillana*, Santander, Ediciones Estudio.
- LAPENSÉE 2011** LAPENSÉE, Valérie, 2011. *Le symbolisme du monosandalisme et de la claudication dans l'Antiquité gréco-romaine, mémoire de maîtrise, Université du Québec, Montréal.*
- LARQUÈRE 1999** LARQUÈRE, Annick, 1999. *L'église abbatiale de Saint-Ferme. Architecture et sculpture*, mémoire de maîtrise, 1999, Université Michel-de-Montaigne Bordeaux III.
- LASSALLE 2004** LASSALLE, Victor, 2004. "L'atlante accroupi et quelques autres sculptures romanes de l'église Saint-Michel de Lescure", *Archéologie du Midi médiéval*, 22, 1: 213-218.
- LASSERRE 1990** LASSERRE, Sylvie, 1990. *Les églises romanes de Saint-Romain de Cessac et de Saint-Christophe de Courpiac*, mémoire de maîtrise, Université Michel-de-Montaigne Bordeaux III.
- LASSUS 1966** LASSUS, Jean, 1966. "Daniel et les martyrs", *Rivista di Archeologia Cristiana*, 42: 201-205.
- LAWRENCE 1945** LAWRENCE, Marion, 1945. *The sarcophagi of Ravenna*, New York, College Art Association of America.

- LE BLANT 1874** LE BLANT, Edmond, 1874. "Note sur quelques representations antiques de Daniel dans la fosse aux lions", *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, XXXV: 68-78.
- LE BLANT 1878** LE BLANT, Edmond, 1878. *Études sur les sarcophages antiques de la ville d'Arles*, Paris, Imprimerie Nationale.
- LECLERCQ 1911** Leclercq, Henri, 1911. "The First Council of Nicaea", *The Catholic Encyclopedia*, 11, New York, Robert Appleton Company.
- LECLERCQ-MARX 1997** Leclercq-Marx, Jacqueline, 2011. *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique.
- LECLERCQ-MARX 2011** Leclercq-Marx, Jacqueline, 2011. "Sirenas-Pájaro, Sirenas-Peces. Variaciones sobre un mismo tema", *Románico*, 12: 26-33
- LENSEN 2012** LENSEN, Richard, 2012. "The Egmond Tympanum in Context", https://www.academia.edu/5239867/Lensen_R.J.H._2012._The_Egmond_Tympanum_in_Context, [2017/03/24].
- LEPAPE 2009** LEPAPE, Séverine, 2009. "L'Arbre de Jessé: une image de l'Immaculée Conception?", *Médiévales*, 57: 113-136.
- LEWINE 1970** LEWINE, Carol, 1970. *The Miniatures of the Antwerp Sedulius Manuscript: The Early Christian Models and their Transformations*, Ph. D. diss., Columbia University.
- LIPSMEYER 1981** LIPSMEYER, Elizabeth, 1981. *The Donor and His Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period*, Ph. D. diss., RutgersUniversity, The State University of New Jersey, New Brunswick.
- LITTLE, JONES 2003** LITTLE, Anthony C., JONES, Benedict C., 2003. "Evidence against perceptual bias views for symmetry preferences in human faces", *Proceedings: Biological Sciences*, 270, 1526: 1759-1763.
- LITTLE, SIMON, BUSSIS 1987** LITTLE, Charles T., SIMON, David L., BUSSIS, Leslie, 1987. "Romanesque Sculpture in North American Collections. XXV. The Metropolitan Museum of Art. Part V: Southwestern France", *Gesta*, 26, 1: 61-76.
- LOJENDIO 1989 (1978)** LOJENDIO IRURE, Luis María de, 1989 (1978). *Navarra Románica*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2º reimpresión.
- LORÉS 1986** LORÉS I OTZET, Immaculada, 1986. *Els capitells historiatats del claustre de Sant Cugat del Vallès: aspectes estilístics e iconogràfics*, tesi de llicenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona.
- LORÉS 1990** LORÉS I OTZET, Immaculada, 1990. *L'escultura dels claustres de la catedral de Girona i del monestir de Sant Cugat del Vallès. Formació, desenvolupament i difusió*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona.

- LOZANO 2015** LOZANO LÓPEZ, Esther, 2015. "Imágenes e itinerarios visuales en los claustros románicos de Navarra: Santa María de Tudela como estudio de caso", *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico: 163-203.
- LÜCKEN 1922** LÜCKEN, Gottfried von, 1922. *Die Anfänge der burgundischen Schule: ein Beitrag zum Aufleben der Antike in der Baukunst des XII. Jahrhunderts*, Basel, Benno Schwabe.
- LUNDBERG 1942** LUNDBERG, Per, 1942. *La typologie baptismale dans l'ancienne Église*, Leipzig, Uppsala, Alfred Lorentz.
- LYMAN 1971** LYMAN, Thomas W., 1971. "The Sculpture of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34: 12-39.
- MACARY 1966** MACARY, Marie-Madeleine, 1966. *Sculpture romane en Bas-Limousin*, Périgueux, Pierre Fanlac éditeur.
- MACARY 1968** MACARY, Marie-Madeleine, 1968. "Église de Chameyrat", *Bulletin de la Société Scientifique, Historique et Archéologique de la Corrèze*, 90: 29-37.
- MACARY 1973** MACARY, Marie-Madeleine, 1973. "Saint-Robert, son église, son village", *Bulletin de la Société Scientifique, Historique et Archéologique de la Corrèze*, 95: 119-133.
- MAHLOOM 1970** MAHLOOM, Tariq Abdul-Waha, 1970. *The chronology of Neo-Assyrian Art*, London, University of London, The Athlone Press.
- MAILLARD 1919** MAILLARD, Elisa, 1919. "Chapiteau historié de l'Église Sainte-Radegonde de Poitiers", *Bulletins de la Société des antiquaires de l'Ouest*, : 477-481.
- MAÎTRE CABESTANY 2000** MAÎTRE CABESTANY, 2000. *Le maître de Cabestany*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque.
- MAJESKA 1974** MAJESKA, George P., 1974. "A Medallion of the Prophet Daniel in the Dumbarton Oaks Collection", *Dumbarton Oaks Papers*, 28: 361-366.
- MALAXECHEVERRÍA 2002 (1999)** MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, 2002 (1999). *Bestiario medieval*, Madrid, Ediciones Siruela.
- MÂLE 1922** MÂLE, Émile, 1922. *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*, Paris, A. Colin.
- MANCHO 1999** MANCHO, Carles, 1999. "Lucerna romana con el tema de Daniel en el foso de los leones (Dn. XIV, 27-42)", *V Simposio bíblico español. La Biblia en el arte y la Literatura*, II, Arte, Valencia-Pamplona, : 301-320
- MANN 2011** MANN, Charles C. , 2011. "El nacimiento de la religión", *National Geographic España*, 28, 6: 18-41.

- MARINGER 1979** MARINGER, Johannes, 1979. "Adorants in Prehistoric Art: Prehistoric Attitudes and Gestures of Prayer", *Numen*, 26.2: 215-230.
- MARIÑO 1986** MARIÑO LÓPEZ, Beatriz, 1986. "In Palencia non ha batalla pro nulla re'. El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago", *Compostellanum*, XXXI, 3-4: 349-363.
- MARIÑO 1991** MARIÑO LÓPEZ, Beatriz, 1991. "El Infierno del Pórtico de la Gloria", Actas del Simposio *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988, A Coruña, Xunta de Galicia; 383-395.
- MARTIGNY 1877** MARTIGNY, Joseph-Alexandre, 1877. *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris, Librairie Hachette.
- MARTIMORT 1949** MARTIMORT, Aimé Georges, 1949. "L'iconographie des catacombes et la catéchèse antique", *Rivista di Archeologia Cristiana*, 25: 105-114.
- MARTIN 2006** MARTIN, Therese, 2006. *Queen as King: Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-century Spain*, Leiden - Boston, Brill Academic Publishers.
- MARTIN 2008** MARTIN, Therese, 2008. "Una reconstrucción hipotética de la portada norte de la Real Colegiata de San Isidoro, León", *Archivo Español de Arte*, 51, 324: 357-378.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2011** MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, 2015. "Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas de Sancho Ramírez", *Anales de Historia del Arte*, n. extra 2: 181-249.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE 2015** MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, 2015. "Santa María de Iguácel, Sancho Galíndez y Sancho Ramírez: Literalidad y contexto de una inscripción problemática", *La Estela*, 34:
- MARTÍNEZ DE LAGOS 2008** MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene, 2008. "Los bestiarios ilustrados como fuente de inspiración del mundo animal en la iconografía gótica: el león y sus cachorros", *Trasdós, Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, 10: 78-99.
- MARTÍNEZ PRADES 2005** MARTÍNEZ PRADES, José Antonio, 2005. *El castillo de Loarre: historia constructiva y valoración artística*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- MASINI 1990** MASINI, Celide, 1990. *La pieve di San Vitale a Carpineti*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- MAURY, GAUTHIER, PORCHER 1960** MAURY, Jean, GAUTHIER, Marie-Madeleine S., PORCHER, Jean, 1960. *Limousin roman*, Saint-Léger-Vauban, (col. La nuit des temps), Zodiaque.

- MÉHU 2008** MÉHU, Didier, 2008. "Images, signes et figures de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval. Les fonts baptismaux de l'église Saint-Boniface de Freckenhorst (XII^e siècle)", *Mises en scène et mémoires et de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, D. Méhu (dir.), Turnhout, Brepols: 285-326.
- MELERO 1997** MELERO MONEO, María Luisa, 1997. *Escultura románica y del primer gótico de Tudela*, Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz.
- MELERO 2008** MELERO MONEO, María Luisa, 2008. "Navarra y Aragón en las décadas centrales del s. XII (1120-1180)", *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, Castiñeiras González, M. A., Camps i Sòria, J., Lorés Otzet, I. (dirs.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya: 99-109.
- MENDELL 1940** MENDELL, Elizabeth Lawrence, 1940. *Romanesque sculpture in Saintonge*, New Haven, Yale University Press.
- MENIS 1973** MENIS, Gian Carlo, 1973. "Un malnoto cammeo cividalese con Daniele fra i leoni vestito alla persiana", *Rivista di archeologia cristiana*, 49: 183-193.
- MÉRIDA 2010** MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M., 2010. "Pasiones fundacionales e inefables: en torno a san Pelagio", *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2010: 205-214.
- METZGER 1981** METZGER, Catherine, 1981. *Les ampoules à eulogie du musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre.
- MIGUÉLEZ 2007** MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, 2007. *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano. El sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*. León, Universidad de León.
- MIGUÉLEZ 2010a** MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, 2010. *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispanos: Lectura y valoración iconográfica*, tesis doctoral Universidad de León, Madrid, Círculo Románico.
- MIGUÉLEZ 2010b** MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, 2010. "El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica", *Medievalismo*, 20: 125-147.
- MILONE 2008** MILONE, Antonio, 2008. "El Maestro de Cabestany: notas para un replanteamiento", *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, Castiñeiras González, M. A., Camps i Sòria, J., Lorés Otzet, I. (dirs.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya: 181-191.
- MINGUZZI 1984-1985** MINGUZZI, Simonetta, 1984-1985. "Frammenti di ambone a Novara", *Felix Ravenna*, 127-130: 297-394.

- MIRROR 1999** MIRROR 1999. *Mirror of the Medieval World*, W. D. Wixom (ed.), New York, The Metropolitan Museum of Art.
- MNATSAKANIAN 2010** MNATSAKANIAN, Stepan, 2010. *Agbtamar. A jewel of medieval armenian architecture*, London - Istanbul, Gomidas Institute.
- MOLHO 1959-60** MOLHO, Mauricio 1959-60. "Difusión del derecho pirenaico (Fuero de Jaca) en el reino de Aragón", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XVIII: 265-341.
- MONTEIRA 2012** MONTEIRA ARIAS, Inés, 2012. *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, Framespa.
- MORA 1991** MORA, Bernadette, 1991. "Signum Leonis, Signum Arietis: signes zodiacaux? À propos du bas-relief toulousain des «Deux Vierges»", *Annales du Midi*, 103, 196: 483-489.
- MORÁIS 2013** MORÁIS MORÁN, José Alberto, 2013. *Roma en el Románico. Transformaciones del legado antiguo en el arte medieval. La escultura hispana: Jaca, Compostela y León (1075-1150)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- MORÁIS 2014** MORÁIS MORÁN, José Alberto, 2014. "Unicornium-monoceros-rhinoceros-cerue-orix: vaguedades de un historiador del arte idiota frente a la imagen románica", *Norba*, 34: 9-37.
- MORALEJO 2004 (1976)** MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, 2004 (1976). "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (originalmente en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973: v. I: 427-434): v. I: 65-69.
- MORALEJO 2004 (1977)** MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, 2004 (1977). "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (originalmente en *Homenaje a D. José María Lacarra de Miguel*, I, Zaragoza): v. I: 89-100.
- MORALEJO 2004 (1994)** MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, 2004 (1994). "D. Lucas de Tuy y la «ad decorem» en el arte medieval", *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (originalmente en *Euphrosyne*, nova série, 22, 1994: 341-346): v. II: 299-302.
- MORALEJO 2004 (1999)** MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, 2004 (1999). "El Pórtico de la Gloria", *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (originalmente en *FMR*, Franco María Ricci, 1993: 28-46): v. II: 281-284.
- MOURE 2004** MOURE PENA, Teresa C., 2004. "Daniel no foxo dos leóns" no programa escultórico de San Tomé de Piñeiro (Marín, Pontevedra)", *Aunios*, especial Xacobeo, 9: 21-26.

- MOURE 2005a** MOURE PENA, Teresa C., 2005. "El programa iconográfico de la cabecera románica de San Salvador de Ferreira (Ferreira de Pantón, Lugo)", *Goya: Revista de arte*, 9: 4-20.
- MOURE 2006** MOURE PENA, Teresa C., 2006. "La fortuna del ciclo de 'Daniel en el foso de los leones' en los programas escultóricos románicos de Galicia", *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 315: 279-298.
- MOURE 2010** MOURE PENA, Teresa C. "Los monstruos andrófagos en el imaginario románico galaico. Significado, contexto y audiencias", *Codex Aquilarensis*, 26: 9-23.
- MOYA 1963** MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, 1963. "Restos románicos en Treviana", *Berceo*, 69: 401-410.
- MUNDÓ 2002** MUNDÓ, Anscari M., 2002. *Les Bíblies de Ripoll. Estudi dels mss. Vaticà, Lat. 5729 i París, BNF, Lat. 6*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- MUTTI 1978** MUTTI, Claudio, 1978. *L' Antelami e il mito dell'Impero*, Edizioni all'insegna del Veltro, Parma.
- NESTORI 1975** NESTORI, Aldo, 1975. *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane, Roma Sotterranea Cristiana V*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- NEUSS 1922** NEUSS, Wilhelm, 1922. *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jabrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn, Leipzig.
- NÚÑEZ, VIGO, ROSENDE 2000** NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, VIGO TRASANCOS, Alfredo, ROSENDE VALDÉS, Andrés A., 2000. "De la universalidad del pueblo elegido al valor del 'credere'", *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio De Santiago: 99-128.
- OBERHELMAN 2008** OBERHELMAN, Steven M., 2008. *Dreambooks in Byzantium: Six Oneirocritica in Translation, with Commentary and Introduction*, Aldershot, Ashgate Publishing.
- OBRADOR 2009** OBRADOR CURSACH, Bartomeu, 2009. "El monosandalismo, vagar de lo esotérico", *Cuadernos del Tomás*, 1: 61-74.
- OCÓN 1985** OCÓN ALONSO, Dulce, 1985. *Tímpanos románicos españoles: reinos de Navarra y Aragón*, 2 vols., tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- OCÓN 2003** OCÓN ALONSO, Dulce, 2003. "El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón", *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, R. Sánchez Ameijeiras, J. L. Senra Gabriel y Galán (coords.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: 75-101.

- OHM 2008** OHM, Juliane, 2008, *Daniel und die Löwen: Analyse und Deutung nordafrikanischer Mosaiken in geschichtlichem und theologischem Kontext*, Paderborn - München - Wien - Zürich, Ferdinand Schöningh.
- OLAÑETA 2009** OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, 2009. “La representación de Daniel en el foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico”, *Codex Aquilarensis*, 25: 7-34.
- OLAÑETA 2011** OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, 2011. “Pensamiento y lectura tipológica de las imágenes románicas. El caso de la iconografía de Daniel en el foso de los leones”, *Codex Aquilarensis*, 27: 93-107.
- OLAÑETA 2012** OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, 2012. “Puertas y donantes. El anhelo de salvación manifestado con imágenes en las postrimerías del siglo XII”, *Codex Aquilarensis*, 28: 95-114.
- OLAÑETA 2014a** OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, 2014. “Polyvalence symbolique de l'image du lion dans la sculpture romane”, Actes du Colloque International *Le Bestiaire de la Préhistoire à nos jours*, Château de Fiches, 20 de septiembre de 2013, Verniolle, Association de sauvegarde et découverte du patrimoine du château de Fiches: 27-35.
- OLAÑETA 2014b** OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, 2014. “¿Cristo o diablo?: la contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica”, *Brocar*, 38: 65-81.
- OLAÑETA 2014c** OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, 2014. “La escultura de Echano y Sarbazan. Talleres, filiación y propuesta de interpretación de sus capiteles”, *Príncipe de Viana*, 260: 347-377.
- OLAÑETA 2015** OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, 2015. “Nuevas propuestas sobre la escultura románica en Navarra, Algunos ejemplos inéditos de intercambios artísticos en el ámbito pirenaico”, Actas VIII Congreso General de Historia de Navarra, Pamplona, II, Príncipe de Viana, 262: 861-875.
- OLAÑETA 2016a** OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, 2016. “Modelos, programas e interpretación de la representación de Daniel en el foso de los leones como imagen alegórica de Cristo Triunfante en algunos hitos de la ruta jacobea”, *Ad Limina*: 43-82.
- OLAÑETA 2016b** OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, 2016. “De Roma a los Pirineos. Génesis, evolución y lectura del crismón”, *Enciclopedia del Románico. Huesca*, I, D. Buesa Conde (coord.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real de Patrimonio Histórico: 97-130.
- ORRILLARD 1940** ORRILLARD, A., 1940. “L'église Notre-Dame-de-la-Fin-des-Terres à Soulac-sur-Mer (Gironde)”, *Bulletin Monumental*, 99: 157-192.

- ORRIOLS 2008** ORRIOLS ALSINA, Anna, 2008. "Il·lustració de manuscrits a Girona i a Cuiçà (segles XI-XII). Interrogants i propostes", *Les fonts de la pintura romànica*, M. Guardia, C. Mancho (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona: 195-217.
- ORTEGA** ORTEGA ALONSO, Andrés. "Etxano - San Pedro", <http://www.romanicoennavarra.info/echano.htm>, [2016/09/01].
- ORTEGA 2004** ORTEGA ALONSO, Andrés, 2004. "La fiesta de Jano en la portada románica de la iglesia de San Pedro ad Vincula en Echano, Olóriz (Navarra)", *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 79: 85-115.
- ORTEGA 2005** ORTEGA ALONSO, Andrés, 2005. *Valdorba Románica*, Tafalla, Altaffaylla.
- ORTEGA 2006** ORTEGA ALONSO, Andrés, 2006. "Aproximación a la simbología de los canecillos de la iglesia románica de San Pedro ad Vincula de Echano (y II)", *Románico*, 2: 34-41.
- ORTEGA 2008** ORTEGA ALONSO, Andrés, 2008. "Apuntes sobre la iglesia de San Pedro ad Vincula en Echano-Olóriz-Navarra", http://www.amigosdelromanico.org/opinion/opi_apuntes_echano.html, [2016/09/01].
- ORTEGA 2015** ORTEGA ALONSO, Andrés, 2015. "Los talleres de Esteban y Leodegarius en San Pedro de Etxano", http://www.romanicoennavarra.info/Talleres_Esteban_Leodegarius_Etxano.pdf [2017/04/08]
- OTERO 1965** OTERO TÚÑEZ, Ramón, 1965. "Problemas de la catedral románica de Santiago", *Compostellanum*, 10, 4: 961-996.
- PACE 2004** PACE, Valentino, 2004. "La sculpture di facciata di San Giovanni in Venere: una diramazione veronese in Abruzzo e il loro problematico contesto", *Medioevo. Arte lombarda*. Atti del Convegno Internazionale di studi, Parma 26-29 settembre 2001, A. C. Quintavalle, (coord.), Parma, Electa: 476-487.
- PÄCHT 1994** PÄCHT, Otto, 1994. *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula.
- PADÍN 2014** PADÍN BUCETA, Alicia, 2014. "Patrimonio románico de Vilagarcía de Arousa. San Martín de Sobrán y San Pedro de Fontecarmona", *Arousa medieval y románica*, A. Guedes de Castro (dir.), Vilagarcía de Arousa, Concello de Vilagarcía de Arousa: 185-216.
- PALAZZO 2010** PALAZZO, Eric, 2010. "Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages", *Viator*, 41: 25-56.
- PALAZZO 2012** PALAZZO, Eric, 2012. "Le Visible, l'Invisible et les cinq sens dans le haut Moyen Âge. À propos de l'iconographie de l'ivoire de Francfort", *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge*, Actes du colloque international de Bucarest, 23-24 octobre 2010, Daussy, S. D., Girbea, C., Grigoriu, B., Oroveanu, A., Voicu, M. (eds.), Bucuresti: 11-38.

- PANOFSKY 1972 (1939)** PANOFSKY, Erwin, 1972 (1939). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York, Icon Editions-Westview Press.
- PÊCHEUR 1997** PÊCHEUR, Anne-Marie, 1997. *Clartés de Saint-Benoît-sur-Loire*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque.
- PÊCHEUR, PROUST 2007** PÊCHEUR, Anne-Marie, PROUST, Évelyne, 2007. "Beaulieu-sur-Dordogne, abbatale Saint-Pierre", *Congrès archéologique de France*, 163^e session, *Corrèze*, 2005, Paris, Société Française d'Archéologie: 83-103.
- PEREIRA 2002** PEREIRA, Maria Cristina Leandro Correia., 2002. "Le lieu et les images: les sculptures de la galerie est du cloître de Moissac", *Die Methodik der Bildinterpretation / Les méthodes de l'interprétation de l'image*, A. von Hülsen-Esch, , J.-C. Schmitt(coords.), Göttingen, Wallstein: 415-470.
- PEREIRA 2004** PEREIRA, Maria Cristina Leandro Correia, 2004. "Syntaxe et place des images dans le cloître de Moissac. L'apport des méthodes graphiques", *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Klein, P. K. (coord.), Regensburg, Schneel-Steiner: 212-219.
- PERONI 1967** PERONI, Adriano, 1967. *San Michele di Pavia*, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde.
- PERONI 2006** PERONI, Adriano, 2006. "Echi di Wilhelm Vöge nella storiografia artistica italiana a proposito della «questione provenzale»", *Arte medievale*, 2: 65-85.
- PERONI 2015** PERONI, Adriano, 2015. *San Michele di Pavia*, Pavia, Associazione "Il Bel San Michele" Onlus.
- PERRAYMOND 1992** PERRAYMOND, Myla, 1992. "Abacuc e il cibo soterico: iconografia e simbolismo (Dan. 14, 33-39)", *Studi e materiali di storia delle religioni*. 58: 249-274.
- PERROTTA 2015** PERROTTA, Carmen, 2015, "Aproximación a la catalogación fotográfica de arte románico en España (siglo XIX y principios del XX)", *Románico*, 20, *Me fecit: Comitentes, artistas y receptores del Románico*, J. A. Olañeta Molina (coord.): 202-211.
- PETTENÒ 2006** PETTENÒ, Elena, 2006. "Del «prezioso vetro» raffigurante Daniel de lacu leonumconsiderazioni sulla coppa vitrea del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro", *Rivista di Archeologia*, 30: 127-140.
- PICOT-SUBES 1990** PICOT-SUBES, Marie-Pasquine, 1990. "L'église Notre-Dame-de-La-Fin-Des-Terres à Soulac-Sur-Mer", *Congrès archéologique de France*, 145^e session, *Bordelais et Bazadais*, 1987, Bordelais et Bazadais, Société Française d'Archéologie, Paris: 255-270.
- PIJOAN 1911** PIJOAN I SOTERAS, Josep, 1911. "Les miniatures de l'Octateuch a les Bibles romàniques catalanes", *Anuari d'Estudis Catalans*, 4: 475-507.

- PIÑOL 2008** PIÑOL I BASTIDAS, Roser, 2008. "Libera Domine...sicut liberaste Susannam de falso testimonio' Susanna (Dan., 13) i la Bíblia de Rodés (BNF lat.6)", *Les fonts de la pintura romànica*, M. Guardia, C. Mancho (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona: 301-314.
- PITA 1955** PITA ANDRADE, José Manuel, 1955. "Varias notas para la filiación artística de Maestre Mateo", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 10: 373-404.
- PLAY OF DANIEL 1996** OGDEN, Dunbar H., EMMERSON, Richard Kenneth, COLLINS, Fletcher jr., DAVIDSON, Audrey Ekdahl, ZIJLSTRA, A. Marcel J., 1996. *The Play of Daniel: Critical Essays*, D. H. Ogden, A. M. J. Zijlstra (eds.), Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University.
- PLÓCIENNIK 1997** PLÓCIENNIK, Tomasz, 1997. "L'épigraphie du tympan de Iaxa à Wrocław", *Cahiers de civilisation médiévale*, 40, 157: 103-118.
- POLLMANN 1973** POLLMANN, Leo 1973. *La épica en las literaturas románicas*, Barcelona, Planeta.
- POMARICI 2015** POMARICI, Francesca, 2015. "Viaggi nel senso dei leoni apotropaici", *Medioevo. Natura e figura. La raffigurazione dell'uomo e della natura nell'arte medievale*, A. C. Quintavalle (coord.), Milano, Skira: 283-295.
- PORÉE 1922** PORÉE, Charles, 1922. *L'abbaye de Vézelay*, Paris, Henri Laurens.
- PORTER 1928a** PORTER, Arthur Kingsley, 1928. *La escultura románica en España*, Barcelona, Gustavo Gili Editor.
- POST 1982** POST, Paul G. J., 1982. "«Conculcabis leonem...». Some Iconographic and Iconologic Notes on an Early-Christian Terracota-lamp with Anastasis-scene", *Rivista d'archeologia cristiana*, 58: 147-176.
- POTTIER 1920** POTTIER, Edmond, 1920. "L'art Hittite. III Karkémich", *Syria*, 1: 264-286
- POULAIN 2004** POULAIN, Rachel, 2004. *Les plaques-boucles de ceinture de bronze à figurations chrétiennes dans l'est de la Gaule mérovingienne (Bourgogne, Franche-Comté, Suisse romande). Étude critique*, thèse de doctorat, Université de Paris-1.
- POULBRIÈRE 1878** POULBRIÈRE, Jean-Baptiste, 1878. "L'église et le portail de Beaulieu (Corrèze)", *Congrès archéologique de France*, 44^e session, Senlès, 1877, Paris, Société Française d'Archéologie: 582-611.
- POZA 2003** POZA YAGÜE, Marta, 2003. "Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 15: 9-28.
- POZA 2009** POZA YAGÜE, Marta, 2009. "Fortaleza militar y refugio de fe: proceso constructivo y relaciones estilísticas del conjunto de Loarre", *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real: 51-82.

- POZA 2014** POZA YAGÜE, Marta, 2014. "Entre la imagen real y la alusión simbólica: iconografía nobiliaria y caballeresca en los monasterios románicos hispanos", *Monasterios y nobles en la España del románico: entre la devoción y la estrategia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico: 177-203.
- PRADO-VILAR 2010** PRADO-VILAR, Francisco, 2010. "Del maestro de Orestes-Caín al maestro del sátiro: Una conferencia sobre la belleza de la tragedia y la memoria del futuro", *Los maestros del Románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real: 10-46.
- PRADO-VILAR 2012** PRADO-VILAR, Francisco, 2012. "Cuando Brilla la Luz del Quinto Día: El Pórtico de la Gloria y la Visión de Mateo en el Espejo de la Historia", *Románico*, 15: 8-19.
- PRADO-VILAR 2015** PRADO-VILAR, Francisco, 2015. "*Signum resurrectionis*: la transfiguración de la belleza y la búsqueda de la eternidad en la escultura de Jaca", *Románico*, 20: 212-222.
- PRESSOUYRE 1967** PRESSOUYRE, Léon, 1967. "Église de Cervon: le portail occidental", *Congrès archéologique de France*, 125^e session, Nivernais, 1967, Paris, Société Française d'Archéologie: 21-27.
- PRIGENT 1995** PRIGENT, Pierre, 1995. *L'art des premiers chrétiens. L'héritage culturel et la foi nouvelle*, Paris, Desclée de Brouwer.
- PROUST 2004** PROUST, Évelyne, 2004. *La sculpture romane en Bas-Limousin. Un domaine original du grand art languedocien*, Paris, Picard.
- PROUST 2007c** PROUST, Évelyne, 2007. "L'abbaye Saint-Pierre de Tourtoirac", *Congrès archéologique de France*, 163^e session, Corrèze, 2005, Société Française d'Archéologie, Paris: 343-350.
- QUARRÉ 1939** QUARRÉ, Pierre, 1939. "Le portail de Mauriac et le porche d'Ydes, leurs rapports avec l'art du Languedoc et du Limousin", *Bulletin Monumentale*, 98: 129-152.
- QUINTAVALLE 1990** QUINTAVALLE, Arturo Carlo, 1990. *Benedetto Antelami*, Milano, Electa.
- RAIMONDO 2002** RAIMONDO, Alexia, 2002. *La représentation de Daniel dans la fosse aux lions dans les régions de Guyenne, Gascogne et Languedoc à l'époque romane*, Mémoire de Maîtrise, Université Toulouse II le Mirail.
- RAIMONDO 2008** RAIMONDO, Alexia, 2008. *La représentation des prophètes dans le Midi de la France (1000-1250)*, thèse de doctorat, Université Toulouse II le Mirail.
- RAMÓN 1945** RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, José, 1945. "La iglesia románica de Torbeo", *Archivo Español de Arte*, 18, 72: 375-380.
- RAUTMAN 2010** RAUTMAN, Marcus, 2010. "Daniel at Sardis", *Basor*, 385: 47-60

- RÉAU 1956** RÉAU, Louis, 1956. *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, 1, Paris, Presses Universitaires de France.
- RECIO 1979** RECIO VEGANZONES, Alejandro, 1979. "«Baetica» paleocristiana y visigoda: la antigua «Nebrissa», hoy Lebrija (Sevilla)", *Rivista di Archeologia Cristiana*, 55: 41-88.
- REICHE 2010** REICHE, Jens, 2010. "Gourdon, église Notre-Dame", *Congrès archéologique de France*, 166^e session, Saône-et-Loire, 2008, Paris, Société Française d'Archéologie: 205-216.
- REY 1936** REY, Raymond, 1936. *La sculpture romane languedocienne*, Toulouse / Paris, Édouard Privat / Henri Didier.
- REY 1948-1949** REY, Raymond, 1948-1949. "Les chapiteaux historiques de l'église de Soulac", *Annales du Midi*, 61: 137-142
- REY 1955** REY, Raymond, 1955. *L'art des cloîtres romans. Étude iconographique*, Toulouse, Édouard Privat.
- RHEIN 1916a** RHEIN, André, 1916. "Anzy-le-Duc", *Congrès archéologique de France*, 80^e session, Moulins, Nevers, 1913, Paris, Société Française d'Archéologie: 269-291.
- RHEIN 1916b** RHEIN, André, 1916. "Charlieu", *Congrès archéologique de France*, 80^e session, Moulins, Nevers, 1913, Paris, Société Française d'Archéologie: 242-269.
- RICO 2002** RICO CAMPS, Daniel, 2002. *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, Nausicaä.
- RICO 2009** RICO CAMPS, Daniel, 2009. "San Vicente de Ávila en el siglo XII: la restauración de un *locus sanctus*", *Hortus Artium Medievalium*, 15, 2: 291-306.
- RIES 2013 (2006)** RIES, Julien, 2013. *El símbolo sagrado*, Barcelona, Editorial Kairós.
- RIGAUX 1999** RIGAUX, Dominique, 1999. "Pour la gloire de Dieu et le salut des hommes. Le programme iconographique du portail de Saint-Trophime", *Le portail de Saint-Trophime d'Arles. Naissance et renaissance d'un chef-d'œuvre roman*, Arles, Actes Sud: 19-54.
- ROBERTSON 2014** ROBERTSON, Robin, 2014. *Arquetipos junguianos. Jung, Gödel y la historia de los arquetipos*, Barcelona, Ediciones Obelisco.
- RODRIGUEZ 1973** RODRIGUEZ, Jean, 1973. *Neuilly-en-Donjon*, Lyon, Lescuyer.
- RODRÍGUEZ 2007** RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, 2007. "Prefiguras cristológicas en el arte románico", *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico: 45-77.

- RODRÍGUEZ BARRAL 2007** RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2007. *La justicia del más allá: Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, Valencia, Universitat de València.
- RODRÍGUEZ OLIVA 2001** RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro, 2001. "Talleres locales de sarcófagos en la Bética", *El sarcófago romano: contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, J. M. Noguera Celdrán, E. Conde Guerri (eds.), Murcia, Universidad de Murcia: 129-156.
- ROMANO 2006** ROMANO, Serena, 2006. *La pittura medievale a Roma. Corpus IV. Riforma e tradizione, 1050-1198*, UViterbo - Milano, Università della Tuscia, Jaca Book.
- ROUQUETTE 1980 (1974)** ROUQUETTE, Jean-Maurice, 1980 (1974). *Provence romane. La Provence Rhodanienne*, Saint-Léger-Vauban, (col. La nuit des temps), Zodiaque, 2º ed.
- RUPIN 1981 (1897)** RUPIN, Ernest, 1981 (1897). *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Treignac, Les Monédières.
- RUTCHICK 2004** RUTCHICK, Leah, 2004. "Visual Memory and Historiated Sculpture in the Moissac Cloister", *Der mittelalterliche Kreuzgang, Architektur, Funktion und Programm*, P. K. Klein (coord.), Regensburg, Schneel-Steiner.
- SALIN 1942** SALIN, Edouard, 1942. "Sur quelques images tutélaires de la Gaule mérovingienne. Apports orientaux et survivances sumériennes", *Syria*, 23, 3-4: 201-243.
- SALOMONSON 1979** SALOMONSON, Jan Willem, 1979. "*Voluptatem spectandi non perdat sed mutet*. Observations sur l'Iconographie du martyr en Afrique Romaine", Amsterdam, New York, North-Holland Pub. Co.
- SÁNCHEZ 2003** SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, 2003. "Exemplum", *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, X. Barral i Altet (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 353-355.
- SANCHO 1971** SANCHO CAMPO, Ángel, 1971. *El arte Sacro en Palencia*, I, Palencia, Obispado de Palencia. Comisión Diocesana de Arte.
- SANDRON 1995** SANDRON, Dany, 1995. "Saint-Germain-des-Prés, les ambitions de la sculpture de la nef romane", *Bulletin Monumental*, 153, 4: 333-350.
- SANDRON 2013** SANDRON, Dany, 2013. "De l'antique au gothique: Un chapiteau en marbre du chœur de Sainte-Geneviève de Paris (vers 1130-1140)", *Ars auro gemmisque prior. Melanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, M. Jurkovic (coord.), Motovun, University of Zagreb, International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages: 421-430.
- SAPIN 2007** SAPIN, Christian, 2007. *Bourgogne romane*, Dijon, Éditions Faton, 2º ed.
- SAULNIER, STRATFORD 1984** SAULNIER, Lydwine, STRATFORD, Neil. 1984. *La Sculpture oubliée de Vézelay: catalogue du Musée lapidaire*, Genève, Droz.

- SAXON 2012** SAXON, Elizabeth, 2012. "Carolingian, Ottonian and Romanesque Art and the Eucharist", *A Companion to the Eucharist in the Middle Ages*, , I. C. Levy, G. Macy , K. Van Ausdall (eds.), Leiden - Boston, Brill Academic Publishers: 251-324.
- SCELLÈS 1989** SCCELLÈS, Maurice, 1989. "La maison romane de Saint-Antonin-Noble-Val (Tarn-et-Garonne)", *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 49: 44-119.
- SCEVOLA 1999** SCEVOLA NIDASIO, Fatima Maria, 1999. "L'apparato scultoreo interno del San Michele Maggiore di Pavia: ipotesi per un piano iconografico", *Arte Lombarda*, 125: 46-54.
- SCHAPIRO 1935** SCHAPIRO, Meyer, 1935. *The Romanesque Sculpture of Moissac*, Ph. D. diss. Columbia University, New York.
- SCHAPIRO 1984 (1931)** SCHAPIRO, Meyer, 1984 (1931). "La escultura románica de Moissac", *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza Editorial: 153-306.
- SCHAPIRO 1984 (1932)** SCHAPIRO, Meyer, 1984 (1932). "Sobre el esquematismo geométrico en el arte románico", *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza Editorial: 307-326.
- SCHAPIRO 1984 (1947)** SCHAPIRO, Meyer, 1984 (1947). "Sobre la actitud estética en el arte románico", *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza Editorial: 13-36.
- SCHAPIRO 1998 (1996)** SCHAPIRO, Meyer, 1998 (1996). *Palabras, escritos e imágenes: Semiótica del lenguaje*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- SCHEIFELE 1994** SCHEIFELE, Eleanor L., 1994. "A French Romanesque capital of Daniel in de lions' den". *Bulletin of Cleveland Museum of Art*, LXXXI: 46-83.
- SCHILLER 1971-1972 (1966)** SCHILLER, Gertrud, 1971-1972 (1966). *Iconography of Christian Art*, , 2 vols., London, Lund Humphries.
- SCHLUNK 1945a** SCHLUNK, Helmut, 1945. "Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda", *Archivo Español de Arte*, 18, 71: 241-265.
- SCHLUNK 1945b** SCHLUNK, Helmut, 1945. "Relaciones entre la Península Ibérica y Bizancio durante la época visigoda", *Archivo Español de Arqueología*, 18, 60: 177-204.
- SCHLUNK 1951** SCHLUNK, Helmut, 1951. "La iglesia de San Pedro de Teverga y los comienzos del arte románico en el reino de Asturias y León", *Archivo Español de Arqueología*, 24: 277-306.
- SCHLUNK 1962** SCHLUNK, Helmut, 1962. "Die Sarkophage von Ecija und Alcaudete", *Madridrer Mitteilungen*, 3: 119-151.
- SCHLUNK 1969** SCHLUNK, Helmut, 1969. "Un relieve de sarcófago cristiano de Barba Singilia", *Archivo Español de Arqueología*, 42: 166-182.

- SCHLUNK 1970** SCHLUNK, Helmut, 1970. "Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave", *Archivo Español de Arte*, 43, 171: 245-267.
- SCHMIDT-ASBACH 2001** SCHMIDT-ASBACH, Bettina, 2001. *Die Bauplastik von S. Michele Maggiore in Pavia. Zur Skulptur und Architektur in Pavia aus der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zur Stellung der Bauplastik von Pavia in der oberitalienischen Romanik sowie zur Werkstattorganisation*, dissertation, Ruhr-Universität Bochum, Dortmund.
- SCHMITT 1990** SCHMITT, Jean-Claude, 1990. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard.
- SCHMITT 1995** SCHMITT, Jean-Claude, 1995. "Gesti", *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana: col. 588-598.
- SCHNEIDER 1964** SCHNEIDER, Philippe, 1964. *Le Dorat*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque.
- SCIREA 2007** SCIREA, Fabio, 2007. "Committenza colta in un borgo lombardo: la chiesa di S. Colombano a Vaprio d'Adda (Milano)", *Elites and architecture in the Middle Ages: 8° riunione del Comitato Internazionale per il Corpus delle Chiese Altomedievali, Zagreb (2007)*, *Hortus artium medievalium*, 13, 1: 161-182.
- SCIREA 2011** SCIREA, Fabio, 2011. "San Colombano a Vaprio d'Adda", *Lombardia romanica. Paesagi monumentali*, R. Cassanelli, P. Piva (dirs.), Milano, Jaca Book: 72-73.
- SEGAL 2010** SEGAL, Einat, 2010. "Sculpted Images from the Eastern Gallery of the Saint-Trophime Cloister in Arles and the Cathar Heresy", *Difference and Identity in Francia and Medieval France*, M. Cohen, J. Firnhaberbaker (eds.), Farnham, Burlington, Ashgate Publishing: 43-74.
- SEGAL 2011** SEGAL, Einat, 2011. "The Magi on the portal of Saint-Trophime in Arles: meaning and politics", *Arte medievale*, 1: 49-60.
- SENRA 2002** SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, 2002. "¿Hércules versus Cristo? Una posible simbiosis iconográfica en el románico hispano", *Quintana*, 1: 275-283.
- SEPÚLVEDA 1991** SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles, 1991. "Reflexiones sobre el Programa Iconográfico de San Pedro de la Nave (Zamora) I", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7: 133-157.
- SERRA 1989** SERRA, Renata, 1989. *Italia Romanica. La Sardegna*, Milano, Jaca Book.
- SERRANO, LOZANO 2016** SERRANO COLL, Marta, LOZANO LÓPEZ, Esther, 2016. "The Cloistral Sculpture at La Seu d'Urgell and the Problems of its Visual Repertoire", G. Boto Varela, J. E. A. Kroesen (eds.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout, Brepols: 275-290.

- SETLAK-GARRISON 1984** SETLAK-GARRISON, Helene Sylvie, 1984. *The capitals of St. Lazare at Autun: their relationship to the Last Judgment portal*, Ph. D. diss., University of California, Los Angeles.
- SGRIGNA 2010** Sgrigna, Ilaria, 2010. *Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado como instrumento para la definición de una geografía artística en el marco del románico europeo*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- SILVA 1999** SILVA COSTOYAS, Rafael, *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, 3ª ed., Santiago de Compostela, Ediciones Monte Casino, 1999.
- SIMON 1975** SIMON, David L., 1975. "Daniel and Habakkuk in Aragon", *Journal of the British Archaeological Association*, 38: 50-54.
- SIMON 1980** SIMON, David L., 1980. "L'art roman source de l'art roman", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11: 249-267.
- SIMON 1994** SIMON, David L., 1994. "El tímpano de la catedral de Jaca", en *Jaca en la Corona de Aragón (siglos XII-XVIII)*", XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 20-25 de septiembre de 1993) III, Zaragoza: 405-419.
- SIMON 2001** SIMON, David L., 2001. "A Moses capital at Jaca", *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, M. L. Melero Moneo et alii (eds.), Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona: 209-219.
- SIMPOSIO 2010 (1986)** FERCH, Arthur J., HASEL, Gerhard F., SHEA, William H., BENNETT, Douglas, SCHWANTES, Siegfried J., ANDREASEN, Niels-Erik, RODRÍGUEZ, Ángel M., 2010 (1986). *Simposio sobre Daniel. Estudios introductorios y exegéticos*. F. B. Holbrook (ed.), México Central, Gema Editores.
- SIRGANT 1996** SIRGANT, Pierre, 1996. *Moissac. Bible ouverte*, Montauban.
- SOLTEK 1987** SOLTEK, Stefan Eugen, 1987. *Der Freckenborster Taufstein*, doctoral Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität Bonn.
- SÖRRIES 2005** SÖRRIES, Reiner, 2005. *Daniel in der Löwengrube: zur Gesetzmäßigkeit frühchristlicher Ikonographie*, Wiesbaden, Reichert.
- SOTOMAYOR 1975** SOTOMAYOR MURO, Sebastián, 1975. *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*, Granada, Facultad de Teología.
- SOTOMAYOR 2006** SOTOMAYOR MURO, Sebastián, 2006. "La iconografía de Centcelles. Enigmas sin resolver", *Pyrenae*, 37, 1: 143-173.
- SOUSA 1983** SOUSA, José, 1983. "La portada meridional de la iglesia de San Julián de Moraime", *Brigantium*, 4: 143-155.
- SOUTOU 1969** SOUTOU, André, 1969. "Documents sur quelques églises du Rouergue (XI^e-XIII^e siècles)", *Annales du Midi*, 81: 349-378.

- STOUFF 2000** STOUFF, Louis, 2000. *Arles au Moyen Âge finissant*, Marsella, La Thune.
- STRATFORD 1985** STRATFORD, Neil, 1985. "Post scriptum: un groupe de sculptures «rhodaniennes» à Autun", *Le Tombeau de Saint Lazare et la sculpture romane à Autun après Gislebertus*, Autun, Musée Rolin: 122-130.
- STRATFORD 1991** STRATFORD, Neil, 1991. "Le portail roman de Neuilly-en-Donjon", *Congrès archéologique de France, 146^e session, Bourbonnais*, 1988, Paris, Société Française d'Archéologie: 311-338.
- STRZYGOWSKI 1903** STRZYGOWSKI, Josef, 1903. *Klein Asien. Ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, J. C. Hinrichs.
- SUÁREZ 1997** SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana, 1997. *Patrimonio cultural de San Isidoro de León. B. Serie Bibliográfica. Los códices III.1, III.2, III.3, IV y V (Biblia, Liber Capituli, Misal)*, II, León, Universidad de León.
- SUNDERLAND 1946** SUNDERLAND, Elizabeth Read, 1946. "The Daniel Relief and Cluniac Sculpture of the Tenth Century at Charlieu in Burgundy", *Speculum*, 21, 1: 42-48.
- SUNDERLAND 1971** SUNDERLAND, Elizabeth Read, 1971. *Charlieu à l'époque médiévale*, Lyon, Lescuyer.
- SUREDA 1985** SUREDA PONS, Joan, 1985. *La Edad Media. Románico. Gótico. Historia Universal del Arte*, IV, Barcelona, Editorial Planeta.
- SWINFORD 2004** SWINFORD, Dean 2004. *Through the Daemon's Gate: Kepler's Somnium, Medieval Dream Narratives, and the Polysemy of Allegorical Motifs*, University of Florida.
- TAGLIAFERRI 2003** TAGLIAFERRI, Elisa, 2003. "Gli affreschi della basilica inferiore di San Clemente: rivisitazione iconografica e revisione cronologica", *Arte musica spettacolo*, 4: 153-179.
- TANNER 2003** TANNER, J. Paul, 2003. "The Literary Structure of the Book of Daniel", *Bibliotheca Sacra*, 160: 269-282.
- TATARKIEWICZ 1991** TATARKIEWICZ, Władysław, 1991. *Historia de la Estética II, La Estética Medieval*, Madrid, Ediciones Akal.
- TERRADAS 2008** TERRADAS SABORIT, Ignasi, 2008. *Justicia vindicatoria: de la ofensa e indefensión a la imprecación y el oráculo, la vindicta y el talión, la ordalía y el juramento, la composición y la reconciliación*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- TERRET 1914** TERRET, Victor, 1914. *La sculpture bourguignonne aux XII^e et XIII^e siècles. Ses origines et ses sources d'inspiration. Chuny*, Autun, Paris, V. Terret.
- TERRET 1925** TERRET, Victor, 1925. *La sculpture bourguignonne aux XII^e et XIII^e siècles. Ses origines et ses sources d'inspiration. Autun*, Autun, V. Terret.

- THIRION 1976** THIRION, Jacques, 1976. "Saint-Trophime d'Arles", *Congrès archéologique de France*, 134^e session, *Pays d'Arles*, 1976, Paris, Société française d'archéologie: 360-479.
- THIRION 1990** THIRION, Jacques, 1991. "Les façades des églises romanes de Provence", *La façade romane. Actes du Colloque international organisé par le Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale. Poitiers, 26-29 septembre 1990*, *Cahiers de civilisation médiévale*, 135-136: 385-392.
- TIGAY 1982** TIGAY, Jeffrey H., 1982. *The Evolution of the Gilgamesh Epic*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- TOMEA 1987** TOMEA GAVAZZOLI, Maria Laura, 1987. *Museo novarese: documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, M. L. Tomea Gavazzoli (coord.), Novara, Comune di Novara, Istituto Geografico De Agostini: 187-194.
- TRAVIS 2000** TRAVIS, William J., 2000. "Daniel in the lions' den: problems in the iconography of a cistercian manuscript Dijon. Bibliotheque Municipale, ms 132", *Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*, II, 1-2: 49-71.
- TRÜMPLER 1987** TRÜMPLER, Stefan, 1987. *Neue Forschungen zu Moissac*, mémoire, Université de Berne.
- TURELL 2008** TURELL COLL, Luis G., 2008. "El coleccionismo de tejidos coptos en Cataluña y la formación de la colección del Museu de Montserrat", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 2: 113-124
- URANGA, ÍÑIGUEZ 1973** URANGA GALDIANO, José Esteban, ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, 1973. *Arte medieval navarro*, III, Pamplona, Editorial Aranzadi.
- VALDEZ 2012** VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth, 2012. *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*, Turnhout, Brepols.
- VALLEJO 1999** VALLEJO BOZAL, Javier, 1999. "El ciclo de Daniel en las miniaturas del códice", *Codex biblicus legionensis: veinte estudios*, León: 175-186.
- VALLERY-RADOT 1929** VALLERY-RADOT, Jean, 1929. "Les analogies des églises de Saint-Fortunat de Charlieu et d'Anzy-le-Duc", *Bulletin Monumental*, 88: 243-267.
- VAN DEIJK 1994** VAN DEIJK, Ada, 1994. *Pays-Bas romans*, Saint-Léger-Vauban, (col. La nuit des temps), Zodiaque.
- VAN DEN ABEELE 1999** VAN DEN ABEELE, Baudouin, 1999. "L'allégorie animale dans les encyclopédies latines du Moyen Âge", *L'animal exemplaire au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*, Berlioz, Jacques, Polo de Beaulieu, Anne-Marie (dirs.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 123-143.

- VAN ROBAIS 1873** VAN ROBAIS, Armand, 1887. "Notice sur une petite seille en bois recouverte de cuivre repoussé, trouvée dans le cimetière dit mérovingien de Miannay (arrondissement d'Abbeville)", *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 11: 139-147.
- VERDIER 1977** VERDIER, Philippe, 1977. "La vie et les miracles de saint Benoît dans les sculptures de Saint-Benoît-sur-Loire", *Mélanges de l'École française de Rome*: 117-153.
- VERGNOLLE 1978** VERGNOLLE, Eliane, 1978. "Histoire d'un groupe de chapiteaux préclunisiens de Bourgogne", *Gesta*, 17, 2: 3-13.
- VERGNOLLE 1985** VERGNOLLE, Eliane, 1985. *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI^e siècle*, Paris, Picard.
- VESCOVI 2017** VESCOVI, Michele Luigi, 2017. "An Eschatological Mirror the Romanesque Portal of Beaulieu-sur-Dordogne", *Gesta*, 56, 1: 53-80.
- VEZZANI 2005** VEZZANI, Irene, 2005. "I guardiani del tempio: leoni e sfingi custodi del sacro", *Aegyptus. Revista italiana di egittologia e di papirologia*, 1-2: 199-218.
- VIDAL 1926** VIDAL RODRÍGUEZ, Manuel, 1926. *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago: explicación arqueológica y doctrinal*, 2 vols., Santiago de Compostela, Tip. de El Eco Franciscano.
- VIDAL 2002** VIDAL ÁLVAREZ, Sergio, 2002. "Problemas en torno a la iconografía del Libro de Daniel en la escultura hispánica de los siglos IV-VII", *Madridener Mitteilungen*, 43: 220-238.
- VIDAL, MAURY, PORCHER 1959** VIDAL, Marguerite, MAURY, Jean, PORCHER, Jean, 1959. *Quercy roman*, Saint-Léger-Vauban, (col. La nuit des temps), Zodiaque.
- VIGO 2010** VIGO TRASANCOS, Alfredo, 2010. "Tras las huellas de Hércules, la Estoria de Espanna, la Torre de Crunna y el Pórtico de la Gloria", *Quintana*, 9: 217-233.
- VILA 1986** VILA DA VILA, Margarita, 1986. *La iglesia románica de Cambre*, Cambre, Ayuntamiento de Cambre.
- VILA 1999** VILA DA VILA, María Margarita, 1999. *Ávila románica: Talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila e Institución Gran Duque de Alba.
- VOISENET 2012** VOISENET, Jacques, 2012. "El simbolismo animal según los clérigos de la Edad Media", *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protobistoria hasta el final de la Edad Media*, M^a R. García Huerta, F. Ruiz Gómez (coords.), Madrid, Ed. Síntesis: 187-206.
- VOLOSHINOV 1996** VOLOSHINOV, Alexander V., 1996. "Symmetry as a Superprinciple of Science and Art", *Leonardo*, 29, 2: 109-113.

- Wacker 1954** WACKER, Gertrud, 1954. *Ikongraphische Untersuchungen zur Darstellung Daniels in der Löwengrube*, Diss. phil., Universität Marburg.
- WALTER 1989** WALTER, Christopher, 1989. "The Iconography of the Prophet Habakkuk", *Revue des études byzantines*: 251-260.
- WEISBACH 1946** WEISBACH, Werner, 1946. "Das Daniel-Kapitell in Dom von Chur und der dämonische Stoffkreis der romanischen Plastik", *Phoebus*, I, 3 / 4: 151-155.
- WEISBACH 1949 (1945)** WEISBACH, Werner, 1949 (1945). *Reforma religiosa y arte medieval. La influencia de Cluny en el románico occidental*, Madrid, Espasa-Calpe.
- WEITZMANN 1957** WEITZMANN, Kurt, 1957. "Narration in Early Christendom", *American Journal of Archaeology*, 61, 1: 83-91.
- WERLIN 2006** WERLIN, Steven H., 2006. *Eagle Imagery in Jewish Relief Sculpture of Late Ancient Palestine: Survey and Interpretation*, thesis, University of North Carolina, Chapel Hill.
- WIEBEL 1935** WIEBEL, Richard, 1935. "Der Bildinhalt der Domplastik in Chur", *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 37: 50-63.
- WILLIAMS 1999** WILLIAMS, John, 1999. "Orígenes de las miniaturas de la Biblia de San Isidoro", *Codex biblicus legionensis: veinte estudios*, León: 143-160.
- WILPERT 1934** WILPERT, Giuseppe, 1934. "Il simbolo eucharistico del cibo di Daniele nella fossa dei leoni", *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. ser. III. Rendiconti*, 9: 89-94.
- WIRTH 1999** WIRTH, Jean, 1999. *L'image à l'époque romane*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- WIRTH 2004** WIRTH, Jean, 2004. *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Librairie Droz.
- WOOD 1978** WOOD, Mary Louise, 1978. *Early Twelfth Century Sculpture in Pavia*, Ph. D. diss., The John Hopkins University, Baltimore.
- WRANGEL, DIEULAFOY 1913** WRANGEL, Ernest, DIEULAFOY, Marcel, 1913. "La cathédrale de Lund", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 57, 5: 317-326.
- WRIGHT 2014** WRIGHT, Stephen K., 2014. "The Twelfth-Century Story of Daniel for Performance by Hilarius: An Introduction, Translation, and Commentary", *Early Theatre*, 17, 1: 9-48.
- YARZA 1982** YARZA LUACES, Joaquín, 1982. "Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet", *Quaderns d'estudis medievals*, 9: 535-556.
- YARZA 1984** YARZA LUACES, Joaquín, 1984. *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, Alianza.

- YARZA 1987** YARZA LUACES, Joaquín, 1987. "Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet (Lérida)", *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona: 182-230.
- YARZA 1998** YARZA LUACES, Joaquín, 1998. *Beato de Liebana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, Editorial Moleiro.
- YARZA 2000** YARZA LUACES, Joaquín, 2000. "La escultura monumental de la Catedral Calceatense", *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29-31 de enero de 1998, Santo Domingo de la Calzada, Cabildo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada: 151-205.
- YVONNET-NOUVIALE 1997** YVONNET-NOUVIALE, Valérie, 1997. *La sculpture monumentale de Toulouse et sa zone d'influence au nord des Pyrénées*, thèse de doctorat, Université Toulouse-le Mirail.
- YZQUIERDO 1983** YZQUIERDO PERRÍN, Ramón José, 1983. *La arquitectura románica en Lugo*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- YZQUIERDO 1992** YZQUIERDO PERRÍN, Ramón José, 1992. *El Maestro Mateo*, Madrid, (col. Cuadernos de Arte Español, 23), Historia 16.
- ZALUSKA 1984** ZALUSKA, Yolanta, 1984. "La imagen de Babilonia y el ciclo de Daniel", *El "Beato" de Saint-Sever Ms. lat. 8878 de la Bibliothèque nationale de Paris*, X. Barral i Altet (ed.), Madrid, Edilán: 327-332.
- ZALUSKA 1991** ZALUSKA, Yolanta, 1991. *Manuscrits enluminés de Dijon*, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique.
- ZISSU 1999** ZISSU, Boaz, 1999. "Daniel in the lions's den (?) at Tel Lavnin, Judaeon Shephelah", *Revue Biblique*, 106, 4: 563-573.

3. Otras referencias digitales y bases de datos no incluidas en la bibliografía anterior

- ART-ROMAN.NET . <http://www.art-roman.net/>, [2016/10/20].
- BALDIRI, B., *Monestirs de Catalunya*, <http://www.monestirs.cat>, , [2016/09/09].
- GARCÍA, Esteve, SERRANO, Esther. *Bàsicament Romànic*, <http://estevesther.blogspot.com.es>, [2016/11/10].
- FREIRE, Rubén Carlos. <http://romanicohispania.blogspot.com.es>, [2017/04/15].
- GARNIER, Antoine. <http://atlas-roman.blogspot.com.es>, [2017/03/08].
- INDEX CHRISTIAN ART. *The Index of Christian Art*, <https://ica.princeton.edu/scope/> [2017/04/18].
- JALLADEAU, Joël. *Du temps, de l'espace et des hommes*, <http://jalladeauj.fr>, [2017/03/23].
- L'ART ROMAN BOURGUIGNON. <http://www.bourgogneromane.com>, [2017/05/20].
- LIEUX SACRÉS.. <http://lieuxsacres.canalblog.com>, [2016/12/20].
- OLAÑETA, Juan Antonio. <http://www.claustro.com>, [2017/05/01].
- PIERRE, Emmanuel. <http://www.romanes.com/>, [2017/01/15].
- THESAURUS DES IMAGES MÉDIÉVALES EN LIGNE (TIMEL). <http://gahom.ehess.fr/index.php?340> [2017/04/20].