

ATRIBUTOS DE LOS SANTOS.-

Atributo [latín = asignado, concedido]: Símbolos para reconocer a las personas representadas. Clases principales: atributos *permanentes*, por ejemplo: de los soberanos; *históricos* o *legendarios*, por ejemplo: de los santos; *mitológicos*, por ejemplo: el águila como ave de los dioses; *alegóricos*, por ejemplo: la balanza de la justicia.

Atributos de los santos: Objetos o símbolos que caracterizan a cada santo de modo especial (atributos individuales) o a una categoría de santos (atributos colectivos; por ejemplo: el rollo o libro, para los apóstoles o Padres de la Iglesia; la palma, para los mártires). Son frecuentes a partir del S. V d.C. Los atributos individuales están ligados a la vida, leyenda o martirio de un santo. Algunos atributos de los santos:

Águila: San Juan Evangelista

Ancora: San Nicolás

Ángel: San Mateo Evangelista

Barco: Adelaida, Nicolás, Ursula

Cáliz: Bárbara, Juan Evangelista, Norberto, Tomás de Aquino

Capa partiéndola: Martín de Tours

Capelo cardenalicio: Padres de la Iglesia

Ciervo (cruz en la cornamenta): Eustaquio, Humberto

Colmena: Ambrosio, Bernardo de Clairevaux

Corazón: Agustín, Brígida, Francisco de Sales, Teresa de Ávila

Cordero: Inés, Juan Bautista

Cruz: Juan Bautista, Andrés, Brígida, Helena

Dragón: Jorge, Margarita, Miguel

Espada: Los mártires

Flecha: Sebastián, Ursula

Hacha: San Bonifacio, José

Lanza: Jorge, Apóstol Tomás

León: Jerónimo, Evangelista S. Marcos

Libro: Apóstoles, evangelistas, doctores de la Iglesia, Teresa de Ávila

Mitra: Obispos y abades

Niño Jesús: Antonio de Padua, Cristóbal

Organo: Cecilia

Palma: S. Mártires

Paloma: Gregorio el Grande

Pan: Isabel de Turingia, Nicolás

Parrilla: Lorenzo

Rueda: Catalina de Alejandría

Serpiente: Juan Evangelista

Tenazas: Ágata

Toro: S. Lucas Evangelista

Torre: Bárbara

SIMBOLOGÍA DE LA CRUZ EN EL ARTE.-

“Como símbolo mágico-religioso, la cruz puede representar las estrellas (especialmente el sol; así, la *esvástica*, cruz en forma de rueda), el viento, el tiempo, los árboles (como árbol de la vida), hombres y animales, así como objetos de culto.

Como cruz sencilla, *crucifijo*, grupo o escena de la crucifixión, uno de los temas principales del arte cristiano; primero, en el arte sepulcral y en las artes menores; con frecuencia, insinuada sólo simbólicamente. A partir del siglo y, la representación de la cruz se hace libremente y cada vez más frecuente. Las cruz procesionales están a menudo ricamente adornadas, empleándose también como relicario. A partir de los siglos IV y V son frecuentes las cruz de altar y los pectorales. En Irlanda y Escocia son típicas las cruz altas de piedra enclavadas en el suelo al aire libre (a partir del siglo VII), que posteriormente se generalizan en el continente europeo para señalar límites o fronteras. Hasta finales del románico predominan las formas de contornos austeros, si bien la decoración de las superficies es muy abundante en muchas de ellas; a partir del gótico existe mayor libertad de formas; a menudo, con guarnición ornamental; en el barroco son corrientes las formas radiadas a partir del punto de intersección de los brazos.

Cruz ancorada: Una cruz que forma una o varias áncoras.

Cruz antoniana o cruz egipcia: Cruz en forma de una T griega. También llamada cruz en T.

Cruz arbolada: Cruz en forma de árbol; una de las formas de la cruz de culto documentada a partir del siglo y, con hojas, flores y frutos, como símbolo de la superación de la muerte (Árbol de la vida); desde los siglos XII-XVI, profusamente decoradas, sobre todo en Alemania e Italia.

Cruz de Borgoña o Cruz de San Andrés. Llamada también cruz decusada según el apóstol Andrés; también se la denomina las aspas de Borgoña.

Cruz de disco: Cruz o crucifijo delante de un disco de fondo con decoración ornamental o figurativa; especialmente frecuente entre finales del siglo XI y finales del XIII.

Cruz gamada: Cruz esvástica (del sánscrito svasti = felicidad): Una forma de cruz transmitida en diversas variantes. Sus antecedentes se remontan a la cerámica de bandas neolítica (tercer milenio a.C.); esencialmente como símbolo solar.

Cruz pectoral: Una cruz, casi siempre de oro, con una reliquia, llevada desde el siglo XIII por los papas, cardenales, obispos y abades. Se desarrolló a partir del encolpio.

Cruz de la resurrección: Representación simbólica de la muerte (cruz sin cuerpo, sólo con el crismón) y resurrección de Cristo (guardias dormidos, cruz de triunfo) en el arte de los sarcófagos, alrededor del 350.

Cruz en T: Cruz de San Antonio.

Cruz triunfal: Representación plástica, en Italia también pintada, de la Crucifixión de Cristo; frecuentemente, con María y San Juan; especialmente en las iglesias románicas, colgando del arco triunfal o en el ambón romano.”

VVAA.- *Arte; Diccionarios Rioduero. Madrid 1978. Págs. 108-109*

“En el complejo simbolismo de la cruz, que no niega ni sustituye, sino, ratifica su sentido histórico en la realidad del cristianismo, entran dos factores esenciales: el de la cruz propiamente dicha y el de la crucifixión o “estar sobre la cruz”.

En primer lugar, la cruz se ofrece como una derivación dramática, como una inversión del árbol de la vida paradisiaco. Por ello, en la iconografía medieval, la cruz es representada muchas veces como árbol con nudos y hasta con ramas, a veces en forma de Y, y otras en forma espinosa. Cual acontece con el árbol de la vida, la cruz es un eje del mundo.. Situada en el centro místico del cosmos, es el puente o la escalera por los que las almas suben hacia Dios. En algunas variantes, la cruz tiene siete escalones, como los árboles cósmicos que figuran los siete cielos. Consecuentemente, la cruz establece la relación primaria entre los dos mundos (terrestre y celeste), pero también, a causa del neto travesaño que corta la línea vertical que corresponde a los citados significados (eje del mundo, símbolo del nivel), es una conjunción de contrarios, en la que casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra; de ahí su transformación en sentido agónico de lucha y de instrumento de martirio. A veces la cruz aparece en forma de T, para resaltar más la oposición casi igualada de dos principios contrarios.

Jung dice que, en algunas tradiciones en que aparece la cruz como símbolo del fuego y del sufrimiento existencial, puede deberse a que sus dos maderos se relacionan, en su origen, con los empleados para producir la llama, a los que se considera por los primitivos como masculino y femenino. Pero el sentido de conjunción prevalece. En el Timea de Platón, el demiurgo, vuelve a unir las partes del alma del mundo, mediante dos suturas que tienen la forma de una cruz de san Andrés. Bayley insiste en el sentido ígneo de la cruz y, en su sistema etimológico, explica que las voces *cross, crux, cruz, crowz, croaz, krois, krouz*, resuelven todas en *ak ur os*: “luz del Gran Fuego”. La cruz como emblema gráfico ha sido universalmente utilizada; en gran parte por el influjo cristiano. En gran parte también por la elementalidad del signo, y sabido es que las nociones elementales, sean ideas o signos, han aparecido sobre la tierra sin necesidad de influjo cultural determinado.

Cientos de formas de cruces se han reseñado en libros de simbolismo gráfico, (...), siendo posible, por simbolismo del grafismo, descubrir el sentido particular de cada modalidad; muchas se encuentran en insignias de Ordenes militares, condecoraciones, etc.

Por su universalidad destaca la *cruz gamada*, a la que nos referimos bajo el nombre de esvástica.

Por su antigüedad y particular interés, destaca la *cruz egipcia o ansada*. Esta, en el sistema jeroglífico, significa vida y vivir (Nem Ankh) y entra en la composición de palabras como salud, felicidad y similares. Su brazo superior es una curva cerrada, a veces casi circular. En él describe su significado en los términos que siguen: La fonética del signo, reúne los signos de la actividad, la pasividad y su mezcla, la cual concuerda con el simbolismo general de la cruz, como integración del principio activo y el pasivo. La misma formación gráfica del signo de la cruz ansada expresa una idea profunda: el círculo vital irradiado por el principio descendiendo sobre la superficie (sobre la pasividad a la que anima) y penetrando (por la vertical) hacia el infinito. Puede considerarse también como nudo mágico que enlaza juntamente una combinación particular de elementos que originan un individuo, lo que ratifica su carácter de signo vital. Puede también significar el destino. Juzgado desde el punto de vista macrocósmico (analogía con el mundo), el Ankh puede representar el sol, el cielo y la tierra (círculo, trazo vertical y horizontal). Como signo microcósmico (analogía con el hombre), el círculo representaría la cabeza del hombre (la razón, el sol que le vivifica), los brazos (representados por la barra horizontal) y su cuerpo (la vertical).

La determinación más general de la cruz, en resumen, es la de conjunción de contrarios: lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal); lo superior y lo inferior, la vida y la muerte. En sentido ideal y simbólico, estar crucificado es vivir la esencia del antagonismo base que constituye la existencia, su dolor agónico, su cruce de posibilidades y de imposibilidades, de construcción y destrucción. Según Evola, la cruz simboliza la integración de la septuplicidad del espacio y del tiempo, como forma que retiene y a la vez destruye el libre movimiento; por esto, la cruz es la antítesis de la serpiente o dragón Ouroboros, que expresa el dinamismo primordial anárquico anterior al cosmos (orden). Por esto hay una relación estrecha entre la cruz y la espada, puesto que ambas se esgrimen contra el monstruo primordial.”

*Juan Eduardo Cirlot.- Diccionario de Símbolos.
Ed. Labor. Barcelona. 1991. Págs. 154-156*

“Uno de los símbolos de más amplia y antigua difusión. Al igual que el cuadrado, participa del simbolismo del número cuatro (si se consideran sus cuatro extremos); de ahí que simbolice también los cuatro puntos cardinales. En China, por el contrario, se la relacionaba con el número cinco (y con el diez), teniendo en consideración el punto de intersección de la cruz.

Si sólo se toman como punto de referencia los dos brazos de la cruz, puede convertirse en el símbolo de la interpenetración de ámbitos opuestos; ante todo, del cielo y de la tierra, o también del tiempo y del espacio

En la arquitectura, sobre todo en construcciones religiosas y urbanas, la ordenación en forma de cruz juega, frecuentemente, un papel importante (y no sólo desde el punto de vista práctico); así, por ejemplo, la cruz griega determina la planta de muchas iglesias bizantinas y sirias; la cruz latina, de las iglesias románicas y góticas.

La cruz puede entenderse también como símbolo de la encrucijada (como lugar o punto donde se cruzan los caminos de los muertos y de los vivos); en este sentido se encuentra frecuentemente en muchas tribus africanas (junto a un significado que abarca al cosmos en su totalidad, es decir, a los seres humanos, a los espíritus y a los dioses).

A menudo, en Asia se entiende el eje vertical de la cruz como símbolo de las fuerzas activas, subordinadas al cielo, es decir, del principio masculino, mientras que el eje horizontal corresponde a las fuerzas pasivas del agua, es decir, al principio femenino. Ambos ejes simbolizan, además, los equinoccios y los solsticios.

La cruz inscrita en un círculo se considera como la mediación entre el cuadrado y el círculo y acentúa, simbólicamente, la especial relación entre el cielo y la tierra. Constituye así símbolo del centro, del equilibrio entre actividad y pasividad del ser humano perfecto. Si se interpretan los cuatro brazos de la cruz inscrita en el círculo como radios, se produce así la figura de la rueda, y, en consecuencia, el símbolo solar, que se encuentra representado de este modo tanto entre los pueblos asiáticos como entre los germanos (la cruz puede representar ocasionalmente, el símbolo solar sin necesidad de estar circunscrita por un círculo; por ejemplo: en Asiria).

Otro símbolo del fuego y del sol, que aparece primero en Asia y posteriormente entre los germanos, es la *cruz gamada (esvástica)*. -En el cristianismo, la cruz adquirió, por la muerte de Cristo en una cruz, significado especial como símbolo del sufrimiento, pero también del triunfo de Cristo, convirtiéndose así en símbolo por excelencia del cristianismo (si bien en un principio su uso fue escaso como consecuencia de la aversión que se sentía en la antigüedad por la muerte en la cruz).

En las artes plásticas cristianas aparece la cruz en una gran variedad de formas; las más usuales son la *cruz griega* y la *cruz latina*; un símbolo frecuente encubierto de la cruz es, a veces, el ancla.

La forma de la cruz se utiliza, además, como gesto de bendición y para santiguarse.

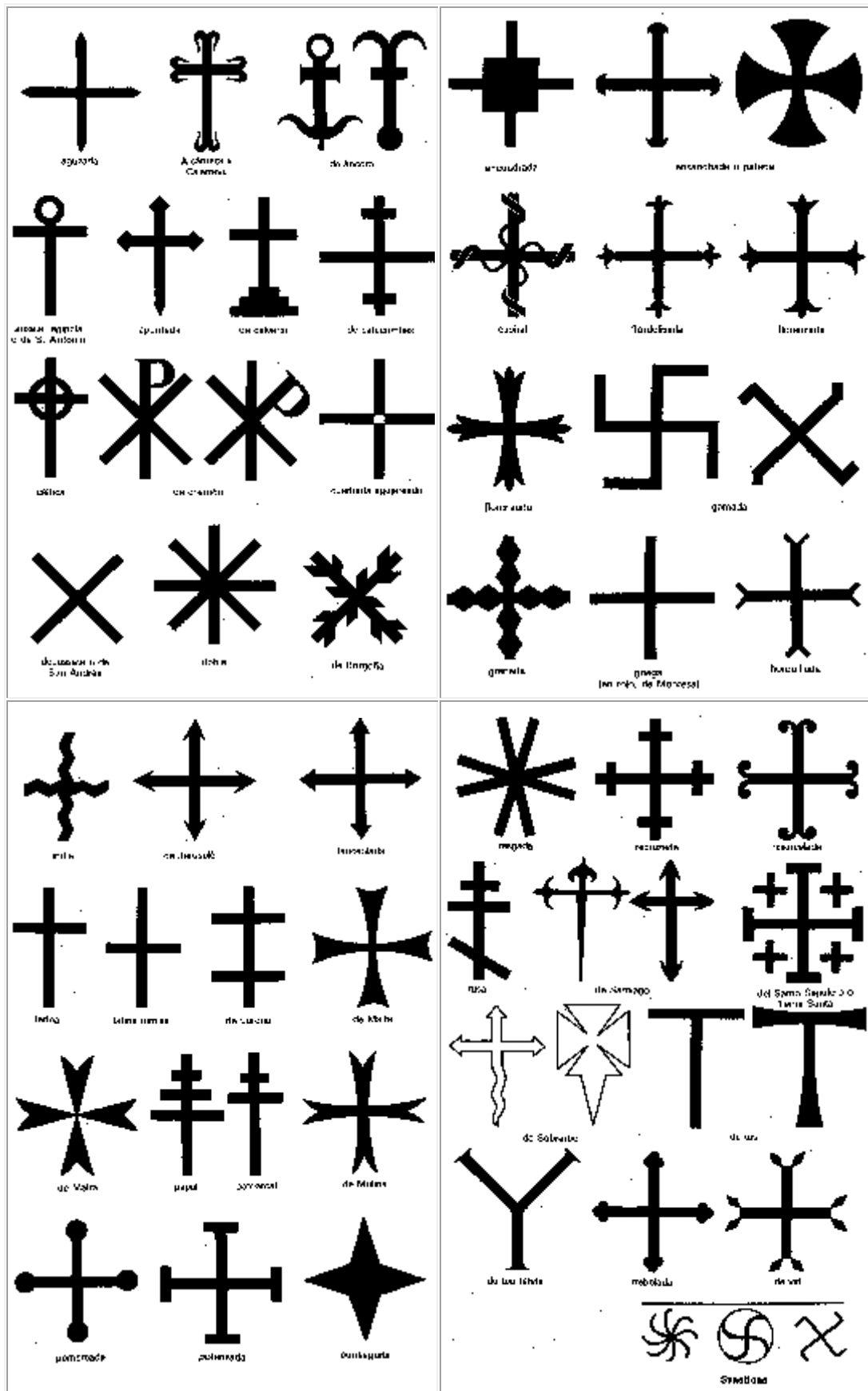
Muy antigua es la *cruz en tau* (o bífida) que hace referencia al simbolismo del árbol de la vida (árbol); y en el arte cristiano, la cruz de Cristo arbolada, con ramas y flores, constituye un símbolo de la superación de la muerte (Cruz arbolada).

Cruz arbolada: Una forma de la cruz de Cristo con hojas, flores y frutos, como símbolo de la superación de la muerte, que aparece, sobre todo, en Alemania e Italia. En ocasiones, un árbol con hojas y frutos y el Crucificado hace referencia al árbol paradisíaco de la sabiduría, y, en consecuencia, a la superación del pecado original por mediación de Cristo.

FORMAS DE CRUZ:

<p>1 cruz griega; 2 cruz latina; 3 cruz en tau; 4 cruz de San Pedro; 5 cruz de San Andrés; 6 cruz en tau bífida; 7 cruz ancorada; 8 cruz doble; 9 cruz egipcia 10 cruz patriarcal o cardenalia; 11 cruz de Lorena; 12 cruz papal; 13 cruz esvástica o gamada; 14 cruz rusa; 15 cruz recruzada; porque a los extremos de los brazos forman una cruz; 16 cruz potenciada; 17 cruz del Santo Sepulcro o de Jerusalén; 18 cruz trebolada, de San Lázaro, de Brabante; 19 cruz de Malta; 20 cruz copta.</p>	
<p>VVAA.- <i>Símbolos; Diccionarios Rioduero. Madrid 1978. Págs. 70-71</i></p>	

OTRAS FORMAS DE CRUCES:



Los símbolos cristianos: Complejidad y variedad de significados.

“... Los símbolos son complejos y muchas veces encierran más de un significado. Son puertas que abren otras puertas. Vicente de Beauvais, un gran divulgador, dice que el saber se cimienta en los llamados “cuatro espejos”. Los llamó así porque, del mismo modo que los espejos reflejan la realidad, las imágenes sirven para reflejar las verdades de la fe. (...)

Según Vicente, el primero es el *Espejo de la Naturaleza* y sirve para manifestar las realidades del mundo material y espiritual en el mismo orden en que Dios las ha creado. Son las escenas con florerillas, hortalizas y animales diversos, palomas, conejos, caballos; ese es el espejo de la naturaleza. (...)

El segundo espejo es el *de la Ciencia*. (...) Es sencillo de entender. Parte de la idea del hombre caído por el pecado, necesitado de la redención de Dios, pero al mismo tiempo capacitado para redimirse por sí mismo a través del trabajo manual e intelectual. Los artistas glorifican por ese motivo las labores de la tierra en sus obras, ... los trabajos de los meses. La siega de los prados representa al mes de junio, julio se simboliza con la recolección y septiembre y octubre con la vendimia. (...)

Junto a los espejos de la Ciencia y la Naturaleza, Vicente de Beauvais establece *el Espejo Moral*. Éste es un poco más complicado, pero ... no es difícil. (...) El fin de la vida no es el saber, sino el obrar. De ahí que se distinga entre vicios y virtudes. Y se muestran ambos, para que todos podamos aprender. Lo hemos contemplado en multitud de iglesias. Por ejemplo, las figuras de mujeres de expresión severa, sentadas, graves, majestuosas. Son las virtudes. Hemos visto a menudo representaciones de las virtudes pero, si hacéis memoria, recordaréis que en muchas menos ocasiones que las de los vicios. (...)

... Las pinturas y las esculturas son un medio para aleccionar y lo importante es lo que debe combatirse. A diferencia de las virtudes, los vicios se muestran mediante escenas y no por símbolos... También es lógico. En una escena se narra descriptivamente, es decir, se pueden mostrar los efectos de un acto. (...) Así, cuando vemos una escultura con un marido que pega a su mujer se alegoriza la discordia; si vemos a un monje huyendo del convento, contemplamos la inconstancia; si un hombre adora a un mono, la idolatría; el hombre semidesnudo con una porra en la mano, la locura...

... Y la lujuria mediante una mujer cuyo sexo está siendo devorado por una serpiente...

Y, por último, el cuarto espejo, *el Espejo Histórico*. Es el más complejo. Si en los otros se mostraba a la humanidad en abstracto, aquí se escenifica la humanidad viviente bajo la eterna mirada de Dios, testimoniada por medio del Antiguo y del Nuevo Testamento. ... Debemos saber que cualquier interpretación de la Biblia puede contener al menos cuatro sentidos. Son éstos. Primero, el sentido histórico, que nos da a conocer la realidad de los hechos; después, el sentido alegórico, en el que el Antiguo Testamento actúa como prefiguración del Nuevo. En tercer lugar, el sentido tropológico, que nos descubre las verdades morales ocultas bajo la letra de la Sagrada Escritura. Por fin, en cuarto lugar, el sentido analógico, que permite entrever los misterios de la vida futura y la beatitud eterna.

Hay veces en que las reproducciones de historias bíblicas cuentan al menos cuatro historias, por ejemplo, cuando se reproduce a la ciudad de Jerusalén, pero es más habitual que sólo tengan tres significados. Pensad en cualquier catedral que hayáis visto. Recordaréis que en las jambas de la portada principal se suelen colocar las esculturas de los patriarcas y los profetas. Pues bien, cuando los vemos, visualizamos al menos tres historias: la suya propia, la de cada patriarca o profeta; la historia del mundo, representada a través de ellos; y, por último, el anuncio y emblema de Nuestro Señor Jesucristo”.

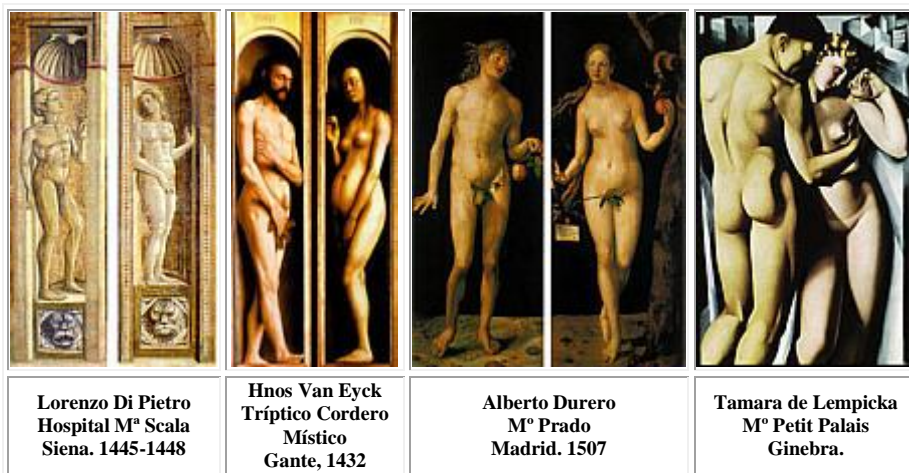
Libro del Génesis. Cap. 25: Ver.- 19-16 y Cap. 27: Ver.- 1-46

Adán y Eva:

“El desarrollo espiritual de una persona se funda igualmente en ese instante estelar en que por primera vez pronunció la palabra no y supo imponerla al padre, al maestro, al jefe. Cuando uno dice no, experimenta la sensación de un nudo interior que se desata. En cambio, al decir sí siempre te sientes en cierto modo atrapado. La negación pudo ser, el primer bálsamo que el alma humana confundiera con la libertad.

El hijo del Cro-Magnon, al regresar de madrugada a la cueva, había tenido la noche entera a su disposición para explorarla. Arriba en la oscuridad había constelaciones y se puso a enumerarlas; abajo había tantas fieras insomnes como estrellas y comenzó a aprender de ellas. La historia de la humanidad se compone de las sucesivas herejías, heterodoxias, rebeldías, vanguardias y manzanas envenenadas que lentamente han sido digeridas, asimiladas, convertidas en iglesias y academias. Desde sus púlpitos y tarimas nos amenazan, nos adoctrinan. Tal vez un primate vestido con túnica, después de coronarse a sí mismo con cuernos de oro, mandó a sus hijos que no comieran el fruto del árbol prohibido. Si Adán y Eva, una pareja de monos keniatas, no hubieran desobedecido aquella orden, aún estaríamos en el paraíso jugando con unos cocos. Probablemente, Lucifer fue en principio un átomo inconformista que se rebeló en el fondo de la materia y después no cesó de evolucionar hasta convertirse en un escritor que no quería salvar el mundo. Fue el primer espíritu del no. Muchos lo confunden con la cabeza de una serpiente.”

Manuel Vicent. El País, 7 de junio de 1998



LA ANUNCIACIÓN: INTRODUCCIÓN

La referencia más antigua a la Anunciación que nos ofrece la Biblia es del Profeta Isaías quien dijo *“El Señor mismo os dará una señal: Hé aquí que la virgen grávida da a luz y le llama Emmanuel”*. (Isaías 7, 14.)

María convivía con José sin consumir el matrimonio durante el primer año, como era costumbre en Judea, y en ese tiempo recibió la visita del Arcángel S. Gabriel que le llevaba el mensaje de Dios. Después de un momento de incompreensión y duda de María por su virginidad y de la aclaración del Ángel, acepta la voluntad de Dios y en el mismo instante se produce la Encarnación, el embarazo; de hecho en algunas representaciones María aparece ya embarazada.

José ya era un hombre mayor y se había desposado con María al recibir la revelación de Dios que hizo florecer su vara. Al conocer el estado de María y sabiendo que él no era el padre, decidió marcharse de casa para no dar un escándalo; en su huida se le apareció en sueños un ángel que le explicó la situación y volvió a casa con María y se hizo cargo de la “Sagrada familia” adoptando al Niño como propio. Esta condición de padre adoptivo (padre putativo) es la que se menciona tradicionalmente con las siglas de José P. P. motivo por el que se denomina Pepe a los que se llaman de nombre José.

Desde entonces vivieron como una familia común en la que Jesús aprendía el oficio de José y se preparaba para su vida pública.

San Lucas expone el suceso con las siguientes palabras:

“En el mes sexto fue enviado el Ángel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María y presentándose a ella, le dijo: “Salve, llena de gracia, el Señor es contigo””.

Ella se turbó al oír estas palabras y discurría qué podría significar aquella salutación. El Ángel le dijo: “No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios, y concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. Él será grande y llamado Hijo del Altísimo, y le dará el Señor Dios el trono de David, su padre, y reinará en la casa de Jacob por los siglos, y su reino no tendrá fin””.

Dijo María al Ángel: “¿Cómo podrá ser esto, pues yo no conozco varón?” El Ángel le contestó y dijo: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por esto el hijo engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios”. (...) Dijo María: “He aquí a la sierva del Señor; hágase en mí según tu palabra”. Y se fue de ella el Ángel.” (San Lucas.- 1, 26-38).



*Giovanni di Paolo.
Anunciación. 1445
Nal. Gal. of Art, Washington*



*Sueño de S. José
Anónimo murciano
Sant. N^a S^a Cortes, Alcaraz*



*Taller de S. José
Anónimo madrileño S. XVIII
Mon. S^a Clara, Villarrobledo*

LA ANUNCIACIÓN: MARÍA.-

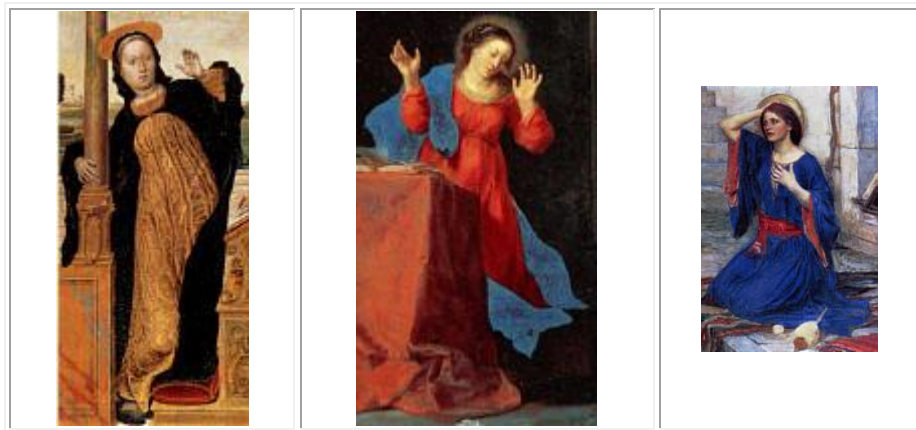
María, hija de San Joaquín y Santa Ana, fue consagrada por sus padres y vivió en el templo con otras muchachas desde los tres a los catorce años. Dios comunicó a José que debía desposarse con María y, así, se unieron en matrimonio respetando un año de convivencia en castidad como era la costumbre judía; en esa época se le apareció San Gabriel con el mensaje divino.

En el tema de la Anunciación se representa a María en distintas actitudes según el momento en que se desarrolla la acción y la podemos observar en:

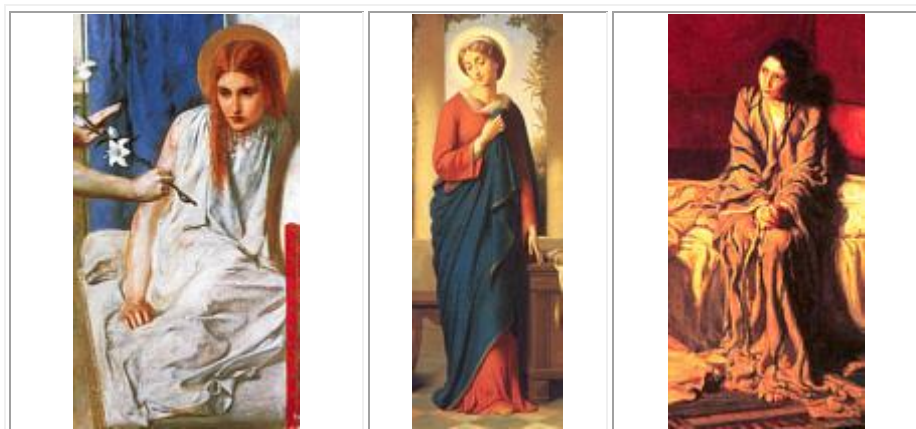
1º Salutación del Ángel. María está en sus tareas y recibe al ángel sin reaccionar aún.



2º Turbación (conturbatio). Al oír las palabras de San Gabriel se llena de inquietud y tiene miedo.



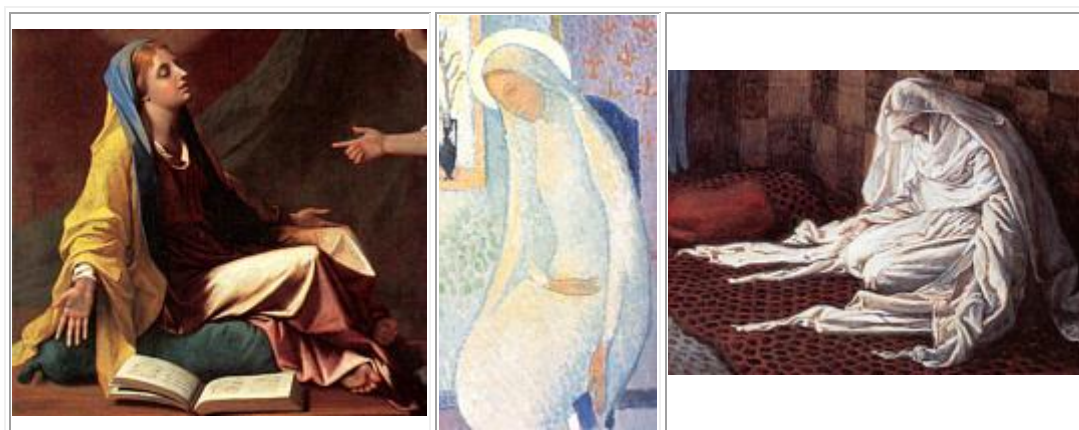
3º Reflexión (cogitatio). El ángel la tranquiliza y ella medita en su interior sobre lo que oye.



4° Interrogación (interrogatio). La virgen pregunta cómo podrá quedarse encinta pues “aún no ha conocido varón”.



5° Aceptación, sumisión (humiliatio). María acepta la voluntad divina y se somete declarándose sierva del Señor.



LA ANUNCIACIÓN: ARCÁNGEL SAN GABRIEL

La tradición judeocristiana habla de siete Arcángeles que residen en el reino de Dios de los cuales los cuatro más importantes que rodean el trono son Miguel, Rafael, Gabriel y Uriel; los tres primeros son los únicos citados por su nombre en la Biblia. Satán (o Satanás, Diabolo en griego) fue uno de los más importantes y, tras sublevarse a Dios, fue expulsado del Cielo a la tierra.

San Gabriel es el emisario divino y transmite los mensajes de Dios a las personas. En el Nuevo testamento se aparece dos veces para anunciar el nacimiento de un hijo: a Zacarías, esposo de Isabel (prima de María), para comunicarle que al hijo que tendrían debían llamarle Juan (el Bautista) y a María para decirle que quedaría encinta por obra de Dios y pondría a su hijo Emmanuel.

En la Anunciación suele aparecer con un par de alas y, a veces, con un cetro, una vara de azucena o una rama de olivo.

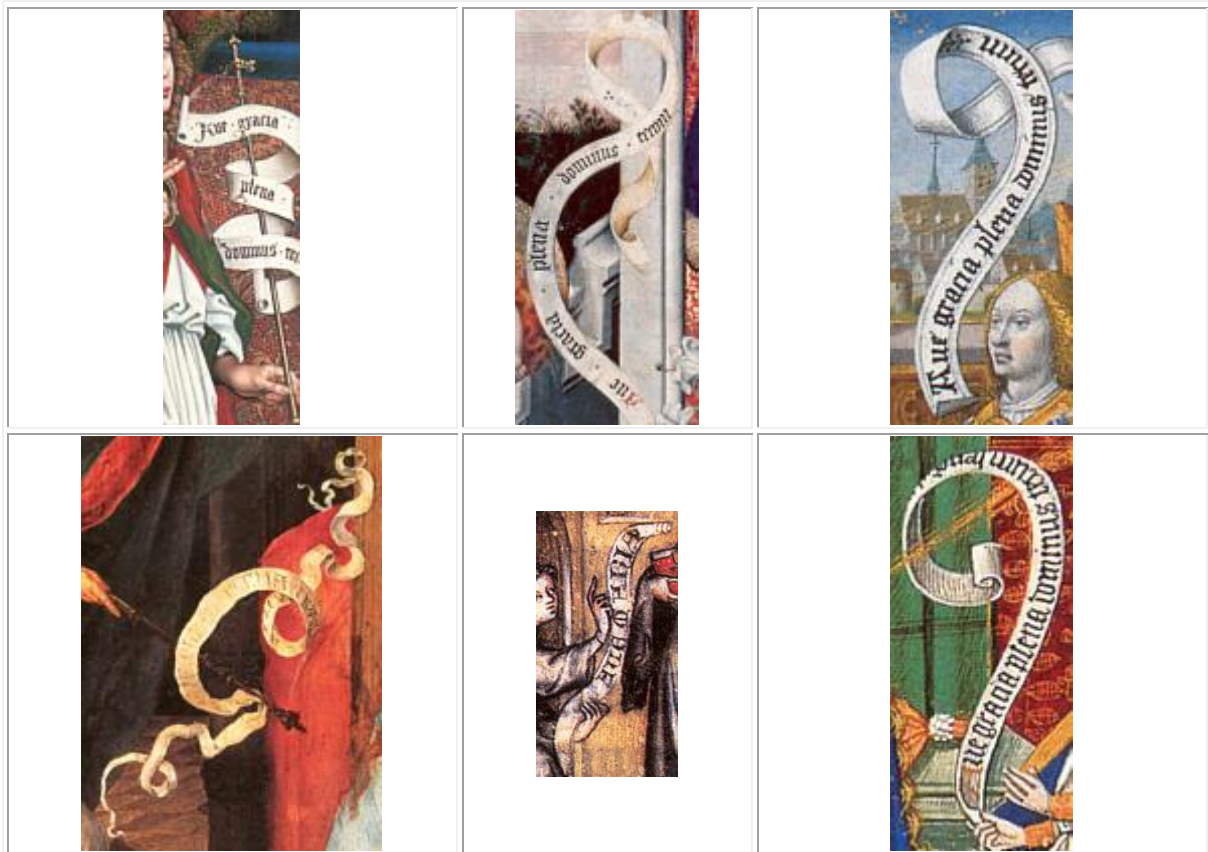
LA ANUNCIACIÓN: SALUTACIÓN DEL ÁNGEL

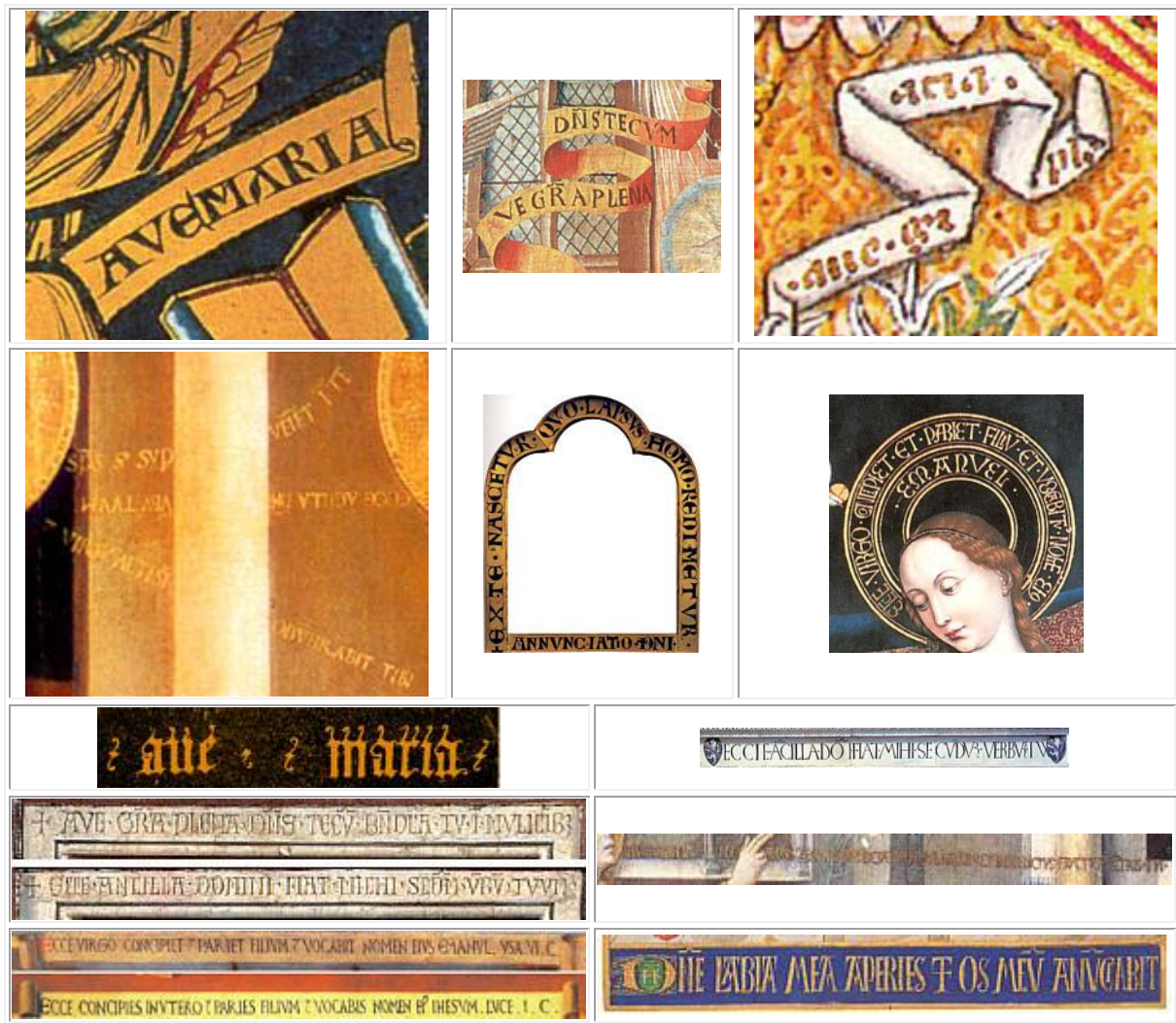
Cuando el ángel San Gabriel llega junto a María la saluda y anuncia la voluntad divina de encarnarse en ella; tras los primeros momentos de turbación y duda María acepta la decisión de Dios.

La salutación de S. Gabriel utilizada por la tradición correspondiente al evangelio de San Lucas es: “*Salve, María, llena de gracia, el Señor está contigo; eres bendita entre todas las mujeres y es bendito Jesús, el fruto de tu vientre*”. María responde sumisa al ángel: “*He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra*”.

Pero lo más frecuente es que se escriba en latín: “*Ave María, gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventri tui Iesus. Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum*”.

En las representaciones de la Anunciación el texto aparece a menudo en cartelas o saliendo de la boca de los protagonistas en una fórmula abreviada; la salutación del ángel suele ser: “*Ave Maria, gratia plena, dominus tecum*” y la contestación de María: “*Ecce ancilla domini*”.





LA ANUNCIACIÓN: LA AZUCENA Y EL OLIVO.-

Su nombre científico es *Lilium* y tiene su origen en la palabra griega “λιλίου”, usada antiguamente para indicar el *Lilium candidum*. Aunque existen muchas variedades una de las más interesantes es la citada *Lilium candidum*, azucena blanca, que alcanza un metro y medio de altura y florece en blanco entre junio y julio con corolas muy perfumadas.

Es emblema de la pureza, inocencia, virginidad y símbolo del principio femenino por su blancura; por estas atribuciones se ha relacionado tradicionalmente con la imagen de la Virgen.

En ocasiones se ha confundido con el Lirio (*Iris*), aunque la flor es diferente, quizá por el parecido entre los nombres de ambas o porque la variedad más común de azucena, la *Lilium candidum* también se ha llamado popularmente Lirio de S. Luis.

En algunas representaciones el ángel lleva una rama o está junto a un árbol de olivo que representa la paz que envía Dios a María por medio de San Gabriel.

LA ANUNCIACIÓN: DIOS PADRE, ESPÍRITU SANTO E HIJO.

Dios aparece en la Biblia como Elohim en hebreo, Theos en griego o Yavé del hebreo (YHWH), Jehová si se usa la transcripción fonética de sus cuatro consonantes; desde el S. III a. C. se le llama Adonai, Señor, pues se prohíbe pronunciar en voz alta el nombre de Dios.

Cuando en el Antiguo Testamento se hacía referencia a Dios, se pensaba en una sola entidad espiritual y eterna cuya manifestación recibía el nombre de Espíritu de Dios o Espíritu Santo; éste no se entendía como un ser distinto sino como la propia actividad divina; sólo desde el Nuevo Testamento el Espíritu Santo empieza a adquirir entidad propia. La palabra espíritu significa literalmente “hálito” o “viento” y, aunque es inmaterial, se representa tradicionalmente con la forma de una paloma; el paralelismo viene dado por la función que realizan ambos pues el Espíritu Santo transmite la voluntad de Dios así como la paloma mensajera era utilizada frecuentemente como correo.

A raíz del “pecado original” de Adán y Eva, Dios prometió enviar al Mesías, que en hebreo significa “ungido de Yavé”, semejante al término Cristo en griego, para proporcionar la salvación a la humanidad. Por el acto de la “encarnación” en una mujer Dios viene a ser Padre y al fruto de María se le denomina Hijo de Dios.

La concepción de la Trinidad, es decir que existe un solo Dios con tres personas distintas, no ha sido constante en la historia del cristianismo sino que ha evolucionado y las distintas interpretaciones han ocasionado disputas teológicas muy graves.

En el tema de la Anunciación a la Virgen además del Ángel que lleva el mensaje de Dios a María aparece casi siempre alguna representación divina.

En unas ocasiones hay un hombre de edad avanzada que se identifica con el Padre y otras veces es una paloma que representa al Espíritu Santo, pero lo más común es que estén ambas figuras del Padre y el Espíritu Santo.

Sin embargo no faltan ejemplos en los que aparecen las tres personas de la Trinidad, Padre, Espíritu Santo e Hijo, incluyendo a Cristo en forma de niño con una cruz o en las siglas JHS. La presencia de Jesús se manifiesta también en alguna ocasión por el estado de gestación de María que va lo lleva en su vientre.

DIOS PADRE

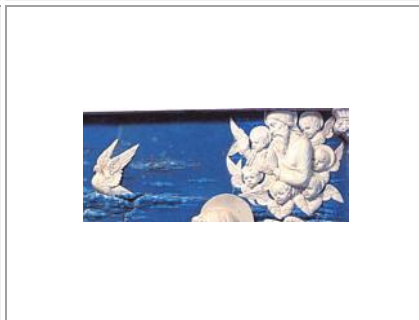




ESPÍRITU SANTO



DIOS PADRE Y EL ESPÍRITU SANTO



DIOS PADRE , ESPÍRITU SANTO E HIJO



LA ANUNCIACIÓN: ADÁN Y EVA.

En la representación de la Anunciación se incluye a veces la escena de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso.

El pecado original cometido por Adán y Eva rompe las buenas relaciones entre Dios y las personas por lo que la antigua tradición judía preveía que Éste enviaría al Mesías para redimir los pecados de la humanidad y restablecer esas relaciones.

En la Anunciación María se hace receptora del mensaje del Ángel que explicita la llegada del Mesías prometido y con la aceptación de la maternidad se cierra el círculo pues si una mujer (Eva) introdujo el pecado en el mundo, otra (María) trajo la posibilidad de perdón y salvación.

LA ANUNCIACIÓN: OTROS PERSONAJES.

Asociados al tema principal de la Anunciación se incluyen en algunas obras otros personajes y escenas.

Entre ellos figuran el profeta Isaías que predijo la intención de Dios de encarnarse en una virgen; San José, esposo de María, ajeno al anuncio del ángel aunque posteriormente aceptó hacerse cargo de la familia; Santa Isabel, prima de María, que fue a visitar a ésta al enterarse de su estado; una corte de ángeles en distintas actitudes que acompañan la escena; santos de los que eran devotos los clientes del artista creador de la obra, como San Jerónimo; fieles cristianos confiando en acogerse a la protección de María; patronos de ciudades o de Iglesias como San Emidio, ...

CARLO CRIVELLI: "ANUNCIACIÓN CON SAN EMIDIO". 1486.

La obra de Crivelli está plagada de elementos con un marcado simbolismo que refuerzan el tema principal: frutos, animales, escenas conmemorativas e, incluso, la composición perspectiva del cuadro que ordena el conjunto.

En primer plano, situados sobre el escalón, hay varios frutos que se relacionan con el

germen y la fertilidad; la manzana fue el móvil del pecado original que se resuelve con la venida de Cristo; la azucena que presenta el ángel es señal de la pureza de María pues Dios se encarnaba en una mujer virgen.

Entre los animales encontramos palomas (además del Espíritu Santo) que son utilizadas como mensajeras y se relacionan también con el anuncio del ángel por significar la paz y la pureza; el pavo real se mencionaba antiguamente en la consagración de las princesas a la vez que se relaciona con la inmortalidad; aves enjauladas y en libertad, haciendo quizá alusión a la prisión que supone el pecado para la humanidad y la liberación que significó la llegada de Cristo.



Otro mensaje se presenta dividido en dos escenas: una sobre el puente en la que se ve a un dignatario de la ciudad leyendo el mensaje que ha traído una paloma y le entrega un paje; la segunda la constituye San Emidio que está junto a San Gabriel y asiste al acto de la Anunciación con una maqueta en las manos. En efecto, la ciudad de Ascoli había solicitado al Papa el derecho de autonomía que éste concede y el mensaje con la concesión se recibe el día de la Anunciación de 1482: por este motivo San Emidio, patrón de Ascoli, ofrece la maqueta de la ciudad a María poniéndose bajo su protección. El cuadro, que se colocaría en la Iglesia de Santa Anunziata, resulta ser un documento histórico de gran importancia para Ascoli.

La misma composición del cuadro es simbólica pues utiliza la perspectiva como elemento que integra los diferentes espacios y figuras en un conjunto creíble. Las construcciones y figuras disminuyen progresivamente hacia el único punto de fuga situado en el centro de la ventana con reja del fondo y destacado por el gorro rojo de un personaje. Finalmente se establece un triángulo cuyos tres lados están formados por: 1º la vertical desde las nubes que pasa por el punto de fuga y llega hasta la azucena que sujeta el ángel; 2º el rayo divino desde las nubes entra en diagonal por un vano del edificio (al que mira con atención un espectador) pasa por el Espíritu Santo y acaba en María; 3º la horizontal que va desde la azucena y la mano abierta de San Emidio hasta María.









LA ANUNCIACIÓN EN LA HISTORIA DEL ARTE

<i>Edad antigua y media</i>		
<p><i>Manuscrito. Hacia 983 Bibl. Estado, Trier.</i></p>	<p><i>Cubierta de marfil Fin S. XI M° Estado, Berlín</i></p>	<p><i>Icono Bizantino S. XII Galería Iconos, Ohrid</i></p>

		
<p>Maestro José Entre 1245 y 1255 Catedral de Reims, Francia</p>	<p>Manuscrito iluminado Hacia 1150 Biblioteca Stuttgart</p>	<p>Vidriera Mitad del S. XII Catedral de Chartres</p>



Edad Moderna		
		
<p>R. van der Weyden Hacia 1432 Metrop. M° of Art. New York</p>	<p>Roberto Campin Hacia 1425 Metrop. M° of Art. New York</p>	<p>Ian van Eyck Hacia 1434-6 Nal. Gal. Washington</p>
		
<p>Fra Angelico S. XV M° Prado</p>	<p>Donatello 1430 Sta. Croce, Florencia</p>	<p>Alberto Durero Grabado en madera 1505</p>

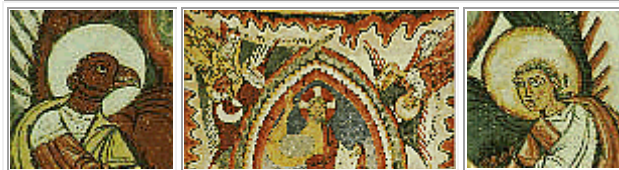
		
<p>M. Grunewald 1515 M^o Unterlinden, Colmar</p>	<p>O. Gentileschi 1623 Gal. Sabauda, Turín</p>	<p>Ticiano hacia 1540 Escuela G. S. Roque, Venecia</p>
		
<p>El Greco 1596-1600 M^o Prado</p>	<p>G. B. Tiepolo 1724-5 M^o Hermitage, S. Petersburgo</p>	<p>G. B. Pittoni 1758 Accademia de Venecia</p>

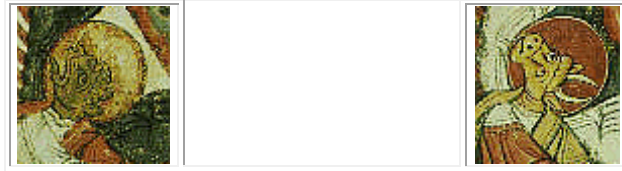
Los Tetramorfos

Los cuatro evangelistas se representan en el arte cristiano independientes o, con bastante frecuencia, junto a la imagen de Cristo, bien sea Pantocrátor o en alguna otra expresión.

La forma común no consiste en representarlos como hombres sino con otras formas: san Mateo como un hombre alado o ángel; san Marcos como un león; san Lucas como un buey y san Juan como un águila; los cuatro suelen llevar un libro abierto generalmente.

Los tetramorfos.





San Jerónimo

San Jerónimo es paradigma en la simbología cristiana de humildad y penitencia; tras dominar varias lenguas y llegar a ser cardenal a temprana edad se retiró al desierto abandonando el reconocimiento de todos y se sometió a un régimen de fuerte penitencia para evitar las tentaciones. Se le presenta frecuentemente asociado con un león al que quitó una espina de la pata y que le acompañó el resto de su vida.

La palabra Jerónimo resulta de la yuxtaposición de dos vocablos: Jetv, derivado de *gerar* (santo) y nimo, que procede o bien de *nemus* (bosque), en cuyo supuesto Jerónimo es lo mismo que *santo bosque*, o de *noma* (ley); si *nimo* proviene de *noma*, Jerónimo significa *santa ley*. En la leyenda de este santo se dice que su nombre quiere decir santa ley. (...) Pero el término Jerónimo, tomado en su conjunto, significa otras dos cosas más: *contemplador de belleza* y *seleccionador de palabras*. (...)

Jerónimo, hijo de un noble caballero llamado Eusebio, nació en Stridón, ciudad situada en las proximidades de la frontera de Dalmacia con Pasua. Siendo todavía muy joven marchó a Roma estudiar griego, latín y hebreo, lenguas que llegó a dominar con extraordinaria competencia. Terminados sus estudios de gramática ... emprendió los de las Sagradas Escrituras ... y pronto fue considerado como consumado maestro en la materia. (...)

Un año, hacia la mitad de la cuaresma, cayó repentinamente enfermo aquejado de fiebres altísimas e insoportables, seguidas alternativamente de estados de frío en todo su cuerpo; ... Una vez, en una de esas situaciones, sobrevinole una especie de letargo, y durante el mismo vivió imaginariamente esta escena: *parecióle que había muerto y que mientras se celebraban sus exequias alguien le llevó ante el juez supremo y que éste le preguntó quién era, y que él, gozosa y confiadamente, le respondió: Soy un cristiano. Entonces, el juez me dijo en tono de viva réplica: ¡Mientes! Puede que seas un ciceroniano, pero no un cristiano; donde está tu tesoro allí está tu corazón. Como yo no supe qué contestar a esto, el juez mandó que me azotaran severamente. (...) Los asistentes al juicio trataron de interceder en mi ... Entonces yo torné a suplicarle y le dije: ¡Señor, no volveré ni a leer ni a utilizar esos libros profanos ...*". A partir de este episodio Jerónimo se entregó al estudio de los libros sagrados con mayor ahínco aún que el que había puesto en la lectura de las obras profanas.

Veintinueve años de edad contaba cuando recibió la orden del presbiterado y lo hicieron cardenal de la Iglesia romana. (...) Por este tiempo ocurriole lo siguiente: algunos clérigos y monjes cuya conducta lasciva había recriminado, indignados contra él, decidieron vengarse desacreditándole; una de las cosas que hicieron para ello fue engañarle groseramente valiéndose de unas ropas de mujer. (...) A raíz de este incidente entendió que aquellos individuos movidos por su malicia y apetitos de venganza serían capaces de llevar las cosas a extremos inimaginables; comprendiendo, pues, que lo más prudente sería alejarse de ellos, se marchó de Roma y se trasladó a Constantinopla, en donde a la sazón estaba de obispo san Gregorio Nacianceno. En Constantinopla permaneció algún tiempo prosiguiendo sus estudios de la Biblia bajo la dirección

del mencionado san Gregorio, y una vez que hubo aprendido cuanto este notable maestro podía enseñarle, abandonó la ciudad y se retiró al desierto.

De lo mucho que tuvo que padecer por Cristo durante su estancia en el yermo (desierto) dejó constancia en una de las cartas que escribió a Eustaquio, en la que, entre otras cosas, dice: *“Mientras viví en aquella inmensa soledad permanentemente abrasada por los rayos del sol, a pesar de ser un lugar horrible incluso para que los monjes moren en él, a veces me asaltaba la idea de que me encontraba entre las delicias y comodidades de Roma. Mis miembros se deformaron por su rozamiento con la aspereza del cilicio; mi piel, seca y renegrada como la de los etíopes, sin carne que cubrir, se adhirió a mi esqueleto; mis lágrimas y gemidos eran constantes; procuraba espantar el sueño, pero cuando, a pesar de la resistencia que le oponía, me vencía y no me quedaba más remedio que rendirme, me tendía en la desnuda tierra y, al recostarme sobre el duro suelo, crujían todos mis huesos. Como estoy convencido de que el agua fría que se da a los enfermos y los alimentos cocidos que se les proporcionan pueden encender en ellos la lujuria, no toco siquiera este punto ni me detengo en comentarlo, porque ya puedes imaginarte cuál sería mi régimen en lo concerniente a comidas y bebidas. Pues bien; a pesar de todo esto y de que no tenía más compañía que la de escorpiones y fieras, mi imaginación frecuentemente se me escapaba y forjaba en mi fantasía escenas de bailes con jóvenes hermosas. ¡Qué cosa! Mi cuerpo estaba he lado, mi carne prácticamente muerta, y, sin embargo, así y todo, sentía en mis miembros arder la llama de la concupiscencia. Yo lloraba constantemente y luchaba, y me sometía durante semanas enteras a rigurosos y extenuantes ayunos; para mí no había ni días ni noches, pues procuraba permanecer constantemente en vela, golpeando mi pecho o flagelándome sin cesar, hasta que el Señor devolvía la tranquilidad a mi cuerpo y a mi alma. Como me parecía que mi propia celda, testigo de mis malos pensamientos, me acusaba, llegué incluso a sentir horror de ella, y, furiosamente indigna do contra mí mismo y para acallar los remordimientos de mi conciencia, salía al exterior y comenzaba a vagar por aquellas imponentes soledades, y a caminar a la ventura por los lugares más intrincados, y te aseguro, poniendo a Dios por testigo de que esto que voy a decirte es cierto, que algunas veces, después de tanto llorar, tenía la impresión de que estaba rodeado de legiones de ángeles que me hacían compañía».*

Después de haber permanecido cuatro años en el desierto haciendo tan rigurosamente penitencias, Jerónimo se trasladó al pueblo de Belén y adoptó la resolución de quedarse durante el resto de su vida junto al pesebre del Señor, cual si fuese un animal doméstico; y en Belén, en efecto, se quedó, empleando sus jornadas de la mañana a la noche en escribir con suma atención y esmero muchos libros con los de su propia biblioteca; en leer los de otros autores; en traducir las Sagradas Escrituras; en ayunar; en dirigir espiritualmente a numerosos discípulos que se le unieron deseosos de participar a su lado en tan santo género de vida; y, por fin, después de haber trabajado muchísimo a lo largo de los cincuenta y cinco años y seis meses que moró en Belén, consumó su carrera, sin haber perdido la virtud de la virginidad. (...)

Una tarde, a eso del obscurecer, estando san Jerónimo y sus monjes sentados en el exterior escuchando la lectura de las Escrituras Sagradas que uno de ellos hacía en voz alta, de pronto, allí cerca, asomó un león que venía cojeando. Los religiosos, al verlo, echaron a correr. Jerónimo, en cambio, salió al encuentro del animal y, como si se tratara de un huésped, lo recibió amablemente; el león alzó una de sus patas delanteras y la mostró al santo; éste llamó a los monjes y les dijo que trajeran agua, que lavaran la pata de la fiera y que la examinaran cuidadosamente, porque, sin duda, el león tenía alguna lesión en ella. Los monjes, en efecto, al lavar la pata del animal descubrieron que éste tenía clavada una espina en la planta de aquella extremidad, se la extrajeron, curáronle la herida, y el león, sintiéndose sano, se quedó a vivir en el monasterio, comportándose en todo momento sin asomo de ferocidad y tan mansamente como los demás animales domésticos. (...)

Dice Juan Beleth que antiguamente, en las iglesias, cada cual cantaba lo que le parecía y que para terminar con semejante desorden el emperador Teodosio pidió al papa san Dámaso que encomendara a algún varón docto la composición de un oficio al que todos se atuvieran. Como el papa sabía perfectamente que san Jerónimo, además de dominar con extraordinaria competencia las lenguas griega y hebrea, era el hombre más sabio a la sazón en todo género de ciencias, a él fue a quien le encargó la composición del susodicho oficio, y el santo cumplió el encargo distribuyendo la recitación del salterio a lo largo de los días de la semana, y componiendo los diferentes nocturnos de cada jornada. (...).

Concluida la tarea a que acabamos de referirnos san Jerónimo mandó preparar su tumba junto a la entrada de la gruta en que fue sepultado el Señor. Cuando contaba 98 años y seis meses falleció, y en la mencionada sepultura fue enterrado. (...) San Jerónimo murió hacia el año 398 de nuestra era.

*Santiago de la Vorágine.- La leyenda dorada.-
Alianza forma nº 30; Madrid 1982; Págs. 630-635*

SAN JORGE Y EL DRAGÓN

San Jorge, hijo de padres cristianos, nació en Capadocia, en tiempos de Diocleciano (81-96 d.C.) y fue perseguido huyendo con su madre a Palestina. Heredero de una gran fortuna, la repartió entre los pobres y se entregó al emperador proclamando su fe cristiana por lo que fue martirizado.

Su principal imagen está asociada a la liberación de una princesa que ha sido raptada por un dragón, acontecimiento que no consta, sin embargo, en los relatos sobre su vida. Por este hecho sirvió de modelo al caballero medieval.

El primer elemento que sorprende a la hora de aproximarse a la figura de San Jorge es la escasez de datos históricos que rodean su trayectoria. (...)

Jorge nació en Capadocia de padres cristianos. Su padre sufrió martirio y su madre se refugió con él en Palestina. Ingresó en el ejército, donde se distinguió por su valor y su prudencia, y a la edad de veinte años, muerta su madre y heredada una gran fortuna, marchó a Nícomedia, residencia imperial de Diocleciano. Cuando estalló la gran persecución contra los cristianos, distribuyó su riqueza entre los pobres y declaró su fe ante el emperador. Habiéndosele ordenado sacrificar a los dioses, rehusó y fue condenado a muerte. El relato sigue con una sucesión de torturas que duraron siete días, incluyendo la aparición de un ángel al santo, la victoria sobre el mago Atanasio, cuyas mortales pócimas ingirió sin efecto alguno, y milagros como la vuelta de un muerto a la vida. La narración acaba con el episodio de Jorge forzando al demonio que habitaba la estatua de Apolo a declararse ángel caído, la destrucción de las imágenes de los dioses paganos, la conversión de la emperatriz Alejandra y su ejecución seguida de la del mártir, a quien se había aparecido Dios en sueños ofreciéndole la corona del martirio.

... La crónica de Hesiquio Milesio (518) nos cuenta que Constantino el Grande dedicó un templo al mártir San Jorge, en Constantinopla, en torno al año 330. Y en esta dirección, a principios del siglo VII, el emperador Mauricio dedica un oratorio a Jorge, mientras que el Patriarca Sergio le construye un templo en el año 627. (...)

Tenemos ejemplos cercanos de la imagen de San Jorge, como ocurre con el icono procedente del monte Sinaí fechado en el siglo VI. El santo aparece a la izquierda de la entronizada Teotokos, vistiendo la clámide romana adornada con el tablió y sujeta con la clásica fibula sobre el hombro derecho. Ostenta en su mano la cruz testimonial de su martirio y sienta las bases de lo que será su perfil iconográfico, perfectamente definido ya en el tríptico Harbaville del siglo X. Aquí va vestido con armadura de guerrero y su rostro, ausente de barba, juvenil, va acompañado de una cabellera rizada que le cae hasta la nuca cubriéndole las orejas. Otros magníficos ejemplos los encontramos en el interior de la catedral de Cefalú, junto a San Demetrio, con diadema y escudo, o en la placa de esteatita de Vatopedi, ambos del siglo XII.

Así se extiende por todo el ámbito del mundo bizantino y en ocasiones, cuando se presenta de cuerpo entero, como en el ejemplo conservado en el museo Rublev, aparece enmarcado por las escenas hagiográficas inspiradas en su *Passio*, destacando, entre otras, la presentación ante el emperador, la flagelación, el encuentro con la emperatriz Alejandra o su decapitación.

No obstante, el atractivo de su representación frontal como bello guerrero oriental, se le conoce, sobre todo, por la plasmación iconográfica de su encuentro con el dragón. Este suceso no aparece en ninguna de las Actas, ... El éxito del tema corrió parejo al de su difusión al calor de los cruzados; por eso en el siglo XII se encuentra en lugares tan dispares como la iglesia novgoriana de San Jorge en Staraiia-Ladoga o la puerta de bronce de la catedral de Monreale.

Para entonces están perfilados ya todos los elementos que componen la escena y que con el tiempo serán fijados por Jacobo de la Vorágine: el joven guerrero montado en un caballo blanco que impetuosamente hunde su lanza en la garganta del monstruo, la princesa, sus padres, el pueblo, el paisaje umbroso y los elementos arquitectónicos secundarios. Como la Iglesia en Oriente desempeña un control absoluto sobre el arte, y tiende a fijar de una vez y para siempre y en función del dogma las distintas propuestas artísticas, el tema que nos ocupa permanecerá inalterable a lo largo de los siglos y de un lado a otro de la koine bizantina. (...)

El modelo de caballero cristiano.- El episodio del combate con el dragón está ausente de los manuscritos griegos, latinos y orientales antiguos. Parece verosímil pensar que pasó a Occidente desde Bizancio, tras la intervención de los cruzados en Tierra Santa. En opinión de Le Goff fue traído para apoyar ideológicamente el ascenso social de la aristocracia militar, triunfando incesantemente sobre dragones siempre renovados, en nombre de todos los caballeros. El atractivo de su relato ... provenía del hecho de que contaba con los mismos ingredientes que aquellas novelas que hacían las delicias de los caballeros -que se veían retratados con sus ideales y costumbres-, buen ejemplo de las cuales son las obras de C. de Troyes. (...)

a) El caballero. San Jorge, ..., sale en busca de aventura solo, armado, como corresponde a un caballero. Como la misma palabra indica, la aventura es el espacioso ámbito de lo azaroso, en el que el elegido va a probar su valor y su valer, como en un torneo ante los ojos de las damas. La aventura es la prueba aceptada por el caballero, la forma esencial de la vida heroica, el salto hacia la felicidad superior; en ella se define la grandeza del caballero, como guerrero y como hombre, porque esa grandeza es no sólo física, sino, ante todo, anímica, ya que el paladín acepta de grado los riesgos de la empresa temeraria, siguiendo las pautas de la caballería, y por ello se hace acreedor al premio y consigue un reino o la mano de la bella princesa como botín. Por las frondas oscuras y los valles encantados, por los extraños castillos y contra temibles monstruos, gigantes desalmados y encantos maléficos, avanzan los héroes que son, por destino y selección personal, los representantes de las fuerzas del Bien.

Aquí el héroe tiene que vérselas con un pestífero dragón y es precisamente la princesa, fuera de la ciudad y camino del lago, quien le previene de los riesgos terribles de su aventura. El triunfo no supone la obtención de la mano de la princesa o un rico botín, sino la conversión a la verdadera fe del rey y su pueblo. El relato, dado lo avanzado de la época toma una dirección esencialmente religiosa. Lo maravilloso se escinde bajo el efecto de la parábola en milagro edificante y manifestación diabólica, dando como resultado el triunfo del poder sacerdotal sobre la fuerza militar. (...)

b) La princesa. Tiene una función mediadora. Actúa como impulsora de la fuerza del héroe.

La mediación de la mujer entre el caballero y su destino más alto subvertido, pero no abolido en las obras monacales posteriores. Fue despojada entonces de toda significación histórica y sometida alternativamente a valoraciones éticas polares en el marco del simbolismo cristiano.

e) El dragón El dragón no es una invención medieval. Tiene un remoto pasado que llega hasta las civilizaciones sumeria, egipcia o china. La universalidad del dragón, en el tiempo y en el espacio, permite concebirlo como un símbolo tradicional, como un arquetipo del inconsciente colectivo, dotado, por tanto, de un campo muy amplio por lo que respecta a las posibilidades significativas.

Su actividad en el Medievo es múltiple: guardián de tesoros, de pasos, devorador incansable, devastador de tierras, inundador, adversario natural del héroe, caballero o santo. Como todo monstruo es tremendum y faszinosum por su diferencia, siendo partícipe del ámbito de lo sagrado, donde lo positivo y lo negativo se encuentran conjugados. El mundo eclesiástico, no obstante, lo identificó simbólicamente durante el primer monasticismo con el diablo. La acentuación del carácter decorador del monstruo y la atención a la oralidad parecen indicar que la Iglesia lo entendió como imagen de la concupiscencia, conjunción de la serpiente y Eva en el Paraíso.

¿Pero qué era para los laicos? Integrado en la función guerrera, constituye el único adversario digno del héroe. Animal poderoso cuyas partes hacían invulnerable a su destructor y cuya imagen ornamentaba los escudos y estandartes de los guerreros normandos,

d) El monarca. El monarca aparece incapacitado para detentar las funciones exigidas por su rango y que aquí le llevará a entregar al monstruo a su propia hija. (...)

Al rey le falta significado, su poder es sólo apariencia de poder y es por eso que el héroe se convierte en portador de poder, en sincerador de una situación ficticia. (...)

Papel de las imágenes.- A la altura del siglo XV encontramos numerosas obras en las que el papel de cada uno de los actores en la escena del tema que nos ocupa aparece claramente definido. (...) El caballero, un San Jorge con todos los atributos del santo -caballo, heráldica y aureola- se eleva sobre el monstruo que emerge desde abajo, desde la sima oscura en la que habita. La lanza del santo le atraviesa de arriba abajo como suelen hacer los arcángeles con las bestias infernales. La bestialidad del monstruo y la agresividad del caballero se contraponen al refinamiento y suavidad de la princesa, situada en un segundo plano, configurando un ideal femenino estilizado y elegante en la línea de las mejores realizaciones del gótico internacional. Esta contraposición se observa igualmente en la ordenación del espacio, que tanto en las artes plásticas como en la literatura,

refleja adecuadamente una de las preocupaciones del occidente medieval: el dualismo fundamental de cultura y naturaleza. Este dualismo se expresa a través de lo que es construido, cultivado y habitado -ciudad, castillo, aldea- y lo que es propiamente salvaje -mar, bosque, desierto- universo de los hombres en grupos y universo de la soledad, universo, este último, donde la aventura encuentra su lugar de elección. Y a medida que nos alejamos del paraje agreste donde tiene lugar el violento encuentro, el paisaje se abre al espacio cultivado, reflejo de un sistema social organizado y donde, paradójicamente, el pueblo con su monarca esperan impacientes el resultado del espectacular combate.

Estos rasgos son una constante en todo el ámbito europeo y particularmente en Inglaterra y la Corona de Aragón, que lo eligieron como su patrono y se establece un paralelo entre la acción más genérica de San Jorge matando el dragón y la más concreta de su intervención en la lucha contra los moros, (...)

San Jorge se convierte, pues, en el modelo de caballero cristiano, protector de los ejércitos y que viene a desempeñar un papel semejante al efectuado por el apóstol Santiago en los reinos occidentales de la península. No es extraño, en consecuencia, que se le invoque en el fragor del combate contra los musulmanes...

La evolución del significado de la figura de San Jorge se aprecia en las artes plásticas, ... Por un lado se modifica el entramado que rodea el núcleo de la escena. El castillo almenado se hace reconocible en la ciudad, las murallas, el palacio, la iglesia catedral, el pontón de esquifes, el muelle, traducen un deseo expreso de identificación histórica, muy lejos de las fortalezas estereotipadas de los modelos precedentes. En esta dirección, la presencia abundante de vergeles, huertos y tierras cultivadas revela un notable avance en la ordenación del sistema económico y en la valoración del sentimiento de la naturaleza.

Por otro lado, el carácter del dragón -monstruo marino sin alas y casi sin cola- que se bate en retirada ante la acometida del jinete, un retrato póstumo y a lo divino del rey, pone de manifiesto la existencia del animal como una reliquia histórica, como algo del pasado, como pura arqueología, ... La imagen del conjunto que plasma el pintor es opuesta a cualquier explicación de algo mental que flota en el ambiente de la época. El espacio humanista italiano convertiría el tema -Uccello, Rafael...- en una pura nostalgia del pasado, que ellos, como nosotros, denominamos medieval.

SIMBOLOGÍA DE LOS ANIMALES

En casi todas las culturas se ha identificado de forma simbólica a los animales con alguna cualidad, propiedad o característica de la vida de los seres humanos. En ocasiones ha sido con el valor o la fuerza; en otras con la muerte, la vida de ultratumba o la resurrección; también se han relacionado con aspectos sagrados y divinos o se han identificado con personas como en el caso de los cuatro evangelistas

Desempeñan un papel de suma importancia en el simbolismo, tanto por sus cualidades, actividad, forma y color, como por su relación con el hombre.

Los orígenes del simbolismo animalístico se relacionan estrechamente con el totemismo y con la zoolatría. La posición del animal en el espacio, o en el campo simbólico, la situación y actitud en

que aparece son esenciales para la discriminación de los matices simbólicos. Así, por ejemplo, el «animal domado» es muy característico y su significación puede corresponder a la inversión de la que tendría apareciendo en estado salvaje. En la lucha, tema frecuentísimo del simbolismo universal, entre caballero y animal salvaje o fabuloso, la victoria del primero puede terminar con la muerte o la domesticación y sumisión del animal. En la novela *El caballero del león*, del autor medieval Chrétien de Troyes, el protagonista es ayudado por un león. En la leyenda de san Jorge, el dragón vencido sirve a su dominador.

En Occidente, el simbolismo animalístico arranca de Aristóteles y de Plinio, pero más concretamente del libro *Kysiologus*, compuesto en Alejandría en el siglo II después de Jesucristo. Otra aportación importante fue la de Horus Apollo, una o dos centurias más tarde con sus dos libros de *Hyeroglyphica*, aplicación del simbolismo egipcio. De todo ello nace la corriente medieval que florece en los *Bestiarios* de Filipo de Thaur (1121), Pedro de Picardía, Guillermo de Normandía (siglo XIII); en *De animalibus*, atribuido a Alberto Magno; el *Llibre de les Bésties*, de Ramon Llull; y el *Bestiaire d'Amour*, de Fournival (siglo XIV). Todas estas obras coinciden con el punto de vista de los primitivos sobre los animales, expuesto por Schneider; mientras el hombre es un ser equívoco (enmascarado), el animal es unívoco, posee cualidades positivas o negativas constantes, que permiten adjudicarlo a un modo esencial de manifestación cósmica.

Como determinación más generalizada, los animales, en su grado de complejidad y evolución biológica, desde el insecto y, el reptil al mamífero, expresan la jerarquía de los instintos. En relieves asirios o persas, la victoria de un animal superior sobre otro inferior corresponde siempre a un simbolismo análogo. Igualmente, en la América precolombina, la lucha del águila contra la serpiente. La victoria del león sobre el toro suele significar la del día sobre la noche y, por analogía, la de la luz sobre las tinieblas y la del bien sobre el mal.

La clasificación simbólica de los animales corresponde con frecuencia a la de los cuatro elementos; seres como el pato, la rana, el pez, a pesar de su diferencia, se hallan en relación con las «aguas primordiales» y pueden ser, por lo tanto, símbolos del origen y de las fuerzas de resurrección. Algunos animales, como los dragones y las serpientes, tan pronto se adscriben al agua como a la tierra o incluso al fuego, pero la atribución más general y correcta establece que los seres acuáticos y anfibios corresponden al agua; los reptiles, a la tierra; las aves, al aire, y los mamíferos, por su sangre caliente, al fuego.

Desde un punto de vista del arte simbólico, los animales se dividen en naturales (con frecuencia diferenciados en pares de contrarios: el sapo es la antítesis de la rana; la lechuza, del águila) y fabulosos; éstos ocupan en el cosmos un orden intermedio entre los seres definidos y el mundo de lo informe. Probablemente pudieron ser sugeridos por hallazgos de esqueletos de animales antediluvianos; por el aspecto de seres equívocos, aún siendo naturales (plantas carnívoras, erizos de mar, pez volador, murciélago), los cuales son símbolos de perduración caótica, de transformismo, pero también de voluntad de superación de formas dadas; y constituir a la vez poderosos sistemas de proyección psíquica.

Los más importantes de los animales fabulosos son los que siguen: quimera, esfinge, lamia, minotauro, sirena, tritón, hidra, unicornio, grifo, harpía, pegaso, hipogrifo, dragón, etc. En algunos de estos seres la transformación es simple y posee carácter claramente afirmativo, como las alas de Pegaso (espiritualización de una fuerza inferior), pero las más de las veces el símbolo expone una perversión imaginativa configurada. Sin embargo, una arraigada creencia humana en los altos poderes de estos seres, corno también en todo lo anormal y deforme, les confiere una extremada ambivalencia.

Hay animales, también, cuyo aspecto poco o nada tiene de ideal, pero a los que se atribuyen cualidades no existentes, por proyección simbólica, o sobrenaturales (pelicano, fénix, salamandra). Calímaco nos ha legado un fragmento alusivo a la edad de Saturno, cuando los animales hablaban (símbolo de la edad de oro, anterior al intelecto -hombre- en que las fuerzas ciegas de la naturaleza, sin estar sometidas al logos, poseían condiciones extraordinarias y sublimes). Las tradiciones hebrea e islámica también se refieren a estos «animales parlantes».

Existen otras clasificaciones interesantes, como la de «animales lunares», dada a los que muestran cierta alternancia en su vida, con apariciones y desapariciones periódicas, en cuyo caso el animal, aparte de su simbolismo específico, integra el de la esfera lunar. Schneider cita asimismo una curiosísima atribución primitiva, por la cual los animales que pueden simbolizar el cielo tienen la voz aguda si son de gran tamaño (elefantes) y grave si son pequeños (abeja). Los terrestres se comportan de manera inversa.

Algunos animales, por sus cualidades sobresalientes, en especial por su neta agresividad y su belleza, como el águila y el león, han desempeñado una función preponderante en el alegorismo mundial. Los animales emblemáticos de los *signum* romanos eran: águila, lobo, toro, caballo y jabalí.

En simbolismo, cuando los animales (u otros cualesquiera elementos) se relacionan, el orden siempre tiene importancia e implica, o una gradación jerárquica, o una distribución espacial. Así, en alquimia, la jerarquía se establece de arriba abajo por medio de los animales: fénix (culminación del opus), unicornio, león (cualidades necesarias) y dragón (materia prima). Las agrupaciones de animales suelen basarse en sistemas de correspondencias y ordenación numérica: un caso central es el del famoso tetramorfos bíblico y occidental; otro, el de los cuatro animales benévolos chinos: unicornio, fénix, tortuga, dragón.

En el arte románico aparecen con particular frecuencia: pavo real, buey, águila, liebre, león, gallo, grulla, langosta, perdiz. Su sentido simbólico suele derivar de las Sagradas Escrituras o de los escritos patrísticos, pero a veces se dan simbolizaciones obvias como la relación entre el leopardo y la crueldad. Conocido es el simbolismo mayor del palomo, el cordero y el pez, en el cristianismo.

La actitud de los animales simbólicos plasmados en una representación puede explicarse casi literalmente: la contraposición de dos iguales o diferentes, tan común en heráldica, corresponde al símbolo del equilibrio (justicia, orden, tal como lo simbolizan las dos serpientes del caduceo). En alquimia, la contraposición de dos animales de la misma especie, pero de distinto sexo, como león y leona, perro y perra, significa la contraposición esencial de azufre y mercurio, de fijo y volátil. Un animal alado y otro sin alas exponen idéntica situación.

Este antiquísimo interés por el animal, como portador de expresiones cósmicas, como modalidad natural de la creación investida de un sentido significante (al margen de la mera existencia dada) pasa desde la aurora neolítica hasta obras como *Jubile van den Lleyligen Macarius* (1767), donde se describen procesiones en las que cada carroza simbólica lleva un animal (pavo, fénix, pelicano, unicornio, león, águila, ciervo, avestruz, dragón, cocodrilo, jabalí, cabra, cisne, pegaso, rinoceronte, tigre, elefante). Los mismos y otros muchos (ánade, asno, buey, búho, caballo, camello, carnero, cerdo, ciervo, cigüeña, gato, grifo, ibis, leopardo, lobo, mosca, oso, pájaro, paloma, pantera, pez, serpiente y zorra), constituyen el núcleo principal de las marcas de papel, cuyo origen místico y simbólico está fuera de duda, y que se expanden en Occidente desde fines del siglo XIII.

Ahora bien, buscando sentidos generales a cuanto llevamos expuesto, los animales se relacionan con las ideas de montura (vehículo, medio), sacrificio y vida inferior. Su aparición en sueños o visiones, como el célebre cuadro de Füsli, expresa una energía indiferenciada, aún no racionalizada ni sometida al imperio de la voluntad, entendiéndola ésta como dirigida contra los instintos. Según Jung, «el animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente». La primitividad del animal indica la profundidad del estrato. La multiplicidad, como en todos los casos, empeora y primitiviza aún más el símbolo.

La identificación con animales significa una integración del inconsciente Y, a veces, como la inmersión en las aguas primordiales, un baño de renovación en las fuentes de la vida. Es evidente que, para el hombre anterior al cristianismo y las religiones no morales, el animal representa más bien una magnificación que una oposición. Este es el sentido de los *signum* romanos, de las águilas y lobos triunfantes, colocados simbólicamente sobre los cubos (tierra) y esferas (ciclo, totalidad), para expresar la idea de un instinto-fuerza dominante y triunfante. ...

SIMBOLOGÍA DEL TORO.-

“Símbolo de fuerza, del valor viril de la lucha, de la bravura; por su actividad está relacionado con el sol; por su fecundidad, con la luna (también los cuernos del toro y de la vaca, que recuerdan a la media luna, eran símbolo lunar).

El toro era ya un animal propiciatorio de especial valor para muchos pueblos de la Antigüedad. *Pinturas rupestres del Neolítico* en el norte de África muestran imágenes de toro que llevan el sol entre los cuernos. *En Egipto* se adoraba a la diosa de la fecundidad, Apis, en figura de toro (ó de buey); frecuentemente, con el disco solar entre los cuernos; por considerársele idéntico a Osiris, era, al mismo tiempo, dios de los muertos. La muerte y el enterramiento del toro que se había consagrado a Apis se celebraba solemnemente y tenía como colofón la resurrección del mismo (es decir, la elección de un nuevo novillo como toro sagrado). *En la cultura minoica*, el toro, como símbolo de poder y de fecundidad, jugó un papel de especial importancia. *La mitología iraní* conoce la encarnación de la fecundidad cósmica en la figura de un prototoro que fue muerto por Mitra, y de cuyo cuerpo crecieron después todas las plantas y animales. El sacrificio del toro y el bautismo en sangre de toro en el culto de Mitra, del que estaban excluidas las mujeres, demuestra la constante utilización del toro en relación con las fuerzas de la fecundidad, de la muerte y de la resurrección. *En la India*, el dios Shiva estaba relacionado con un toro blanco, símbolo de las fuerzas dominadas de la fecundidad. *Para diversos pueblos*, el toro está igualmente relacionado, por su fecundidad, con la tormenta, con la lluvia y con el agua.

Desde el punto de vista psicoanalítico, el toro representa las fuerzas animales y de la sexualidad en el ser humano; en este sentido, las fiestas taurinas que se celebran en la actualidad representan, probablemente, el intento renovado de anticipar simbólicamente, entre otros aspectos de la fiesta, el triunfo interior entre dichas fuerzas. El toro (Tauro) es el segundo signo del Zodiaco y su elemento es la tierra.”

VVAA.- *Símbolos. Diccionarios Rioduero. Madrid, 1983. Págs. 210-211.*

“Es lo divino *per se* en todas las culturas mediterráneas y del Oriente Medio.

Es un símbolo cósmico, consagrado al sol y a la luna, al mar y a la tierra. Símbolo de vida, de fertilidad, de fuerza. Símbolo de virilidad, de vitalidad.

El toro está en el subconsciente colectivo como arquetipo de lo divino, de lo inmortal, de la vida. Enfrentarse a un toro es participar de lo eterno a través de la lucha en una íntima conjunción

de fuerzas.

Era el signo del Zodiaco que dominaba nuestro planeta, hace cinco mil años. Se convirtió en objeto de veneración. Es muy importante también en otras culturas y tiene un lugar destacado en muchas religiones:

Asiria. Es uno de los dioses creadores de la humanidad. En el poema de Gilgamés, éste abreva a un toro con un cántaro. Es la figura omnivalente de la vida. A veces es alado, a veces no, con cabeza humana o no.

Babilonia. Ann, dios supremo, caracterizado por cuatro pares de astas de toro, dispuesto en forma de tiara, que simbolizan su omnipotencia. A Enlil se le llama el toro poderoso y provocó el diluvio babilónico. Adad va de pie sobre su toro empuñando rayos. Marduk es el toro negro del abismo.

Irán. El dios Ahura Mazdah creó al primer hombre Gayomart a la vez que al primer toro Goch, padres de la humanidad.

Escandinavia. Era Thor, venerado en Upsala.

India. El supremo dios celeste Dyaus (Zeus) es un toro que brama cuando truena. Rudra, dios de las tormentas, es otro toro. El dios solar y de la lluvia entre los vedas es Agni, toro mugiente de mil cuernos”.

Hititas. La tormenta es un toro que ruge cuando truena, y divinizado es Teshup. Otros toros divinos son las montañas de Hurri y Seri.

Egipto. El buey Apis, hijo de vaca fecundada por un rayo de sol. Venerado tras su muerte como Serapis. Otros toros son Mneris, el toro blanco, Bukis y Onufis, que personificaba el alma de Osiris

Hebreos. En el buey Apis egipcio están los orígenes del Becerro de Oro que adoran los hebreos a pesar de Moisés.

Grecia. Zeus adopta la forma de toro para raptar a Europa, hija del rey de Tiro, Agenor, y se la lleva a Creta. Con ella engendra a Minos, Radamantis y Sarpedón. Héreules captura al toro de Creta y lo libera en la llanura de Maratón, donde causa estragos. El toro mata a Androgeo, hijo de Minos. Su padre, dolorido, exige que los atenienses le entreguen catorce jóvenes en represalia para ofrecérselos al Minotauro. Teseo mata primero al toro de Maratón y después al Minotauro. Un rebaño de bueyes del dios solar Helios pastaba en los prados de la isla Tinacria, cuando desembarcan en ella Ulises y sus compañeros. Éstos capturaron algunas reses y, desobedeciendo las órdenes del héroe, las sacrifican. Esta acción les costó la vida a algunos,

Roma. Cultos de Mitra procedentes de Irán.”

*Assela Alamillo.- La mitología en la vida cotidiana.
Acento editorial. Madrid. 1997. Págs. 49-50.*

“Relacionado con el segundo signo zodiacal, de Tauro. Es un símbolo muy complejo, tanto en el aspecto histórico como en el psicológico. La tradición esotérica lo considera animal emblemático (totémico) de los boreanos contra el dragón de los negros, asimilando al dios Thor, hijo del cielo y de la selva. En principio, esto significa la superioridad analógica del mamífero sobre el reptil, cual la del ario sobre el negro. La disyuntura mayor es la que aparece entre las concepciones del toro como símbolo de la tierra, de la madre y del principio húmedo y las que consideran al toro un símbolo del cielo y del padre. El ritual de Mitra parece ser que se fundaba en la primera de dichas posiciones. El sacrificio del toro, expresaba la penetración del principio femenino por el masculino y del húmedo por el ígneo de los rayos solares, origen y causa de la fecundidad. Krappe expone estas contradicciones. Señala al toro como principal animal doméstico de los pueblos del Próximo Oriente y, en implícita derivación, habla del gran número de toros solares y lunares, es decir, afectos a los principios contrarios precitados. Sin, dios lunar de los mesopotámicos, tenía con frecuencia forma de toro. El toro Apis egipcio se cree representación de Osiris, dios lunar. En cambio, El Surya védico es un toro solar. Según los asirios, el toro es hijo del Sol. Krappe explica por sucesión de cultos las diferencias, no como interna contradicción. El toro lunar se transforma en solar cuando éste vence al más antiguo culto lunar. Pero también puede suceder que el toro siga como símbolo de la Luna, con la que se identifica morfológicamente por los cuernos y el creciente, y pase a un rango secundario bajo el león simbólico del Sol. Así lo considera también Eliade, para quien el toro no expresa ninguno de los astros, sino el cielo fecundador. Dice también que el toro y el rayo fueron desde el 2400 antes de Jesucristo símbolos concertados de las divinidades atmosféricas, asimilándose el mugido del toro al ruido del trueno. En todas las culturas paleorientales, la idea de poder era expresada por el toro. En acadio, “romper el cuerno” significa “quebrantar el poder”. Según Frobenius, el toro negro es asimilado al cielo inferior, es decir, a la muerte. Incluso en los países lejanos adonde llegó el influjo de la India, que participa de dicha creencia, como Java y Bali, se acostumbra poner los cuerpos de los príncipes en ataúdes en forma de toro para quemarlos. Alguna pintura egipcia representa al toro negro llevando encima el cadáver de Osiris. Esto coincide con una afirmación de Schneider, para quien, en cuanto el toro ocupa la zona de comunicación entre los elementos del agua y el fuego, parece simbolizar el paso entre el cielo y la tierra, correspondiendo este significado al toro de las tumbas reales de Ur con cabeza de oro (fuego) y barba de lapislázuli (agua). El buey simboliza el sacrificio, la abnegación y la castidad, apareciendo en relación con los cultos agrícolas, es decir, en posición contraria al poder fecundador del toro. Si confirmamos la asimilación de éste a lo uránico, si se resuelve la contradicción y puede adscribirse el toro al principio activo y masculino, pero en su aspecto superado, es decir, maternalizado, vencido por el hijo (Sol, león).”

LEÓN, SÍMBOLO DE LA FUERZA Y EL VALOR.-

Se le considera el “*rey*” de los animales terrestres (junto al águila como «rey» de las aves); animal simbólico muy conocido, entendido, generalmente, como animal solar o en estrecha relación con la luz; entre otras razones, probablemente por su fuerza, su color dorado y la distribución radial de la melena que rodea su cabeza; la relación con la luz se explica por la peculiaridad que se le atribuye de no cerrar nunca los ojos. Otras propiedades que le convierten en animal simbólico son su valor, fiereza y supuesta sabiduría. Como símbolo de poder y de justicia, se le encuentra, a menudo, representado en tronos y palacios reales.

En China y Japón se consideraba al león, al igual que al dragón, como ahuyentador de malos espíritus, razón por la que se le representaba, frecuentemente, como guardián a la entrada de templos.

También los templos egipcios, asirios y babilónicos están, a menudo, custodiados por esculturas de león. En Egipto se encuentran representaciones de dos leones adosados por la espalda, que simbolizan la salida y la puesta del sol, el este y el oeste, el ayer y el mañana. En el culto de Mitra, el león simboliza al sol. El dios hindú Krishna e incluso Buda son comparados con un león.

Por su indomable fuerza, se le relacionaba en la Antigüedad con los dioses de la fertilidad y del amor; entre otros, con Cibele, Dionisios (Baco) y Afrodita (Venus).

La Biblia menciona al león tanto en sentido positivo como negativo: Dios se asemeja al león por su poder y Justicia, la tribu de Judá es comparada con un león, el mismo Cristo se llama “el león de Judá”; pero, por otra parte, también se compara al demonio con un león enfurecido. La Edad Media veía también en el león un símbolo de la resurrección de Cristo; entre otras razones, por la referencia a diversos autores que aseguraban que los leones nacen muertos y son despertados a la vida, después de tres días, por el aliento de sus padres. Las representaciones de leones rugientes pueden hacer también referencia a la resurrección de los muertos al día del juicio final. Al aspecto negativo y amenazador del vigoroso león se refieren representaciones medievales de león devorando seres humanos o animales: generalmente, símbolos de fuerzas o poderes malignos, amenazadores o castigadores. De modo parecido, la fuerza del león en su aspecto negativo aparece en representaciones o narraciones míticas de luchas o caza de león, en las que se ofrece la imagen del león como representante de fiereza indomable que es vencida por los héroes (Hércules, Sansón). El león alado es atributo y símbolo del evangelista San Marcos.

En heráldica aparece el león, generalmente haciendo referencia a su fuerza, como animal heráldico y manteniendo el escudo de armas.

Leo es el quinto signo del Zodíaco. Su elemento es el fuego.

V.V.A.A. *Símbolos.- Ed. Rioduero. Madrid 1983. 134-135*

Sus correspondencias principales son el oro o “sol subterráneo” y el sol, por lo cual aparece como símbolo de los dioses solares, cual Mitra.

En Egipto se creía que el león presidía las inundaciones anuales del Nilo a causa de la correlación de este fenómeno con la entrada del sol en el signo zodiacal de Leo, en la canícula. La piel del león es un atributo solar. La identificación del sol y del león, verificada por las culturas primitivas y astro-biológicas, también fue admitida en la Edad Media y el simbolismo cristiano la retiene, aunque el significado del león se enriquece con diferentes simbolismos secundarios.

En alquimia, corresponde al elemento “fijo”, al azufre. Contrapuesto a otros tres animales, *representa a la tierra*, aunque en otros textos se le llama “fuego filosófico”, mientras al oro se le da el nombre de “león de los metales”. El león rojo es el que más propiamente responde a este último significado.

Pero al margen de estos problemas, que conciernen más a la teoría de las correspondencias que al estricto simbolismo, el león constituye, como “*rey de los animales*”, el oponente terrestre del águila en el cielo y, por lo mismo, el símbolo del “señor natural” o poseedor de la fuerza y del principio masculino. Como recuerda Frobenius, el motivo en el que el león solar degüella al toro lunar se repite incansablemente en la decoración asiática y africana. Según Schneider, el león

pertenece al elemento tierra y el león alado al elemento fuego. Ambos simbolizan la lucha continua, la luz solar, la mañana, la dignidad real y la victoria.

Como símbolo de los evangelistas, pasó por varias atribuciones hasta concretarse en la de san Marcos.

Naturalmente, de la posición o situación del león se pueden derivar otros significados. El león joven corresponde al sol naciente; el león viejo o enfermo, al sol en el ocaso. El león victorioso representa la virilidad exaltada, el león domado corresponde a la paralela expresión existencial.

Como animal salvaje, en general, según Jung, es indicio de las pasiones latentes y puede aparecer como signo del peligro de ser devorado por el inconsciente. Esta última significación, con todo, concierne más al simbolismo de la *devoración*, en general, que a la del león en particular. La *devoración* también es simbólica del tiempo. La leona salvaje es un símbolo de la Magna Mater

EL RETRATO.-

Término que designa, en sentido estricto, la representación de personas copiadas del natural o reconstruidas a partir de la memoria o a través de documentos figurativos ya existentes; la verosimilitud fisonómica debe ser tal que haga que la obra sea o tienda a ser una copia especular de los sujetos retratados, o que en cualquier caso los represente de forma reconocible pudiendo aparecer incluso como testimonio de su carácter o de su espiritualidad individual.

El término deriva del verbo latino *retrahere* (copiar), del que deriva también la forma italiana *ritratto*; del latín *protrahere* derivan, sin embargo, los vocablos usados en otras lenguas europeas, como el inglés y el francés (*portrait*), el alemán (*Portrat*), el ruso (*portret*, del francés).

La casuística es muy amplia ya que un retrato puede obtenerse con cualquier medio artístico; puede ser de cuerpo entero o parcial; de un individuo, de una pareja o de grupo; naturalista o idealizado, alegórico, alusivo, caricaturesco; puede tener finalidad documental, de propaganda, mágico-religiosa, funeraria; cuando es tridimensional, puede mostrar una vista particular o ser concebido como escultura exenta; cuando es bidimensional, puede ser captado frontalmente, de tres cuartos, de perfil o incluso de espaldas. Por último, el retrato puede ser el fin principal de una obra de arte (y hablaremos, en tal caso, de retrato como género artístico autónomo); pero puede también formar parte de una escena de otro tipo, religiosa o profana (y, en tal caso, se hablará sólo de tendencia, gusto o voluntad retratísticas).

Desde un punto de vista histórico, la historia del retrato linda, y en gran parte coincide, con la historia de la mimesis. No se desarrolla, por consiguiente, en aquellos períodos históricos en que no se tiende a la representación del mundo fenoménico; mientras que se afirma y triunfa en coincidencia con las fases del naturalismo. Hay que tener también presente el contexto social: en algunos momentos históricos el retrato se afirma limitándose a una clase social, a un grupo o a un personaje concreto; son poco frecuentes las épocas en que, como sucede en la actualidad, gracias sobre todo a los medios de reproducción fotográfica, el retrato ha podido difundirse en todas las clases y lugares, sin especiales obstáculos ideológicos.

El arte del antiguo Egipto, aficionado desde sus comienzos a retratos “intencionales” (una figura de fisonomía genérica, entendida, sin embargo, como representación de un personaje

concreto) o “típicos” (una figura como representante de un tipo” o categoría social), ofrece retrato “fisionómicos” únicamente en determinadas fases del Imperio Antiguo (IV dinastía) y del Imperio Nuevo (XVIII dinastía), y limitado a la persona del faraón y de sus familiares.

El retrato individual, de fuerte caracterización expresiva, se consolidó en Grecia con Lisipo, en el S. IV a.C., primero en la corte de Alejandro Magno (es decir, en presencia de un fuerte culto a la personalidad), extendiéndose luego a otros grupos sociales eminentes (hombres de estado, generales, poetas, filósofos, oradores), con esculturas destinadas a la celebración pública. Desgraciadamente, los originales griegos, en bronce y de cuerpo entero, los conocemos únicamente a través de copias romanas; en mármol, reducidos a cabezas o bustos, salvo alguna rara excepción (...). Se remonta también al helenismo la costumbre de grabar en las monedas los retratos de los soberanos, como simbólica garantía del valor de su cuño: costumbre todavía hoy en vigor.

Los romanos tomaron de los griegos, más que de los etruscos, el arte del retrato, y lo adoptaron no sólo con fines conmemorativos, sino también con finalidad religiosa privada (culto a los antepasados) y funeraria. El tosco realismo de la época republicana se suavizó en la noble idealización clasicista de las estatuas de la época de Augusto, en el refinado modelado de la época Flavia, en el elaborado pictoricismo de la de Adriano y de Antonino. En cuanto a la retratística antigua en pintura, habiéndose perdido los originales griegos y romanos, nos queda el formidable testimonio de los retrato naturalistas pintados al encausto, de los siglos II y III d.C., hallados en el Fayyum (Egipto).

En la antigüedad tardía, la difusión de una interpretación divinizada de la realeza, del cristianismo, de una concepción espiritual del individuo, de las esperanzas en una resurrección ultraterrena, provocaron el eclipse del retrato “fisionómico” y un retomo al retrato “típico”, tanto en los retrato imperiales como en las nuevas formas retratísticas promovidas por el arte cristiano: figuras de papas y de santos, de donantes o fundadores de iglesias, de mecenas o ejecutores de manuscritos, estatuas de difuntos, “autorretratos” insertos por escultores, orfebres, maestros vidrieros en sus obras con fines votivos.

Un retorno al interés por la fisonomía individual se observa a partir del S. XIII en la estatuaria, en concomitancia con un relanzamiento de los valores terrenos, como consecuencia del resurgimiento del clasicismo que tiene lugar en la corte de Federico en Italia meridional (...), o por la adopción de calcos de los rostros de los difuntos en el modelado de los monumentos funerarios (...).

En pintura, el retrato reaparece tan sólo a partir del inicio del S. XIV, en ambiente señorial (...); pero para el primer retrato autónomo sobre tabla, netamente perfilado según una pose tomada de las monedas, habrá que esperar a una obra borgoñona: Juan el Bueno (...). A partir del inicio del S. XV, el retrato tiene una enorme difusión, tanto en ámbito señorial y de corte, como entre la burguesía urbana, destinándose a un uso no sólo oficial, sino también de testimonio laico y privado. Los flamencos enseñaron a Europa el arte del retrato como obra autónoma sobre tabla, a partir de Jan van Eyck, adoptando la pose de tres cuartos, ampliando la visión a la figura de cuerpo entero e infundiendo excepcional vitalidad en los sujetos. En Italia, junto a los retrato sobre tabla, de perfil (...) o de tres cuartos (...), se consagró el retrato inserto en complejas escenas figuradas, sacras y profanas (...). A partir de entonces, el retrato ocupa un lugar privilegiado en el arte europeo, y se desarrolla y modifica de acuerdo con las sucesivas metamorfosis de los estilos y con los cambios de mentalidad de quienes encargan las obras. En el S. XVI, el retrato áulico de Rafael y Tiziano abre el camino a las más impersonales y aristocráticas representaciones de A. Bronzino, A. Mor, A.S. Coello, S. Pulzone; mientras que otros autores convierten el retrato en testimonio de una inquietud

interior (...) o de más cordial atención hacia el mundo (...). En el S. XVII, al realismo de Caravaggio, de Simon Vouet, de Velázquez, se oponen las vibrantes interpretaciones barrocas de Rubens, Bernini, A. van Dyck, mientras la Holanda burguesa de Frans Hals, Cornelis de Vos, Rembrandt presenta un inagotable abanico de tipos y rostros humanos. Sonrientes caras de aristócratas y grandilocuentes posturas clásicas se alternan en las pinturas del S. XVI.

La revolución francesa abre el camino al fecundísimo período del retrato burgués, que inicialmente adopta posturas y actitudes del precedente período aristocrático y más tarde, sobre todo con los impresionistas (E. Manet, E. Degas, P.A. Renoir), logra una gran libertad formal.

En el siglo XIX, la máquina fotográfica se consagra progresivamente como el medio retratístico por excelencia y al alcance de todos: se inician los fichados a gran escala con fines burocráticos, judiciales, médicos, la fotografía-recuerdo, los reportajes. Los artistas, rompiendo con una tradición secular, se distancian del retrato naturalista y acentúan el carácter subjetivo de las obras (de Vincent van Gogh a Paul Cézanne, a Picasso o a los expresionistas austriacos y alemanes).

Desde el final de la II guerra mundial hasta nuestros días, el abandono generalizado de la forma humana en las artes visuales no ha favorecido, sin duda, el retrato, género que ya desde hace décadas se encuentra, con algún relanzamiento aislado (por ejemplo en el ámbito del pop), en estado de crisis.

V.V.A.A. *Enciclopedia del Arte.*
Ed. Garzanti. Barcelona 1991. Págs. 813-814

"DAVID" EN LA FLORENCIA DEL RENACIMIENTO.-

David es un personaje del Antiguo Testamento que luchó contra el gigante filisteo Goliat y, al vencerle, salvó a los israelitas de la dominación a la que estaban sometidos. En el S. XV Florencia era una pequeña república independiente que mantenía enfrentamientos constantes con las ciudades-estado vecinas y vio en David un símbolo de su propia situación.

HISTORIA DE DAVID Y GOLIAT

"Salió de entre las filas filisteas un guerrero llamado Goliat que medía alrededor de tres metros de altura. Toda su armadura y sus armas eran de bronce: el casco, la coraza de escamas que pesaba sesenta kilos, las polainas y la lanza que pesaba siete kilos. Delante de él marchaba el que llevaba su escudo.

Se detuvo frente a las líneas israelitas y gritó: "¿Por qué habéis salido para ponerlos en orden de batalla? Yo soy filisteo; vosotros, en cambio, sois los servidores de Saúl. Escoged, pues, un hombre que pueda pelear conmigo. Si es más fuerte que yo y me mata, nosotros seremos vuestros esclavos, pero si yo soy más fuerte y lo mato, entonces vosotros seréis nuestros esclavos y nos serviréis." El filisteo se presentaba cada mañana y cada tarde, y lo hizo por espacio de cuarenta días.

David, hijo de un efrateo de Belén de Judá, que también había escuchado al filisteo, preguntó a los que estaban a su lado: "¿Qué es lo que darán al hombre que mate a ese filisteo y quite la afrenta a Israel? Porque ¿quién es ese filisteo incircunciso que insulta así a los batallones del Dios vivo?" Y

la gente dijo: "Si alguien mata a este hombre, que así insulta a Israel, el rey le colmará de riquezas, le dará a su hija por esposa y librará de impuestos a la familia de su padre."

Entonces Saúl lo mandó llamar, le puso su equipo de combate: le dio un casco de bronce y una coraza. Después, David se abrochó el cinturón con la espada por sobre la coraza, pero no pudo andar porque no estaba acostumbrado. Y se deshizo de todas estas cosas. Tomó, en cambio, su bastón, escogió en el río cinco piedras lisas y las colocó en su bolsa de pastor. Luego avanzó hacia el filisteo con la honda en la mano.

El filisteo se acercó más y más a David, precedido por el que llevaba su escudo, y cuando lo vio lo despreció porque era un jovencito.

Cuando el filisteo se lanzó contra David, éste metió rápidamente su mano en la bolsa, sacó una piedra y se la tiró con la honda. La piedra alcanzó al filisteo, hundiéndosele en la frente. Éste cayó de bruces al suelo. David, entonces, corrió y se puso de pie encima de su cuerpo, tomó su espada y lo remató cortándole la cabeza. Los filisteos, al ver muerto a su campeón, huyeron. Así, pues, sin otra arma que su honda y una piedra, David derrotó al filisteo y le quitó la vida." (*BIBLIA.- Libro de Samuel. 17, 4-50*)

EL HUMANISMO RENACENTISTA Y LA HISTORIA DE DAVID Y GOLIAT.-

El humanismo considera por principio a la persona como un ser reflexivo que sirve de medida, y está por encima, de todas las cosas. La razón, la capacidad de pensar y de planificar sus acciones es la que identifica a las personas como seres superiores y se ve reflejado en la historia de David y Goliat. En efecto, David supo enfrentarse y vencer al gigante Goliat a distancia ya que en la lucha cuerpo a cuerpo no habría podido vencerle nunca dada la diferencia de fuerza y tamaño.

En las representaciones de este tema realizadas por Donatello, Verrochio y Miguel Ángel durante el S. XV y principios del S. XVI en Florencia aparece la idea del débil que vence al poderoso mediante el ingenio.

Las obras de Donatello y de Verrochio son de bronce y miden entre 1,25 y 1,5 mts. David es un muchacho adolescente que tiene en su mano derecha la espada con la que ha cortado la cabeza del gigante que yace entre sus pies: la acción ya se ha realizado, Goliat ya ha sido vencido y decapitado.

Sin embargo Miguel Ángel propone un planteamiento distinto: la capacidad de planificar las acciones engrandece y agiganta a la persona de tal forma que David ya no es un muchacho casi enclenque como los anteriores sino que lo convierte en adulto y además de unas dimensiones enormes por el gran bloque de mármol de casi 5 metros que utilizó para su realización. De hecho este David aún no ha lanzado la piedra con la honda sino que está calculando la distancia a la que se encuentra Goliat y la dirección y la fuerza con la que tiene que tirar la piedra para conseguir su objetivo.



*Donatello. 1.440
(1,58 mts)*



*Verrochio. 1.470
(1,25 mts)*



*Miguel Ángel. 1.504
(4,34 mts incluyendo el soporte)*