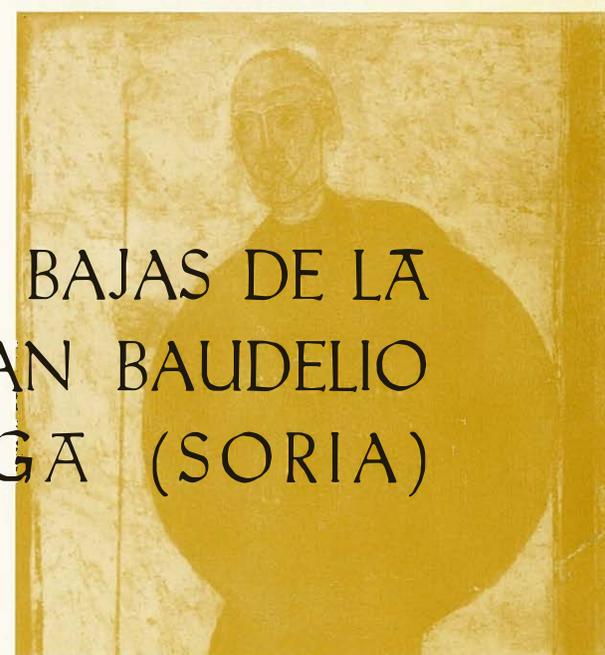
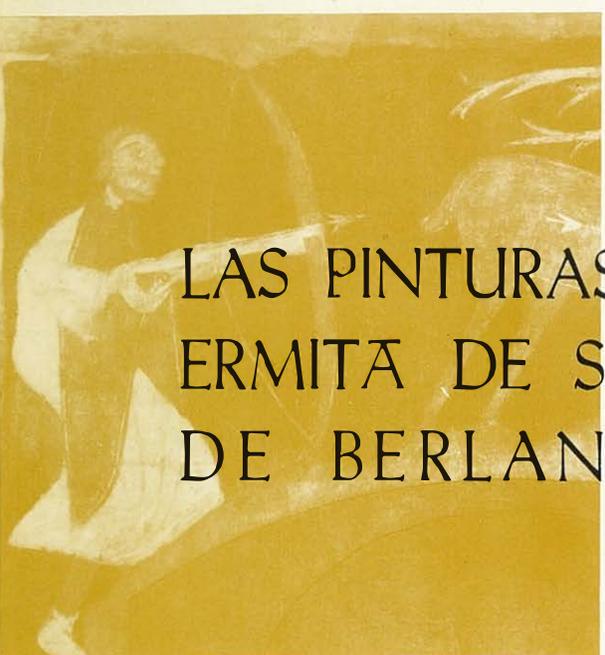
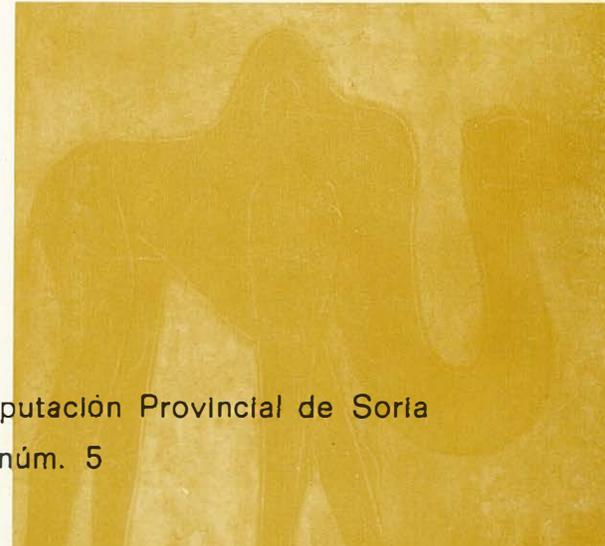
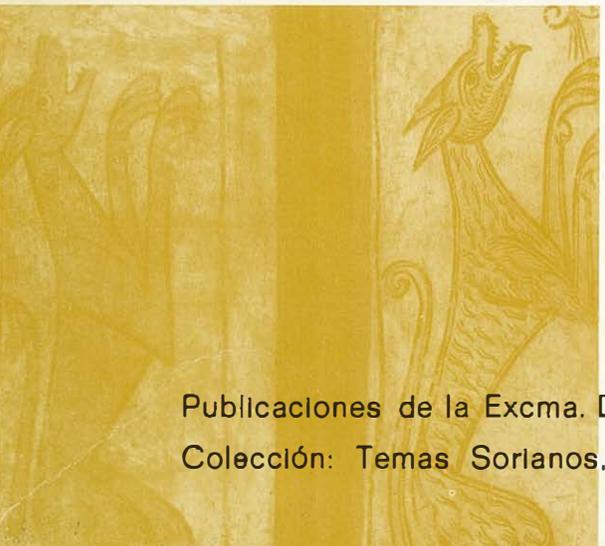


MILAGROS GUARDIA PONS



LAS PINTURAS BAJAS DE LA
ERMITA DE SAN BAUDELIO
DE BERLANGA (SORIA)



Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Soria
Colección: Temas Sorlanos, núm. 5

MILAGROS GUARDIA PONS

LAS PINTURAS BAJAS DE LA
ERMITA DE SAN BAUDELIO
DE BERLANGA (SORIA)

Problemas de orígenes e iconografía

Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Soria
Colección: Temas Sorianos, núm. 5

LAS PINTURAS BAJAS DE LA
ERMITA DE SAN BAUDELIO DE
BERLANGA (Soria)

☐ Milagros Guardia Pons.

Ediciones de la Diputación de Soria.
Departamento de Cultura.
Colección Temas Sorianos, núm. 5.

Portada: Fragmentos de pinturas de la
Ermita de San Baudelio de Berlanga.

Fotografía: Archivo MAS.

Imprime: Imprenta Provincial.

I.S.B.N. 84 - 500 - 7695 - 1.

Depósito Legal: SO - 347 - 82.

Precio: 800 pesetas.

Digitalización: Enrique García Garcés (2022)

I N D I C E

	PAGINAS
Prólogo	3
Introducción	5
1. SAN BAUDELIO DE BERLANGA	
1.1. Estudios	7
1.2. Arquitectura	10
1.3. Pinturas	14
1.4. Pinturas de la parte baja	17
1.5. Problemas sobre contemporaneidad de las pinturas: Conclusiones	31
Notas	33
2. LA CACERIA	37
2.1. La cacería en el mundo romano	38
Notas	47
2.1.2. Técnicas de cacería en el mundo romano	51
Notas	56
2.1.3. La cacería en la Hispania romana	57
Notas	67
2.1.4. La temática de cacería en la iconografía: Paleocristiana en Occidente	71
Notas	74
2.2. La cacería en la Persia sasánida	75
Notas	82
2.3. La cacería en el mundo musulmán	85
Notas	92
2.4.1. La cacería en el imperio romano de Oriente y Bizancio	95
Notas	104
2.4.2. La cacería en la Alta Edad Media Occidental	107
Notas	121
3. SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Análisis comparativo	127
Notas	152
4. CONCLUSIONES	157
Bibliografía	163
Addenda bibliográfica	173
Láminas	175

PROLOGO

Es de toda evidencia que la ermita de S. Baudelio de Berlanga es un monumento enormemente atractivo y apasionante. Una larga y no siempre coincidente bibliografía sobre el monumento y sus pinturas, desde su descubrimiento científico, ha sido el testimonio más claro de esta fascinación que el conjunto ha tenido para la investigación histórica y, particularmente artística. Desde su inicial "mozarabismo", pasando por el análisis fracturado de su pintura, hasta la obra que ahora presentamos de Milagros Guardia, hay una línea ininterrumpida de curiosidad, y a la vez de lento profundizar en el rico sentido artístico y cultural del monumento; ahora en este libro, con una tendencia bien clara a devolverle, en su originalidad, una unidad plástica e intencional cada vez más patente.

Quizás la lectura del libro que tenemos el honor de prologar pueda producir ciertas sorpresas por los horizontes interpretativos que abre, a través del análisis de una parte de su propia esencia —es decir de las pinturas de aspecto profano del monumento— y de las múltiples conexiones, más allá de lo estrictamente plástico, que estos análisis revelan.

No hay nada más sugerente en la obra que leer muy despacio y con propósito por encima de lo estrictamente formal, las múltiples sugerencias que Milagros Guardia nos ofrece en un corto pero muy apretado capítulo de conclusiones.

Un análisis formal del arte y sobre todo de una sociedad vieja, la romana, con un sin fin de imbricaciones intencionales, de pensamiento y de casta sociales, desemboca en la posibilidad de interpretación de la intención y del propósito del monumento, unidos a realidades espirituales de tradición muy antigua donde vive en plena Edad Media, todavía, una idea aristocrática de "memoria" tan rica entre los possessores y grandes aristócratas del Bajo Imperio, y que por mimetismo producen una plástica de tradición áulica imperial, con toda la trascendencia que ésta pudo tener frente a la creatividad ancha y seguida de toda una iconografía cristiana que se inicia paralela a ella.

Este es, a nuestro modo de ver, el encanto y el atractivo del estudio. Por encima de la misma realidad discursiva de un estilo arquitectónico o un maestro o taller pictórico; y de la polémica de si solo obra uno o varios, si unidad o divergencia; por encima de todos estos elementos de análisis, Milagros Guardia ha sabido, y podido, elevar su discurso a niveles sociales y espirituales más complejos, y proporcionarnos la valoración unitaria de estructuras y decoración; por otra parte en ningún sentido único en el arte medieval, pero que tra-

duce con una claridad creemos diáfana, lo mucho que el mundo medieval debe a la antigüedad clásica, sobre todo de los años mal llamados de crisis imperial y que son de profunda transformación de lo antiguo a moderno, cuando el Imperio se cristianiza y cede a esta nueva realidad, ideas y formas consubstanciales de su último y no por ello decadente momento de creatividad. A través de la obra que presentamos, y como consecuencia del análisis formal de las escenas de la cacería, podemos pensar en lo mucho que ideas —y su manifestación plástica— creadas especialmente desde el siglo III, y a partir del IV y V, perviven en el mundo medieval como el espíritu de la más rica tradición y pensamientos clásicos.

Entendemos que el enfoque de la obra de Milagros Guardia rompe un poco con la manera tradicional del estudio del arte medieval, y sobre todo de la pintura. El análisis iconográfico toma todo su valor, y las raíces del mismo, toda su fuerza. La forma plástica y estilística corre con los nuevos tiempos. Todo reintegra en un conjunto en el que vive una auténtica realidad del mundo medieval, muchas veces ignorada, y que es la fuerza de creación de unas formas plásticas muy personales y la renovación de una rica e imperecedera herencia cultural clásica.

Milagros Guardia, profesora de Arte Antiguo y Medieval de la Universidad de Barcelona, con una excelente formación literaria e histórica, ha podido invertir el camino de la investigación y partiendo del mundo y de una realidad medieval buscar sus antecedentes y sus motivaciones en tiempos clásicos anteriores. En su proceso metodológico ha partido, ante todo, del análisis minucioso de las pinturas; de la coetaneidad y conexión de los diversos ciclos del monumento. Luego ha tenido que establecer la integración de la decoración a la estructura central del monumento con lo cual ha podido poseer los distintos elementos para una interpretación correcta del conjunto, de su función y de la intencionalidad de su construcción. Los paralelismos con obras semejantes del final del mundo antiguo, dentro del círculo espiritual de las memoriae o de los martyria bajo imperiales, le permite sugerirnos una línea continuada de monumentos conmemorativos que —en el mundo clásico— podrían arrancar de los héroes helénísticos que en la Baja Edad Media podrían desembocar en los templos dedicados al Santo Sepulcro. En ellos el culto a un héroe o a un personaje real se imbricaría a una memoria hagiográfica tan querida de la Edad Media y en nuestro caso dedicada a San Baudelio.

Es en este sentido que la sugestión del libro va mucho más allá de lo que pueda ser un estudio correcto e importante en el estricto campo de la Historia del Arte.

P. de Palol

INTRODUCCION

A raíz de un cursillo sobre mosaicos del Bajo Imperio, impartido por el Dr. Palol, me llamó la atención la temática de cacería tan abundante en la musivaria bajo-imperial romana, su aprovechamiento dentro del mundo paleocristiano, y los problemas de interpretación que todo ello planteaba. Se me sugirió la posibilidad de analizar un ejemplo muy posterior pero que enlazaba perfectamente con todo ello, ya en el mundo medieval. Tal era las pinturas de la ermita de San Baudelio de Berlanga.

Tres aspectos importantes habían concentrado la atención de los estudiosos en relación con este conjunto pictórico. El primero eran las afirmaciones sobre el mozarabismo de las que ocupaban las zonas medias de la nave. En segundo lugar, la discutida datación y observación de tres maestros distintos, trabajando en momentos diferentes y alejados en el tiempo.

Por último, y quizás lo más destacable, era la extrañeza con que se observó desde siempre la existencia de un ciclo de cacería y animalístico en el interior de un edificio de culto cristiano.

A la vista de todo ello, decidí proceder a un análisis de las pinturas de las partes bajas, comparándolas con el resto del conjunto para probar si eran o no contemporáneas y además románicas. Paralelamente profundizar en las comparaciones con otras obras de muy diverso origen para confirmar o rechazar el presunto mozarabismo.

En cuanto a los aspectos iconográficos y de ubicación del conjunto, temas estrechamente relacionados, decidí bus-

car posibles antecedentes en otros momentos o civilizaciones, que nos pudieran aportar datos para su interpretación. Tanto a nivel de representaciones como de tradición textual. Todo esto centrado fundamentalmente en el tema de la cacería, el más amplio y problemático del conjunto.

Las dificultades, de diversa índole, radicaron principalmente en el extendido hiato cronológico que se pretende abarcar en esa búsqueda de orígenes, modelos y tradiciones. Evidentemente, la falta de repertorios fotográficos completos y amplios ha sido un problema complementario, así como la dispersión bibliográfica.

En lo que al mundo medieval se refiere, soy consciente de que se han escogido algunos ejemplos, quizás se puede pensar que no los más adecuados, ni suficientemente abundantes. En ningún momento he pretendido la exhaustividad, y conozco bien las amplias posibilidades que tiene en un futuro inmediato la búsqueda de toda esa temática en la diversidad de medios que utilizó el mundo medieval. Un caso aparte en lo que a la Península Ibérica se refiere, ya que aquí sí se ha pretendido recoger lo más destacable.

Por último, debo agradecer al Dr. Palol la sugerencia para la realización de este trabajo, así como las interesantes sugerencias que me ha hecho en todo momento. Asimismo y por lo que se refiere al mundo medieval, la ayuda y datos proporcionados por el Dr. Yarza. Mención aparte debo hacer a la amabilidad y facilidades concedidas por el Dr. Díaz Padrón, conservador del Museo del Prado, así como al encargado de la ermita, objeto del estudio.

1. SAN BAUDELIO DE BERLANGA

1.1. Estudios

La ermita de San Baudelio de Berlanga ha sido objeto de numerosos estudios en lo que atañe tanto a la arquitectura como a la decoración que en un tiempo cubría sus muros. Se puede decir que fué "descubierta" a fines del siglo pasado (1), ya que seguramente por su difícil y apartada situación, no había sido citada ni en los recuerdos de viajes, numerosos del siglo XVIII en adelante. Hay que esperar hasta 1907 en que es redescubierta, esta vez con carácter definitivo, y objeto de un artículo, por M. A. Alvarez y R. Mélida (2). Se publican en él algunas fotografías y dibujos de plantas y alzados y se describe someramente en todos sus aspectos. Los autores apuntan como posible fecha el siglo XII y advierten una influencia bizantina en la decoración. Su aportación documental, la única hasta el momento presente, y las apreciaciones sobre el santo titular serán aceptadas y repetidas en todos los estudios posteriores.

Al año siguiente es incorporado este conjunto a la "Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media" (3), que publica Lampérez y Romea. Se hace eco del estudio anterior, lanzando algunas hipótesis sobre el pequeño oratorio de la tribuna. En cuanto a la arquitectura, dice que es lo más mahometano dentro del arte mozárabe, y opina que las pinturas no son contemporáneas a la construcción del edificio.

Pocos años más tarde se hará el primer estudio científico de sus aspectos arquitectónicos en la obra de M. Gómez Moreno, "Iglesias mozárabes" (4). Hasta hace muy poco, han sido sus conclusiones aceptadas por todos. Lo más destacable es la clasificación de la ermita den-

tro del llamado arte mozárabe ya de un momento avanzado, en los primeros decenios del siglo XI, junto a la hipótesis de que posiblemente está muy relacionado con el Aragón musulmán de aquellos momentos. Insiste en la no contemporaneidad de las pinturas y la arquitectura y la poca utilidad de las primeras para datar el edificio.

A partir de entonces han sido las pinturas el aspecto al que más atención se ha prestado. El primero de los estudios es el de Garnelo, en 1924 (5), que se limita a resumir las apreciaciones de Lampérez y Gómez Moreno sobre la arquitectura y coincide en ver un carácter distinto en la obra pictórica. Procede luego a una pormenorizada descripción, indicando el estado de conservación, restauraciones, etc. A pesar de que en ese momento, y según él mismo indica, las pinturas estaban en condiciones muy aceptables, conservando bien la policromía, comete errores de detalle, que comentaremos. No apunta interpretación, ni datos destacables.

Un lamentable suceso tiene lugar poco después. El pueblo de Casillas de Berlanga, propietario de la ermita, vende las pinturas que, arrancadas con precipitación, desaparecen, hasta que años más tarde se tiene noticia de su adquisición por el museo Boston (parcial). A raíz de esto, Eugenio Terol publica una breve nota, dando noticia del hecho y repitiendo brevemente las descripciones anteriores, a la vista de las escasas pinturas que todavía se conservan "in situ", en deplorables condiciones, y de la impronta que quedó en el muro una vez arrancadas (6). Es uno de los primeros en destacar y acentuar una influencia árabe en todo el conjunto y la relación, más tarde establecida, con los frescos de Santa María de Tahull (Lérida).

Aparte de Post, que las estudia en su monumental historia de la pintura española (7), ha sido W. S. Cook el que más trabajos le ha dedicado (8). Publica ya en 1930 un artículo profusamente ilustrado con fotografías y dibujos sobre el estado original. Análisis estilístico, exclusivamente, que le lleva a clasificarlas como plenamente románicas y tardías, hacia 1200, sin hacer distinciones entre diversas zonas y maestros. A pesar de la exactitud, o mejor, detalle de su descripción, en los dibujos que publica se advierten errores importantes, que ya se señalarán, y que parecen indicar que no tuvo oportunidad de verlas directamente. En 1950, en colaboración con Gudiol Ricart, se le dedican unos breves comentarios, en una obra de conjunto sobre pintura románica española, donde cambian un tanto sus apreciaciones. Se habla aquí ya de varios maestros, tres concretamente, para diversas zonas de la decoración de la iglesia. Insisten los auto-

res en el arabismo que ya había apuntado Terol, pero referido exclusivamente a uno de esos maestros, al que se bautiza con el nombre de "maestro de San Baudelio". Otra conclusión, de más trascendencia quizás, es el establecimiento de una identificación entre uno de los pintores y el que realizó, tanto los frescos de la ermita de Maderuelo, como el ábside de Santa María de Tahull (9). Cinco años más tarde, se limita a repetir, resumido, el primer artículo, en castellano (10).

A raíz de un intercambio con el gobierno español, parte de las pinturas de San Baudelio son depositadas en el museo del Prado en calidad de préstamo del museo de Los Claustros de Nueva York, con este motivo, se publican una serie de artículos describiendo las que se encuentran en España, con referencias también a las de Estados Unidos.

J. Camón Aznar, en la noticia que da de esa adquisición, paralela a la compra del edificio de la ermita por la fundación Lázaro Galdiano que él dirigía, insiste en el mozarabismo de las pinturas de las partes bajas, precisando fechas ya establecidas por Gómez Moreno, pero suponiendo esa serie inmediatamente posterior a la terminación del edificio (11). Al año siguiente vuelve sobre lo mismo Sánchez Cantón, con opiniones más moderadas (12).

Hasta el año 1973 no van a recibir otro estudio específico, aunque entrarán de lleno en la bibliografía internacional, basándose en líneas generales en las apreciaciones de Cook y Gudiol, antes citadas (13) y ocupando un lugar en obras de conjunto de la pintura románica (14). En 1972 se publica un artículo, estado de la cuestión describiendo otra vez el conjunto arquitectónico y pictórico (15).

A raíz de unos trabajos realizados, con la pretensión de averiguar la fecha y condiciones de la escalera de subida a la tribuna y, sobre todo, para consolidar los restos de pinturas "in situ", se presenta una comunicación en el Congreso internacional de Historia del Arte de Granada de 1973 (16). Se informa de la salida a la luz de unas pinturas bajo enlucidos posteriores, en el muro sur, delante de la entrada, y que por su composición demuestran ser contemporáneas de la escalera de acceso a la tribuna. También con motivo del mismo congreso y en una comunicación de J. Alvarez Villar (17), se presta especial atención al problema cueva-ermita-monasterio, lanzando una hipótesis que se aparta bastante de las conclusiones de Gómez Moreno aceptadas hasta el momento.

Por último Juan Zozaya ha publicado un extenso artículo en el

que pretende analizar la modulación de la iglesia y a la vez dar una interpretación iconográfica del conjunto arquitectónico y pictórico, dando por supuesto que las pinturas de la parte baja son anteriores y de un carácter muy distinto al resto. Analizaremos más adelante sus poco convincentes hipótesis, en lo que se refiere a ese conjunto. Hay que señalar, no obstante, que es la primera vez que se ha intentado una interpretación, saliéndose de lo meramente descriptivo y de clasificación que dominaba los anteriores estudios (18).

1.2. Arquitectura

Aunque sea brevemente creo indispensable dar una visión del conjunto arquitectónico de la ermita-monasterio, a la luz de las más recientes investigaciones, ya que por sus extraordinarias características condiciona la ubicación de las pinturas y asimismo su discutida datación.

A unos 900 metros al sur de Casillas de Berlanga y a unos 9 kilómetros de Berlanga de Duero, en la provincia de Soria, se levanta sobre un altozano la ermita, cerca del río Escalote. El exterior, sorprendentemente simple, consta de dos diferenciados cuerpos rectangulares, cubierto el mayor a cuatro vertientes (aunque las tejas actuales sean fruto de una restauración, pues antes había estado cubierto de piedra y con una especie de linterna en el centro) y el menor a dos aguas. Incrustada en la ladera de la colina, presenta la puerta principal en el muro Norte, con arco de herradura. Otra puerta, hoy cegada, daba entrada a la tribuna interior desde el lado de Occidente. En el ábside se sitúa la única ventana del edificio. El contraste, cuando se entra en el edificio, no puede ser más rotundo, sobre todo si conseguimos imaginarlo con su decoración pictórica, de la que hoy sólo quedan restos e improntas. Para cubrir la gran sala principal, teniendo en cuenta que, a pesar de la pobreza de materiales de la obra no se recurrió para nada a la madera, se tuvo que salvar un gran problema técnico. La sorprendente solución fué colocar un enorme pilar o machón central del que parten en lo alto ocho nervaduras formando arcos un poco rebajados que van a apoyar en cada una de las esquinas y tramos intermedios de la sala, sobre unas trompas en las esquinas. A partir de ese machón central y ocupando la mitad de la nave

hacia Occidente, se levanta una curiosa tribuna, sobre un bosque de pequeñas columnillas bajo arcos de herradura y menudas bóvedas, todo realizado en materiales ligeros: madera y yeso. Avanzando hasta tocar la columna, hay un minúsculo oratorio o recinto, oculto tras el alto pretil de la tribuna, con una pequeña ventana. Uno de los elementos más sorprendentes, ya que no más curioso que toda la estructura, es una compleja cupulilla cordobesa casi oculta, que corona el gran machón central, dejando una cavidad no muy grande, de función no averiguada. A la tribuna se accede actualmente por una escalera adosada al muro sur, ya que la puerta que había en el oeste y que comunicaba directamente con ella, está hoy cegado. Se obtienen así dos ambientes independientes, dato interesante para la interpretación de su posible función.

Ascendiendo unos peldaños y en el este, se accede al ábside, de una altura de cubierta menor. Esta es una simple bóveda de cañón y el fondo del testero es plano.

Evidentemente, lo que más ha llamado la atención y ocupado a los investigadores, es la peculiar cubierta, sus apoyos y la tribuna. Pero hay otro elemento también interesante dentro de la nave de la ermita. Con la entrada hacia el sur, por debajo de la tribuna, se abre una gran cueva en la roca, con largos corredores y dos amplios senos, quizás excavados artificialmente.

Para comprender la función que pudo tener el santuario y posible monasterio, de poco sirven los escasos documentos de que se dispone. En el concilio de Burgos de 1135 se incorpora al obispado de Sigüenza la villa de Berlanga con su monasterio de San Baudilio, confirmándose por bula papal de Inocencio II en 1138. Poseemos también una carta original en la que el primer obispo de Sigüenza dona al cabildo de la catedral, entre otras cosas: "Monasterium sancti baudili quod circum berlangam situm est cum omnibus pertinentiis suis ad habendum concedo" (año 1144) (19).

Por otra parte, hay más datos, derivados de su situación fronteriza entre cristianos y musulmanes. Esta zona fué conquistada por Fernando I el Grande, aunque precariamente. Por tanto, se mantienen dos posibilidades: que sea anterior, y por tanto hecha en territorio musulmán, por mozárabes probablemente, o bien posterior, con lo cual la fecha tiene que retrasarse ya al siglo XI algo más tarde de sus comienzos. Gómez Moreno, basándose en estos datos y en que en los primeros decenios del siglo XI, Sancho de Navarra poseyó la zona, cree que debe situarse en este momento la construcción del edificio,

y que el monasterio citado del siglo XII y la ermita conservada son la misma cosa.

El punto más problemático es quizás el que se le cite como monasterio, y la existencia, por una parte de la cueva y por otra de la tribuna con el extraño recinto u oratorio. Las hipótesis para encontrar una explicación han sido numerosas.

La existencia de la cueva ha sido interpretada como uno de los motivos de la erección, en ese lugar, del monasterio, ya que allí pudo habitar algún santo eremita, descartando naturalmente la posibilidad de que fuera San Baudilio (20). La existencia de una fuente junto a la ermita ha llevado también a confirmar que allí habitó algún eremita (21) o incluso se pensó en antecedentes culturales paganos. Excavaciones realizadas en torno, han puesto de manifiesto una necrópolis, que datará al menos del siglo X, indicio de antigua habitación. En general se ha ido aceptando la idea de la existencia de un pequeño monasterio (22), cuyas dependencias han desaparecido, aunque sigue extrañando la función de la poco accesible tribuna.

Las dos hipótesis más frecuentes son las de que en la tribuna es posible reconocer un tipo de vivienda para monje "incluso" o ermitaño (23) o bien que serviría para el organista o incluso para celebrar la misa (24). Recientemente, y bajo dos prismas distintos, se han reconsiderado varios aspectos en lo arquitectónico.

Por una parte, J. Alvarez Villar valora la cueva, ya que no sólo pudo ser el motivo de construcción del santuario, sino que al ser incorporada a éste, se puede suponer que continuó siendo utilizada una vez existente ya la iglesia. Esto, según él, descarta la posibilidad de que la vivienda del pretendido eremita fuera la tribuna. Y acepta en lo demás las hipótesis anteriormente dichas.

Otro punto oscuro, que hasta ahora no había indicado, es la misma puerta de entrada directa a la tribuna. Ya Gómez Moreno señalaba que era la única cobijada bajo arco de medio punto de toda la iglesia. Sobre esta base, y a partir de unas observaciones en el muro oeste, al exterior, Alvarez Villar desarrolla una audaz hipótesis. Advierte la posibilidad de que en ese muro se hubiera adosado una pequeña construcción que sirviera de vivienda para los monjes. Aunque no precisa de qué momento la supone, parece deducirse que de cuando se realizaron las pinturas de las partes altas, es decir, en pleno siglo XII. Entonces la cueva sería abandonada como lugar de habitación y, abriendo una puerta de comunicación con la iglesia, se accedería directamente desde el exterior a la tribuna. Tal puerta es,

para él, la que se conserva todavía cegada. Para llegar al ábside y partes bajas se utilizaría la escalera adosada al muro sur. Advierte más adelante, no obstante, que las pinturas que cubren el muro alto oeste, detrás de la tribuna, han sido cortadas al abrirse la puerta, y por tanto, esto se contradice con la hipótesis de su contemporaneidad.

Otro punto problemático y que él no toca, fué tratado en el mismo Congreso antes citado de Granada en la comunicación de Gratiano Nieto: es precisamente la datación de la escalera. De los trabajos realizados en el muro sur de la ermita se pudieron sacar interesantes conclusiones. Por una parte se descubrieron unas pinturas todavía tapadas por enlucidos posteriores y, al parecer, románicas tardías, en la parte baja del muro; y, por otra, que las mismas pinturas estaban situadas de acuerdo con la existencia de la escalera y acababan junto a ella, sin cortarse. Se deducía por ello, que la escalera es por lo menos tan antigua como las pinturas de ese muro. Es importante ese dato, ya que se tenía la intención de eliminarla por creerse que era tardía. Si se aceptara, por tanto, la hipótesis de que la puerta de comunicación de la tribuna y el exterior no existía en el plan general del edificio, y que la escalera es algunos años posterior, quedaría la tribuna completamente incomunicada con el resto de la iglesia, por lo menos en cuanto a acceso perdurable, ya que siempre podría pensarse en escaleras de madera, no tan infrecuentes como muchas veces se ha supuesto.

El otro estudio al que me refería anteriormente es de carácter muy distinto. La pretensión primera del mismo era hacer un análisis de la modulación utilizada en la construcción de San Baudilio. El mismo autor, Juan Zozaya, advierte que se trata de unos primeros apuntes, pero cree necesario concluir de los datos obtenidos, que en la construcción se advierte ya un conocimiento bastante bueno de las matemáticas o bien una excelente aplicación de repertorios que pueden remontarse a épocas anteriores. Debe esperarse, por tanto, una profundización por el mismo camino y que, junto a cotejos con otros estudios que se están realizando en algunas iglesias altomedievales españolas (trabajos de Caballero sobre Melque), se pueda aportar mucho al conocimiento de las tradiciones e ideas que marcaron su edificación.

1.3. P i n t u r a s

Las pinturas que decoraban el interior de la ermita se encuentran en la actualidad diversamente repartidas. Las que cubrían las partes superiores de los muros se hallan en el Museum of Fine Arts de Boston; las que estaban en las partes bajas y pertenecían a la colección Dereppe, fueron adquiridas, salvo dos paneles (el halconero y el dromedario) por el Meptropolitan Musum de Nueva York. Se depositaron en préstamo por 99 años en el Museo del Prado, donde se encuentran actualmente, a cambio del ábside de la iglesia de Fuentidueña (Segovia), que se trasladó al Museo de Los Claustros (Nueva York). Otro grupo corresponde a las que todavía se pueden contemplar "in situ". Son las que por su pésimo estado de conservación no se arrancaron, aunque las del ábside se mantienen todavía bastante bien. Y por último, las que se han descubierto recientemente en el muro sur, en la parte baja. No obstante, debido a que estaban realizadas al fresco, las arrancadas han dejado fuerte impronta en los muros y se puede ver aún su primitiva colocación.

Basándonos, por tanto, en descripciones, en los restos conservados y en fotografías anteriores al arranque, conocemos perfectamente su ubicación. En resumen, se pueden distinguir distintos conjuntos o zonas. Por una parte las que ocupan el ábside, aunque las de los muros laterales estén completamente estropeadas. En el testero se representan a ambos lados de la ventana central a San Nicolás y San Baudilio, en la parte media; en la alta: Caín y Abel haciendo sus ofrendas al Cordero de Dios dentro de la mandorla y sostenido por ángeles, al igual que en la capilla de Maderuelo, con la que tantos paralelos se han establecido (25). En la ventana, la paloma del Espíritu Santo, perfectamente conservada en la actualidad. Y entre los dos santos de la parte media, un ibis con una ilegible inscripción.

Las escenas de los muros laterales, muy estropeadas, pueden identificarse quizás con María Magdalena y Cristo después de la resurrección, en el lado derecho (26).

En el cuerpo principal de la iglesia se ha distinguido entre dos frisos separados por motivos decorativos diversos y un zócalo. El que consideraremos bajo, ocupa la zona media del muro norte, continuando a ambos lados de la puerta que conduce al ábside, aunque la zona de la derecha se ha perdido completamente. Y por último, toda la baranda de la tribuna y columna central. Estas son las pin-

turas que van a ocupar nuestra atención en el presente estudio. Su temática será analizada en detalle, siendo de momento suficiente señalar que comprenden tres escenas de cacería diversas, paneles con animales: oso, elefante, dromedario, perros (?); una figura de guerrero y motivos geométricos y vegetales.

Las que consideremos pinturas altas ocupan el resto de la iglesia: frisos por encima de los anteriores en el muro norte y pared del ábside, los muros sobre la tribuna, el interior del oratorio de la misma, y finalmente toda la zona de cubiertas, deplorablemente conservadas, junto con los mismos nervios que surgen del machón central.

La parte baja del muro sur, como ya hemos visto, con pinturas recientemente descubiertas, son un caso aparte, ya que no responden en tema ni estilo, a ninguno de los dos grupos antes mencionados, y son seguramente posteriores, aunque románicas. La temática representada en estas pinturas altas es eminentemente religiosa. La zona de bóvedas parece que desarrollaba la vida de la Virgen o infancia de Cristo, pero su estado es casi imposible identificar escenas.

Inmediatamente debajo se representa la vida de Cristo en nueve grandes paneles que forman un friso continuo alrededor de la iglesia. Aunque las del muro de Oriente se hayan perdido, las demás, hoy en el museo de Boston, están todavía en excelentes condiciones de conservación.

Aunque en un principio se pensó que estaban pintadas al temple sobre enlucido de yeso, se trata naturalmente de fresco y reto-cadas al temple, incluso en siglos posteriores (27).

Los primeros estudiosos de esta decoración la consideraron en conjunto sin hacer distinciones entre diversas manos. Naturalmente sus apreciaciones son poco apuradas en vista del estado de conocimientos de aquellos momentos. Destacaría, no obstante, la insistencia, por otra parte frecuente en la época, en señalar una clara relación con la pintura bizantina (28). En cuanto a la cronología, Alvarez-Mélida las colocan entre los Beatos y San Isidoro de León; Gómez Moreno, sin embargo, las distancia mucho de la fecha de edificación de la iglesia y apunta hacia la segunda mitad del siglo XII y principios del siguiente, anotando que no ve en ellas "influencias moriscas".

El primero en hablar de arabismos en el conjunto de las pinturas es Terol (29), que por otra parte, las relaciona por primera vez con las del ábside de Santa María de Tahull (Lérida).

Como hemos visto, son los trabajos de Cook, los que van a ser

más universalmente aceptados en sus conclusiones. Si en un principio hablaba de las pinturas de San Baudel, como conjunto, y las fechaba a fines del siglo XII, o incluso hacia 1200 (30), pronto va a distinguir tres maestros. Estas conclusiones son fruto de comparación entre las pinturas del ábside de la capilla de Maderuelo (Segovia) y el de Santa María de Tahull (Lérida), con el friso superior de pinturas de Berlanga, lo que lleva a una identificación del autor de los tres conjuntos, que se bautiza como maestro de Maderuelo. Tal maestro realizaría las de Tahull e, inmediatamente después, se trasladaría a Castilla, donde llevaría a cabo los otros dos conjuntos. Según Cook y Gudiol, por tanto, al maestro de Maderuelo se le atribuyen los frisos altos y la pintura de las bóvedas, así como la capilla absidal.

El segundo maestro, inferior técnicamente, sería el responsable solamente de la Epifanía del oratorio de la tribuna. El tercer maestro, denominado "de San Baudelio", el más "original", es el responsable del friso bajo con las cacerías, los animales y demás figuras. Se acentúa en él "un carácter audaz y profundamente hispánico" y es un "ejemplo del arraigo del espíritu musulmán en el arte castellano de la primera mitad del siglo XII" (31). Esta última datación a principios del siglo XII no indica que considere la obra de este maestro anterior a la del de Maderuelo; es más, cree que trabajaron simultáneamente. Se trata del fruto de revisiones desde su primer trabajo del año 1930 (Cook).

Aceptando las conclusiones sobre los diferentes maestros de Cook-Gudiol, y con motivo del traslado de gran parte de las pinturas del "maestro de San Baudelio" al museo del Prado, Camón Aznar desarrolla y lleva a los límites la idea apuntada acerca del carácter musulmán e indígena de esas pinturas. Las diferencias entre los dos primeros maestros y el tercero o de San Baudelio las ve absolutas, no sólo por temática sino por el concepto estético (32). Las clasifica como mozárabes, más relacionadas con el arte taifal aragonés, que con el califal, y, naturalmente, con las miniaturas de Beatos. Aceptando la cronología de principios del siglo XI para la arquitectura, piensa que esta serie de pinturas se realizó poco después de estar terminado el edificio, quizás por algún maestro musulmán, que sería luego sustituido por pintores románicos (33).

J. Alvarez Villar no se pronuncia sobre el particular de manera rotunda, aunque apunta que no cree en la contemporaneidad de las pinturas y la arquitectura. Sin precisar cronología, piensa que

las del maestro de las partes altas es románico tardío. Anterior a éste es el que pinta los temas de cacerías, en "tintas planas, sin delineación múltiple o intento de sombreado ni pliegues" (34).

En las obras de carácter más general, se suele aceptar la división establecida por Cook de los tres maestros, así como su contemporaneidad, aunque quizás retrasando demasiado las fecha (35). Tanto Palol como Demus piensan en un mismo equipo de trabajo, si bien Demus insiste en la colaboración de un pintor de tradición mozárabe o quizás islámico para las representaciones de animales y cacerías (36).

Por último, y volviendo a las teorías de Camón Aznar, Juan Zozaya (37) distingue dos manos claramente diferenciadas, una mozárabe y otra románica. Por la índole de su estudio, prescinde de estas últimas, posteriores, y se ocupa sólo de las de la parte baja, buscando en ellas musulmanismos. Si bien acepta que en muchos aspectos hay datos que indican facturas más bien tardía (38), no deduce de todo ello ninguna datación.

1.4. Pinturas de la parte baja

Las pinturas correspondientes a las partes bajas, se encuentran actualmente en depósito en el museo del Prado, salvo los paneles que están todavía en la colección Dereppe de Nueva York (dromedario, halconero y perros rampantes). A pesar de ello, hay que señalar la lamentable pérdida de casi la mitad de las situadas al mismo nivel en tiempos anteriores y que nunca se describieron. Correspondían al muro sur y al lado derecho del muro Oriental junto a la puerta de entrada al ábside. La impronta que los frescos existentes han dejado en los muros es suficientemente clara para comprender su ubicación y no sólo eso, sino que por ella se pueden apreciar algunos detalles que se han perdido con el precipitado arranque.

La zona que corresponde al muro norte, la mejor conservada, contiene el largo friso con cacerías, que se prolongan en el lado izquierdo de la pared este con el halconero, marchando en sentido inverso a los personajes de las primeras escenas. Y por otra parte, están los distintos paneles independientes que cubren los muros externos de la tribuna y oratorio, así como el pilar central. Empezan-

do por el ángulo SO. y hacia la izquierda, se representaron: un oso y un elefante; en el espacio del oratorio y mirando al Sur: una figura humana con lanza y escudo (la que está sobre el pilar, repetición de ella, es posterior, aunque también antigua). Y exactamente al otro lado, hacia el Norte, un gran dromedario. En los espacios de la tribuna que quedan a ambos lados del machón central, unos animales rampantes. Y por último, en el lado Sur, junto a la escalera de acceso a la tribuna, unos motivos vegetales y animales, a modo de grandes telas.

La colocación actual en el museo del Prado, no tiene nada que ver con su disposición en la ermita. Están situadas en una oscura sala de muy reducidas dimensiones, ocupando completamente el espacio de la manera más fácil posible. No se ha respetado la unidad del friso de cacería que, aunque cortado por la mitad al ser arrancada del muro, podía juntarse de nuevo.

Es muy difícil, por tanto, verlas con comodidad (39).

El friso de cacerías

La primera escena es la de la cacería del ciervo (el panel mide 1,85 x 2,46 metros, según el Catálogo del museo del Prado). Está situada justo encima de la puerta de entrada, lo cual ha condicionado la forma del panel. No es rectangular, como el que sigue, sino más estrecho en la parte central, porque obliga la curvatura del arco.

La escena, que forma un friso seguido con la siguiente, está toda emarcada por una gruesa banda o trazo liso que continúa en el suelo. Sobre éste se puede observar unos pequeños motivos curvos, repartidos por todo el conjunto y cuya explicación no veo clara. Quizás de alguna manera se sugiera el suelo, pero parece poco probable. Esta zona consta solamente de dos figuras: a la izquierda, el cazador, medio arrodillado en el suelo que empieza a ascender siguiendo la curva antes mencionada, y a la derecha, el gran ciervo situado a mayor altura, encima del arco.

El fondo, como en el friso que sigue, es uniforme y de color rojo oscuro, tono que se repite en casi todos los paneles de este grupo de pinturas.

La figura del cazador está vista de perfil, casi en tres cuartos, con la rodilla izquierda apoyada en el suelo, sólo visible, por tanto,

la pierna derecha. Parece estar parado y haciendo puntería para disparar sobre el ciervo situado delante de él. Tiene el pelo en corta melena lisa y de color castaño. Se hace evidente la dificultad que tuvo el pintor a la hora de representar el rostro de perfil. Está mal conseguida la zona de la barbilla y cuello, a base de una ancha sombra. El ojo derecho, así como la ceja, son muy grandes, visto el primero de frente; y la segunda, bordeada de blanco, se prolonga hasta la nariz. Es de señalar que el ojo del cazador y el del ciervo están resueltos de la misma manera y con idéntica forma. También se advierten torpezas en la manera de sugerir los 3/4 en los hombros, lo que veremos repetidos en las otras dos figuras humanas. Lleva un vestido o túnica talar hasta media pierna, acampanada y con las mangas largas y de anchos extremos, de color blanco. En la falda son visibles unos trazos en gris plomizo, que sugieren la postura de la pierna, doblada, debajo del vestido (40).

Es también curioso el manto, de un tono ocre muy parecido al utilizado para el cuerpo del ciervo, y silueteado de blanco, que le cubre hasta las rodillas y con un corte desde el cuello hasta abajo en el lado derecho. A lo que parece, no va atado con ningún tipo de broche, como suele ser corriente en estas piezas de vestir, que se dan en época románica, como se puede ver en el Beato de Burgo de Osma (41). Lleva unas calzas ceñidas a la pierna, del mismo color que el manto, y unas botas cortas blancas.

Con los brazos a la altura del pecho sostiene una gran ballesta con la mano izquierda, la flecha preparada y la mano derecha sobre el disparador, en forma de pequeña palanca que hace ángulo con el asta del arma. Es una ballesta de tipo bastante primitivo, pero no puede haber confusión con un arco (42). Sólo Garnelo no conoce el arma, aunque hable de servidor refiriéndose al cazador, sin que dé justificación para ello.

El ciervo está representado de perfil, mirando al frente y al parecer en actitud de correr. Esto último muy mal resuelto, ya que sólo levanta la pata delantera izquierda, manteniendo las dos traseras paralelas. No es, como se ha pretendido, una mancha plana de color.

El silueteado se ha hecho a base de blanco y rojo, y el interior de color ocre con unos rayados en forma de espina de pez, que parecen casi incisos y que se pueden ver perfectamente bien en la imponente dejada en la ermita. Ocupan todo el cuerpo y me parecen hechos expofeso para indicar la especial característica de su pelaje. Como veremos, en los otros animales se ha utilizado el mismo

sistema, que en todos los casos es diferente en su trazado, y pienso que con la misma intención.

Destacan en este animal los enormes cuernos echados hacia atrás, de color blanco, característica de los animales más bellos. En el costado derecho lleva una flecha clavada que se ha pintado en blanco para que destaque sobre el fondo ocre. De la herida salen tres chorros de sangre en rojo igual al del fondo.

Para arrancar el friso de cacerías se decidió partirlo en dos, y la cesura se sitúa justo delante de la boca del ciervo. Como seguidamente se representa un árbol, que actúa de elemento separador natural de ambas escenas, y sus ramas se prolongaban hacia el ciervo, quedó un fragmento de ellas en el panel que estudiamos ahora.

No obstante, hay un detalle que puede pasar desapercibido en las fotografías e incluso en el museo del Prado, y es una estrecha franja vertical, correspondiente al borde derecho del panel, del lado en que fue cortado, y que ha sido retocada o restaurada. En la fotografía hecha actualmente sobre los restos que se encuentran "in situ", se puede observar aunque con dificultad la línea vertical que indica el lugar del corte, y que pasa por el centro de la pata del ciervo. El tramo desde esta línea hasta que acaba la pata, tocando al árbol, parece que se estropeó mucho o incluso que desapareció. Si nos fijamos en la fotografía del panel en el museo del Prado, vemos como hay una sensible diferencia entre la manera como se acaba el pie, redondeada, y el tipo original, con la pezuña partida y en punta. Lo mismo podemos pensar del fragmento de rama, más arriba, que pertenece también a esta franja.

De composición más compleja y ambiciosa es la escena que sigue, correspondiente también al largo friso de cacerías (mide el panel montado en el museo del Prado, 1,85 x 3,60 metros). Separada de la anterior, como ya hemos dicho, por un árbol, aparecen asimismo otros dos, uno al final y otro entre los "cazadores" y los animales que van a ser cazados. Leyendo de izquierda a derecha, se compone de tres grupos: en el primero, el cazador a caballo armado de lanza. Delante de él, colocados uno encima de otro para sugerir planos de profundidad distintos, marchan a gran carrera tres liebres. Inmediatamente detrás de un árbol, situado en el primer plano, y en idéntica posición que los perros, dos liebres, una encima de otra, se precipitan en una red que ha sido colgada del último árbol. Se trata, por estas sugerencias, de una cacería en campo abierto. El fondo, como se ha visto, es también uniforme y de un

color rojo intenso. Son aquí más numerosas las formas circulares o en anillo que surgen del suelo, marcado claramente en blanco por ese trazo ya descrito y que enmarca la composición entera.

El caballero, visto naturalmente de perfil sobre el caballo, presenta sin embargo el torso de tres cuartos, en postura un tanto forzada y, como hemos indicado, no satisfactoriamente resuelta en la parte de los hombros. Conduce las riendas con la mano izquierda con la palma de la misma cerrada hacia el espectador, y con la derecha, el brazo levantado en alto hacia atrás, lleva un largo y delgado tridente.

La cabeza, con la cara de frente, presenta una particularidad, y es la de estar afeitada en la coronilla, con lo cual el personaje parece tonsurado. Tiene el pelo castaño, bastante corto. A diferencia del cazador anterior, lleva barba corta y bigote largo caído hacia abajo. El rostro, con las características cejas que se prolongan en la nariz y que vemos muy repetido en las pinturas altas, y unos grandes ojos muy abiertos, ha pretendido ser modelado a base del mismo color y distintos tonos, al igual que las manos. Los labios se conservan todavía hoy de color rojo.

Su vestimenta es la misma descrita antes para el otro cazador, mangas anchas, largo hasta media pierna y de color blanco. En la parte del cuello apenas se distingue cómo acaba el vestido, pues sólo se ve una mancha oscura. In situ, no obstante, se ha podido constatar que es la prolongación del mismo cuello, y por tanto más escotado el vestido. A diferencia del anterior, éste parece llevar cinturón doble, y por el lado izquierdo, sobresaliendo del mismo, se advierte un objeto que Cook (43) identifica con un cuerno de caza. No me atrevería a afirmarlo. Los pliegues del vestido y modelado del cuerpo, están realizados en el mismo color o con trazos gris plomizo, y en la actualidad apenas pueden apreciarse, aunque es evidente en la impronta conservada en San Baudelio. Lleva, como el anterior, medias ajustadas y de un tono rojo oscuro. Los zapatos, poco visibles, son de ocre más claro que el del caballo. Por lo que puede apreciarse parece que lleva espuelas, y tiene la punta del pie dentro del estribo semicircular.

El caballo que monta es de grandes dimensiones. Con las dos patas delanteras levantadas del suelo, no da la impresión de trote ni galope, como debía pretenderse. El cuerpo del caballo ha sido cuidadosamente detallado, aunque las fotografías no permitan apreciarlo. Sobre una uniforme mancha de color ocre, se han trazado

una serie de líneas ondulantes de color gris plomizo. Como veíamos antes, es posible que se haya querido destacar el pelo del caballo, o quizás incluso el estrigilado del mismo. En la cola se aprecia también el intento de marcar el pelo por medio de un trazo de perfil seguido y la parte interna a base de pequeñas y continuas líneas gris plomizo, sobre ocre uniforme. Esta es larga, llegando casi hasta el suelo. Destacable asimismo como característica es el largo y abundante flequillo encima de la cabeza, que casi le tapa los ojos. Por lo demás señalaría la falta de habilidad en el trazado y dibujo de las patas, así como la inverosímil postura de las mismas.

En cuanto al jaez, y por lo que se refiere a la silla, mero paño ocre claro y con cenefa oscura bordeándolo, se pueden todavía señalar las huellas de unos aparentes motivos decorativos. En la zona clara se distinguen unos puntos, agrupados de tres en tres y de color blanco o rojo; y en la cenefa, unas líneas paralelas, a modo de fleco, de color rojo. En cuanto al modo en que va atada al caballo, sólo puedo distinguir la banda en torno al pecho, en la impronta dejada en la iglesia, y se puede suponer igualmente las que cruzaban ijares y ancas, aunque se hayan borrado. Zozaya dice que no distingue, ni cincha, ni ataharre, pero sí en el caballo del halconero, y de tipo liso.

Por lo que se refiere a la encabezadura del arnés, es muy difícil su identificación no disponiendo de una fotografía excelente de detalle. Zozaya dice que los bocados y bridas no son los corrientes en el siglo X, pero no manifiesta por qué motivos, ni de qué tipo son (44). El estribo es de tipo semicircular y se distingue el ojo, pero no es visible el enganche.

En cuanto a las armas utilizadas aquí, sólo podemos hablar del tridente que lleva el caballero. De color blanco, igual que todos los detalles del arnés del caballo, está finamente realizado, con gran detalle en el extremo, donde se ven claramente las tres delgadas terminaciones, la central con un refuerzo en forma de punta de flecha. Por su gran longitud, llega hasta las patas delanteras de uno de los perros, por delante; y hasta el borde del friso, por detrás.

Los perros, de idéntica raza, están muy estilizados, pero quedan bastante claras sus características esenciales, a saber: largas patas traseras, mucha distancia entre éstas y las delanteras, hocico afilado, orejas no muy largas y en punta, cola larga y delgada y con el extremo doblado hacia arriba. Evidentemente son lebreles, galgos quizás. Se ha perdido casi por completo los trazos del interior

del cuerpo, que lo moldeaban e indicaban ojos, dientes, etc. Sin embargo, el de la parte superior está mejor conservado y puede darnos idea de cómo debían ser. Este mismo perro lleva alrededor del cuerpo una banda de color amarillo anaranjado, sobre el blanco general. También en el de abajo se pueden advertir unos trazos rojizos en el mismo lugar y que pueden indicar que tuvo alguna banda de este tipo. Los tres perros están en idéntica posición, con las patas delanteras levantadas del suelo y las traseras dobladas, en actitud de correr, lo que se refuerza por el hocico entreabierto y las orejas levantadas.

No tan claros son, al parecer, los dos animales que están siendo perseguidos. Y digo esto porque se ha hablado de "caza de otros dos **ciervos**" (los de letra negrita son míos) (45); "perros persiguiendo cervatos" (46); cuando en realidad se trata de dos liebres. Aunque actualmente se conservan en muy mal estado, y teniendo en cuenta que ya originalmente eran muy poco exactas en su anatomía y aspecto como tales, no obstante, por fotografías antiguas, se advierte claramente que la cabeza, con largas orejas y gran bigote es característica identificadora. A ello se une el sistema de caza, muy particular para este tipo de animales, como veremos más adelante. El pelaje, en este caso, se ha sugerido por medio de líneas largas y verticales, paralelas y abundantes. Su cuerpo es del tono ocre que hemos visto en el caballo.

Ambas se dirigen, o mejor, son conducidas hacia una red que cuelga del último árbol a la derecha. Tal red, poco visible en la actualidad, tiene un entramado muy desigual, a partir de unos hilos o cuerdas verticales. La manera de atarlas al árbol estaba cuidadosamente indicado, sobre todo en la parte superior, pero actualmente es difícil comprobarlo.

Por último, los árboles de color blanco con trazos gris plomizo indicando las rugosidades del tallo, son bastante simples y estilizados; en realidad se parecen mucho al modo en que están hechos los cuernos del ciervo. No puede precisarse de qué árboles se trata. Las hojas, abundantes, aunque poco visibles, son de color ocre, simples manchas con una raya en el centro, indicando el nervio. Destacan muy poco sobre el fondo rojo. Como hemos visto, estos árboles sirven a la vez para situar las escenas en un paisaje de campo abierto y boscoso, dato interesante que se tendrá en cuenta y a la vez para compartimentar y relacionar las escenas del largo friso.

EL Halconero

Marchando en sentido contrario a personajes y animales del friso anterior, y en el muro Este, en el lado izquierdo de la puerta que da al ábside, se ha representado un halconero a caballo. En realidad se hace un poco difícil hablar de caballo y más si tenemos presente el de la cacería de liebres para comparar. La cabeza y el cuello agachado, las largas orejas y el mismo hocico, así como el modelado del cuerpo, nos recuerdan más al asno que monta Cristo en su entrada en Jerusalén, representada en el friso superior, que al caballo anteriormente descrito.

Evidentemente se ha pretendido representar un caballo, pero ese parentesco formal y estilístico me parece tener su importancia en el momento de relacionar ambos frisos. Sobre su jaez podemos decir que existe un estrecho parecido con el ya visto en el anterior caballo; la silla es del mismo tipo e igual puede decirse de la manera de estar enganchada al cuerpo. Esta vez se trata de un animal de color blanco, y el fondo es el mismo rojo oscuro que hemos ido viendo hasta ahora.

Más interesante es el jinete que lo monta. Conduce las largas y dobles riendas con la mano derecha, sosteniendo en alto y en la izquierda un halcón. La postura de su cuerpo es parecida a la del anterior jinete, pues a partir de la cintura está visto de frente, siempre con los hombros resueltos de manera torpe. Ya he indicado que las vestiduras son iguales a las de otros personajes, también de color blanco. Sobre ellas lleva un manto de difícil lectura, pero que parece pasado por el cuello y abierto en ambos lados, parecido al ya visto en primer lugar, aunque aquel sólo tuviera una abertura. Los pliegues están indicados con trazos y líneas de distinto color. El manto es rojo anaranjado. Atada a la cintura, no se ve bien cómo, lleva una larga espada con el mango terminado en un pomo esférico y la cruzeta con los extremos incurvados hacia la hoja, tipo muy frecuente en los siglos X, XI y XII (47).

Lo más problemático en esta figura es la parte superior, es decir, la cabeza y la mano con el halcón. Si bien Cook creyó ver en ella un gorro con una pluma (48), la verdad es que ya en las fotografías antiguas se comprueba que esta zona estaba muy estropeada. Garnelo en la descripción que hace, cuando todavía se conservaban "in situ" (49) dice que se adivina en su ademán y en las ligeras manchas del fondo, que lleva un halcón. Incluso en la impron-

ta conservada en la ermita actual, esta parte está completamente borrada, en todo caso, sólo se podría distinguir con dificultad el lugar ocupado por la cabeza.

En este momento, por las fotografías que he podido usar, ya que esta pintura se encuentra fuera de España, parece que la cabeza está retocada, igual que el halcón. Me parece evidente por los finos y expresivos rasgos del rostro en tres cuartos, difícilmente comparable a las demás cabezas de las otras pinturas e incluso de otras contemporáneas. Tampoco se ve rastro de gorro, ni plumas, sino más bien la cabeza completamente calva. No me atrevería a sugerir ningún momento concreto para esa supuesta restauración. De lo que no cabe duda es de que en la mano izquierda llevaba un pájaro, más concretamente halcón, identificable por su pequeña cabeza y agudo pico y la particular cola. El detalle más interesante es, no obstante, el guante, creo que evidente, con que se protege la mano izquierda de los espolones y garras del animal; espolones, por otra parte, no visibles, así como tampoco las pihuelas en las patas del halcón, que pueden estar borradas.

Las pinturas de la tribuna

De las pinturas que ocupaban el otro lado de la puerta y el muro Sur, ya hemos dicho que no queda absolutamente nada, por lo que tenemos que pasar al bancal de la tribuna para encontrar otras pertenecientes al mismo grupo. Empezando por el lado Sur, de izquierda a derecha, encontramos dos paneles decorativos. El de la izquierda está casi por completo destruido, y por las fotografías antiguas, se ve que hace ya mucho tiempo; no fue arrancado y los pocos restos son originales, no improntas, como en el que estaba junto a él. El motivo es en ambas muy parecido: son círculos tangentes con otros más pequeños en el punto de contacto, torpemente trazados, en varios anillos concéntricos de diversos colores, predominando el negro, rojo y blanco. En el centro de los grandes no se puede adivinar el motivo, pero en el conservado actualmente en el Prado hay unas águilas blancas con las alas explayadas y con las líneas que las dibujan en rojo. Los círculos pequeños pueden ser lisos, de color amarillo o bien con una roseta del mismo color. Los intersicios entre círculos tienen una pequeña cuadrícula en rojo sobre fondo amarillo o se han dejado de este último color, pla-

no. Entre ambos paneles, tan parecidos, quedan hoy todavía restos de una estrecha franja con motivo de ondas quebradas, quizás a modo de tela arrugada. Se ha señalado repetidamente que se trataba de copias o inspiraciones en telas sasánidas o árabes, por el esquema de entramado de círculos tangentes y, sobre todo, por el tipo de águilas heráldicas.

El panel que forma ángulo con este último, correspondiente al muro exterior del pequeño oratorio de la tribuna, está ocupado por animales. En el plafón rectangular de fondo blanco, hay un gran dromedario amarillo-anaranjado, que marcha hacia la derecha. El rectángulo está bordeado interiormente por un motivo decorativo muy repetido. En cuanto al animal, tiene unas características totalmente fantásticas. Las patas terminan en cuatro grandes y extrañas pezuñas partidas, muy parecidas a las que poseía el ciervo de la cacería.

Se trata evidentemente de un dromedario por su única jiba, aunque se le haya descrito indistintamente como tal o como camello. Lo más extraordinario es quizás el enorme, grueso y alargado cuello. Está completamente siluetado en blanco, y del mismo color son las líneas que describen rodillas, jiba y detalles del rostro. Se ve claramente en la fotografía que el extremo de la derecha del panel está dañado, comprendiendo parte de la boca también. Y se advierte también aquí una restauración, posiblemente realizada en Estados Unidos. En la impronta conservada en la ermita, se puede ver el exacto perfil original de la misma, sensiblemente distinta de la que tiene actualmente, pues antes era más afilada, sin esa extraña prolongación hacia abajo. Aquí también se ha pretendido evocar el tipo de pelaje, añadiendo simplemente en el exterior del perfil unos cortos trazos del mismo color, paralelos y abundantes.

Debe señalarse asimismo que en los dibujos que publica Cook en el año 1930 (50) la ubicación de este panel está completamente equivocada, pues la coloca en el muro Sur, como fuera de la iglesia (?). Encima del dromedario, separado por una franja oscura lisa, hay un pequeño friso con dos medallones tangentes y motivo de tela arrugada entre ellos, ocupados en su interior por leones pasantes, de larga y retorcida cola y pata derecha levantada. De distinto color están afrontados. Los veremos casi exactamente iguales, repetidos por encima de otros paneles, a continuación.

A ambos lados del machón central, los dos alargados paneles, correspondientes al ábside del pequeño oratorio de la tribuna están

ocupados por dos grandes perros rampantes. Algunos los han descrito como lobos o, incluso, como leones. Son de tipo muy parecido, aunque más detallados que los lebreles de la escena de cacería, también con las patas traseras muy largas y separadas de las delanteras, y con la larga cola de extremo caracolado. El de la izquierda, aparte de las líneas básicas de perfilado y detalles de sus diversos miembros, está realizado a base de mancha uniforme, sólo animada de algunos trazos internos. El de la derecha, por el contrario, tiene cuidadosamente dibujado el interior del cuerpo, destacando los mechones de pelaje, que nos recuerdan mucho la convención que en el románico pleno y avanzado se va a utilizar para las representaciones de leones. No cabe ninguna duda de que el estilo de esos perros-leones es completamente románico. Así como también los leones pasantes en círculos, que, al igual que en el panel anterior, coronan a estos dos. También aquí los animales están enmarcados por unas líneas con motivos decorativos.

Del perro de la derecha no queda ni rastro "in situ", lo cual ha llevado a pensar a algunos que no había nada, ya que de todas las pinturas de este grupo que estudiamos, éstas son las menos descritas y mencionadas (51).

El tambor cilíndrico del machón central ha sido decorado con un motivo de punteado grande de color rojo. En la parte que mira hacia el Norte o entrada, se puede distinguir, casi completamente borrado, una figura de guerrero, muy semejante a otra próxima a la que nos referiremos.

Es citado en casi todos los estudios y descripciones de estas pinturas como: figura de hombre con manto rojo (52); una figura de guerrero muy borrada (53); perfil de un personaje, todavía visible en el lado norte (54). Incluso Zozaya precisa que el punteado de la columna acaba en la figura de guerrero con escudo y larga lanza, con calzado que recuerda a las sandalias (55). Pero estos son los únicos comentarios mientras que al referirse al otro guerrero se intentará incluso una interpretación. Esto me parece a mi una prueba de la extrañeza que causa la presencia de este segundo junto al conocido y reproducido por todos. Pero hay un dato que no se ha tenido en cuenta y que, en contradicción con Zozaya, parece resolver las dudas. Y es que los puntos que decoran la columna no se interrumpen, sino que siguen por debajo de esta figura. Esto me lleva a pensar que es un añadido posterior, sin que pueda precisar fechas, y copiando directamente la primera imagen del otro lado.

Es significativo ya que al arrancar las pinturas se dejara allí, sin que las condiciones de conservación fueran tan malas.

Justo en el lado opuesto al panel con el dromedario, también en el muro del oratorio, se encuentra el ya citado "guerrero". En la parte superior se repite el motivo de leones pasantes a la izquierda en medallones, esta vez flanqueando la pequeña ventana en arco de herradura del oratorio de la tribuna. El panel con el guerrero es rectangular, aunque en la parte inferior siga la forma curva del arco de la tribuna. El fondo es aquí, como en el caso del dromedario, blanco, y no contiene el motivo decorativo antes citado. La figura marcha hacia la izquierda, con el cuerpo de perfil en la parte inferior y tres cuartos la superior, quedando el rostro casi de frente. Es un hombre, al parecer, de edad avanzada, con el pelo blanco y poco abundante y una corta barba y bigote, también blancos. El rostro presenta la característica prolongación de las cejas, bordeada de blanco hasta la nariz. Va vestido con el característico atuendo visto en los personajes anteriores, aunque ahora no se puede afirmar si las mangas son anchas ya que están escondidas detrás del escudo. El color es en este caso rojo muy oscuro, destacando fuertemente sobre el fondo blanco. La parte superior del cuerpo, casi hasta las rodillas, está tapada por un enorme escudo circular de color verde amarillento, y adornado con motivos de borlas colgantes en grupos de tres y un punteado triple de color blanco. Parece que el escudo lo lleva colgado de los hombros, por unos trazos del mismo color que se pueden apreciar, aunque evidentemente lo lleve cogido también con la mano izquierda, como es usual. La derecha, la única visible, sobresale del escudo y tiene agarrada una larga y delgada lanza, cuya punta está casi borrada en la actualidad, pero que parece de tipo corriente en este momento.

Las piernas, en postura de andar hacia la derecha, están cubiertas hasta los tobillos por la falda acampanada del vestido, en la cual, y mejor "in situ" que en la pintura trasladada, se puede percibir claramente un complejo juego de pliegues, marcado por líneas o trazos diversos de un tono gris plomizo. Los pies van calzados por unas botas más altas que las vistas hasta ahora. Sin embargo se puede apreciar también una restauración, realizada una vez estuvieron las pinturas en América, en el acabado de estas botas. Por los restos conservados "in situ" se puede ver que esta zona estaba casi completamente estropeada, sobre todo en la parte de la punta del zapato derecho. Ahora ha sido acabada en una punta hacia arriba. El izquierdo, ac-

tualmente visto de frente y con efecto de "trompe l'oeil", ya que parece avanzar hacia el espectador por encima del arco inferior, es también una invención ya que "in situ" se puede constatar que estaba también de perfil. Estos detalles, al parecer sin importancia, pueden conducir a errores, como por ejemplo el considerar que este tipo de calzado es igual al utilizado por los musulmanes, cuando se trata simplemente de una invención del restaurador.

Un elemento muy interesante es la banda decorativa que ocupa la zona derecha en vertical de este panel. Esto obliga a ver la figura un tanto desplazada hacia la izquierda, ya que en el otro lado no había nada parecido.

En el panel que hace ángulo con éste ahora descrito y marchando al revés, o sea, hacia la izquierda, se ha representado un elefante. El fondo es aquí rojo intenso, como en los paneles de cacerías, y el animal blanco. Tiene el lomo cóncavo y las orejas muy pequeñas, es decir, una mezcla entre la raza africana y la india. Sin embargo, es de señalar que, desde época romana ya no se observaban con exactitud esas diferencias entre una y otra. Así, eran comunes las representaciones de elefantes con enormes orejas (africano), y lomo convexo (indio) y viceversa. La zona de la cabeza está muy estropeada, debido a un vano que hace mucho se abrió junto a ella. Sin embargo, con el tiempo se ha acentuado, pues en fotografías antiguas vemos como todavía conservaba visibles los ojos, pero la trompa estaba en peores condiciones, por lo que se puede suponer una restauración. Los detalles de cabeza y cuerpo hechas a base de trazos y líneas en gris plomizo, no consiguen de todas formas mejorar la ligera similitud que puede presentar con un elefante real, fenómeno bien conocido en todo el bestiario medieval. Más todavía si se trata de animales poco frecuentes por estas latitudes, como hemos visto antes con el dromedario. Señalaría con relación a éste que las patas están resueltas a modo de pezuña partida, casi iguales a las del dromedario y semejantes a las del ciervo.

Sobre el lomo se ha representado un castillo con torres circulares y cupuladas. Todo el edificio o castillete está realizado a base de una especie de damero, sugiriendo quizás un aparejo, en el que cada piedra en lugar de ser lisa presenta diversas líneas de color, pretendiendo quizás indicar o dar sensación de volumen. Idéntico sistema podemos observar en las edificaciones representadas en las pinturas de la parte alta, en especial la manera de hacer las puertas. Los colores son variados: rojos, anaranjados, blancos y verdosos. La parte superior de la

construcción estaba estropeada, por lo menos en la capa superficial y ha sido retocada, esta vez siguiendo exactamente el original, como se puede apreciar "in situ". Tal castillete va sujeto al animal por medio de unas bandas ricamente decoradas con ovas, partidas a lo largo y de diferente color: rojo y blanco, sobre el fondo amarillo verdoso de las bandas. También se observa un punteado continuo y otros circulares. A modo de ataharre de caballo van cogidas por las ancas, ijares y cuello.

Junto a este panel, y separado por unas zonas en fondo blanco y motivos decorativos como los ya vistos anteriormente, se sitúa el último de la serie con un enorme oso de color rojo oscuro sobre fondo blanco. Está enmarcado, como casi todos los paneles de fondo blanco ya vistos, con los mismos motivos decorativos de antes.

El pelaje se ha sugerido a base de cortos trazos verticales en el consabido tono gris plomizo. Por su estado de conservación no es posible distinguir detalles de ojos y demás. Sólo en las enormes patas planas se ven indicadas las garras, a modo de clavos paralelos y curvos. Se ha pretendido ver reflejada en esta figura una observación del natural, al contrario de lo que ocurre con el elefante (56), lo cual me parece en todo caso una observación "a posteriori", sólo por el hecho de la existencia de osos y no elefantes en nuestro país, ya que la torpeza de ejecución es quizás más destacable en este animal.

Los motivos decorativos, ya citados, son de muy distinto tipo, aunque repetidos. El más abundante lo encontramos en todos los encuadres de paneles en fondo blanco, excepto en el de el guerrero. Consiste en una estilizada palmeta, con variaciones en cuanto al colorido, ya que puede estar perfilada en rojo y verde, y a veces con cortas rayas verdes de relleno. Es un motivo frecuente en los herrajes de puertas románicas. En San Baudelio de Berlanga lo encontramos también en las enjutas de los arcos de la tribuna y en el panel entre el elefante y el oso.

Otro motivo interesante es el que flanquea la figura del guerrero. De tipo mucho más complejo, en forma de hojas de loto o bien espigas con círculos intermedios.

Quizás el más destacable es el que a modo de friso seguido corre por debajo del largo panel de las cacerías y del halconero. Es un motivo bastante corriente de tallos enroscados formando círculos y que acaban en carnosa flor roja. Si bien los paralelos pueden ser numerosos, interesa aquí destacar que es exactamente el mismo que corre a idéntica altura por los muros del ábside, pretendida obra de

otra mano, posterior. Por debajo de este friso se desarrolla el zócalo, muy mal conservado, pero donde, todavía se puede ver un motivo de tela colgada, otra vez idéntico al de la capilla absidal. Son detalles muy a tener en cuenta.

1.5. Problemas sobre contemporaneidad de las pinturas: Conclusiones

A lo largo de las páginas anteriores, al tiempo que se describían las pinturas pormenorizadamente, se han ido señalando algunos aspectos que creo conveniente repetir, sistematizar y relacionar ahora.

En primer lugar, la clara igualdad, más que semejanza, de los motivos decorativos que, en forma de banda de tema vegetal y cortina en la parte baja, recorren el zócalo del ábside con pinturas correspondientes al grupo usualmente calificado de románico. Y también directamente debajo de las cacerías en la nave, por lo tanto el grupo de pinturas aquí estudiado. Recordemos que todos los autores atribuyen las pinturas absidales al llamado "maestro de Maderuelo", claramente románico.

También importante es que hay que negar valor absolutamente a lo que suele decirse de las pretendidas "tintas planas" sobre superficie de cuerpos animales, especialmente, o humanos (vestiduras), en el conjunto de la parte baja. Hemos señalado que se modelan los cuerpos y ropajes por medio de trazos diversos de evidente esquematización románica, como vemos por ejemplo en la falda del "guerrero"; o intentando dar con ello calidades y formas al pelaje de los diversos animales con el evidente deseo de diferenciarlos.

En tercer lugar, no se puede negar el parentesco rotundo entre el castillete que lleva el elefante y las arquitecturas representadas en los frescos altos, en concepción, color y detalle.

Otros datos de no menos interés son: la utilización de vestimentas muy similares. En concreto, en la escena de la curación del ciego, éste último lleva un vestido idéntico al de los cazadores y guerrero. También el asno-caballo del halconero nos recuerda mucho al que monta Cristo en la Entrada en Jerusalén, no sólo por su tipología, sino también en el color y modelado del cuerpo.

La geometrización de rostros, especialmente en el guerrero y la

"tonsura" que observamos en la cabeza del cazador-jinete y en San Juan, son, aunque menos, rotundamente iguales, no exentas de similitud y por ende de interés.

Por todo ello, junto a la escasa probabilidad de que se pintaran en un muro, primero las partes bajas y después las altas, sin perjuicio de las primeras, creo posible concluir que estilísticamente todo el conjunto entra de lleno dentro del estilo románico. Y que además son contemporáneos y obra del mismo taller todos los frescos de San Baudelio de Berlanga. Excepción hecha de las recientemente descubiertas.

No me interesa tanto en este estudio el aquilatar precisiones sobre la posibilidad de distintas manos, así como tampoco en cuanto a la cronología. Sin embargo, creo necesario señalar que, aunque se hayan supuesto las de la parte alta, obra del maestro de Maderuelo y por ello posteriores a la realización del ábside de Santa María de Tahull, los argumentos aducidos son poco convincentes, como se ha probado con otros "maestros" de la etapa románica. En primer lugar, no es definitiva la fecha de 1123, sino muy probable, para este último conjunto. Segundo, que si bien hay parentescos evidentes entre los tres ciclos de Tahull-Maderuelo-Berlanga, esto no quiere decir que sean obra del mismo artista, de ningún modo. Esto último lleva también a poner en duda el que la secuencia correspondiente a Berlanga sea por necesidad posterior a Tahull. Pueden ser contemporáneas o del entorno. Bien ligeramente anteriores (recuérdese la fecha de repoblación del territorio en 1108 por Alfonso I) o ligeramente posteriores, dentro de una comunidad de estilos y fórmulas artísticas.

Si estilísticamente se había puesto en duda el carácter románico de las pinturas, otro tanto se había dicho sobre su iconografía. Sobre todo, por la extrañeza que suponía tal temática en el interior de la iglesia. En las páginas que siguen se tratará este tema con mucha mayor extensión.

NOTAS

- (1) Elías Romera publica una descripción en el "Boletín de la Real Academia de la Historia", en 1884 (vol. V), pág. 331.
- (2) En "Boletín Sociedad Española de Excursiones", XV (1907), págs. 144-55.
- (3) Madrid, 1908, págs. 249-252.
- (4) Madrid, 1919, págs. 309-320.
- (5) José GARNELO, *Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga*, en "Boletín Soc. Esp. Excursiones", XXXII (1924), págs. 96-109.
- (6) Eugenio TEROL, *Las pinturas murales de San Baudilio*, en "Arte Español", X (1928-9), págs. 392-3.
- (7) *A History of Spanish Painting*, VI, Cambridge (Mass.), 1930, págs. 209 y ss.
- (8) *Romanesque Spanish Mural Painting, II. San Baudelio de Berlanga*, en "The Art. Bulletin, XII, núm. 1 (1930), págs. 2-34.
- (9) W. S. COOK, J. GUDIOL RICART, *Pintura e imagería románicas* (Ars Hispaniae VI), Madrid, 1950, págs. 139-49.
- (10) W. S. COOK, *Las pinturas románicas de San Baudelio de Berlanga*, en "Goya", núm. 7, 1955, págs. 2-11.
- (11) J. CAMON AZNAR, *Pinturas mozárabes de San Baudelio de Berlanga*, en "Goya", núm. 26, 1958, págs. 76-80.
- (12) F. J. SANCHEZ CANTON, *Seis fragmentos de la decoración mural de San Baudelio de Berlanga en el museo del Prado*, en "Celtiberia", 10 (1959), págs. 163-70.
- (13) P. de PALOL-HIRMER, *L'art en Espagne du royaume wisigoth à la fin de l'époque romane*, París, 1967, págs. 125 y 167.
- (14) O. DEMUS, *La peinture murale romane, Paris*, 1970, pág. 156.
- (15) Teógenes ORTEGO, *La ermita mozárabe de San Baudel de Berlanga*, en "Revista de Soria", 16 (1972), 8 fols. no numerados.
- (16) G. NIETO GALLO, *Nuevos datos sobre la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria)*, en "Actas del XXIII Cong. Int. H.^a del Arte, Granada, 1973", II, 1977, páginas 168-9.
- (17) *Precisiones sobre San Baudel de Berlanga*, en "Idem", I, 1976, págs. 275-9.
- (18) Juan ZOZAYA, *Algunas observaciones en torno a la ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga*, en "Cuadernos de la Alhambra", 12 (1976), págs. 307-38.
- (19) ALVAREZ, MELIDA, *Op. cit.*, págs. 150-1.
- (20) Ya que este santo, martirizado en Nimes, no es posible que estuviera en nuestro país, aunque su culto se dió en la España Alto-Medieval, según se puede deducir de los calendarios pertenecientes a los reinos cristianos de León y Castilla. Sobre todo esto aporta datos interesantes y referencias, ALVAREZ y MELIDA, *op. cit.*, pág. 152 y nota 1.

- (21) M. GOMEZ MORENO, *Op. cit.*, pág. 312.
- (22) TEROL, *Op. cit.*, pág. 392, precisa incluso que de 4 ó 5 monjes a lo sumo.
- (23) GOMEZ MORENO, *op. cit.*, pág. 312.
- (24) ALVAREZ, MELIDA, *Op. cit.*, pág. 148.
- (25) COOK, *Romanesque Spanish...*, pág. 8.
- (26) COOK, *Op. cit.*, pág. 11.
- (27) Según Garnele hay detalles claros del siglo XVIII, en *Op. cit.*, pág. 99.
- (28) ALVAREZ, MELIDA; GOMEZ MORENO; GARNELO.
- (29) TEROL, *Op. cit.*,
- (30) COOK, *Op. cit.*, pág. 7.
- (31) COOK, GUDIOL, *Op. cit.*, pág. 149.
- (32) CAMON AZNAR, *Op. cit.*, pág. 79.
- (33) CAMON AZNAR, *Ibidem*, pág. 79.
- (34) J. ALVAREZ VILLAR, *Op. cit.*, pág. 278.
- (35) Tanto DEMUS, *Op. cit.*, pág. 156, como PALOL, *Op. cit.*, pág. 157, hablan del siglo XII avanzado.
- (36) *Ibidem*, pág. 76.
- (37) *Op. cit.*,
- (38) *Ibidem*, pág. 324.
- (39) Tengo que agradecer al Dr. Díaz Padrón, conservador del museo del Prado, el que me diera toda clase de facilidades para poder analizarlas allí.
- (40) El nombre e identificación de tal vestimenta es un tanto difícil. Se ha venido describiendo como túnica talar, aunque generalmente estas tenían las mangas estrechas, Tal túnica, muy utilizada en época románica, se impuso también para montar, según, Carmen BERNIS, *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956, pág. 10. No puede identificarse tampoco con otro característico traje románico, el vestido largo de manga ancha y abundante tela fruto de la influencia de las modas bizantinas. Destacaremos no obstante que es el vestido que utilizan todas las figuras de estas pinturas, tanto en las del friso que analizamos, como las del superior. No estoy de acuerdo con ZOZAYA, que ve la indumentaria de estas figuras muy parecida a la que da en el Beato de Gerona, sino que me parecen coincidir con los de época románica, por ejemplo con los del Beato de Burgo de Osma, ya románico, por citar la misma obra de referencia, en Carmen BERNIS, *Op. cit.*, fig. 24. ZOZAYA, *Op. cit.*, pág. 324.
- (41) Carmen BERNIS, *Op. cit.*, fig. 23, y que no es precisamente de tradición mozárabe.
- (42) Hombre con arco y flechas en TEROL, *Op. cit.*, pág. 392; arquero disparando una flecha, en COOK, *Las pinturas románicas...*, pág. 8.
- (43) *Ibidem*, pág. 8.
- (44) ZOZAYA, *Op. cit.*, pág. 325.

- (45) ALVAREZ, MELIDA, *Op. cit.*, pág. 148.
- (46) COOK, GUIDIOL, *Op. cit.*, pág. 140.
- (47) Martí de RIQUER, *L'Arnés del Cavaller*, Barcelona, 1968, pág. 25 y fig. 4.
- (48) COOK, *Romanesque spanish*, pág. 8.
- (49) *Op. cit.*, pág. 107.
- (50) En "The Art Bulletin", fig. 3.
- (51) ZOZAYA, *Op. cit.*, pág. 322.
- (52) ALVAREZ, MELIDA, *Op. cit.*, pág. 150.
- (53) GARNELO, *Op. cit.*, pág. 103.
- (54) COOK, *Romanesque spanish...*, pág. 7.
- (55) *Op. cit.*, pág. 322.
- (56) CAMON, *Op. cit.*, pág. 79.

2. LA CACERIA

Se ha venido insistiendo en el carácter musulmán, mozárabe de las pinturas de las partes bajas de San Baudelio de Berlanga. A pesar de la moderación de tales afirmaciones en algunos investigadores, recientemente se ha vuelto a hacer hincapié en la postura adoptada en un tiempo por C. Aznar (1), intentando a toda costa buscar paralelos que probaran ese musulmanismo (2).

Mi pretensión aquí es evaluar esa aportación, teniendo en cuenta otras tradiciones que pueden pesar tanto, como la clásica, por medio de un análisis comparativo de todas ellas. Para esto, y teniendo en cuenta que el friso con las cacerías es el que ofrece una unidad temática más clara, empezaré por hacer un recorrido para ir perfilando a grandes rasgos las distintas tradiciones.

El mundo antiguo conoció dos grandes momentos o civilizaciones en las que el ancestral deporte o actividad cinegética adquirieron una importancia extraordinaria y que se refleja en sus artes y literatura. Me refiero, naturalmente, al mundo romano y al persa. Dejo, por supuesto, de lado civilizaciones más antiguas cuya incidencia directa sobre el mundo occidental medieval es prácticamente nula, como pueden ser la de los asirios. De esos dos grandes troncos, con sus evidentes interferencias, deriva por una parte el mundo musulmán, que tomó elementos de ambos, y por otra, el que podemos denominar cristiano alto medieval, oriental y occidental.

Por lo que respecta a este último debemos destacar la absoluta carencia de textos de cinegética propios hasta llegar a la Baja Edad Media, limitándose a copiar los abundantes del mundo clásico. No ocurre igual en lo musulmán, en que contamos con algunos, aunque de difícil consulta por no estar editados en su mayoría.

2.1. La cacería en el mundo romano

Empezaremos precisando algunos puntos, importantes para el estudio que nos ocupa, sobre la cacería en el mundo romano, ya que es casi imposible y supérfluo intentar aquí una visión de conjunto por breve que fuera.

Tenemos por un lado, los textos literarios, propios y heredados de los griegos, abundantes. Por otra parte, representaciones de esta temática en medios muy diversos. De ambas fuentes podemos deducir el papel que tuvo esta actividad entre los romanos. Los textos que poseemos son de dos tipos esenciales: por una parte están los tratados de cacería o cinegéticas; por otra, las numerosas referencias literarias en la obra de los autores latinos más diversos.

Incluso otra fuente puede en algunos casos proporcionar datos de interés. Es la legislación. Todos ellos informan y narran aspectos de la cacería, como pueden ser las técnicas utilizadas, sus procedencias y áreas geográficas donde se dan, así como precisiones sobre equipos, armas, útiles, vestimenta, etc. Podemos constatar también la larga y rica evolución a través de los siglos, tanto en el aspecto técnico, como en la importancia, valor consideración y significado que esta actividad tuvo.

En cuanto a las representaciones, podemos seguir esa misma evolución, con los momentos de máximo esplendor y que coinciden con los señalados por las fuentes. Distinguiremos aquí entre la caza que podríamos denominar habitual, la caza-captura para proveer los parques privados y los anfiteatros, las venationes, y por último, las cazas exóticas, legendarias o mitológicas. Aunque a un nivel arqueológico nos interesarán más las primeras, para el asunto que nos ocupa, es preciso tener en cuenta toda la amplitud de ellas por las variedades y matices de significado.

En el Bajo Imperio, momento en que esta temática va a adquirir más desarrollo, el cristianismo, en pleno auge en cuanto a la formulación de sus ciclos iconográficos, va a hacer uso también de ella, según fenómeno perfectamente conocido. Naturalmente, debido a esto, la riqueza simbólica, no ajena al mundo romano anterior, se va a incrementar. Este hecho es de especial relevancia para nosotros, ya que estamos tratando de la decoración de un edificio de culto cristiano.

Tendremos en cuenta también la ubicación de esos ciclos de

cacerías, pues esto ayuda a comprender el sentido de cada caso especial. Interesará insistir más en los ejemplos y textos que hagan referencia a la Península Ibérica, aunque resultarán ser menos útiles de lo esperado a la hora de establecer comparaciones de detalle.

No se conocen en la literatura latina antigua cinegética como la de Jenofonte (3) en cuanto a extensión y detalles en descripciones.

Sólo poseemos dos poemas sobre la caza. El primero de ellos, de Graciano, rico propietario del país falisco, fué escrito entre el 30 antes de J. C. y el 8 d. J. C., en plena época augústea. Aunque es evidente su inspiración en Varrón, Lucrecio y Virgilio, conoce el arte que describe (4). Ya hacia mediados del siglo III, Nemesiano de Cartago escribe otro poema sobre la caza o cinegética, inspirada en la anterior y en Calpurnio Sículo (5), pero de muy poco valor didáctico, ya que escasean los detalles.

Aunque escritos en griego, hay que contar también entre los tratados de cinegética romanos, los de Opiano, el Sirio, dirigido a Caracalla y de gran transcendencia en el futuro (6). Y asimismo el de Arriano, escrito en época de Adriano (7).

Aparte de todo ello, el tratado de Jenofonte fué también conocido y utilizado. Si, de todas formas, son escasos los de cacería propiamente latinos, la literatura en general es muy rica en referencias sobre esta actividad, desde Plauto hasta fines del imperio, pasando por todos los grandes autores. Destacan Horacio, Virgilio, Séneca, Plinio, etc. (8).

En cuanto a la legislación, podemos seguir la formación a través de los tiempos, de los capítulos referentes a la cacería, incrementándose la protección a este deporte progresivamente. Destaca en este sentido la consideración del animal de caza como libre y por tanto la propiedad en todos los casos del fruto de la caza, aunque las circunstancias de ésta pueden ser penadas por la Ley (9). Así se forma el "Corpus juris venatorio-forestalis" que hereda la Edad Media.

Aunque la cacería se practicaba desde siempre en territorio itálico, era al principio poco considerada, ya que servía para la alimentación, y era oficio del pueblo rústico. A pesar del ejemplo de otras civilizaciones contemporáneas, costará mucho que en Roma deje de considerarse "officium servile", sobre todo en las capas de la más recia aristocracia republicana. Sin embargo, ya a partir del siglo II a. J. C. esa actividad es practicada por gentes de cierta importancia, como deporte. Las causas de ello están relacionadas na-

turalmente con la entrada en contacto con el mundo griego (10). En el mismo momento empieza a surgir toda una literatura en torno a ello. A modo y manera de los griegos y más adelante los persas, la caza empieza a considerarse como un buen entrenamiento para la guerra y por tanto debe educarse a la juventud en ella. Varrón, Cato, Cicerón, etc., tomando el ejemplo de Jenofonte, Platón y otros, hablan ya de ello, pero será más adelante cuando se cree toda una ideología en torno, que viene sostenida por numerosas representaciones en el arte del momento.

En esta época puede situarse también la aparición de los parques o reservas de caza y asimismo las venationes en el anfiteatro. El procurar animales para ello precisaba de una continua cacería o mejor captura, realizada por los venatores, un cuerpo profesional. Aunque la caza en el recinto del anfiteatro empieza a ser un espectáculo muy gustado, incluso por personajes destacados, va a tener desde un principio más detractores, ya que no se veían en ella las condiciones de riesgo, valor, deporte, ejercicio, que se consideraban positivas. Conocemos duras diatribas en contra de este espectáculo ya desde los primeros tiempos (11).

El momento dorado de la cacería romana, el primero de ellos, se da bajo los Antoninos. Los motivos del rápido desarrollo de esta actividad no son ya solamente las influencias griegas y orientales citadas, sino también el contacto con las provincias occidentales: Galia, Hispania, Norte de Africa. En estas áreas, por especiales condiciones, tal actividad gozaba de una larga y fecunda tradición, atestigüada sobre todo en la Galia. En muchos aspectos a los que haremos referencia al hablar de técnicas, los romanos aprendieron mucho de estos pueblos (12).

Como veremos más adelante, no extraña el apogeo bajo los Antoninos, pues dos de estos emperadores: Trajano y Adriano, procedían de Hispania y gustaban extraordinariamente de este deporte. La literatura desarrolla en este momento el tema de la cinegética en poemas que cantan sobre todo las cacerías mitológicas, como la de Calión, Hipólitos, Ascagne, Hércules, etc., y que se van a dar desde Horacio hasta Simmaco.

Las representaciones en el arte del tiempo son múltiples y en diversos medios. Por una parte, las series monetarias, sobre todo de Trajano, Adriano, Marco Aurelio y Commodo. Es frecuente en ellas ver al emperador a caballo cazando el león o bien el jabalí, animal rey para los romanos. Sobre el león cabe indicar también que sólo

podía ser cazado en las colonias, por tanto, difícilmente era asequible a las clases romanas, salvo el mismo emperador. Y por otra parte, durante mucho tiempo, su caza fué prohibida; sólo podían hacerlo los gobernadores de las provincias y sin darles muerte. Esto, a modo de derecho de regalía sobre este animal, acentúa el carácter simbólico y de atributo imperial pretendido, como era costumbre extendida desde antiguo en otros pueblos, por ejemplo entre los persas (13).

Otro grupo importante lo constituyen los relieves conmemorativos, entre los cuales podemos citar por su especial relevancia, la serie de "tondi" de época adrianea en el arco de Constantino (14) con diversas representaciones complejas de cacería. También se suelen dar en piezas de vajillas y objetos de uso particular (15).

Pero donde más ejemplos tenemos es en los monumentos funerarios desde los Antoninos hasta los Severos. No sólo en los grandes sarcófagos esculpidos, sino también en más modestas lápidas (16). Aparte la variedad de representaciones y los condicionantes, según el medio escogido para ellas, es interesante su ubicación para comprender la multiplicidad de significaciones y sentidos que en el mundo romano se vió y aprovechó en el tema cinegético.

Una de las maneras de concebir la cacería era como "venatio" en el anfiteatro, aunque en este momento no abunden mucho, y a nosotros nos interesen menos para el asunto que tratamos. El complejo de significados de esa cacería a puertas cerradas va a variar mucho a lo largo del Imperio.

Más rica es, no obstante, toda la temática y simbolismo que se desarrolla en torno a las representaciones del emperador glorificado y victorioso en la cacería. La "Virtus" que leemos en las monedas antes citadas tiene mucho que ver con lo que se comentaba acerca del paralelismo, en este momento ya establecido, entre la guerra y la caza (17).

Pero lo que más abunda en este momento, siguiendo fielmente toda la literatura contemporánea, son las cacerías mitológicas, y otros tipos que podemos calificar de estereotipadas. Y el lugar abonado para ellas son los sarcófagos. Esto interesa especialmente porque el valor religioso de la caza, se explicita y justifica aquí plenamente. Puede hablarse de un valor religioso externo y otro intrínseco o interno. El primero sería la existencia de unos dioses protectores de esa actividad, creadores e inventores de técnicas y ar-

mas, según la tradición, y a los cuales el cazador ofrece sacrificios y culto para que les sean propicios.

Esta temática de la ofrenda al partir para la expedición o después de ella, ya con el fruto de la misma, la podemos constatar desde este momento, y va a seguir, con gran fuerza en el Bajo Imperio (18).

Pero el motivo de la abundancia de este tema en los monumentos funerarios, hay que buscarlo en el sentido escatológico de la cacería. F. Cumont (19), aún aceptando la posibilidad de que le deporte tan gustado en vida pudiera ser tema conveniente a la hora de ser enterrado (20), piensa mejor en la alusión a la victoria y lucha sobre la muerte material o sobre el pecado y el vicio, muerte espiritual. Como veremos, este significado que ofrece amplias posibilidades, permitió a los cristianos adoptar idéntica temática en sus monumentos funerarios. También en los mosaicos itálicos empiezan a representarse estos temas, pero tímidamente, y a partir del siglo III (21).

El segundo gran momento de la cinegética romana y, por la cantidad y variedad de las representaciones que se nos han conservado, el más importante dentro de la Antigüedad, es el que corresponde al denominado Bajo Imperio. Hemos visto ya los antecedentes que justifican y explican la pasión con que los romanos se entregaron a este deporte, y que nos demuestran los textos literarios y las obras artísticas. Sin embargo, diversas circunstancias de todo tipo, conducen a una floración sin precedentes por lo que se refiere a lo artístico.

El desplazamiento desde la ciudad al campo es quizás una de las características más acusadas de este período. La aristocracia imperial, incluso los mismos parientes del emperador, poseedores de tierras en diversas áreas del mundo romano, van a abandonar su lugar de residencia habitual en la ciudad, para habitar de forma definitiva en esos grandes latifundios. Por el carácter de autarquía que tendrán esos núcleos, se convertirán progresivamente en pequeños estados, modelos de los futuros señoríos medievales. La construcción de grandes "villae rusticae", o bien la ampliación de las antiguas de los primeros siglos del imperio está atestiguada por la arqueología a partir del siglo IV y de manera generalizada en amplias zonas del Imperio.

Por lo que se refiere a Hispania se puede constatar el mismo fenómeno. Por las excavaciones arqueológicas sobre todo de los

últimos años, se va perfilando cada vez mejor la realidad económica y social del Bajo Imperio. Los grandes "fundi" puede pensarse que ocupaban toda la Península, más especialmente en áreas no tan pobladas en el Alto Imperio, sobre todo en la Meseta septentrional. La intensa vida rural constatada, no se contradice de todas formas con la continuidad de la ocupación urbana, aspecto que se pone de manifiesto al estudiar la penetración del cristianismo en Hispania, esencialmente urbano en un principio. Grandes "villae" a partir del siglo IV van saliendo a la luz y por su riqueza y materiales, dan muestra de un tipo de vida aristocrática y rica tanto en lo que se refiere a lo material, como a lo espiritual, comparable al fenómeno que se da en el Norte de Africa y las Galias (22).

Si bien es factible esperar una relativa homogeneidad en cuanto a formación intelectual y aficiones entre estos latifundistas en las diversas áreas geográficas, hay algo en lo que sin duda estaban emparentados, y era en la habitual práctica de la caza en sus dominios. Aparte de los textos, abundantes, que nos hablan de su modo de vida, y de multitud de cartas a través de las que podemos hacernos una idea muy aproximada de todo ello, hay todavía otra fuente, que aquí nos interesa especialmente, y es la iconografía de las obras de arte encargadas por ellos. Y dentro de esto destacan en especial los mosaicos. Si bien la musivaria es un arte al cual Roma presta mucha atención ya desde tiempos anteriores, la floración en el siglo III y hasta fines del imperio, no tiene precedentes. No es nada extraño, por tanto, que las "villae" construídas en esta época, hicieran uso de esta técnica para sus pavimentos. Si bien es posible, casi seguro, que también se empleó abundantemente el mosaico parietal, o por lo menos la pintura, lo cierto es que debemos contentarnos con los pavimentos, pues son escasos los edificios conservados hasta la altura de las cubiertas.

Aunque los asuntos mitológicos tradicionales siguen ocupando un puesto importante dentro de estos ciclos de mosaicos, lo más destacable es la existencia de una temática completamente nueva, sin precedentes en el mundo romano anterior, y de una sorprendente homogeneidad en la multitud de "villae" de esos propietarios. Entre esta temática de género, en la que se ilustra la vida, actividades, posesiones, etc., destacan por su riqueza y abundancia las escenas de cacería, en campo abierto o bien en el anfiteatro. La iconografía en conjunto ha sido analizada por André Grabar, que acuñó el término de "ciclos de los latifundistas" (23), y cree ver en todo ello una representación simbólica y bastante rica de un estado, su extensión y riqueza, por

medio de las ocupaciones de sus habitantes, y asimismo el paso del tiempo.

Hemos mencionado anteriormente la riqueza de valores y significados que el mundo romano había elaborado en torno al tema concreto de la cacería, pero evidentemente todo ello no explicaría la abundancia de representaciones que se dan ahora. Tanto Irving Lavin (24) como Dunbabin (25) están de acuerdo en que no parece que las escenas de cacería (refiriéndose a las del Norte de Africa) tuvieran las connotaciones simbólicas antes aludidas. La insistencia en descripciones circunstanciales y color local, apunta más hacia una visión social, en la que el signo de un "status" determinado quedaría de manifiesto (26). Sin embargo, parece que un sentido muy distinto tenían, incluso para los norteafricanos, las representaciones de anfiteatro, se tratara de venaciones o de carreras de carros, etc. Aquí sí puede constatararse un valor simbólico, clarísimo en algunos casos (27).

Pero no sólo existe una homogeneidad en cuanto al tema de la caza en general, sino que se pueden establecer paralelismo y conexiones iconográficas, que nos hacen suponer un intercambio constante de cartones y modelos entre lugares muy distantes a veces. Por ejemplo en Hispania es de destacar la influencia de los modelos del Norte de Africa, relación que tenemos atestiguada por otros elementos arqueológicos y literarios.

Si bien he insistido en los mosaicos, hay que indicar que en el Bajo Imperio, y también en estas "villae", encontramos el tema de las cacerías en otros medios, especialmente en la cerámica estampada, que con una riqueza iconográfica impresionante recorre todo el imperio romano, dando a conocer esquemas y tipos que podrán ser también copiados o utilizados en otros soportes.

Me he referido anteriormente casi con exclusividad al Norte de Africa, porque esta provincia destaca por la abundancia y riqueza en la musivaria romana Bajo Imperial. Aquí, ya desde el siglo III se desarrolla un tipo de musivaria polícroma, muy rica, y en la que el tema principal van a ser las cacerías, aunque la riqueza iconográfica y en motivos decorativos vegetales o geométricos sea igualmente destacable. Si bien en esta zona era una actividad indispensable para la conservación de los rebaños y propiedades, debido al continuo ataque de todo tipo de fieras, lo que a nosotros nos preocupa es el tipo de caza deportiva, con gran aparato técnico, que realizaban los terratenientes, y que es objeto de las representaciones (28).

Dentro del tema general, hay que distinguir diversos tipos. Jun-

to a las que podemos calificar de realistas, con toda una serie de detalles propios de una actividad concreta, encontramos, ya desde los primeros tiempos, otras en las que el factor heróico y legendario está presente. Y además las venaciones en el anfiteatro, numerosísimas. La repetición y difusión de cartones, no permiten pensar, más que en algunos casos concretos, en el realismo de las escenas.

Sin embargo las características más acusadas de los mosaicos norteafricanos de cacería, en comparación con los de otras zonas, no directamente influenciadas por sus cartones, es el predominio del factor narrativo. Los detalles realistas pueden ser observados hasta en algunas fastuosas expediciones en las que pocos magnates africanos podrían haber participado.

Sobre la variedad de técnicas y peculiaridades africanas insistiremos más adelante.

En Sicilia, pero estrechamente vinculado con la musivaria norteafricana, está uno de los más importantes conjuntos de pavimentos musivos del Bajo Imperio. Me refiero a Piazza Armerina. En la gran cantidad de habitaciones que forman esta enorme villa, destacan tres ciclos de cacería de características muy diferentes. No es aquí el momento de referirnos aunque fuera brevemente a ello, ya que más adelante tendremos ocasión de señalar algunos detalles que pueden relacionarse con nuestro tema. Sin embargo, hay que señalar que se ilustran en cada una de ellas un tipo diferente de cacerías. En la que decora el largo corredor que da paso al "oecus" se representa una ambiciosa y costosísima expedición, probablemente a Africa, para proveer de animales exóticos para el anfiteatro, una caza-captura muy característica, en la que no se da muerte a las fieras. La denominada Pequeña Cacería muestra por otra parte, una expedición de tipo más habitual, que encontramos en multitud de ejemplos, en la que los animales cazados son las liebres, ciervos, jabalíes, es decir, la fauna más corriente de la típica cinegética romana.

En uno de los momentos se puede constatar claramente una ceremonia de sacrificio a la diosa Diana, protectora de la caza. Este tema entronca con los ya mencionados en el Alto Imperio, sobre el significado o valor religioso externo de las cacerías, y que en los mosaicos del Norte de Africa tiene también un destacable ejemplo en el de la ofrenda de la grulla, procedente de Cartago y actualmente en el museo del Bardo de Túnez (29). Por último, otro pavimento desarrollado la llamada cacería de los niños, en realidad un episodio jocoso en el que unos muchachos cazan, o mejor, escapan, al ataque de pequeños

e insensibles animales. Por diversos motivos, este gran conjunto ha recibido la atención de la mayoría de los investigadores sobre la temática del mosaico romano y la bibliografía es muy abundante (30).

Otro importante conjunto de mosaicos con temas de cacería abundantes, nos lo proporciona una provincia en el otro extremo del Mediterráneo, clara prueba de la difusión de los modelos o cartones en toda la extensión del mundo romano. Me refiero a Siria, y en particular, a los centros de Antioquía y Apamea. Por motivos cronológicos, datan de los siglos V y VI, por su misma situación en los otros confines del mundo romano, y sobre todo porque en esta zona no hay una ruptura en ningún sentido y podremos seguir la evolución en el mundo bizantino, por un lado, y lo musulmán y persa, por otro, los estudiaremos en capítulo aparte.

NOTAS

(1) *Op. cit.*

(2) ZOZAYA, *Op. cit.*

(3) XENOPHON, *Cynégétique. Xenophontis Scripta minora*. II. Ed. y trad. inglesa, E. C. Marchant, London, 1956, y diversas ediciones citadas en AYMARD, *Essai sur les chasses romaines*, París, 1951, págs. 656-6. También interesantes por las referencias a la cacería, del mismo autor la *Ciropeidia*: XENOPHON, *Cyropaedia*. Trad. W. Miller (Loeb Classical L.), Harvard, 1968, 2 vols.

(4) Ver sobre esto, Jean BAYET, *Literatura latina*, Barcelona, 1974, que transcribe algunos párrafos. La mejor edición sobre su *Cinegética* es la de ENK, P. J., Zuphten, 1918, 2 vols. Ver también la de RAYNAUD, E., *Poetae minores*, París, 1931, págs. 131-69. Asimismo las indicaciones sobre estudios en AYMARD, *Op. cit.*, pág. 94, y en DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, V, pág. 696 y notas.

(5) Ed. RAYNAUD, *Poetae minores*, París, 1931, págs. 171-99: Fragments d'une *Gynétique*. Así como toda la bibliografía citada anteriormente en AYMARD, pág. 169.

(6) Ver problemas sobre la autoría de esta obra en DAREMBERG-SAGLIO, *Op. cit.*, V pág. 696 y notas. Diversas ediciones de esta obra, entre las que se pueden destacar: BOUDREAU, P., París, 1908; MAIR, A. W., Londres, 1928, reed., 1963.

(7) Ed. ROOS, A. G., *Scripta minora et fragmenta*, II, págs. 76-102. Leipzig, 1928. También BOULANGER-PLATTARD, París, 1912.

(8) Ver sobre todo ello, y la aportación de cada uno, AYMARD, *op. cit.*

(9) Ver sobre esto algunas indicaciones y bibliografía en DAREMBERG-SAGLIO, *Op. cit.*, V, pág. 697 y notas, y CABROL-LECRERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, III, vol. V, col. 1.079 y ss.

(10) Ver sobre este proceso y fuentes principales AYMARD, *Op. cit.*, págs. 46 y ss.

(11) Ver sobre todo esto: J. M. C. TOYNBEE, *Animals in Roman Life and Art*, London, 1973, págs. 15-31. AYMARD, pág. 74 y ss. DAREMBERG-SAGLIO, *Op. cit.*, V, págs. 700 y ss., y AYMARD, *Op. cit.*, págs. 495 y ss.

(12) Ver textos que hablan de todo esto en Paul VIGNERON, *Le cheval dans l'Antiquité greco-romaine*, Nancy, 1968, 2 vols., págs. 220-28. En AYMARD, pág. 65. CABROL-LECRERCQ, col. 1.083, y DAREMBERG-SAGLIO, pág. 696 y notas. Podríamos destacar que la aportación más destacable de la Galia es la utilización del veloz lebrelo en la persecución en campo abierto. Sobre el Norte de Africa conocemos las grandes cacerías que organizaban los reyes ya antes de la conquista; y los romanos encontrarán allí, después, un excelente parque natural para la provisión de animales para el anfiteatro, así como las cacerías de fieras no conocidas en Europa.

(13) Sobre las series monetarias se puede ver: H. MATTINGLY, *Roman coins from the earliest times to the fall of Western Empire*, London, 1928, con muchos ejemplos.

(14) Sobre esto, ver en A. GARCÍA BELLIDO, *Arte romano*, Madrid, 1972, figs. 721-726, y en AYMARID, *op. cit.*, figs. XXXVII-XXXIX y estudio sobre su problemática y significados, págs. 527 y ss.

(15) Encontramos esta temática en piezas ya muy anteriores, como en el mango de una pátera del tesoro de la casa de Menandros en Pompeya, GARCÍA BELLIDO, figura 364, y seguirá en uso durante el Bajo Imperio, como vemos en un plato argénteo del siglo IV del British Museum, procedente de Mildenhall, Suffolk, en KEN, J. P. C., PAINTER, K. S., *Wealth of the Roman World. Gold and Silver. AD 300-700*, London, 1977, fig. 61.

(16) Sobre estos sarcófagos ver, C. ROBERT, G. RODENWALDT, F. MATZ, *Die antiken Sarkophage-Reliefs*, Berlín, desde 1890. Algunos reproducidos en GARCÍA BELLIDO, figs. 877, 1.012,...

(17) Hablaremos detenidamente de ello en sucesivos capítulos, pues el emperador, rey o príncipe cazando tendrá una rica iconografía plena de significados. Ver en relación con lo romano, AYMARID, págs. 477 y ss.

(18) Un ejemplo tenemos aquí en un sarcófago del museo Arqueológico de Barcelona. Se da también en los citados "tondi" adrianeos, en un fresco de la mansión de Livia en el Palatino, y más adelante en la pequeña caza de Pianzza Armerina y en diversos ejemplos norteafricanos.

(19) *Etudes sur le symbolisme funeraire des romains*, París, 1942, págs. 447 y ss.

(20) No es una idea tan extraña si pensamos en que en numerosos casos y pueblos se tenía la costumbre de enterrarse con el perro o caballo preferido para la caza, como por ejemplo entre los galos.

(21) Destacable por muchos aspectos es la sala cupulada con el mosaico de la caza en las "Termas dei sette sapienti", datados hacia 268, en blanco y negro y estudiada por Giovanni BECCATI, *Scavi di Ostia. IV Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma, 1961, 2 vols., págs. 133 y ss. fig. 268.

(22) Ver sobre estos aspectos, Pere de PALOL, *Castilla la Vieja entre el Imperio Romano y el reino visigodo*, Conferencia en la Universidad de Valladolid, 1970. ID., *Romanos en la Meseta: El Bajo Imperio y la aristocracia agrícola*, en *Segovia y la arqueología romana*, Instituto de Arqueología y Prehistoria de la Universidad de Barcelona, 1977, págs. 297-308; y también sobre el problema de la cristianización de la alta sociedad romana en Hispania, ponencia en el Congreso de Varsovia de julio de 1978, sección "Religiones comparadas", en vías de publicación.

(23) André GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochretien*, II, en "Cahiers Archeologiques", 12 (1962), págs. 115 y ss. recogido en *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, París, págs. 763-94. ID., *Programmes iconographiques à l'usage des propriétaires des "latifundia" romains*, en "Cahiers Archeologiques", XII (1962), págs. 394-5. ID., *Christian Iconography. A Study of its origins*, Princeton, 1968, páginas 16 y ss., y 51-54, analizando, como veremos, la trasposición de estos temas al mundo cristiano y su variación de significados.

(24) *The Hunting Mosaics of Antioch and their sources*, en "Dumbarton Oaks Papers", 1963, págs. 276-7.

(25) Katherine M. D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in iconography and patronage*, Oxford, 1978, págs. 63 y 84-5.

(26) Irving LAVIN, *Op. cit.*, págs. 277 y n. 439, indica además que, visto desde esta perspectiva se hace un poco más de luz sobre obras como los mosaicos del Palacio Sagrado de Constantinopla, y en general sobre la tradición en la decoración pallacial que llega hasta la Edad Média, y que en los términos de simbolismo triunfal y heroico, no pueden ser comprendidos. Consideraciones que habrá que tener en cuenta en nuestro caso concreto.

(27) Alude a esto DUNBAIN, aunque lo desarrolla poco. Insistiremos más adelante al hablar del mundo bizantino.

(28) La bibliografía actualmente en torno a la musivaria del Norte de Africa es abundantísima y remito al reciente estudio de DUNBABIN, *Op. cit.*, en el que se recoge, si no toda, por lo menos gran parte de ella. A pesar de ello, vamos a citar en las páginas que siguen algunos estudios que pueden interesarnos particularmente. Para aspectos más generales, Thérèse PRECHEUR-CANONGE, *La vie rurale en Afrique romaine d'après les mosaïques*, París, s. a.

(29) Ver fig. en DUNBABIN, *Op. cit.*, figs. 35-7.

(30) Baste aquí con hacer una referencia a los estudios fundamentales que incluyen toda la bibliografía anterior: GENTILI, G. V. *La villa imperiale di Piazza Armerina*, Roma, 1954 2; ID., *La Villa Erculia di Piazza Armerina*, Roma, s. a.; C. A. AMPOLO, A. CARANDINI, P. PENSABENE, *La Villa del casale a Piazza Armerina. Problemi, saggi stratigrafici ed altre ricerche*, en "Mélanges de l'Ecole française de Rome", LXXXIII, 1971, págs. 143-281; H. KAHLER, *Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina*, Berlín, 1973; y más recientemente un ambicioso estudio de Salvatore SETTIS, *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, en "M. E. F. R. A.", París 1975, págs. 873-994. Del mismo año otro estudio iconográfico de Chiara SETTIS FRUGONI, *Il Grifone e la tigre nella Grande Caccia di Piazza Armerina*, en "Cahiers Archéologiques", 1975, páginas 21-27.

2.1.2. TECNICAS DE CACERIA EN EL MUNDO ROMANO

Hemos hablado ya de los tratados de cinegética y de la cantidad de datos que nos proporcionan los autores latinos para el conocimiento de las técnicas, armamento, útiles y animales, que eran empleados por los romanos en la práctica de ese deporte. Además de ello, contamos con los tratados y representaciones de los pueblos conquistados, cuyas técnicas aprovecharon y desarrollaron también.

No haremos aquí alusión más que a unos determinados animales y técnicas, concretamente las que pueden servirnos para explicar las que observamos ya en las pinturas de San Baudelio que nos ocupan, y a grandes rasgos determinar los orígenes y geografía de las mismas (1). Para empezar podríamos decir que el animal de caza preferido por los romanos era el jabalí, por ser su carne muy apreciada y su captura difícil y apasionante. Sin embargo, vamos a referirnos únicamente al que podríamos considerar el segundo en importancia, la liebre y también al ciervo. La multitud de formas de cazar estos animales está claramente ilustrada en las representaciones en obras de arte.

La caza de la liebre era universalmente practicada en la Antigüedad, de muy diversas maneras, y naturalmente los romanos hicieron de ella el animal preferido entre los que no presentaban peligros. Buena parte del tratado de Jenofonte se dedica a ello. El método griego era a pie y con la ayuda de redes. Se utilizaban los equipos de perros para perseguirlas y conducir las hacia ellas. Las razas de perros griegos no eran suficientemente rápidas para alcanzar a las liebres en plena carrera.

Los romanos apreciaron este animal desde el principio y es destacable que fuera la primera especie que se conservó en los parques

de caza, de donde reciben el nombre de Leporaria. El método griego fue conocido y practicado por los romanos y tenemos de ello abundantes representaciones, incluso en un momento tardío, como en el mosaico de Villedaure, en la pequeña caza de Pizza Armerina (2), en el palacio sagrado de Constantinopla (3), etc.

Aunque considerada como una técnica mediterránea clásica, lo cierto es que ya desde Platón se juzga poco deportiva, pues la misión del cazador era simplemente animar con bastones, y gestos y gritos a los perros, plantar las redes y esperar que cayeran las presas. En Roma, concretamente en la provincia de la Gallia se practicaba con una finalidad únicamente alimenticia, y era poco apreciada, aunque por los ejemplos citados, vemos que era objeto también de representación en sus obras.

Aunque en Jenofonte no aparece prácticamente la caza a caballo, los romanos sí la conocían y se dieron mucho a ella, sobre todo a partir de cierto momento. Esta técnica es de origen oriental y occidental al tiempo. Veremos más adelante el tipo de cacería persa, siempre a caballo, con o sin redes, aunque utilizada principalmente para otros tipos de animales.

La caza a caballo de la liebre podía darse de dos maneras esenciales. La primera era con un grupo de perros que las perseguían y las dirigían hacia las redes. Método factible cuando se poseían resistentes caballos y perros no excesivamente veloces. El papel del cazador era en ella más "deportivo", pero se limitaba, aparte de la monta del caballo, a animar a los perros, y rematar a los animales que caían en las redes. Era un método corriente en Asia anterior. Los romanos lo adoptaron, aunque solían combinar los jinetes con los de a pie, generalmente servidores estos últimos. Se representa también con frecuencia este método mixto, por ejemplo en el pavimento de la caza de la liebre en El Djem, en el mosaico de la caza de Althiburos (4), etc.

El otro método a caballo era el practicado como mejor deporte por los galos y norteafricanos. Consistía en la persecución de las liebres a caballo y con perros, que las alcanzaban en plena carrera. Para ello se necesitaban caballos muy resistentes y veloces y lebreles de gran velocidad. Ambos requisitos eran cumplidos en esas dos provincias, y famosos fueron los lebreles galos (vertragus) y los africanos (sloughi). Los caballos solían ir armados de una larga lanza o mejor una horca de dos puntas o un tridente. Esta técnica la aprendieron los romanos de los galos principalmente y se aclimató el vertragus en Italia. No es extraño por tanto, que los textos literarios no

hablen de la práctica de esta caza en territorio itálico ya desde el siglo I d. J. C. (5). También en Hispania, como veremos, se daba este tipo de caza, favorecida por las excelentes razas caballares.

La vemos representada en ejemplos muy numerosos, entre los que podemos destacar el ya citado mosaico de El Djem, en el que se observa una rápida persecución de liebres, con los perros y sin redes. Los jinetes llevan lanza en la mano o bien hacen un expresivo gesto con el brazo derecho levantado, exactamente repetido en cantidad de obras, como en la pequeña caza de Piazza Armerina (6).

Para este método de caza, lo más conveniente son los grandes espacios abiertos, ya que en zonas más boscosas se prefería la colocación de una red, y la persecución de los perros no era así a la vista, sino por el rastro.

La otra caza que nos interesa aquí es la del ciervo. Animal muy extendido en todo lo que será el Imperio romano, era una caza corriente desde antiguo. Las técnicas que utilizarán los romanos para capturarlos son, como en el caso de la liebre, de diversas procedencias. Los tres métodos principales son descritos ya por Jenofonte y utilizados por los griegos. Son la caza con reclamo, con trampas y la persecución a pie o a caballo.

Pero a pesar de conocerlas todas y practicarlas en mayor o menor medida, es destacable el que para este animal los romanos idearon una técnica, mezcla de las anteriores, propia y muy interesante. Consistía en un equipo compuesto por caballeros y ayudantes a pie que, con la ayuda de camadas de perros especializadas, perseguían al ciervo y lo conducían por medio de espantajos diversos hacia las redes, ya preparadas para ello. Es exactamente el tipo representado en la cúpula hispánica de Centcelles. Y este método se extendió al Este y Oeste del Mediterráneo. Predominará tanto en textos como en representaciones, el equipo a pie sobre la caballería. Esta compleja expedición, con numeroso personal y armas, será característica del Bajo Imperio entre los latifundistas, y así aparece en muchos mosaicos, como el del Antiquarium de Carthago (7), el de Lillebone, etc. Pero no hay que olvidar de todos modos, que se seguían empleando en las diversas provincias los métodos propios, y en ésto es interesante una vez más acudir a la Gallia. Aquí el sistema más usual era el del reclamo. Se poseían ciervos entrenados para servir como tales reclamos, y a sus gritos y llamadas acudían otros, entonces el cazador, escondido, disparaba, generalmente con arco o ballesta, siendo corriente tam-

bién la flecha envenenada. Técnica que perdurará en la Alta Edad Media.

En Africa del Norte se solía utilizar un método más corriente entre los pueblos del medio Oriente, por condiciones parecidas: era la persecución a caballo, sin trampas ni redes. Ello debido a los resistentes y veloces caballos, a los amplios espacios y a la costumbre de cazar al peligroso y veloz asno salvaje u onagro. Por todo ello, no fue muy utilizado en la península italiana.

La confusión de técnicas y métodos en este caso especial se debe a que no es un animal muy atentamente estudiado en las cinegéticas clásicas. Parece que en el Alto Imperio, el ciervo era poco apreciado entre los romanos, pues su carne no gustaba, a diferencia de los pueblos orientales y también las provincias occidentales, Gallia, e Hispania especialmente, donde era una de las más nobles y apetecidas cacerías, a la altura de la del jabalí y del león en Oriente. A pesar de ello, por la influencia, sobre todo en el Bajo Imperio, de esos pueblos en la actividad cinegética, Roma iniciará el movimiento progresivo que nos conduce a la Edad Media, en la que como veremos el ciervo es el animal rey.

A pesar de la diversidad de técnicas aquí esbozadas, solo referentes a dos de sus animales de caza, el armamento utilizado por los romanos era bastante repetido y cambió poco a través de los siglos. Para la caza de la liebre era corriente el venablo (*venabulum*), con numerosas variedades. Entre ellas destacaremos los que tenían dos puntas, semejantes por tanto a las horcas o bien las de tres, y que entraban en la categoría de tridentes, y eran muy usuales para las liebres, como podemos ver en la pequeña caza de Piazza Armerina por poner un solo ejemplo (8).

Textos y representaciones están de acuerdo en la descripción de los diversos tipos de armas. Dentro de los utensilios auxiliares, destacaremos las redes. Los tipos pueden ser también muy diversos, según dimensiones, solidez y número de hilos. Los griegos y romanos conocían tres clases: *casses*, *plagae*, *retia*, que servían para diversos tipos de animales, siendo las más pequeñas y sencillas, las *cassis*, comunes para la caza de liebres. Se colgaban en perchas, que servían también para colocar los espantajos, o bien se utilizaban árboles y arbustos. Para facilitar las capturas era corriente colocar diversas redes pequeñas en sitios estratégicos y de paso, a diferencia de los orientales, que montaban grandes recintos con ellas.

Parecido instrumental se utilizaba para los ciervos, aunque co-

mo ya hemos visto, en la Gallia se servían también del arco y las flechas envenenadas, instrumentos casi desconocidos en la típica cinegética romana (9).

Tendremos ocasión de insistir en estos aspectos al referirnos la mundo persa, musulmán y altomedieval. Solo señalaría que el conocimiento de la halconería en el mundo romano es más que dudosa, aunque se haya pretendido ver una escena de tal tipo en un mosaico norteafricano de Bordj-Djedid (Cartago) (10) que discutiremos posteriormente, junto con el problema de origen y desarrollo de esta especialísima técnica cinegética.

NOTAS

(1) Sobre las técnicas de caza en el mundo romano sigue siendo esencial el repetidas veces citado libro de AYMARD, que analiza con todo detalle los textos y los interpreta, dando una visión pormenorizada de la mayoría de ellas. De él tomamos básicamente estos datos. También interesa en este sentido la obra de VIGNERON, Paul., *Le cheval dans l'Antiquité gréco-romaine. Des guerres médiques aux grandes invasions*. Contribution à l'histoire des techniques. Nancy, 1968, 2 vols.

(2) DUNBABIN, Katherine M. D., *The Mosaics of Roman North Africa*. Studies in iconography and patronage. Oxford, 1978, fig. 198.

(3) LAVIN, Irving., *The Hunting mosaics of Antioch and their sources*. En *Dumbarton Oaks Papers*", 17 (1963), pp. 179-286, fig. 136.

(4) ENNAIFAR, Mongi., *La mosaïque de chasse d'Althiburos*, en "Les cahiers de Tunisie", t. XXIII, 91-92 (1975), pp. 7-16 y fig. en pág. 17.

(5) Marcial en carta a su amigo Priscus que vive en Roma, en *Epístolas*, XII, 14.

(6) DUNBABIN, K., *Op. cit.*, fig. 198.

(7) AYMARD, J., *Op. cit.*, lám. XVII.

(8) DUNBABIN, K., *Op. cit.*, fig. 198.

(9) Así lo vemos, por ejemplo, en el ya tan citado mosaico galo-romano de Lillebonne, y otros casos aislados, aunque no para los ciervos, como el de la ofrenda de la grulla de Cartago, en DUNBABIN, K., *Op. cit.*, fig. 35. Ver sobre estos aspectos, los diversos artículos referidos a las armas, en DAREMBERG-SAGLIO, *Op. cit.*

(10) Según DUNBABIN, K., *Op. cit.*, pág. 59, de época vándala.

2.1.3. LA CACERIA EN LA HISPANIA ROMANA

Hemos hecho repetidas alusiones ya a Hispania y a su influencia y papel en la cinegética romana. Consideramos necesario insistir en ello y presentar, aunque no de manera exhaustiva textos y obras con esta temática.

Conocida desde el principio y reputada como terreno muy apto para la caza, Hispania poseía dos elementos importantes para la práctica de este deporte, de un lado perros de gran calidad y por otra, caballos de raza muy apreciada. Los animales preferidos para la caza eran los jabalíes, ciervos, cabras, gamos, liebres y caballos salvajes, entre otros. Poco se sabe, no obstante de sus técnicas y si alguna de ellas fue incorporada a la cinegética romana, a diferencia de los galos, como hemos visto.

El entusiasmo de los hispanos por esta actividad se evidencia en numerosas obras de autores de esa procedencia: Marcial, Séneca, Lucano... Así como es sabida la afición de los emperadores Trajano y Adriano. También tenemos los testimonios de diversos personajes que practicaron o conocieron la caza en nuestro país.

Sin embargo, a veces los textos procedentes de autores o referidos a personajes no hispánicos, pueden inducir a error, ya que no necesariamente se cazaban aquí los animales y con las técnicas propias, sino a veces a su manera. Tal es el caso por ejemplo, de un repetido testimonio de Marcial, en una carta a su amigo Liciniano (1), en la que le recomienda que cace a caballo las liebres y deje los ciervos a sus criados. Hemos hablado ya del relativamente escaso interés por la caza del ciervo demostrada por los romanos en los primeros siglos. Sabemos sin embargo que en Hispania era desde muy antiguo una de las cazas favoritas (2).

No obstante, es precisamente Marcial uno de los autores que

más precisiones nos ofrece sobre este deporte en su patria natal. Otro interesante testimonio es aportado sobre Tullius Maximus, africano y comandante de la VII Legión Gemina, en época de Adriano, en una inscripción métrica en la que se cuentan sus éxitos en la caza de los ciervos de largos cuernos, con lanza y a caballo, contra jabalíes, corrida de caballos salvajes... realizadas a pie y a caballo (3).

A raíz de la variedad de técnicas y animales cazados, y especialmente por la referencia a la cacería a caballo del ciervo, Aymard se pregunta si no será ésta de origen africano, trasplantada y aplicada en España por ese personaje (4).

En cuanto a las técnicas de que nos habla Marcial en su carta ya citada, podemos destacar que se trata de cacerías con acompañamiento de servidores, con redes para los gamos, y a galope del caballo persiguiendo las liebres. Toda esta evocación del "otium", aquí referido concretamente a la región Laietana, es muy característica del Alto Imperio (5).

No vamos a insistir aquí en las condiciones y particularidades sociales y económicas en siglos posteriores, pues ya nos hemos referido anteriormente a la similitud en la creación de los grandes latifundios en Hispania, Gallia y Norte de Africa. Precisamente es en este momento cuando la arqueología nos muestra una mayor cantidad y calidad de representaciones de cacería. El medio más destacable escogido para ellas es, como en otras zonas del Imperio, el mosaico, que encontramos en las excavaciones de importantes villae de los siglos IV y V.

Aunque muy relacionados los cartones con los norteafricanos a partir de un momento determinado y perfectamente conocido a través de otros testimonios arqueológicos, debemos señalar que anteriormente, sobre todo en plena época constantiniana, se siguen tradiciones más concretamente procedentes de Roma e Italia en general.

Tenemos por un lado los mosaicos policromos con representaciones de cacerías y por otro, un grupo importante en el que son los animales en general, y sin formar escenas, los escogidos. Siguiendo un orden más geográfico que cronológico, señalaremos en primer lugar el conjunto de la Lusitania. Lo más destacable son aquí los dos paneles, uno con la caza del jabalí a pie y con lanza y otro de una pantera, a caballo y también con lanza y escudo circular, encontrados recientemente en la villa rústica bajo-imperial de El Hinojal, en la dehesa de las Tiendas, a 18 kilómetros de Mérida. La villa y los mosaicos se han datado en época constantiniana. Aunque el tema de la pantera no ten-

ga paralelos aquí en Hispania, se puede destacar como elementos de relación, el fondo de teselas dispuestas en abanico, que encontramos también en el de Pedrosa de La Vega, como ya veremos. Más común es la del jabalí, con un esquema de composición del cazador, muy repetido en la musivaría y otros medios de esta época. Concebido a modo de emblema, con anchas cenefas de motivos ornamentales, conteniendo figuras de las cuatro estaciones, también como en Pedrosa de la Vega (6).

También en Badajoz, en la villa romana del Paraje de los "panes perdidos", en Solana de los Barros, se encontraron dos mosaicos bastante estropeados con tema de cacería. Difícilmente, por las fotografías que he podido consultar, se aprecia en uno de ellos un personaje con túnica corta y lanza, junto a un caballo y a los pies, abatido, un ciervo. Tema similar se observa en el otro panel (7).

Aunque no en mosaico, sino pintura, ha aparecido recientemente otra representación, esta vez con cacería de ciervos, en una casa romana de Mérida (8).

En la zona actual de Portugal, conocemos también importantes conjuntos bajo-imperiales. Uno de ellos en Conimbriga, en una casa o palacio extramuros. En uno de los medallones que cubren las alas del peristilo central, se representa una escena con cuatro jinetes, dos de ellos con lanzas, acompañados de perros, que persiguen un ciervo y una corza, entre un estilizado paisaje de árboles y matas. Un testimonio más, por tanto, sobre la caza del ciervo a caballo en Hispania, aunque los cartones pueden provenir de otras zonas. Los otros medallones, con temas mitológicos, algunos de ellos demasiado estropeados para ser identificados.

Más rico e interesante es el otro conjunto, formado por diversos frisos rectangulares que rodean un círculo central, con una cuadriga llevada por blancos caballos y auriga también vestido de ese color, sobre la bóveda celeste, rodeada de cariátices. En las esquinas, entre los frisos, aparecen una vez más las cuatro estaciones. Una partida de caza es narrada en estilo continuo sobre un fondo de paisaje arbolado. Aunque bastante estropeados, se pueden distinguir cazadores llevando caballos por la brida, y los perros por el lazo; un posible explorador con un perro; dos cazadores, uno con lanza y el otro con el perro siguen la huella del jabalí y finalmente un personaje que sostiene la cuerda para atar el otro extremo de la red al árbol, mientras otro, con el "pedum" anima la caza hacia la red, gesticulando.

Reconocemos en ello las técnicas romanas ya referidas y narra-

das esta vez con gran detalle. Un dato muy interesante es que alguno de los cazadores esté acompañado de inscripción con su nombre. Solo se puede leer uno de ellos: CLIMERUS o CUMENUS SEVERUS. Bairrao Oleiro destaca la idea religiosa y filosófica que piensa subyace en el conjunto: asociación de la caza, victoria de la virtud sobre la violencia, la muerte y las fuerzas brutales, a las estaciones, símbolo del renacer eterno, y al auriga central victorioso (9).

En la Meseta, el conjunto más destacable con escenas de cacería es el de la villa de la Olmeda, en Pedrosa de la Vega (Palencia). En el "oecus" de esta villa se combinan dos paneles en mosaico, unidos por la misma faja decorativa que rodea el conjunto, y que a la vez los separa. Los temas, Aquiles en Skyros y una cacería, aunque muy distintos no dejan de poseer una unidad iconográfica interesante (10). Refiriéndonos solo a este último, diremos que se trata de una composición a base de fragmentos, de modelos diversos y dimensiones igualmente distintas, reunidas de manera muy libre. La procedencia de tales modelos, es variada y se diferencian considerablemente en cuanto al estilo y tipos de cacería. Distinguimos los norteafricanos, en relación también con Piazza Armerina, junto a otros que recuerdan más las cacerías de Antioquía y Apamea, en Siria. Se pueden señalar como elementos de cronología la utilización de las sombras en todas las figuras, así como el fondo, dispuestas las teselas en abanico en algunas zonas. En principio problemático todo ello ya que lo primero nos lleva a época constantiniana, mientras que lo segundo correspondería a un momento tardío, a juzgar por la cronología de las obras sirias y constantinopolitanas, que es donde más se da esta disposición (11).

En cuanto a los tipos de cacerías representados, vemos que son muy diversos, predominando las exóticas, al león y a la pantera, aunque también distinguimos el jabalí y los antílopes.

Las cazas son a caballo, con escudo y lanza o a pie, con las mismas armas y la ayuda de perros. Se trata en todos los casos de una peligrosa caza mayor. La misma procedencia de los modelos y los paralelos en detalle que se pueden establecer, nos confirman la extensión y difusión de esos cartones, bastante repetidos en todo el ámbito del Imperio.

En la provincia de Navarra, y también procedente de la excavación de una villa romana bajo-imperial, la del Soto del Ramalete, en Tudela, fechada en pleno siglo IV, se ha hallado otro mosaico con tema de cacería. Ubicado en un tondo o emblema central, rodeado de

interesantes motivos geométricos, dentro de una habitación de planta octogonal, representa un cazador a caballo atravesando con un venablo la cierva que persigue. El caballo sujeta al animal con sus patas delanteras. Es interesante el gesto del cazador, con el brazo derecho levantado, en actitud de azuzar, aunque aquí se trate más bien del movimiento resultado del lanzamiento del venablo. Esquema similar se repite en diversas obras de procedencia norteafricana. Junto a la concepción del paisaje, en una curiosa perspectiva circular, lo que más destaca aquí es que a los lados de la cabeza del cazador se puede leer: DULCITIUS, nombre que se ha venido relacionando con el dueño de la villa, que sería por tanto representado en una de sus actividades favoritas (12).

Pero el ejemplo más extraordinario en cuanto a mosaicos hispánicos se refiere, lo encontramos en Centcelles. Como es bien sabido se trata de un edificio cupulado, un mausoleo, de planta central, dentro del contexto de una villa bajo-imperial sobre la base de otra anterior, posiblemente del siglo I. Situado en el municipio de Constantí, a pocos kilómetros de Tarragona, en el lugar conocido como Centcelles y que durante toda la Edad Media fue propiedad de la Iglesia. Restaurado recientemente por el Instituto alemán de Madrid, ha sido objeto de abundantes estudios, dado su carácter extraordinario, no solo a nivel nacional sino también internacional, por ser uno de los escasos mosaicos parietales conservados de esta época.

Vamos a ocuparnos solo de algunos puntos de interés para el asunto que analizamos, pues no es posible aquí una referencia más amplia (13). Aunque perteneciente a una villa bajo-imperial, concretamente constantiniana, como los mosaicos vistos anteriormente, lo más destacable aquí es que se trata de la decoración de un mausoleo de un personaje, cuya identificación y sus problemas no trataremos, pero que era evidentemente cristiano. Los datos en este sentido no pueden ser más claros. La cúpula se organiza a base de unos anillos, con temática distinta, concretamente tres más el círculo superior, desaparecido. En la zona baja, por tanto la más extensa, se desarrolla con todo detalle una exposición cinegética compleja. En el segundo friso la temática es bíblica, recogiendo el ciclo de "comendatio animae" más extenso conocido hasta el momento. El friso superior, por otra parte, bastante destruido, permite adivinar unos temas de personajes en cátedra, de muy difícil interpretación. Nos interesa en este caso mucho más esa asociación de temas bíblicos y de cacería que las mismas técnicas expuestas en ella.

Hemos visto, por un lado, en el mundo romano, la simbología funeraria del tema de la caza, y seguidamente aludiremos al aprovechamiento de esta temática por parte de la iconografía cristiana, con un sentido difícil de interpretar en todos los casos, y que posiblemente tenga mucho que ver con la lucha contra las fuerzas del mal, el pecado, y la victoria en la muerte sobre el mundo material.

Si bien veremos más adelante su utilización en los pavimentos en mosaico de las iglesias paleocristianas orientales, y los problemas de interpretación muy particulares que presentan, no hay que olvidar que es Centcelles el único ejemplo, conservado en Occidente, de un friso de cacería tan extenso en el interior de un edificio cristiano. Y además su misma ubicación en contacto estrecho con la temática bíblica que ocupa las partes altas de ese mausoleo, no tiene paralelos tampoco en Oriente cristiano. Aunque en repetidas ocasiones se ha insistido en el carácter puramente profano de esos temas, a pesar de su colocación en un contexto religioso, parece, por lo menos aquí que esto no es aceptable. Las interpretaciones no muy abundantes, han tenido en cuenta el contexto funerario por un lado, la *comendatio animae* y la cacería, pero en muchas ocasiones se ha olvidado el tema de las estaciones representado en el friso superior, así como el más difícil de los personajes en cátedra. Por lo que se refiere al primero hay que recordar que hemos visto su asociación con la cacería en los mosaicos de Conímbriga, Pedrosa y el Hinojal, y como veremos, cabría insistir en ello.

Podemos señalar por otra parte la interesante suposición de que se puede identificar el dueño del mausoleo con el jefe de la cacería, situado en una posición de excepción dentro del grupo que forma la escena del descanso.

En torno a la relación cacería-*comendatio animae* hay que destacar un intento de interpretación de A. Grabar en el conjunto de la problemática formación de la iconografía cristiana y sus fuentes judías, a la que haremos referencias más precisas, aunque resulte totalmente extraño el que no tenga en cuenta para ello el ejemplo de Centcelles (14). Ve el sentido o significado profiláctico de las representaciones de combates entre hombres y animales en el mundo romano, aunque más específicamente en las escenas de anfiteatro, y observa un carácter similar en el tema de la *comendatio animae*.

Por lo que se refiere al tipo de cacería representada, señalaremos brevemente que puede relacionarse más con las cosas que se hacían en Italia que con el norte de Africa, en ese momento (15), plenamen-

te constantiniano. Se desarrolla toda una expedición con numeroso personal y servidores, a la manera bajo-imperial ya vista. Desde la partida hasta el retorno con los frutos conseguidos, la narración es de tipo continuo. En la preparación para la caza, multitud de servidores a pie transportan las redes, ayudados de mulas, y llevan los perros sujetos del collar. El desarrollo de la caza es típicamente de técnica romana. Un grupo de cazadores, que se suponen los principales, van a caballo y con ayuda de perros y venablos, persiguen a unas manadas de grandes ciervos, conduciéndolos, por medio de espantajos colgados, hacia las mismas redes, que han sido atadas a perchas y árboles. Detrás de ellas, un personaje a pie y con palos, espera que se precipiten los animales para rematarlos. En medio de la expedición hay un descanso, y los cazadores, desmontados de sus caballos, se nos muestran en compacto grupo. Entre ellos se distingue de frente la figura del que debe ser el dueño de la villa o jefe de la cacería.

El retorno está representado abundantemente por los servidores a pie, transportando el fruto de la caza y los instrumentos utilizados. Se dirigen todos hacia una villa de la que escasos restos se han conservado. Tendremos ocasión de referirnos o aludir a los interesantes detalles de estas escenas.

Podemos señalar aquí, no obstante, el cuidado en la ejecución de todos los animales, en especial los caballos, algunos de los cuales llevan la marca del dueño en las ancas. Es también destacable que la compartimentación de escenas se hace a base de árboles y ligeras sugerencias a un paisaje de suelo irregular. Los paralelos con Piazza Armerina, y la datación constantiniana, son datos sobre los que no puede haber ninguna duda, por el estilo, vestimenta, proyección de sombras, rostros, etc. (16).

Después de Centelles y en relación con los mosaicos, solo nos resta hacer alusión a los de tipo animal exclusivamente. Entre ellos, los muy interesantes con caballos en Torre de Palma (Portugal) (17), los de la villa de Dueñas, con abundantes mosaicos figurados pero ninguno todavía con tema de cacería.

Destacable es también el bello mosaico con el tema de Orfeo entre los animales, en el museo de Zaragoza, así como los de tema circense de Barcelona, Gerona e Itálica, este último desaparecido. También de Itálica procede un grupo con caballos, pájaros, jabalíes, perros... actualmente en la casa de la condesa de Lebrija, probablemente del siglo IV (18).

Mención aparte merecen los muy tardíos encontrados en las ba-
sílicas de las islas Baleares: Es Fornás de Torelló, S'Illa del Rei en
Menorca, y santa María y Son Peretó en Mallorca. Muy relacionados
entre sí, presentan una interesante iconografía con paralelos africa-
nos y medio orientales, en sus temas zoomórficos, y su posible signi-
ficación (19).

Como estilización de cacería se puede considerar el tema de pe-
rros persiguiendo ciervos, y que encontramos repetido en un mosaico
de la villa de Baños de Valdearados (20).

Otro importante conjunto con temática cinegética en Hispania
lo vemos representado en la escultura, principalmente funeraria. Un
grupo interesante de estelas de difícil datación, aunque de época im-
perial romana por los epígrafes que contienen, y que parecen seguir
tradiciones anteriores, locales, como se demuestra en alguna de las
inscripciones, ibéricas, se conserva en el museo Arqueológico de Bur-
gos. Son estelas discoides y en ellas se representa, aunque algunas
sean casi ilegibles, cacerías de ciervos y cervatillos principalmente,
a pie o caballo, con lanza o larga pica, y algún perro (21). En otras
es el jabalí u otro cuadrúpedo capturado a caballo, con perros y lan-
za, aunque también con espadas y rodela (22).

Otra estela, esta vez rectangular, se conserva en el Museo de
Comptos (23), y en la misma vemos un cazador con escudo y espada,,
con perro en la izquierda y cuadrúpedo dirigiéndose hacia él a la de-
recha. Todo el grupo bajo arcos.

En una ara funeraria del Museo Arqueológico de Barcelona (24)
reconstruida en el mismo Museo, hay otra escena de cacería en relie-
ve, en el apéndice lateral derecho, junto a una cabeza de Medusa. El
cazador a pie, recibe con la lanza la acometida de un jabalí, acosado
por detrás por un perro, según un esquema que hemos visto repetido
en los mosaicos romanos. Idéntica es la escena al otro lado, aunque
está muy estropeada.

En los grandes sarcófagos de importación o de taller local, a la
manera de los ya vistos al hablar de los romanos, encontramos tam-
bién algunas escenas. En el mismo Museo Arqueológico de Barcelo-
na hay uno, profano, de mediados del siglo III, con los extremos re-
dondeados y esculpidos también, y en el que se desarrolla toda una
cacería. Está presidida por una figura a caballo, posible imagen sim-
bólica del muerto, que ataca con la clava a un león. Debajo del caba-
llo se ve un perro y bajo éste, una liebre y una serpiente. Detrás de
él, la Virtus, como cazadora con casco, escudo y lanza. A la derecha

un ayudante a pie con escudo. Y en los lados, dos interesantes escenas: la partida para la caza con una oración y sacrificio a Diana, y el regreso, con la pieza cazada sobre un burro. Como vemos, se trata de un complejo programa iconográfico en el que el sentido simbólico y religioso-funerario de la cacería queda de manifiesto, como ya hemos visto.

De tema puramente mitológico es otro sarcófago, hallado en el mar, y conservado actualmente en el Museo Arqueológico de Tarragona (25), con la leyenda de Hipólito y Phaida. Sarcófago probablemente de origen oriental, está esculpido por sus cuatro caras, en relieve mucho más plano la posterior y lateral derecha. Se data a comienzos de los Severos. Narrada la partida de caza y episodios consiguientes con todo detalle. Se trata de una cacería a caballo, y uno de los servidores, a pie, lleva en su mano un tridente. Hemos visto ya que era una de las armas utilizadas por los romanos y no hay ninguna razón para pensar que sea el atributo de Poseidón (26).

A fines del siglo III o principios del IV corresponde otra pieza, de la que se conserva solamente un fragmento, en el Museo de Mérida (27), y que pertenece a un tipo muy frecuente del que se conocen bastantes ejemplares en Roma y otros en Pisa, Nápoles y la Gallia, aunque se apunta que pueden pertenecer todos a talleres romanos. Este fragmento es el único conocido aquí en España. Se representa en él una cacería de ciervos que, precedidos por sus crías, son perseguidos por perros y por lo que se conserva, un cazador con jabalina a pie. En el extremo derecho quedan restos de una red, hacia la que se dirigen los animales. Hay un fondo de paisaje, sugerido con árboles. Según García Bellido, la red es un elemento constante en esta serie de sarcófagos, y que como ya sabemos, coincide perfectamente con la técnica de la caza del ciervo romana, que hemos encontrado también en Centcelles.

A la misma época puede corresponder otro sarcófago, esta vez en la iglesia de San Félix de Gerona, interesante por muchos motivos. Se trata aquí, como en el de Barcelona, de una cacería de leones. Son varios los personajes montados a caballo, pero también destaca en el centro uno de ellos, representado a la manera de las cazas imperiales vistas en las monedas del alto-imperio, con el manto que flota hacia atrás y el brazo levantado, con la lanza que se va a clavar en el león, situado delante del caballo. Debajo de éste aparece un personaje, derribado. Y detrás del cazador principal, la figura de Diana, con carcaj y arco parece evidente. Muy interesante, aunque no aceptada por

muchos, es la interpretación sugerida por Gerke para este sarcófago en concreto. Observando las cabezas, sobre todo la del cazador, y comparándolas con sarcófagos cristianos de la misma iglesia de San Félix, cree identificarla con la del Buen Pastor del sarcófago estrigilado. Además de ello cree que el cambio de significado de los paganos a los cristianos, nos vendría dado por la conversión de la Virtus detrás del cazador, en la Fides... Por todo ello concluye que es criptocristiano (28).

Otra escena de cacería se ha identificado, a pesar del mal estado de la pieza, en la tapa del sarcófago de la Molina, taller de la Bureba (29).

Dejaremos de lado las abundantes representaciones de animales que se encuentran en las piezas de arnés, (30), pero sin embargo conviene destacar una de ellas, procedente de Burgos y conservada en el Museo Arqueológico de Barcelona, en la que diversos animales: jabalí, ciervo, oso y perro, corren en sentido giratorio, uno tras otro, a modo de estilización de un tema de cacería (31).

También en bronce, aplique de algún mueble o carro, hay otra pieza, en el Museo Arqueológico Nacional con escena cinegética, esta vez magnífica en su ejecución, con un jinete a galope, alanceando con jabalina un animal que ha desaparecido; y otro cazador a pie, que con lanza acomete a otra fiera, quizás un jabalí, acompañado de un mastín. Puede fecharse hacia el siglo III (32).

Por último podríamos citar el gran missorium del Museo Arqueológico Nacional, espléndida sigillata de procedencia extranjera, con decoración aplicada de tema cinegético: una venatio en el centro, y diversos animales en torno (33).

NOTAS

(1) "Ocrvos relinques vilico", Marcial Ep. I, 49-50.

(2) AYMARD, J., *Op. cit.*, pág. 333, aportando como testimonios la Epístola I, 49 de Marcial y la lápida de Tullius Maximus, C. I. L., II, 2.260, que ya veremos.

(3) "Dianae / sacrum / Q. Tullius / Maximus / leg. Aug. / leg. VII gem. / felicis. Aequora conclusit campi / divisque dicavit / et templum statuit tibi, / Delia virgo triformis, / Tullius e Libya, rector / legionis Hiberæ: / ut quiret volucris capreas, / ut figere cervos, / saetigeros ut apros, ut / equorum silvicolentum / progeniem, ut cursu cctare, / ut disice ferri, / et pedes arma gerens et equo iaculator Hiberno. (al lado derecho) dentes aprorum, / quos cecidit, / Maximus / dicat Dianae, / pulchrum vir / tutis decus. / (al lado izquierdo). Cervom altifron / tum cornua / dicat Dianae / Tullius, / quos vicit in pa / rami atquore / vectus feroci / sonipede. / donac hac pelli, D(iana), / Tullius te Maxim(us), / rector Aenea'dum, (vocamen) ? / legio quis est se(ptima) / ipse quam detrax(it urso), / laude opima p(raeditus). En VIVES, José. *Inscripciones latinas de la España romana*, Barcelona, 1971-1972, 2 vols. 1.º núm 5.754, corresponde a Hübn-ner C. L. I. 2.660.

(4) AYMARD, J., *Op. cit.*, pág. 346.

(5) V. bibliografía y detalle de citas acerca de testimonios en otros autores latinos en DAREMBERG-SAGLIO, *Op. cit.*, t. V, col. 696.

(6) Para un estudio detallado del mismo, y en el contexto de la villa en: ALVAREZ MARTINEZ, J. M., *La villa romana de "El Hinojal" en la dehesa de "Las Tiendas"*, (Mérida). Noticiario arqueológico hispánico, núm. 4, Madrid, 1976, pp. 433 y ss., especialmente pp. 451-456. Recogidos también en BLANCO FREIJEIRO, A., *Mosaicos romanos de Mérida*. Madrid, 1978, pp. 49 y ss. núms. 64 y 65.

(7) Ver noticia de su hallazgo en SANDOVAL, E., En *Archivo Español de Arqueología*, 1966, p. 194, no tengo noticia de ningún estudio a ellos dedicado. En 1966 se encontraban en el palacio del marqués de la Encomienda, en curso de restauración.

(8) ALVAREZ MARTINEZ, J. M., *Op. cit.*, da noticia y anuncia publicación en *Op. cit.*, pág. 452. Según recientes informes, que agradezco al Dr. Palol, podría tratarse de pinturas que decoraban a modo de friso, el teatro de Mérida, y que fueron reutilizadas hacia fines del s. IV, aunque puede que no fueran muy anteriores.

(9) Estudiados por BAIIRAO OLEIRO, M., *Mosaïques romaines du Portugal*. En "La Mosaïque greco-romaine", I, París, 1963. Pp. 257-264. Aunque no quiere proponer datación alguna, sugiere que son severianos. En el coloquio después de la comunicación, M. Picard recalca el interés y realismo, superior a lo norteafricano, de este mosaico. Y por estilo todos de acuerdo en que es característico de las zonas periféricas y sin paralelos válidos de momento.

(10) La literatura latina abunda en referencias a la educación de Aquiles, como modelo a seguir, y dos importantes aspectos de la misma son la preparación para la caza y la militar, muy manifiesta en el tema de su estancia en Skyros. V. sobre este mosaico y referido en concreto al tema de Aquiles: PALOL, Pere de., en "La Mosaïque greco-romaine" II, Vienne. París, 1975.

(11) Para el estudio de este conjunto v: PALOL, Pere de-CORTES, J., *La villa romana de la Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia)*, Acta Arqueológica Hispánica, 7, Madrid, 1974.

(12) V. sobre este mosaico y el conjunto de los de la villa en general: TARACENA-VAZQUEZ DE PARGA, *Excavaciones en Navarra, VI. La Villa romana del Ramalet (término de Tudela)*, en "Príncipe de Viana, XXXIV, 1949, pp. 3-46. Y también GARCIA BELLIDO, A., *Dos villae rusticae romanas recientemente excavadas*. En "Archivo español de Arqueología, 87-88, (1953), XXVI, pp. 214-217.

(13) V. sobre este mausoleo y sus mosaicos y pinturas, y cito solo la bibliografía fundamental, donde se recogen referencias a la anterior: CAMPRUBI ALEMANY, F., *El monumento paleocristiano de Centcelles (Taragona)*, Barcelona, 1953; SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, Th., *Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles*. Memoria, en *Excavaciones Arqueológicas en España*, núm. 18, Madrid, 1962, pp. 3-67. Y otros muchos trabajos del mismo SCHLUNK, bibliografía recogida por PALOL, P. de, *Arqueología cristiana de la España Romana*. Madrid, Valladolid, 1967, que estudia el monumento y sus mosaicos en pp. 116-132, y discute algunos puntos de las conclusiones de Schlunk. Ver también, anteriormente: PALOL, P. de, *El mausoleo constantiniano de Centcelles*, Tarragona, en "Curso VIII de cultura sull'arte ravennate e bizantina, 1961, Ravena, 1961, pp. 235-247.

(14) GRABAR, André, *Christian Iconography. A Study of its origins*, Princeton, 1968, págs. 16 y ss y 53 y ss. También de GRABAR, André, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien II*, en *L'Art...*, pp. 767-769.

(15) PALOL, Pere de, *Arqueología cristiana de la España romana*, pp. 116 y ss.

(16) Debe citarse también el mosaico con tema de venatio circense de Puigvert d'Agramunt, en la villa de El Regué (Lérida), en el que se representa un atleta o venator atacando un león, ahora muy estropeado. Se conserva en los almacenes del Museo Arqueológico de Barcelona. V. BALIL, A., *Algunos mosaicos hispano-romanos de época tardía*. En "Príncipe de Viana", 1965, pp. 281-293, fig. 9.

Asimismo en la "Casa de les Teules", en Elche, y también en mosaico, se representa junto a otros temas, varios animales. Entre ellos se distingue un perro, lobo o león, de tamaño natural. El resto está muy estropeado. V. ALBERT BERENGUER, I., *Descubrimiento de un mosaico en Elche*. En "Archivo Español de Arqueología", XVIII (1945), pp. 340-342.

(17) BAIIRAO OLEIRO, *Op. cit.*

(18) BLANCO FREIJEIRO, A., *Mosaicos romanos de Itálica I* (Corpus de mosaicos romanos de España), Madrid, 1978, núm. 16, pág. 38, lám. 39-40.

(19) Ver estudio sobre los mismos en PALOL, Peré de, *Arqueología cristiana...*, pp. 213-233, y amplio análisis iconográfico de los menorquines en las Actas del Congreso Internacional de Arqueología cristiana de Barcelona, 1969.

(20) Presentados por José Luis Argente en el Symposium sobre Segovia y la arqueología romana, Barcelona, 1977.

(21) N.º 441, 447, 391 del Museo de Burgos y en GARCIA BELLIDO, A., *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, 1949, núm. 354, 355, 357.

(22) N.º 466 y 356 en las respectivas numeraciones, y también; núm. 350 y 374; 378 y 365.

(23) IBIDEM, núm. 384.

(24) IBIDEM, núm. 306.

(25) Inv. núm. 15.482.

(26) GARCIA BELLIDO, A., *Op. cit.*, pág. 252, indica que no puede interpretarse a satisfacción ese tridente, pues no cree que sea el atributo de Poseidón, ya que no encaja dentro del tema.

(27) IBIDEM, núm. 266, pág. 259-260, fig. 209.

(28) V. PALOL, P. de, *Arqueología cristiana...*, pág. 291, que no la acepta, a pesar de que le parece sugestiva.

(29) Ver en SCHLUNK, H., estudio en "Madriider Mitteilungen", 6, 1965, pp. 139-166.

(30) Ver sobre este tema: PALOL, P. de, *Una tumba romana de Toledo y los fre-nos de caballo hispanorromanos del Bajo Imperio*, en "Pyrenae", XIII (1972), pp. 133-146; ID., *Dos piezas de arnés con representaciones de caballos*, en "Oretania", número 5, 1960, pp. 235-247; ID., *Algunas piezas de arnés de época tardorromana e hispano-visigoda*, en *Archivo Español de Arqueología*", XXV, 1952, pp. 85-6 y 297-319. ID., *Bronces de arnés con representaciones zoomórficas*, en "Ampurias", XV-XVI (1953-54), pági-nas 279-92.

(31) Sobre esta en concreto ver: ALMAGRO, Martín, *Una pieza de arnés hispano-visigoda en el Museo Arqueológica de Barcelona*, en "Ampurias", 21 (1959), pp. 329-30. Y también PALOL, P. de, *Arqueología cristiana...*, pág. 357-58, que sugiere que en la pieza gemela simétrica, podría haberse representado el cazador.

(32) GARCIA BELLIDO, A., *Op. cit.*, pp. 446-447, núm. 475.

(33) Estudiada por PALOL, P. de, con abundantes referencias y paralelos en *Ar-queología cristiana...*, pp. 363-364.

2.1.4. LA TEMATICA DE CACERIA EN LA ICONOGRAFIA PALEOCRISTIANA EN OCCIDENTE

Muy difícil es intentar conocer los motivos de la utilización dentro de la formación del primer arte cristiano, de temas profanos contemporáneos romanos. Los numerosos estudios que actualmente se ocupan de estos problemas, nos revelan la pobreza de datos con que contamos para intentar una explicación, aunque cada día se vaya avanzando en ese complejo mundo de los orígenes de la iconografía cristiana. Pero nos referimos aquí exclusivamente al tema de la cacería y los animales en obras u objetos que ofrecen unas mínimas garantías de que son cristianos. Por tanto, dejaremos a un lado toda una serie de sarcófagos calificados de criptocristianos, como el que hemos visto en la iglesia de san Feliu de Girona.

Los datos con que contamos son realmente pobres, ya que no hay una literatura paralela que garantice una mínima explicación. Ello ha conducido a muchos investigadores a negar rotundamente todo simbolismo en temas claramente profanos, como trabajos del campo, escenas de la vida común, cacerías, incluso el Buen Pastor como imagen de Cristo (Klauser).

No obstante, creo que ante casos como el visto en Centelles, cabe replantearse el problema. Naturalmente, no es nuestra intención aquí intentar una interpretación, sino presentar de manera sucinta los datos de que se dispone y las principales aportaciones sobre esta cuestión. Nos referimos ahora exclusivamente a la zona occidental del Imperio romano, igual que hemos hecho anteriormente, pues creemos más interesante mostrar la evolución continua, sin rupturas que en Oriente se puede seguir, hasta el mundo bizantino por un lado y lo musulmán por otro.

Es un fenómeno perfectamente conocido que entre las altas clases sociales romanas, cristianizadas, el peso de la temática profana va a ser difícilmente sustituida por la cristiana, por lo menos en la primera época, bajo Constantino y sucesores. No nos extraña, pues, encontrar entre las obras por ellos encargadas una mezcla de temas profanos y cristianos, y quizás el ejemplo más característico sea el mausoleo de Constanza, la hija de Constantino. Aunque no encontremos aquí temas de cacería, sí los hay de vendimia y otras labores del campo, junto con los bíblicos. Ello nos conduce otra vez a la cúpula de Centcelles, también un mausoleo y contemporáneo. No es extraño que se haya querido relacionar con un miembro de la familia imperial, dada la similitud de características (1).

Si se puede hablar de una relación del tema de la viña con la eucaristía, como vemos también en el sarcófago de la misma Constanza, pienso que la caza ofrecía unas posibilidades simbólicas que el cristianismo no debió desaprovechar.

Continuando después de este paréntesis, hay que decir que la circunstancia antes expresada en relación con las altas clases sociales no tiene ningún valor para nuestro tema cuando se trata de obras de tipo profano exclusivamente, bien sea en vajillas, o incluso en la decoración de una villa, como sería el caso de la de Piazza Armerina.

En un ambiente completamente distinto, aunque también con esa mezcla de temática profana con lo cristiano, tenemos el caso de las catacumbas. Aunque escasas, no hay que olvidar que a veces encontramos una figura de cazador, entre otro tipo de escenas del campo, bíblicas, incluso mitológicas. Se ha hablado en repetidas ocasiones del simbolismo paradisiaco que presidía estas escenas en relación con las puramente cristianas. La reacción en contra de las exageraciones simbolistas llegó de la mano del descubrimiento de la catacumba de Via Latina, por tanto hay que tomar estos datos con mucha cautela.

Exactamente en la misma línea podríamos colocar los sarcófagos de tema pastoral, con escenas de caza y pesca y que, muy numerosos en el siglo III, encontramos, no obstante hasta en un momento constantiniano avanzado. Hay casos, sin embargo, mucho más claros. Como ejemplo podríamos citar el sarcófago Laterano 161 (2), con un ciclo cristológico y petrino en el frente y escenas de cacería a caballo, a pie y con perros, en la tapa, junto a la cartela. Como en otros ejemplos y en la misma situación, encontramos escenas de la vida civil del difunto o de los esposos, se ha pensado también que podrían aludir a las aficiones en vida de esos personajes, aunque como hemos visto,

el sentido escatológico romano del tema, podría asociarse igualmente en el caso del cristiano, como lucha contra las fuerzas del mal, concretamente el pecado, y la victoria que supone la muerte material y la salvación espiritual.

Continuando con los sarcófagos se puede hablar de un grupo importante con esta temática, aunque de un momento bastante avanzado. La fecha señalada para la mayoría de ellos es ya el siglo VI o VII. Por ese motivo preferimos tratarlos más adelante, al hablar de la Alta Edad Media, en relación con otro grupo, también de época merovingia. Señalemos, no obstante, que la tradición y modelos seguidos son característicos romanos, incluso en un caso aparecen en una misma pieza el tema de la caza, los Dioscures y símbolos cristianos.

Si bien en Oriente vamos a ver cómo estos temas invaden las basílicas cristianas, en forma de mosaicos de pavimento, pocos son los restos que conservamos en Occidente. Siguiendo con la tradición, en el Norte de Africa tenemos un ejemplo en la basílica de Cresconius de Djemila, con galgos persiguiendo liebres y ciervos entre plantas, y otros motivos zoomórficos y esquemáticos repartidos por el resto del pavimento. Otro ejemplo es un mosaico sepulcral de Tabarka, en el que se representa una pequeña escena con un caballero galopando en un paisaje simple. Según Dunbabin estas escenas de caza deben tomarse como actividades del Paraíso o símbolo de las luchas de la vida, y que aquí la interpretación simbólica, antes ausente en esos mosaicos de cacería, profanos, pasa a un primer término (3). Estos son los únicos casos de que tengo noticia, en la zona donde más tradición había dentro de las villae. Las demás basílicas, también con pavimentos de mosaicos son pobres iconográficamente, dominan las grandes composiciones con temas animales y sobre todo vegetales, complejos. A esta tradición pertenecen los que hemos visto en las basílicas de las Baleares.

También en el Norte de Africa se pueden señalar escenas de cacería en lámparas cristianas, y que siguen los mismos modelos que las profanas, pero aquí está probada su utilización litúrgica (4).

Con la invasión de los pueblos germánicos y el progresivo abandono de la temática figurada entramos ya de lleno en el mundo medieval.

NOTAS

(1) V. SCHLUNK, H. HAUSCHILD, Th., *Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles...*, en *Excavaciones Arqueológicas en España*, 18 (1962), pp. 3-67.

(2) V. en SOTOMAYOR, Manuel, *Sarcófagos romano-cristianos de España*, Granada, 1975, fig. 49.

(3) DUNBABIN, Katerine, *Op. cit.*, págs. 192-193.

(4) V. CABROL-LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. III, col. 1.100, París, 1914.

2.2. LA CACERIA EN LA PERSIA SASANIDA

A pesar de las referencias al mundo persa en general, en realidad vamos a tratar solamente la dinastía de los sasánidas, que después de su victoria sobre los partos, se erigen en herederos de los antiguos aqueménidas, aunque en realidad en su arte se hace también patente la tradición parta (1).

Coincidiendo aproximadamente con lo que en el mundo romano se va a considerar el Bajo Imperio, el arte sasánida nos ofrece también una magnífica floración de la temática de cacería, y que no va a ser abandonada hasta la derrota final de este pueblo ante los musulmanes, que heredarán esa tradición. Es perfectamente conocida la afición y práctica de ese deporte en la amplia zona del Irán desde tiempos que se pueden remontar como mínimo a los asirios. La abundancia de caza, los amplios espacios llanos y la posesión de unas razas de caballos muy resistentes y rápidos, van a favorecerlo. Ya Jenofonte, en su *Cyropaedia* y en su *Cynegetica* nos refiere pormenorizadamente las técnicas utilizadas, en la época aqueménide, y que no van a variar mucho en momentos sucesivos.

Para los persas, ya desde antiguo, la cacería era una actividad equiparable a la guerra, no solo por la similitud del aparato y armamento utilizado en una y en otra, sino por el carácter educativo y de entrenamiento físico que suponía. El que a un soberano persa no le gustara la caza se consideraba poco que menos una traición (2). La nobleza terrateniente, en época sasánida, como en tiempos anteriores, reparte su tiempo entre la guerra, la caza, los banquetes y el cultivo del espíritu. Pero si nos atenemos a las representaciones en el arte del momento, vemos que casi exclusivamente se refieren a las cacerías reales, que, aunque con amplia participación de numerosos personajes, nobles y servidores, exaltan el papel del rey en esta acti-

vidad. Se puede establecer con ello un claro paralelismo con las representaciones de los emperadores romanos, Trajano, Adriano, en las series numismáticas y en los relieves conmemorativos. El significado es prácticamente el mismo, y tendremos ocasión de insistir en ello al hablar de la iconografía imperial bizantina. Las continuas relaciones entre persas y bizantinos, no sólo en sus guerras, sino por medio de la diplomacia, nos explican una amplia serie de fenómenos patentes en la iconografía de ambos artes.

En cuanto a las técnicas utilizadas para sus cacerías, se puede destacar la casi exclusividad del empleo del caballo, ya que el carro fué abandonado desde época aqueménide. Hemos dicho ya los motivos principales para ello, y hay que añadir la peligrosidad de los animales en general que eran objeto de ellas, y que exigían la utilización de un posible método rápido de huída, aunque es sabido que los caballos se asustan ante los felinos, principalmente. Para paliar todas esas dificultades, los persas organizaron desde antiguo lo que se ha dado en llamar la caza-batalla. Concebida como una empresa guerrera, que podía durar varios días, precisaba de gran cantidad de personal bien armado, con escudos, redes, antorchas, y la colaboración de servidores a pie. Técnica que hemos visto, ya se daba en el Norte de Africa, aunque principalmente para la captura in vivo de las bestias, destinadas a los vivaria y juegos de anfiteatro. También los persas conocieron desde antiguo esos inmensos parques poblados de todo tipo de fieras, un tanto amansadas y que les servían para ejercitarse en la caza, con menos peligro (3).

La caza más preciada entre los persas era el león, el jabalí y los cérvidos: ciervo, gacela, dama mesopotámica (4). Si bien para estos últimos se utilizaban las redes, lo más frecuente era la persecución a caballo, con ayuda de perros y preferentemente con el arco como arma ofensiva, aunque se conocía también la pica (5), lanza y lazo. La liebre era también apreciada y capturada incluso con arco (6), aunque no conservemos representaciones de ello.

Es evidente que la riqueza en la práctica cinegética en un área tan vasta y formada por pueblos tan distintos, no puede ni mínimamente ser sintetizada, pero por lo que aquí interesa, son las anteriormente citadas las que van a ser objeto de las representaciones que conservamos.

Sin embargo una problemática muy especial nos ofrece una técnica de la que vamos a hablar repetidamente en páginas sucesivas, la halconería. Encontradas son las posturas ante este tema y sobre todo

en sus orígenes, debido a la casi absoluta carencia de datos. Si bien se ha supuesto desde siempre que la halconería era conocida y practicada en la región del Irán desde muy antiguo, y que los musulmanes adoptaron esta técnica de los persas sasánidas, un examen detenido de los datos con los que se cuenta, obliga a replantear la cuestión. Si bien no vamos a referirnos aquí a los problemas sobre sus orígenes, interesa por lo menos hacer unas precisiones en torno a este asunto en la zona que nos afecta.

La evidencia más temprana y repetidas veces citada es un bajo-relieve asirio de la época de Sargón II (722-705 a. d. J. C.), en el que un personaje sostiene con su mano derecha un pájaro en el que se han querido ver las pihuelas; y otro relieve de Khorsabad, del palacio de Sennacherib (705 a. d. J. C.) en el que los pájaros tienen aspecto de halcón. Por lo que se ve las pruebas son bastante pobres y nada concluyentes (7). En lo textual las dos noticias básicas consideradas de época asiria, pueden ser desestimadas pues si bien se habla de halcones, no se infiere una práctica de halconería (8). Aunque se cite un pasaje de la *Cyropaedia* de Jenofonte (I, 6.39) como prueba del conocimiento de esta actividad en la Persia aqueménide, no todos los autores están de acuerdo en su interpretación (9).

Otra prueba interesante es que los árabes utilizan la palabra persa para nombrar al halcón ya en el siglo V-VI, en un poema de Abu Du'Ad Al-Iyadi (10), y de ello infieren que los árabes, en este momento, conocían ya la halconería a través de los persas y por tanto que era practicada desde antes por éstos. Me parece a mi otra vez la confusión entre el animal y la técnica con él desarrollada (11).

Por cuanto a representaciones se refiere, el primer ejemplo conocido es una pequeña placa de plomo del siglo VII o VIII d. J. C., con un halconero a caballo, con el halcón en la mano izquierda, levantada en alto hacia atrás, y con la típica manera persa de montar a caballo (12). La identificación del animal que lleva es problemática, puede ser halcón u otra ave de presa entrenada para la cacería (13). Siendo además ésta la única representación y, por lo demás, de un momento muy tardío, es dudoso admitir con Epstein que este deporte fuera muy bien conocido y practicado en esta región desde tiempos antiguos (14).

Insistiremos repetidamente en este tema ya que es de la mayor importancia para intentar una comprensión de las tradiciones que se manifiestan en las pinturas, objeto de nuestro estudio. En cuanto a los medios en que se desarrollan las escenas de cacería en general

en el arte sasánida, podemos señalar por un lado la pintura, que nunca dejó de cultivarse a pesar del predicamento que alcanzó el estuco bajo esta dinastía persa. Muy interesante es al respecto el testimonio de Amiano Marcelino, que vió en las cercanías de Seleucia un palacio real cuyas salas estaban decoradas con pinturas murales que presentaban al rey cazando, añadiendo que este tema y las guerras eran lo más frecuente en pinturas y esculturas de este pueblo (15). Poco es lo conservado actualmente.

No hace mucho se descubrió en Susa el primer fresco sasánida en el Irán, de la primera mitad del siglo IV, y en el que se representan dos cazadores a caballo con espada al cinto y parece que en actitud de disparar un arco. Entre los dos jinetes, una manada de animales de diversas especies, al galope tendido, heridos o muertos ya (16). Otros testimonios permiten suponer que por lo menos bajo Chapur II la decoración pintada tenía bastante importancia, y también que era frecuente en su temática las cacerías reales.

Muy interesante en este arte es observar la problemática en torno a la influencia que ejercieron en distintos momentos unos medios sobre otros. De inspiración pictórica es, por ejemplo, un bello estuco con la cacería del rey Peroz (459-484) hallada en Chahar Tarján, cerca de Teherán. Trata de una captura de jabalíes, en varios episodios y como único protagonista el rey a caballo, y con lanza y todas las insignias de su poder. La composición, interesante, pretende evocar la profundidad disponiendo en hileras superpuestas los grupos de animales (17).

Claro exponente del significado que tuvo la cacería dentro de la iconografía sasánida, como glorificación de ese personaje en tan apreciada actividad, son los relieves rupestres de Taq-i-Bostan. Estrechamente emparentados con los de arcos de triunfo y columnas en el mundo romano, tanto por la iconografía, como por la intención que se pretendía con ellos, tenemos en el mundo sasánida las esculturas o monumentos rupestres, en los que se iban representando las victorias y hazañas de cada uno de sus reyes. A partir de fines del siglo IV se va a escoger una nueva ubicación para ellos, esta vez cerca de la ciudad de Kermanchah, en la antigua ruta de la seda, decisión fruto de la situación político-militar del momento, de aproximación hacia occidente. La roca elegida será Taq-i-Bostan. Si destacamos con atención especial este caso es por diversos motivos. El principal de ellos es que nos ofrece, junto con las características escenas de investidura sobre enemigos derrotados, una amplísima representación de una

cacería real de jabalíes y de ciervos. En un extraordinario paraje, el rey caza desde unas barcas en un lago, acompañado de músicos y danzarinas en el centro, y las manadas de jabalíes entre los setos, que nos indican que se trata de un coto cerrado de caza, como los ya citados.

En el otro panel es una caza de ciervos, esta vez perseguidos a caballo y con arcos, figurada en los tres momentos: partida, acción y regreso. Es interesante en la escena de los jabalíes la participación de elefantes utilizados para la carga de piezas.

Pero quizás lo que más ha atraído la atención de los estudiosos es su estilo y composición. Ghirshman destaca ya la originalidad con respecto a los demás relieves rupestres anteriores, no solo de la escena de caza, sino del conjunto de Taq-i-Bostan. Se ve aquí la mezcla de técnicas propias del relieve, con recursos pictóricos y de estuco sasánidas (18). Por estas particularidades estilísticas, que lo apartan bastante de la tradición puramente sasánida, y la falta de datos, no se ha podido llegar a un acuerdo sobre la fecha de su realización. Se han barajado diversos reyes como posibles responsables y protagonistas, y las fechas oscilan entre mediados del siglo V y siglo VI. El interés despertado por este ciclo se incrementó al suponer que respondía a otras tradiciones más específicamente mediterráneas. Las comparaciones con relieves romanos y la polémica despertada, así como el momento crucial a que corresponde, le han convertido en una obra ejemplo en el problema de las relaciones Oriente-Occidente a fines de la Edad Antigua y por tanto del origen del arte medieval.

Recientemente en un interesante estudio, Irving Lavin cuestiona una vez más el "orientalismo" de estos relieves, por medio de un análisis comparativo, sobre todo a nivel de principios compositivos, entre estos y los mosaicos de cacerías de Antioquía, cronológicamente anteriores o bien contemporáneos, según sea la fecha de Taq-i-Bostan, y que estudiaremos más adelante. Concluye que por las diferencias que separan ambos conjuntos, en lo compositivo e iconográfico, no se puede pensar en una relación o precedencia de uno sobre otro, aunque el carácter no exclusivamente oriental de Taq-i-Bostan le parece evidente (19).

Otro medio muy apto y profusamente utilizado para la representación de la imagen del rey, con un carácter representativo y triunfal, son las conocidas vajillas de plata sasánidas. Se conservan pocas y muy dispersas, pero en ellas vemos repetidas veces la temática de cacería característica. El rey a caballo, siempre coronado, per-

sigue diversos animales: leones, antílopes, jabalíes, en actitud de disparar su arco. Los ejemplos, diversos, se escalonan durante toda la época sasánida y pasarán después al arte musulmán (20).

Por último hay que hablar de los tejidos, otro lugar abonado para estas representaciones, y la animalística en general. Aunque los problemas en torno a la sedería y relaciones con Bizancio y otros centros, no pueden ser aquí tocados, sí es necesario señalar que por mucho tiempo fue Siria el centro de esa actividad, acompañada por Egipto más tarde, debido al cambio de rutas de comercio. Si los persas aprenden el cultivo casi en el mismo momento que los bizantinos, no hay que olvidar la dependencia de su producción y tejido con respecto a los sirios, por lo menos en un principio perfectamente documentada. La decoración de estas telas, con motivos geométricos y figurados ricos, pero muy repetidos, va a ser adoptada por los bizantinos, egipcios y sobre todo musulmanes. Pocos son los ejemplos que quedan y están repartidos por todo Occidente, debido al extenso comercio con ellas realizado y su utilización para el transporte de reliquias desde Oriente, en época posterior.

Destacaremos como motivos principales, los medallones de perlas o corazones, circulares u ovaladas, conteniendo diversos animales fantásticos o reales estilizados, desde el característico simurgh, hasta los elefantes, las águilas, etc. En cuanto a la figuración humana, prevalece la reducción a esquemas compositivos de tipo heráldico, animales y personajes afrontados ante un árbol, incluso cuando se trata de temas de cacería.

La riqueza temática representada en esas telas, será aprovechada desde los primeros tiempos y el aprecio de los pueblos de Occidente por estos productos, abundantemente documentado, se prolongará durante toda la Alta Edad Media. La influencia que sobre la iconografía medieval occidental ejerció toda esta temática por medio de las dos vías básicas: Bizancio y los musulmanes, es un fenómeno que ha provocado mucha polémica, pero que empieza a calibrarse en su justa medida, abandonando ya las tesis exageradas que pretendían encontrar relación entre los capiteles románicos y la temática de los sellos babilónicos (21).

La perduración, por tanto, del arte sasánida, excede con mucho a la caída de ese imperio, y no solo en el tiempo sino también en el espacio (22).

Aunque insistiremos en varios de estos aspectos, con lo dicho podemos ya observar cuan distinto se nos presenta el panorama con

respecto a lo romano, a nivel de representación y sobre todo de significado, a pesar de las evidentes relaciones, en el tema concreto de la cacería real o imperial. A partir de estos dos grandes troncos vamos a seguir, también de manera sucinta, estas mismas tradiciones a través del mundo cristiano occidental y oriental o bizantino de un lado y el musulmán por otro, intentando señalar en cada caso el peso de las primeras y en los distintos aspectos, aunque contamos para ello con unos medios y restos desgraciadamente muy limitados.

NOTAS

(1) Sobre la exacta valoración de estas aportaciones, así como de la presunta reacción de los sasánidas contra el filohelenismo parto ver en la magnífica síntesis de GHIRSHMAN, Román, *Irán. Partos y sasánidas*. Madrid, 1962.

(2) Tácito en sus *Annales*, II, 2, al referir los motivos por los que los partos querían destronar a Vonon, resalta la indignación porque cazaba pocas veces y no amaba a los caballos. Cita do por VIGNÉRON, *Op. cit.*, pág. 231, núm. 3, así como otros testimonios de esa asimilación caza-guerra en la misma obra, págs. 230 y ss.

(3) IBIDEM, pág. 221 y ss:

(4) Sobre esta especie, actualmente casi extinguida, ver un interesante artículo de REED, Charles A., *Imperial sassanian Hunting of pig and fallow-deer, and problems of survival of these animals today in Irán*, en "Postilla", Peabody Museum of Natural History. Yale University, núm. 92 (1955), pp. 1-23.

(5) Para el arco en el mundo sasánida, aunque referido más concretamente a las empresas de guerra, y su evolución y relaciones con otros pueblos y técnicas, ver BIVAR, A. D. H., *Calvary equipment and tactics on the Euphrates frontier*. En "Dumbarton Oaks Papers", 26 (1972), pp. 273-291.

(6) Ver AYMARD, Jacques, *Op. cit.*, pág. 389.

(7) Asimismo lo considera EPSTEIN Hans J., *The Origin and Earliest history of falconry*, en "Isis", XXXIV (1942-43), y al que seguimos aquí a grandes rasgos.

(8) IBIDEM, pág. 498, núm. 15.

(9) Epstein lo acepta, pero AKERSTROM-HOUGEN, Gunilla, *The Calendar and hunting mosaics of the villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography*. Stockholm, 1974, en pág. 91 y ss. no lo recoge, así como tampoco acepta el testimonio contemporáneo de Ctesias, al servicio de Artajerjes Mnemom, pues sus notas se refieren a la India y esto es otro problema.

(10) Transcrito por EPSTEIN, Hans J., *Op. cit.*, pág. 500.

(11) Repetida esta teoría en el artículo "BAYZARA", en LEWIS, B PELLAT, Ch-SCHACHT, J., *Encyclopédie de l'Islam*. Nouvelle Ed., Leiden-París, 1959, t. I, pp. 1.186-1.189, con abundante bibliografía.

(12) EPSTEIN, Hans J., *Op. cit.*, fig. II.

(13) Técnica que sí está documentada desde 400 a. J. C., según observaciones de Ctesias, aunque ello no indique que sean precisamente halcones.

(14) EPSTEIN, Hans, J., *Op. cit.*, pág. 500.

(15) Según GHIRHMAN, Román, *Op. cit.*, pág. 182. Y en AYMARD, J., *Op. cit.*, pp. 478-479, núm. 1.

(16) GHIRHMAN, Román, *Op. cit.*, fig. 224.

(17) IBIDEM, fig. 229 y pág. 187.

(18) Para el análisis de ello ver IBIDEM, pp. 190 y ss.

(19) LAVIN, Irving., *Op. cit.*, pp. 201-203 y bibliografía sobre el tema en las notas correspondientes.

(20) Citaremos por ejemplo el plato del museo de Teherán, con la caza de leones, del siglo IV, en GHIRSHMAN, R., *Op. cit.*, fig. 248; el de Cosroes II (?) del siglo VI-VII, en la Biblioteca nacional de París, en IBIDEM, fig. 253; el de Chapur II del siglo IV en el Ermitage, IBIDEM, fig. 252, etc.

(21) Para el planteamiento de toda esta polémica y las vías actuales de investigación es interesante el artículo de GRABAR, André, *Un relief du XIe siècle a Bauweiler et l'origine des motifs sassanides dans l'art du moyen age*. Recogido en "L'Art de la fin de l'Antiquité et du moyen age, París, 1968, t. II, pp. 677-685.

(22) GHIRSHMAN, Román, *Op. cit.*, págs. 283 y ss.

2.3. LA CACERIA EN EL MUNDO MUSULMAN

Hemos hablado en el capítulo anterior de que, al parecer, se practicaba ya la halconería en Arabia en el siglo V, y que la palabra utilizada provenía del persa. A pesar de las dudas que pueden existir sobre esa aseveración, lo cierto es que la cacería en sus más diversos aspectos era practicada por los pueblos árabes, nómadas del desierto, antes del Islam, y que continuará siendo una de las grandes pasiones de los musulmanes.

La poesía nos aporta las pruebas más fehacientes de ello, ya desde los primeros siglos del Islam. El paso de la vida nómada a la instalación en un lugar fijo, marcado por la capitalidad del imperio en Damasco, no se va a desarrollar sin dificultades por parte de los mismos califas. Veremos cómo en estos momentos van a proliferar una serie de edificaciones en los límites del desierto, como palacetes de caza, con baños, y una instalación muy lujosa, en la que los califas pasan largas temporadas, huyendo de la ciudad.

Las evocaciones de la vida en el desierto y las costumbres beduínas, sinceras en un principio, van a convertirse pronto en "cliches" repetidos hasta la saciedad en la literatura posterior. El gran poeta Mutanabbi, en el siglo X, habla abundantemente de su juventud en el desierto "cuando se hablaba de una tribu acampada, la combatíamos. Si aparecía un rebaño de onagros veloces, los cazábamos, y nuestros últimos caballos alcanzaban a las primeras reses fugitivas" (1). Del mismo autor es una qasida cinegética escrita con motivo de una gran cacería organizada por el sultán de Siraz (965), Abul al-Dawla, aprovechando una operación de policía contra los kurdos, costumbre bastante corriente, por los datos que poseemos, esa doble operación, que en los persas vimos también se daba: guerras y cacerías al tiempo (2).

Junto a ello debe señalarse la abundancia de tratados sobre la caza y la cetrería o halconería, a diferencia del mundo medieval occidental, que carece de ellos hasta el s. XIII. El más antiguo, fuente de inspiración y copia de los demás es el tratado completo de halconería y cacería de Kushadjim (961-971) (3). Poseemos numerosos tratados de este tipo que permanecen sin publicar en la actualidad (4). Ya en los siglos XI-XII y más adelante, son abundantes los poemas de cacería o tardiyas, que se repiten y copian unas a otras.

Pasando al tema que más interesa, es decir, la plasmación plástica de ese interesante "deporte", nos encontramos con la eterna discusión sobre el aniconismo del arte musulmán. No es lugar aquí para insistir en los datos y referencias que se poseen, fruto de largas controversias (5). Solo señalaremos la existencia de la temática de cacería, aunque no muy abundante hasta el siglo XII, en un contexto exclusivamente profano. Si bien hay textos que permiten suponer la existencia de figuración en la decoración de lugares de culto (6), aparte de los objetos muebles, no se ha conservado nada de ello.

Al hablar del mundo bizantino nos referiremos a la coincidencia entre el movimiento iconoclasta y el mundo artístico musulmán, concretamente durante la dinastía de los omeyas. Conviene insistir aquí en la diferente concepción que unos y otros tenían de la esencia de la imagen. Por ejemplo los musulmanes admitían la consubstanciación en el caso de representaciones de carácter supersticioso, profiláctico o apotropaico (7), y sobre todo, como indica Grabar (8), que el desconocimiento de un arte monárquico o imperial, a la manera romana o persa, donde lo profano y lo religioso están tan relacionados, les permitió una neta distinción entre ambos contextos. Si en lo profano o palacial hay representaciones figuradas de todo tipo, en lo religioso no se admitían ni los animales (9). A partir de la dinastía abasí y el contacto directo con la herencia sasánida, todo ello va a cambiar radicalmente.

Los primeros, y únicos hasta el momento, grandes conjuntos en pintura y mosaico, con temática figurada abundante, incluyendo la de cacerías, los hallamos en los palacios del desierto sirio de época omeya. Concretamente el más interesante a destacar aquí es el de Qusayr 'Amra, fechado en el siglo VIII, durante el califato de Walid II. Se trata de uno de esos pabellones de caza-baños que hemos señalado anteriormente, provisto de una suntuosa decoración al fresco y con mosaicos y mármoles en las partes bajas (10).

Las pinturas que nos interesan ocupan, por una parte, el luneto

de la nave occidental del gran salón, que se continúa en la nave de la izquierda, bajo las ventanas del muro oriental y en el testero de los pies de esa nave. Se desarrolla un amplio ciclo de cacería de onagros, perseguidos por jinentes y jaurías de perros, y son conducidos hacia una trampa o cerca cubierta con una red, con ayuda de unas banderolas y antorchas que sujetan personajes medio escondidos en el suelo. Otra escena figura el enfrentamiento de algunos onagros con los perros, en una larga persecución. Un gran copo donde han ido a caer los animales, que son rematados y destripados por algunos personajes a pie, con lanzas, en una escena cruda y dramática, ocupa el muro Norte de la nave izquierda. Por último, y en el testero de esa misma nave, la sangría de los onagros.

La técnica, aquí tan detalladamente narrada, era utilizada en época romana también para la cacería de esos asnos salvajes, en el Norte de Africa, aunque no poseamos ningún testimonio de esa crudeza. Si bien ocupa un amplísimo friso en la gran sala del paleete, todavía podemos contemplar otra, de un carácter muy distinto, en la bóveda del nicho del caldarium de mujeres, con el clásico tema del cazador cazado. En ocho cuadros, hombres y animales; oso, liebre, felino, león, se persiguen alternativamente, entre roleos de vid.

No me voy a referir al resto de la decoración, pero hay que señalar que la temática es exclusivamente profana y de carácter cortesano y ceremonial, mitológica y alegórica. El punto de discusión más interesante sobre este conjunto ha sido el intentar conocer los orígenes del mismo. Si bien desde un principio ya se señaló una relación muy fuerte tanto en lo iconográfico como en lo estilístico con el arte de la Siria helenística de época romana, o incluso una "impresión bizantino", se ha querido ver también la presencia de elementos tardo-sasánidas, sobre todo en la escena de cacería y en la situación bajo ésta, en el primer panel y que representa a los reyes vencidos por el Islam (11).

Sobre el friso de cacería se puede señalar, por una parte, la pervivencia de toda la tradición tardorromana, tanto norteafricana como de la región de Siria, y también unos claros paralelos con las pinturas del mismo tema descubiertas en Dura Europos, en el mitreo (s. II d. J. C.), también con una cacería de onagros, aunque aquí los modelos orientales están más de manifiesto. Donde mejor se puede observar la componente sasánida de este conjunto es en el panel de los reyes pero, teniendo en cuenta la superficie ocupada, se puede concluir que predominan en esta decoración los elementos greco-ro-

manos, concretamente en el mismo panel con el tema del cazador cazado, iconografía de larga tradición clásica.

Si bien vemos es difícil evaluar el peso de las componentes que recogen, lo cierto es que en Qusayr 'Amra, tenemos un ejemplo magnífico de la asimilación de todas las corrientes y tradiciones de su momento, por parte del receptivo arte musulmán.

Igualmente sucede en otro de esos palacetes junto a los parques de caza de los califas, en este caso de Hisham, que refiero a Qasr al-Hayr al-Gharbi. Está fechado por una inscripción en árabe, pero con técnica romana clarísima, poco después de Qusayr 'Amra (724-727). Lo que nos interesa es aquí el fresco que decoraba el suelo de una habitación destinada a contener una escalera de madera, las huellas de la cual se puede ver en forma de cuatro grandes agujeros en el mismo fresco. Así se podían contemplar desde la misma escalera, y no tenían que ser pisadas, lo que explica su buena conservación. En una de las dos habitaciones el panel contiene escenas de cacería, junto a temas de tipo cortesano, con músicos. En el friso central, un cazador a caballo, en actitud de disparar con arco a unas gacelas que corren ante él. La vestimenta, así como los arneses del caballo, la cinta que ondea en el pelo del jinete, la cola anudada del animal, y el carcaj que pende de la silla, junto con otro arco, y sobre todo la actitud y la técnica de la caza con arco a caballo, nos llevan sin ninguna duda al mundo sasánida. Interesa aquí un detalle que no hemos visto hasta el momento en Roma ni en Persia, y es la utilización del estribo (12).

En la parte baja, parece continuar la escena con un hombre que conduce un animal de pezuña partida, y tiene una llave atada al cinto. Encima de esto, unos perros persiguen liebres. Puede interpretarse como una captura de animales para proveer el parque real, incluso el mismo de este palacio (qasr = parque o reserva de caza) (13). Si bien se puede aceptar en este caso la imitación de modelos iraníes, sasánidas concretamente, en el otro panel la influencia clásica no puede ser más evidente.

Aunque no conservamos más ejemplos de pintura mural musulmana hasta cien años después, con los frescos de Samarra, a los que no nos referiremos por no contener escenas de cacería destacables, poseemos testimonios de otras decoraciones de tipo parecido. Por ejemplo el poeta Mutanabbi nos describe el pabellón real de Sayf al-Dawla en Antioquía (948), decorado por riquísimos paños de tapicería con escenas de guerra y caza (14).

La dependencia artística de los musulmanes en los primeros tiempos de su dominio, en relación por una parte con los pueblos conquistados como son Siria, Egipto, y la zona iraní, y el Imperio bizantino con el que mantenían continuas relaciones, no solo guerreras (15), es un hecho evidente, que las mismas obras observadas nos prueban sin duda.

En otros medios ocurre exactamente lo mismo, y me refiero a telas y tapices, marfiles, cerámicas, joyería, etc. Aunque la dificultad estriba en evaluar el peso de los componentes que lo forman, lo cierto es que gracias a ellos, Occidente se nutrió de las formas elaboradas por esos pueblos, aparte de las que podían recibir directamente, en buena parte durante la Edad Media. Por lo que se refiere a las sedas, industria muy preciada en el mundo musulmán, recogen todo lo elaborado por los sasánidas, con motivos de antiquísimo origen, junto con los claros elementos bizantinos, y especialmente a través de uno de los centros más destacables desde antiguo en el cultivo de esa industria, Egipto, y también Siria.

Muy esclarecedores en ese sentido son las obras que proceden de centros o zonas que, con una amplia tradición anterior, son conquistadas por los musulmanes y que sin embargo siguen conservando su peculiaridad. Si Siria y Egipto, son los más indicativos en la zona oriental, en Occidente es de destacar nuestra Península, Sicilia y el Norte de Africa.

Si bien con el establecimiento del califato en Córdoba, por miembros de la destronada dinastía omeya, las relaciones con el mundo musulmán ya completamente oriental, con capital en Bagdad, van a ser poco frecuentes y amistosas, sin embargo tenemos suficientes testimonios de que el contacto con la zona de Egipto no se rompió nunca, hasta que vuelven a enlazar con Oriente, a raíz de la desintegración del califato, y las invasiones procedentes del Norte de Africa. Cabe no obstante señalar que con Bizancio las relaciones serán durante el califato, fructíferas y frecuentes, y el caso de la decoración musiva de la mezquita de Córdoba por parte de artesanos bizantinos, es solo una prueba de ello.

En cuanto a un tema concreto que nos interesa, sabemos por el calendario de Córdoba de 961, de la existencia de un cargo palaciego, que era el llamado "gran halconero". También nos informa de que se educaban y conseguían halcones en Lisboa, montes de Levante y Baleares, siendo muy apreciados los de la Sierra de Cazorla. Ese deporte fue uno de los favoritos en la corte cordobesa, aunque se

practicaran también otras técnicas en los mismos parques llenos de fieras y animales exóticos, de los que nos consta sin duda el de Alanzor.

La poesía se hace eco también de esa temática. Aunque de un momento tardío, reproducen y copian literalmente a veces obras muy anteriores (16).

No poseemos restos de ninguna decoración pintada de tipo palacial, donde sería posible esperar la representación de ciclos de cacería, pero se nos han conservado no obstante abundantes muestras en un medio muy cultivado en Al-Andalus: los marfiles. Junto con todos los tipos de industrias profanas, ampliamente desarrolladas en el califato en relación con la familia reinante, aunque más tarde la mayoría serán dedicadas al comercio con la consiguiente caída de la calidad, es destacable el conjunto de arquetas, botes y demás objetos de la eboraria hispano-musulmana. Repartidas por las iglesias cristianas, sirviendo de relicarios en la Edad Media, han llegado a nosotros, escalonándose en unos pocos años, dentro del siglo X, momento de esplendor.

Junto a la característica decoración de atauriques, abundan temas figurados, con escenas de música, guerra y cacería. Dentro de estas últimas destacan las representaciones de halconeros a pie y a caballo, según un repetido esquema, sobre el que tendremos ocasión de insistir.

Si bien es evidente la adaptación de toda una serie de esquemas de los que podemos inducir modelos de posible origen sasánida, hay algunos casos en que debemos pensar que el hecho del mismo conocimiento de esta técnica de la eboraria, gracias a los bizantinos, conllevó la adopción de una serie de motivos de raíz clásica evidente. Destacaría en ese sentido, y para la comprensión de esa doble fuente, dos escenas de cacería muy diversas. En la arqueta del museo de Burgos, antes en el monasterio de Santo Domingo de Silos (17) aparece un cazador a caballo con espada en alto y escudo circular que, vuelto hacia atrás violentamente, intenta deshacerse de un gran león que lo ataca, según esquema claramente sasánida. Por el contrario, en la arqueta del Museo Arqueológico Nacional, procedente de la Catedral de Palencia (18), repetido por dos veces de idéntica manera, aparece un cazador a pie, con túnica corta ceñida a la cintura que, con una corta lanza ataca a un león, colocado encima de otro cazador que, caído en el suelo, intenta defenderse con una espada. Es el mismo tema o esquema que hemos visto en los mosaicos nor-

teaffricanos, y que en la península podemos constatar en la cacería de Pedrosa de la Vega.

Aparecen también cacerías de ciervos y gacelas con arcos, a pie o a caballo; persecuciones de liebres por perros, junto con las de carácter exótico a leones y otros felinos. En un momento más tardío privarán las escenas desarrolladas de halconería, en series de marfiles que, por su problemática datación, entre los siglos XII, XIII y más tardío, no vamos a tratar.

También en tejidos procedentes de diversos centros, entre los que destaca Almería, con una conocida exportación a toda Europa, encontramos repetidos los mismos motivos. Destacaría el denominado "sudario de San Lázaro" de la catedral de Autun, que se cree procedente de Almería, y en el que, dentro de un tradicional marco polilobulado se representa, entre otros temas, un halconero a caballo, a la manera corriente, como ya veremos (19).

El tema del halconero, el halcón y el caballo son frecuentes dentro de la lírica hispano-musulmana, sobre todo a partir del siglo XI, y en ellos se pone de manifiesto el aprecio de estos animales en sí mismos y por el deporte tan gustado que permitían. De Abd al-Aziz ben al-Qabturnuh, secretario de Mutawakkil de Badajoz, y perteneciente al siglo XII es el poema en que se solicita un halcón en estos términos: "¡Oh rey, cuyos padres fueron altaneros y del más egregio rango!, Tú que adornaste mi cuello con el collar de tus favores, grandes como perlas y engarzados como las perlas en el hilo, adorna ahora mi mano con un halcón. Hónrame con uno de límpidas alas, cuyo plumaje se haya combado por el viento del Norte. ¡Con qué orgullo saldré con él al alba, jugando mi mano con el viento, para apresar lo libre con lo encadenado" (20).

NOTAS

- (1) En GARCIA GOMEZ, E., *Cinco poetas musulmanes*. Madrid, 1959, pág. 59.
- (2) La gigantesca montería está narrada con todo género de detalles pintorescos. Ver en GARCIA GOMEZ, E., *Op. cit.*, págs. 60-61.
- (3) Editado por As'ad Talas en Bagdad, 1954, según LEWIS-PELLAT-SCHACHT, *Op. cit.*, con un interesante resumen de esa práctica en el mundo susulmán y abundante bibliografía.
- (4) Por ejemplo en la biblioteca del Escorial, del árabe granadino Isà ibn 'Alí al-Asadi, aunque ya tardío. Según FERRANDIS, José, *Marfiles árabes de Occidente*. Madrid, 1940, t. II, pág. 55.
- (5) La bibliografía en la que podemos seguir tal polémica puede encontrarse en síntesis reunida hasta el año de su edición en la monumental obra de CRESWELL, K. A. C., *Early Muslim architecture*. Oxford, 1 y 2, 1969, pp. 409-410, núm. 10.
- (6) Concretamente en la mezquita de Córdoba parece que había pinturas de la zarza de Moisés, el cuervo de Noé..., según un texto tardío de Makkari - Nafh at-Tib, vol. I, p. 367, citado por ARNOLD, Thomas W., *Painting in Islam*. Reprint en N. York, 1965 (1.^a en 1928), pág. 4, núm. 1.
- (7) V. GRABAR, André, *L'interdiction des images...*, págs. 646-7.
- (8) IBIDEM, p. 646.
- (9) Grabar a tal efecto cita la decoración exterior de los muros de Mshatta, donde el mundo vegetal exclusivamente, empieza justo en la zona de la mezquita, en *L'interdiction des images...*, pág. 650.
- (10) Abundante tinta ha corrido también en torno a este magnífico conjunto. Destacaría entre ella la obra de Creswell ya citada, págs. 395-414, en la que recoge toda la bibliografía anterior; y el reciente estudio, fruto de la restauración y consolidación del edificio y su decoración, llevado a cabo por un equipo español a cargo de Martín Almagro, entre 1971-74: ALMAGRO, Martín-CABALLERO, Luis-ZOZAYA, Juan ALMAGRO, Antonio, *Qusayr 'Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*. Madrid, 1975, en que por primera vez se pueden reproducir y admirar con detalle fotografías de las pinturas. Cabe señalar también algunos estudios importantes sobre la iconografía de algunos temas: GRABAR, Oleg., *The painting of the six kings at Qusayr 'Amra*, en "Ars Orientalis", I (1954), pp. 185-187; PANOFKY, Erwin y SAXL, Fritz, *Classical Mythology in Medieval Art*. Metropolitan Museum Studies IV (1933), pp. 228-280, entre otros se recogen en la obra antes citada, p. 14-15.
- (11) Sobre estas hipótesis ver CRESWELL, *Op. cit.*, pág. 407-408, que las resume brevemente; y también en pág. 400 donde analiza en concreto el panel con los reyes vencidos y discute las teorías sobre él formuladas, en especial la de Oleg. Grabar.
- (12) V. CRESWELL, *Op. cit.*, pág. 512.
- (13) IBIDEM, pág. 512 y SCHLUMBERGER, Daniel, *Deux fresques omeyyades*, en Syria, XXV (1946-48), pág. 93.

(14) "Cuando lo agita el viento ondea, y se diría que corren sus corceles, y sus leones van a saltar sobre la presa. La figura del coronado bizantino se humilla ante el emir resplandeciente que (como árabe puro) no lleva más diadema que su turbante", en GARCIA GOMEZ, E., *Cinco poetas...*, p. 53.

(15) Ver sobre esta problemática de relaciones bizantinas-árabes, y la emulación de los segundos con respecto a las costumbres, modas y demás aspectos del Imperio romano bizantino, en GIBB, Hamilton, A. R., *Arab-Byzantine relations under the Umayyad caliphate*, en "Dumbarton Oaks Papers", 12 (1958), pp. 221-233.

(16) Es indicativo a este respecto el testimonio de Ali ibn al Jatib que escribe refiriéndose al poeta Ibn Zamrak (s. XIV), y concretamente a un poema cinegético o tardiyya: "Aquí plagió la tardiyya de Ibrahim ibn Jafacha (poeta neoclásico de fines del siglo XI), según GARCIA GOMEZ, E., *Cinco poetas...*, pág. 207 y 225-226.

(17) FERRANDIS, José, *Op. cit.*, t. I. núm. 25, lám. XLVIII.

(18) Costado derecho, en IBIDEM, núm. 27, lám. LVI.

(19) V. en GRODECKI, Louis-MUTHERICH, Florentine-TARALON, Jean WORMALD, Francis, *El siglo del año mil*. Madrid, 1973, fig. 354

(20) GARCIA GOMEZ, E., *Poemas arábigo-andaluces*. Madrid, 1971, pp. 76-77.

2.4.1. LA CACERIA EN EL IMPERIO ROMANO DE ORIENTE Y BIZANCIO

Otro importante conjunto de mosaicos con tema de cacería se da, en un momento ya tardío, hacia el siglo V y VI, como ya dijimos al hablar del mundo romano, en los centros de la región de Siria, en un contexto también profano. Destacan entre ellos la magnífica serie de Antioquía, cuyo descubrimiento, como es de sobras conocido, supuso un fundamental hito en la comprensión y conocimiento de la música greco-romana (1) a la que, pese a las pretendidas influencias orientales que se quisieron ver en un principio, corresponde plenamente (2).

Otros centros en los que han aparecido también interesantes mosaicos de este tipo es Apamea, en el Orontes (3) y en Argos, concretamente en la llamada villa del Halconero, donde, junto con unos paneles, con un calendario completo, apareció lo que puede considerarse la primera representación de una caza con halcón.

En el interesante estudio que hace Akerström-Hougen sobre esta villa del siglo VI (4), encontramos unas valiosas teorías sobre la práctica de esta especial cacería, que tendremos ocasión de recordar en relación con el mundo medieval. Adelantemos aquí que piensa en un origen común de esta práctica para Europa oriental y occidental, en los pueblos nómadas germánicos, especialmente los visigodos. Si los testimonios literarios son anteriores en Occidente, el primer ejemplo de halconería es sin embargo el de esta villa, y casi el único, ya que "por razones geográficas y sociales ese deporte no tuvo aceptación en Grecia, ni siquiera bajo el gobierno latino en época medieval" (5). Por otra parte los datos en que se basa para calificar la escena de esa villa como de halconería son varios: desde las evidentes pihuelas que lleva el halcón hasta el mismo tipo del animal, diverso

según los paneles, y otros detalles igualmente interesantes y que demuestran un estado avanzado en el desarrollo de esa práctica (6).

El hallazgo de toda una serie de mosaicos de pavimento en iglesias y en sinagogas, con una temática que, muy parecida, parece agrupar los asuntos, que se incluyen dentro del ciclo de los latifundistas, ha planteado diversos problemas.

El primero es evidentemente explicar el por qué de la utilización de esos temas dentro de un contexto religioso. El segundo, de más largo alcance incluso, es precisamente esa similitud entre iglesias y sinagogas.

Se ha hablado de una simple adaptación de esa vasta reserva de imaginería neutra o inocua, especialmente la que representaba el mundo de la naturaleza (7). Todo ello era conocido en la misma zona palestina a través de las villae que contenían mosaicos de este tipo, como la de Beth Guvrin (8), por citar solo un caso. Idénticos talleres podían trabajar en la decoración de una villa, una iglesia o una sinagoga (9).

Incluso aceptando ésto sin más, es interesante observar que por el momento, los ejemplos ofrecidos por las sinagogas son anteriores a los de iglesias, y ello es de capital importancia en la investigación sobre los orígenes de la iconografía cristiana en general. Precisamente a raíz de unos estudios de A. Grabar sobre este último tema, se sacan a colación datos muy interesantes sobre el posible simbolismo de toda esa imaginería "inocua". Hemos visto el carácter que el mismo autor creía poder constatar refiriéndose al ciclo de los latifundistas en cuanto al significado y representación de la tierra y demás dominios del señor. Piensa, a grandes rasgos, que esto mismo puede ser comprendido como La Tierra, La Viña del Señor, en mayúsculas. Así como el paso del tiempo por medio de la visión de la actividad humana y de las cuatro estaciones. Entre ello se sitúa perfectamente el tema de la cacería que nos ocupa.

La misma concepción y en idénticos conjuntos podría ser aplicada por los judíos en las sinagogas, y quizá de ellos lo toman los cristianos.

En cuanto a la composición y ubicación de los grupos de pavimentos, podemos señalar que está generalizado el tema de la viña o roleos vegetales, habitados por las diversas escenas o figuras, aunque en las sinagogas se tienda a suprimir las humanas y a introducir elementos característicos de su religión, como por ejemplo el candelabro de siete brazos, etc. (10).

Paralelamente, aunque anteriores en un siglo, poseemos testimonios literarios, junto con algunas representaciones (frescos de Baouit, fresco del monasterio de Sohag...) en un centro de enorme importancia, el Egipto copto.

En respuesta a una carta del prefecto Olympiodoro a San Nilo de Sinaí, en la que le pide consejo sobre la decoración que es más adecuada para una iglesia que está construyendo en honor de los santos mártires, éste le responde que no cree conveniente sino más bien infantil e ingenuo distraer los ojos de los fieles con temas de cazas de animales. Y detalla "para que uno pueda ver cómo se colocan las trampas en el suelo, animales asustados, como gacelas, liebres y otros, mientras los cazadores, ansiosos por capturarlas, les persiguen con sus perros", pesca con redes, pájaros, bestias, etc., según le sugería el propio Olympiodoro (11). Si bien es un texto con frecuencia reproducido y que indica perfectamente que esos temas debían darse con abundancia, me ha interesado destacar la minuciosidad en la descripción de los temas de caza. Nos recuerdan claramente los ya vistos en las villae romanas, más incluso que las citadas anteriormente en las iglesias palestinas, un siglo posteriores. Esas "trivialidades" de que habla San Nilo abonan la tesis del repertorio inicuo o neutro del arte profano romano utilizado en las primeras iglesias cristianas, y que, ya insistiremos en ello, puede ofrecer matices distintos y esconder otras motivaciones.

Otros textos del mismo siglo V, también procedentes de jerarquías eclesiásticas, nos informan de la existencia de la misma temática, pero en un medio completamente profano: los tejidos, decorados que se usaban en la vestimenta según la moda del momento. Es la conocida homilía I de Asterius de Amaseia (410), en la que se mofa de tal práctica en el caso de las que reproducen "el repertorio completo de pinturas que imitan a la naturaleza: leones, leopardos, osos, toros y perros, bosques y rocas, cazadores..." (12), y recrimina duramente los que tratan de temas religiosos, tomados de la historia evangélica.

También en el siglo V Teodoro de Cyrrihus (*De Providentia* orat., IV) habla de la decoración de las telas con "las formas de varios animales, figuras de hombres, sea cazando o rezando, y representaciones de árboles" (13).

Aunque no especialmente referido al tema de la cacería, conservamos otro texto en el que se describe probablemente un mosaico de pavimento en una iglesia, y en el que se representan mezclados, los

temas religiosos y profanos. Nos interesa especialmente pues se debe a San Esteban de Gaza (Choricus, Laudatio Marciani II, 28 y ss), hacia mediados del siglo VI, posiblemente en la dedicación de la iglesia que describe, y que coincide perfectamente con los edificios de culto vistos anteriormente que se conservan en Palestina.

Si bien vemos probado por los restos y textos literarios la frecuencia de esa práctica, decoración de la iglesia con temas de tipo profano mezclados con la incipiente iconografía cristiana, poco desarrollada en pavimentos por escrúpulos muy lógicos, no poseemos más indicaciones que nos resuelvan el por qué de la elección de esos motivos y si tenían un simbolismo determinado.

Aunque no tengamos referencias a la perduración de ello hasta entrado el siglo VIII, es presumible que nunca fue abandonada esta temática, por lo que a esta zona se refiere.

Por otra parte, y en un campo puramente profano la tradición persiste. Un magnífico ejemplo lo tenemos en el pavimento del mismo palacio Sagrado de los emperadores en Constantinopla, posiblemente del siglo VI, y en el que la temática profana, con escenas de la vida del campo, cacerías, animales, lo ocupa todo. Otro medio con abundantes ejemplos es el de los dípticos consulares, en los que predominan las escenas de anfiteatro, con gladiadores, venaciones, de claro sabor romano, y que por su difusión fueron un medio eficaz para transmitir iconografías desde el mundo bizantino a Occidente (14).

Otro abundante grupo corresponde a los tejidos, sedas en especial que, como hemos visto, empiezan a cultivarse y tejerse en los talleres de Constantinopla en el siglo VI, aunque en Egipto ya desde tiempo atrás.

Paralelamente a los textos literarios citados, tenemos una abundante serie de telas (siglos VII-VIII), repartidos por el Occidente cristiano y cuya iconografía refleja mucho los modelos sasánidas: emperadores cazando, afrontados a un árbol, el héroe legendario Bahram Gur cazando: tela de St. Calais, Sarthe, seda del museo Ehemals Staatliche de Berlín (15), seda de San Ambrosio de Milán... Junto a otros motivos, dentro de la más pura tradición clásica, combinados con detalles y esquematizaciones sasánidas, como en la seda del Museo de Lyon, del siglo VIII, procedente de la abadía de Mozac... (16).

Igual mezcolanza podemos constatar en otros medios, los cofres

de marfil, como el conservado en la catedral de Troyes (17), con una cacería de leones a caballo y con arco, de carácter marcadamente sasánida. Otros como el píxide de Bobbio, el del tesoro de Sens, etc., en la más clara línea clásica.

Tenemos, por tanto, hasta el siglo VIII por una parte la pervivencia de temas clásicos profanos, entre los que se incluye el de la cacería en conjuntos ligados de manera muy directa con el emperador y la corte de Constantinopla. Por otra, una asimilación de los motivos tomados de la Persia sasánida, particularmente notable en la sedería, y que se explica muy bien por la relación y conocimiento mutuo en esta problemática industria, foco de enfrentamientos entre ambos imperios. Y por otro lado, la pervivencia de la tradición musivara bajo imperial romana, que los bizantinos más adelante llevarán a un esplendor impensado, con su temática profana de cacería, constatada en los pavimentos por lo menos de las iglesias, y, por lo que sabemos, manteniéndose libre de toda influencia oriental (18).

La crisis iconoclasta, tan fundamental en todos los aspectos para el futuro desarrollo del imperio bizantino, nos proporciona datos inestimables para el asunto que nos ocupa. Por una parte tenemos la abundante literatura que se desarrolló, conservada principalmente la iconódula, a raíz del conflicto y en la que son cuestionados toda una serie de conceptos referentes a la iconografía cristiana.

En un interesante artículo André Grabar (19) compara el momento iconoclasta y sus consecuencias iconográficas, con el mundo musulmán y las obras de esta época. Baraja interesantes conceptos sobre la imaginería religiosa y profana y hace algunas suposiciones que nos interesan mucho, como hemos visto al hablar del mundo musulmán.

Dos textos de San Esteban el Nuevo, de mediados del siglo VIII, época del concilio iconoclasta (754), nos hablan de sucesos en relación con la destrucción de la imaginería religiosa en algunas zonas. El primer fragmento refiere que todas las iglesias que contenían imágenes de Cristo o de la Virgen o santos eran arrancadas y quemadas, "si por otra parte, había pinturas de árboles o pájaros o bestias sin sentido y en particular satánicas carreras de caballos, cazas, escenas de teatro o hipódromo, esas eran preservadas con honor y se las limpiaba y daba mayor lustre" (20). Otro fragmento de la misma Vita S. Stephani, referida a la actividad de Constantino V en la iglesia de Blachernas, donde destruyó todas las pinturas parietales de tema religioso y "convirtió la iglesia en un almacén de fruta y un

aviario: pues la cubrió con mosaico representando árboles y toda clase de pájaros y bestias..." (21). Otros textos que no vamos a citar aquí, aportan datos parecidos, como el de Theophanes Continuatus, un siglo posterior (22).

Se deduce de todo ello, que la tradición de figurar temática profana en los edificios de culto seguía todavía viva por estas fechas, pues iglesias así decoradas fueron "preservadas". Pero no solo esto, sino que nuevas obras de este tipo fueron llevadas a cabo por los mismos iconoclastas, en mosaico "parietal". A pesar de que la temática aludida es diversa, dentro del mundo de animales, vegetales, etc., se hace mención expresa de dos significativos temas: las cacerías y las carreras de caballos y carros en el hipódromo. Por lo que a esto último se refiere, debemos recordar la importancia que tenía en el mundo bizantino esta herencia de los juegos y carreras romana, la misma revolución de la Nika, bajo Justiniano, se da en el hipódromo, centro principal del partidismo e intriga política, representado en las diversas facciones. Si por otro lado conocemos la afición de algunos emperadores por las carreras de carros, en las que a veces participaban como protagonistas, no nos extraña en absoluto que esta temática esté tan relacionada y entre de lleno en la iconografía imperial: el emperador, vencedor en las carreras, es un símbolo de la victoria en abstracto, o del Imperio que representa. Aunque no tengamos datos sobre el tema de la cacería, sería de suponer que parecidos conceptos entraran en juego.

Grabar, en artículo ya citado, alude a otra problemática en torno a estos asuntos. Advierte por una parte, que los temas profanos se dieron ya en el arte paleocristiano en relación con edificios religiosos y también con la familia imperial (Mausoleo de santa Constanza, Iglesias palestinas...); que por los textos antes aludidos se puede seguir una tradición; y que ya en el siglo XI, poseemos un caso clarísimo en la iglesia de santa Sofía de Kiev. Concluye, por tanto, que le parece un tema bastante ajeno a la crisis iconoclasta, aunque se ponga allí de manifiesto y supone que el origen de esta temática debe buscarse en el arte oficial de palacio (23).

Desgraciadamente nada se nos ha conservado de todo ello, pues en la reacción iconódula, se destruyeron las decoraciones debidas a los derrotados, y también las que procedían de épocas anteriores. Para encontrar otros testimonios, literarios y artísticos, hay que adelantarse ya al siglo XI, pero antes debemos seguir a grandes rasgos la evolución de la iconografía imperial. Ha sido una vez más André

Grabar, quien ha sentado las bases para el estudio de esta interesante cuestión (24).

La temática que nos ocupa sigue siendo abundantemente utilizada en los mismos medios vistos anteriormente: en sedas, como la de los elefantes de Aix-la-Chapelle (25); en cofres de marfil, abundantes en época macedónica; en vajillas de plata, etc.... La encontramos también en manuscritos. En primer lugar, en las mismas copias de la *Cynegetica* de Oppiano, de manera muy detallada (26), pero también en los márgenes o en las tablas de cánones de ciertos evangelarios (27), e incluso en un códice de las Homilías de Gregorio Nazianzeno, de fines ya del XI, ilustrando la actividad humana en primera (28), y otro de fines del XII, con caza a pie del ciervo en los márgenes, etcétera... (29).

Otro interesante tema, del que veremos también ejemplos en el mundo occidental, es la milagrosa aparición durante una cacería. Aquí en Bizancio, el santo protagonista va a ser San Eustaquio, al que se le aparece Cristo entre los cuernos de un ciervo mientras va de cacería. Tal tema lo vemos representado abundantemente en manuscrito, sobre todo salterios, del siglo IX en adelante (30).

El arte bizantino, enlazando después de este paréntesis, conoció un ciclo iconográfico imperial, y parece poder afirmarse que las escenas del emperador en el hipódromo, formaban parte destacable de él, con un significado simbólico muy concreto, como ya hemos esbozado. Y podría hablarse también de las cacerías imperiales como pertenecientes a este ciclo tan conservador, que se mantiene hasta fines del Imperio. De hecho, sabemos por textos literarios, que el Palacio Sagrado de Constantinopla, sede principal para ubicación de ese ciclo, recibió un tipo de decoración a base de esa temática de cacerías, guerras, hipódromo... En todo esto se puede pensar y de hecho así se viene suponiendo, que la iconografía real sasánida tuvo mucho que ver en toda esa formulación. Sin embargo recordaría también que idénticos conceptos hemos podido seguir en el Imperio romano, con las cazas de Trajano, Adriano.

Esquema y composición de raíz sasánida podemos observar en algunos ejemplos, como puede ser el emperador a caballo con un halcón, en la serie de pequeños esmaltes en la Pala de Oro de San Marcos de Venecia. Aunque no aludimos aquí a la halconería, por ofrecer escasas representaciones, hay que decir que fue conocida y practicada, por lo que se desprende de textos dedicados al cuidado

de esos animales, como el de Demetrio de Constantinopla, aunque sea de un momento tardío (31).

Como hemos dicho ya, en los siglos XI y XII volvemos a encontrarnos con datos interesantes que permiten trazar una línea de continuidad con lo anterior. En lo que a textos se refiere, poseemos, por un lado, referencias de Joannes Cinnamus (VI, 6) a Alexius Arouch, general de Manuel I Comneno (2.^a mitad del s. XI) que decoró con pinturas una de sus casas sub-urbanas, y la temática, señala extrañado y encolerizado el autor, no era la acostumbrada entre los hombres de autoridad; es decir: "los logros del emperador, tanto en la guerra, como en la victoria sobre las bestias salvajes (añadiendo), pues, de hecho, el emperador, (Manuel I) había derrotado más bestias salvajes de diversos tipos que cualquier otro hombre de los que hemos oído..." (32). Se deduce de ello que esa temática profana, pero con un claro tinte de glorificación imperial, era frecuente en las casas de las altas clases constantinopolitanas.

Otro texto nos informa con más detalle de la extraordinaria vida de Manuel Comneno y sus victorias y hazañas, algunas de las cuales se han representado en el pronaos o vestíbulo del monasterio de la Madre de Dios, junto con imágenes de sus antepasados. Tal extracto de sus victorias agrupaba: victorias militares (cómo incendió los alrededores de Iconium después de obligar al ejército persa a huir junto con el principal sátrapa), cómo **cazaba** sin armas... (33). Aquí el detalle más interesante es, naturalmente, esa iconografía en el recinto de un monasterio, aunque no sea en el interior de la iglesia.

Muy semejante, aunque más rico en detalles es el testimonio de Nicetas Choniates, referido esta vez al emperador Andrónico I (1183-1185), el cual erigió unas dependencias para uso propio en la iglesia de los Cuarenta Mártires. "No teniendo acciones recientes factibles de ser representadas... recurrió a sus hechos anteriores a la llegada al trono imperial; y así se representaron aquí carreras de caballos y cacerías, pájaros piando, perros ladrando, captura de ciervos, liebres, jabalíes salvajes con enormes colmillos atravesados y sobresalientes, el urus o buey salvaje atravesado por una lanza (con detalles de su fiereza), y el mismo emperador cortando la carne cazada, cocinándola, y otras cosas indicativas de la vida de un hombre confiado en el arco y la espada y en los corceles de pies rápidos..." (34). El interesante resumen de las principales actividades en la vida de un príncipe: caza, guerra... es destacado como sig-

nificativo en extremo en el estudio que dedica Grabar el único monumento conservado que coincide perfectamente con los testimonios literarios hasta aquí citados: los frescos de las escaleras de la iglesia de Santa Sofía de Kiev (35). Los restos conservados actualmente, nos muestran como tema general diversos episodios de los juegos del hipódromo de Constantinopla, en presencia del público y de los emperadores, entre ellas naturalmente las venaciones. Las conclusiones, a la vista de todo lo anterior son evidentemente que se trata de una trasposición del ciclo imperial profano en el interior de una iglesia, concretamente en el paso hacia las tribunas, lugar reservado a los emperadores. Si bien se han perdido los posibles modelos constantinopolitanos, tal origen parece indudable. La explicación que apunta Grabar para justificar esta temática en el recinto de una iglesia es que a pesar de todo, el ciclo imperial bizantino no fue nunca completamente profano, idea que vimos ya en relación con los musulmanes. Sin embargo niega todo tipo de posible simbolismo a los mismos temas cuando cree que no están en relación con ese ciclo imperial, y como ejemplo pone los mosaicos de la capilla palatina de Palermo, que tienen "un carácter puramente ornamental" (?) (36).

En las bóvedas en mosaico de la stanza de Roger II en el palacio real de Palermo, encontramos un complejo ciclo de cacerías como tema principal. A diferencia de lo visto en el mundo musulmán y en Bizancio, el emperador o príncipe en este caso no aparece, y en lugar de escenas parecen más bien "motivos" autónomos, cada uno de ellos compuesto de un árbol estilizado, y flanqueado de dos figuras... Es posible que esta presentación, muy especial, sea de origen bizantino y refleje pinturas murales profanas en el palacio imperial de Constantinopla bajo los Comnenos, contemporáneos de Roger (37).

NOTAS

Magníficamente estudiados por Doro LEVI, *Antioch mosaic pavements*, Roma, 1962 (reimpr.), obra que constituye en sí misma una de las mayores aportaciones para el análisis de la musivaria en general romana.

(2) Sobre toda esta problemática, surgida en torno al abandono de la tradición clásica que suponen estos últimos pavimentos, con la temática citada y otras parecidas, con respecto a la clara evolución anterior en este mismo centro, ver el artículo de LAVIN, Irving, *The hunting mosaics of Antioch and their sources. A study of compositional principles in the development of early mediæval style*, en "Dunbarton Oaks Papers", 1963, pp. 180-286. En el que por medio del análisis de los principios compositivos y concepción del mosaico de pavimento, busca los antecedentes y fuentes de la incorporación, un tanto repentina y poco justificada de esta serie de mosaicos de cacería.

(3) V. por ejemplo: BALTY, Janine, *La Grande mosaïque de chasse du Triclinos. Fouilles d' Apamée de Syrie*. Bruselas, 1969.

(4) AKERSTRON-HOUGEN, Gunilla, *Op. cit.*

(5) IBIDEM, pág. 100.

(6) Sus conclusiones son aceptadas por NORDSTROM, Carl-Otto. *Some iconographical problems in the Argos mosaics*, en "Cahiers archeologiques", XXVI, 1977, pp. 73-80, artículo en el que trata otros aspectos del conjunto.

(7) V. sobre esta cuestión: DIEHL, Charles, *Manuel d'Art. byzantin*, París, 1925-26, págs. 5 y 6. Y también: KITZINGER, E., *Mosaicos israelitas bizantinos*, México, p. 5.

(8) IBIDEM, figs. 4 y 5.

(9) De hecho se puede hablar actualmente de una escuela de mosaico en Gaza, como ha demostrado: AVI-YONAH, M., *Una école de mosaïque à Gaza au sixième siècle*. En "La Mosaïque greco-romaine" (II), París, 1973, pp. 377-383.

(10) GRABAR, André, *Recherches sur les sources vives de l'art paléochrétien*, en "Cahiers Archéologiques", XII, 1962. Recogido en L'Art. II, págs. 763-789. Y también ID., *Christian Iconography*. Princeton, 1968, pp. 53 y ss.

(11) MANGO, Cyril, *The Art. of the Byzantine Empire. 312-1453*, (Sources and Documents in History of Art series), N. Jersey, 1972, pp. 32-33.

(12) IBIDEM, págs. 50-51.

(13) IBIDEM, pág. 50, n. 146.

(14) Recordemos sobre éstos las jambas de la iglesia asturiana de San Miguel de Lillo, en las que se copia exactamente un díptico consular, que se encontraba en España.

(15) BECKWITH, John., *Early Christian and Byzantine Art*. London, 1970, fig. 146.

(16) TALBOT-RICE, Tamara. *Animals combat scenes in Byzantine Art*, en *Studies in memory of David Talbot-Rice*, Edimburgo, 1975, fig. 3. Y en BECKWITE, J., *The Art of Constantinople* Londres, 1968, fig. 73.

- (17) En GRABAR, André, *L'Art. ...* fig. 35.
- (18) Por el contrario, la influencia de los mosaicos de Siria se puede seguir perfectamente en el mundo sasánida, por ejemplo en los mosaicos del suelo del iwan de Bichapur, aunque la temática sea de raíz más helenística, ya que pertenecen al siglo III, momento en el que todavía en la zona siria han hecho su aparición los temas de cacería. V. GHIRSHMAN, R. *Op. cit.*, figs. 180-186.
- (19) GRABAR, André, *L'interdiction des images...*, pp. 645-651.
- (20) MANGO, Cyril, *Op. cit.*, pág. 152.
- (21) IBIDEM, págs. 152-153.
- (22) IBIDEM, págs. 158-159.
- (23) GRABAR, André, *L'interdiction des images...*, págs. 648 y ss.
- (24) ID., *L'empereur dans l'art byzantin*, París, 1936.
- (25) GRABAR, André, *L'Art. ...*, fig. 57 c
- (26) Copia de época macedónica en la Biblioteca Marciana de Venecia, gr. Z. 479.
- (27) Caza de ciervos con pantera en un evangelario de la Biblioteca Nacional de París, citado por DIEHEL, Charles, *Op. cit.*, fig. 187 y pág. 400.
- (28) En LAZAREV, Viktor., *Storia della pittura bizantina*, Turín. 1967, figs. 249-250, pág. 191.
- (29) Caza a pie con escudo y lanza del ciervo en Homilias de Gregorio Nazianzeno de fines del s. XII, en la Biblioteca Nacional de París, En LAZAREV, V., *Op. cit.*, figura 256.
- (30) Por ejemplo en el Pantocrator, 61, psalterio del Monte Athos, fol. 138; en el griego 20 de la Biblioteca Nacional de París, fol. 5v= Verlos en DCFRENNE, Suzy., *L'illustration des psautirs grecs du moyen age*. I, París, 1966, Pl. 21, págs. 32-33 y Pl. 35, pág. 43.
- (31) V. AKERSTROM-HOUGEN, *Op. cit.*, pág. 90, núm. 40.
- (32) MANVO, Cyril., *Op. cit.*, pág. 224-225, con explicación de cual fue la temática escogida y las motivaciones, que aquí no interesan.
- (33) En Cod. Marc. gr. 524, fol. 108, en MANGO, Cyril., *Op. cit.*, págs. 227-228. E subrayado es mío.
- (34) IBIDEM, pág. 235.
- (35) GRABAR, André., *Les fresques des escaliers a Sainte Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine*. Recogido en *L'Art. ...*, pp. 251-263.
- (36) IBIDEM, pág. 254, núm. 1.
- (37) GRABAR, André, *Résumé des cours au Collège de France*. 1954-55, recogido en *L'Art*. t. II, pp. 1.149-1.151.

2.4.2. LA CACERIA EN LA ALTA EDAD MEDIA OCCIDENTAL

Las dificultades encontradas para el estudio de este tema en el arte altomedieval occidental en comparación con otros momentos, como el romano o el persa, se deben a motivos de diversa índole. En primer lugar la falta de interés por parte de los investigadores en esta temática de tipo "profano", "decorativa", en favor de una búsqueda exclusiva en la iconografía cristiana, de lo que resulta una falta de bibliografía notable sobre ello. Otro es la escasez de temática figurativa en el arte altomedieval hasta el románico exclusivo. Por último, y no menos importante, que si bien se puede suponer que el arte profano, si exceptuamos el momento carolingio y ottoniano distintos por su especial concepción de sucesores del Imperio romano, tuvo una importancia mucho menor que en otras épocas, carecemos casi absolutamente de obras de este tipo, pues han sido mucho más destruidas que las cristianas.

Poco podemos aportar, por tanto, en cuanto a comparaciones, con lo que veíamos anteriormente Bizancio, debido en gran medida a la falta de un ciclo profano imperial, o real. No obstante, para lo que a nosotros interesa, es decir, la búsqueda de antecedentes y un sentido para la ubicación de un tema como el de la cacería en el recinto de un edificio religioso cristiano, este mundo altomedieval nos ofrece interesantes datos.

Por todo ello, es evidente que mis pretensiones aquí están muy alejadas de un intento de exhaustividad, ya que la dispersión de obras y la falta de esa bibliografía de base, no permiten más que una aproximación a la temática, sobre la que interesará profundizar en lo sucesivo.

Si bien no pretendo señalar una neta diferenciación entre lo

altomedieval y el momento del románico, he considerado conveniente en cierta manera marcarlo para ver en qué medida los precedentes observables hasta el siglo X van a tener continuidad en el despegue del XI y XII, y también porque interesa comprobar si la "clasificación" dentro del arte románico de las pinturas de San Baudelio en lo estilístico, pueden ser probadas a nivel iconográfico y de significado.

Para conocer el papel y práctica del deporte-actividad de la caza en la Alta Edad Media, contamos con mucha más información textual que gráfica. Aunque no poseamos tratados de cacería a la manera de los romanos, griegos o musulmanes, hasta el siglo XIII, a través de otros textos, especialmente los legislativos, podemos constatar que esa actividad tuvo un peso muy importante en la vida medieval. Y singularmente la técnica que más atención va a recibir será precisamente la halconería, que era difícil de seguir en épocas anteriores, pese a que se suponía practicada.

El primer texto claro sobre halconería lo debemos a un autor que, si cronológicamente pertenecería todavía al mundo tardo-romano, por su interés y relación con la Gallia, y por la continuidad que podremos constatar, interesa citarlo aquí. Se trata de Paulino de Pella (s. V), residente en Bourdeaux, aunque de origen macedónico. En su "Eucharisticos" expresa el deseo de poseer un caballo bellamente adornado con falerae, un perro veloz y un espléndido halcón (accipiter) (1). La asociación de esos tres elementos: caballo, perro y halcón, son clara prueba de que se trata de la halconería propiamente dicha.

En la misma Gallia que, como vimos en el mundo romano, era una provincia especialmente destacable por la afición a ese deporte y las singulares técnicas con que se desarrollaba y, en el medio de esa clase de grandes latifundistas tardo-romanos, poseemos otro testimonio, esta vez de un autor de interés muy particular para el conocimiento de ese momento tan difícil de las invasiones en tal provincia, y que es Sidonio Apollinar. Aparte de detalles abundantes sobre la actividad cinegética de este momento, podemos destacar las claras alusiones a la práctica y conocimiento de la halconería. En los textos de ese singular obispo, queda de manifiesto que considera ese deporte como muy recomendable para la educación de la juventud (2), así como el elogio que hace del emperador Avitus y un tal Vectius por su habilidad en entrenar caballos, amaestrar halcones y cazar abundantemente con ellos (3).

También en este momento, el siglo V y en medio cristiano, poseemos testimonios de la pasión por la caza, aunque no se cite expresamente la halconería. Son, San Paulino de Nola, que se dedica a esa actividad al retirarse del mundo, San Germain de Auxerre, cazador infatigable y del que conocemos multitud de anécdotas en ese sentido... (4).

Paralelamente a esta literatura, en medio cristiano y de tradición romana, contamos con una serie de sarcófagos de gran interés. Pertenecientes a los talleres de Toulouse y Aquitania en general, derivan de los ejemplos ya citados en el arte romano-cristiano, aunque en un estilo que nos anuncia ya lo medieval. Hay que observar que estas escuelas tuvieron mucho éxito en nuestra península, y la importación de sarcófagos de este tipo está atestiguada, aunque no poseamos ninguno con temática cinegética. Repiten por lo general los mismos tipos iconográficos: hombre a pie, armado con lanza, y que con el manto sujeto con fíbula al hombro, volando hacia atrás, esperan la acometida de animales, como el león o el jabalí, en general con acompañamiento de perros (5). Esquema que proviene claramente de Roma. Especialmente interesante es uno de ellos, hallado en el cementerio de Saint Sernin de Toulouse (6), decorado con tema de viña. En el centro, un panel con dos personajes a caballo y con espadas. Entre estos, y en dimensiones muy reducidas, un hombre a pie con lanza ataca un jabalí. Se han querido interpretar las dos figuras a caballo como los Dioscures, conocidos en el mundo clásico como protectores de la caza. La iconografía no es nueva en lo pagano, pero tampoco en lo cristiano, como es nuestro caso. Es un claro ejemplo de la apropiación de temas mitológicos paganos en el contexto cristiano, con un evidente simbolismo en el que se mezclan también esos dos componentes, como hemos visto ya al hablar de los pavimentos de las iglesias cristianas de la zona palestina (7).

Esta temática cinegética en sarcófagos, la podemos seguir en la misma Gallia, ya en época merovingia, aunque los anteriormente citados se pueden fechar hasta el siglo VI. Son de una ejecución tan tosca que casi no podemos identificar las figuras en ellos representadas, y proceden asimismo de un contexto cristiano (8). Hallada también en un cementerio merovingio es una pátera de bronce (9), que presenta escenas de cacería separadas por estilizados árboles: cazador a pie con túnica corta y manto flotante que acomete con lanza a una pantera, según el ya conocido esquema romano, y de los sarcófagos antes citados; la otra es un personaje idéntico, con el

pecho descubierto y armado de escudo en la mano izquierda y espada en la derecha, esperando la acometida de un enorme oso (10). Sin embargo su procedencia es dudosa, pues contiene una inscripción griega, y se ha señalado como posible origen Bizancio o Ravenna (?).

Tan apasionados por la caza como los pueblos que ocupan son los germanos, especialmente burgundios y francos. En la legislación que conservamos de ellos, podemos obtener datos muy interesantes y que se refieren de manera muy especial a la halconería. El aprecio por los perros de caza lleva a dictar duros castigos a los que roban estos animales (11), pero mucho más en el caso de los halcones (12). Conocemos también el empleo de multitud de trampas, entre ellas las que utilizan la ballesta, que se dispara al tocar el animal una cuerda que la retiene (13).

Más rica en detalles es todavía la Lex Salica de los francos, grandes cazadores (14). Si bien nos informa de que la cacería estaba permitida en todo el territorio, libremente. Está muy penada la sustracción de animales entrenados para esa actividad, como perros, halcones y ciervos. Recordemos que en tiempos romanos también se usaron los ciervos como reclamo, constatado en el mosaico de Villelaure. La utilización de numerosas trampas, especialmente de redes y ballestas preparadas consta también claramente. Y como es natural la caza a caballo con la ayuda de servidores a pie, así como la hemos visto practicar en el Bajo Imperio, es una de las técnicas preferidas. Hay que notar, sin embargo, que la legislación, aplicable a todo el pueblo, no hace distinción entre la cacería como deporte y la de tipo utilitario, propia de la mayoría, clase humilde. Solo esos bosques reales eran escenario del puro deporte de gran gran estilo (15).

Muy interesante es también la legislación longobarda, dada por el rey Rothar a mediados del siglo VII, que era, por otra parte, un entusiasta practicante de la halconería, muy conocida y protegida por ese pueblo también (16).

Por lo que a los visigodos se refiere, observamos un menor interés por esta actividad. Ni un sólo título que deje entrever la práctica de la halconería, ya que sólo se ocupan de los accidentes producidos por las trampas (17).

En vista del material existente y de la insistencia en la halconería evidentemente muy practicada entre los germanos, Akerström-Hougen, concluye que esa técnica fue introducida en Europa por estos pueblos germánicos, y que fue precisamente la clase latifundista ba-

jo-romana que habitaba las provincias conquistadas, la primera en adoptarla, sobre todo en la zona Sur de la Gallia, de donde rápidamente se extendió por los otros reinos. Si hasta aquí las razones son poderosas, no me parece sin embargo que se pueda concluir que el pueblo germánico principal responsable de ello fuera precisamente el visigodo, como hace, aduciendo la irrupción del mismo en las tres penínsulas mediterráneas en un corto espacio de tiempo (18). Tampoco la teoría de que el origen de la halconería puede atribuirse a esos pueblos germanos, y que de Occidente pasó a ser conocida en Oriente, parece completamente aceptable (19).

Si bien el arte de los pueblos germanos es eminentemente animalístico, no conocemos escenas de cacería, pues la figuración humana no es en absoluto frecuente, salvo contadas excepciones.

Si ya desde un principio vimos cómo esta actividad era muy practicada por las mismas jerarquías religiosas, el fenómeno va incrementando, de tal modo que en algunos sínodos y concilios se toman medidas contra sus excesos, como en el de Agde de 506, en el que se prohibió ya a los clérigos el poseer caballos y halcones. Y poseemos también testimonios de los siglos siguientes: concilio de Epaone, 517; concilium Germanicum, 742; concilio de Mayence, 813... (20). Sin embargo de poco servían estas prohibiciones, pues del mismo siglo VIII conservamos una carta del rey Ethelberto de Kent pidiéndole nada menos que al arzobispo de Mayence que le mandara dos halcones (21).

Y pronto, como hemos visto ya en Oriente, y en realidad se supone que imitándolo, aparece el tema milagrero en relación con la cacería. Si allí era San Eustaquio, aquí será San Huberto, obispo de Lieja, al que se le aparece entre los cuernos de un ciervo un crucifijo amonestándole. Sin embargo las representaciones y establecimiento de la leyenda serán más tardíos.

Junto a esa cantidad de datos literarios, la escasez de representaciones más absoluta. Aparte del mundo carolingio, que trataremos más adelante, podemos destacar dos relieves longobardos. Uno de ellos, en la catedral de Civita Castellano, probablemente del siglo VIII (?), nos muestra una interesante cacería con caballos y a pie entre un esquemático paisaje arbolado. Los animales cazados son difícilmente identificables, puede que jabalíes. Interesa mucho, por lo que veremos posteriormente, la utilización de cuernos de caza. Pese a la tosquedad de su figuración, el tipo de cacería, vestimenta, la combinación de grupos de a pie y a caballo, estos últimos con largo

venablo, nos recuerdan las cacerías de tipo romano. El otro, en la iglesia de San Saba, en Roma, es la primera representación, por lo que he podido ver, de un halconero a caballo, en la alta edad media occidental. Llevando las bridas en la derecha, sostiene al animal con la otra mano, levantada en alto, como la que vemos en San Baudelio, aunque falten aquí restos de guantes o cualquier otro detalle para saber si se trata exactamente de un halcón o de otra ave de presa.

También la temática animal era representada en los frescos que decoraban las iglesias, según podemos ver en unos fragmentos conservados en el oratorio de San Miguel del monasterio de la Pusterla (22). Y por algunos textos podemos suponer que las escenas de cacería se representaban en iglesias, todavía en época merovingia, como en saint Bibianus en Saintes y en Nantes (23).

Con el advenimiento de Carlomagno al poder y la constitución del Imperio carolingio, podemos constatar el primero de toda la serie de renacimientos, que en este caso debe entenderse en base no a la antigüedad clásica en su conjunto, sino más bien del Imperio romano cristiano. Se agudiza ahora la copia o interpretación de antiguos modelos, muy diversos, dentro del mundo romano. Y la temática de cacería no será ajena a todo este proceso. De hecho, en cuanto a la práctica de ese deporte, podemos ver que sigue siendo tan importante como en momentos anteriores y poseemos suficientes datos para hablar de una gran afición por parte del propio Carlomagno. Según la costumbre franca, el emperador enseña a sus hijos a montar a caballo y a cazar, ya desde la infancia (24). El mismo se daba asiduamente a este deporte, incluso poco antes de morir dedica el final del otoño a cazar en los alrededores de su palacio de Aix (25). En sus capitulares se dedican muchos títulos de esta actividad, regulándola en todo el reino (26). Entre ellas destacan las prohibiciones al estamento religioso de practicar esa actividad y entre las excepciones se cuentan los monjes de San Denis y St. Bertin. Precisamente a este último monasterio se debe, aunque ya en el siglo X avanzado, la ilustración en los márgenes de una página título al evangelio de San Mateo, de una interesante serie de escenas de cacería a las que ya aludiremos. Estas excepciones eran precisamente para que pudieran proveer el scriptorium del necesario pergamino para los manuscritos.

Entre las grandes partidas que organizaba Carlomagno, concebidas como expediciones militares, destaca una a la que invitó a los embajadores venidos de Asia, según nos narra el monje de sant Gall, de manera naturalmente exagerada, ya que según él, los persas, a la

vista de esos terribles animales (aurochs), aterrorizados emprendieron la huida (27).

La temática de cacería, por los restos conservados, solía aplicarse a la decoración de marfiles, como peines litúrgicos (28), tapas de libros (29); también en los márgenes de los manuscritos hay ejemplos abundantes, de caza a pie con arco en el borde de una tabla de cánones (30), a pie y con lanzas (31), perros persiguiendo liebres en otra tabla de cánones... (32). En todos ellos priva la representación del cazador a pie, de modelo claramente romano, aunque el arma utilizada, el arco, sea característica de la Alta Edad Media Occidental.

Al parecer, según van Marle (33), el espíritu satírico medieval se cebó pronto en esa pasión por la caza, y ejemplos de ello se pueden descubrir en los márgenes de algunos manuscritos carolingios (34).

Una obra muy interesante de la eboraria carolingia es el llamado "flabelum de Tournus", abanico o caza-moscas litúrgico, de la escuela de Carlos el Calvo, que en su mango de marfil contiene representaciones muy diversas, que incluyen figuras de algunos santos, junto con églogas de Virgilio, tomadas al parecer de un manuscrito cercano al *Virgilius Romanus*, temas campestres y acantos poblados de animales y cazadores, todo, al parecer según modelos de los siglos IV al VI, romanos (35).

Otro interesante material lo ofrecen los calendarios con labores de los meses. En ellos suele ser corriente la representación de una escena de cacería, casi siempre en el mes de mayo, aunque puede variar. La adaptación de la tradición bizantina en Occidente a partir de los calendarios post-carolingios y la progresiva sustitución de esta escena por la halconería, a diferencia de los orientales, es un fenómeno muy decisivo ya que explica el aprecio que en la alta Edad Media, esta especial técnica tenía en Occidente (36).

Por cuanto a la alta Edad Media hispánica cristiana se refiere, la falta de datos y obras es todavía más acusada si cabe. Vimos ya que la *lex visigothorum* es muy escueta en cuanto al tema de la cacería, y asimismo se puede constatar en obras de tipo literario, epistolarios, textos de concilios, hasta el mismo siglo X (37).

En las Etimologías de San Isidoro (38), hay que destacar la utilización por primera vez en lengua latina de la palabra "falco": "hunc nostri falconem vocant quod incurvis digitis sit...", pues normalmente se usaba la de *accipiter*, según vemos en la legislación germánica, antes detallada.

Si bien el arte hispano-romano de época visigoda representa

abundantemente la figuración animal, de todo tipo, no conozco más que un caso en el que aparezca acompañado de figuras humanas, en escena de cacería (?). Se trata de una placa de cinturón, de procedencia desconocida, en el que se reproduce la lucha de un hombre con un grifo (?), y que se puede fechar hacia el siglo VII (39), (Museo Arqueológico Nacional de Madrid). El hombre, a pie, con lanza, atacando al animal nos recuerda por su postura los esquemas romanos, repetidas veces citados.

También la lucha contra un animal fantástico la encontramos en un relieve del Museo Arqueológico de Oviedo, posiblemente parte de un cancel, que apareció en San Vicente de Oviedo, pero de procedencia desconocida. Se trata en este caso de un hombre a caballo con lanza, desnudo y con casco. El animal puede ser un león u otro felino, y está amamantando a dos cachorros (40). También el tema de los jinetes, bajo arcos, lo encontramos en los medallones y capiteles de Santa María del Naranco, pero sin acompañamiento de animales.

Si bien la miniatura mozárabe nos ofrece abundancia de temas figurados, con hombres y animales, no tenemos noticia de ninguna escena de cacería propiamente dicha (41).

Con el siglo XI, brillante época de reactivación en lo creativo, la situación cambia radicalmente. Ahora nos encontramos abundantes ejemplos, que no será posible ya detallar. La temática animal, procedente de la misma tradición altomedieval y de impulsos venidos de fuera a través del mundo bizantino principalmente, pero también de toda la herencia recogida por los musulmanes, va a invadir lugares de culto y todo tipo de objetos de uso litúrgico, y también lo profano, aunque conservemos de ello escasas muestras.

Toda la simbología relacionada con el mundo animal y atestiguada desde tiempos muy antiguos en obras como los bestiarios y en numerosas referencias de autores que se escalonan durante toda la Edad Media cristiana, ha recibido una particular atención en las recientes investigaciones. Existe no obstante todo un mundo de temas, ajenos a los puramente cristianos, que han sido calificados de "decorativos", "temas de la vida corriente", sin dedicarles atención más que en casos muy concretos y de todas formas sin relacionarlos con su ubicación en un contexto cristiano muy claro.

Entre estos temas, uno de los más frecuentes es la cacería o lucha entre el hombre y el animal. Sólo pretendo aquí recoger algunos ejemplos en la variedad de medios que se nos presenta y una idéntica riqueza iconográfica. La búsqueda de ellos es difícil por esa misma

falta de estudios, aunque fueran parciales, y porque a veces faltan las oportunas reproducciones e incluso las referencias en obras que se ocupan del mismo contexto en que se encuentran. Por ello mi absoluta falta de exhaustividad (42).

La decoración con frescos en el interior de las iglesias, será uno de los lugares escogidos para esta temática. Especialmente interesante es un extenso friso que cubre la zona media de los muros O. y N. en la iglesia de Saint-Léger de Ebreuil. De un momento avanzado en el siglo XII, este ciclo desarrolla diversas escenas: dos de ellas son de halconería, con el cazador a pie y el animal en su mano; en otra podemos observar una característica cacería de ciervo a caballo y con perros. Focillon lo compara especialmente con nuestros frescos de San Baudelio, indicando que en este caso se trata de cacería heráldicas (?), pintadas por un maestro mozárabe, y que el contraste con las de Ebreuil no puede ser más acusado, ya que en estas se expresa con singular vivacidad una cacería de sentimiento completamente occidental y románico. Pienso que se trata de unas apreciaciones incorrectas, debidas a una apriorística aceptación del "mozarabismo" de San Baudelio. Si bien no he tenido oportunidad de examinarlas con detalle, es evidente el paralelo iconográfico, aunque en cuanto a estilo haya variantes, debidas en partes a que las pinturas de Ebreuil son de fines del XII como ya dijimos y las que nos ocupan más bien de principios. Por si fuera poca la similitud, en la que insistiremos, entre estos dos conjuntos, también aquí se ha pretendido deducir que el friso de las cacerías no es contemporáneo de los que ofrecen temática religiosa. Pienso que se debe también como en San Baudilio a esa especial iconografía, que, por otra parte, no se han preocupado de analizar ni explicar. Si en nuestro caso se adelantaba su fecha para acercarla al mundo musulmán, aquí se retrasa, para poder enlazarla con el momento del gótico, donde esta temática es más abundante (43). Sin embargo Focillon concluye por motivos estilísticos que no hay ninguna razón para pensar que no sean contemporáneas (44).

También en Italia conservamos un ejemplo interesante, esta vez en un fresco del muro exterior de la iglesia de Appiano (Hocheppan), en realidad la capilla del castillo del mismo nombre. Si por esta circunstancia, estar en el exterior y además en un contexto a medio camino entre lo civil y lo religioso, podría pensarse que se aparta de lo visto en Ebreuil, hay que observar no obstante, que el friso comprende además de la cacería de un ciervo, a caballo y con perros, las figuras de San Cristóbal y la Crucifixión.

En el interior se desarrolla el ciclo de la vida de Cristo y figuras de santos, y entre ambos conjuntos hay una completa unidad temática y estilística (45).

También en Italia, los frescos que ocupan el panel izquierdo en el coro de la iglesia de San Pedro de Asís, comprenden escenas de caza con persecución de ciervos y liebres por perros, aunque son ya de un momento tardío (46).

Asímismo en los pavimentos de las iglesias podemos seguir estos temas, aunque son escasos en general los que presentan alguna figuración. En Ravenna, en la nave derecha de la iglesia de San Juan Evangelista, se puede ver el enfrentamiento de un cazador a pie y armado de lanza y escudo, y un animal, quizás un oso (47), que puede fecharse hacia el siglo XI. Actualmente se están estudiando con especial interés toda una serie de mosaicos de pavimentos medievales, que hasta hace poco eran considerados mucho más antiguos. Pese a que la mayoría son geométricos, hay algunos que presentan temática figurada. En Francia contamos con algunos, como el de Lescar, especialmente interesante. Aquí parece que las escenas de luchas de animales y de cacería se desarrollaban en todo el ábside. Vemos allí un extraño personaje con pierna de palo, disparando un arco, con cuerno de caza colgado, seguido de una mula y un perro o lobo. Prosigue la escena otro personaje, también a pie, que carga con una lanza contra un jabalí, con la ayuda de un perro.

Si bien su iconografía presenta numerosos problemas, parece que en Francia, en el arte románico contemporáneo, se pueden encontrar paralelos, a pesar de la influencia musulmana que también se ha querido ver. Sobre este mosaico se han formulado las interpretaciones más diversas, basándose en ciertos detalles. Uno de ellos es la pata de palo, a la que se han querido encontrar huellas de musulmanismo (?). Lo más interesante es que van acompañados de una inscripción garantizando que están encargados para ese lugar concreto por un obispo de la zona. A pesar de ello se ha llegado a negar la contemporaneidad de mosaico figurado e inscripción con razones como que es muy poco probable que un obispo encargue una obra con esa temática profana para el ábside de la iglesia, aunque estuviera colocado en el suelo. Hasta explicar que, precisamente, debido a la conocida pasión que tenían los eclesiásticos por ese deporte, era muy normal que quisiera representar una caza célebre que hubiera practicado en "España", alegando la semejanza del cazador con un "moro" (48).

También en la iglesia de Saint-Genés de Thiers, en la de Sorde

(Landes), en la de Ganagobie... encontramos pavimentos en mosaico con tema animal y combinado con figuras humanas (49).

Mucho más abundante son, no obstante, las representaciones de cacerías en la escultura románica, bien sea en capiteles, relieves varios, dinteles, tanto en el interior como en el exterior de las iglesias, así como en los claustros.

En Francia se han estudiado dos importantes grupos de esculturas con temática de caza y guerra, la región de Angoumois y la de Saintonge, que ofrecen abundantes ejemplos. Las representaciones son muy variadas: cazador a pie apuntando con lanza a un ciervo, amenazado por un perro (capitel del ábside de la iglesia de Marignac), caballero con arco y flecha apuntando hacia un cuadrúpedo (capitel del coro de Thaims), caza del jabalí a pie (en capitel de una ventana en la cabecera de Salles-les-Aulnay), arquero que apunta a un cuadrúpedo (en el intradós de la puerta sur de la iglesia de saint-Mandé); escenas repartidas en dos elementos arquitectónicos vecinos (en la fachada de Bignay y de Echillais), etc. (50). René Crozet piensa sobre el posible simbolismo de este tipo de escenas, que hay que ser muy cautos, y prefiere pensar que son fruto de "la curiosidad de los escultores por la realidad de todos los días" (51). Uno de los argumentos utilizados es la dificultad de visualizar todos estos elementos, y que, por tanto, poco valor tendrían para instruir (?). Aparte de que considero este argumento como peligrosamente simplificador, difícilmente podría ser aplicado en un caso como el que podemos contemplar en San Ursicino de Bourges. En la portada de la iglesia se dedica todo el dintel a la representación de una compleja partida de caza, a caballo y a pie, con lanzas y perros. Y no solo eso, sino que poseemos ejemplos abundantes de esa temática en lugares suficientemente visibles, como en un friso esculpido en el portal de la iglesia del monasterio de Andlau (Bajo Rhin), con un cazador con lanza, sujetando dos perros (52); dintel de la puerta principal de la catedral de Parma (53); caza con arco en el portal de San Nicolás en Bari (54); dintel con relieves en San Frediano a Settimo (Pisa), en la puerta lateral (55); dintel en la puerta lateral izquierda en Campiglia Marítima (Livorno) (56), con dos cacerías de jabalí, por personajes llevando bastones y perros; en un relieve con cacería a pie bajo la puerta de la iglesia de Windberg (57). La encontramos también en capiteles y relieves de otro tipo, como en el priorato de Notre Dame de Salagon en Mane (58); en un relieve escocés románico del Museo de Edimburgo con una cacería a caballo (59), etc.

Más interesante es quizás el sarcófago de los santos Lupicillo, Lucillo y Crescenziano de la cripta de San Zenón de Verona, que figura en el lado derecho una escena de caza de un oso con lanza y a pie, mientras en el frente vemos a Cristo en la cruz entre la Virgen y San Juan, probablemente hacia el siglo XII, y para la escena que nos interesa basándose en sarcófagos, seguramente romanos (60).

También en San Zenón, esta vez en la fachada, a la derecha de la puerta se representa, en amplios relieves, temas relacionados con la literatura "caballeresca", entre las cuales destaca "la caza de Teodorico". En un panel aparece el rey a caballo, con el manto flotante, como hemos visto repetidas veces en el arte romano imperial, tocando un cuerno de caza. En el contiguo, un ciervo perseguido por los perros. Una larga inscripción en latín cubre el fondo. Interesantes alusiones a esta obra, en relación con el tema de la caza diabólica en la literatura, podemos consultar pero sin mucha utilidad en los otros casos analizados (61).

Igualmente destacables, aunque por distinto motivo son las "taraceas" de piedras de colores con temas animalísticos y de cacerías en frisos que adornan las fachadas de la iglesia de San Michele y de la catedral de San Martino en Lucca. En ellos podemos ver halconeros a pie y a caballo, cazando liebres, perros persiguiendo estos animales también, cazadores a pie y con lanza, etc. Tendremos ocasión de insistir en ello, aunque sean de un momento ya avanzado, fines del XII o incluso principios del XIII.

Como hemos dicho ya anteriormente, en los mensarios románicos una de las actividades, variable según los casos, suele ser casi con exclusividad, una escena de caza con halcón. Los ejemplos de mensarios, como es bien sabido, son numerosísimos, tanto en escultura como en pintura o miniatura, pero por sus características especiales no interesa aquí insistir en ello.

En España y en época románica, poseemos también importantes muestras de esta temática. Sobre todo en escultura: capitel con cacería de león y oso por dos caballeros en la capilla de San Miguel, en la Cámara Santa de Oviedo (62); caza del jabalí con perros y lanza, por un personaje que sopla en un cuerno, y otro con el cazador a caballo (63). También caballero esta vez cazando león en un friso de la catedral de Lérida (64), etc. Destacaremos de manera especial el conjunto del friso de la iglesia de Haedo de Butrón en Burgos, con halconero, cazador a caballo con venablo y ciervos, que tendremos ocasión de citar en repetidas ocasiones (65).

En otros medios no nos faltan ejemplos, así en los manuscritos iluminados. Muy interesante es el ya citado evangeliario de Odbert de Saint Bertin, que contiene en los márgenes superior e inferior de una página-título al evangelio de San Mateo, escenas de caza a caballo y con lanza del ciervo, y persecución con perros y la otra, a pie con lanza, de jabalí. Ambas nos recuerdan antiguos modelos, sobre todo el segundo, y en realidad la perpetuación de la tradición carolingia es una característica de este scriptorium. Hemos dicho ya que puede fecharse a fines del siglo X o a principios del XI (66).

También en una inicial de la Biblia de la abadía de Saint Vaast, en Arras (67) vemos un hombre tocando cuerno de caza, con dos perros rampantes a sus pies, y que puede fecharse asimismo a principios del siglo XI (68).

A estas mismas fechas corresponde la ilustración de otro manuscrito de las *Moralia in Iob* de San Gregorio, conservado en la Biblioteca municipal de Dijon, procedente de Cîteaux y que presenta una figura femenina a caballo portando el halcón con guante y pihuelas claramente visibles, en la mano derecha (69).

Entre las obras de carácter profano, merece destacarse con especial atención la tapicería de Bayeux. Dentro de un contexto histórico claramente conocido gracias a las inscripciones allí bordadas, podemos ver varias escenas de cacerías. Una de ellas en el friso central, el más importante, en que Harold viaja hacia Bosham montado en su caballo, con un halcón en la mano izquierda y precedido de tres lebreles que persiguen dos animales pequeños difíciles de identificar. Si bien el tapiz ha sido cuidadosamente analizado, esta escena se señala simplemente, o bien se barrunta que el motivo que llevó a Harold al reino franco fue precisamente una gran partida de caza (70). En otros momentos de la historia aparece bien el propio Harold o alguno de sus acompañantes portando el halcón, pero sin indicación precisa de otros animales, ni caza, quizás simplemente como atributo. En los bordes y en estrechas franjas, junto a enigmáticos asuntos y series de animales fantásticos y reales diversos, se han figurado tres escenas más de cacería. En una, dos hombres a pie y con garrotes, marchan tras cuatro perros que persiguen un oso. En otra, igualmente a pie, el cazador retiene por el collar a dos perros, mientras suena el cuerno, y dos animales huyen corriendo. Por último junto a ésta, un hombre armado de espada, escudo y coraza parece atacar a un gran oso que está atado a un árbol con cuerda. Muy interesantes iconográficamente y por los paralelos con San Baudelio, vamos a

insistir en ello (71). Hay que señalar, no obstante que estos asuntos del tapiz no han recibido atención en ninguno de los estudios que se le han dedicado.

Hemos expuesto ya alguna interpretación sobre el porqué o significado que tienen esas representaciones en un contexto religioso, cristiano tan claro, sobre todo en algunas ocasiones. Si bien la opinión más extendida es que se trata de simples temas de la vida cotidiana, sin otro significado, se ha intentado también ver en ello la expresión de la lucha del bien (hombre) contra el mal (bestia), idea que tiene antiguas raíces. También como símbolo de la conversión del pecador en ocasiones (72). A pesar de las dificultades ya vistas por los mismos responsables de tales opiniones sobre que la caza del ciervo no puede tener un sentido de lucha del bien contra las fuerzas del mal, por el carácter eminentemente positivo de ese animal en toda la Edad Media. Me parece que en general el problema se centra en la falta de atención que se ha prestado a ese tema y que, naturalmente, no debe permitir esas generalizaciones de interpretación, por la misma variedad de contextos y tradiciones que reúne y que a grandes rasgos hemos esbozado en capítulos anteriores.

Mi pretensión no es aquí intentar la búsqueda de esos significados que creo entrever, ni tan siquiera en el caso concreto de las pinturas de San Baudelio. Es necesario antes profundizar en esa temática dentro del mundo románico al que pertenecen a mi modo de ver, sin ninguna duda.

NOTAS

(1) En *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, vol. XVI, 1, 1888, página 297, citado en AKERSTROM-HOUGEN. *Op. cit.*, pág. 97 y en EPSTEIN, H., *Op. cit.*, pág. 505.

(2) "No recuerdo que empezaras aquí a divertirme con la pelota y los dados, el halcón y el galgo, el caballo y el arco", Ep. III, 3,2. Cita do en AKERSTROM-HOUGE, *Op. cit.*, pág. 99.

(3) Diversos textos de Ep. IV, 9,2; IV, 9, 21; VIII, 6, etc., citados en CABROL-LECLERCQ, *Op. cit.*, col. 1083-84, n. 4 y también en AKERSTROM-HOUGEN, *Op. cit.*, pág. 99.

(4) V. CABROL-LECLERCQ, *Op. cit.*, col. 1083.

(5) Sarcófago de Toulouse procedente del cementerio de san Saturnino, en LE BLANT, M. E., *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, París, 1886, núm. 153, pág. 125, Pl. XXXIX, 3, en el que además aparece otro hombre disparando una flecha con arco al mismo animal; sarcófago de Toulouse, encastrados los dos fragmentos en el muro exterior de la capilla de los condes, en IBIDEM, núm. 150, 150A, pág. 123, Pl. XXXVIII, 2; sarcófago de Aquitania descubierto bajo el suelo de la catedral de Olermont, y que Le Blant piensa puede proceder de los talleres de Toulouse, núm. 81, págs. 66-67, Pl. XIX, 2 y 3.

(6) IBIDEM, pág. 124.

(7) En el artículo ya citado de GRABAR, André, *Sources juives*, II, pág. 785, se analiza esta temática de los Dioscuros, con interesantes paralelos, que no cabe aquí citar, y propone una sugestiva y audaz interpretación, incluyendo estos sarcófagos de la Galia como buenos ejemplos de ella. Según SALIN, Edouard, *La civilisation merovingienne*, t. II, (1952), págs. 138-139, refiriéndose concretamente a este sarcófago dice que su temática evoca el cielo y los peligros donde el cristiano debe triunfar. V. también sobre ello, aunque referido a otro sarcófago de Toulouse: CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme...*, pág. 455.

(8) Esquematisadas las figuras hasta sus extremos, se pueden identificar ciervos, perros, jabalíes, algún cazador y lanzas. V. en SALIN, *Op. cit.*, t. 2, págs. 154-156, figuras 89-90, con dibujo de los fragmentos conservados.

(9) Güttingen, tumba núm. 38.

(10) V. en PORCHER-HUBERT-VOLBACH, *La Europa de las invasiones*, Madrid, 1968, núm. 219, fig. 219, pág. 365.

(11) *Lex Burgundiorum*, *Additamentum primum*, tit. X.

(12) IBIDEM, tit. XI.

(13) IBIDEM, tit. XLVI.

(14) V. CABROL-LECLERCQ, *Op. cit.*, col. 1085-1086.

(15) Para la caza en los francos ver los títulos de la Lex Sállica, VI, VII, XXXV, especialmente. V. también las leyes de francos Ripuarios, las Bávparas y frisias, con interesantes títulos sobre halconería, recogidos en EPSTEIN, H., *Op. cit.*, págs. 506 y 507.

(16) IBIDEM, pág. 507.

(17) Tit. IV en la Lex Visigothorum, en Monumenta Germaniæ Histórica. Leges nationum germanicarum, tomo I: Leges visigothorum, 1902.

(18) Creo que para explicar la aparición de la temática de halconería en los mosaicos de Argos, que analiza en su estudio, ya citado, págs. 99-100.

(19) V. la crítica y postura de EPSTEIN, H., *Op. cit.*, págs. 507 y ss.

(20) V. en CABROL-LECRERCQ, *Op. cit.*, pág. 1.088.

(21) En AKERSTROM-HOUGEN, *Op. cit.*, pág. 99.

(22) En PERONI, Aldriano, *Architettura e decorazione nell'età longobarda alla luce dei ritrovamenti lombardi*, pág. 346 y en apéndice, pág. 355.

(23) Ver el interesante texto de Agobardus en "de imaginibus sanctorum", c. 33. Recogido en SCHLOSSER, J. V., *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*. Vienne, 1892, núm. 1.042, pág. 389.

(24) EGINHARD, *Vie de Charlemagne*. Ed. y trad. Louis Halphen, París, 1967, pág. 58: "tum filios, cum primum aetas patiebatur, more Francorum equitare, armis ac venatibus exerceri fecit...".

(25) IBIDEM, pág. 86: "Dimisso deinde in Aquitaniam filio, ipse more solito, quamvis senectute confectus, non longe a regia Aquensi venatum proficiscitur..."; "Exercebatur assidue equitando ac venando; quod illi gentilicium erat, quia vix ulla in terris natio invenitur quae in hac arte Francis possit aequari", pág. 68.

(26) V. CABROL-LECLERQ, *Op. cit.*, col. 1.089-90.

(27) Le moine de saint-Gall., De rebus Caroli Magni, L, II, c. XI, en CABROL-LECRERCQ, *Op. cit.*, col. 1.091, núm. 4.

(28) GOLDSCHMIDT, A., *Die elfenbeinskulpturen aus der...* I, pl. XXVI, fig. 63, a y b, con una cacería con arco.

(29) Caza con lanza a pie y de tradición romana en placa de marfil, del Museo Oluny. GOLDSCHMIDT, A., *Op. cit.*, Pl. LXIX, fig. 156.

(30) Evangelario de Ebbo, Epernay, biblioteca de la villa, 1, 7, fol. 15v. en BOINET, A., *La miniature carolingienne*, París, 1913, Pl. LXVII-D. Y en una inicial del salterio de Corbie, Amiens, biblioteca de la villa, 18, fol. 95, en IBIDEM, Pl. CXLIX-D.

(31) En el mismo manuscrito y folio y en el 13.

(32) Evangelario de saint Thierry de Reims, Reims, biblioteca de la villa, 7, folio 16v, en BOINET, A., *Op. cit.*, Pl. LXXXV.

(33) VAN MARLE, R., *Op. cit.*, pág. 273.

(34) Por ejemplo en el salterio de Corbie, Amiens, bibl. de la villa, 18, fol. 31v, en el que un león ataca a un hombre, por la espalda y éste le clava tranquilamente la lanza, sin mirar, mientras otro le agarra la cola. EN BOINET, A., *Op. cit.*, Pl. CXLIX-B.

(35) V. en GABORIT-CHOPIN, *Ivoires du moyen age, Friburgo*, 1978, págs. 56-59, figs. 66-69, y en GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulturen...*, núm. 155-157, págs. 76-77.

(36) Indicaciones y ejemplos muy interesantes aporta AKERSTROM HOUGEN en su estudio sobre el calendario en mosaico de Argos, en *Op. cit.*, págs. 94 y ss. V. también WEBSTER, J. C., *The Labour of the Months in Antique and Mediaeval Art* (Northwestern University Studies in the Humanities, 4, 1938, que no me ha sido posible consultar).

(37) Consultados sin ningún resultado:

RACIANO, San, *Obras*, ed. trad. L. Rubio. Barcelona, 1958.

BRAULIO, San, *Epistolario*, ed. y trad. de L. Riesco. (Anales Univ. Hispalense), 1975.

ILDEFONSO DE TOLEDO, San, *La virginidad perpetua de santa María. El conocimiento del Bautismo. El camino del desierto*, ed. V. Blanco y J. Campos. Madrid, 1971.

PADRES ESPAÑOLES (S. Leandro, san Fructuoso, s. Isidoro), ed. J. Campos e I. Roca, Madrid, 1971.

Concilios visigóticos e hispano-romanos, Ed. J. Vives y Collab. Barcelona-Madrid, 1963.

CORPUS SCRIPTORUM MUZARABICORUM, ed. J. Gil, Madrid, 1973, 2 vols. (consultado I, Alvaro de Córdoba, Indiculus luminosus, (págs. 270-314); Vita Eulogii, págs. 330-243).

HYDACE, *Chronique*. Ed. y trad. A. Tranoy. París, 1974.

(38) ISIDORO de SEVILLA, San., *Etimologías*. Int. y notas: Montero Díaz, Madrid, 1951, Lib. XII, capt. VII, 57.

(39) V. en PALOL, P. de, *Arte hispánico de época visigoda*, Barcelona, 1968, figura 228 y 125; y en ZEISS, H., *Die Grabfunde aus dem Spanischen westgoten-reich*. Berlín-Leipzig, 1934, núm. 9, fig. 15.

(40) V. en PITA ANDRADE, José Manuel, *Arte Asturiano*, Madrid, 1963, pág. 46, fig. 41. También en GONZALEZ GARCIA, V. J., *La iglesia de san Miguel de Lillo*, Oviedo, 1974, pág. 62, fig. VIII-A; y en BONET, A., *Arte prerrománico asturiano*. Barcelona, 1967, fig. 17. Otro fragmento también en arenisca, representan un caballero armado con lanza y casco, pero no hay restos de animales. V. en GONZALEZ, *Op. cit.*, fig. VIII-B.

(41) El Dr. Yarza me ha llamado la atención en lo referente a miniatura mozárabe, en este caso y los que veremos a continuación.

(42) En la obra de Van Marle, se dedica un apartado a la caza, donde se pueden encontrar referencias a algunas obras, pero predominan las de siglos posteriores, especialmente gótico y Renacimiento.

(43) Así en MICHEL, P. H., *La fresque romane*, París, 1961, se insiste en clasificar como góticas estas pinturas: "L'ensemble de la decoration d'Ebreuil est du XIIes, mais la charge placé au-dessus d'un episode de la vie de sainte Valérie est de style gothique et sans doute plus récente", pág. 148.

(44) FOCILLON, Henri, *Peintures romanes des églises de France*, París, 1967, páginas 162-164, y fig. en págs. 162-163. En DEMUS, Otto, *La peinture murale romane*, París, 1968, se discute la datación, pero al hablar de las pinturas no hace ni la más mínima mención al ciclo de cacería.

(45) DEMUS, O., *Op. cit.*, págs. 126-127, que se limita a señalar la existencia de ese tema con la caza del ciervo, aunque en las figuras que se reproducen no aparezca.

(46) Según Van Marle, *Op. cit.*, pág. 234.

(47) V. en FARIOLI, Rafaela, *I mosaici pavimentali della chiesa di san Giovanni Evangelista*. Ravenna, 1970, fig. 4.

(48) Sobre esto y otros detalles no menos pintorescos, como la interpretación de la para de palo y tipo musulmán de prótesis, etc., v. ALLEGRE, *Pyrenees romanes*, Zodiaque, 1969, pp. 242-244. Y también STERN, H., *mosaïques de pavement préromanes et romanes en France*, en "Cah. Civilisation Médiévale", (1962), págs. 22 y ss.

(49) Es interesante para este conjunto de mosaicos de pavimentos románicos franceses el estudio de conjunto citado en nota anterior, así como los que el mismo autor ha dedicado a algunos de ellos: STERN, H., *Une mosaïque de pavement romane de Layrac*, en "Cahiers Archéologiques", XX, 1970, pp. 81-98; ID., *La mosaïque de la cathédrale de Reims*, en Id., IX, 1957, pp. 147-154; ID., *La mosaïque de l'église Saint-Genés de Thiers*, en Id., VII, 1954, pp. 185-206.

(50) V. CROZET, René, *Le chasseur et le combattant dans la sculpture romane en Saintonge*, en Mélanges Rita Lejeune, t. I, pp. 669-677; el otro estudio al que me refería: BERLAND, Michel, *Les représentations de la chasse et de la guerre dans l'architecture romane en Angoumois*, Poitiers, 1964, 38 págs., no he podido consultarlo ya que no está editado.

(51) CROZET, R., *Op. cit.*, pág. 670.

(52) En AUBERT-POBE-GANTNER, *L'Art monumental roman en France*, París, 1955, fig. 263.

(53) VAN MARLE, *Op. cit.*, pág. 234.

(54) IBÍDEM, pág. 256, núm. 4.

(55) En DECKÈR, *El Arte románico en Italia*, Barcelona, 1969, fig. 62.

(56) SALMI, Mario, *L'Architettura romanica in Toscana*, Milán-Roma, s. a., figura LXV.

(57) VAN MARLE, *Op. cit.*, pág. 232, núm. 1.

(58) AUBERT-POBE-GANTNER, *Op. cit.*, fig. 73.

(59) VAN MARLE, *Op. cit.*, fig. 233.

(60) LUPPI, Lionello, *Eglise saint Zeno Veróne*. Bologna, s. a., pág. 25 y VAN MARLE, *Op. cit.*, págs. 220, 238.

(61) RUGGIERI, R. M., *Avventure di caccia nel regno di Artú*, en Mélanges Rita Lejeune, t. II, pp. 1.103 y ss. Y en LIDA DE MALKIEL, Rosa, *La leyenda de Bécquer Creed en Dios y su presunta fuente francesa*, en Estudios... Págs. 245 y ss., donde analiza el tema de la caza diabólica en la literatura, y uno de sus ejemplos es el de la leyenda de Teodorico.

(62) PAIOL-HIRSMER, *Op. cit.*, fig. 193.

(63) En URÍA RÍU, *La caza de la montería durante la edad media en Asturias, León y Castilla*, Oviedo, 1957, fig. 5.

(64) PALOL-HIRMER, *Op. cit.*, fig. 246.

(65) Por si los ejemplos conservados no fueran suficientes para demostrar la abundante representación de esas escenas en las iglesias cristianas, poseemos el inestimable testimonio de san Bernardo que en un conocido texto se pregunta "¿A qué provecho estas rústicas monas, estos leones furiosos, estos monstruosos centauros, estos semihombre, estos tigre moteado, *estas gentes armadas que se combaten, estos cazadores que tocan la trompeta?*" (el subrayado es mío, refiriéndose a las esculturas de los claustros monásticos especialmente. San Bernardo, Apología a Guillermo, abad de saint Thierry, capítulo XII, 30, en *Obras completas*, t. II (B. A. C.), pp. 850.

(66) Ms. 333, fol. 51, Pierpont Morgan Library, New York.

(67) Bibl. Municipal de Arras, Ms. 559 (435), I, fol. 53v.

(68) En GRODECKI-MUTHERICH... *Op. cit.*, fig. 195, pág. 416.

(69) En DODWELL, C. R., *Painting in Europe, 800-1200*, Londres, 1971, fig. 113.

(70) GIBBS-SMITH, Charles, *The Bayeux Tapestry*, Londres, 1973, pág. 11.

(71) IBIDEM, con abundantes figuras. Y v. también: WERCKMEISTER, O. K., *The political ideology of the Bayeux tapestry*, en "Studi Medievali", 1976, págs. 535-95.

(72) VAN MARLE, *Op. cit.*, pág. 105.

3. SAN BAUDELIO DE BERLANGA.

ANALISIS COMPARATIVO

Después de este recorrido, largo en el tiempo, aunque escueto, pues no pretendíamos más que destacar y señalar algunos aspectos de esa tan extensa temática en los distintos pueblos que de una manera o de otra explican y conforman el mundo románico occidental, vamos a centrarnos ahora en el análisis de esa misma temática y el resto del conjunto en San Baudelio de Berlanga. Si bien hemos hecho ya abundantes referencias, intentaremos aquí aplicarlas y sintetizar algunos puntos, aunque sea en algunos casos repetición de lo ya dicho.

Empezaremos por el conjunto de las cacerías para enlazar mejor con todo lo precedente. De izquierda a derecha, recordamos: La caza del ciervo, la de las liebres y el halconero.

La caza del ciervo: En el primer panel del friso, considerando cesura lo que no es más que elemento de compartimentación y relación a la vez, el árbol, domina la figura del ciervo. Hemos hablado en repetidas ocasiones de la cacería de ese animal, ya que fue uno de los preferidos en la cinegética de todos los pueblos. Si bien al parecer los romanos de la península itálica, o por lo menos los que han dejado testimonios procedentes de allí, no eran aficionados a su carne, debe considerarse una excepción, ya que en las provincias occidentales por lo menos, Hispania y Gallia, principalmente, se practicaba con gran frecuencia la caza de ese animal, como puede constatarse por la abundancia de representaciones conservadas. Que en Hispania era muy apreciado ya antes de época romana también se puede asegurar, pero es precisamente en ese momento cuando más se ilustra tal práctica. Un ejemplo magnífico de gran ciervo macho con dos enormes cuernos de numerosas ramas echadas hacia atrás, paralelas al lomo, lo encontramos en el tantas veces citado conjunto de Centcelles, aunque se trate aquí de un tipo muy distinto de cacería.

Si ya para los romanos el ciervo tenía un carácter simbólico, profético, con el advenimiento del cristianismo se convertirá en una imagen del alma. Esta idea, junto a la de regeneración, por el cambio de cornamenta, van a ser ampliamente desarrolladas y ampliadas en siglos posteriores. En el mundo paleocristiano se repite con insistencia el tema de los ciervos abrevando en la fuente, a la manera en que los cristianos beben en la fuente de toda gracia que es Cristo, en relación también con la regeneración por el agua, que significa el bautismo, etc. En la Alta Edad Media siguen vigentes todas estas connotaciones. El Fisiólogo, el más popular bestiario medieval, lo relaciona con el mismo Cristo, ya que como él, es enemigo del dragón (1).

Se explica perfectamente que en la creación de la milagrería en torno al tema de la caza, San Eustaquio y San Huberto, sea precisamente el ciervo el protagonista, portador de Cristo entre sus cuernos. El enriquecimiento de la simbología en torno a este animal será progresivo, culminando en la Baja Edad Media, con una intensa producción literaria paralela (2).

Sus representaciones son muy abundantes, tanto en concepción aislada como participando en escenas diversas. Aunque van Marle, entre otros, piense que por ese valor simbólico-religioso no suele representarse como animal de caza, la realidad es que conservamos suficientes ejemplos para disentir de ello (3). Podemos citar, en el arte románico: la caza de Teodorico en la fachada de San Zeno de Verona, la caza del ciervo en las pinturas exteriores de Castel Appiano, el friso de la iglesia de San Martín de Aunoy (Lyon), y en numerosos capiteles, como el tantas veces citado de Haedo de Butrón, etc., aunque en ninguna de las obras señaladas se representa la caza a pie y con ballesta, como vemos en San Baudelio. También en momentos anteriores, siguiendo lo carolingio: en el margen del evangelio de st. Bertin (s. X-XI), en el borde de una magnífica sítula de marfil procedente del Rin medio (Aix la Chapelle, tesoro) de principios del siglo XI, con una cacería a pie y con arco de un gran ciervo (4), igualmente en dos peines litúrgicos de los siglos IX-X (5). En el arte bizantino se da también el tema del ciervo cazado de diversas maneras, en la miniatura: evangeliario del s. X (6); homilías de Gregorio Nazianzeno, del s. XII (7); con el tema de San Eustaquio en el Pantocrator 61, psalterio del Monte Athos y griego 20 de la Biblioteca Nacional de París (8); en las pinturas de Santa Sofía de Kiev, etcétera, pero tampoco a pie y con arco.

Aunque los musulmanes la practicaron también, han dejado po-

cos testimonios de ello, interesándoles más bien el animal aislado, sin formar escenas. En las obras sasánidas lo podemos encontrar en abundancia, junto con otros animales de parecida especie: antílopes, gamos, etc., en las vajillas de plata, espléndidas, repartidas por todo el mundo (9).

No es posible hacer aquí una referencia, aunque fuera muy breve a los numerosos mosaicos de Bajo Imperio y sarcófagos en los que aparecen, aunque merecen atención especial los hispánicos de Centcelles, Conímbriga, Panes perdidos, y todo un grupo de estelas funerarias ya citadas, junto con el sarcófago de Mérida, etc. Aunque cartones y modelos estén tomados de los que recorrían el mediterráneo en esta época, su elección ilustra una práctica muy apreciada en nuestra península.

Si bien la cacería con arco parece haber estado de moda durante la Edad Media, debe distinguirse con cuidado la técnica de a pie de la llevada a cabo con caballo, pues esto mismo condiciona la tipología de las armas utilizadas. En cuanto a San Baudelio es particularmente destacable que no se trata de un arco sino de una ballesta. Tal arma, corriente en la guerra en estos momentos, era también utilizada en las cacerías, según testimonios posteriores, como el de Ibn Hudayl, que nos informa de los diversos tipos conocidos ya desde tiempos anteriores a la redacción de su obra (s. XIV), distinguiendo el de mano y el cristiano, este último, por dimensiones y peso, más aconsejable para llevarlo a pie, refiriéndose tanto a la caza como a la guerra. Los musulmanes de la península utilizaron el arco cristiano abundantemente. Ibn Hudayl describe pormenorizadamente su montaje, tipos de flechas, etc., aunque aquí no nos interesa especialmente pues los detalles se refieren a un momento ya avanzado (10).

Interesa recordar aquí la utilización de ballestas para la caza, según se deduce de las leyes de los pueblos germánicos establecidos en las antiguas provincias romanas occidentales, especialmente en la Gallia. La descripción de las trampas montadas parece indicar que no se trata de arcos normales, sino provistas de propulsor.

Sin embargo no poseemos representaciones de esta arma en escenas de cacería, sino solo en empresas guerreras. Por ejemplo en una pintura románica de Pürgg, Johanneskapelle (Austria), con una escena de asalto a un castillo y su defensa llevada a cabo por gatos y ratones. Uno de los "defensores" maneja una ballesta exactamente igual a la nuestra.

En cuanto a los arcos, prevalecen desde los romanos (con esca-

sos ejemplos) y sobre todo persas y bizantinos, además de los alto-medievales, los llamados de doble curvatura, de más largo alcance que los sencillos. Pero tampoco nos faltan muestras de estos últimos, como en el mosaico galo-romano de Lillebonne, utilizado precisamente en una cacería de ciervos, así como en los peines litúrgicos ya citados (11). También en un esmalte mosano con la representación de Sagitario (12), en la tapicería de Bayeux...

Prescindiendo de las diferencias en el arma, y atendiendo al esquema compositivo del cazador en el acto de disparar la flecha, con ambas rodillas un poco flexionadas, de tres cuartos, y con el arco a la altura del pecho, podemos señalar paralelos en el arte carolingio. En una tabla de cánones del evangelionario de Ebbo, por ejemplo, y donde curiosamente la postura de las piernas está también condicionada por la pendiente del frontón, arco en el caso de San Baudilio (13); en el peine litúrgico ya citado, muy similar el esquema del arquero (14). De principios del s. XI y en la sítula de marfil ya citada (15), un cazador agazapado, con la rodilla derecha en el suelo, dispara con un gran arco a un ciervo, entre paisaje boscoso. Muy parecido es también otro arquero en una cruz pectoral anglo-sajona (16). Exactamente igual es la postura del cazador que aparece en los frescos de Santa Sofía de Kiev, del siglo XI.

Otro grupo lo constituyen los marfiles cordobeses, donde encontramos idéntico esquema, con el brazo derecho más echado hacia atrás y repetido varias veces en la misma arqueta del monasterio de Santo Domingo de Silos (17), así como en la de la catedral de Palencia (18), y que hemos citado ya por contener también, en otro friso, el superior, escenas de cacería claramente derivadas de esquemas romanos.

Por último, y no quiero decir con esto que no existan otros muchos ejemplos, poseemos otra interesante muestra de cacería de ciervos con arqueros en postura idéntica a la ya vista, y singularmente en relación con los frescos bizantinos, en la interesante decoración de la cámara de Roger II en el palacio Real de Palermo.

Si bien hemos ido destacando los paralelos esenciales en cuanto a detalles y esquemas interesa ahora observar la composición completa, y en especial la cacería del ciervo a pie y con arco. Para ello debemos recordar una vez más las técnicas peculiares de la cinegética galo-romana, que continúan en la Edad Media. En especial la utilización del ciervo amaestrado para reclamo y que permite la caza de otros ciervos por medio de arcos, con flechas a veces enve-

nenadas, y evita la huída del animal. Ya hemos dicho también que la técnica característica romana es la de perseguir al ciervo a caballo y a pie, y conducirlo, con ayuda de espantajos, banderolas, etc., hacia las redes, con todo detalle desarrollada en la cúpula de Centcelles.

Sobre el modo característico galo-romano, podemos acudir al magnífico mosaico de Lillebonne, aunque no falten ejemplos en la escultura funeraria (19). También en el arte romano suelen representarse cazas con arco de ciervos, en relación con los dioses protectores de esa actividad, especialmente Diana, como en el mosaico de la mansión de Diana en Utica (20).

No conozco en el arte sasánida ningún ejemplo que no sea a caballo, aunque siempre con arco. Los arqueros antes vistos en los marfiles hispano-musulmanes, a pesar de su semejanza, no cazan ciervos sino gacelas (núm. 27), o bien leones rampantes (núm. 25).

Más destacables son, sin duda los ejemplos carolingios en los dos peines litúrgicos ya citados (21), la decoración de la sítula de marfil del siglo XI, en la que un gran ciervo de larga cornamenta, vuelve su cabeza hacia el arquero; el mosaico de Palermo, en que se repite la escena a ambos lados de un árbol en el que se afrontan los dos grandes ciervos, concebida su anatomía de manera muy parecida al de San Baudelio.

Si bien se pueden citar ejemplos románicos en escultura y pintura con caza de ciervos, o arqueros a pie, no conozco ninguno de momento, que presente las dos condiciones a la vez. Un caso interesante, sin embargo es la representación de una cacería de ciervos en un capitel, recientemente descubierto en las excavaciones de la abadía de Marmoutier. Aquí, el cazador a pie está tocando el cuerno y con la mano izquierda clava una espada al animal que huye con la cabeza vuelta hacia atrás. Si bien continúa en otra cara del mismo capitel, no me ha sido posible verlo. Puede fecharse, al parecer, en el siglo XI, por tanto supone un precoz ejemplo de esta temática en la escultura románica, que habrá que tener en cuenta (23).

LA CACERIA DE LIEBRES

Mucho más detallada en sus aspectos técnicos se nos presenta la cacería de liebres que continúa la escena hasta aquí analizada. Se trata de una técnica, ya comentada, en la que el animal es perseguido por perros y el cazador a caballo, hasta conducirlo a unas redes.

Un elemento destacable es precisamente este útil de caza. Si bien sabemos que fue empleado en diversos momentos y pueblos, es algo característico de la cinegética greco-romana, y la mejor prueba de ello son las abundantes representaciones que conservamos. Si bien son diversos los animales que podían ser capturados por ese medio, predominan el ciervo y la liebre. Vimos cómo para este último, era suficiente con pequeñas redes colgadas en lugares estratégicos por medio de perchas o árboles. La utilización de espantajos que vemos en Centcelles, exclusivamente romano, era más adecuado para el ciervo.

Para liebres lo podemos constatar en mosaicos norteafricanos como el de Bordj-Djedid, en Cartago, aunque aquí se trate de un recinto con ellas preparado; en relieves de sarcófagos galoromanos, velozmente perseguidas hacia las redes por varios perros (24); en el mosaico de Villelaure, también en la Gallia, donde una liebre es conducida por perros a una red pequeña y curvada. Numerosos ejemplos tenemos de esta misma técnica, aunque en escenas de regreso de la cacería y no en acción, como en el panel cuarto del pórtico VI del peristilo de la mansión de la cacería en Utica (25), donde los cazadores llevan las redes y liebres, junto con los perros, típicos sloughi o lebreles norteafricanos.

También llevando la red en el hombro y liebre en la mano, lo encontramos en la mansión de Baco en Djemila, entre escenas de caza y anfiteatro (26); en mosaicos de la Pequeña cacería de Piazza Armerina (27), etc. (28).

Aunque la escena de nuestras pinturas se ha querido comparar con la cacería de onagros de Qusayr Amra, hay que señalar que aquí se trata en primer lugar, de una trampa en forma de copo, no red propiamente dicha; en segundo lugar que el animal de caza es esencialmente distinto. Por último, creo que en Qusayr Amra los modelos pueden ser tomados de las cacerías romanas, como ya se ha indicado, pero no es, en ningún caso, una prueba del "musulmanismo" o mozarabismo de nuestras pinturas.

Aunque ciertamente el mundo persa conoció la caza con red, es siempre en forma de grandes recintos, a la manera de las ricas cacerías de fieras que vemos en el Norte de Africa, pero no para la liebre. En todo caso, no conozco ninguna representación de redes de caza si se exceptúa el relieve asirio de Nínive (Museo Británico) (29), donde están preparadas para los ciervos.

Aunque se van a utilizar estos aparejos durante toda la Edad

Media en Occidente, según se ha visto, no he podido encontrar ejemplos anteriores al gótico.

Otro elemento destacable por su singularidad es el tipo de arma que sostiene el cazador de San Baudelio. Se trata, evidentemente de un tridente. Una vez más hay que acudir a Roma para explicarlo, pues no poseemos ejemplos intermedios. Vimos cómo en los textos y tratados de cacería, se hacía mención expresa de los venablos, que podían tener una, dos o tres puntas, y estas dos últimas eran especialmente aconsejables para la caza de liebres.

De dos puntas es la que en la Pequeña Cacería de Piazza Armerina lleva un jinete, clavándola en una liebre, escondida bajo un árbol e igual el cazador que a pie lleva en una mano el animal que nos ocupa, ya cazado (30). Exactamente lo vemos en la mansión de la Cacería "a courre" de El Djem, en una persecución de liebres. También de este tipo en el mosaico de la caza de Althiburos (31), en que un cazador a caballo se la está clavando a una liebre (?).

Aunque no tan frecuentes, hemos visto ya tridentes, como en el del sarcófago de Hipólito, de procedencia ática y encontrado en Tarragona (32), de extremos rectos, y que García Bellido no explicaba si no era como atributo de Poseidón, evidentemente imposible pues se trataba de una escena de cacería, y llevado por un sirviente. Exactamente igual lo volvemos a encontrar, esta vez en el mosaico de pavimento del palacio Sagrado de Constantinopla, llevada por un cazador, a pie, que se dirige presuroso a un grupo de dos perros que han capturado una liebre y la están atacando (33).

Fuera de esta obra, ya del siglo VI, no conozco otros tridentes utilizados en escenas de cacería, hasta nuestro ejemplo de San Baudelio que, por otra parte, presenta unas características muy distintas a los citados, pues las dos puntas laterales están curvadas en su salida del asta.

En cuanto al arnés del caballo, hemos observado ya las dificultades de la identificación del tipo de bocado y cabezal. Tampoco se pueden apreciar con claridad, aunque existen, las cinchas que sujetan la silla, o mejor, tela. Este tipo de tela, sencillamente rectangular, con una banda más oscura que la bordea, es muy frecuente desde lo romano, atada a los ijares, ancas y pecho con sencillas cintas, como por ejemplo en el mosaico de la ofrenda de la grulla en Khéreddine, Cartago (34), por citar solo un caso en el que se ve claramente. Está muy extendido por la Alta Edad Media occidental, según vemos en la miniatura del evangelario de Saint Bertin, y en pleno románico, en el

caballo de San Jorge, fresco de la iglesia de St. Botolphe en Hardham (Sussex) (35). Si bien no es desconocida en el mundo musulmán, hay que señalar que reciben en todos los casos una profusa decoración que se extiende por las cinchas y cola del caballo, al modo sasánida.

Cabe señalar, no obstante aquí la utilización de estribos, como era corriente en la época, siendo desconocidos en el mundo romano y sasánida. Los musulmanes los utilizan desde antiguo y la primera representación que poseemos es la del cazador de Qasr al-Heir al-Gharbi. Aquí son de tipo triangular, como los que, muchos años más tarde, podemos ver en la tapicería de Bayeux, junto con otros, iguales al que nos ocupa, semicircular.

Ambos tipos se dan en los siglos XI y XII, sin diferenciación entre los civiles y los militares (36). En la misma pintura románica podemos encontrar ejemplos de estribos semicirculares, como en los frescos de Ebreuil, los de la iglesia de Brinay en Francia (37), etc.

Puede distinguirse también en San Baudelio el uso de espuelas en el cazador que nos ocupa, y que vemos también en la tapicería de Bayeux, aunque sea difícil describirlos y hallar paralelos en detalle. Por lo que respecta a la miniatura románica hispánica, se pueden observar sillas y estribos de tipo alargado en diversas obras como la Biblia B de León, el Tumbo A de Santiago (fol. 44v), etc. (38).

Si ya he indicado al principio que era difícil distinguir un cuerno de caza cogido en el cinturón del jinete de San Baudelio, es por otra parte, uno de los objetos más característicos de las cacerías representadas en el arte románico. Así lo vemos en el capitel de la abadía de Marmoutier antes citado (39); en la caza de Teodorico de San Zeno de Verona; en San Michele de Lucca, en el taraceado de la fachada; en el dintel con relieves en San Frediano en Settino (Pisa) (40); en un capitel de la iglesia de San Antolín de Bedón, en nuestra península, y un largo etc. Anteriormente podemos seguir el mismo tema en la miniatura de una inicial en la Biblioteca de la Abadía de San Vaast, en el siglo XI (41); e incluso en el relieve longobardo, fechado en el siglo VIII (?) de la catedral de Civitá Castellano. No conozco ni su utilización ni su representación en momentos anteriores.

Aunque nos hemos referido ya antes al vestido que usa el cazador, podemos señalar aquí un estrecho parecido con el de otro "cazador", San Jorge, representado en un fresco románico del primer tercio del siglo XII, muy interesante, en la iglesia de St. Botolphe en Hardham (Sussex), también muy simple, con anchas mangas. Aunque sean estrechas en este caso, interesa destacar el pliegue formado

detrás de la pierna, muy similar al de San Baudelio, en el capitel de Haedo de Butrón, esta vez en la misma península Ibérica.

Es difícil pronunciarse sobre estas cuestiones de indumentaria medieval, sobre todo en España, por la falta de estudios completos con abundante ilustración y comparaciones. Por lo que he podido observar, de todas formas, concluiría que por ningún motivo debe pensarse en una adaptación de indumentarias musulmanas a través de lo mozárabe, como se ha pretendido señalar con respecto a San Baudelio. Es más, los ejemplos que pueden compararse con ello, responden más a modas "internacionales" o europeas al uso en el siglo XII.

En cuanto al esquema general del cazador, montado en el caballo, con la pierna ligeramente flexionada por tener el estribo alto, la forma de coger las riendas y postura del brazo, cogiendo el venablo o tridente, poseemos paralelos abundantes y de gran interés. Dentro del románico es bastante frecuente. Lo vemos así en la pintura ya citada de St. Botolphe en Hardham, aunque aquí el brazo derecho esté menos doblado hacia arriba. Más parecido quizás en el capitel de Haedo de Butrón, en cuanto a la postura del brazo derecho y flexión de la pierna, sujeta al estribo. En el destacable friso de San Ursicino de Bourges lo vemos también y como se demostró (42) está posiblemente inspirado en un sarcófago romano, en concreto el de St. Ludre en Déols. También en miniatura podemos citar el caso de la de Saint Bertin, tantas veces mencionada, y un largo etc. que no es aquí momento de detallar pero que es particularmente notable en escultura.

Buscando los orígenes o posibles modelos directos o indirectos, tenemos que acudir en este caso a Roma. La abundancia con que aparecen representados los cazadores a caballo según este esquema, a pesar de las evidentes diferencias de detalle (estribo, vestimenta), no puede ser más esclarecedora.

Una amplia serie corresponde a los jinetes con el brazo derecho levantado y las riendas a la izquierda, en ademán de azuzar a los perros o de dar orden de comienzo para la partida de cacería. Así lo vemos en el mosaico de Bordj-Djedid de Cartago, en el de la caza "a courre" de El Djem, en el de la casa de Isguntus de Hippo Regius (43), etc.

En idéntica postura pero llevando la lanza igual que en nuestra pintura, tenemos varios casos en el mosaico de la ofrenda de la grulla en Khéreddine, Cartago (44), en el justo momento posterior al lanzamiento del venablo hacia el animal, como en el mosaico del Antiquarium de Cartago (45), y aquí, en la península Ibérica, exactamen-

te igual en el mosaico de Ramalete (46) y en el medallón de Conímbriga (47), etc. Pero donde más ejemplos tenemos es en la larga serie de sarcófagos con tema de cacería generalmente de leones o jabalíes, repartidos por todas las provincias del Imperio, como el caso ya citado de San Feliu de Girona y el del Museo de Barcelona (48).

No encontramos ejemplos comparables en el arte sasánida, si exceptuamos una escena de cacería esculpida, pero de época parta, con caballero llevando la lanza a la altura de la cintura y cogida con ambas manos (49). El único ejemplo destacable en marfiles cordobeses es ya del siglo XI, en un medallón de la tapa de una arqueta del Museo Victoria y Alberto de Londres (50), con un cazador a caballo y lanza llevada según venimos describiendo, y que nos parece de un claro sabor clásico.

El conjunto de perros persiguiendo liebres es incluso más común que el esquema hasta ahora analizado, ya que aparece en numerosas ocasiones como un tema aislado, sin un contexto de cacería claro, aunque es suficiente para sugerirlo. Por su abundancia es superfluo aquí intentar señalarlos, aunque sí interesa destacar que encontramos importantes ejemplos en la musivaria, escultura y vajillas en metal y cerámica romanas, en los mosaicos de la zona de Siria y Grecia (Argos, Deir el Adas, Palacio de Constantinopla, iglesias de Palestina...), en los dos palacios omeyas citados (Qusayr Amra y Qasr al-Heir al-Gharbi), como motivo decorativo en marfiles cordobeses, en la miniatura carolingia y en el arte románico. La línea de transmisión es, por tanto, a mi modo de ver, bastante clara, y su origen clásico evidente.

Aunque encontramos perros de distinta raza, es de destacar la representación del lebril galo (vertragus) y el sloughi norteafricano en los ejemplos occidentales que veremos.

En la misma península Ibérica podemos ver esos alargados lebriles de agudo hocico y colas con el extremo curvado hacia arriba en el mosaico de Baños de Valdearados, persiguiendo liebres (51), en pequeños rectángulos que bordean el motivo central.

Muy parecidos son los norteafricanos representados en el mosaico de cacería de liebres de el Djem, en Bordj-Djedid, en Cartago, en la mansión del Asno de Djemila (52), en la Pequeña Cacería de Piazza Armerina (53), en Althiburos, en el pavimento de la iglesia de los Santos Lot y Procopio (54), en la villa del halconero en Argos, etc.

En la miniatura carolingia y persiguiendo liebres los reencontramos en el evangelario de St. Thierry de Reims (55), y más ade-

lante en la tan citada miniatura de St. Bertin. Ya en el siglo XII en el mosaico de pavimento de la iglesia de Sorde (Landes) (56), también persiguiendo liebres.

El mismo tipo de perros aparece en un bote de marfil del Museo Victoria y Alberto, procedente de taller cordobés, también junto a liebres. La esquematización del cuerpo, triangular en la parte delantera, los acerca mucho a la obra que nos ocupa, quizás más que ningún otro ejemplo. Un detalle interesante es la ancha faja que rodea el cuerpo de los animales y que ya notábamos en el perro de la parte superior en San Baudelio. Estas bandas se utilizaban y representaban ya en Roma, como podemos constatar en un mosaico de Cartago y otro de Constantina, por citar solo dos casos (57).

En cuanto al conjunto de la escena, persecución a caballo y con perros, de liebres, concebida como un gran friso, con elementos vegetales intermedios y superposición de los animales en planos paralelos para sugerir profundidad, encontramos un buen paralelo en la tapicería de Bayeux, pese a su asociación de cazador a caballo-halconero. También en los frescos de Ebreuil, aunque aquí sea el ciervo que se represente. Y si nos remontamos al Bajo Imperio romano, podemos citar el mosaico de El Djem, el de Villelaure, el de Althiburos, y en la zona oriental, el de Argos, (58), Deir el Adas en Siria, ya tardío (59), etc.

Evidentemente los ejemplos podrían multiplicarse, tanto en las obras románicas como en anteriores. Sin embargo, me parece suficiente con ésto para demostrar que, por lo que respecta a esta escena de cacería, los modelos son clásicos, introduciendo en ellos las modificaciones modernizadoras lógicas en cuanto a vestuario y arnés. Incluso se puede pensar en la síntesis de dos tipos o modelos antiguos: uno con el caballero y los perros y el otro con las liebres y quizás con los perros, que se dirigen hacia la red. Ya que si bien era corriente la caza de liebres con red y también a caballo, no solía ser tan normal la utilización de ambos sistemas, más que en el caso de los ciervos. Por lo menos así lo hemos visto, tanto en textos como en representaciones. Con todo hay alguna excepción, como en el mosaico romano de Bordj-Djedid, y quizás en sarcófagos, donde la variedad de tipos de cacería fue muy abundante (60). Aunque no poseamos paralelos tan convincentes como el caso de San Ursicino de Bourges-sarcófago de St. Loudron, no nos extrañaría que hubiera existido algún modelo perdido que se aproximara más a San Baudelio en cuanto a síntesis en los sistemas de caza.

EL HALCONERO

Nos hemos referido repetidas veces en los capítulos anteriores a la práctica de esa técnica en los distintos momentos, así como a los problemas de su conocimiento en Europa. Parece poder afirmarse por todo ello, que fue uno de los elementos característicos de la vida altomedieval europea, y que no es preciso acudir a los musulmanes para explicar este fenómeno. Hay que señalar, no obstante, que será en la época bajo medieval cuando se inicien la larga serie de tratados de cetrería, empezando por el de Federico II: "De arti venandi cum avibus" (1250) (61). La posesión y educación de esos animales se va a convertir en un signo de nobleza, y así lo vemos abundantemente representado en el arte gótico. Todo ello no sería explicable si no fuera por esa tradición anterior en la que he insistido especialmente al hablar de la cacería en Occidente bajo los reinos germánicos.

En cuanto a las representaciones de este deporte en Occidente, hay que señalar que, aunque poco abundantes, por lo menos en lo que conservamos, se pueden distinguir dos convenciones. En la primera de ellas el halconero, casi siempre a caballo, se nos presenta aislado, sin referencia alguna a perros, armas o caza determinada. Es así, una imagen representativa más que narrativa. Así lo vemos por ejemplo en las figuraciones de los meses a partir del siglo XI especialmente en manuscritos (62) y en diversos relieves, como en el tímpano de la iglesia Parthenay-le-Vieux (Deux Sevres), en el cual, el halconero, a caballo se ha querido identificar con la figura de Constantino (63).

Más numerosas son las representaciones de halconeros con acompañamiento de otros animales de caza como los perros, y el objeto de la misma. Así lo vemos en el tapiz de Bayeux, aunque se den los dos tipos, ya que si bien Harold va acompañado de sus perros, persiguiendo liebres (?) en una de las escenas, en otras el mismo o sus acompañantes lo llevan simplemente en la mano, como atributo, o bien para identificarse con respecto a los normandos.

Ya de fines del mismo siglo XII conservamos otros ejemplos, que van a ir aumentando de manera progresiva y notable a medida que avancemos en el tiempo. Esta vez en otros medios, como en las pinturas de Ebreuil y la "taracea" de la fachada de San Michele en Lucca, y también aquí en España, en el capitel ya citado de Haedo

de Butrón (Burgos), acompañando en todos los casos otras escenas diversas, también de cacería.

El esquema que vemos en San Baudelio, es decir, jinete con las riendas en la mano derecha y a la altura del hombro, y el torso casi de frente, con el halcón en la mano izquierda, levantado el brazo hacia atrás, es quizás el preferido para las figuraciones de halconeros, ya desde tiempos antiguos. Si bien en el tapiz de Bayeux aparece siempre delante del jinete, cogido de su mano izquierda, sobre la cerviz del caballo, exactamente como el nuestro lo encontramos en San Michele in Lucca y mucho antes, también en Occidente, en el relieve longobardo de San Saba de Roma.

Sin embargo, donde más ejemplo podemos encontrar es en el arte musulmán, bizantino y parece que de tradición sasánida. Ya del siglo VII-VIII, es una placa de plomo con un halconero a caballo en postura parecida a la que estudiamos (64). Pero es en los tejidos donde más se representan, y lo que explica su difusión. A los siglos X-XI pertenecen dos sedas, una de ellas con un halconero en medallón polilobulado, conservado en Inglaterra (tesoro de la catedral de Durham) (65), y otra en una colección particular con dos halconeros, en el esquema ya conocido, afrontados a un árbol (66). También en cerámica tenemos ejemplos, anteriores, como una copa procedente de la excavación de Nishapur y fechada en el siglo X (67), aunque aquí el halcón lo lleve en la mano que toma las riendas, y con espada en la otra, levantada hacia atrás. Sin embargo también el arte bizantino nos ofrece tempranos ejemplos, como en los medallones en esmalte de la Pala de Oro de San Marcos de Venecia. Aunque la fecha es dudosa, parece que estos y otros pequeños medallones son las piezas más tempranas que componen esa obra. No hay aquí nada que nos pueda hacer pensar en influencia directa de lo musulmán, pues el presunto emperador que se representa va vestido perfectamente a la moda bizantina. Sin embargo no sería difícil imaginar una adaptación de los modelos tomados de telas, como hemos visto era tan frecuente dentro de la sedería bizantina, sobre todo a partir de la dinastía macedónica.

Por lo que a nosotros nos interesa, resultan sin duda más significativos los ejemplos conservados en la misma península y procedentes de talleres e industrias califales de Al Andalus o incluso posteriores. En este sentido merecen destacarse las arquetas y botes de marfil ya citados, con abundantes representaciones de este tema. Prácticamente idénticos al halconero de San Baudelio son los que

figuran en medallones en los botes del Museo del Louvre (68), en la arqueta de la catedral de Pamplona, en la tapa del bote también del Museo del Louvre, aunque en este caso el esquema esté invertido (69); y otra, probablemente del siglo XI hoy en el Victoria y Alberto de Londres, de posible procedencia cordobesa (70). También en la industria de la sedería, los musulmanes hispánicos adoptaron la figura del halconero, como podemos ver en el llamado sudario de San Lázaro de la catedral de Autun (71), que si bien repite el esquema, presenta unas características orientalizantes en multitud de detalles que lo apartan de San Baudelio, aunque cronológicamente sea más cercano, del siglo XI.

Señalemos también que un poco anterior o contemporáneo de nuestras pinturas tenemos otro ejemplo, en un ambiente muy distinto, esta vez en una miniatura ilustrando un texto de San Gregorio, las *Moralia in Iob*, procedente de Citeaux (1110-1120), y que representa a una dama a caballo con guante en la mano derecha, hacia atrás, sobre el que se apoya un halcón, muy visibles sus pihuelas, y llevando las riendas en la izquierda, idéntico por tanto aunque invertido el esquema.

Otro dato interesante para fijar procedencias y orígenes es precisamente la utilización de guante, que nos parece bastante claro en San Baudelio para sostener el halcón, sobre el dorso de la mano. Si bien las pihuelas son otro elemento a destacar, no podemos, por el estado de conservación y la calidad de las fotografías, precisar si las hay en nuestro caso, aunque es casi seguro. Estos dos elementos, junto con la caperuza, que solo aparece a partir del siglo XIII, contemporáneo al tratado de Federico II, y procedente al parecer de Asia anterior, son quizá los que permiten distinguir con claridad la halconería de cualquier otra representación de cetrería, con otros animales.

Aparte del ejemplo en la miniatura anterior, vemos también la utilización del guante en el bote de marfil cordobés del Louvre, en los esmaltes de la Pala de Oro, etc.

La espada colgada del cinto no es, sin embargo, tan usual en las representaciones de halconería, ya que con poca frecuencia esa técnica se completa con tal arma. Solo podemos citar el caso de la cerámica de Nishapur, que la lleva desenfundada en la mano izquierda (72). Por lo que respecta al tipo de espada, o mejor vaina y mango, que es lo único visible, poco podemos decir que nos aporte datos de procedencia ya que es uno de los más corrientes en este momen-

to del siglo XII, tanto en el mundo cristiano como en el musulmán. Los únicos detalles visibles y que nos pueden ayudar a su identificación son, por una parte el mango, con la cruz curvada hacia abajo y posiblemente el extremo en forma de bola. Y por otra la terminación en punta de la misma vaina. Muy parecida es la que utilizan los guerreros cazadores de león en el cofre bizantino de la catedral de Troyes, y que deriva naturalmente, como el resto de los detalles, de modelos sasánidas. También las encontramos en alguna arqueta de marfil cordobés (73), así como en el armamento de gran número de figuras del tapiz de Bayeux, ya en pleno románico.

Por lo dicho hasta aquí, me parece que se puede afirmar que el esquema del halconero responde a modelos de procedencia sasánida, aunque muy modificados a través de lo musulmán o bizantino.

Si bien hay que contar con la restauración de las partes superiores, la cabeza y el halcón, me parece bastante evidente el parentesco que existe, en la manera de tomar las riendas, la postura de los hombros, la disposición del brazo, la mano enguantada, y modo de sentarse en la silla, entre nuestro halconero y el que aparece concretamente en uno de los botes cordobeses ya citados (74). El modelo para San Baudelio pudo, por tanto, proceder de una de esas piezas, tan conocidas en el mundo cristiano peninsular, debido a que eran corriente botín de guerra y se utilizaban como relicarios en iglesias y monasterios. O también se pudo tomar el mismo esquema de variados medios, cerámica, tejidos, etc.

El conocimiento e importación de todo tipo de objetos musulmanes está perfectamente documentada, sobre todo en zonas o regiones como España, Sicilia, Egipto o Siria, donde convivieron o tuvieron estrecho contacto cristianos y musulmanes. No obstante esos mismos objetos y esquemas derivados de ellos, se conocieron ya desde época temprana en otras zonas, como la misma Francia o Italia, y las telas conservadas allí desde antiguo son prueba suficientemente clara. Insisto, pues en que la comprobación de una inspiración en modelos musulmanes en época románica, sobre todo, no es más que una conocida y extendida constatación que podría hacerse en multitud de ocasiones y casos, y que no indica, el trabajo directo de un artesano o taller musulmán.

Si he dejado un poco de lado el ejemplo más temprano de halconero siguiendo este esquema, y que se encuentra en el siglo VIII en Occidente: el relieve de San Saba en Roma, es porque su proce-

dencia y datación me parecen dudosas y no considero que sea un ejemplo suficientemente válido.

Por otra parte no hay que descuidar la otra vía de transmisión de esquemas, sea de su propia creación o bien de la herencia clásica o de ese mundo oriental de la zona iraní y que es Bizancio. Las relaciones con Occidente fueron constantes y no nos extrañaría que por mediación de tejidos y a través del mismo Imperio otomano, se dieran a conocer a Occidente los mismos o parecidos esquemas, pero no contamos con ejemplos significativos que puedan sugerirlo en el caso del halconero a caballo, dejando a un lado los esmaltes de la Pala de Oro, por otra parte muy discutidos.

Un detalle un poco aparte de lo que acabamos de decir, es la misma figura del caballo que monta el halconero en San Baudelio de Berlanga. Señalábamos ya el parecido que ofrecía con el asno de las pinturas del friso superior. En realidad la confusión de animales, y la escasa importancia que se daba a este respecto en la misma época románica, lo podemos constatar también en algunas ilustraciones de Beato, donde es difícil distinguir entre uno y otro: asnos perfectos con largas patas y estatura de caballo y viceversa son frecuentes. Creo que es un dato más a tener en cuenta a la hora de concluir un claro estilo románico en el conjunto que nos ocupa.

La pérdida total de los frescos del muro Sur y parte correspondiente en la embocadura del ábside, suponen la desaparición probable de la mitad de un ciclo. ¿También allí se desarrollaba una temática venatoria? Sin duda nos hubiera proporcionado un número mucho mayor de datos para desentrañar, tanto su sentido como el origen de sus composiciones.

PINTURA DE LA TRIBUNA: EL DROMEDARIO

Animal muy conocido en el mundo antiguo por las numerosas funciones que cumplía, va a ser considerado en la Edad Media Occidental como exótico. Dromedarios como el nuestro, con una sola jiba son los usualmente conocidos y representados en el arte romano, especialmente como animales de carga, incluso para la guerra. Cargados y enjaezados los encontramos en terracotas y lámparas de Siria y otros lugares del Imperio, especialmente en ciudades caravaneras como Palmira... (75), y también en el arco de Constantino, portando paquetes. En algunos momentos fueron también ex-

hibidos en el circo, por ejemplo en época de Claudio, y representado un caso así en el mosaico del Aventino. Numerosas son también sus apariciones en los mosaicos del Norte de Africa, generalmente en relación con el hombre, transportando carga, o sirviendo de montura, como en el mosaico de la mansión de la procesión dionisiaca de El Djem (76), etc.

En el arte paleocristiano suele aparecer en relación con los Reyes Magos en abundantes sarcófagos, o bien con historias bíblicas veterotestamentarias: historia de José (en sarcófago de mediados del s. IV en San Pedro de Roma), historia de Susana (Génesis de Vienna), etc.

En el arte bizantino lo encontramos ya desde los mosaicos de pavimento del Palacio Sagrado de Constantinopla, siendo montados por niños, y, aunque Justiniano suprimió su uso para carga de provisiones en las guerras, sigue apareciendo, en la miniatura (conducido por un negro con látigo en el evangelario de la Biblioteca Nacional de París, gr. 64, en la tabla de cánones junto a un elefante (77), y hasta en las ya citadas pinturas de las escaleras de Santa Sofía de Kiev, llevado también por un personaje y cargado.

A pesar de la abundante utilización y existencia de esos animales en Arabia, de la que se convierten poco menos que en símbolo, no son tan numerosas las representaciones en el arte musulmán como cabría esperar. Incluso en la tela musulmana de Saint Josse, actualmente en el M. del Louvre (78), se adopta el tipo de Asia central, con dos jibas, seguramente por adaptación de modelos persas. Si lo encontramos cargado de paquetes en el palacio de Qusayr Amra, ello no indica, como ya hemos visto, utilización de esquemas y tradiciones musulmanas, sino que incluso se han señalado parentescos con lo bizantino del palacio Sagrado (79).

Por lo que respecta al arte hispano-musulmán, solo podemos constatar su presencia en la arqueta del Museo Victoria y Alberto, con medallones en los que se enfrentan a un árbol dos dromedarios, con una sola jiba; y en la cubierta de la misma, quizás también otro animal de este tipo que en lugar de jiba tiene una especie de ventana por la que asoma un rostro humano (80). Anterior, de época califal, es la pila de mármol con un dromedario esculpido en la parte exterior, actualmente en una colección particular de Madrid (81).

Como ya hemos dicho, se considera exótico en Occidente, y como tal aparece en los bestiarios. Si bien no podemos encontrarlo en el conocido Fisiólogo, ya en el siglo VII San Isidoro nos habla de

él, demostrando que se conocían bien los tipos de camello con una y dos jibas. En relación con su capacidad y disposición para recibir carga, se le considera signo de humildad. Rábano Mauro indica que como los otros rumiantes es imagen de las almas que meditan así los mandatos divinos.

En el contexto de las ilustraciones del texto de Beato, ya del siglo X, lo vemos representado en el Arca de Noé, en los de Valcavado (fol. 73v.), Seo de Urgel (fol. 82v.), Gerona (fol. 163). Y ya en el románico aparece también en el arca del Beato de Fernando I, con una joroba anaranjada, cabeza amarilla y cuello bastante largo.

Esto último nos hace pensar inmediatamente en nuestro ejemplo de San Baudelio, en el que lo más destacable es ese inmenso y curvado cuello que, por otra parte, no encontramos en ninguna de las obras señaladas. Podemos pensar quizás en una ilustración de bestiario como fuente de inspiración o modelo, ya que el modo en que está concebido su cuerpo, indica claramente un desconocimiento total de esos animales y de un modelo medianamente naturalista, como serían las mismas arquetapas antes citadas.

EL ELEFANTE

Son numerosos los motivos que explican la abundancia y variedad de representaciones de elefantes que podemos encontrar en el arte de todos los pueblos que, de Oriente a Occidente, hemos observado tratando la temática de cacería.

Nos interesa aquí especialmente señalar cómo se conocieron en Occidente estos animales y por qué causas. Partiendo de los romanos, conviene destacar que el primer contacto que tuvieron con los elefantes es, al parecer a través de los que trajo el rey Pirro a Tarento, y que causaron gran efecto entre las tropas romanas, ya que fueron utilizados para la guerra. Eran seguramente elefantes indios. Numerosas descripciones de los escritores latinos nos hablan de ellos y el mismo pueblo de Roma tuvo ocasión de verlos en la exposición triunfal después de la victoria, en la que apresaron buen número de ellos. Quizás es a raíz de ello que empiezan a aparecer esos elefantes indios en los "aes signatum" de la primera mitad del siglo III a. J. C. (82).

Una de las mayores curiosidades que presentaban esos elefantes en comparación con los africanos, utilizados por los cartagineses

años después, era que llevaban sobre su lomo una especie de torre con guerreros y el conductor, y de ello se hace eco la literatura latina (83).

En las guerras púnicas sabemos de grandes cantidades de elefantes, esta vez africanos, que pasaron y vivieron en España durante un tiempo. En las numerosas representaciones que ilustran ese conocimiento, tanto en monedas (emblema de la gens Caecilia, por ejemplo), como en cerámica, etc., es curioso constatar que muy pronto empiezan ya a confundirse los dos tipos de elefantes. Así los vemos con el lomo cóncavo típico de los africanos, pero con pequeñas orejas (84), y viceversa.

Pronto empezaron también los romanos a utilizar elefantes para sus guerras, pero continuaban las sorpresas al entrar en contacto con los temibles de tipo indio, cargados con su *castillete*, ya en el siglo IV en sus campañas contra los persas (85).

Con la conquista del Norte de Africa, ese animal va a entrar de lleno en la vida romana y no nos interesa aquí señalar la cantidad de representaciones a que dió lugar, ya que en todos los medios artísticos y, en multitud de usos, lo podemos encontrar, y en muchas ocasiones mezclándose los dos tipos de elefantes, como hemos visto. En relación con la cacería debemos indicar que si bien eran capturados en abundancia en el Norte de Africa para los espectáculos de anfiteatro, como podemos ver en la gran cacería de Piazza Armerina (86), la obtención del marfil era a través, especialmente del comercio con el centro de Asia, ya que los africanos no eran muy apreciados en este sentido.

Realizando tareas diversas o bien aislado, junto con otros animales, reales o fantásticos, lo encontramos abundantemente en los mosaicos del Norte de Africa, de época bajo-imperial, como en la llamada "mansión del asno" de Djemila (87), y que veremos también, en una composición muy parecida, en la sinagoga de Nirim, en el mosaico de pavimento, aunque ya la esquematización es patente.

Un proceso semejante se observa en el mundo persa, en este caso utilizando exclusivamente el elefante indio. Me refiero al paso de las representaciones en las que los elefantes realizan una determinada tarea, bien sea en la guerra o en la caza (Taq-i-Bostán), a las que lo utilizan como motivo "decorativo", estilizándolo en muy alto grado. Así sucede especialmente en las telas. Y quizás a través de ellas toma carta de naturaleza en el arte bizantino. Destacaríamos

los elefantes encerrados en medallones de una seda bizantina conservada en Aix-la-Chapelle (tesoro de la catedral) (88), y también en la miniatura: figurando entre los temas marginales como en una tabla de cánones de un evangelario (89), en un relieve, posiblemente de un cancel (90), etc...

En la Alta Edad Media occidental reencontramos ese animal concebido de manera bastante estilizada, apartándose mucho de la realidad, en el mundo carolingio, sobre todo en las ilustraciones marginales de manuscritos. Si bien se conoció el elefante en la corte de Carlomagno, según el conocido testimonio del envío de uno de estos animales al emperador por Harum al-Rashid, en 787, podemos pensar en una apropiación de modelos romanos, más que un intento de representar un animal conocido. Lo podemos encontrar en el margen superior de una tabla de cánones del evangelario de Lothario (91); en idéntica ubicación en las enjutas de un arco, de la primera Biblia de Carlos el Calvo (92).

El mundo musulmán va a conocerlo también en abundancia, representado tanto en telas, como la espléndida de Saint-Josse del museo del Louvre, del siglo X; como en marfiles, procedentes de taller cordobés: portando un palanquín con personajes (93), en el bote del M. Victoria y Alberto de Londres; afrontados a una palma en una arqueta del mismo museo (94); con guerreros directamente montados en sus lomos en la arqueta de Pamplona (95), etc.

Otro grupo interesante lo podemos constatar aquí, en la península, en la miniatura de los Beatos ya del siglo X. Aparece en el de Valcavado (fol. 73v.) y en el de la Seo de Urgel (82v.), siempre en el arca de Noé (96), y de tipo indio, con pequeñas orejas. Ya del paso del X al XI conservamos otro ejemplo en el Beato de Fernando I (folio 109). De manera mucho más realista es el que tenemos en la Biblia de Roda, ya románica. No es muy abundante de todas formas en la escultura románica española, aunque lo podemos ver en San Pedro de Avila y San Millán de Segovia, por ejemplo.

En cambio, en Francia y entre los siglos XI y XIII es muy frecuente, tanto en escultura como en la ilustración de bestiarios y otros manuscritos (97).

Esa popularidad es debida en buena parte a que era un animal exótico pero conocido, y en las descripciones y costumbres que se le imputan se observa esa mezcla de realidad y fantasía tan pintoresca. San Isidoro hablaba ya de él como muy apto para la guerra, en la que se usaban colocando un castillete sobre su lomo (98), evi-

dentamente recogiendo la tradición transmitida por los autores clásicos, ya mencionados. Se le asigna un carácter positivo, especialmente por su castidad, y en torno a ello la frigidez que padece, solo remediada por la mandrágora... Su trompa es descrita por Isidoro como parecida a una serpiente defendida por los colmillos de marfil. Pero ya anteriormente ocupaba un puesto destacable en los libros de historia natural, recogidos, copiados y cristianizados en el mundo medieval. Especialmente destacable es el Fisiólogo, quizás el más importante y difundido bestiario medieval. Parece por su redacción que en principio, quizás escrito en Alejandría entre los siglos II y V, era un texto exclusivamente científico, y que más adelante se le añadieron unos comentarios a cada uno de los animales descritos y dotándolos de un sentido simbólico gracias a las costumbres que se les atribuyen. Así podemos leer una pintoresca relación de los modos de reproducción de su anatomía, (carece de articulaciones en las piernas) y los problemas que ello le causa. Lo más destacable es, no obstante, que se comenta que el elefante es enemigo de la serpiente, y por tanto interpretado en lo cristiano como algo muy positivo (99).

Centrándonos ya en el elefante que nos ocupa, lo más destacable es ese enorme castillo que soporta en sus cóncavos lomos de tipo africano, y que se sujeta al cuello, ijares y ancas por medio de unas bandas ricamente decoradas. Es realmente difícil establecer paralelos en detalle por lo que respecta al resto del cuerpo, trompa, cabeza, etc., ya que la abundancia y variedad priva en todos los ejemplos que he podido observar, incluso dentro de un mismo momento. Si bien en lo bizantino suele representarse a la manera persa, con una palma que sobresale por detrás del lomo, la verdad es que en las mismas arquetas cordobesas, casi contemporáneas, no hay dos que se parezcan. Por eso es de la máxima importancia el elemento castillete por lo que a relaciones se refiere. De hecho, a pesar de que fuera la práctica usual en Persia el uso de ese elemento para la guerra, la verdad es que pocos testimonios han dejado en sus figuraciones como animal estilizado, conocidas en telas y demás objetos. Tampoco lo vemos en el mundo musulmán, aunque sí los palanquines transportando personajes, o las telas en el lomo para ser montados (100).

Los dos momentos en que se va a describir y representar este artefacto son, por una parte el mundo romano, donde se acostumbra a colocar los personajes en su interior (101), y con más abun-

dancia en el románico. Podemos señalar el que figura en un friso esculpido en la fachada de la iglesia de Andlau, junto a temas de carcería ya comentados (102); también en escultura en Schaffhouse (Suiza), con castillo y elementos vegetales (103); con cernac y castillo en la iglesia de la Trinidad de Caen. En cuanto a pintura monumental podemos recordar el friso con elefantes portando castillos en el zócalo de Santa María della Libera, en el ábside, aunque sean ya del 1200 (104). Y también en miniatura, entre la que podemos citar como ejemplos un bestiario del museo Británico (105), con un elefante llevando un castillo lleno de personajes en su lomo, y atado con unas cintas; y también en la Biblia de Manerius, de fines del siglo XII, en la biblioteca de Santa Genoveva de París (106). Debemos insistir, por otra parte, en la pervivencia de la tradición clásica a nivel también textual, para el caso concreto de la descripción de este castillete, como hemos ya dicho.

EL OSO

Es un animal poco clásico de los bestiarios, a diferencia del anterior. Muy conocido en Occidente, también en nuestra Península, se representa ya desde antiguo, bien en las venationes del anfiteatro (en mosaicos romanos, a veces con su nombre propio) (107), amaestrado o tocando algún instrumento, como en Qusayr Amra; siendo cazado, como en el tapiz de Bayeux, o simplemente en relación con otros animales, en las mismas arcas de Noé de los Beatos, antes citadas. Se destaca con especial atención en todos los casos su abundante pelaje y sus temibles garras, aunque por lo demás el parecido con la realidad es muy escaso.

Es frecuente en el románico asturiano que se represente en lugar de leones o junto a éstos, siendo cazados, como vemos en un capitel de la cámara Santa de Oviedo (108), y también en otro de San Pedro de Villanueva (109).

A diferencia del elefante, este animal tuvo en época medieval un carácter negativo, en relación casi siempre con el pecado de la gula, aunque como contraste, tan característico de este momento, puede a veces simbolizar el cristianismo. Ello se debe a que en los tratados científicos se habla de que paren masas informes que después van modelando. Así, como el cristianismo modela, reforma y regenera a los pueblos paganos. San Isidoro por su parte, se limita

a destacar la debilidad de su cabeza y la fuerza que reside en sus brazos y riñones (110).

No he podido encontrar ejemplos comparables al de San Baudelio.

EL GUERRERO

Nos hemos referido en capítulos anteriores a diversos aspectos que atañen a la figura del presunto "guerrero moro", situado en el pretil de la tribuna, lado Norte, de San Baudelio.

Destacables a mi modo de ver, eran las restauraciones probadas en la parte baja del calzado y que no permiten afirmar el uso de esas botas acabadas en punta, como se ven en la actualidad. Dato que se ha tomado en ocasiones como una de las pruebas de su musulmanismo. Otra era la que se refería a la vestimenta y en la que, ya insistimos, tampoco vemos detalles o modas "características", sino más bien un tipo usual en la época románica, a nivel "europeo".

Por lo que se refiere al escudo las dudas son todavía mayores. Se trata aquí de una gran pieza circular, al parecer cogida por detrás con la mano izquierda y quizás atada en los hombros. Este tipo conviene a los guerreros de a pie por sus dimensiones. En los siglos X, XI y XII se utilizan dos tipos esenciales: el circular y el almendrado, este último en la caballería. Y no solo en la Península sino en todo Occidente, por lo menos. Buen ejemplo de ello es la tapicería de Bayeux, que ilustra con profusión ambos tipos.

En la Hispania cristiana tenemos ejemplos en la Biblia de Roda, en Santa María de Tahull, en el Beato de Turín, en el de Gerona (folios 242 y 257), en el de Silos (fol. 194), de fechas diversas que se escalonan del X al XII. Y también en los marfiles cordobeses podemos encontrarlos (111). La mayoría de ellos presentan decoración profusa, aunque el motivo de borlas y triple punteado de San Baudelio no lo he encontrado en ninguno.

Pero no es este tipo exclusivo del siglo X en adelante, sino que podemos encontrar ejemplos anteriores en abundancia, ya que su utilización fue muy extendida en otras épocas y culturas. Así por ejemplo en lo carolingio: en una cubierta de libro en marfil, del siglo VIII (112), otra del Museo Nacional de Florencia, del s. IX (113); en miniaturas del Psalterio de Utrecht (114). También en el momento merovingio, en la pátera ya citada, quizás de procedencia bizanti-

na (115). Muy abundante en el mundo bizantino (plato de Teodosio del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, cofre de Troyes...) y en la Persia sasánida y Roma, donde eran muy utilizados tanto para la guerra como para la cacería, junto a otros tipos, principalmente el ovalado en la Roma bajo-imperial.

No nos parece por tanto indicativo de musulmanismo, pues si estos los utilizaron no fue en todo caso más que por adopción de armamento y técnicas militares romanas y persas.

No obstante es cierto que más adelante, ya en los siglos XIII y XIV, los mismos artesanos van a adscribir el escudo circular a los musulmanes y el alargado a los cristianos (116).

La lanza no presenta particularidad especial, aparte de que la punta sea a duras penas identificable.

En cuanto al esquema y postura del guerrero, señalaría que se trata de una convención generalizada y de la que podríamos citar ejemplos desde la Antigüedad hasta el siglo XII por lo menos, pasando por las diversas culturas y momentos, siempre repetidos.

Aunque no sea indicativo de nada, señalaré el parentesco que existe entre la parte superior del guerrero, cabeza y punta de lanza, de San Baudelio, y el busto representando la vejez en el tema clásico de las edades de la vida, en las pinturas del tepidarium de Qusayr Amra (117).

MOTIVOS DECORATIVOS

Por lo que se refiere a los repetidos motivos, podemos señalar idéntica "universalidad" que en el caso anterior.

El más abundante, que se repite en las arquerías de la tribuna y en los paneles del dromedario y oso, no es más que una estilizada palmeta, muy simple, y es un tema que podemos seguir desde el mundo clásico en abundantes combinaciones, hasta en las orlas de las miniaturas de Beato y los herrajes que decoran las puertas de madera románicas, pasando por Bizancio en tejidos, esmaltes, pinturas y miniatura, y la Alta Edad Media Occidental. Solo por citar paralelos más cercanos en cuanto a estilización podemos acudir a las pinturas bizantinas de Santa Sofía de Kiev, así como a un bote de marfil cordobés del Museo Victoria y Alberto (118). También en telas bizantinas como la del Museo del Vaticano (119), la del Museo de Lyon, procedente de Mozac, etc. En mosaicos romanos se puede señalar idén-

tica estilización en "Cour de la Ferme Hadj Ferjani" en El Djem (120), en la mansión de los caballeros de Cartago, en el mosaico de las estaciones (121), y un largo etc., que no es aquí momento de detallar.

Más difícil me ha resultado encontrar paralelos para el motivo que se repite en sentido vertical en el panel ocupado por el guerrero, aunque es una estilización con base en la misma palmeta.

Otro motivo interesante en San Baudelio es la llamada "tela" en el pretil de la tribuna. Si bien el tema de los círculos entrelazados es común a todo el mundo clásico, con gran riqueza de variantes, para nuestro caso concreto hay que señalar estrechos paralelos con abundantes tejidos sasánidas, bizantinos y musulmanes. Son círculos organizados en hileras superpuestas y enlazados por medio de otros más pequeños, y que contienen en su interior diversos temas animales, entre ellos las águilas explayadas, como es nuestro caso. Así por ejemplo en un tejido de seda de Antinoe (Egipto) del siglo VI-VII, con un carnero otro del museo de Artes decorativas de París, con un simurgh; muy parecido es el del Museo Nacional de Florencia de la misma época que el primero, y un largo etc. (122).

El tema de las águilas con alas explayadas lo encontramos también en la tapa de un bote de marfil cordobés.

Por medio de esos tejidos musulmanes y bizantinos se dieron a conocer a occidente estos interesantes temas animales y geométricos, aunque en el caso de la Península Ibérica sea destacable la relación con los talleres egipcios de tejidos, de tan larga tradición.

En el cuadriculado de fondo que queda en los intersicios de los círculos, distinguimos un tema que se encuentra también en una cerámica vidriada del siglo IX procedente de Samarra (123), aunque no sea necesario buscar paralelos tan alejados, pues debían ser comunes también en parecidas piezas occidentales,

NOTAS

(1) FISIÓLOGO, *El Bestiario medieval*. Int. trad. y not. de N. Guglielmi, Buenos Aires, 1971, pág. 79 y n. 188, p. 101.

(2) Ver por ejemplo THIEBAUX, Marcelle, *The Stag of Love. The Chase in Medieval Literature*. Ithaca-London, 1974.

(3) VAN MARLE, *Op. cit.*, pág. 204.

(4) GABORIT-CHOPIN, *Op. cit.*, fig. 125-127, pág. 95.

(5) GOLDSCHMIDT, A., *Op. cit.*, t. I, figs. 63 a) y b).

(6) DIEHL (Ch.), *Op. cit.*, fig. 1187.

(7) Biblioteca Nacional de París, en LAZAREV, V., *Op. cit.*, fig. 256.

(8) DUFRENNE, Suzy, *Op. cit.*, Pl. 21 y 35.

(9) V. Algunos ejemplos en excelentes fotografías, en GHIRSHMAN, R., *Op. cit.*

(10) IBN HUDAYL, *Gala de caballeros, blasón de paladines*, ed. M.^a J. Viguera, Madrid, 1977, págs. 200 y ss. cap. XVIII. V. una ballesta musulmana del s. XIV del Museo Arqueológico provincial de Granada, en MOLINA FAJARDO, E., *Caza en el recinto de la Alhambra*, en "Cuadernos de la Alhambra", 3, (1967), fig. XVIII B, de un tipo bastante más depurado que la que se ilustra en San Baudelio, aunque con una curvatura parecida.

(11) V. nota 5.

(12) M. de Louvre, ver en VAN MARLE, *Op. cit.*, fig. 127, t. II.

(13) Epernay, bibl. de la villa, 1.7, fol. 13, en BOINET, A., *Op. cit.*, Pl. LXVI.

(14) Ver nota 5.

(15) Aix-la-Chapelle, en GABORIT-CHOPIN, *Op. cit.*, fig. 127.

(16) Walrus Ivory, h.a. 1100, en BECKWITH, J., *Ivory carvings in Early medieval England*, London, 1972, figs. 99-102, núm. 45.

(17) Museo de Burgos. FERRANDIS, J., *Op. cit.*, núm. 25, lám. XLVIII.

(18) Museo Arqueológico Nacional. FERRANDIS, *Op. cit.*, núm. 27, lám. LVI.

(19) V. sobre esta técnica y sus representaciones: VAUTHEY, Max y Paul, *A propos des représentations antiques de la "chasse au brame"*, en "Revue archéologique du centre", t. VII, fasc. 4, (1968), pp. 335-342.

(20) ALEXANDER, M. A-ENNAIFER, Mongi, *Corpus des Mosaïques de Tunisie*, vol. II, fasc. 3, Utique, Mosaïques sans localisation précise et EL ALIA. Tunis, 1976, número 258, Pl. V y XXXVIII.

(21) Ver nota 5.

(22) Ver nota 4.

(23) DURLIAT, Marcel, *Fouilles a Marmoutier*, en "Bulletin Monumental", t. 135, 1977, pp. 237-238. También los ejemplos citados en CROZET, R., *Op. cit.*

(24) En AYMARD, J., *Op. cit.*, figs. XII-B y XXV-A.

(25) ALEXANDER-ENNAIFER y collab, *Corpus des Mosaïques de Tunisie*. Vol. I. Región de Ghar el Meih (Porta Farina), fasc. I. Utique. Insulae I-II-III, Tunis, 1974, páginas 75-78, figs. XXXVI, XXXVII, LXIV.

(26) DUNBABIN, K., *Op. cit.*, fig. 45.

(27) IBIDEM, fig. 198.

(28) También preseguídos por perros y llevados a la red hay más ejemplos en el caso de los ciervos, como en el mismo mosaico de Centcelles, en Utica, en la pequeña cacería de Piazza Armerina, en el fragmento de sarcófago del Museo de Mérida y a todo un grupo al que pertenece, bien representado en la Gallia romana. V. AYMARD, *Op. cit.*, figs. XXIA, XB, etc.

(29) VAN MARLE, *Op. cit.*, fig. 260.

(30) DUNBABIN, K., *Op. cit.*, fig. 198.

(31) ENNAIFAR, M. *Op. cit.*, fig., pág. 17.

(32) GARCIA BELLIDO, A., *Op. cit.*, fig. 262.

(33) LAVIN, I., *Op. cit.*, fig. 136.

(34) DUNBABIN, K., *Op. cit.*, fig. 35.

(35) AINAUD, J., *Op. cit.*, fig. 145.

(36) V. para estos problemas debido a poca claridad de las representaciones: MAUTÉ de RIQUER, *L' Arnés del cavaller*, págs. 26 y ss.

(37) FOCILLON, *Op. cit.*, fig., pág. 123.

(38) Ver nota 41, en 2.4.2.

(39) Ver nota 23.

(40) DECKER, *Op. cit.*, fig. 62.

(41) Fol. 53. Arras, bibl. municipal, ms. 559 (435) I, en GRODECKI-MUTHERICH-TARALON-WORMALD, *Op. cit.*, fig. 195.

(42) V. ADHEMAR, Jean, *Influences antiques dans l'Art du moyen age français*. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration, London, 1939, págs. 164-165, figuras 24 y 25.

(43) DUNBABIN, K., *Op. cit.*, fig. 29.

(44) IBIDEM, figs. 35, 36, 37.

(45) AYMARD, *Op. cit.*, Pl. XIX.

(46) TARACENA-VAZQUEZ DE PARGA, *Op. cit.*, figs. X, XI, XII.

(47) BAIIRAO OLEIRO, *Op. cit.*, figs. 7 y 8.

(48) GARCIA BELLIDO, *Op. cit.*, núms. 265 y 306. Ver más ejemplos de diversa procedencia pero repitiendo el mismo esquema en AYMARD, *Op. cit.*, figs. XV, XVIII, XXVIII, XXIX.

- (49) GHIRSHMAN, R., *Op. cit.*, fig. 122.
- (50) FERRANDIS, J., *Op. cit.*, núm. 22, Pl. XLII.
- (51) ARGENTE, José Luis, en Symposium, "Segovia y la arqueología romana", Barcelona, 1977.
- (52) DUNBABIN, K., *Op. cit.*, fig. 186.
- (53) IBIDEM, fig. 198.
- (54) En AVI-YONAH, M., *Une école de mosaïque...* Pl. CLXXXII, 1.
- (55) Bibl. de la villa, 7, fol. 16v. BOINET, A., *Op. cit.*, Pl. LXXXV.
- (56) STERN, H., *La mosaïque de la cathédrale de Reims*, fig. 10.
- (57) DUNBABIN, *Op. cit.*, figs. 21 y 34.
- (58) AKERSTROM-HOUGEN, *Op. cit.*, abundantes figs. y láms. en tomo aparte.
- (59) AKERSTROM-HOUGEN, *Op. cit.*, fig. 48.
- (60) Por ejemplo en uno galo-romano aparecen liebres dirigidas y perseguidas por lebreles hacia las redes, sin que se vea el cazador, en AYMARD, *Op. cit.*, lám. XII. Y en un mosaico de Oudna (DUNBABIN, *Op. cit.*, fig. 22), cazadores a caballo con perros que persiguen liebres.
- (61) En España y siguiendo este modelo se va a escribir abundantes libros de cetrería, entre los que podemos destacar el de Pero LOPEZ DE AYALA, Libro de la caza de las aves, y el del Príncipe don Juan Manuel, Libro de la caza.
- (62) En diversos manuscritos de los siglos XI y XIII, y para el mes de mayo u octubre en sus calendarios, figura una escena de halconería: Vienna, Staatsbibliothec, ms. 387; London, British Ms. Cott, Tib. B. V.; Cambridge, St. John's College, ms. 42; íd., ms. 233. Reproducidos los folios de calendario en AKERSTROM-HOUGEN, *Op. cit.*, figuras 50-54.
- (63) AUBERT-POBE-GANTNER, *Op. cit.*, fig. 203.
- (64) EPSTEIN, *Op. cit.*, fig. II.
- (65) GRABAR, *L'Art...* t. III, fig. 60, c.
- (66) GHIRSHMAN, R., *Op. cit.*, fig. 288.
- (67) Metropolitan Museum of New York, en TALBOT RICE, D., *Islamic Art*, fig. 43.
- (68) FERRANDIS, *Op. cit.*, núm. 15, t. I, lám. XXVI.
- (69) IBIDEM, núm. 13, t. I, lám. XXXIX.
- (70) BECKWITH, J., *Caskets from Cordoba*, London, 1960, Pl. 28 y 30, en la tapa.
- (71) GRODECKI-MUTHERICH..., *Op. cit.*, fig. 354.
- (72) Ver nota 67.
- (73) FERRANDIS, *Op. cit.*, núm. 19, lám. XXXIV.
- (74) IBIDEM, núm. 15, lám. XXVI.
- (75) TOYNBEE, J. M. C., *Animals in Roman life and art*. Londres, 1973, fig. 63.

- (76) DUNBABIN, *Op. cit.*, fig. 175.
- (77) LAZAREV, V., *Op. cit.*, fig. 139.
- (78) GHIRSHMAN, R., *Op. cit.*, fig. 416.
- (79) V. ALMAGRO-CABALLERO-ZOZAYA..., lám. XXXIII.
- (80) En BECKWITH, J., *Caskets...*, Pl. 29 y 30, y FERRANDIS, núm. 22, lámina XLI y XLIV.
- (81) GOMEZ MORENO, *Arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*, Madrid, 1951, figs. 250 y 255, pág. 191.
- (82) V. sobre todos estos aspectos y los textos de las descripciones: TOYNBEE, J. M. C., *Op. cit.*, pp. 32 y ss.
- (83) "Turrita corpora", Lucrecio, V. 1302-4 y "Dorso ferre cohortes ... eundem in proelia turræm", Juvenal, XII, 109-110, según TOYNBEE, *Op. cit.*, pág. 34 y núm. 9.
- (84) En los denarios de César, ver en TOYNBEE, *Op. cit.*, figs. 7 y 6.
- (85) Testimonios de ello en Amiano Marcelino y circunstancias en IBIDEM, página 38 y núm. 51.
- (86) DUNBABIN, *Op. cit.*, fig. 199.
- (87) IBIDEM, fig. 186.
- (88) GRABAR, *L'Art. ...*, fig. 57, c).
- (89) Junto con un camello conducido por un negro, ambos afrontados a una fuente, en LAZAREV, *Op. cit.*, fig. 139.
- (90) GRABAR, A., *Sculptures byzantines du Moyen Age*, II, París, 1976, núm. 5, Pl. IV a).
- (91) París, Biblioteca Nacional, lat. 266, fol. 73v, en BOINET, *Op. cit.*, Pl. XXXVA.
- (92) París, Biblioteca Nacional, lat. I, fol. 328v, en BOINET, *Op. cit.*, Pl. LV.
- (93) BECKWITH, *Caskets...*, Pl. 19.
- (94) IBIDEM, Pl. 29.
- (95) Arqueta de Pamplona, FERRANDIS, núm. 19, lám. XXXIV.
- (96) Hay que señalar que solo se conservan los folios con el arca de Noé en 9 ejemplares y aparte de los citados, no aparece en el resto. Tanto el de Seo de Urgel como en el de Valcavao pertenecen a la familia de Magio.
- (97) En el Bestiario, Harley, ms. 3.244, fol. 39, del British Museum. Y en la Biblia Manerius de la biblioteca de Santa Genoveva de París, fol. 127v, de fines del s. XII.
- (98) Lib. XII, cap. 2, 14-16, Ed. B. A. C., pág. 293.
- (99) Para el texto de el Fisiólogo consultar la edición señalada en nota 1.
- (100) FERRANDIS, *Op. cit.*, núm. 19, lám. XXXIV.
- (101) Cerámica de Campania, en TOYNBEE, *Op. cit.*, figs. 2 y 10.
- (102) En el Fisiólogo, fig. 61.
- (103) IBIDEM, fig. 51.

- (104) V. DEMUS, Q., *Op. cit.*, figs. 34 y 35.
- (105) V. Bestiario citado en núm. 97.
- (106) V. Biblia citada en núm. 97.
- (107) DUNBABIN, *Op. cit.*, figs. 58, 68 y 71.
- (108) PITA ANDRADE, J. M., *Escultura románica en Castilla. Los Maestros de Oviedo y Avila*. Madrid, 1955, láms. 7 y 8.
- (109) BERENGUER, M., *Arte románico en Asturias*. Vol. I. Oviedo, 1966, fig. 140.
- (110) Lib. XII, cap. 2, 22, Ed. B. A. C., pp. 293-294.
- (111) FERRANDIS, *Op. cit.*, núm. 19, láms. XXXIV, XXXVI; núm. 25, lámina XLVIII; núm. 17, lám. XXX.
- (112) GOLDSCHMIDT, A., *Elfenbeinskulpturen...*, I, Pl. III-3.
- (113) IBIDEM, Pl. V, fig. 10.
- (114) Utrecht, Universitätsbibliothek, cod. 32, Psalm. XXIV, fig. 14 en pág. 27 en IBIDEM, T. I.
- (115) PORCHER-HUBERT-VOLBACH, *Op. cit.*, fig. 219
- (116) RIQUER, Martí, *Op. cit.*, pág. 23. Interesante también para el conocimiento del armamento del caballero y guerrero en general musulmán, aunque tardío es la obra de IBN HUDAYL, ya citada.
- (117) ALMAGRO-CABALLERO-ZOZAYA..., *Op. cit.*, lám. XL (a).
- (118) Antes en la colección Riaño. FERRANDIS, *Op. cit.*, núm. 14, lám. XIV.
- (119) GHIRSHMAN, R., *Op. cit.*, fig. 287.
- (120) DUNBABIN, *Op. cit.*, fig. 72.
- (121) IBIDEM, fig. 166.
- (122) GHIRSHMAN, R., figs. 273, 275, 279.
- (123) TALBOT RICE, D., *Op. cit.*, fig. 34.

4. CONCLUSIONES

Ante todo, el análisis estilístico comparativo, creo que me permite afirmar que las pinturas bajas que he estudiado, son contemporáneas absolutas de las que siempre se han considerado románicas. Incluso me atreva a decir que ha sido un mismo taller, no excluyo que con más de un maestro, el que ha realizado todo el conjunto. Aún si prescindieramos de los parentescos estilísticos entre ambos ciclos, había motivos suficientes (formales, de vestimenta, etcétera) para conceder a los frescos estudiados el calificativo de románicos.

En otro orden de cosas, he intentado demostrar que la temática no es extraña al románico en general, ni aún en el interior de las iglesias. Porque los dos argumentos siempre esgrimidos para diferenciar ambos conjuntos eran la rareza iconográfica, dentro de la ubicación de las pinturas, y la rigidez y famosas "tintas planas", cuya falsedad hemos evidenciado. La búsqueda, ni lejanamente exhaustiva, de ejemplos románicos, creo que ha dado resultados muy aceptables. En primer lugar, porque, en realidad cabía esperarlo, las escenas de cacería son muy frecuentes en lo románico. Además, en líneas generales, concebidas como en San Baudelio de Berlanga. Nuestra tesis es que las cacerías de aquí son cacerías románicas.

En segundo lugar, la mayor extrañeza residía en su situación junto a un ciclo religioso y de forma ostensible, en el interior de un santuario. Los casos aportados, si bien aún no numerosos, pero suponemos susceptibles de acrecentar, son muy significativos. Las pinturas de Ebreuil presentan una situación exactamente igual, con la única diferencia de su menor tamaño. Otros conjuntos pueden resultar menos clarificadores, pero dignos de tenerse en cuenta. Recordamos en pintura, las del exterior del Castel Appiano. En escultura,

la portada de Haedo de Butrón, posterior, no cabe duda, a Berlanga. Allí, a un ciclo totalmente religioso expuesto en tímpano y arquivoltas, se contraponen otros con temas diversos, que incluyen desarrolladas cacerías. No es de olvidar que en varias portadas románicas españolas de la segunda mitad del siglo XII existe una contraposición iconográfica entre tímpano y arquivoltas, por una parte, y capiteles, por otra. Por citar un ejemplo, en Santo Domingo de Soria, los capiteles narran detalladamente la creación y, sobre todo, la caída, mientras en tímpano y arquivoltas se cumple a distintos niveles la promesa de redención.

Esto, dejando a un lado todos aquellos casos que se pueden calificar con ese cómodo apelativo de "decorativos", como la taracea de mármoles de Lucca y algunos aún más difíciles de englobar en esta categoría, como los capiteles de la Cámara Santa (Oviedo).

La falta de estudios sobre estos temas en el románico, impide cualquier afirmación general sobre la procedencia de los posibles modelos. He intentado deslindar los elementos originarios que se integran en las pinturas de San Baudelio. Mis conclusiones provisionales me llevan a pensar en la multiplicidad de orígenes. He pretendido poner de manifiesto la pervivencia del mundo romano en ciertos aspectos de técnica, formas y esquemas de cacería. Puede haberse oscurecido el rescoldo romano y volver a aparecer reavivado por la influencia bizantina. Incluso por la musulmana, conociendo como conocemos, la esencial receptividad de su arte.

Y hablo de lo musulmán, porque a su mundo se ha recurrido con harta frecuencia, para desentrañar el origen de los frescos sorianos. Por los argumentos aducidos, se percibe que lo musulmán ha contado relativamente poco. Está presente, y el halconero es una prueba de que el artista tuvo en cuenta modelos reiterados en la eboraria y otras manifestaciones figurativas islámicas. Pero estamos muy lejos de aceptar una dependencia estilística y temática general.

Ha sido frecuente que las afirmaciones se hicieran sin ningún apoyo documental o comparativo. Uno de los pocos que se ha esgrimido es la presencia de cacerías en las pinturas de la Alhambra. No me parecen significativas, por varios motivos. He de decir antes, que he leído lo que se ha escrito sobre ellas y en la bibliografía general van incluidas todas las papeletas. Si no las he citado en notas es porque no me sirven como argumentación válida.

Son tardías y coetáneas de la floración de todo lo gótico occidental de cacerías, extremadamente abundante. Alcanza entonces una

difusión en lo literario y en las artes plásticas todo lo que tiene que ver con la cinegética y de forma especial con la cetrería, sin paralelos hasta ahora en lo medieval. Pero sería impropio bucear en ello, cuando se trata de estudiar pinturas muy anteriores. De la misma manera, no es correcto estudiar el tema en lo musulmán a partir de estos ejemplos tan tardíos.

Esto dejando a un lado la procedencia, no ya de temas, sino de las mismas pinturas de la Alhambra. ¿Islámicas?, ¿cristianas?; ¿incluso italianas?

Concluyo recordando que además las pinturas granadinas están en un palacio. Es evidente que pueden hacer pensar que se perpetúa una tradición que ha desaparecido. Seguro que hubo pinturas de éstas. Qusayr Amra es un ejemplo. Pero también hay suficiente tradición en lo profano para no tener que recurrir a esto.

Una desesperante dificultad con la que he tropezado es la pérdida de la mitad de los frescos de los muros, aparte los de la tribuna. ¿Qué había?. ¿Se completaban cacerías que aquí faltan, como la del jabalí?: ¿Había luchas con osos o leones?. ¿O los temas eran totalmente diversos?. No, la posibilidad de que un examen más atento de los ejemplos románicos y una búsqueda de nuevos, permita más adelante proponer una hipótesis sobre que falta y que pudo haber. De momento lo único posible es el silencio.

Naturalmente ha sido la cacería lo que ha ocupado la mayor parte de mi trabajo. Pero las demás pinturas han sido analizadas también. En unas se ha aceptado la procedencia musulmana a través de telas copiadas. En otras de nuevo se ha dado de lado el musulmanismo no apoyado apenas en nada o incluso en algún error, como el del calzado del guerrero, que se juzgó por la mala restauración realizada en Estados Unidos, cuando en la iglesia era perceptible la invención del restaurador.

Quizás lo más problemático sigue siendo el desentrañar los motivos que llevaron a escoger esta temática para cubrir parte de los muros de un edificio de culto cristiano.

A la tesis de la "simple decoración", "temas de la vida corriente", se ha podido oponer toda una serie amplia y rica de significados a través de las distintas civilizaciones analizadas. Hablamos de la cacería imperial romana y su asociación con la Virtus y toda una serie de connotaciones triunfalistas en torno a la figura del soberano.

En un ambiente y con una concepción muy distintas, en la escultura funeraria seguimos una clara relación de la cacería con lo

escatológico. Si bien en los ciclos de latifundistas puede hablarse de una significación a posteriori, es evidente que la idea que regía su abundante representación dentro de las propiedades del "poseedor" trascendían de la mera anécdota de una actividad corriente. Más preciso en cuanto a las escenas de anfiteatro se trataba, como hemos dicho también, en las que constatamos un valor profiláctico, propiciatorio, que se podía relacionar también con lo cristiano posterior.

Más en la línea de lo primero aquí visto era el valor asignado a estas escenas en el mundo sasánida. La asociación caza-guerra-poder y victoria real se explicita aquí de manera rotunda y casi podríamos decir que es lo único a tener en cuenta.

Y por último Bizancio, que, recogiendo ambas tradiciones hace de este tema uno de los principales dentro de lo que se da en llamar el ciclo iconográfico imperial, muy en relación esta vez con otro interesante aspecto como era el de los juegos del hipódromo, clara herencia romana.

La diversidad de contextos conlleva siempre unas variaciones a nivel de significado, y aquí es donde se sitúa el problema que nos ocupa. Claro es el aprovechamiento del caudal temático contemporáneo por parte de la incipiente formación de la iconografía cristiana, pero no tanto la explicación de sus motivaciones ideológicas, en el caso concreto que nos ocupa.

Si bien puede pensarse en una continuidad, en una tradición en la utilización de idénticos esquemas a la hora de decorar edificios profanos y cristianos primitivos, hay casos, y los he señalado ya en repetidas ocasiones, en los que evidentemente hay que pensar en otras motivaciones. Me refiero concretamente a Centcelles. No es aquí como en otras ocasiones una yuxtaposición de temática diversa, de procedencia varia, sino un programa iconográfico muy pensado, en el que la cacería ocupa un papel de excepción en un contexto bíblico y quizás civil, muy claro.

Si la interpretación sobre posibles significados de esta temática en los pavimentos de las iglesias palestinas, de gran interés, como hemos visto, puede pensarse fruto de especulaciones a posteriori, difícilmente podemos aceptarlo siglos más tarde cuando volvemos a encontrarnos con casos parecidos, como por ejemplo el mismo mosaico de pavimento en el ábside de la iglesia de Lescar.

No considero aceptable el que esta temática solo posea un significado trascendente cuando se ubica en un conjunto con claros

tintes de "iconografía imperial". Este sería en todo caso, un interesante aspecto del problema, pero no el único.

Creo que la absoluta falta de atención hacia esta temática en relación con lo puramente religioso o cristiano es la causa de que no podamos avanzar hipótesis alguna. Hay que esperar por tanto, análisis en este sentido, sobre la base de una esperable recogida de todo el material gráfico, en el mundo altomedieval, paralelo a una profundización en los textos de la misma época.

BIBLIOGRAFIA

- AINAUD, Juan: *La peinture romane*, París, 1963.
- AKERSTROM-HOUGEN, Gunilla: *The Calendar and hunting mosaics of the villa of the Falconer in Argos. A study in early byzantine iconography*, Estocolmo, 1974.
- ALEXANDER, M. A., ENNAIFER, M.: *Corpus des mosaïques de Tunisie*, Vol. I, fasc. I-III, Túnez, 1974-6.
- ALMAGRO, Martín: *Una pieza de arnés hispano-visigoda en el Museo Arqueológico de Barcelona*, en "Ampurias", 21 (1959), págs. 329-30.
- ALMAGRO, Martín; CABALLERO, Luis; ZOZAYA, Juan; ALMAGRO, Antonio: *Qusaïyr Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid, 1975.
- ALVAREZ, M. Aníbal y MELIDA, J. Ramón: *Un monumento desconocido. La ermita de San Baudelio, en término de Casillas de Berlanga (provincia de Soria)*, en "Bol. Soc. Española Excursiones", XV (1970), págs. 144-55.
- ALVAREZ MARTINEZ, J. M.²: *La villa romana de "El Hinojal" en la Dehesa de las Tiendas (Mérida)*, en "Noticiero arqueológico hispánico", número 4, 1976, págs. 433 y ss.
- ALVAREZ VILLAR, Julián: *Precisiones sobre San Baudelio de Berlanga (Soria)*, en "Actas XXIII Congreso Int. H.² del Arte, Granada, 1973", Vol. I, Granada, 1976, págs. 275-9.
- ARNOLD, Thomas W.: *Painting in Islam. A study of the place of pictorial art in Muslim culture*, Nueva York, 1965 (1.^a ed., 1928).
- AUBERT, M.; POBE, M. y GANTNER, J.: *L'Art monumental roman en France*, París, 1955.
- AVI-YONAH, M.: *Une école de mosaïque à Gaza au sixième siècle*, en "La Mosaïque greco-romaine" (I), París, 1973.
- AYMARD, A.: *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (Cynegetica)*, París, 1951.

- BAIRRAO OLEIRO, M.: *Mosaïques romaines du Portugal*, en "Colloques Internationales pour l'étude de la mosaïque greco-romain", I, Paris, 1963 (1965), págs. 257-65.
- BALTY, Janine: *La grande mosaïque de chasse du triclinos.—Fouilles d'Apamée de Syrie*, Bruselas, 1969.
- BARATTE, François: *Vaisselle d'argent au Bas-Empire. Remarques á propos d'un vase du musée du Louvre*, en "Mélanges de l'École Française de Roma, Antiquité", 1975/2, págs. 1.103-29.
- BARRAL I ALTET, X.: *Note sui mosaici pavimentali dell'Alto Medioevo nell'Italia del Nord*, en "Antichità Altoadriatiche", VIII (1975).
- BECATTI, Giovanni: *Scavi di Ostia. IV. Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma, 1961, 2 vols.
- BECKWITH, John: *Early Christian and byzantine art*, Londres, 1970.
- BECKWITH, John: *Caskets from Cordoba*, Londres, 1960.
- BECKWITH, John: *The art of Constantinople*, Londres, 1968/2 (1961).
- BERNARDO DE CLARAVAL, San: *Obras completas*, II, ed. Gregorio Díez Ramos, Madrid, 1955.
- BERNIS, Carmen: *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956.
- BLANCO FREIJEIRO, A.: *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid, 1978.
- BLANCO FREIJEIRO, A.: *Mosaicos romanos de Itálica* (I) (Corpus de mosaicos romanos de España), Madrid, 1978.
- BLANCHARD-LEMEE, M.: *Moisons a mosaïques du quartier central de Djemila*, Paris, 1975.
- BIVAR, A. D. H.: *Cavalry equipment and tactics on the Euphrates frontier*, en "Dumbarton Oaks Papers", 26 (1972), págs. 273-91.
- BOETHIUS, Axel (director): *Alto Medioevo 1*, Venecia, 1967.
- BOINET, A.: *La miniature carolingienne. Ses origines, son développement*, París, 1913, 2 vols.
- BONET, Antonio: *Arte pre-románico asturiano*, Barcelona, 1967.
- BRAULIO, San: *Epistolario*, Int., ed., y trad. de Luis Riesco (Anales Univ. Hispalense), Sevilla, 1975.
- BUCHTAL, Hugo: *The painting of the Syrian Jacobites in its relation to byzantine and slamic art*, en "Syria", XX (1939), págs. 136-50.
- CABROL, Dom y LECLERCQ, D.: *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, Vol. III, col. 1.079-1.100, Paris, 1914.
- CAMON AZNAR, J.: *Pinturas mozárabes de San Baudelio de Berlanga*, en "Goya", número 26 (1958), págs. 76-80.
- COOK, W. S.: *Romanesque Spanish Mural Painting* (II). *San Baudelio de Berlanga*, en "The Art Bulletin", XII (1930), págs. 2-24.

- COOK, W. S. y GUDIOL RICART, J.: *Pintura e imagineria románicas* (Ars Hispaniae, VI), Madrid, 1950, págs. 139-49.
- COOK, W. S.: *Las pinturas románicas de San Baudelio de Berlanga*, en "Goya", número 7 (1955), págs. 2-11.
- CRESWELL, K. A. C.: *Early Muslim Architecture. Umayyads. Ad. 622-750*, Oxford, 1969/2, 2 vols. (consultado vol. I. Part two.).
- CONCILIOS VISIGOTICOS E HISPANO ROMANOS: Ed. J. Vives, T. Marín y G. Martínez, Barcelona-Madrid, 1963.
- CORPUS SCRIPTORUM MUZARABICORUM, ed. J. Gil, Madrid, 1973, 2 volúmenes, (consultado I, Alvaro de Córdoba, Indiculus luminosus (págs. 270-314; Vita Eulogii, págs. 330-43).
- CORPUS DELLA SCULTURA ALTOMEDIEVALE:
- I Lucca, por I. Barsali, Spoleto, 1959.
 - II Spoleto, por J. Serras, Spoleto, 1961.
 - III Brescia, por G. Panazza y A. Tagliaferri, Spoleto, 1966.
 - IV Génova, por C. Dufour, Spoleto, 1966.
 - V Benevento, por M. Rotili, Spoleto, 1966.
- CROZET, René: *Le chasseur et le combattant dans la sculpture romane en Saintonge*, en "Mélanges Rita Lejeune", Gembloux, 1969, vol. II, págs. 1.103-20.
- CUMONT, F.: *Recherches sus le symbolisme funéraire des Romains*, París, 1942.
- DARAMBERG, SAGLIO, POTTIER: *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, París, 5 vols. (consultado, vol. V: Venatio).
- DARMON, Jean Pierre y LAVAGNE, Henri: *Recueil général des mosaïques de la Gaule. II Province de Lyonnaise. 3 Partie centrale*, (X supplément á "Gallia"), París, 1977.
- DECKER, H.: *El arte románico en Italia*, Barcelona, 1969.
- DEMUS, Otto: *La peinture murale romane*, París, 1968 (München, 1968).
- DIEHL, Charles: *Manuel d'art byzantin*, París, 1925-6, 2 vols. (ed. anastática, Roma, 1967).
- DODWELL, C. R.: *Painting in Europe. 800-1200*, Londres, 1971.
- DUFRENNE, Suzy: *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age. I Pantomator 61 /Paris Grec. 20/ Brit. Mus. 40731*, París, 1966.
- DULIERE, C.: *La mosaïque des amazones. Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea*, Bruselas, 1968.
- DUNBABIN, K. M. D.: *The mosaics of Roman North Africa. Studies in iconography and patronage*, Oxford, 1978.
- DURLIAT, M. y ALLEGRE, V.: *Pyrénées romanes*, La Pierre-qui-vire, 1969.
- EDERLE, Guglielmo, *The basilica of St. Zeno*, Verona, 1962.
- EGINHARD: *Vie de Charlemagne*, ed. y trad. L. Halphen, París, 1967.

- ENNAIFAR, Mongi: *La mosaïque de chasse d'Arhiburos*, en "Les Cahiers de Tunisie", XXIII (1975), págs. 7-16.
- EPSTEIN, Hans: *The origin and earliest history of falconry*, en "Isis", XXXIV (1942-3), págs. 497-509.
- ESPERANDIEU, Emile: *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, París, 1907-1908, 2 vols.
- FARIOLI, R. O.: *I mosaici pavimentali della chiesa di San Giovanni Evangelista di Ravenna*, en "XVII Corso dicultura sull'arte ravennate e bizantina", Ravenna, 1970, págs. 30-41.
- FERRANDIS, José: *Marfiles árabes de Occidente*, Madrid, 1935-40, 2 vols.
- FISIOLOGO (El): *Bestiario medieval*. Int. trad. y not. de N. Guglielmi, Buenos Aires, 1971.
- FOCILLON, H.: *Peintures romanes des églises de France*, París, 1967/2
- FONTAINE, Jacques: *L'Art pré roman hispanique. 2 L'art mozarabe*, La Pierrequi-vire, 1977.
- FOUCHER, Louis: *Inventaire des mosaïques. Feuille número 57 de l'Atlas archéologique*. SOUSSE, Túnez, 1960.
- FRYE, Richard N.: *Byzantine and sasanian trade relations with northeastern Russia*, en "Dumbarton Oaks Papers", 26 (1972), págs. 273-91.
- GABORIT-CHOPIN, D.: *Ivories du Moyen Age*, Friburgo, 1978.
- GARCIA BELLIDO, A.: *Dos "villae rusticae" romanas recientemente excavadas*, en "Archivo Español Arqueología", 87-88 (1953), págs. 214-7.
- GARCIA BELLIDO, A.: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, 2 vols.
- GARCIA GOMEZ, E.: *Cinco poetas musulmanes. Biografía y estudios*, Madrid, 1959/2.
- GARCIA GOMEZ, E.: *Poemas árabe-andaluces*, Madrid, 1971/5.
- GARNELO, José: *Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudelio en Casillas de Berlanga (Soria)*, en "Bol. Soc. Esp. Excursiones" 1924, págs. 96-109.
- GIBB, Hamilton A. R.: *Arab-byzantine relations under the Umayyad Caliphate*, en "Dumbarton Oaks Papers", 12 (1958), págs. 221-33.
- GIBBS-SMITH, Charles: *The Bayeux Tapestry*, Londres, 1973.
- GHIRSHMAN, Román: *Irán. Partos y sasánidas*, Madrid, 1962.
- GOMEZ MORENO, M.: *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1919 (reimp., Granada, 1975), págs. 309-20.
- GOMEZ MORENO, M.: *El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*, (Ars Hispaniae III), Madrid, 1951.
- GOMEZ MORENO, M.: *Testos de..... sobre la Alhambra musulmana*, en "Cuadernos de la Alhambra", número 6 (1970), págs. 155-64.

- GONZALEZ GARCIA, V. J.: *La iglesia de San Miguel de Lillo*, Oviedo, 1974.
- GRABAR, André: *Elements sassanides et inslamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du Haut Moyen Age*, en "Arte del Primo Milenio. Atti del II^o Convegno per lo studio dell'Arte dell'Alto Medio Evo tenuto presso l'università di Pavia, nel settembre, 1950" (Recogido en *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Parías, 1968, 3 vols. citado desde ahora: *L'Art*; II, págs. 663-8).
- GRABAR, André: *Un relief du XI^e siècle a Braunweiler et l'origine des motifs "sassanides" dans l'art du Moyen Age*, en "Mémorial d'un voyage d'études de la société nationale des Antiquaires de France en Rhénanie" (julio, 1951), París, 1953 (recogido en *L'Art*, II, págs. 677-85).
- GRABAR, André: *L'étude des fresques romanes*, en "Cahiers Archéologiques", 1947 (recogido en *L'Art*, III, págs. 1.021-36).
- GRABAR, André: *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, en "Cahiers Archéologiques", XII (1962) (recogido en *L'Art*, II, págs. 763-89).
- GRABAR, André: *Resumé des cours au Collège de France, 1954-55*, en *L'Art*, II, págs. 1.149 y ss.
- GRABAR, André: *L'empereur dans l'art byzantin*, París, 1936, (reprint Londres, 1971).
- GRABAR, André: *Programmes iconographiques à l'usage des propriétaires des latifundia romains*, en "Cahiers Archéologiques", 12 (1962) págs. 394-5.
- GRABAR, André: *Les fresques des escaliers à Sainte Sophie de Kiev et l'iconographie impériales byzantine*, en "Seminarium Kondakovianum, VII, Praga, 1935", recogido en *L'Art*, I, págs. 251-63.
- GRABAR, André: *L'interdiction des images et l'art du palais à Byzance et dans l'Islam ancien*, en "Academie des Inscriptions et Belles Lettres", 1957 (recogido en *L'Art*, II, págs. 645-51).
- GRABAR, André: *Essai sur l'art des lombards en Italie*, en "Atti del convegno internazionale sul tema: La civiltà dei longobardi in Europa. Roma-Cividale dal Friuli, 1971", Roma, 1974, págs. 25-43.
- GRABAR, André: *Sculptures byzantines du Moyen Age. II (XI^e-XIV^e siècle)*, París, 1976.
- GRABAR, André: *Christian Iconography. A study of its origins*, Princeton, 1968.
- GOLDSCHMIDT, Adolfo: *Die Elfenbeinskulpturen aus der zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser, VIII-XI Jahrhundert*, Berlín, 1968, 4 volúmenes (reimp.).
- GOLDSCHMIDT, Adolfo: *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, Berlín, 1930-4, 4 vols. (colaboración de K. Weitzmann).
- GRODECKI, MUTHERICH, TARALON, WORMALD: *El siglo del año mil*, Madrid, 1973.

- HAWES, Charles H.: *Two Twelfth century frescoes from the hermitage church of San Baudelio de Berlanga, Spain*, en "Bull. Mus. Fines Arts, Boston", 1928, págs. 6-11.
- HUBERT, PORCHER, VOLBACH: *La Europa de las invasiones*, Madrid, 1968.
- HUBERT, PORCHER, VOLBACH: *El imperio carolingio*, Madrid, 1968.
- HYDACE: *Chronique*, int. texto y trad. A. Trandy, París, 1974, 2 vols.
- IBN HÜDAYL: *Gala de caballeros, blasón de paladines*, ed. M.^a J. Viguera, Madrid, 1977.
- ILDEFONSO DE TOLEDO, San: *Obras*, Madrid, 1971.
- KITZINGER, E.: *Mosaicos israelitas bizantinos*, México, 1965.
- KOECHLIN, R. y MIGEON, G.: *Arte musulmán*, Barcelona, 1930.
- LAMPEREZ, V.: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1908, págs. 249-52.
- LAVIN, Irving: *The huntings mosaics of Antioch and their sources. A study of compositional principles in the development of early mediaeval style*, en "Dumbarton Oaks Papers", 1963, págs. 180-286.
- LAZAREV, Viktor: *Stora della pittura bizantina*, Turín, 1967.
- LELONG, Charles: *Recherches sur l'abbatiale de Marmoutier à l'époque romane*, en "Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1976" (1977), págs. 704-34 (citado según rec. M. Durliat, Bull. Mon., 1977, páginas 237-8).
- LEVI, Doró: *Antioch mosaic pavements*, Roma, 1971, 2 vols. (Princeton, 1947).
- LE BLANT, M. E.; *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, París, 1886.
- LE BLANT, M. E.: *Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, París, 1978.
- LEWIS, PELLAT y SCHACHT: *Encyclopedie de l'Islam*, Nouvelle ed., Leyden-París, 1959, I, págs. 1.186-1.189 (Bayzava).
- LIDA DE MALKIEL, Rosa: *La leyenda de Bécquer "Creed en Dios" y su presunta fuente francesa*, en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, 1969/2, págs. 245-56.
- LOPEZ DE AYALA, P.: *Libro de la caza de las aves*, Madrid, 1969/2.
- L'ORANGE, Hans Peter: *Il tempietto di Cividale e l'arte longobarda alla metà dell' VIII secolo*, en "La civiltà dei longobardi", págs. 433-59.
- LORENZONI, Giovanni: *La Pala de Oro de San Marcos*, Granada, 1966.
- LUPPI, Lionello: *Eglise Saint Zero. Vérone*, Bolonia, S. A.
- MANGO, Cyril: *The art of Byzantine Empire. 312-1.453* (Sources and Documents in History of Art series), N. Jersey, 1972.

- MARTÍNEZ RUIZ, Juan: *La indumentaria de los moriscos, según Pérez de Hita y los documentos de Alhambra*, en "Cuadernos de la Alhambra", 3, (1967), págs. 55-124.
- MATTINGLY, H.: *Roman Coins from the earliest times to the fall of Western Empire*. Londres, 1928.
- MICHEL, Paul-Henry: *La fresque romane*, París, 1961.
- MIGEON, Gastón: *Manuel d'Art Musulman, vol. II: Les arts plastiques et industriels*, París, 1907, 2 vols.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo: *Caza en el recinto de la Alhambra*, en "Cuadernos de la Alhambra", 3 (1967), págs. 31-53.
- NIETO, Gratiano: *Algunas observaciones en torno a la ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga*, en "Actas del XXIII Congreso Int. Historia de Arte, Granada, 1973", vol. II, Granada, 1978, págs. 168-9.
- NORDSTROM, C.-O.: *Some iconographical problems in the Argos mosaics*, en "Cahiers Archéologiques", XXVI (1977), págs. 73-80.
- OMONT, Henri: *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVE siècle*, París, 1929.
- ORTEGO, Teógenes: *La ermita mozárabe de San Baudel de Berlanga*, en "Revista de Soria", 16 (1972), 8 fols.
- PACIANO, San: *Obres*, ed. y trad. L. Rubio, Barcelona, 1958.
- PADRES ESPAÑOLES (San Leandro, San Fructuoso, San Isidoro), ed. J. Campor e I. Roca, Madrid, 1971.
- PALOL, P. de: *Arqueología cristiana de la España Romana*, Madrid-Valladolid, 1967.
- PALOL, P. de: *Una tumba romana de Toledo y los frenos de caballo hispano-romanos del Bajo Imperio*, en "Pyrenae" VIII (1972), págs. 133-46.
- PALOL, P. de: *Dos piezas de arnés con representaciones de caballos*, en "Oreantía", número 5 (1960), págs. 217-28.
- PALOL, P. de: *El Mausoleo constantiniano de Centcelles, Tarragona*, en "VIII corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, 1961", Ravenna, 1961, páginas 235-47.
- PALOL, P. de y CORTES, J.: *La villa romana de la Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia)*, (Acta Arq. Hispánica, 7), Madrid, 1974.
- PALOL, P. de y HIRMER, M.: *L'art en Espagne du royaume wisigoth à la fin de l'époque romane*, París, 1967 (München, 1965) (desautorizado por el autor, por manipulación del editor).
- PALOL, P. de: *Algunas piezas de adorno de arnés de época tardorromana e hispano-visigoda*, en "Archivo Español Arqueología", XXV (1952), págs. 85-6 y 297-319.
- PALOL, P. de: *Bronces de arnés con representaciones zoomórficas*, en "Ampurias", XV-XVI (1953-54), págs. 279-92.

- PALOL, P. de: *Romanos en la Meseta. El Bajo Imperio y la aristocracia agrícola*, en *Segovia y la arqueología romana*, Barcelona, 1977, págs. 297-308.
- PALOL, P. de: *Arte hispánico de la época visigoda*, Barcelona, 1968.
- PITA ANDRADE, J. M.: *Arte Asturiano*, (Arte y Artistas), Madrid, 1963.
- PRECHEUR-CANONGE, Thérèse: *La vie rurale en Afrique romaine d'après les mosaïques*, Paris, S. A.
- PERONI, Adriano: *Architettura e decorazione nell'età longobarda alla luce dei ritrovamenti lombardi*, en *La civiltà dei longobardi*, págs. 331-59.
- PETSAS, Ph.: *Mosaics from Pella* en *La Mosaïque grecque-romaine*, I, Paris, 1963 (1965).
- QUONIAM, P.: *Une mosaïque à scenes de chasse récemment decouverte à Hendr-Tongar (Tunisie)*, en "Karthago" (II), 1951, págs. 109-22.
- REED, Charles A.: *Imperial sassanian hunting of pig and fallow-deer and problems of survival of these animals today in Iran*, en "Postilla". Peabody Museum of Natural History, Yale Univ., 1965, págs. 1-23.
- RIQUER, Martí de: *L'arnés del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, 1968.
- ROMERA, Elías: En "Bol. Real Acad. de la Historia", 1884, pág. 331.
- RUGGIERI, Ruggero M.: *Aventure di caccia nel regno di Artù*, en "Mélanges Rita Lejeune", Gembloux, 1969, II, págs. 1103-120.
- SALIN, Edouard: *La civilisation merovingienne*, Paris, 1950-9, 4 vols.
- SALMI, Mario: *L'architettura romanica in Toscana*, Milán-Roma, S. A.
- SANDOVAL, E.: *Villa romana del paraje de "Panes perdidos" en Solana de los Barros (Badajoz)*, en "Archivo Español de Arqueología", XXXIX (1966), págs. 194-6.
- SANCHEZ CANTON, F. J.: *Seis fragmentos de la decoración mural de San Baudelio de Berlanga en el Museo del Prado*, en "Celtiberia" 18, (1959), págs. 163-70.
- SCHLOSSER, J. von: *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abenländischen Mittelalters. Quellenschr. f. Kunstwiss. von Kunstlechn*, Viena, 1896.
- SCHLOSSER, J. von: *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst. Quellen schriften f. Kunstgesch. v. Kunstlechn*, Viena, 1892.
- SCHLUMBERGER, Daniel: *Deux fresques omeyyades*, en "Syria", XXV (1946-8), págs. 86-102.
- SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, Th.: *Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles*, en "Excav. Arq. en España" 18, (1962), páginas 3-67.
- SETTIS, Salvatore: *Per l'interpretazione di Piazza Armerina*, en "Mélanges Ecole Française de Rome. Antiquité", 1975, págs. 873-994.

- SETTIS-FRUGONI, Chiara: *Il Grifone e la tigre nella "grande caccia" di Piazza Armerina*, en "Cahiers Archéologiques", 1975, págs. 21-7.
- SMITH, D. J.: *Three fourth-century schools of mosaic in Roman Britain*, en *La Mosaïque gréco-romaine*, I, París, 1965.
- STERN, Henri: *Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France*, en "Cah. Civilisation Médiévale", V (1962), págs. 13-33.
- STERN, Henri: *Une mosaïque de pavement romane de Layrac (Lot-et-Garonne)*, en "Cahiers Archéologiques", XX (1970), págs. 81-98.
- STERN, Henri: *La mosaïque de la cathédrale de Reims*, en "Cahiers Archéologiques", IX (1957), págs. 147-54.
- STERN, Henri: *La mosaïque de l'église de Saint-Genès de Thiers*, en "Cahiers Archéologiques", VII (1954), págs. 185-206.
- STERN, Henri: *Recueil des mosaïques de la Gaule* (suppl. "Gallia").
I. Province de Belgique
1. Partie Ouest, París, 1957.
 2. Partie Est, París, 1960.
 3. Partie Sud, París, 1963.
- TALBOT-RICE, T.: *Animals combat scenes in Byzantine Art*, en *Studies in memory of David Talbot-Rice*, Edimburgo, 1975, págs. 17-24.
- TARACENA, B. y VAZQUEZ DE PARGA, L.: *Excavaciones en Navarra. VI. La villa romana del Ramalete (término de Tudela)*, en "Príncipe de Viana", XXXIV (1949), págs. 3-46.
- TEROL, Eugenio: *Las pinturas murales de San Baudelio*, en "Arte Español", IX (1928-9), págs. 392-3.
- TOMASEVIC, G. C. y MEDIC, M.: *Mosaïque pavement in the nártex of the large basilica at Heraclea*, en *Heraclea III. Mosaic pavement in the nartex of the large basilica*, Bitola, 1967.
- TORRES BALBAS, L.: *La pintura mural de las iglesias mozárabes*, en "Al-Andalus", XIII/2 (1958), págs. 417-24.
- TOYNBEE, J. M. C.: *Animals in Roman life and art*, Londres, 1973.
- VAN MARLE, Raimond: *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, La Haya, 1931, 2 vols. (reprint. N. York, 1971).
- VAUTHEY, Max y Paul: *A propos des représentations antiques de la "chasse au brame"*, en "Revue Archéologique du Centre", VII 1968, págs. 335-42.
- VIELLARD-TROIEKOUROFF, M.: *Sirènes-poissons carolingiennes*, en "Cahiers Archéologiques", XIX (1969), págs. 61-82.
- VIGNERON, Paul: *Le cheval dans l'antiquité gréco-romaine (Des guerres médiques aux grandes invasions) Contribution à l'histoire des techniques*, Nancy, 1968, 2 vols.

- VILLE, Georges: *Recherches sur le costume dans l'Afrique romaine, le pantalon*, en "Africa", 1967-8, págs. 139-82.
- VIVES, José: *Inscripciones latinas de la España romana*, Barcelona, 1971-2, 2 volúmenes.
- VON HESSEN, Otto: *Nuovi ritrovamenti longobardi in Italia*, en *La Civiltà dei longobardi*, págs. 398 y ss.
- WERCKMEISTER, O. K.: *The political ideology of the Bayeux tapestry*, en "Studi Medievali", 1976, págs. 535-95.
- WETTSTEIN, Janine: *La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours à Leon. Etudes comparatives*, París, 1978.
- ZEISS, Hans: *Die grabfunde aus dem Spanischen westgoten-reich*, Berlín y Leipzig, 1934.
- ZOZAYA, Juan: *Algunas observaciones en torno a la ermíta de San Baudelio de Casillas de Berlanga*, en "Cuadernos de la Alhambra", 12 (1976), páginas 307-38.
- ZULIANI, F.: *I marmi di san Marco* (Alto Medioevo 2), Venecia, S. A.

ADDENDA BIBLIOGRAFICA

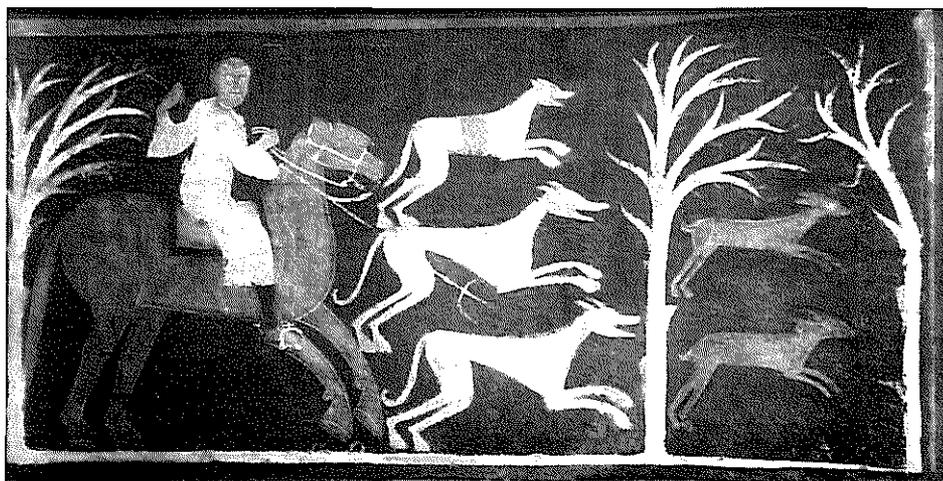
- ADHEMAR, Jean: *Influences antiques dans l'Art du moyen age français*. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration. London, 1939, reimprime Liechtensrein, 1968.
- BECKWITH, Jean: *Ivory Carvings in Early Mediaeval England*. London, 1972.
- BERENGUER, Magín: *Arte Románico en Asturias*. Oviedo, 1966, col. I.
- BERMUDEZ PAREJA, J. y MALDONADO RODRIGUEZ, M.: *Informe sobre técnicas, restauraciones y daños sufridos por los techos pintados de la sala de los Reyes en el Palacio de los Leones de la Alhambra*. En "Cuadernos de la Alhambra", número 6, 1970, págs. 5-20.
- DURLIAT, M. y ALLEGRE, V.: *Pyrénées Romanes*. Zodiaque, 1969.
- GARCIA BELLIDO, Antonio: *Arte Romano*, Madrid, 1962/2.
- ISIDORO DE SEVILLA, San: *Etimologías*. Int. y notas. Montero Díaz. (B.A.C.) Madrid, 1951.
- PALOL, Pere de: *Los dos mosaicos hispánicos de Aquiles: el de Pedrosa de la Vega y el de Santisteban del Puerto*. En "La Mosaïque Gréco-Romaine" II, París, 1975, págs. 227-240.
- PITA ANDRADE, José M.: *Escultura románica en Castilla: Los maestros de Oviedo y Avila*. (Artes y Artistas), Madrid, 1955.
- POST, Ch. R.: *A history of Spanish Painting*. Cambridge Mass., t. VI, 1930.
- SOTOMAYOR, Manuel: *Sarcófagos romano-cristianos de España*. Granada, 1975.
- TALBOT RICE, David: *Islamic Art*. London, 1964.
- THIEBAUX, Marcelle: *The Stag of Love*. The Chase in Medieval Literature. Ithaca-London, 1974.

L A M I N A S



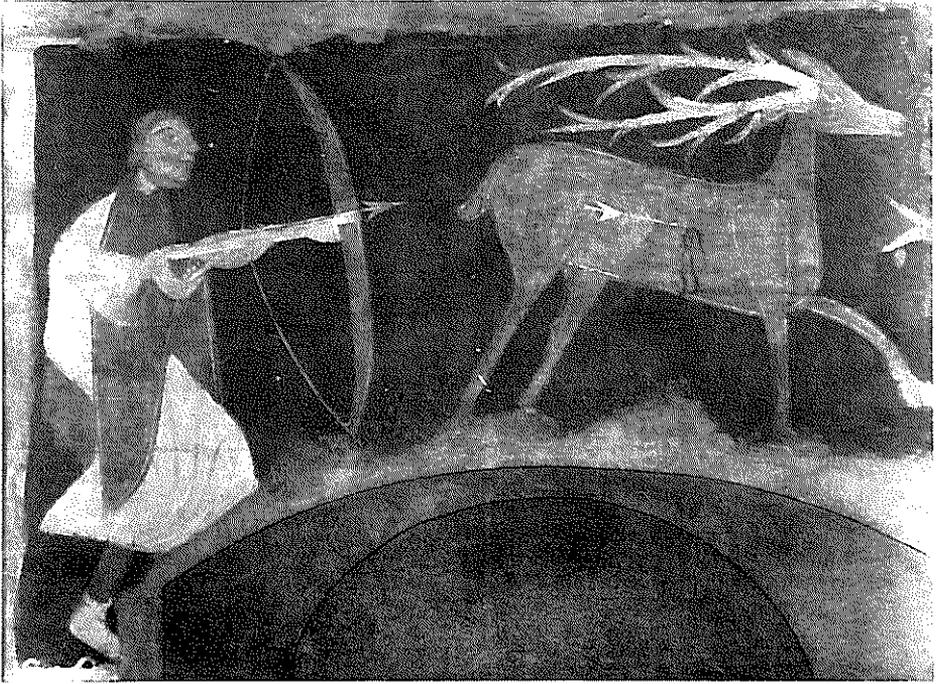
SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Interior de la ermita antes de ser arrancadas las pinturas

ARCH. MAS.



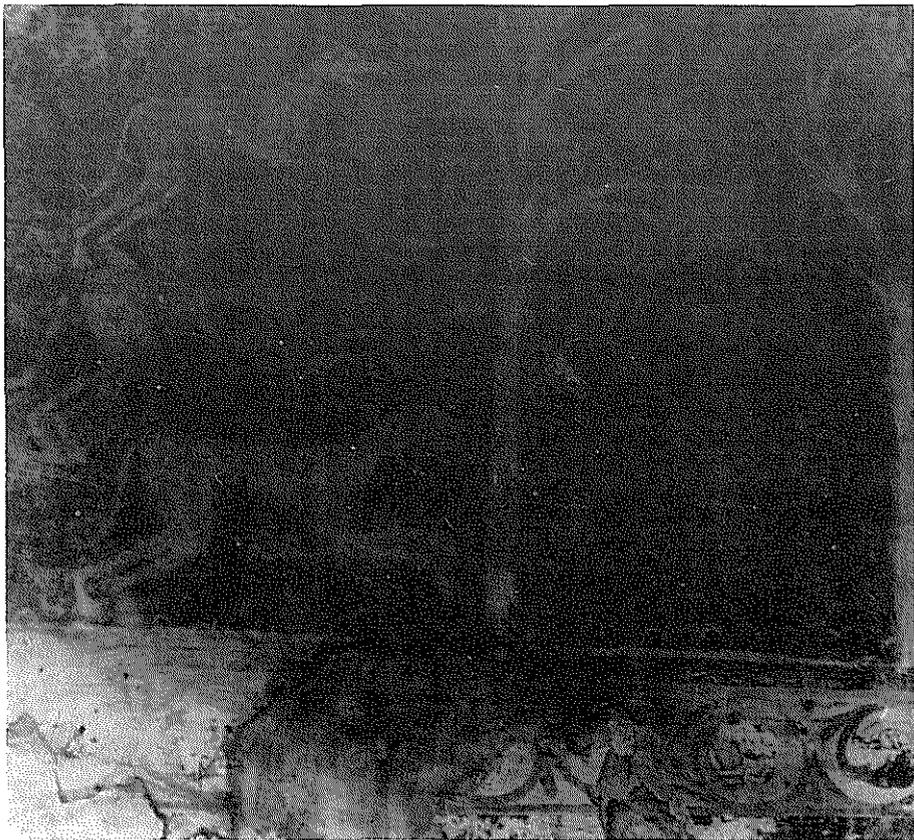
SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Cacería de liebres
Museo del Prado

ARCH. MAS.



SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Cacería del ciervo
Museo del Prado

ARCH. MAS.



SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Impronta de la cacería de liebres



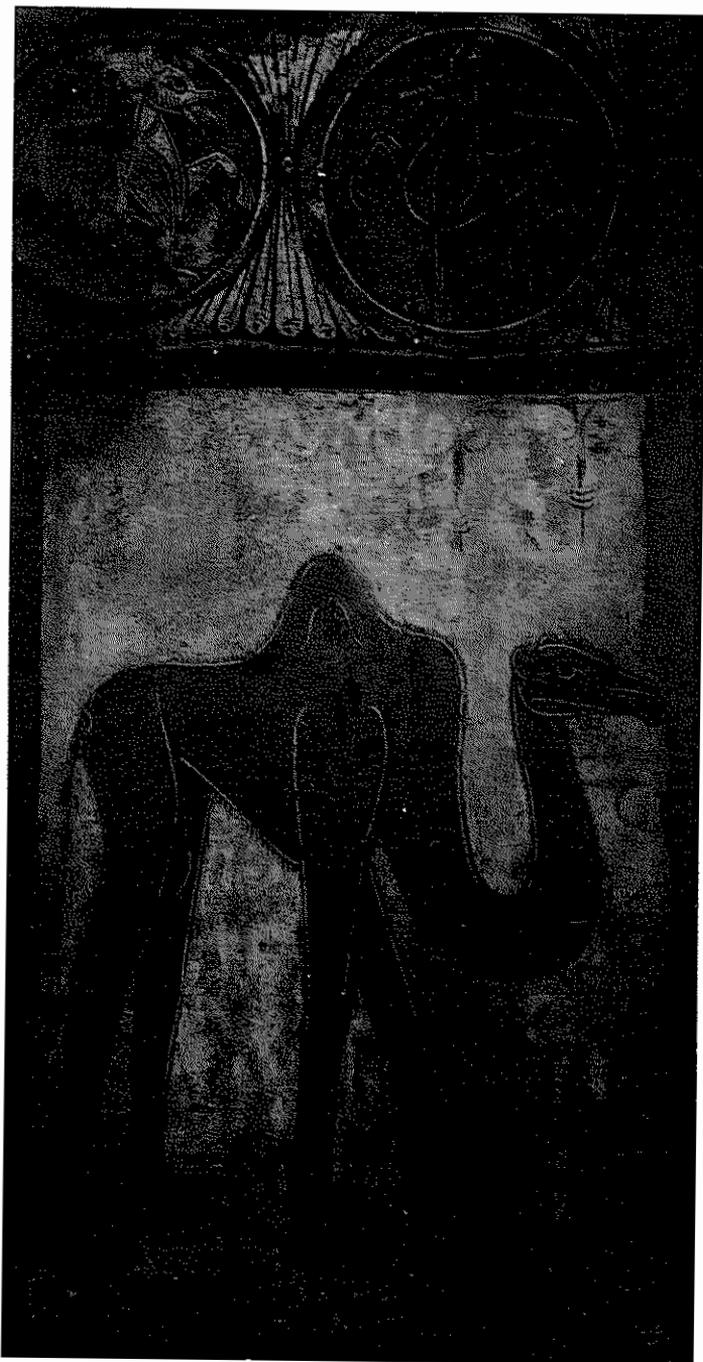
SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Halconero
Colección Dereppe

ARCH. MAS.



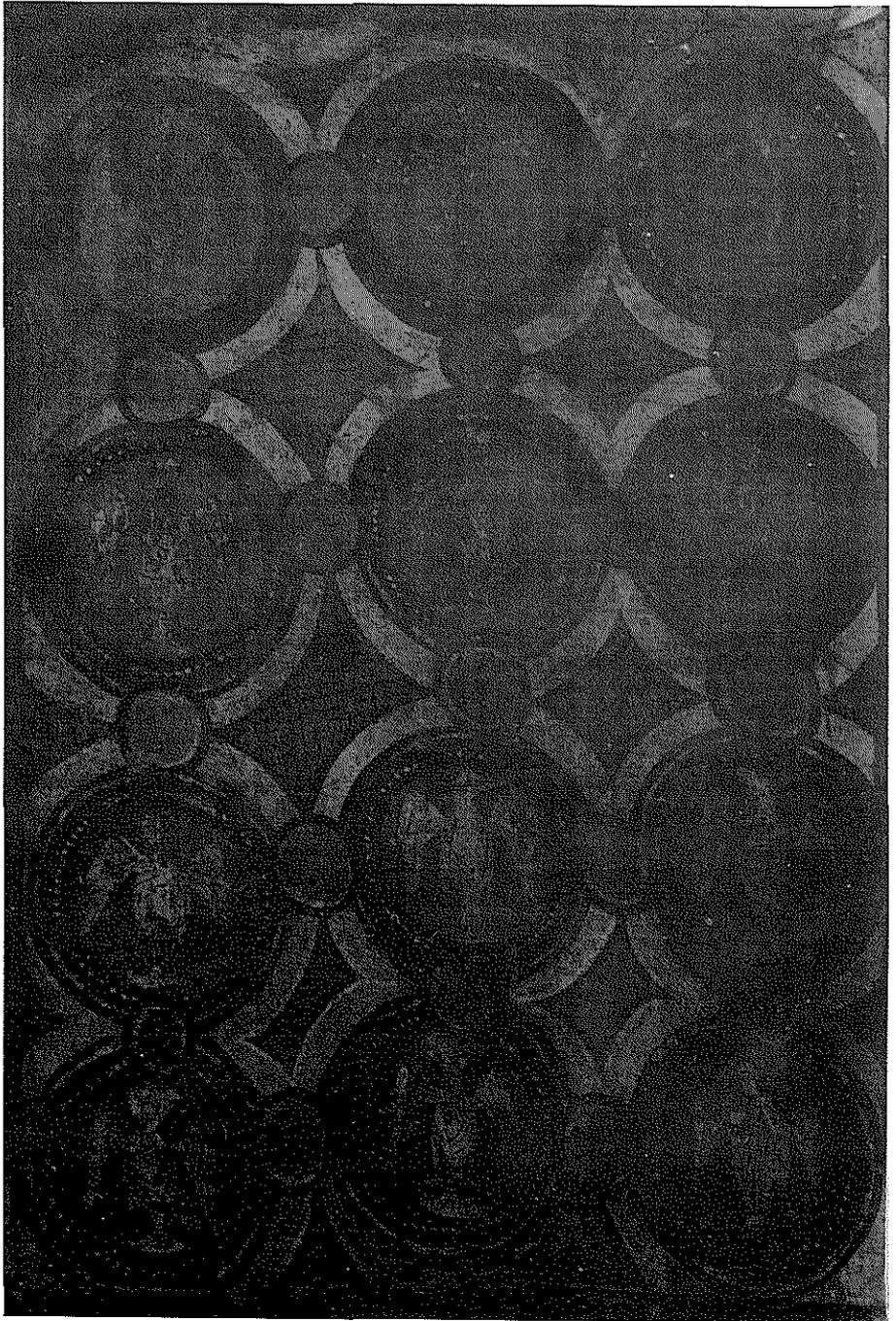
SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Tribuna, antes de ser arrancadas las pinturas

ARCH. MAS.



SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Dromedario
Colección Dereppe

ARCH. MAS



SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Decoración de círculos tribuna
Museo del Prado

ARCH. MAS



SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Fragmento de pintura in situ, del pretil de la tribuna



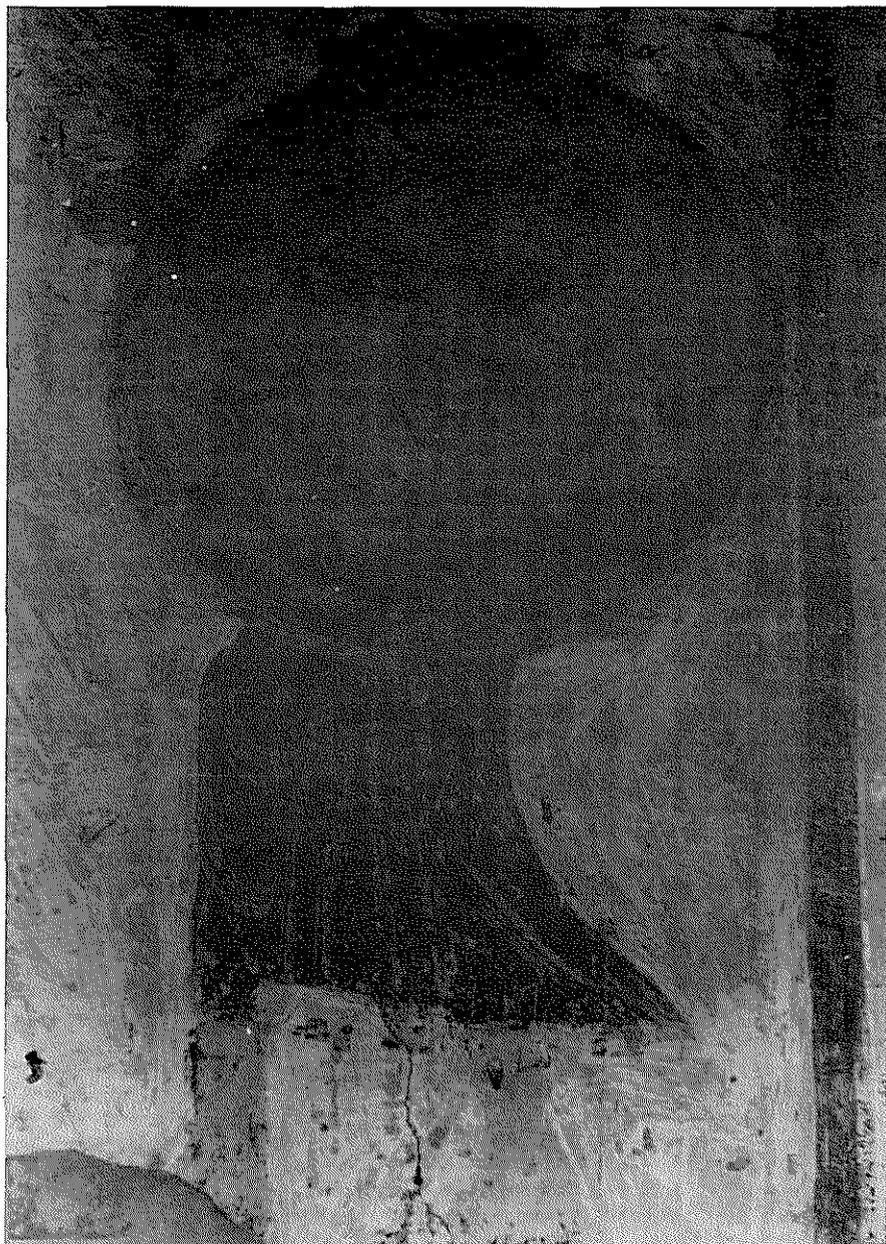
SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Perros rampantes
Colección Dereppe

ARCH. MAS

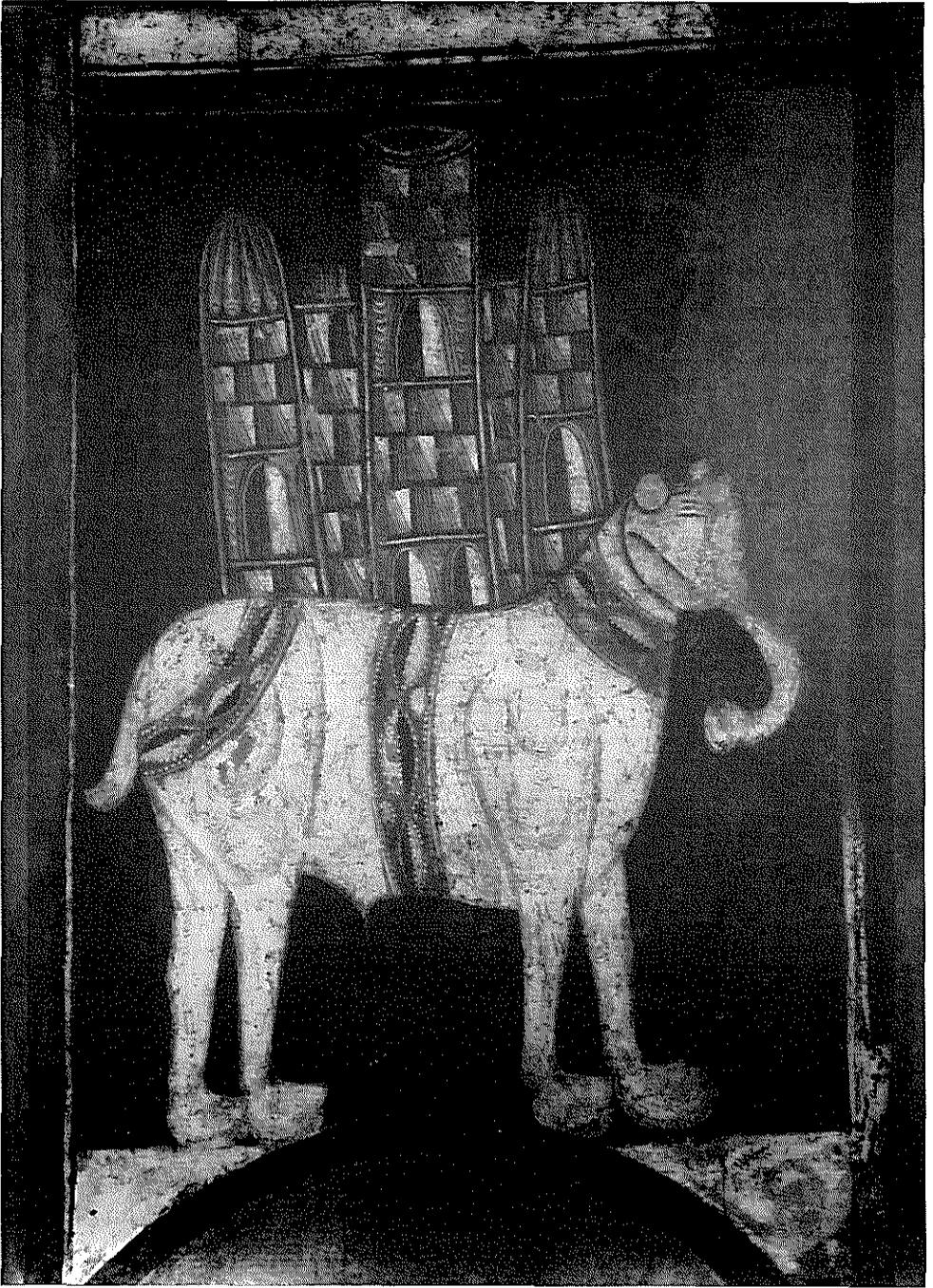


SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Guerrero
Museo del Prado

ARCH. MAS

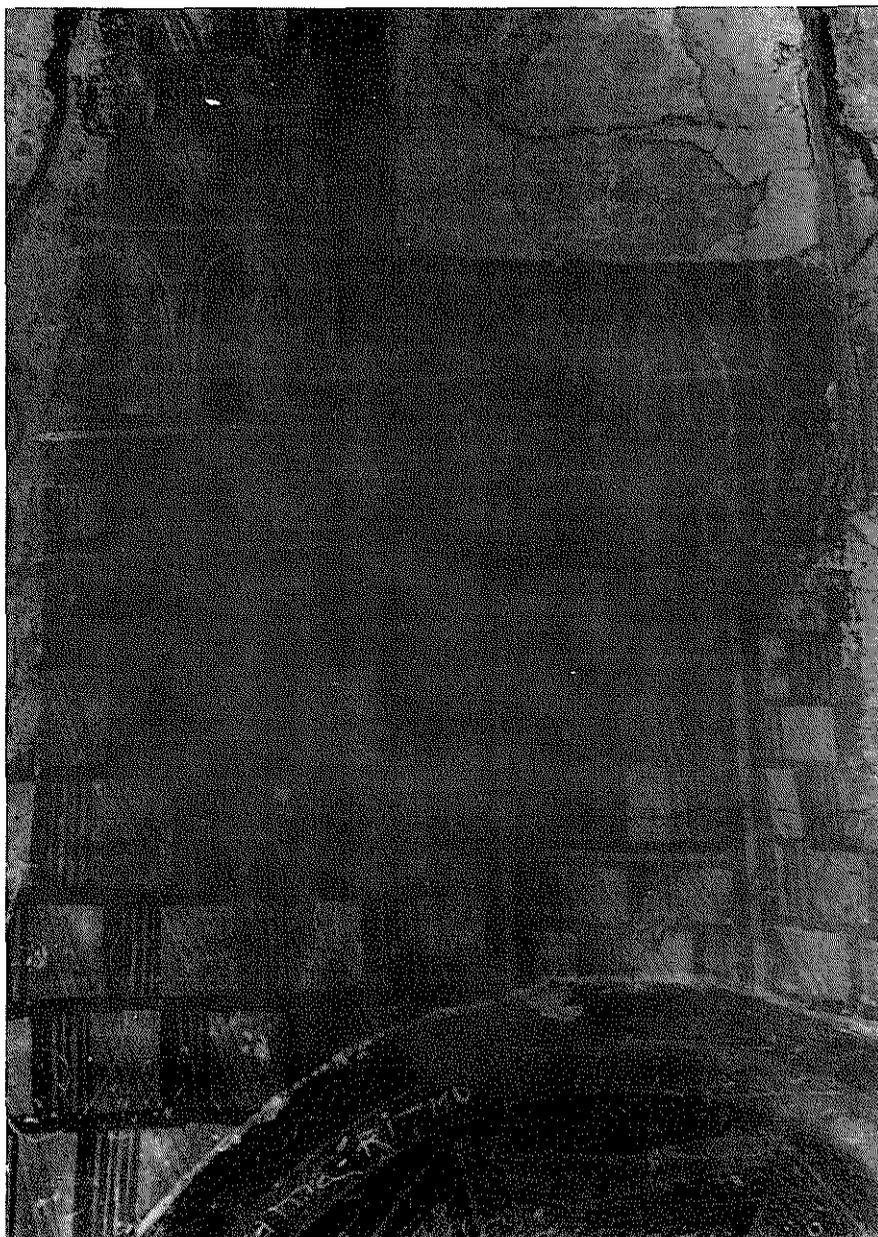


SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Detalle del guerrero en la impronta



SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Elefante
Museo del Prado

ARCH. MAS



SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Pinturas altas. Arquitectura en el nacimiento de la trompa del ángulo SO



SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Bajo friso cacería.



SAN BAUDELIO DE BERLANGA: Parte baja ábside.



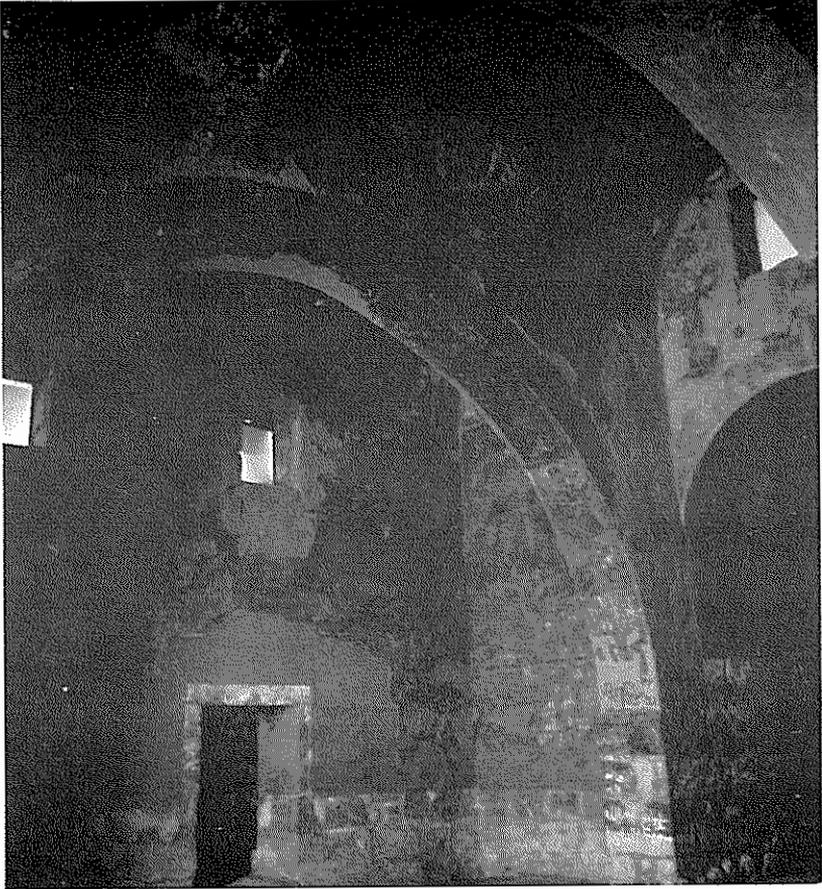
QUSAYR AMRA: Cacería «al copo». Detalle izquierdo
Muro Este del Gran Salón



QUSAYR AMRA: Cacería de onagros. Detalle.
Muro Oeste del Gran Salón



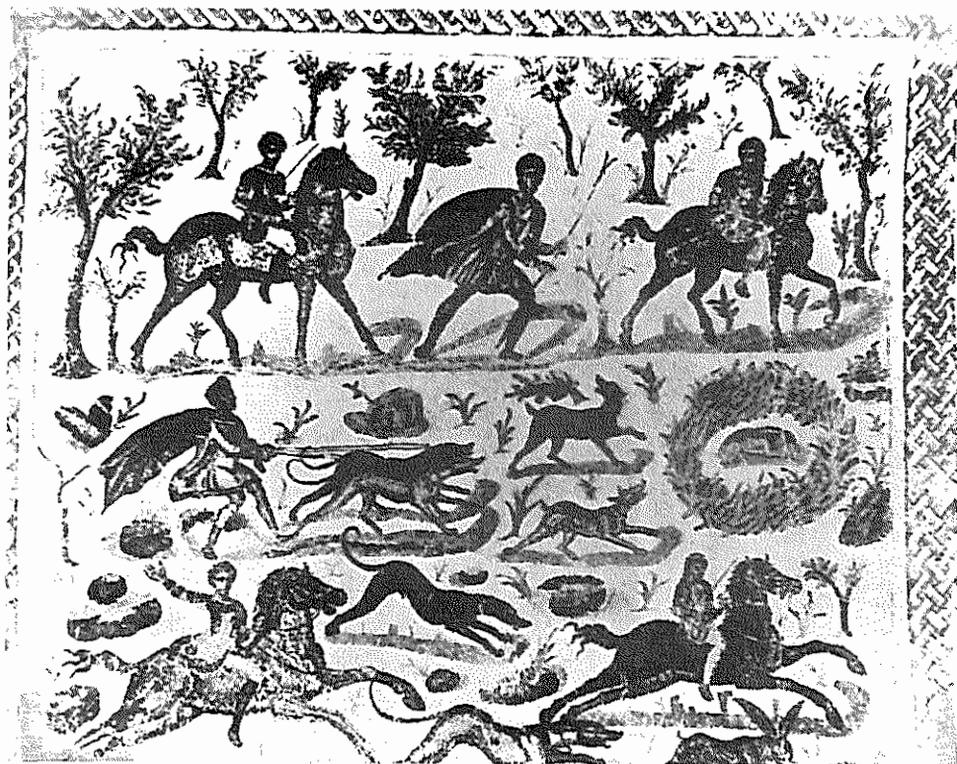
QUSAYR AMRA: Conjunto del Gran Salón hacia el Este



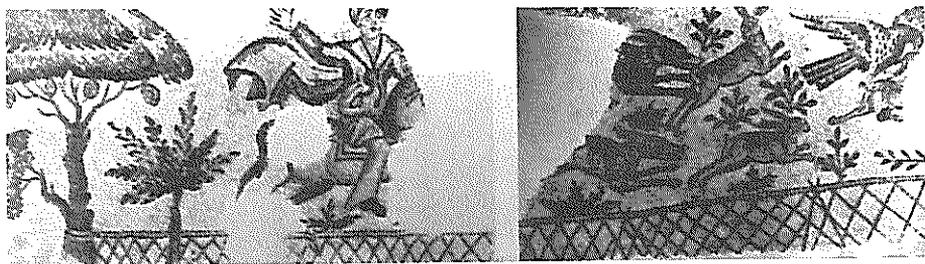
QUSAYR AMRA: Conjunto del Gran Salón hacia el Oeste



ALTHIBUROS. Mosaico de la cacería. Detalle



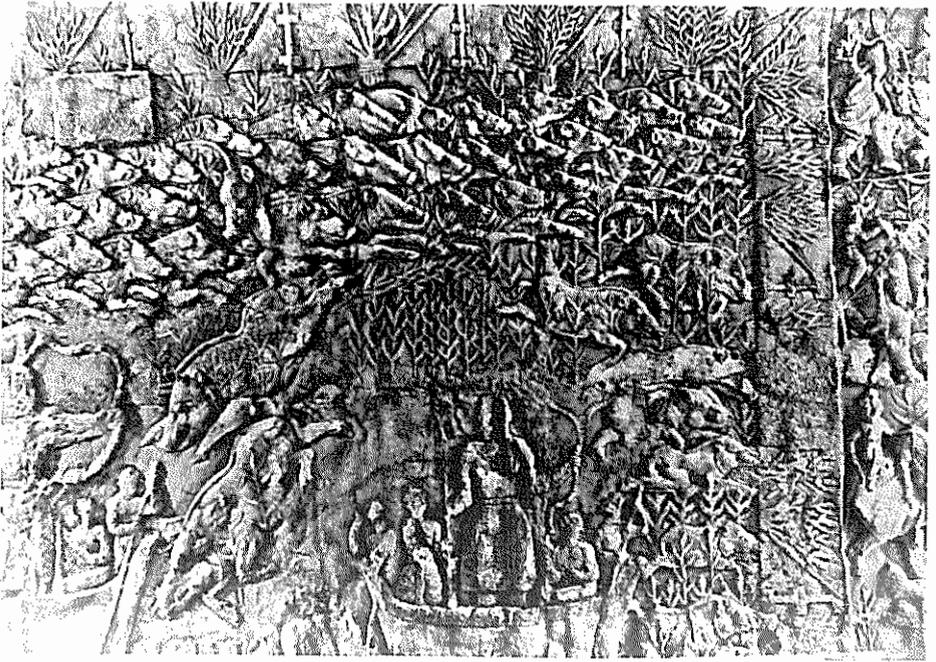
EL DJEM. Mosaico con cacería de liebres



**CARTAGO. Bordj-Djedid. Cacería de liebres.
Mosaico de pavimento**



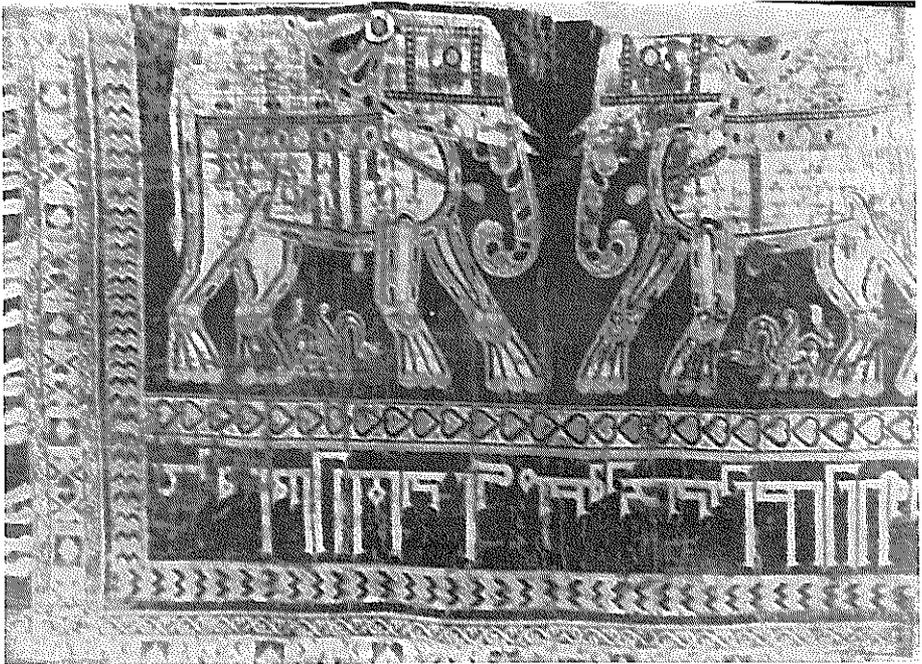
OUNDNA. Mosaico de cacería



TAQ-I-BOSTAN. Detalle del relieve con la cacería de jabalies



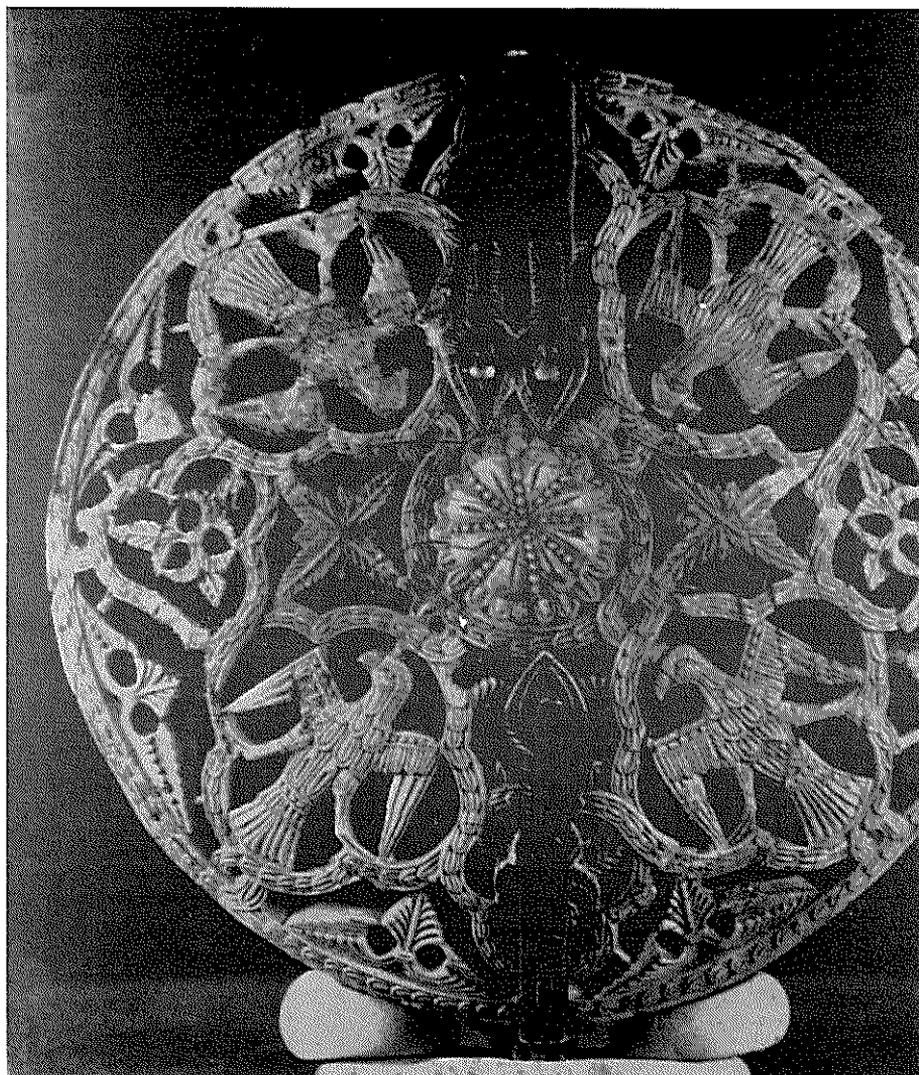
Arte sasánida. Copa. S. V-VI. (Colección particular)



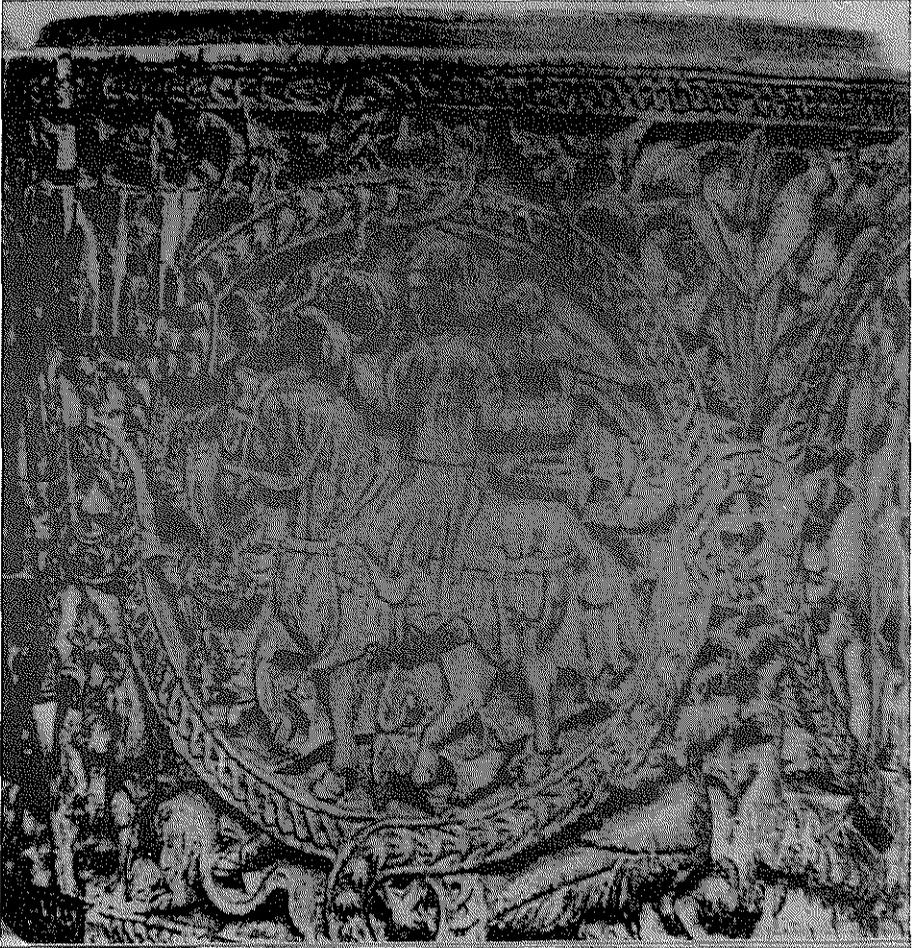
Arte persa. Saint-Josse (Pas-de-Calais). Tejido
Siglo X. Museo del Louvre



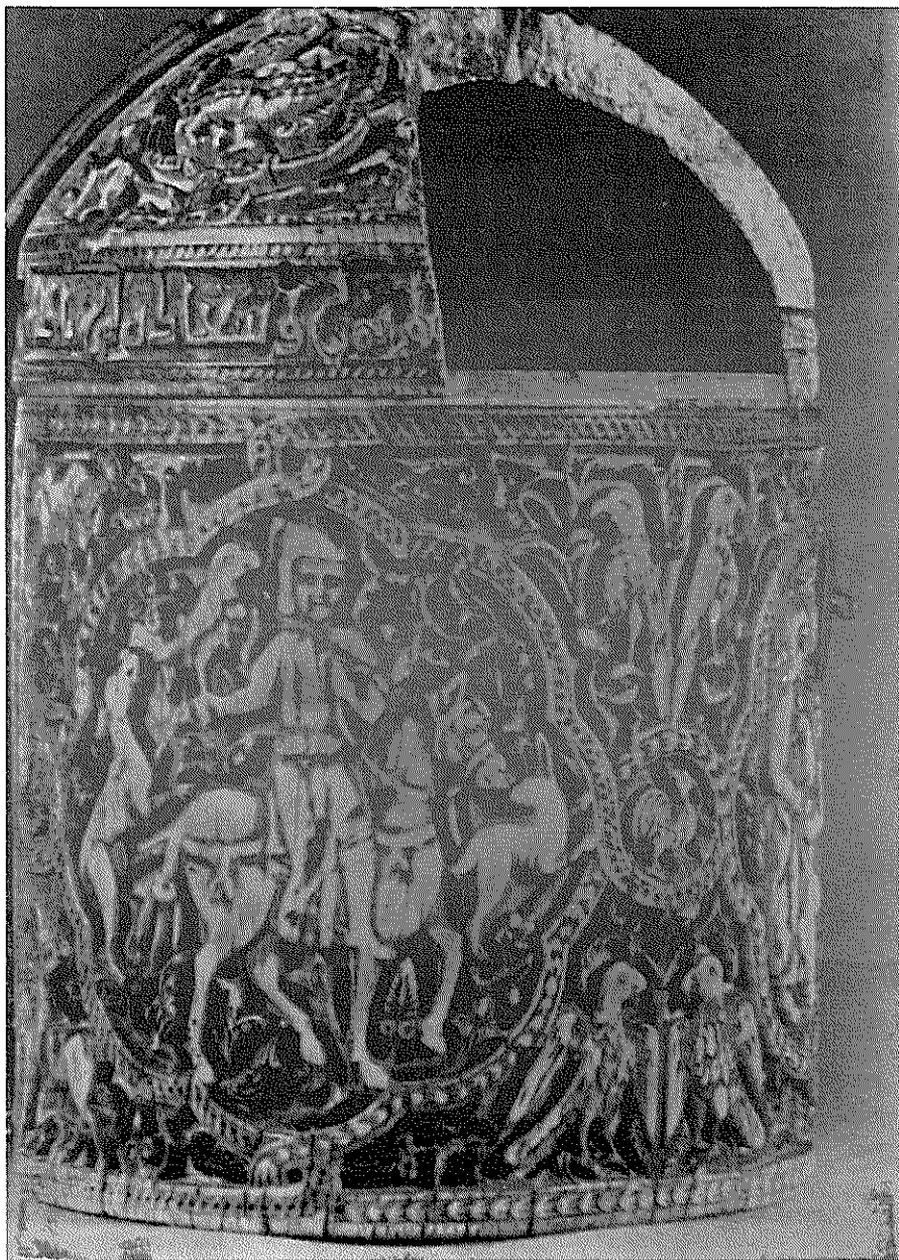
PAMPLONA, catedral. Arqueta de marfil cordobés.
S.-XI. (Ferrandis, 19)



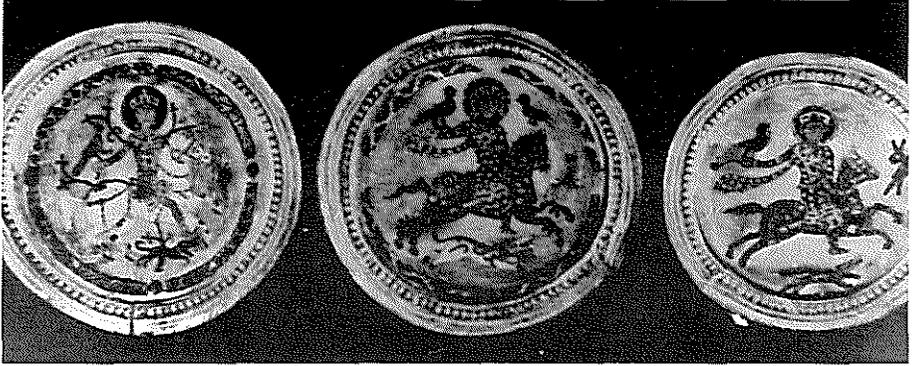
TAPA DE UN BOTE DE MARFIL CORDOBES
Museo Victoria y Alberto. S. X (Ferrandis, 5)



BOTE DE MARFIL CORDOBES. Museo de Louvre. S. X (Ferrandis, 15)



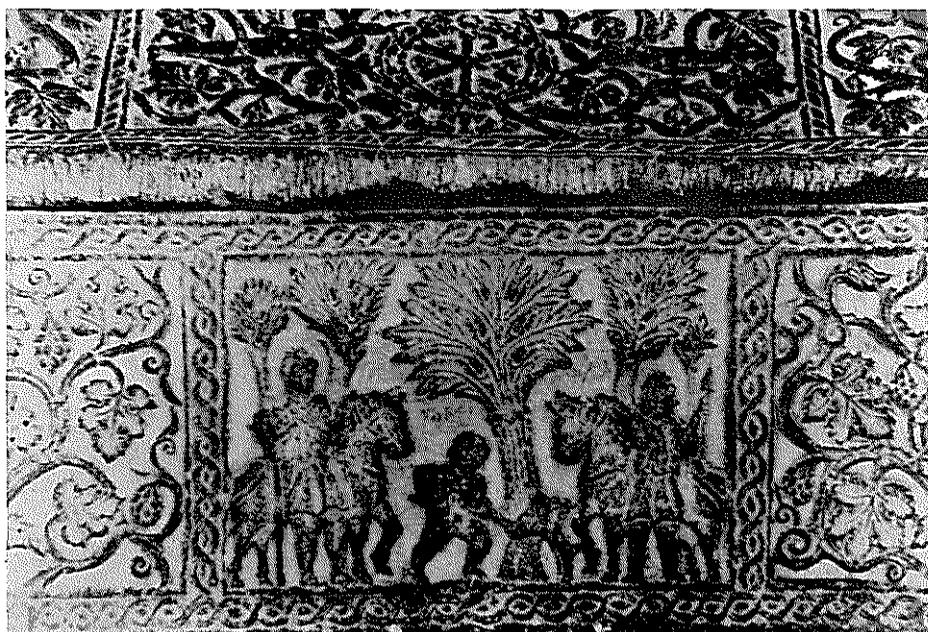
**BOTE DE MARFIL CORDOBES. Museo Victoria y Alberto.
S. X (Ferrandis, 14)**



VENECIA. San Marcos. Esmaltes bizantinos de la Pala de Oio



PALERMO. Palacio Real. Cámara de Roger II. Mosaicos



Sarcófago procedente del cementerio de Saint Sernin de
Toulouse. S. VI



CIVITA CASTELLANO (Italia): Relieve longobardo



Evangelios de Saint Bertin, fol. 51
J. P. Morgan Library, ms. 333, Nueva York



EBREUIL (Francia): Frescos románicos. Friso cacería. Detalle



EBREUIL (Francia): Frescos románicos



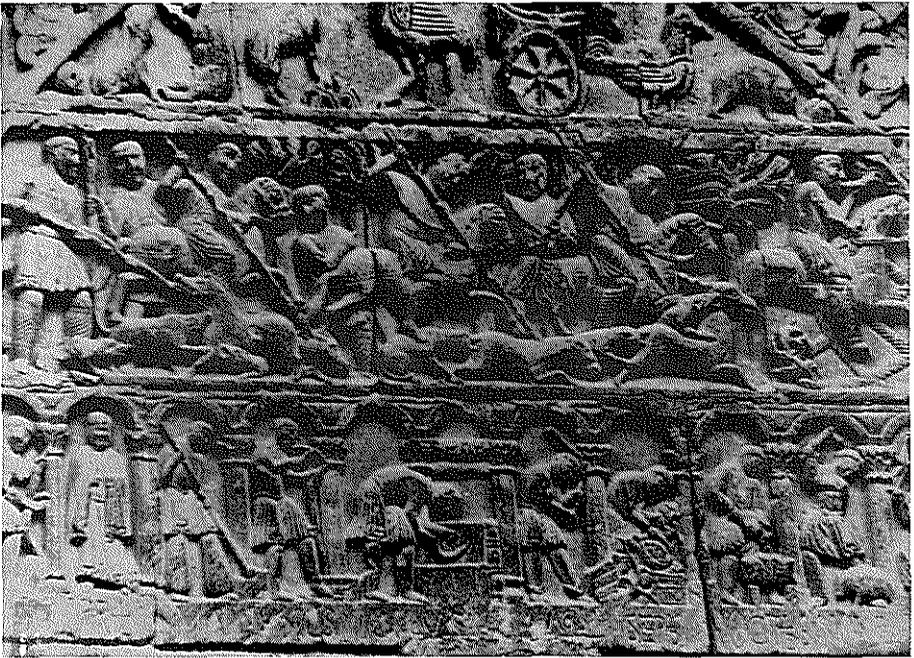
EBREUIL (Francia): Frescos románicos. Detalle friso cacería



IGLESIA DE LESCAR (Francia): Mosaico de pavimento del ábside
Detalle



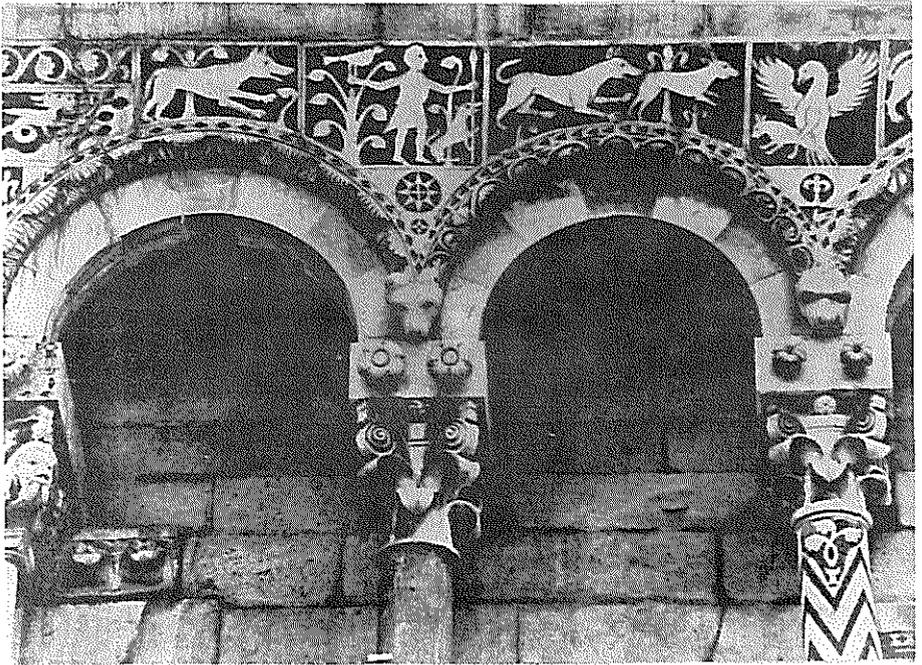
LESCAR (Francia): Mosaico de pavimento del ábside. Detalle



BOURGES: San Ursicino. Tímpano románico



VERONA: San Zenón. Relieve de la caza de Teodorico



LUCCA: San Michele. Fachada



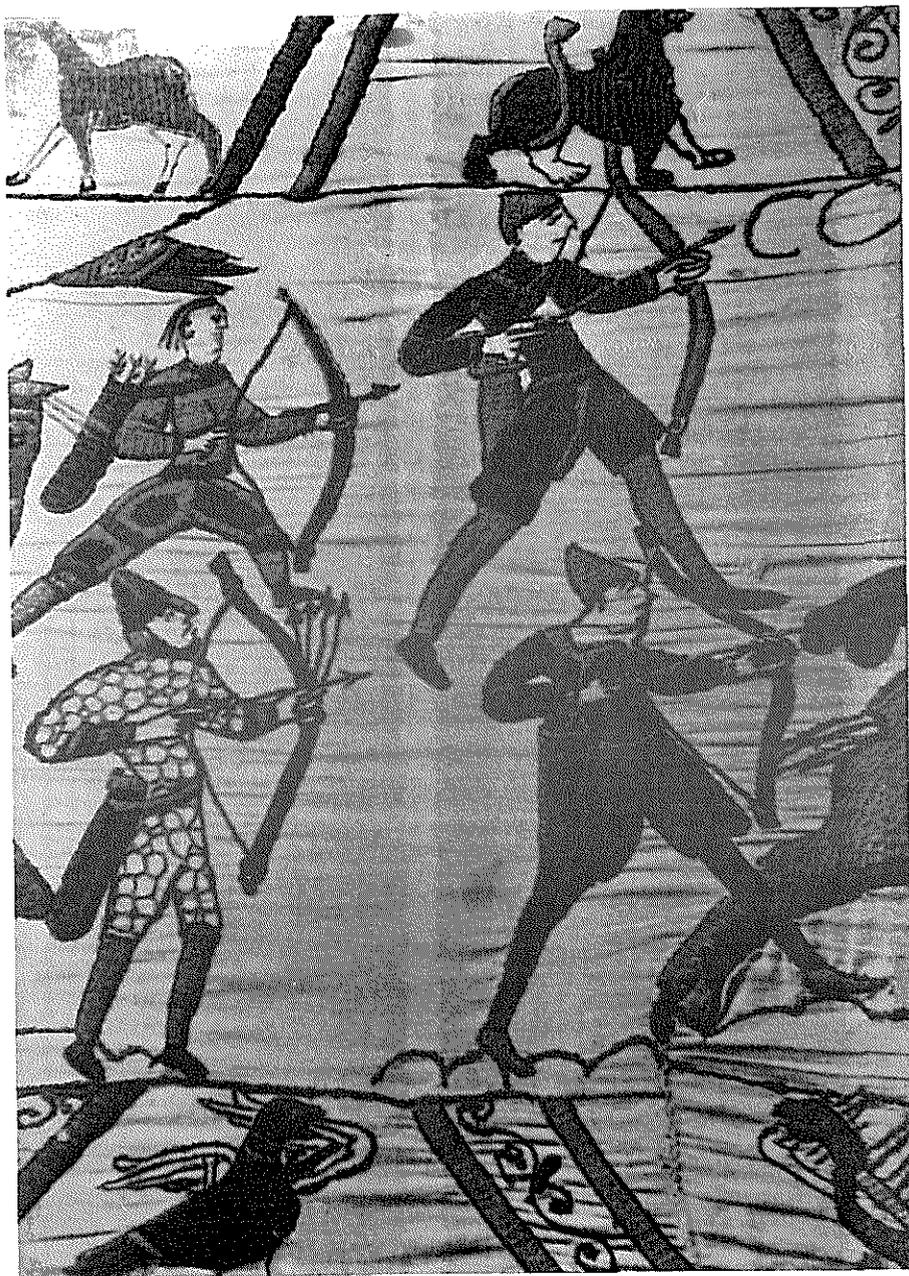
LUCCA: San Michele. Fachada



HAEDO DE BUTRON (Burgos)



TAPICERIA DE BAYEUX: Detalle



TAPICERIA DE BAYEUX: Detalle



TAPICERIA DE BAYEUX: Detalle

