

ÁNGEL PAZOS-LÓPEZ
ANA MARÍA CUESTA SÁNCHEZ
(eds.)

Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media

TREA

PIEDRAS ANGULARES



ÁNGEL PAZOS-LÓPEZ
ANA MARÍA CUESTA SÁNCHEZ
(eds.)

Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media



EDICIONES TREA

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

© del texto: los autores de cada capítulo, 2022

© Motivo de cubierta: Valentí Ponsa

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.
Polígono de Somonte / María González la Pondala, 98, nave D
33393 Somonte-Cenero. Gijón (Asturias)
Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712
trea@trea.es / www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici
Producción: Patricia Laxague Jordán
Corrección: Patricia Menéndez Fernández
Impresión: Podiprint

D. L.: AS 02230-2022
ISBN: 978-84-19525-21-5

Impreso en España. *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

In memoriam
de Fernando Villaseñor Sebastián (1979-2019),
brillante investigador e incansable
amante del conocimiento.

Índice

Prólogo	11
JOSÉ MARÍA SALVADOR-GONZÁLEZ	
Animales fantásticos y dónde encontrarlos en el arte medieval: una propuesta desde la investigación en iconología y estudios visuales	13
ÁNGEL PAZOS-LÓPEZ Y ANA MARÍA CUESTA SÁNCHEZ	
I. CONCEPTOS Y CONTEXTOS DE LOS ANIMALES FANTÁSTICOS MEDIEVALES	
1. Estética del bestiario cristiano medieval: entre la investigación natural, la poesía y la teología	25
RICARDO ISIDRO PIÑERO MORAL	
2. La taxonomía morfológica en la interpretación iconográfica de los animales fantásticos: el bestiario pétreo de San Salvador de Oña (Burgos)	55
ANA MARÍA CUESTA SÁNCHEZ Y ÁNGEL PAZOS-LÓPEZ	
3. La variabilidad de significados en las imágenes: los monstruos de los confines y la experiencia visual en la Edad Media	81
GORKA LÓPEZ DE MUNAIN E ISABEL MELLÉN	
4. Animales fabulosos en la materia de Bretaña. La literatura galesa	123
GLORIA TORRES ASENSIO	
II. LOS SOPORTES DE LA IMAGEN DE LOS ANIMALES FANTÁSTICOS MEDIEVALES	
5. Animales fantásticos en los beatos. La imagen de los animales fantásticos en la Edad Media	171
ÁNGELA FRANCO MATA	

6. **Animales fantásticos en las gárgolas medievales** 231
DOLORES HERRERO FERRIO
7. **Atemporalidad: una aproximación a los seres fantásticos *bosquianos*** 249
MARÍA BALIBREA MELERO

III. LA DIVERSIDAD DE LOS ANIMALES FANTÁSTICOS EN LA IMAGEN MEDIEVAL

8. **Sirenas de la Antigüedad grecorromana: imágenes y con-textos** 283
ÁLVARO IBÁÑEZ CHACÓN
9. **El grifo: de sus orígenes en el Próximo Oriente al medievo** 341
SARA ARROYO CUADRA
10. ***Phoenix resurgens*. Cultura figurativa en la Roma medieval** 377
LOURDES DIEGO BARRADO
11. **Los límites fluidos entre el dragón y el *ceto*** 411
MARTA CARRASCO FERRER Y MIGUEL ÁNGEL ELVIRA BARBA
12. **De serpientes y dragones. Reflexiones en torno a las trayectorias iconográficas de la *anfisbena* en la Edad Media** 433
NADIA MARIANA CONSIGLIERI
13. **El centauro en el arte románico** 461
INÉS MONTEIRA ARIAS
14. **La imagen de la esfinge: sus orígenes en el arte antiguo y reelaboración visual en la escultura románica** 497
ANA VALTIERRA LACALLE
15. **Las diferentes caras del unicornio en el Occidente medieval cristiano. Origen, evolución y proyección** 525
ADRIANA GALLARDO LUQUE
16. **Los monstruos antropomorfos en la Edad Media. Introducción a un concepto singular y a sus representaciones** 553
JACQUELINE LECLERCQ-MARX
17. **Cinocéfalos y misioneros. El *otro* convertible** 589
ANDREA VANINA NEYRA

El centauro en el arte románico

INÉS MONTEIRA ARIAS¹

1. Introducción

El centauro aparece representado con gran asiduidad en el arte románico.² Este ser híbrido, mitad hombre, mitad caballo, surge en la mitología y el arte griego de la Antigüedad para permanecer en la tradición visual occidental de manera continuada. Podemos afirmar, no obstante, que esta figura resurge con especial vigor en la escultura románica del siglo XII. Su presencia no depende tanto de una recuperación de los modelos clásicos como de la exuberancia figurativa propia de este momento, cuando surgen nuevas fórmulas iconográficas a partir de una reelaboración de imágenes precedentes que transmiten nuevos mensajes morales.

El origen del centauro se remonta a la Grecia arcaica y su nombre griego *Κένταυρος* (*Kentauros*) significa «matador de toros».³ Entre las primeras menciones a estas criaturas fantásticas con cabeza y torso humano y cuerpo de caballo, destaca la referencia a esta especie en la *Odisea* y la historia del centauro Quirón como maestro de Aquiles en la *Iliada*, ambas atribuidas a Homero y fechadas hacia el siglo VIII a. C.⁴ Quirón es un centauro inteligente y versado en medicina que per-

¹ Universidad Nacional de Educación a Distancia. Correo electrónico: <imonteira@geo.uned.es>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-9610-4407>>.

² Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación I+D+i «Transferencias artísticas en la península ibérica (siglos IX a XII): recepción de la cultura visual islámica en los reinos cristianos», 2021-2024. IP: Inés Monteiro. I+D PID2020-118603RA-I00, financiado por el MCIN/AEI 10.13039/501100011033.

³ Pedro Felipe Monlau: *Diccionario etimológico de la lengua castellana: (ensayo), precedido de unos rudimentos de etimología*, Madrid: Aribau, 1881, p. 120.

⁴ En la *Odisea* Antínoo le cuenta a un Odiseo disfrazado la leyenda de Euritión, el centauro que causó la lucha entre los centauros y los lapitas. La palabra griega para *centauro* aparece en las líneas 295 y 303 del libro 21; José Luis Calvo (ed. y trad.): *Homero. Odisea*, Madrid: Cátedra, 1996; Juan Humbert: *Mitología griega y romana*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pp. 191-192.

tenece a una familia distinta, siendo hijo de la ninfa Filira y de Cronos.⁵ El resto de los centauros proceden de la unión de Ixión con una nube a la que Zeus había dado el aspecto de Hera.⁶ Viven en las montañas de Tesalia, donde llevan una vida salvaje, ajenos a las reglas de la civilización y la cultura. En la mitología griega se caracterizan por su carácter bestial, lascivo y violento. Uno de los episodios más conocidos y presentes en el arte antiguo se refiere a la lucha entre centauros y lapitas, cuando estos seres semibestiales tratan de raptar a Hipodamia el día de su boda con el rey lapita Piritoo. Este pasaje, representado en las metopas del Partenón ateniense, cinceladas en 446-447 a. C., aparece narrado en las *Metamorfosis* de Ovidio (XII, años 210-535) a inicios de nuestra era (año 8 d. C.).⁷ El episodio describe el salvajismo y la incontinenencia sexual de estas criaturas, que violan a las mujeres lapitas, y sirve como metáfora del conflicto entre los bajos instintos animales y la razón humana, la cual acaba prevaleciendo gracias a la intervención del héroe Teseo. En el arte grecorromano los centauros aparecen generalmente en plena lucha, componiendo centauromaquias y raptando mujeres (tanto en el mencionado episodio de los lapitas como en el rapto de Deyanira, esposa de Heracles) para reflejar su condición salvaje y simbolizar el sometimiento a las pasiones animales y la ausencia de toda ley social. Su carácter viene, así, determinado por el hibridismo humano y bestial, predominando esta última parte en clara analogía con los sátiros.

En época plenomedieval el centauro aparece principalmente bajo el aspecto del Sagitario, es decir, tensando un arco entre sus brazos. La representación de la novena constelación del zodiaco como un centauro arquero procede de la fusión de la primitiva imagen del Sagitario, un arquero humano que simbolizaba la armonía, con la figura de Quirón, a partir de la leyenda que indicaba que Zeus había premiado al sabio preceptor de héroes convirtiéndolo en esta constelación tras su muerte.⁸ La astrología medieval incluye la imagen del Sagitario-centauro y ambos términos, el de *sagitario* y el de centauro, empiezan entonces a emplearse como sinónimos.⁹ No obstante, la asociación de esta figura al zodiaco no parece prevalecer ni en la

⁵ Su padre se transformó en caballo para engendrarlo y burlar a su esposa, de ahí su híbrida composición. La ninfa, al ver que había engendrado un monstruo rogó a los dioses que la transformaran, siendo convertida en tilo; Irène Aghion, Claire Barbillon y François Lissarrague: *Héroes y dioses de la Antigüedad. Guía iconográfica*, Madrid: Alianza, 1997, pp. 302-303.

⁶ Aunque su hijo Centauro es enteramente humano, acaba uniéndose a las yeguas de Magnesia para engendrar al primer hombre-caballo; Irène Aghion, Claire Barbillon y François Lissarrague: *Héroes y dioses...*, o. cit., pp. 93-94.

⁷ Como, por ejemplo, en la metopa XXVII, conservada en el Museo Británico de Londres.

⁸ Louis Charbonneau-Lassay: *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, Barcelona: Sophia Perennis, 1997, p. 51.

⁹ El término *Sagittarius* se había convertido en sinónimo de *Centaurus* en el siglo XII; Jacqueline Leclercq-Marx: «Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 37 (2006), p. 38.

literatura ni en el arte medieval, aunque encontramos al centauro arquero encarnando al signo zodiacal en tratados astrológicos y planisferios de época carolingia y románica, como veremos.¹⁰

En las páginas que siguen estudiaremos la representación del centauro en el arte románico a partir de las distintas modalidades o tipos representativos en los que se integra. De manera simplificada podemos definir tres fórmulas principales bajo las que aparece. Quizá la más frecuente sea la que empareja al centauro con la sirena y, por ello, será la primera que analizaremos. En segundo lugar, también abunda la representación de centauros en contextos guerreros, con atuendo militar de la época y luchando contra caballeros, peones e, incluso, monstruos. Estos dos tipos presentan ocasionalmente elementos comunes, ya que el centauro también dirige su flecha contra la sirena. En tercer lugar, analizaremos los centauros arqueros o Sagitarios de connotaciones astrológicas formando parte del Zodiaco, que son los menos frecuentes, aunque presentan una gran entidad por aparecer en ejemplos muy significativos de la escultura románica. Además de estas categorías encontramos otras modalidades, como la de centauros cazadores o músicos, pues la escultura románica presenta múltiples permutaciones figurativas y ofrece una gran riqueza iconográfica.

El recorrido por la representación románica del centauro nos permitirá, además, reflexionar sobre la relación que este arte mantiene con la Antigüedad grecorromana, donde, lejos de existir una imitación pasiva o una admiración hacia el pasado clásico, se observa una transformación de modelos y mensajes, que son pasados por el filtro de la moral monástica y puestos al servicio de la pedagogía eclesiástica. No obstante, la fogsidad y la violencia ciega inherente al centauro mitológico se mantienen en el simbolismo cristiano.

2. El centauro y la sirena

En la Edad Media occidental la imagen del centauro se mantiene como símbolo de fuerza incontrolada, violencia sexual y lujuria. La escultura románica lo muestra con frecuencia tensando un arco y dirigiendo su flecha hacia una sirena-pep o una sirena-pájaro.¹¹ Así lo encontramos, por ejemplo, en la galería sur de la iglesia de

¹⁰ Ver Alejandro García Avilés: «El hombre y las estrellas: el imaginario astrológico en los siglos del románico», en *El románico y sus mundos imaginados*, Aguilar de Campo: Fundación Santa María la Real, 2014, pp. 85-107.

¹¹ Un exhaustivo estudio sobre la sirena en el arte medieval y en el románico en Jacqueline Leclercq-Marx: *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge: du mythe païen au symbole chrétien*, Bruselas: Académie Royale de Belgique, 1997, donde señala la procedencia de la escena de la sirena con el onocentauro en el *Physiologus*, sobre la que se superponen valores cristianos que la vinculan con el vicio de la carne. El estudio analiza también otras variantes iconográficas a partir de los textos y las artes medievales.



FIGURA 1. Capitel, galería sur de la iglesia de Ntra. Sra. de las Vegas en Requijada, Segovia, finales del siglo XII. Fuente: autora.

Nuestra Señora de las Vegas en Requijada (Segovia), donde aparecen dos centauros y sendas sirenas ocupando cada uno una cara del capitel, de manera alterna (fig. 1). La sirena presenta aquí dos colas de pez que sostiene con ambas manos, como es habitual en la escultura románica, evidenciando con su gesto la referencia a la lujuria, pues es la misma postura que adoptan las figuras obscenas de algunos canecillos que muestran su sexo separando las piernas de igual modo. Esta criatura híbrida de género femenino hunde también sus raíces en la mitología clásica, compartiendo con el centauro el simbolismo negativo y las connotaciones carnales que adquieren en el mundo cristiano.

Tal y como señalan distintos especialistas, ambas figuras representan el pecado en el contexto simbólico del arte románico, que viene a dar forma visual a lo espiritual.¹² En términos generales, la animalización de las figuras sirve en este momento para representar el mal, por lo que el centauro se interpreta también como imagen del demonio. No obstante, la evocación de la lujuria en tiempos de la Reforma Gregoriana resulta más recurrente que nunca, llevando a crear imágenes caricaturescas y terroríficas, donde los componentes humanos y los bestiales se unen para aludir al salvajismo aparejado al pecado de la carne.¹³

También encontramos con frecuencia en la escultura románica la imagen de sirenas-ave o arpías. Mientras estas últimas tienen solo la cabeza de mujer, las sire-

¹² Jean Wirth: «Desde que Dios ha tomado forma humana, las sirenas y los centauros figuran naturalmente a los pecadores», en *L' image à l' époque romane*, París: Cerf, 1999, p. 366.

¹³ Jean Wirth: *L' image à l' époque romane*, o. cit., p. 427.

nas-peza presentan cabeza y torso humanos, igual que el centauro. Ambos tipos de sirenas se remontan a la mitología clásica. Como en el caso del centauro, también es Homero en la *Odisea* quien menciona las sirenas por primera vez, aunque no describe su aspecto. En la Grecia antigua las sirenas se representan con cuerpo de ave, tratándose de divinidades marinas con conocimiento de todo cuanto sucede y cuyo canto resulta letal para quienes lo escuchan, ya que atraen irresistiblemente a los navegantes para devorarlos, una vez chocan sus naves contra las rocas.¹⁴ La interpretación estoica, posterior a Homero, concibe las sirenas como las tentaciones que el hombre debe soportar en su peregrinar por la tierra, algo que será después llevado al extremo por el cristianismo.¹⁵ Las arpías aparecen en la literatura latina, como en la *Eneida* de Virgilio, tratándose de mujeres con cuerpo de buitre que conducen a las almas hasta el inframundo.¹⁶ Este autor ya vincula a la sirena con el centauro, pues los presenta morando juntos en el infierno.¹⁷ A pesar del sustrato literario grecorromano, la representación de sirenas-ave había aparecido previamente en el arte de la antigua Mesopotamia y en Egipto, donde representan las almas, resurgiendo más adelante con este mismo significado en la literatura árabe y en el arte islámico.¹⁸ También la sirena-peza encuentra su origen figurativo en el antiguo arte mesopotámico.¹⁹ Mateo y Quiñones explican la falta de diferenciación simbólica entre arpía y sirena en el románico y señalan que ya fueron mezcladas en la mitología griega.²⁰ No obstante, en la literatura medieval las sirenas-peza aparecen con mayor frecuencia que las arpías o sirenas-pájaro.

La importancia que adquieren las sirenas en el mundo cristiano se ha relacionado con un error en la traducción de la Biblia cometido por san Jerónimo en su Vulgata, donde señala lo siguiente: «Habitarán [...] sirenas en los templos del deleite» y «Descansen en los santuarios del placer las sirenas que con su dulce y mortífero canto arrastran a las almas al fondo».²¹ Tradicionalmente se ha interpretado a estas

¹⁴ José Luis Calvo (ed. y trad.): *Homero. Odisea*, o. cit., pp. 221-228.

¹⁵ José Luis Calvo (ed. y trad.): *Homero. Odisea*, o. cit., p. 221, nota 190.

¹⁶ Virgilio, *Eneida* III, 212, citado en Isabel Mateo Gómez y Ana Quiñones Acosta: «Arpía o Sirena: Una interrogante en la iconografía románica», *Fragmentos*, n.º 10 (1987), p. 40.

¹⁷ *Eneida*, VI, citado por Jean Adhémar: *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, París: Comité de Obras Históricas y Científicas, 1939, p. 182.

¹⁸ Jurgis Baltrusaitis: *Art Sumérien, Art Roman*, París: Ernest Leroux, 1934, pp. 33-44.

¹⁹ La sirena-peza aparece por vez primera en el antiguo arte mesopotámico y persa según Jurgis Baltrusaitis: *Art Sumérien...*, o. cit., pp. 33-44.

²⁰ Isabel Mateo Gómez y Ana Quiñones Costa: «Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica», *Fragmentos*, n.º 10 (1987), p. 40. Indican que arpías y sirenas suelen ser denominadas indistintamente de una manera u otra. Todo el artículo trata esta problemática.

²¹ San Jerónimo (XIII, 21-22). Estas menciones no estarían en la versión original según Joaquín Yarza Luaces: «Los Seres Fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII», *Goya*, n.º 103 (1971), p. 8. Esta traducción inexacta fue recogida por importantes pensadores cristianos como Hugo de San Víctor en *De Bestiis*, 2,

sirenas como aquellas que presentan extremidades de pez, ya que las arpías resultan menos conocidas en el contexto literario medieval, pues no aparecen en el *Physiologus* y se mencionan en los bestiarios en mucha menor medida que la sirena-pez.²² Recordemos que estos manuscritos ilustrados fueron obras eruditas realizadas en el mundo cristiano occidental de los siglos XII y XIII para un público selecto, ofreciendo una clasificación moralizante de animales fantásticos y reales. El *Bestiario* de Pedro de Beauvais asocia la sirena al centauro y al onocentauro (combinación entre hombre y asno) por su hibridismo y por la coherente vinculación de la incontinenencia carnal con la tentación fatídica.²³ Brunetto Latini (mediados del siglo XIII) hace referencia en su bestiario a las fuentes clásicas sobre la sirena, pero añade que, en realidad, estas debían ser prostitutas que reducían a sus amantes a la miseria.²⁴

La sirena-pez, por tanto, se convierte en este momento en una representación misógina de la lujuria y de la atracción traicionera despertada por la mujer, mientras la arpía tiene con frecuencia una connotación demoniaca más amplia.²⁵ La concepción de los autores medievales acerca de este híbrido tiene, no obstante, un carácter metafórico, permitiendo encarnar tanto los placeres del mundo como las «doctrinas perniciosas», según los escritos de Hugo de San Víctor, Honorio de Autun y algunos sermones de la época.²⁶

El hecho de que las flechas del centauro se dirijan hacia seres de carácter maléfico ha llevado puntualmente a querer ver un cambio de signo en estos híbridos, pasando a interpretarlos como figuras positivas en lucha contra el pecado.²⁷ Pero la consideración de esta criatura como maléfica prevalece de manera generalizada en el mundo cristiano, siempre unida a las flechas que lanza y que se interpretaron en la Edad Media como metáfora de las tentaciones, ya que algunos salmos emplean este símil

32, ML 1777, 78, Eukene Martínez de Lagos: «Las luchas de centauros y sirenas en los templos medievales navarros», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 6, n.º 11 (1993), nota 31.

²² El *Physiologus* o *Fisiólogo*, obra realizada probablemente en Alejandría hacia el siglo II, es un antiguo tratado que sirvió de directa inspiración para los bestiarios de los siglos XII y XIII. Aunque existen varias teorías al respecto y su fecha de composición se dilata del siglo II al V de nuestra era, habiéndose situado su composición igualmente en Siria, en el siglo IV, con una fuente remota en la obra perdida del egipcio Bolos de Mendes (siglos IV-III a. C.), seguidor de Demócrito, Ignacio Malaxecheverría: *Bestiario medieval*, Siruela: Madrid, 1999, pp. 22-23.

²³ Pierre de Beauvais: «Bestiaire», en Gabriel Bianciotto (ed.): *Bestiaires du Moyen Âge*, París: Stock, 1992, p. 32.

²⁴ Pierre de Beauvais: *Bestiaire*, o. cit., p. 12.

²⁵ Isabel Mateo Gómez y Ana Quiñones Costa: «Arpía o Sirena...», o. cit., p. 43; y Jacqueline Leclercq-Marx: *La sirène dans la pensée...*, o. cit.

²⁶ Como el sermón para el domingo de septuagésima; Eukene Martínez de Lagos: «Las luchas de centauros y sirenas...», o. cit., p. 166.

²⁷ Defiende un posible simbolismo del centauro como Cristo-Sagitario, sin fundar esta opinión en más pruebas que el carácter maléfico del receptor de la flecha; Eukene Martínez de Lagos: «Las luchas de centauros y sirenas...», o. cit., pp. 160-172.



FIGURA 2. Centauro y sirena-peiz, Puerta de las Platerías de la catedral de Santiago de Compostela, 1101-1117. Fuente: autora.

(13,3; 63, 4-5).²⁸ El saetero adquiere así un carácter activo en la escena, alcanzando a la sirena con su arma y haciéndole partícipe de su pecaminosa condición. Por ello, los estudiosos interpretan mayoritariamente ambas criaturas como partícipes del mismo vicio, aunque la segunda sea atacada por la primera. Es cierto que, puntualmente, el centauro aparece disparando a un animal dócil y de signo positivo, como es el ciervo (fig. 2). En estos casos se ha hablado de la lucha por la salvación o la condena espiritual,²⁹ ya que el ciervo se considera un símbolo del alma humana.³⁰ Lo que cabe preguntarse es si se trata del alma que sucumbe por el pecado. Por otro lado, también se otorga a la flecha un simbolismo fálico, lo que vendría a reafirmar la interpretación del binomio centauro-sirena como alegoría de la lujuria.³¹

²⁸ La representación del centauro arquero es interpretada como símbolo del mal, incluso cuando está disparando a otros animales que pueden presentar un valor igualmente negativo, Werner Weisbach: *Reforma religiosa y arte medieval: la influencia de Cluny en el románico occidental*, Madrid: Espasa-Calpe, 1949, p. 157; «Los que afilan su lengua como espada, su flecha apuntan, palabra envenenada, para tirar a escondidas contra el íntegro, le tiran de improviso y nada temen. Se envalentonan en su acción malvada, calculan para tender lazos ocultos», Salmos, 63,3-5; Serafín Moralejo: «La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago», *Compostellanum*, vol. 14, n.º 4 (1969), pp. 645. Ver también Ramiro de Pinedo: *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid: Espasa Calpe, 1930, pp. 109 y 114. En lugares como Hormaza (Burgos) encontramos al centauro luchando directamente con un jinete armado con lanza y escudo, lo cual ha sido interpretado por Pinedo como el demonio lanzando inútilmente sus dardos (que representan a las tentaciones) contra los soldados de Cristo, p. 109.

²⁹ Manuel Guerra: *Simbología románica*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978, pp. 271-273 y 313-314.

³⁰ El alma como ciervo y ave procede de la concepción del paraíso como jardín en el que pastan las almas bajo forma de ave o ciervos (animales del bosque) que se alimentan del Árbol de la Vida o beben de la Fuente de la Vida, alusiva esta a la redención proporcionada por Cristo cuyo cuerpo es ingerido por el fiel durante la eucaristía, igual que los animales beben de la fuente. También constituye una referencia evidente al bautismo por el elemento del agua, por lo que el ciervo suele representar al alma bienaventurada. La noción bucólica del Edén celeste aparece desde el primer arte cristiano y se origina en la iconografía romana. La imagen de la Fuente de la Vida rodeada de ciervos aparece con frecuencia en la miniatura carolingia, como en el Evangelionario de Saint Médard de Soisson, de principios del siglo IX, conservado en la Bibliothèque Nationale de París; José Pijoán: *El arte románico. Siglos XI y II. Summa Artis*, vol. 9, Madrid: Espasa-Calpe, 1944.

³¹ Manuel Guerra: *Simbología románica*, o. cit., pp. 272-273.



FIGURA 3. Canecillos, iglesia de la Magdalena de Tudela, Navarra, segunda mitad del siglo XII. Fuente: autora.

En la Puerta de las Platerías de la catedral de Santiago de Compostela encontramos la pareja formada por el centauro y la sirena-pez (fig. 3). Ambas figuras aparecen hoy en placas independientes, situadas sobre cada uno de los dos tímpanos que componen esta puerta. El centauro adopta la habitual postura del Sagitario, girando su torso desnudo para tensar su arco y disparar hacia atrás. La sirena, por su parte, presenta una única cola de pez y hace sonar una corneta, quizás en referencia al fatídico canto con el que atraía a los marineros en la Antigüedad. Este cuerno es también un atributo característico de los cazadores en el arte románico y lo porta en ocasiones el propio centauro. Las dos placas proceden de la primitiva puerta norte del crucero de la catedral, construida justo antes que las Platerías, entre 1101 y 1111, y destruida en 1757 para levantar la actual Puerta de la Azabachería.³² Moralejo interpretó estas figuras como referencias al pecado, donde la flecha

³² Marta Cendón Fernández: «La meta es Santiago: arquitectura e iconografía de la catedral en tiempos de Gelmírez», en I. Monteiro (ed.): *Los caminos a Santiago en la Edad Media. Imágenes y leyendas jacobeanas en territorio hispánico (siglos IX a XIII)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela y Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018, p. 128.

del centauro simbolizaría las tentaciones y el pez que porta la sirena en su mano tendría un sentido similar, como elemento con el que atraer a los pescadores, lo mismo que la bocina.³³ La referencia al pecado en la fachada norte resulta coherente con la función de ese acceso, ya que poseía un fuerte carácter penitencial al ser el punto de entrada al templo para la mayor parte de los peregrinos. Otras figuras conservadas procedentes de dicha puerta Francígena parecen aludir al pecado, entre ellas diversas imágenes femeninas de cabellos largos y sinuosos, tal y como recoge Marta Cendón.³⁴

Otras veces el centauro presenta connotaciones malignas o infernales más genéricas, sin una explícita alusión a la lujuria. Es el caso del pequeño centauro que encontramos en el reverso de la cruz de don Fernando y doña Sancha, cruz devocional de marfil y relicario realizado hacia 1063 en San Isidoro de León y conservado hoy en el Museo Arqueológico Nacional. El centauro aparece justo al lado del toro alado alusivo al evangelista Lucas, junto a otras figuras de condenados atrapados en un enjambre de tallos. La compleja y rica iconografía de este objeto, presidido en su anverso por un Cristo muerto pero resucitado, presenta algunas similitudes con la del Juicio Final y en el reverso de este se encuentra una abigarrada masa de tallos y personajes atrapados que se interpretan como condenados al infierno.³⁵ No es el único caso en el que el centauro posee esta condición infernal, como indica Louis Réau, para quien el centauro representa principalmente al demonio en la iconografía cristiana de esta época.³⁶ En los romances de Antigüedad, popularizados en el siglo XIII, el centauro se identifica con el demonio, siendo designado «terrible enemigo» en el *Roman de Troie*, una denominación referida a Satán en la tradición teológica cristiana.³⁷

También las arpías se consideraban seres infernales y han sido relacionadas con las langostas apocalípticas que encontramos en las ilustraciones de los Beatos.³⁸ La

³³ Serafín Moralejo: «La primitiva fachada norte...», o. cit., pp. 644-645.

³⁴ Marta Cendón Fernández: «La meta es Santiago...», o. cit., pp. 127-128.

³⁵ Serafín Moralejo Álvarez: «Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de Léon: les signes du Zodiaque», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, n.º 8 (1977), pp. 137-173; consultado en Ángela Franco Mata (dir. y coord.): *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, vol. 1, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, p. 317. Ver también Santiago Sebastián: *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid: Encuentro, 1994, p. 317; y Jean Wirth: «Desde que Dios ha tomado forma humana...», o. cit., pp. 278-280.

³⁶ Louis Réau: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, vol. 1, Barcelona: Serbal, 1996, p. 118.

³⁷ A partir de las palabras de Gregorio Magno *antiquus inimicus*, *Roman de Troie*, vv. 6900-3; Philippe Logie: «Fonctions du Beau et du Laid dans les Romans d'Antiquité», en *Le Beau et le Laid au Moyen Age*, Marsella: Universidad de Provenza, 2000, pp. 360-361, recoge más ejemplos de romances de Antigüedad que identifican el centauro con el demonio.

³⁸ Ramiro de Pinedo: *El simbolismo en la escultura...*, o. cit., pp. 86-90.

negatividad del centauro en el universo visual románico deriva también de su origen pagano, ya que el arte romano fue considerado idolátrico por el pensamiento eclesiástico gregoriano.

3. El centauro en escenas bélicas

Con frecuencia el centauro aparece en la escultura románica combatiendo con un caballero armado y vestido a la manera de los soldados de época plenomedieval. Así lo encontramos, por ejemplo, en la iglesia del monasterio navarro de Santa María de Irache (fig. 4). Se trata del primer capitel situado a la derecha de la puerta de acceso (en el lado norte del templo) donde encontramos la escena en la que un centauro se gira para apuntar con su arco de gran tamaño hacia un caballero armado con lanza y protegido por un escudo lanceolado. Este tipo de imágenes fueron interpretadas por Pinedo en sentido alegórico como «los soldados de Cristo que luchan fuertemente contra el enemigo cruel del género humano», es decir, el demonio.³⁹ Efectivamente el caballero presenta un atuendo y una técnica guerrera propia de las huestes cristianas de los reinos hispánicos de este momento, ya que monta a la brida, con las piernas estiradas a ambos lados de su montura, usando estribos largos, para poder sostener la pesada lanza.⁴⁰ La escena contigua resulta muy parecida, aunque en ella es un soldado a pie el que clava su lanza en el pecho de un centauro arquero, anticipándose a su ataque.

La ambientación contemporánea de estas escenas nos obliga a relacionar también el arma esgrimida por el centauro con las técnicas militares de la época. La relación de estos Sagitarios con los jinetes arqueros humanos queda manifiesta en un capitel del interior del pórtico de la basílica de San Prudencio de Armentia, en Vitoria, donde un centauro se enfrenta con un caballero a la izquierda del capitel, situándose a su derecha un jinete humano provisto de arco (fig. 5).

En estos casos los centauros parecen remitir a la existencia de jinetes arqueros en los campos de batalla del momento. Debemos, por ello, preguntarnos por el uso del arco en la guerra durante el siglo XII, profundizando en lo que esta arma

³⁹ Ramiro de Pinedo: *El simbolismo en la escultura...*, o. cit., pp. 109 y 114.

⁴⁰ Sobre la monta a la brida ver Álvaro Soler del Campo: *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y en al-Ándalus (siglos XII-XIV)*, Madrid: EME, 1993, pp. 157-158. En el *Cantar de Mio Cid* se recogen la lanza y la espada como instrumentos de ataque establecidos para los cristianos: «Por lanças e por espadas auemos de guarir/ si non en esta tierra angosta non podriemos bivi[r]»; Francisco Marcos Marín (ed.): *Cantar de Mio Cid*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997, pp. 266-267. Lanza y espada son habitualmente asociadas a los cristianos en su combate contra los musulmanes: «trezientas lanças son todas tienen pendones / Seños moros mataron todos de seños colpes» pp. 252-253.



FIGURA 4. Capitel, derecha de la puerta norte de la iglesia de Santa María de Irache, Navarra, finales del siglo XII. Fuente: autora.

evocaba para los clérigos que idearon los programas iconográficos de las iglesias y para los fieles que acudían a ellas. En el caso de los centauros del monasterio de Irache observamos que el arco de gran tamaño se corresponde con el llamado *arco torqueo* o *sarraceno*, el arco *higazi* que tenía casi 1,5 m de alto y que era empleado por los musulmanes orientales en las cruzadas e introducido en Europa a raíz de estas.⁴¹ No fue este el único tipo de arco usado por los musulmanes, pues se trata del arma más frecuentemente atribuida a los andalusíes, bereberes, árabes y turcos en las fuentes y en el arte de los siglos centrales de la Edad Media.⁴² Aunque sabemos que los cristianos centroeuropeos emplearon ocasionalmente también el arco en la guerra, lo hicieron normalmente a pie, como atestigua el tapiz de Bayeux (1066-1080, *Musée de la Tapisserie de Bayeux*), mientras el cuerpo de arqueros musulmanes iba siempre a caballo.⁴³

⁴¹ El llamado *arco torqueo* o *sarraceno* es un arco de 1,5 m de alto, que se cree fue introducido en Europa a través de las cruzadas; Antoine Boudot-Lamotte: *Contribution a l'étude de l'archerie musulmane*, París: Institut Français de Damas, 1968, p. 6.

⁴² Una extraordinaria síntesis y explicación de los tipos de arcos de guerra o caza empleados en al-Andalus, su fisonomía, técnicas de fabricación y su representación artística en Tawfiq Ibrahim: «El arco en al-Andalus. Usos, tipologías y contexto ideológico», *IV Seminario Internacional de la Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar siglos IV-XVI*, 9 y 10 marzo, 2020.

⁴³ El cronista Ibn Sahib al-Sala daba por descontado hacia 1170 que el cuerpo de arqueros almohade era de jinetes, describiendo la composición del ejército enumerando a los «arqueros y peones» o «infantes y arqueros»; Ambrosio Huici Miranda (ed. y trad.): *Ibn Sahib al-Sala. Al-Mann Bil-Imama*, Valencia: Textos Medievales, 1969, pp. 131 y 207. Algunas crónicas de las cruzadas atestiguan el uso de arco por los cristianos, tratándose siempre de peones, como en la narración del asedio de Nicea de la *Historia anónima de la primera cruzada*; Louis Bréhier (ed. y trad.): *Histoire Anonyme de la Première Croisade*, París: Honoré Champion, 1924, pp. 38-39 y 214-215.

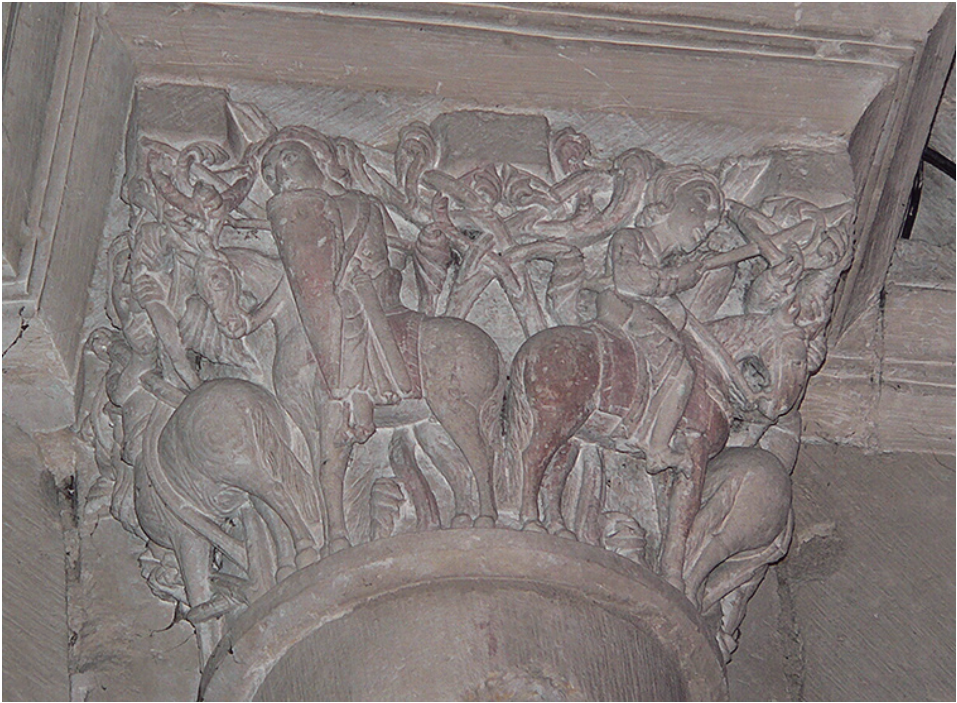


FIGURA 5. Capitel, interior del pórtico de la basílica de San Prudencio de Armentia, Vitoria, Álava, mediados del siglo XII. Fuente: autora.

Por influencia persa, los árabes usaron arcos antes de ser musulmanes, y existen noticias que atestiguan el uso del arco por Mahoma y su pueblo desde los primeros años del islam.⁴⁴ La tradición islámica presenta, así, desde sus orígenes un gran apego hacia esta arma, rememorándose a los arqueros más famosos en diversos tratados árabes sobre arquería.⁴⁵ Tanto el arco como la ballesta fueron empleados por los musulmanes andalusíes en sus batallas contra los cristianos, llegándose a regular en el derecho islámico la prohibición del uso de flechas envenenadas contra los correligionarios.⁴⁶ Los arqueros de élite o *rumat* jugaban un papel clave en la

⁴⁴ Antonine Boudot-Lamotte: *Contribution a l'étude de l'archerie musulmane*, o. cit., pp. 7-9 y 26. El propio Mahoma fue un excelente arquero según algunas fuentes árabes que rememoran su brillante actuación en la batalla de Uhud. Los ejercicios de arquería están ilustrados en algunos manuscritos árabes como el 2824 de la Biblioteca Nacional de París; Antonine Boudot-Lamotte: *Contribution a l'étude de l'archerie musulmane*, o. cit., pp. 28-30.

⁴⁵ Antonine Boudot-Lamotte: *Contribution a l'étude...*, o. cit., pp. 26-28.

⁴⁶ Álvaro Soler del Campo: *La evolución del armamento medieval...*, o. cit., p. 62, y Álvaro Soler del Campo: «Sistemas de combate en la iconografía mozárabe y andalusí altomedieval», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, n.º 32 (1986), pp. 61-87. La arquería tiene una importancia simbólica tradicional en el mundo islámico que se mantendrá hasta época moderna, en parte derivada de la antigua India; Ananda Kentish Coomaraswamy: «The symbolism of archery», *Ars Islamica*, vol. 10 (1943), pp. 105-118. Tanto por la infantería como por los jinetes;

estrategia militar andalusí ya antes de la irrupción almorávide, pudiendo llegar a atravesar la cota de malla con sus flechas.⁴⁷ De hecho, importantes personajes de los reinos cristianos murieron por disparo de flecha, como Sancho Ramírez en el sitio de Huesca de 1094.⁴⁸ La mayoría de las crónicas hispánicas de esta época recogen la importancia de los arqueros montados musulmanes, caballería ligera designada «mauros mittit ad tarthara» en *La chronica latina de los reyes de Castilla*, al hablar de la batalla de Alarcos.⁴⁹ También las crónicas hispanoárabes atestiguan la existencia del cuerpo de arqueros como elemento clave dentro de la estrategia de ataque musulmán.⁵⁰ En Oriente las flechas fueron igualmente empleadas de modo preferente por los turcos selyúcidas que llegaron a Asia Menor en el siglo XI.⁵¹ Así lo atestiguan crónicas como la *Historia anónima de la primera cruzada*, donde los turcos rodean con frecuencia a los cristianos lanzando flechas y jabalinas e incluso se hacen enterrar con sus arcos.⁵²

Lejos de los campos de batalla, los fieles cristianos fueron también conscientes de la presencia de jinetes arqueros entre los *infieles*, pues se trata de una noción muy extendida en los cantares de gesta. En estos poemas épicos, recitados en es-

David Nicolle: *Arms and Armour of the Crusading Era*, vol. 1, Nueva York: Kraus International, 1984, pp. 236-237. Sobre la ballesta: David Nicolle: *Arms and Armour...*, o. cit., p. 138; Felipe Maíllo Salgado: «La Guerra Santa según el derecho *málikí*. Su preceptiva. Su influencia en el derecho de las comunidades cristianas del medioevo hispano», *Studia Historica. Historia Medieval*, vol. 1, n.º 2 (1983), p. 36, lo extrae del Mujtasar de Jalilibn Ishaq (siglo XIV).

⁴⁷ Ferdinand Lot: *L'Art militaire et les armées au Moyen Âge en Europe et dans le Proche Orient*, vol. 2, Paris: Payot, 1946, p. 259.

⁴⁸ Dos años antes de su conquista cristiana, Sancho Ramírez fue parte activa en la toma de Barbastro en 1064. Su padre Ramiro I fue el promotor del castillo románico de Loarre y participaría en otras causas contra moros ayudando a Alfonso VI en Sagradas (1086) y en la defensa de Toledo (1090); Jean Flori: «De Barbastro à Jérusalem: plaidoyer pour une redéfinition de la croisade», en *Aquitaine- Espagne (VIII-XIII siècle), Civilisation Médiévale XII*, Poitiers: Universidad de Poitiers, 2001, pp. 129-146.

⁴⁹ Álvaro Soler del Campo: *La evolución del armamento medieval...*, o. cit., p. 64.

⁵⁰ Una táctica de enfrentamiento directo empleada por los musulmanes según el cronista árabe al-Turtusi (1059-1130) era la colocación en primer término de infantes arrodillados con escudos, lanzas y jabalinas, con la intención de inmovilizar la carga de caballería. Tras ellos se situaban los arqueros, cuyas flechas podían atravesar la cota de malla, y detrás los caballeros musulmanes acometían su ataque; Pierre Guichard: «Combattants de l'Occident chrétien et de l'Islam. Quelques remarques sur leurs images réciproques (fin Xe s.- XIIe s.)», en *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*, Madrid: Casa de Velázquez y Universidad Autónoma de Madrid, 2001, p. 246.

⁵¹ Conocidos por su mortífera destreza como arqueros ecuestres; Richard Fletcher: *La cruz y la media luna. Las dramáticas relaciones entre cristianismo e Islam desde Mahoma hasta Isabel la Católica*, Barcelona: Península, 2005, p. 86. Los turcos introdujeron cuerpos enteros de arqueros como era típico de Asia central; David Nicolle: *Arms and Armour...*, o. cit., p. 158.

⁵² Este instrumento les granjea la victoria en matanzas como la de Civitot (1096); Louis Bréhier (ed. y trad.): *Histoire Anonyme...*, o. cit., pp. 38-39 y 214-215, rodean a los cristianos en el tercer relato, 9, pp. 46-47; sexto relato, 18, pp. 90-91. Batalla de Civitot, Primer Relato, 2, pp. 10-11. Los turcos matan a muchos cristianos con las flechas, Noveno Relato, 29, pp. 152-153, siendo el ataque con flechas el único reiterado numerosas veces como propio de los sarracenos, Décimo Relato, 32, pp. 176-177. En esta crónica se llega a aludir al hecho de que los turcos son enterrados con sus arcos y saetas; Séptimo Relato, 18, pp. 94-95.

pacios públicos con acompañamiento musical, se atribuye de manera frecuente el uso de esta arma a los *sarracenos*.⁵³ Los códigos de caballería reflejados en las gestas convierten las armas empleadas en un factor determinante de la categoría social y religiosa, existiendo armas indignas del caballero cristiano y otras que le son propias y le otorgan distinción.⁵⁴ De este modo, el uso de un arma por parte de cada personaje resulta determinante de los valores peyorativos o positivos que le son asociados. En este sentido, las epopeyas constituyen una fuente valiosa para la interpretación del arte esculpido. Si el arco y las flechas aparecen como elementos negativos y generalmente propios de los *infielos* en la literatura épica, podemos suponer que recibieron un significado similar en la imagen artística contemporánea.⁵⁵ Recordemos que tanto los cantares de gesta como las imágenes del templo tenían al pueblo por receptor, con un enorme radio de alcance.⁵⁶

El arte románico refleja igualmente esta noción. El conocido tímpano de la puerta del Cordero de la basílica de San Isidoro de León muestra a Ismael con un turbante y un arco que dispara girando su torso. Fue precisamente el uso de esta arma y la técnica de montar a la jineta lo que permitió descubrir a John Williams que se trataba de una referencia implícita a los enemigos musulmanes de la época.⁵⁷ Otro ejemplo emblemático del románico hispánico lo encontramos en el capitel número 4 del claustro de la catedral de Gerona, donde aparecen dos interesantes jinetes arqueros cuyos rasgos étnicos y atavío los señalan como soldados almohades.⁵⁸

También en el románico francés encontramos representaciones de musulmanes armados con arco, como en el famoso dintel de la fachada de San Pedro de Angu-

⁵³ El *Poema de Fernán González* (mediados del siglo XIII) describe las armas del enemigo: «[Los] turcos [e] alarabes, essas gentes ligeras / que son por en batallas vnas gentes çerteras, / trraen arcos de nervyos e ballestas çerberas, / destos venien llenos senderos e carreteras»; Emilio Alarcos Llorach (ed.): *Poema de Fernán González*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 73. También en los cantares de gesta franceses el elemento más significativo que diferencia al caballero cristiano del musulmán es el arco. Bancourt indica que la épica franca habla raramente de su uso entre los cristianos, quedando restringido a los infieles; Paul Bancourt: *Les Musulmans dans les Chansons de Geste du Cycle du Roi*, vol. 2, Marsella: Universidad de Provence, 1982, p. 957.

⁵⁴ Gerald Herman: «Unconventional arms as a comic device in some chansons de geste», *Modern Language Quarterly*, vol. 30, 1969, pp. 319-330. El arco solo es usado por cristianos en casos muy particulares donde la vileza del adversario lo requiere. Así lo veíamos en Fierabrás, en que se emplea contra un dragón cuya negatividad le hace merecedor de tamaño instrumento, vv. 5060-5064; François Guessard (ed.): *Les Anciens Poètes de la France. Fierabras*, Liechtenstein: Kraus Reprint, 1966, p. 153.

⁵⁵ Raynaud se limita a señalar que el arco y las armas arrojadas tienen una connotación negativa en el arte pleno y bajomedieval; Christiane Raynaud: *La violence au Moyen Âge XIIIe-XVe siècle. D'après les livres d'histoire en Français*, Paris: Le Léopard d'Or, 1990, p. 121.

⁵⁶ Juan Luis Alborg: *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*, vol. 1, Madrid: Gredos, 1992, pp. 100-114.

⁵⁷ John Williams: «Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon», *Gesta*, vol. 26, n.º 2, 1977, pp. 3-14. Podemos fechar este tímpano en el primer cuarto del siglo XII.

⁵⁸ Pertenecientes a la segunda mitad del siglo XII. Ver Inés Monteiro: «Of Archers and Lions: The Capital of the Islamic Rider in the Cloister of Girona Cathedral», *Medieval Encounters*, vol. 25, n.º 5 (2019), pp. 457-498.

lema.⁵⁹ En el ámbito italiano, la catedral de Brindisi ofrece otro ejemplo de *sarracenos* arqueros en su mosaico pavimental.⁶⁰ La misma asociación aparece en los códices iluminados, como en la *Historia ilustrada de las cruzadas* del Manuscrito de Oxford, en escenas como las del sitio de Antioquía.⁶¹

El arco aporta así una clave importante para la interpretación de algunos ejemplos donde el centauro provisto de esta arma forma parte de una escena de ambientación bélica contemporánea. Algunos estudiosos han llegado a relacionar la figura del centauro con los enemigos religiosos incluso cuando carecen de arco. Es el caso del centauro atrapado por tallos que aparece en un dintel de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, erigida por los cruzados hacia 1149, que Nurit Kenaan-Kedar interpretó como imagen demonizada de los musulmanes sin aportar más argumentos que el contexto de guerra sacralizada en que se erige el edificio.⁶²

Diversos centauros arqueros del románico hispánico presentan elementos que los relacionan con el contexto ideológico de la lucha contra el islam. En la fachada de la iglesia de Santa María de Ripoll, en Gerona, encontramos un centauro arquero muy dañado por la erosión (fig. 6). Esta portada con forma de arco triunfal romano ofrece un rico y complejo programa iconográfico que parece marcado por una ideología de *Reconquista* con la que se legitimó la expansión cristiana peninsular. Diversos especialistas coinciden en ver esta portada como una metáfora de las campañas emprendidas por los condes catalanes contra las taifas circundantes y particularmente con la culminación de la conquista de la Cataluña Nueva por Ramón Berenguer IV.⁶³ En la jamba derecha aparecen, junto a Jesús, san Pedro y

⁵⁹ Datado hacia 1120; ver Deborah Kahn: «La Chanson de Roland dans le décor des églises du XIIe siècle», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 40 (1997), pp. 337-372; y Timothy Hunter: «“Quid milites pugnantes?”: An Early Representation of Chanson de Geste on the Romanesque Frieze of Angoulême Cathedral Reexamined», *Studies in Iconography*, vol. 34 (2013), pp. 133-374.

⁶⁰ Hacia 1178, componiendo probablemente una escena del *Cantar de Roldán*; Rita Lejeune y Jacques Stiennon: *The Legend of Roland in the Middle Ages*, vol. 1, Londres: Phaidon, 1971 p. 98.

⁶¹ Jonathan Riley-Smith (ed.): *The Oxford Illustrated History of the Crusades*, Nueva York: Universidad de Oxford, 1995, pp. 37, 59, 139 y 149.

⁶² Se refiere al friso de centauros y sirenas atrapadas junto a figuras desnudas, identificada con la representación de las fuerzas del mal y de los infieles musulmanes, como contrapartida del programa historiado del dintel que ilustra la salvación y triunfo del cristianismo igualmente adaptado al contexto de cruzada para la autora Nurith Kenaan-Kedar: «The Figurative Western Lintel of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem», en V. Peter Goss y C. Verzár Bornstein (eds.): *The Meeting of Two Worlds. Cultural exchange between East and West during the Period of the Crusades*, Kalamazoo: Universidad de Western Michigan, 1986, p. 129.

⁶³ Presidida arriba por Cristo entronizado y los ancianos del Apocalipsis, los laterales se decoran con escenas bélicas del Antiguo Testamento pertenecientes a los ciclos de David, Salomón y Moisés. Las batallas del Éxodo aludirían metafóricamente a las victorias del nuevo pueblo de Dios frente a los musulmanes, exaltando las victorias de Ramón Berenguer III y, sobre todo, la cruzada de Tortosa dirigida por Ramón Berenguer IV, todo ello inscrito en un gran arco de triunfo. Eduard Junyent: *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona: Rieusset, 1975, pp. 57-58; María Luisa Melero Moneo: «La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 46, n.º 182 (2003), pp. 135-157; Joaquín



FIGURA 6. Detalle de la jamba derecha, portada de Santa María de Ripoll, Gerona, ca. 1150-1160. Fuente: autora.

san Pablo, un obispo y lo que parece un monarca en referencia a los promotores del edificio. Justo debajo de ellos encontramos al centauro arquero, que se sitúa junto a la imagen de un león atacando a un buey (fig. 6). Se trata del tema del león triunfante, una imagen que permitió simbolizar la victoria territorial tanto para los musulmanes como para los cristianos de la época.⁶⁴ No es la primera vez que este emblema victorioso aparece junto a un arquero para referirse a la lucha contra al-Ándalus.⁶⁵ El centauro se encuentra, además, situado en simétrica correlación con un caballero cristiano armado con una lanza que se sitúa en la jamba izquierda de esta portada.

Yarza: «Lectura iconográfica: programa religioso amb component polític», *Catalunya Romànica. Enciclopedia catalana, El Ripollès*, vol. 10, Barcelona: Enciclopedia Catalana, 1987, pp. 245-252; y Francisco Rico: *Signos e indicios de la portada de Ripoll*, Barcelona: Fundación Juan March, 1976. La referencia más clara al contexto contemporáneo se encontraría en la representación de la batalla contra los amalecitas situada en el registro central del lado derecho de la portada, ya que es un pasaje evocado como metáfora en diversos textos de la época, como el propio discurso de convocatoria a la primera cruzada de Urbano II y una crónica redactada por esta época en el propio *scriptorium* del monasterio de Ripoll.

⁶⁴ Ver Richard Ettinghausen y Willy Hartner: «The Conquering Lion, the life of a symbol», *Oriens*, vol. 17, 1964, pp. 161-171; e Inés Monteiro Arias: «Símbolos de poder en el arte peninsular de los siglos X a XII: transferencias artísticas e ideológicas entre al-Ándalus y los reinos cristianos», en E. López Ojeda (coord.): *El islam: presente de un pasado medieval, Semana de Estudios Medievales Logroño*, n.º 28, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2018, pp. 287-324.

⁶⁵ Inés Monteiro: «Of Archers and Lions...», o. cit., pp. 457-498.

Para entender la asociación simbólica entre el centauro arquero y los combatientes musulmanes resulta importante tener en cuenta la técnica de montar que estos emplearon en el campo de batalla. La monta a la jineta consistía en el uso de estribos cortos que no alcanzaban más abajo del abdomen del caballo. Esto obligaba a doblar las piernas de manera acusada, pero ofrecía la unión directa entre jinete y corcel y una gran agilidad de movimientos.⁶⁶ Este sistema aparece retratado en piezas de arte andalusí del siglo x, como el Bote de al-Mugira (Museo del Louvre) y la arqueta de Leyre (Museo de Navarra, Pamplona, de inicios del siglo xi) y en las ilustraciones de los beatos.⁶⁷ El dominio del caballo mediante la presión de las rodillas hacía posible soltar las riendas y manejar el arco con las manos, permitiendo al montador incluso girar su torso y disparar hacia atrás.⁶⁸

La compenetración del saetero con su montura queda perfectamente representada en la figura del centauro, sirviendo ya desde antiguo como apelativo precisamente para los jinetes avezados. Parece que los clérigos de época románica pudieron estar familiarizados con la concepción metafórica del combatiente ecuestre como un centauro, pues las *Etimologías* de san Isidoro (copiadas sistemáticamente en todos los *scriptoria*) señalan precisamente este origen para su figura:

Los centauros toman el nombre de su aspecto, esto es el híbrido entre hombre y caballo, de los que algunos dicen que fueron caballeros de Tesalia que, por el hecho de que corrían tanto durante la batalla semejan un cuerpo único de caballo y hombre. De ellos se cree que fueron inventados los centauros.⁶⁹

La anónima *Historia troyana*, poema latino de 1160, describe, de hecho, al Sagitario como un hombre atado a su caballo sin silla que ayuda a los troyanos frente a los griegos, causando una gran destrucción.⁷⁰ Sabemos también que ya al-Hakam II comparaba en el siglo x a los jinetes de sus huestes con centauros por su dominio del caballo y rapidez de movimientos.⁷¹

⁶⁶ Nicolás Cabrillana Ciézar: *Santiago Matamoros, historia e imagen*, Málaga: Diputación de Málaga, 1999, p. 48.

⁶⁷ Otto Karl Werckmeister: «The Islamic Rider in the Beatus of Girona», *Gesta*, vol. 36, n.º 21 (1997), pp. 101-106.

⁶⁸ Teresa Pérez Higuera: «El Jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval», *Archivo Español de Arte*, n.º 241 (1988), pp. 38-40.

⁶⁹ «Centauris autem species vocabulum indidit, id est hominem equo mixtum, quos quidam fuisse equites Thessalorum dicunt, sed pro eo quod discurrerent in bello velut unum corpus equorum et hominum viderentur, inde Centauros fictos adseruerunt», *Etymologiarvm sive Originvm*, XI, 3; 37 (traducido por Michelina di Cesare). Wallace Martin Lindsay (ed.): *Isidori Hispalensis Episcopi. Etymologiarvm sive Originvm*, libro XX, vol. 2, Oxford: Oxford University Press, 1966.

⁷⁰ Antonio Garrosa Resina: «La tradición de animales fantásticos y monstruos en la literatura medieval española», *Castilla: Estudios de literatura*, vol. 9, n.º 10 (1985), pp. 79-80; Texto original en Ramón Menéndez Pidal (ed.): «Historia troyana en prosa y verso», en *Obras completas. Textos medievales Españoles*, tomo XII, Madrid: Espasa-Calpe, 1978, pp. 223-403.

⁷¹ Según Teresa Pérez Higuera: «El Jardín del Paraíso: paralelismos...», o. cit., p. 39.

El modo de montar de los arqueros musulmanes era muy diferente de la monta a la brida de los cristianos. Como hemos dicho, estos empleaban estribos largos y montaban con las piernas completamente estiradas, lo cual les confería una gran rigidez que solo permitía atacar de frente.⁷² Las crónicas de las cruzadas hablan de esta monta a la brida como propia de los «soldados de Cristo».⁷³ También las crónicas árabes atestiguan la gran diferencia existente entre la caballería ligera andalusí, de ataque rápido, y la artillería pesada de los cristianos.⁷⁴

La monta a la jineta permitía disparar el arco hacia atrás en plena retirada de las huestes, lo cual causó grandes bajas entre los cristianos y revistió a esta técnica de unas connotaciones muy negativas en las fuentes latinas. El uso del arco entre los musulmanes es considerado en los cantares de gesta como indicio de cobardía, como una prueba del temor del enemigo a acercarse, mientras en las crónicas simboliza el engaño y la traición, al permitir el disparo por la espalda durante la retirada.⁷⁵ Tan característico resultaba para los cristianos este modo de girarse de los arqueros andalusíes que se le asignó un nombre: *tornafuy* o *torna fuele*, siendo «una de las cosas del mundo con que los christianos son más engannados».⁷⁶ A esta técnica atribuyeron las fuentes hispanas la derrota de Sagrajas (1086) y el arzobispo Jiménez de Rada señalaba que en la batalla de las Navas de Tolosa «los árabes [...] no solo atacan mientras huyen, sino que en su huida se revuelven con violencia».⁷⁷

La postura del Sagitario y del centauro arquero románico, que gira el torso para disparar, reproduce precisamente dicho *torna fuele*. Dos canecillos situados en la portada de la iglesia de la Virgen de la Peña en Sepúlveda parecen querer reproducir

⁷² Álvaro Soler del Campo: *La evolución del armamento medieval...*, o. cit., pp. 157-158.

⁷³ Se habla de Trancrède, ese «caballero de Cristo», que monta a la brida; Louis Bréhier (ed. y trad.): *Histoire Anonyme...*, o. cit., pp. 58-59.

⁷⁴ Ibn Jaldun recogía: en el siglo XIV: «Desde que hay hombres, los guerreros no han tenido más de dos maneras de combatir: cargar a fondo en líneas, o atacar y correr. La primera manera ha sido empleada por todos los pueblos extranjeros durante la sucesión de generaciones. La segunda es la de los árabes y los beréberes»; Cita recogida por Teresa Pérez Higuera: «El Jardín del Paraíso: paralelismos...», o. cit., p. 38.

⁷⁵ «En mi entender no se atreven a aproximarse»; Marcelo Gaya y Delrue (ed. y trad.): *La Canción de Roldán*, Zaragoza: Librería General, 1959, p. 111.

⁷⁶ Término empleado por el infante don Juan Manuel en el *Libro de los estados*, a principios del siglo XIV: «Una de las cosas del mundo con que los christianos son más engannados, et por que pueden ser desbaratados más aína, es si quieren andar al juego de los moros o faziendo espolonadas a tornafuy; ca bien cred que en aquel juego matarían et desbaratarían cient cavalleros de los moros a trezientos de christianos, et ya muchas vezes muchas gentes et huestes de christianos fueron desbaratados en estos engannos et maestría de los moros»; Robert Brian Tate e Ian Macpherson (eds.): *Juan Manuel infante de Castilla (1282-1348). Libro de los estados*, Oxford: Clarendon, 1974, cap. IXXIX, 85 d, vv. 20-26, p. 154.

⁷⁷ Recogido por Teresa Pérez Higuera: «El Jardín del Paraíso: paralelismos...», o. cit., pp. 41-42. Este *torna fuele*, que tanto llamó la atención de los cristianos, no es otra cosa que el *kycadj*, ejercicio recogido por los tratados de arquería árabes que especifican el modo brusco en que ha de girarse el arquero para disparar a un enemigo que se encuentre tras él; Antoine Boudot-Lamotte: *Contribution a l'étude de l'archerie musulmane*, o. cit., p. 30.



FIGURA 7. Canecillos, portada de la iglesia de la Virgen de la Peña en Sepúlveda, Segovia, 1144. Fuente: autora.

ese ataque veloz y traicionero que resulta letal para el caballero cristiano (fig. 7). Mientras el canecillo de la izquierda presenta un centauro que dispara hacia atrás con su gran arco torqueo, en el canecillo contiguo es un caballero con cota de malla quien parece recibir el ataque por la espalda. Aunque no observamos ninguna saeta clavada en su dorso, pues el relieve está mutilado, su cuerpo parece vencerse hacia atrás mientras dobla el brazo de manera forzada sobre su espalda. Teniendo en cuenta que esta iglesia fue levantada en 1144, pocas décadas después de la conquista cristiana de la población, situándose en una zona de enfrentamientos y cabalgadas, parece coherente que algunos de sus canecillos remitieran a aquel ambiente guerrero.

Encontramos otro peculiar centauro situado en esta zona fronteriza de la Meseta. Se trata de un capitel ubicado en el interior de la capilla de San Galindo, en Campisábalos, Guadalajara. Este presenta el tema del centauro y la sirena-ave, siendo esta última exponente de condenación, a juzgar por el tallo que atenaza su cuello (fig. 8). Sin embargo, hay un detalle que remite a la realidad bélica contemporánea, como son los rasgos negroides del centauro. Los labios gruesos, la nariz ancha y el cabello rizado así lo indican, elementos que encontramos en muchos canecillos románicos poblados de cabezas que muestran rasgos étnicos exagerados.⁷⁸ Las primeras repre-

⁷⁸ Agustín Gómez Gómez: *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el arte románico*, Bilbao: Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval, 1997, pp. 105-111.



FIGURA 8. Capitel, interior de la capilla de San Galindo, en Campisábalos, Guadalajara, finales del siglo XII. Fuente: autora.

sentaciones de negros en el arte occidental surgen precisamente en el siglo XII debido a que los ejércitos almorávides contaron con efectivos subsaharianos, que eran frecuentemente esclavos.⁷⁹ Esta localidad dependiente de Atienza fue precisamente arrebatada a los almorávides hacia 1112 por Alfonso I de Aragón, siendo erigida la capilla a finales de este siglo. La *Primera crónica general de España* recogía a finales del siglo XIII que las mesnadas andalusíes contaron con mujeres negras de cabellos rapados que ejercían como eficaces arqueras.⁸⁰ La aparición de negros en el arte románico ha sido interpretada como una referencia al enemigo musulmán de connotaciones fuertemente negativas, ya que los negros se asociaban al mundo islámico

⁷⁹ El emir almorávide Taxufin Ben Yusuf, que desembarcó en Algeciras en 1086, contaba con una «guardia negra» compuesta por esclavos procedentes de Sudán y del Shael senegaló-nigeriano; Francisco García Fitz: *Relaciones políticas y guerra. La experiencia castellano-leonesa frente al islam. Siglos XI-XIII*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, p. 89.

⁸⁰ Ron Barkai: *Cristianos y musulmanes en la España medieval (El enemigo en el espejo)*, Madrid: Rialp, 1984, p. 242, recoge el texto de esta crónica: «et traye consigo una mora negra que traye trezientas moras negras consigo, et todas eran trasquiladas, sinon sennas vedijas que trayen encima de las cabeças [...] aquella mora era tan aperçebida et tan maestra de tirar del arco torqui, que era maravilla, et por esta razon diz que la llamavan los moros en aravigo nugeymath turquia, que quiere decir estrella de los arqueros de Turquía», caps. 955 y 956.

en esta época en que al-Ándalus estaba regida por una dinastía norteafricana.⁸¹ En el capitel de Campisábalos encontramos así diversos elementos simbólicos donde, a la monstruosidad del centauro y la arpía, de connotaciones demoniacas, se superponen otros detalles que permiten evocar a los enemigos religiosos y territoriales de la época: el uso del arco, el *torna fuelle* y los rasgos negroides. No se trata del único caso en el que un híbrido monstruoso recibe atributos propios de los musulmanes en el arte románico, ya que existen diversos ejemplos de sirenas-ave y sirenas-pez tocadas con un turbante.⁸² También el centauro que veíamos aparecer en la galería de la iglesia de Requijada parece tocado por un turbante, mientras la sirena que lo acompaña cubre su cabeza con un pañuelo que enmarca su rostro a la manera del *hiyab* (fig. 1).⁸³

Resulta interesante recordar que desde su origen el centauro fue susceptible de una interpretación metafórica que iba más allá de la narración mitológica. Sabemos que los centauros de las metopas del Partenón ateniense, que aparecen abalanzándose sobre las mujeres lapitas en la boda de Piritoo, simbolizaban a los persas en la batalla de Maratón (490 a. C.), representándose a los enemigos políticos del momento mediante esta figura animalizada.⁸⁴ También en el arte románico el centauro ejerce ocasionalmente como metáfora del rival en combate, asignándole además una naturaleza bestial fuertemente peyorativa.⁸⁵ No por ello estas imágenes dejarían de hacer referencia al demonio y a la lujuria, tratándose de elementos que pudieron coexistir con las nociones aparejadas a la alteridad religiosa. Las fuentes cristianas medievales demonizaron frecuentemente a los musulmanes, atribuyéndoles un

⁸¹ Jean Devisse: *L'image du Noir dans l'Art Occidental. II. Des premiers siècles Chrétiens aux «Grandes Découvertes»*, París y Friburgo: Bibliothèque des Arts, 1979, pp. 69, 82-86 y 119. Sobre estas cabezas de negros ver también Inés Monteiro Arias: «Destierro físico, destierro espiritual. Los símbolos de triunfo sobre el infiel en los espacios secundarios del templo románico: las cabezas cortadas», en I. Monteiro Arias, A. B. Muñoz Martínez y F. Villaseñor Sebastián (eds.): *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid: CSIC, 2009, pp. 129-142.

⁸² Inés Monteiro Arias: *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el islam (mediados del siglo XI a mediados del XIII)*, Toulouse: Méridiennes y Centre National de la Recherche Scientifique, 2012, pp. 437 y ss.

⁸³ Aunque las cristianas también llevaban un pañuelo en la cabeza, el *hiyab* presenta un particular pliegue en las sienes para ajustarse mejor a la forma del rostro y cubrir en mayor medida el cabello; Rachid El Hour: «La indumentaria de las mujeres andalúsies a través de Zahrat al-Rawd fi Taljis Taqdir al-Fard de Ibn Baq», en M. Marín (ed.): *Tejer y vestir: de la Antigüedad al Islam*, Madrid: CSIC, 2001, p. 104.

⁸⁴ Frank B. Tarbell: «Centauromachy and Amazonomachy in Greek Art: The Reasons for Their Popularity», *American Journal of Archaeology*, vol. 24, n.º 3 (1920), pp. 226-231; Carlos García Gual: *Diccionario de mitos*, Madrid: Siglo XXI, 2003, p. 39. Por otra parte, la asociación de los musulmanes a los persas no resulta infrecuente en el contexto de la lucha ideológica contra el islam, reflejándose en algunas ilustraciones de los beatos; John Williams: «Los Beatos and the Reconquista», en Á. Franco Mata (dir. y coord.): *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, vol. 3, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, p. 300.

⁸⁵ Sobre esta cuestión ver Inés Monteiro Arias: «Escenas de lucha contra el islam en la iconografía románica: el centauro arquero. Su estudio a través de los cantares de gesta», *Codex Aquilarensis*, n.º 22 (2006), pp. 149-171.

particular desenfreno sexual como su vicio más acusado.⁸⁶ Resultaría necesario, no obstante, analizar el papel de cada una de las imágenes que hemos mencionado en el conjunto del programa iconográfico en el que se inscriben para poder comprenderlas de manera integral.

El centauro, aunque revestido siempre de nociones negativas, presenta una enorme versatilidad simbólica en el arte románico, pues fue sometido a mutaciones que permitieron ponerlo al servicio del discurso eclesiástico que se quería transmitir por medio de imágenes. A las distintas nociones mencionadas que se aparejan a esta figura en los siglos centrales de la Edad Media se suma la existencia del Sagitario como representación astrológica, presente también en algunas portadas románicas.

4. El centauro como Sagitario dentro del Zodíaco

Algunos centauros románicos aparecen formando parte de un zodiaco y presentan un simbolismo puramente temporal, sirviendo como una referencia al mes asociado al Sagitario. Conviene recordar que el Zodíaco es una creación astrológica consistente en la división de una banda de la esfera celeste en doce partes iguales llamadas *signos zodiacales*, sobre la que se trazaron las trayectorias del sol, la luna y los planetas. Cada una de estas partes o sectores del cielo abarca una extensión de treinta grados de arco, que fueron bautizadas con el nombre de las doce constelaciones más destacadas observadas en cada una de las subdivisiones. Su nombre procede del griego *kyklos* (*zoodiakos*) y significa «rueda de los animales», ya que estas constelaciones fueron representadas mediante símbolos animales, aunque su origen es babilonio.⁸⁷ Los planisferios zodiacales más antiguos conservados forman parte de algunos tratados romanos, existiendo también bellos mosaicos en antiguas sinagogas de los siglos IV a VI, como el pavimento de mosaico bizantino de la sinagoga Beit Alfa (Israel), del siglo VI. Se trata de una composición circular que incorpora los doce signos del Zodíaco en torno a una representación central del sol, que simbolizan los doce meses del calendario hebreo. Aunque en este mosaico Sagitario aparece como un arquero a pie, ya algunos poetas y mitógrafos grecorromanos habían asimilado su figura a los centauros y a Quirón, dentro de un proceso de identificación de los signos zodiacales con los catasterismos de la mitología.⁸⁸

⁸⁶ Ron Barkai: *Cristianos y musulmanes en la España medieval...*, o. cit., p. 35; Norman Daniel: *Islam et Occident*, París: Cerf, 1993, p. 100. Sobre la lujuria de los musulmanes en los cantares de gesta, véase Paul Bancourt: *Les Musulmans dans les Chansons...*, o. cit., pp. 627-628.

⁸⁷ Rupert Gleadow: *The origin of the zodiac*, Nueva York: Dover, 2001, p. 167.

⁸⁸ A esta definitiva mitificación contribuye Eratóstenes con sus *Catasterismos*, recogidos por Higino en sus *Astronomica*, y Arato con sus *Fenómenos*, que será la obra que fije definitivamente para la cultura occidental

Entre las más antiguas representaciones del Zodíaco conservadas sobre una bóveda se encuentra la del palacio jordano omeya de Quisayr` Amra (739-740), donde aún permanece la imagen del Sagitario como un centauro arquero. Y es que, en la primera mitad de la Edad Media, gran parte de las representaciones zodiacales del Sagitario como centauro se encuentran en los innumerables tratados astrológicos árabes que fueron realizados en aquel tiempo.⁸⁹ De hecho, el mundo cristiano conoció la astrología en gran medida por medio de estos.⁹⁰

Se conservan también, no obstante, diversos planisferios celestes en manuscritos cristianos medievales, que fueron empleados en los monasterios con un sentido astronómico para poder hacer los cálculos del calendario que permitieran fijar correctamente la fecha de Pascua y del resto de la liturgia a partir de esta. Ciertamente es que el Zodíaco no permitía por sí mismo saber interpretar las estrellas, pero servía como evocación de los conocimientos astronómicos que los monjes debían tener.⁹¹ Estos planisferios cristianos se remontan a la época carolingia, conociendo un particular desarrollo en el siglo XII. En algunos de ellos el Sagitario recoge la tradición romana que lo representa como un hombre arquero sin hibridación animal,⁹² aunque la mayoría de las veces aparece con cuerpo de caballo como en los tratados árabes, por herencia griega y caldea.⁹³

Los planisferios carolingios y románicos no mantienen mucha relación con las representaciones del Zodíaco de la escultura monumental, consideradas como referencias al paso del tiempo sin implicaciones de carácter astronómico o litúrgico.⁹⁴ El Zodíaco aparece en algunas iglesias borgoñonas, situado en la arquivolta externa de importantes portadas como la central de Santa María Magdalena de Vézelay, la de Saint Lazare de Autun y la de Saint Lazare de Avallon. En todas ellas el Zodíaco está ligado al calendario, alternándose cada signo zodiacal con las labores de los meses, inscritos en medallones. El sentido del Zodíaco en todos estos casos es eminente-

los nombres míticos de las estrellas, a través de la influencia ejercida por las traducciones latinas de Cicerón, Germánico y Avieno; Gregorio Rodríguez Herrera: «Los signos del zodiaco en Roma: teoría y práctica docente», *El Guiniguada*, n.º 8-9 (1999-2000), pp. 71-99.

⁸⁹ Un magnífico estudio sobre los tratados astrológicos musulmanes orientales medievales en Anna Caiozzo: *Images du ciel d'Orient au Moyen Age*, París: Universidad de París IV, 2003, apareciendo la figura del Sagitario en figs. 6, 7, 16, 41, 42, 52, 62, 111, 159, 176, 192, 211, K y láms. 1 y 2.

⁹⁰ Douglas Morton Dunlop: «A Christian Mission to muslim Spain in the 11th Century», *Al-Ándalus*, vol. 17, n.º 2, 1952, pp. 5-15; Marie Thérèse D'Alverny: «Deux traductions latines du Coran au Moyen Âge», *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, vol. 16 (1947-1948), p. 70.

⁹¹ Según Alejandro García Avilés: «El hombre y las estrellas: el imaginario astrológico...», o. cit., pp. 85-107.

⁹² Es el caso del Ms. Csg250., f. 515 de la abadía de Saint Gall; Francisco Sáyans Gómez: «El planisferio zodiacal medieval. Concepto y forma», *NORBA, Revista de Arte*, vol. 36 (2017), pp. 49-70.

⁹³ Anna Caiozzo: *Images du ciel...*, o. cit.

⁹⁴ Simona Cohen: «The Romanesque Zodiac, its Symbolic function on The Church Façade», *Arte Medievale*, serie 2, n.º 4 (1990), pp. 43-54.

mente temporal, remitiendo al transcurso del tiempo a lo largo del año. El papel del Zodíaco, en este sentido, viene a ser la representación del mundo terreno ligada a las labores agrícolas a las que el pueblo se ve sujeto, en contraposición a los pasajes escatológicos que presiden las portadas, como el Pentecostés y el Juicio Final.⁹⁵ La idea de salvación aparejada al cumplimiento de estas labores demarcadas para cada momento del año parece subyacer en estas portadas.⁹⁶ Aunque la función del Zodíaco en la escultura resulta eminentemente temporal, observamos que de nuevo se trata de una imagen de origen antiguo puesta al servicio del mensaje eclesiástico, lejos de toda voluntaria evocación del zodiaco romano, como se ha querido sostener.⁹⁷

El románico italiano recurrió al Zodíaco con la misma intención de evocar el transcurso del tiempo terrenal en contraposición a la salvación eterna.⁹⁸ También en el románico hispánico contamos con algunos zodiacos, aunque resulta mucho más habitual encontrar referencias al calendario por medio de las labores de los meses.⁹⁹

Uno de los pocos zodiacos de la escultura románica hispana es el que se encuentra en la Puerta del Cordero de San Isidoro de León. Este se despliega en una serie de placas cuadradas como metopas, dividido en dos secuencias de seis figuras dispuestas a ambos lados del tímpano, en la parte superior. Las placas parecen movidas de sitio y es probable que no pertenezcan al mismo autor ni al mismo momento, dado que hubo un templo primitivo levantado por Fernando I y la reina Sancha (hacia 1060), mientras la fachada parece concluirse más de medio siglo después. Las distintas figuras aparecen en orden inverso al habitual, es decir, comenzando con Piscis y terminando con Aries, quizás en referencia a la trayectoria solar, dada su orientación al mediodía. Los modelos de este zodiaco son peculiares, pues parece seguir fuentes más orientales que otros ejemplos románicos. También ha sido interpretado de diversas maneras, tanto en un sentido de renovación bautismal

⁹⁵ Angélique Ferrand: «Étude sur les zodiaques décorés dans les édifices religieux de Bourgogne au Moyen Âge», *Bulletin du Centre d'études Médiévales d'Auxerre*, vol. 15 (2011), pp. 1-8. La cronología de estos conjuntos escultóricos es Autun 1130-1140, Vézelay 1120-1140 y Avallon 1160-1170.

⁹⁶ Para la interpretación escatológica del calendario medieval ver Miguel Larrañaga Zulueta: «Una función ¿marginal? de la imagen románica: la legitimación del poder feudal», en I. Monteiro Arias, A. B. Muñoz Martínez y F. Villaseñor Sebastián (eds.): *Relegados al margen. Marginalidad...*, o. cit., pp. 157-166. Una reflexión más amplia al respecto en Miguel Larrañaga Zulueta: *Palabra, imagen, poder: enseñar el orden en la Edad Media*, Madrid: IE Universidad, 2015.

⁹⁷ Adhémar indicaba que el centauro que se gira sobre sí mismo ya no es el centauro clásico, sino el Sagitario del Zodíaco que quiere achacar a la influencia de antiguos tratados romanos ilustrados; Jean Adhémar: *Influences antiques dans...*, o. cit., pp. 180, 192-193.

⁹⁸ Así lo sostiene Angélique Ferrand en relación con la Porta dello Zodiaco del Maestro Niccolò en la Sacra de San Michele cerca de Turín, de 1122; y con el mosaico pavimental de Santa Maria Assunta de Otranto, fechado hacia 1163-65; Angélique Ferrand: «Étude sur les zodiaques décorés...», o. cit., pp. 7-8.

⁹⁹ Manuel Castiñeiras González: *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1996.



FIGURA 9. Detalle de la metopa con la figura del signo de Sagitario, portada del Cordero de la basílica de San Isidoro de León, primer cuarto del siglo XII. Fuente: autora.

como una referencia al tiempo astral traído por el Cordero del tímpano.¹⁰⁰ La figura del Sagitario es la de un centauro arquero con cabellos ensortijados donde apenas apreciamos el torso humano (fig. 9). Serafín Moralejo observó que presenta un carácter claramente negativo, al ser mordido por serpientes. En su opinión, este zodiaco tenía un sentido de polémica religiosa expresando la censura de las autoridades religiosas de este monasterio hacia la astronomía que estaba llegando a los reinos cristianos desde al-Ándalus.¹⁰¹ Se trataría de una prolongación del mensaje propagandístico del tímpano, donde Ismael aparece como un arquero con turbante que ataca al Cordero, donde se estaría evocando la ciencia diabólica de los ismaeli-

¹⁰⁰ Recogidas por Marta Poza Yagüe: «Entre la tradición y la reforma: a vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 15 (2003), pp. 9-28, especialmente notas 12, 40 y 41.

¹⁰¹ Serafín Moralejo Álvarez: «Pour l'interprétation iconographique...», o. cit., p. 128.

tas. Moralejo vio también influencias de los tratados astrológicos árabes en algunos zodiacos y sagitarios románicos franceses, indicando que su presencia respondió a una actitud polémica contraria a la astrología árabe por parte de las autoridades eclesiásticas, siguiendo a la patrística y al propio san Isidoro, que son rotundos en la catalogación de estas artes como saberes demoniacos.¹⁰²

Aunque en el caso de la portada del Cordero no se han descubierto aún indicios figurativos que permitan ver en ese zodiaco una explícita alusión a la astrología islámica, sabemos que los códices cristianos de esta época que incluyen planisferios e información astronómica se basaron en los tratados árabes, así como en Beda el Venerable (siglo VIII) y las *Etimologías* de san Isidoro (siglo VII), los cuales explican los signos zodiacales. El monje inglés Beda relacionaba en su *Hexaemeron* a Ismael con el *sagittarius* como imagen del pueblo judío, enlazando a su vez la genealogía de Ismael con los árabes, y viendo en ese pasaje veterotestamentario la profecía que anunciaba la invasión de Hispania por los musulmanes.¹⁰³ Esta analogía permite a Moralejo relacionar la representación islamizante del Ismael del tímpano con el Sagitario de las metopas, como una referencia a la astrología de los *infieles*.

Es cierto que en esta época la astrología era una disciplina practicada en el mundo islámico y difundida por los tratados árabes. Diversas fuentes atestiguan la consideración de los andalusíes como adoradores de los astros. Es el caso del *Poema de Almería* donde se indica que «tal pueblo bárbaro fue perjudicial para sí mismo. Adora los meses, anuncia los espadas que han de venir».¹⁰⁴ La idea de los musulmanes como versados en estas artes aparece también en los cantares de gesta, donde encontramos a *sarracenos* astrólogos con poderes adivinatorios.¹⁰⁵ En las crónicas de cruzada se asocia igualmente el Zodiaco a los turcos, llegando a crearse la figura prototípica del adivino musulmán que lee en los astros el futuro triunfo del cristianismo, en un claro intento por emplear esta noción con fines propagandísticos.¹⁰⁶ Esta noción aparecía siglos antes en la *Crónica profética* (del

¹⁰² Serafín Moralejo Álvarez: «Pour l'interprétation iconographique...», o. cit., pp. 117-118, incluye diversas referencias. San Isidoro, por su parte, habla de la superstición de los astrólogos que les lleva a predecir acontecimientos en los astros, citado por José Ignacio Palacios Sanz: «Los signos del zodiaco en el códice n.º 7 de la catedral de El Burgo de Osma», *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, n.º 11-12, 1990-1991, p. 129.

¹⁰³ Jacques-Paul Migne (ed.): *Beda el Venerable. Hexaemeron IV*, en *Patrologia latina*, vol. 91, Berlín: Weidman, 1862, col. 159. Beda el Venerable fue un sacerdote inglés que se vio influido por la obra de San Isidoro.

¹⁰⁴ «Barbara gens talis sibimet fuit exitialis. Adorat menses, venturos nuntiat enses». Luis Sánchez Belda (ed.): «Poema de Almería», en *Chronica Adefonsis Imperatoris*, Madrid: CSIC, 1950, pp. 165-206, vv. 15-17, pp. 166 y 188.

¹⁰⁵ Como, por ejemplo, Galienne, personaje femenino musulmán de sugerente nombre procedente de la *Canción de Mainet*, del siglo XII, vv. 45-48, 85-89, 98-99, según Paul Bancourt: *Les Musulmans dans les Chansons...*, o. cit., p. 608. El talento en la adivinación de este personaje procede del conocimiento de las estrellas y los astros, además de ser la hija del emir de Toledo, siendo en esa ciudad donde estas ciencias estaban muy desarrolladas y donde se tradujeron importantes obras de astronomía.

¹⁰⁶ En la *Historia anónima de la primera cruzada* personajes como la madre de Courbam lee en los astros

ciclo de Alfonso III), donde se anuncia la inminente liberación del yugo musulmán al cumplirse los ciento setenta años de la conquista, en arreglo a las ciento setenta eras concedidas a Ismael, que se describe como aplastando a los pueblos con sus flechas y se presenta como ascendente directo de Mahoma.¹⁰⁷

En el Archivo de la Catedral de El Burgo de Osma (Soria) se conserva un interesante códice latino ilustrado del siglo XII de contenido tanto astronómico como astrológico: el códice n.º 7. Sus páginas parecen ilustradas por dos pintores distintos pertenecientes al *scriptorium* de Berlanga de Burgos.¹⁰⁸ El f. 92v ofrece una interesante ilustración de un planisferio celeste donde se disponen los signos zodiacales. Llama la atención un curioso centauro que se sitúa en el último círculo concéntrico, a la izquierda, entre Escorpio y Leo (fig. 10). Aunque no se aprecia el arco, parece que tenía uno entre las manos, pero parte de la pigmentación del manuscrito ha desaparecido con el transcurso del tiempo.¹⁰⁹ No se trata de la representación de Sagitario, que se encuentra justo al lado, encarnado en la figura de un arquero (fig. 10a). Este presenta unas piernas un tanto extrañas que parecen querer simular una cola de pez, aunque es un detalle que no ha llamado la atención de quienes han estudiado la imagen. Lo que nos interesa constatar aquí es la peculiar presencia del centauro entre los signos del Zodíaco, a pesar de que no simboliza al Sagitario. Se trata además de una figura curiosa con un llamativo tocado, que parece culminar en una larga banda azul, a la manera en que suele representarse el turbante de los musulmanes en el arte de esta época.¹¹⁰ No obstante, el deterioro de la policromía impide asegurar este extremo, pues el trazo azul está desdibujado. Pero el folio presenta algunas anotaciones en árabe, lo cual, unido a distintos pasajes explícitamente astrológicos de este códice, pone en evidencia su inspiración en alguno de esos tratados islámicos de astrología que circulaban por la península ibérica.¹¹¹

el destino final de la guerra en la que los cristianos vencerán. El Zodíaco se asocia a los musulmanes en pasajes como el de Alepo, donde se dice haber descubierto mediante observaciones astrales e ingeniosas investigaciones, así como innumerables presagios, que los cristianos vencerán; Louis Bréhier (ed. y trad.): *Histoire Anonyme...*, o. cit., pp. 124-125

¹⁰⁷ Manuel Gómez Moreno (ed.): «Crónica Profética», en *Las primeras crónicas de la Reconquista: el ciclo de Alfonso III*, Madrid: Boletín de la Real Academia de la Historia, 1932, pp. 576-577; 624-625.

¹⁰⁸ José Ignacio Palacios Sanz: «Los signos del zodiaco en el códice n.º 7...», o. cit., p. 143.

¹⁰⁹ José Ignacio Palacios Sanz: «Los signos del zodiaco en el códice n.º 7...», o. cit., p. 138. Señala que es una figura humana sin indicar el anómalo aspecto de las piernas. Este autor también señala y dibuja al centauro con un arco entre las manos.

¹¹⁰ Como, por ejemplo, en el Beato de Gerona, Cat. Gir. ms. 7, f. 134v, Museo de la Catedral de Gerona, Gerona. Deseo agradecer a Jerrilynn Dodds que llamara mi atención sobre este detalle.

¹¹¹ Tanto en el folio anterior 91v como en el 131r, aparecen pronósticos y transcripciones de un tratado de astrología y adivinación, pero el códice muestra un alto grado de cientifismo en otras partes; José Ignacio Palacios Sanz: «Los signos del zodiaco en el códice n.º 7...», o. cit., pp. 129.

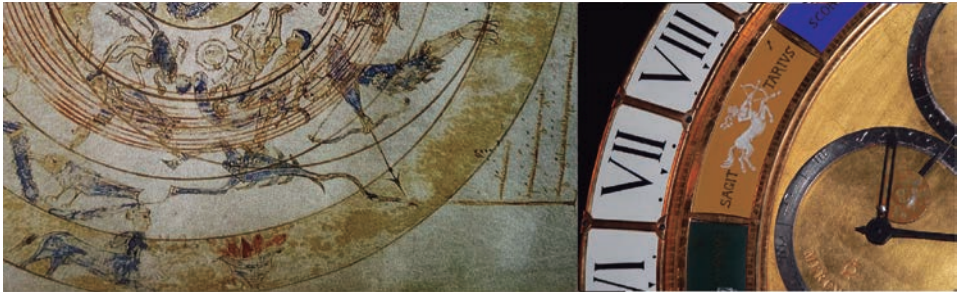


FIGURA 10. (a) Detalle del planisferio, cod. 7, f. 92v, Archivo de la catedral, Burgo de Osma, s. XII. Fuente: Alejandro García Avilés: «El hombre y las estrellas: el imaginario astrológico de los siglos del románico», en *El románico y sus mundos imaginados*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2014, fig. 1, p. 87. (b) Detalle del reloj planetario, Lorenzo delle Volpaia, Florencia, Instituto y Museo de la Ciencia. Fuente: Inés Monteiro.

Resulta sorprendente encontrar tres siglos después, y en un ambiente científico, cultural y geográfico totalmente distinto, un Sagitario astrológico representado con el tocado característico de un musulmán. Se trata de un maravilloso reloj planetario de 1510 encargado por Lorenzo de Médici y conservado hoy en Florencia, donde Sagitario lleva en su cabeza un turbante acabado en dos flecos (fig. 10b).

5. Conclusiones: el centauro medieval y los modelos clásicos

Hemos visto que el centauro se representa en el arte románico bajo múltiples apariencias, formando parte de escenas de naturaleza diversa y con una considerable variedad de funciones simbólicas que van desde la referencia temporal a la representación del pecado, pasando por la evocación del ambiente guerrero de la época y la constelación astral. La figura de este híbrido se adapta con versatilidad a su propio tiempo y participa del carácter pedagógico de la imagen románica, empleada por la Iglesia como un instrumento para el adoctrinamiento moral. La imagen del centauro medieval se encuentra, por ello, sujeta a la realidad de su época por encima de toda preservación de su simbolismo primigenio.

Hay que tener en cuenta, además, que la moral monástica, y concretamente la cluniacense, mostró un especial rechazo hacia la cultura grecorromana, considerando que la lectura de los autores paganos suponía una «infección cultural» para sus monjes.¹¹² La cultura clásica ya había sido repudiada por los Padres de la Iglesia,

¹¹² Georges Duby: *La época de las catedrales. Arte y sociedad 980-1420*, Madrid: Cátedra, 1993, p. 77 y Werner Weisbach: *Reforma religiosa y arte medieval...*, o. cit., p. 26.

y solo empezó a ser recuperada de modo intencionado a partir del apogeo de la escolástica en el siglo XIII.¹¹³ Surgieron entonces los romances de Antigüedad inspirados en personajes y narraciones del mundo clásico como el *Libro de Alexandre* y sus homónimos franceses, que recomponían la vida mítica de Alejandro Magno. No obstante, estas obras respondían a la voluntad de adaptar los viejos mitos y héroes a los valores cristianos del momento, donde el antiguo rey macedónico se transformaba en un paladín del cristianismo.¹¹⁴

Es cierto que los monjes medievales bebieron de las fuentes antiguas y que su formación se basó en el latín de los Padres y de algunos autores antiguos. Pero el modo en que los teólogos plenomedievales utilizaron las letras clásicas no tiene nada que ver con la noción del clasicismo como modelo, vigente solo a partir del Renacimiento, como bien han observado Panofsky, Burke y Pernaud.¹¹⁵ La relación del arte cristiano plenomedieval con la Antigüedad grecorromana se basó más en la reutilización y transformación de motivos que en la imitación pasiva. Resulta frecuente, incluso, encontrar en el románico figuras procedentes del arte clásico que adoptan un simbolismo diferente e, incluso, opuesto al que tuvieron de manera original, como en el tema de la *femme aux serpents*, representación de la lujuria derivada de la Madre Tierra romana.¹¹⁶ En este caso, como en el del centauro, el conocimiento sobre el origen romano de la figura pudo contribuir a su demonización, por percibirse como un antiguo ídolo pagano.¹¹⁷

¹¹³ Si bien la influencia clásica en la escolástica se reduce principalmente a aspectos filosóficos tratando de conciliar la razón con la fe cristiana; Erwin Panofsky: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid: La Piqueta, 1986, pp. 21-30.

¹¹⁴ Se llega incluso a contraponer su figura de modo anacrónico a la de los moros: «Bienveié que por home _nunca serié vengada, / ca moros e judíos_ temié la su espada»; Jesús Cañas Murillo (ed.): *Libro de Alexandre*, Madrid: Nacional, 1978, p. 358. Algo similar se observa en *Alexandreis de Châtillon* y el *Roman de Aleixandre*; Jesús Cañas Murillo (ed.): *Libro de Alexandre*, o. cit., p. 25.

¹¹⁵ Erwin Panofsky y Peter Burke reflexionaron sobre el mundo medieval, indicando que los autores clásicos no habían sido olvidados en las universidades y monasterios medievales, y que la novedad de este momento se refiere, en realidad, a que los renacentistas empezaron a ver la Antigüedad como un modelo; Erwin Panofsky: *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid: Alianza, 2014; Peter Burke: *El Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1993. Régine Pernaud, por su parte, indica que la nueva relación con la Antigüedad entablada en el Cinquecento ha sido, en ocasiones, aplicada de manera errónea al estudio del arte medieval. Sin embargo, para los artistas de este tiempo, la Antigüedad no se imita ni sirve de modelo, sino que constituye un «tesoro que explotar», una fuente que se emplea solo al servicio de nuevos fines, principalmente doctrinales; Régine Pernaud: *Para acabar con la Edad Media*, Barcelona: Medievalia, 2003, pp. 20, 26 y 41.

¹¹⁶ Jean Adhémar: *Influences antiques dans...*, o. cit., pp. 197-200. Sobre la *Femme aux Serpents* como una creación de este periodo ver Wener Weisbach: *Reforma religiosa y arte medieval...*, o. cit., p. 90.

¹¹⁷ Wirth señala la existencia de una representación románica de Mithra atacando al toro con un turbante como ejemplo de modificación de modelos clásicos; Jean Wirth: «Desde que Dios ha tomado forma humana...», o. cit., p. 287. En las descripciones de Juan de Mandeville en su *Libro de viajes* (ca. 1356) se habla del centauro como de un ídolo; Michael Camille: *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Akal: Madrid, 2000, p. 176, fig. 88.

Hemos visto que el papel del centauro en el arte cristiano medieval se comprende a partir de la circunscripción de su análisis a los parámetros culturales de su época. La reiteración de esta figura no supone, por tanto, una referencia erudita de la mitología clásica como a veces se ha querido indicar.¹¹⁸ Y aunque ocasionalmente se ha sobredimensionado el peso de la Antigüedad en el arte románico, la mayoría de los especialistas abordan su estudio de una manera contextualizada, conscientes del carácter simbólico que tenía la imagen en este tiempo y de su alejamiento de todo intento de naturalismo clásico. El centauro constituye, por ello, un ejemplo excepcional de cómo los antiguos modelos fueron transformados y puestos al servicio de una nueva realidad.

6. Referencias bibliográficas

- ADHÉMAR, Jean (1939): *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, París: Comité de Obras Históricas y Científicas.
- AGHION, Irène, Claire BARBILLON y François LISSARRAGUE (1997): *Héroes y dioses de la Antigüedad. Guía iconográfica*, Madrid: Alianza.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (ed.) (1973): *Poema de Fernán González*, Madrid: Espasa-Calpe.
- ALBORG, Juan Luis (1992): *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*, vol. I, Madrid: Gredos.
- ATWOOD LAWRENCE, Elizabeth (1994): «The Centaur: its history and meaning in human culture», *Journal of Popular Culture*, vol. 27, n.º 4, pp. 57-68.
- BALTRUSAITIS, Jurgis (1934): *Art Sumérien, Art Roman*, París: Ernest Leroux.
- BANCOURT, Paul (1982): *Les Musulmans dans les Chansons de Geste du Cycle du Roi*, vol. 2, Marsella: Universidad de Provence.
- BARKAI, Ron (1984): *Cristianos y musulmanes en la España medieval (El enemigo en el espejo)*, Madrid: Rialp.
- BIANCOTTO, Gabriel (ed.) (1992): *Bestiaires du Moyen Âge*, París: Stock.
- BOUDOT-LAMOTTE, Antoine (1968): *Contribution à l'étude de l'archerie musulmane*, París: Institut Français de Damas.
- BOVEY, Alixe (2002): *Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts*, Toronto: Universidad de Toronto.
- BRÉHIER, Louis (ed. y trad.) (1924): *Histoire Anonyme de la Première Croisade*, París: Honoré Champion.
- BURKE, Peter (1993): *El Renacimiento*, Barcelona: Crítica.

¹¹⁸ Esta antigua tesis enunciada por Jean Adhémar ha sido desarrollada y defendida recientemente por José Alberto Moráis Morán: «Un largo proceso en la definición historiográfica de las fuentes del arte medieval: el arte antiguo como referente para la escultura románica», *Medievalista (revista electrónica)*, n.º 9 (2011), pp. 1-29.

- CABRILLANA CIÉZAR, Nicolás (1999): *Santiago Matamoros, historia e imagen*, Málaga: Diputación de Málaga.
- CAIOZZO, Anna (2003): *Images du ciel d'Orient au Moyen Age*, París: Universidad de París IV.
- CALVO, José Luis (ed. y trad.) (1996): *Homero. Odisea*, Madrid: Cátedra.
- CAMILLE, Michael (2000): *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid: Akal.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (ed.) (1978): *Libro de Alexandre*, Madrid: Nacional.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel (1996): *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca: Junta de Castilla y León.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2018): «La meta es Santiago: arquitectura e iconografía de la catedral en tiempos de Gelmiréz», en I. Monteiro (ed.): *Los caminos a Santiago en la Edad Media. Imágenes y leyendas jacobeanas en territorio hispánico (siglos IX a XIII)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela y Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 109-146.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997): *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, Barcelona: Sophia Perennis.
- CHERRY, John (1995): *Mythical Beasts*, Londres: British Museum y Pomegranite Artbooks.
- CLEBERT, Jean-Paul (1971): *Bestiaire Fabuleux*, París: Albin Michel.
- COHEN, Simona (1990): «The Romanesque Zodiac, its Symbolic function on The Church Façade», *Arte Medievale*, serie 2, n.º 4, pp. 43-54.
- COOMARASWAMY, Ananda Kentish (1943): «The symbolism of archery», *Ars Islamica*, vol. 10, pp. 105-118.
- D'ALVERNY, Marie Thèrese (1947-1948): «Deux traductions latines du Coran au Moyen Âge», *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, vol. 16, pp. 69-131.
- DANIEL, Norman (1993): *Islam et Occident*, París: Cerf.
- DAVY, Marie Madeleine (1964): *Initiation à la symbolique Romane, XIIe siècle*, París: Flammarion.
- DE PINEDO, Ramiro (1930): *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid: Espasa Calpe.
- DEBIDOUR, Victor-Henri (1961): *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, París: Arthaud.
- DEVISSÉ, Jean (1979): *L'image du Noir dans l'Art Occidental. II. Des premiers siècles Chrétiens aux «Grandes Découvertes»*, París y Friburgo: Bibliothèque des Arts.
- DOUCHET, Sébastien (2005): «La peau de centaure à la frontière de l'humanité et de l'animalité», *Micrologus*, n.º 13, pp. 310-312.
- DUBY, Georges (1993): *La época de las catedrales. Arte y sociedad 980-1420*, Madrid: Cátedra.
- DUNLOP, Douglas Morton (1952): «A Christian Mission to muslim Spain in the 11th Century», *Al-Ándalus*, vol. 17, n.º 2, pp. 159-287.
- EL HOUR, Rachid (2001): «La indumentaria de las mujeres andalusíes a través de Zahrat al-Rawd fi Taljis Taqdir al-Fard de Ibn Baq», en M. Marín (ed.): *Tejer y vestir: de la Antigüedad al islam*, Madrid: CSIC, pp. 97-108.
- ETTINGHAUSEN, Richard y Willy HARTNER (1964): «The Conquering Lion, the life of a symbol», *Oriens*, vol. 17, pp. 161-171.

- FERDINAND, Lot (1946): *L'Art militaire et les armées au Moyen Âge en Europe et dans le Proche Orient*, París: Payot.
- FERRAND, Angélique (2011): «Étude sur les zodiaques décorés dans les édifices religieux de Bourgogne au Moyen Âge», *Bulletin du Centre d'études Médiévales d'Auxerre*, vol. 15, pp. 1-8.
- FLETCHER, Richard (2005): *La cruz y la media luna. Las dramáticas relaciones entre cristianismo e islam desde Mahoma hasta Isabel la Católica*, Barcelona: Península.
- FLORI, Jean (2001): «De Barbastro à Jérusalem: plaidoyer pour une redéfinition de la croisade», en *Aquitaine- Espagne (VIII-XIII siècle). Civilisation Médiévale XII*, Poitiers: Université de Poitiers. Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, pp. 129-146.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2014): «El hombre y las estrellas: el imaginario astrológico de los siglos del románico», *El románico y sus mundos imaginados*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, pp. 85-107.
- GARCÍA FITZ, Francisco (2002): *Relaciones políticas y guerra. La experiencia castellano-leonesa frente al islam. Siglos XI-XIII*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2003): *Diccionario de mitos*, Madrid: Siglo XXI.
- GARROSA RESINA, Antonio (1985): «La tradición de animales fantásticos y monstruos en la literatura medieval española», *Castilla: Estudios de literatura*, vol. 9, n.º 10, pp. 77-101.
- GAYA Y DELRUE, Marcelo (ed. y trad.) (1959): *La Canción de Roldán*, Zaragoza: Librería General.
- GLEADOW, Rupert (2001): *The origin of the zodiac*, Nueva York: Dover.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (1997): *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el arte románico*, Bilbao: Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval.
- GÓMEZ MORENO, MANUEL (ed.) (1932): «Crónica Profética», en *Las primeras crónicas de la Reconquista: el ciclo de Alfonso III. Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 100, Madrid: Real Academia de la Historia.
- GUERRA, Manuel (1978): *Simbología románica*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- GUESSARD, Françoise (ed.) (1966): *Les Anciens Poètes de la France. Fierabras*, Liechtenstein: Kraus Reprint.
- GUICHARD, Pierre (2001): «Combattants de l'Occident chrétien et de l'Islam. Quelques remarques sur leurs images réciproques (fin xe s.- XIII s.)», *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*, Madrid: Casa de Velázquez y Universidad Autónoma de Madrid, pp. 223-251.
- HERMAN, Gerald (1969): «Unconventional arms as a comic device in some chansons de geste», *Modern Language Quarterly*, vol. 30, pp. 319-330.
- HUICI MIRANDA, Ambrosio (ed. y trad.) (1969): *Ibn Sahib al-Sala. Al-Mann Bil-Imama*, Valencia: Textos Medievales.
- HUMBERT, Juan (2005): *Mitología griega y romana*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 191-192.
- HUNTER, Timothy (2013): «Quid milites pugnantes?: An Early Representation of Chanson de Geste on the Romanesque Frieze of Angoulême Cathedral Reexamined», *Studies in Iconography*, vol. 34, pp. 133-74.

- IBRAHIM, Tawfiq: «El arco en al-Andalus. Usos, tipologías y contexto ideológico», *IV Seminario Internacional de la Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar siglos IV-XVI*, 9 y 10 marzo, 2020. <<https://rah-es.academia.edu/TawfiqIbrahim/Talks>> [10/02/2023].
- JUNYENT, Eduard (1975): *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona: Rieusset, pp. 57-58.
- KAHN, Deborah (1997): «La Chanson de Roland dans le décor des églises du XII^e siècle», *Cahiers de Civilization Médiévale*, vol. 40, pp. 337-72.
- KENAN-KEDAR, Nurith (1986): «The Figurative Western Lintel of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem», en V. P. Goss y C. V. Bornstein (eds.): *The Meeting of Two Worlds. Cultural exchange between East and West during the Period of the Crusades*, Kalamazoo: Universidad Western Michigan, pp. 123-131.
- LANGNER, Martin (2013): «Il centauro: i mutamenti di un motivo figurativo dall'antichità all'età moderna», *Sangue di drago, squame di serpente*, pp. 288-299.
- LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel (2008): «Una función ¿marginal? de la imagen románica: la legitimación del poder feudal», en I. Monteiro Arias, A. B. Muñoz Martínez y F. Villaseñor Sebastián (eds.): *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid: CSIC, pp. 157-166.
- (2015): *Palabra, imagen, poder: enseñar el orden en la Edad Media*, Madrid: IE Universidad.
- LECLERCQ-MARX, Jacqueline (1997): *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge: du mythe païen au symbole chrétien*, Bruselas: Académie Royale de Belgique.
- (2002): «Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des (ono) centaures, et de leur famille, dans le Haut Moyen Âge et à l'époque romane», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 45, n.º 1, pp. 55-67.
- (2005): «Centaures, minotaures et sirènes dans la sculpture romane d'Auvergne. Sources d'inspiration et modes de transmission», en L. Cabrero-Ravel (dir.): *L'Antiquité dans l'Art roman. Persistances et résurgences de l'Antiquité à l'époque romane. Revue d'Auvergne*, n.º 577, pp. 133-149.
- (2006): «Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 37, pp. 33-42.
- LEJEUNE, Rita y Jacques STIENNON (1971): *The Legend of Roland in the Middle Ages*, Londres: Phaidon.
- LINDSAY WALLACE Martin (ed.) (1966): *Isidori Hispalensis Episcopi. Etymologiarvm sive Originvm*, Libri XX, vol. 2, Oxford: Universidad de Oxford.
- LOGIE, Philippe (2000): «Fonctions du Beau et du Laid dans les Romans d'Antiquité», en *Le Beau et le Laid au Moyen Age*, Marsella: Universidad de la Provenza, *Senefiance*, n.º 43, pp. 251-367.
- MAÍLLO SALGADO, Felipe (1983): «La Guerra Santa según el derecho *mâliki*. Su preceptiva. Su influencia en el derecho de las comunidades cristianas del medioevo hispano», *Studia Historica. Historia Medieval*, vol. 1, n.º 2, pp. 29-66.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1999): *Bestiario medieval*, Siruela: Madrid.

- MARCOS MARÍN Francisco (ed.) (1997): *Cantar de Mío Cid*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene (1993): «Las luchas de centauros y sirenas en los templos medievales navarros», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 6, n.º 11, pp. 160-172.
- MATEO GÓMEZ, Isabel y Ana QUIÑONES ACOSTA (1987): «Arpía o sirena: Una interrogante en la iconografía románica», *Fragmentos*, n.º 10, pp. 38-47.
- MELERO MONEO, María Luisa (2003): «La propagande político-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 46, n.º 182, pp. 135-157.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1978): *Obras completas. Textos medievales españoles*, tomo XII, Madrid: Espasa-Calpe.
- MONLAU, Pedro Felipe (1881): *Diccionario etimológico de la lengua castellana: (ensayo), precedido de unos rudimentos de etimología*, Madrid: Aribau.
- MIGNE, Jacques-Paul (ed.) (1862): *Beda el Venerable. Hexaameron IV*, en *Patrologia latina*, vol. 91, Berlín: Weidman.
- MONTEIRA ARIAS, Inés (2006): «Escenas de lucha contra el islam en la iconografía románica: el centauro arquero. Su estudio a través de los cantares de gesta», *Codex Aquilarensis*, n.º 22, pp. 149-171.
- (2009): «Destierro físico, destierro espiritual. Los símbolos de triunfo sobre el infiel en los espacios secundarios del templo románico: las cabezas cortadas», en I. Monteiro Arias, A. B. Muñoz Martínez y F. Villaseñor Sebastián (eds.): *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid: CSIC, pp. 129-142.
- (2012): *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el islam (mediados del siglo XI a mediados del XIII)*, Toulouse: Méridiennes y Centre National de la Recherche Scientifique.
- (2018): «Símbolos de poder en el arte peninsular de los siglos X a XII: transferencias artísticas e ideológicas entre al-Ándalus y los reinos cristianos», en E. López Ojeda (coord.): *El islam: presente de un pasado medieval, XXVIII Semana de Estudios Medievales Logroño*, n.º 28, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 287-324.
- (2019): «Of Archers and Lions: The Capital of the Islamic Rider in the Cloister of Girona Cathedral», *Medieval Encounters*, vol. 25, n.º 5, pp. 457-498.
- MORÁIS MORÁN, José Alberto (2011): «Un largo proceso en la definición historiográfica de las fuentes del arte medieval: el arte antiguo como referente para la escultura románica», *Medievalista*, n.º 9, pp. 1-29.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1969): «La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago», *Compostellanum*, vol. 14, n.º 4, pp. 623-668.
- (1977): «Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de Léon: les signes du Zodiaque», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, n.º 8, pp. 137-173.
- NICOLLE, David (1984): *Arms and Armour of the Crusading Era*, Nueva York: Kraus International.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio (1990-1991): «Los signos del zodiaco en el códice n.º 7 de la catedral de El Burgo de Osma», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, n.º 11-12, p. 129.

- PANOFSKY, Erwin (1986): *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid: La Piqueta.
- (2014): *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid: Alianza Editorial.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa (1988): «El Jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval», *Archivo Español de Arte*, n.º 241, pp. 37-52.
- PERNOUD, Régine (2003): *Para acabar con la Edad Media*, Barcelona: Medievalia.
- PIJOÁN, José (1944): *El arte románico. Siglos XI y XII. Summa Artis*, vol. 9, Madrid: Espasa-Calpe.
- POZA YAGÜE, Marta (2003): «Entre la tradición y la reforma: a vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 15, pp. 9-28.
- RAW, Barbara (1967): «The archer, the eagle and the lamb», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 30, pp. 391-394.
- RAYNAUD, Christiane (1990): *La violence au Moyen Âge XIIIe-XVe siècle. D'après les livres d'histoire en Français*, París: Le Léopard d'Or.
- RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, vol. 1, Barcelona: Serbal.
- RICO, Francisco (1976): *Signos e indicios de la portada de Ripoll*, Barcelona: Fundación Juan March.
- RILEY-SMITH, Jonathan (ed.) (1995): *The Oxford Illustrated History of the Crusades*, Nueva York: Universidad de Oxford.
- RODRÍGUEZ HERRERA, Gregorio (1999-2000): «Los signos del zodiaco en Roma: teoría y práctica docente», *El Guiniguada*, n.º 8-9, pp. 71-99.
- SÁNCHEZ BELDA, Luis (ed.) (1950): «Poema de Almería», *Chronica Adefonsis Imperatoris*, Madrid: CSIC, pp. 165-206.
- SÁYANS GÓMEZ, Francisco (2017): «El Planisferio Zodiacal Medieval. Concepto y forma», *NORBA, Revista de Arte*, vol. 36, pp. 49-70.
- SEBASTIÁN, Santiago (1994): *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid: Encuentro.
- SOLER DEL CAMPO, Álvaro (1986): «Sistemas de combate en la iconografía mozárabe y andalusí altomedieval», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, n.º 32, pp. 61-87.
- (1993): *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y en al-Ándalus (siglos XII-XIV)*, Madrid: EME.
- TARBELL, Frank B (1920): «Centauromachy and Amazonomachy in Greek Art: The Reasons for Their Popularity», *American Journal of Archaeology*, vol. 24, n.º 3, pp. 226-231.
- TATE, Robert Brian e Ian MACPHERSON (eds.) (1974): *Juan Manuel infante de Castilla (1282-1348). Libro de los estados*, Oxford: Clarendon.
- WEISBACH, Werner (1949): *Reforma religiosa y arte medieval: la influencia de Cluny en el románico occidental*, Madrid: Espasa-Calpe.
- WERCKMEISTER, Otto Karl (1997): «The Islamic Rider in the Beatus of Girona», *Gesta*, vol. 36, n.º 2, pp. 101-106.
- WILLIAMS, John (1977): «Generaciones Abrahae: Reconquest Iconography in León», *Gesta*, vol. 16, n.º 2, pp. 3-14.

- (2004): «Los Beatos and the Reconquista», en Á. Franco Mata (dir. y coord.): *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, vol. 3, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 297-302.
- WIRTH, Jean (1999): *L' image à l' époque romane*, París: Cerf.
- YARZA LUACES, Joaquín (1971): «Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII», *Goya*, n.º 103, pp. 7-16.
- (1987): «Lectura iconográfica: programa religios amb compomnent politic», *Catalunya Romànica. Enciclopedia catalana*, vol. 10, Barcelona: El Ripollès, pp. 245-252.