

UNICORNIUM-MONOCEROS-RHINOCEROS-CERUE-ORIX: VAGUEDADES DE UN HISTORIADOR DEL ARTE IDIOTA FRENTE A LA IMAGEN ROMÁNICA

José Alberto MORÁIS MORÁN

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso-Chile, Instituto de Historia

Resumen

En este estudio se analizan algunos mecanismos de comprensión de la imagen medieval a partir de la iconografía del unicornio. La bestia fue entendida durante la etapa románica con una ambigüedad, tanto desde su significado como desde su propia naturaleza biológica, que hacen muy complejo cualquier acercamiento a su presencia en los contextos ornamentales de los siglos XI y XII.

Por otro lado se valora el peso que las fuentes escritas han tenido en la investigación contemporánea a la hora de *leer* estas imágenes, alertando sobre lo problemático de su uso indiscriminado y el peligroso método que sólo valida una interpretación iconográfica si está respaldada por lo que los textos describen.

Palabras clave: Unicornio, románico, texto, animales, *devenir-idiota*.

Abstract

In this study some understanding mechanisms of medieval image are analyzed from the unicorn iconography. The beast was understood during the Romanesque period with an ambiguity, both from its meaning and from its own biological nature, that make any approach to its presence in the ornamental contexts from 11th and 12th centuries very difficult.

On the other hand, the written sources are of great importance for contemporary research when reading these images, alerting to the problems of its indiscriminate use and the dangerous method that only validates an iconographic interpretation if it is supported by what the texts describe.

Keywords: Unicorn, Romanesque, text, animals, *Becoming-idiot*.

Frente a una imagen románica el espectador actual se ve obligado a realizar un ejercicio reconstructivo y evocativo que no siempre ofrece resultados coherentes ni exentos de vaguedades interpretativas. Los intentos por reanimar el intelecto de los hombres medievales y su supuesto acercamiento a la imagen, tratando de recordar incluso el mismo momento de su creación plástica y su significado intencional, se han convertido en una de las piedras angulares del discurso iconográfico contemporáneo. Pero, por ahora, lamentablemente los muertos no resucitan, al menos en el mundo

material, y ello implica, necesariamente, una aproximación superficial y artificial, siempre fluctuante y frecuentemente errática, a la dimensión intelectual que dichas imágenes proyectaron sobre aquellos que, un día del siglo XI, las contemplaron¹.

Bajo estos parámetros, el texto que presentamos no ofrece ningún resultado seguro. De su lectura ningún investigador obtendrá conclusiones, ni abiertas ni mucho menos cerradas, pues partimos de la premisa certera de que nuestras divagaciones no han de solucionar nada.

Aquí nos presentamos, ante la imagen románica, como auténticos *idiotas*. Como los sujetos que Henri Bergson convertía en ejecutores torpes, inhábiles e inadaptados para la vida inteligente del presente, cuando ante éste se revelaba el pasado como memoria que penetraba en la actualidad. Ante la imagen románica hoy el auditorio frecuentemente deviene *idiot*, al construir sesudos relatos al margen de la inteligencia pragmática de la presencia de tal iconografía justo en aquel lejano, y perdido momento, cuando fue concebida.

Porque al final, al intentar leer la imagen que un día concibió un artífice medieval, el lector contemporáneo acaba por revelar inconscientemente la temporalidad infinita del icono, las graves ausencias orales que rigen ese texto figurado que nos empeñamos en que debe ser leído y por diagnosticar, al fin, que ante una imagen románica jamás hallaremos una conclusión definitiva².

La imagen esculpida sobre uno de los capiteles del recinto funerario de San Isidoro de León parece evidenciar, claramente, este problema, manifestando el conflicto actual de su razonamiento, del aquilatamiento de las fuentes que, obligatoriamente según la crítica contemporánea, debieron inspirarla y los motivos que propiciaron que, por su significado, se incluyese en dicho espacio mortuorio³ (Fig. 1).

¹ MORALEJO, S., *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004, p. 72. Véase el reciente trabajo que aborda la codificación del sentido que el subgénero «fisiólogo-bestiarlo» tuvo para los lectores medievales de: GARCÍA TERUEL, M. G., *De bestiariis libris et animalium significatione. Sobre los libros y la significación de los animales*, Tesis doctoral de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 2011. Para lo relativo a la iconografía de bestias, seres monstruosos y animales, remito a los trabajos de G. Boto, el autor que más investigó sobre el tema desde el ámbito hispano: BOTO VARELA, G., *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, Abadía benedictina, 2001.

² Para una historia de la idiotez y los mecanismos idióticos de leer algunas imágenes: FERNÁNDEZ CAMPÓN, M., «Devenir-*idiot*: la estética otra en Duchamp, Warhol y otros artistas contemporáneos», *Anales de Historia del Arte*, 135, 2011, volumen extraordinario, pp. 135-150.

³ La bibliografía en la que se estudiaron las labores escultóricas del panteón real de San Isidoro de León es amplia. Remitimos a una nómina reducida de estudios actuales donde se compila la más importante producción científica al respecto. Cf.: GARCÍA MARTÍNEZ, A., «El Panteón de S. Isidoro de León: Estado de la cuestión y crítica historiográfica», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVI, 2004, pp. 9-16 e *IDEM*, «Aproximación crítica a la historiografía de San Isidoro de León», *Estudios Humanísticos. Historia*, IV, 2005, pp. 53-93; MARTIN, T., *Queen as King: Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden-Boston, Brill, 2006 e *IDEM*, «Decorar, aleccionar, aterrorizar: escultura románica y gótica», *Real Colegiata de San Isidoro: relicario de la monarquía leonesa*, León, Edileisa, 2007, pp. 104-143. Véase también: MORÁIS MORÁN, J. A., *La recuperación de la Ecclesiae Primitivae Forma en la escultura del Panteón Real de San Isidoro*



FIG. 1. *Capitel del unicornio. León, panteón de San Isidoro.*

Bajo una lectura de extrañamiento –*étrange/inexpliquée*– se acercó M. Durliat al referido capitel:

«De entre todos los otros capiteles figurados, formando una escena extraña, y hasta el momento inexplicable, podemos ver a un personaje cabalgando un unicornio

de León, León, Universidad de León, 2008 y HERRÁEZ ORTEGA, M. V., COSMEN ALONSO, C. y VALDÉS FERNÁNDEZ, M., «La escultura de San Isidoro de León y su relación con otros talleres del Camino», *De Arte*, 12, 2013, pp. 41-58. Hemos omitido, obviamente, los trabajos relativos al estudio de la arquitectura.

que engulle un pez cuya cabeza es sostenida y examinada por otro personaje, la transmisión de modelos antiguos a su expresión románica (...)»⁴.

Así, tan escueta como inquietantemente, reflexionaba Durliat en torno a la escultura del panteón legionense, sin llegar en todo caso a ofrecer una lógica coherente sobre la posible dimensión causal del emplazamiento de tal imagen dentro del conjunto de piezas esculpidas en el más celebrado recinto funerario del románico hispano⁵.

Aquella extrañeza mostrada por la escuela tolosana en la recién inaugurada década de los años noventa hincaba las raíces de la duda muchos años antes. El mismo Georges Gaillard alertaba sobre la complejidad de la escena de León, evidenciando su singularidad: «(...) un personaje cabalgando un unicornio de cuya garganta sale un delfín, con la cabeza cogida y examinada por un segundo personaje, enfrentado al otro»⁶, dirá.

Por ininteligible, la sabiduría francesa omite cualquier mención, incluso fotográfica, al citado capitel en la obra recientísima de J. Lacoste⁷, y no menos elocuente resulta la clara rememoración, por no decir copia, que de las palabras de Gaillard hace el propio Durliat en su ensayo.

Aquel presagio que vaticinaba la trágica incapacidad del auditorio contemporáneo para valorar tal imagen continúa inquebrantable hoy y, adelantamos, también nuestra aportación acabará delatando y confirmando las fluctuaciones idióticas del historiador del arte que esto escribe frente a la imagen de las bestias.

Sin embargo, de lo que si estoy completamente seguro es que, incluso en el mismo momento en que el escultor finalizó su trabajo sobre la piedra, los niveles de percepción de lo que allí se representó fueron diversos, cambiantes, heterogéneos, abiertos a interpretaciones infinitas y sólo abordables mediante un mapeo que remarque su consciencia a partir de la insularidad⁸.

⁴ DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, CEHAG, 1990, p. 191, la traducción es nuestra. También se trataría de un unicornio vomitando un pez para: VIÑAYO, A., *León y Asturias. Oviedo, León, Zamora y Salamanca. La España Románica*, Saint-Léger Vauban, Zodiaque, 1972, p. 62.

⁵ SILVA Y VERASTEGUI, M. S. de, «Espacios para la penitencia pública y sus programas iconográficos en el Románico Hispano», *Clio & Crimen*, 7, 2010, pp. 111-136. Últimamente se ha defendido que, originariamente, el espacio no fue pensado con fines funerarios. Cf.: WILLIAMS, J., «San Isidoro Exposed: The Vicissitudes of Research in Romanesque Art», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 3, 2011, pp. 93-116.

⁶ «une scène complexe, tout à fait étrange: un personnage chevauche une licorne: de la gueule de celle-ci sort un dauphin, dont la tête est saisie et examinée par un second personnage, debout en face de l'autre». Cf.: GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture espagnole. León-Jaca-Compostelle*, Paris, Paul Hartmann, 1938, p. 31. La traducción es nuestra.

⁷ LACOSTE, J., *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Bordeaux, Éditions Sud Ouest, 2006.

⁸ MORÁIS MORÁN, J. A., «Monstruos que se muestran: mapeo e insularidad en la iconografía románica», *El románico y sus mundos imaginarios*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2014, pp. 49-81.

Los más acreditados expertos en la materia han proseguido constatando este pronóstico de ilegibilidad para el capitel y es que, no en vano, es precisamente el signo escrito que permitiría dotar de *agentivité* a la imagen lo que aquí falta⁹.

Sin duda, los escultores románicos nos hubieran hecho un favor incluyendo un *titulus* que aclarase el desiguado conceptual de los analistas modernos¹⁰. De hecho, en el restante corpus de capiteles figurados del cementerio regio sobresale una excepcional voluntad exegética donde no faltan los textos y las redundantes citaciones de los elementos allí esculpidos. Una abundancia epigráfica desplegada a través de enjundiosas *explanations*¹¹ cuyo fin último, no habrá de olvidarse, nunca fue el de identificar nada, sino al contrario, *hacer presente* la acción que tales imágenes ejercían sobre la topografía sagrada de este recinto¹². Pero como decimos, extrañamente, ningún epígrafe activó la imagen del, por ahora, unicornio que vomita un pez¹³ (Fig. 2).

Según argumenta T. Martin, en esta escultura se figuraron dos hombres, ataviados con capas y sayas propias de los laicos¹⁴. Uno de ellos, en actitud ciertamente violenta, monta sobre la grupa del cuadrúpedo, ahogándolo con sus manos, mientras un segundo sujeta la cabeza de otro espécimen animal, con escamas, extraído de la boca del ser cornado. Aquí, ni la acción de vomitar/engullir ni la definición del supuesto pez con rasgos de ofidio se precisa.

Prácticamente la totalidad de los investigadores que aludieron a esta iconografía identificaron el cuadrúpedo como un unicornio, basándose en la presencia del prominente y único cuerno que surge de su frente.

⁹ Son fundamentales los estudios del Dr. Debiais donde aborda las fluctuaciones entre imagen y texto en el románico. Remitimos a sus reflexiones sobre la *agentivité* y la relación ontológica entre icono y epígrafe: DEBIAIS, V., «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales», *Codex Aquilarensis*, 29, 2013, pp. 169-186.

¹⁰ MARTIN, T., «Decorar, aleccionar...», pp. 104-110.

¹¹ Una manera tradicional de entender el signo escrito de los capiteles del panteón en: GARCÍA LOBO, V., «Las inscripciones medievales de San Isidoro de León. Un ensayo de Paleografía epigráfica medieval», *Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII centenario de su obra literaria (1185-1985)*, León, Isidoriana. Collectanea de la Cátedra de San Isidoro, 1985, pp. 373-397 y MARTÍN LÓPEZ, M. E. y GARCÍA LOBO, V., «La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones», *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 185-213.

¹² DEBIAIS, V., «Mostrar...», p. 170 e IDEM, «Anticipation, récapitulation, syncope. Pour une lecture non linéaire du temps dans les inscriptions médiévales (XI^e-XII^e siècle)», *Revue d'Auvergne. Temps et Célébrations à l'époque romane*, 2014, pp. 383-401.

¹³ La bibliografía centrada en el estudio iconográfico del unicornio es ingente. Además de la citada en las páginas siguientes, remito al completo estudio sobre este tema del Dr. Faidutti, con una selección de publicaciones muy completa. Cf.: FAIDUTTI, B., *Images et connaissance de la licorne (fin du Moyen Age-XIX^e siècle)*, These de doctorat de l'Université Paris XII, Paris, 1996, 2 vols.

¹⁴ Me pregunto si la especie de capucha con borde perlado que presenta el hombre que sujeta al animal escamado no puede relacionarse con piezas textiles eclesiásticas. Cf.: MARTIN, T., «Decorar, aleccionar...», p. 118.



FIG. 2. *Capitel del unicornio. León, panteón de San Isidoro.*

Anne de Egrý, quién también se detuvo en la imagen, vio en su momento la comunión de esta representación del unicornio y la narración del *Libro de Tobías*, varón que enterraba a los difuntos. Dice la autora:

«(...) este capitel hasta ahora inexplicado, presenta dos figuras humanas, un pez y un unicornio y alude al Libro de Tobías (VI, 2-10). El arcángel Rafael, en figura humana, fue el guía del joven Tobías en su viaje y aquí se ilustra plásticamente la escena del río “iba a lavar sus pies y un monstruoso pez salió del río para devorarlo y el ángel le dijo ‘agárrale por las agallas y sácale hacia ti’ para continuar con sus indicaciones ‘sácale el corazón, la hiel y el hígado porque te serán necesarios para obtener medicinas beneficiosas’”¹⁵.

¹⁵ EGRY, A. D., «Símbolos funerarios en monumentos románicos españoles», *Archivo Español de Arte*, 4, 1971, pp. 9-15. No llego a comprender la relación de este pasaje, donde sólo está presente un monstruoso pez, con la presencia del unicornio, hasta donde conozco, ausente en el relato de Tobías. Se ha identificado a Tobías con el pez gigantesco, extraído del río Tigris por consejo del arcángel San Rafael y con cuya hiel cura la ceguera de su padre, en uno de los capiteles del claustro de la catedral de León: FERNÁNDEZ, F. C., *El libro de las maravillas y los monstruos en León*, León, Martínez Hidalgo, 1988, pp. 96-97.

Por último, también F. Seehausen abordó el tema, identificándolo como un unicornio al que «le sacan un pez, serpiente o bestia escamosa de la boca» y deudor, defiende el investigador, del célebre texto de Isidoro de Sevilla donde se recoge la tradición, según la cual, la bestia con escamas simbolizaría la corrupción del agua de los manantiales, que más tarde purificaría el unicornio¹⁶.

En efecto, las directrices semánticas ofrecidas por el Hispalense en sus *Etimologías* indican:

«Griego es el nombre del **rinoceronte**, que en latín viene a significar un cuerno en la nariz. Se le conoce también como monóceros, es decir, **unicornio**, precisamente porque está dotado en medio de la frente de un solo cuerno de unos cuatro pies de longitud, y tan afilado y fuerte que lanza por lo alto o perfora cualquier cosa que acometa. Es frecuente que trabaje combate con los **elefantes**, a quienes derriba infiriéndoles una herida en el vientre. Es tan enorme la fuerza que tiene, que no deja de capturar por la valentía de cazador alguno; en cambio, según aseguran quienes han descrito la naturaleza de los animales, se le coloca delante de una joven doncella que le descubra su seno cuando lo ve aproximarse, y el **rinoceronte**, perdiendo toda su ferocidad, reposa en él su cabeza, y de esta forma adormecido, como un animal indefenso, es apresado por los cazadores (...)» (*Etimologías*, XII, 2, 12-13)¹⁷.

La explicación isidoriana manifiesta la clara equivalencia conceptual entre los términos *monoceron* y *unicornus*. Una plurivalencia lingüística que, quizás, no fue ajena a la lectura que de esta imagen hicieron las audiencias que frecuentaron el recinto funerario. Sin embargo, resulta llamativo que, de corrido, Isidoro de Sevilla someta bajo su peculiar método descriptivo a otro importante animal, ligado íntimamente con el unicornio. El elefante, según aclara, posee unos colmillos «que se denominan marfil. Su hocico recibe el nombre de trompa, *proboscis*, porque en ella se lleva el forraje a la boca, y es semejante a una **serpiente**» (*Etimologías*, XII, 2, 14).

No menos sugestivas resultan las concreciones en torno a los ofidios, de los que Isidoro dirá que «en sus escurridizas ondulaciones se escapa de las manos con sus flexibles contorsiones, pues calificamos de *lubricus* lo que se nos escurre de las manos cuando lo tenemos asido, como un **pez** o una serpiente». Y, en el mismo sentido, resulta verdaderamente interesante el amplio catálogo de culebras presentado por el Hispalense: «La *natrix* es una serpiente que infecciona el agua con su veneno. Cualquiera que sea la fuente en la que se halle la envenena con su ponzoña. De ella dice Lucano: la *natrix* que infecciona las aguas» (*Etimologías*, XII, 4, 25). «La serpiente marina tiene en las branquias unos aguijones orientados hacia la cola, y al atacar con ellos inocular veneno a quien haya herido» (*Etimologías*, XII, 6, 42).

No es fácil acercarse ni a las repercusiones que estos textos tuvieron en los entornos isidorianos ni mucho menos particularizar el alcance sobre la creación de

¹⁶ SEEHAUSEN, F., «Wege zum Heil – Betrachterlenkung durch Architektur, Skulptur und Ausmalung im Panteón de los Reyes in León», *kunsttexte.de*, 4, 2009, pp. 1-37, particularmente, p. 13.

¹⁷ ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías* (trad. de J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero), Madrid, B.A.C., 1994. La negrita de este texto y de los siguientes es siempre nuestra. Remito a esta edición para todas las citas a las *Etimologías* que realizo en este trabajo.

las imágenes. La ambigüedad caracteriza al texto y al icono en todas las trayectorias, incluido su direccionamiento hacia las audiencias que vivificaron el espacio cementerial, tema sobre el que, como es sabido, los investigadores llevan años discutiendo sin acuerdo¹⁸.

En todo caso, si *monoceron* y *unicornus* eran lo mismo para San Isidoro, tampoco Santo Martino se aclara en su *Explicación de la carta I de San Juan*, redactada precisamente al amparo del texto del Hispalense (XI, 3) y entrecruzada con los textos de Gregorio I.

«(...) será madriguera de **serpientes** y pasto de avestruces y se reunirán los demonios con los **onocentauros** (...) se llama así porque una mitad tiene el aspecto de hombre y la otra mitad de asno, como también los hipocentauros porque se cree que en ellos se unió la naturaleza del hombre y del caballo. A los centauros les dio nombre su apariencia, es decir, la mezcla de hombre y caballo, que según dicen algunos eran jinetes tesalios, pero como al galopar en combate parecía que formaban un solo cuerpo con sus caballos, se originó por ella la ficción de los centauros según aseguran. Que el **Moncentauro** tomó su nombre del toro y hombre, que semejante bestia fue encerrada en el Laberinto. De ella dice Ovidio: Un hombre mitad buey, un buey mitad hombre (...)»¹⁹.

Tras tergiversar las nociones de Isidoro y Gregorio, el mismo Santo Martino acaba por discutir la naturaleza moral del *onocentaurorum*, representativa de los lujuriosos a partir del asno –*onos* en griego– y su hibridación con el toro, definido por la soberbia. Finalmente, el canónico isidoriano concluye remarcando el carácter indómito de la bestia, entregada al vicio lascivo: «*Onocentauri ergo sunt, subjecti luxuriae vitii, inde cervicem erigunt, unde humiliari debuerunt*»²⁰. Sin embargo, sus palabras sobre el monocentauro nada aclaran sobre la presencia del unicornio y la serpiente/pez en el capitel.

Si ni los textos se ponen de acuerdo a la hora particularizar la naturaleza de estas bestias, mucho menos lo hizo la figuración. No voy a insistir sobre un tema ampliamente tratado por la bibliografía especializada y donde se catalogan infinidad de casos en los que texto e imagen son tan divergentes y dispares que apuntan concepciones y desarrollos muy diversos²¹.

¹⁸ No me detengo en repasar los diferentes posicionamientos sobre la comprensión del panteón como pórtico de acceso, espacio público de tránsito hacia la iglesia, recinto cerrado y sólo practicable por los entornos monásticos y reales o lugar para la escenificación de ritos penitenciales. Cf.: MORÁIS MORÁN, J. A., *La recuperación de la Ecclesiae...*, pp. 13-46.

¹⁹ SANTO MARTINO, *Expositio in epistolam I B. Joannis* (MIGNE, J. P., ed.), PL 209, col. 294.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ LECLERCQ-MARX, J., «Monstruos en la escritura, monstruos en imágenes. La doble tradición medieval», *Quintana*, 4, 2005, pp. 13-53; *IDEM*, «Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones», *Anales de Historia del Arte*, 2010, volumen extraordinario, pp. 259-274, en particular, p. 267; *IDEM*, «Les ouvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres», *Cahiers de civilisation médiévale*, 40, 1977, pp. 91-102. La autora profundiza sobre las disociaciones entre la iconografía zoomórfica y teriomórfica y los epígrafes que supuestamente deberían identificar a tales bestias. En un significativo número de

Desconcertante resulta entonces que, a la luz de estas negativas interpretaciones morales del unicornio que ofrece Isidoro de Sevilla y su práctica perdurabilidad hasta finales del siglo XII en la asimilación de tal bestia con el onocentauro bajo la pluma de Santo Martino, gran parte de las fuentes medievales insistan en una reconversión simbólica en clave cristiana del citado cuerno del fantástico animal.

Bien conocidas son las sucesivas ediciones y ampliaciones del *Physiologus* que fueron dando nuevas propiedades al unicornio, ahora símbolo de la fuerza insuperable de Cristo, aludiendo así mismo a la muerte, que siempre persigue al género humano. En tal reelaboración se le atribuyeron propiedades curativas eficaces contra la expulsión de los demonios a través del cuerno milagroso utilizado también para sanar el agua infectada por la serpiente, de tal manera que el resto de los animales de la creación pudiesen beber tranquilos.

«Existe otro atributo del Unicornio. En los lugares en que vive hay un gran lago, al que todos los animales acuden para beber. Pero, antes de que se reúnan, llega la **serpiente** y derrama su veneno sobre las aguas. Y cuando los animales advierten el veneno, no se atreven a beber sino que se apartan y aguardan al unicornio. Llega éste, entra directamente en el lago y hace la señal de la cruz con su cuerno; entonces, el veneno se hace inofensivo, y todos los animales beben»²².

Y es así, si aceptamos la utilidad de un método que apruebe y defienda la dependencia de la imagen con respecto a la fuente literaria donde el capitel leonés podría alcanzar la dimensión defendida por Seehausen. Pero, repito, sólo acatando la operatividad utilitaria de este peligroso método que *lee* la imagen como refrendo del texto *leído*.

Según el investigador, será al amparo de este argumento donde se confirme un razonamiento topográfico de las imágenes esculpidas en el panteón real²³, defendiendo que bajo estas directrices simbólicas ha de entenderse el capitel del unicornio, indisolublemente ligado a la representación físicamente anexa, donde dos aves beben serenamente de una crátera²⁴ (Fig. 3).

La cordial coexistencia del unicornio con las aves, especialmente cuando su cuerno ha sanado las putrefactas aguas –hipotéticamente materializadas en el capitel por la presencia del monstruo escamado– y de las que ahora beben los apaciguados animales, es un tema bien documentando visualmente y que apoyaría la hipótesis de F. Seehausen²⁵. En todo caso, la violencia con la que es tratado aquí el unicornio se aleja, irremediablemente, de este supuesto escenario sosegado.

casos esta pretendida relación textualmente iconográfica es desconcertante y sin correspondencia alguna. Remito a mi trabajo: MORÁIS MORÁN, J. A., «Monstruos que se muestran...».

²² *Fisiólogo griego* (traducción a cargo de CARLILL, J.), London, Stallybrass, 1924, pp. 199-200.

²³ MORÁIS MORÁN, J. A., *La recuperación de la Ecclesiae...*, p. 147.

²⁴ SEEHAUSEN, F., *op. cit.*, p. 13.

²⁵ BRUNET, G., «Recherches sur quelques animaux fantastiques (deuxième article). La Licorne», *Revue Archéologique*, IX, 1852, pp. 551-580.



FIG. 3. *Aves bebiendo de la cratera. León, panteón de San Isidoro.*

A pesar de su conocimiento en los siglos de la Antigüedad más clásica, el unicornio entra en la *Biblia* a partir, al menos, del siglo III d.C., cuando se realiza en Alejandría la traducción de los Setenta o *Septuaginta*²⁶. La ambigüedad y los deslizos interpretativos rigen el discurso que construye tanto su definición textual como figurativa²⁷. Y dicha contaminación, a juzgar por los testimonios aludidos, aún continuó en la época medieval, donde la errata gestó formas novedosas²⁸.

Como es sabido, los traductores decidieron utilizar la palabra *monokeros* para definir a un animal que, con demasiada frecuencia, caía en la tergiversación de un inseguro imaginario colectivo, especialmente a la hora de refrendar los postulados de las ciencias antiguas con la misma experiencia de la observación natural.

El mundo de la confusión se abre ante el unicornio bíblico, cuya Vulgata utiliza a veces la acepción *unicornis*, otras tantas la de *rhinoceros* y, en muchas más, lo identifica con un toro, tal y como haría Santo Martino entre los muros de San Isidoro y tal y como se transmitió a la versión medieval del *Fisiólogo*:

«Moisés, al bendecir a José, dice del monocero en el Deuteronomio: Primogénito del toro, a él la gloria: sus cuernos, cuernos de unicornio. El monocero, o unicornio, tiene esta peculiaridad: es un animal pequeño, semejante al macho cabrío, muy fiero y con un solo cuerno en medio de la cabeza. Es tan temible, que no hay cazador que se le aproxime. ¿Cómo cazarlo, pues? Se presenta ante él una doncella casta, salta entonces al regazo de la virgen, ella lo acaricia, lo alimenta y lo lleva al palacio real. Tiene un solo cuerno, porque ya lo dijo el Salvador: Mi padre y yo somos uno solo. Pues suscitó en nosotros el cuerno de salvación en la casa de David, su siervo. Al bajar del cielo, saltó al regazo de la Virgen María. Director como hijo de unicornio, según dice David en el salmo»²⁹.

En la tradición cristiana medieval la resignificación del tema es amplia. Rábano Mauro compara el unicornio con San Pablo y la conversión de los malvados, interpretación que también apoya, por ejemplo, Hugo de San Víctor³⁰.

Odo de Cheriton, que vivió en la primera mitad del siglo XIII, fue el autor del llamado *Libro de los Gatos*, un texto que contiene 64 ejemplos moralizados³¹. Al abordar las peculiaridades de este animal fantástico señala «el unicornio se entiende por la

²⁶ LECLERCQ-MARX, J., «Monstruos en la escritura...», p. 16.

²⁷ GERHARDT, M. L., «Zoologie médiévale: préoccupations et procédés», *Methoden in Wissenschaft und Kunst des Mittelalters*, Berlin, Walter de Gruyter, 1970, pp. 231-248 y LECLERCQ-MARX, J., «Los monstruos antropomorfos...», pp. 259-274.

²⁸ MORALEJO, S., *Formas elocuentes...*, p. 102.

²⁹ *El Fisiólogo. Bestiario medieval* (GUGLIELMI, N., Introducción y notas), Buenos Aires, Eudeba Editorial Universitaria, 1971, cap. XXXV: Del monocero, pp. 74-75.

³⁰ RÁBANO MAURO, *De Universo Libri XXII*, 7, 8, 20, 21, 22 y VIII; HUGO DE SAN VÍCTOR, *De Bestiis*, II, 6. Véase el análisis de estas fuentes que se realiza en: VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F., *Iconografía marginal en Castilla, 1454-1492*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 119.

³¹ *Fabulas latinas medievales* (SÁNCHEZ SALOR, E., ed.), Madrid, Akal, 1992, p. 254, donde recoge la edición del texto de Odo de Cheriton.

muerte de la qual ninguno non puede scapar»³². Bajo esta interpretación tardía resulta evidente –siempre aceptando una dependencia de esta imagen con respecto a un texto– entonces su dimensión mortuoria, apropiada para el espacio que ocupa en León.

La tradición textual ofrecida por Isidoro de Sevilla ya aludía a la única de las maneras posibles con las que exterminarlo, cuando el bravo animal se refugiaba en el seno de una joven doncella. Una tradición fundacional que se expande a lo largo de los siglos medievales y se mantiene hasta fechas tardías cuando el unicornio identifica la Encarnación, ligado al seno de la Virgen que lo protege. Es en este momento, vinculado a la cultura cortesana, cuando se aposenta la tan conocida como arquetípica imagen del bello animal y la joven virginal.

Ninguna respuesta hemos ofrecido al complejo razonamiento del capitel de San Isidoro de León y, como ya se ha dicho, ni éstas son fáciles de obtener ni las que aquí presentamos están exentas de una obligada revisión. Carecemos efectivamente de las voces vivas que leyeron aquellos textos, que les dieron forma, los hicieron propiamente textuales, los hibridaron y acabaron por construir nuevos repertorios divergentes. Las tradiciones orales que algunos autores invocaron para explicar la incomprendibilidad de esta escultura del panteón permanecen, aún hoy, calladas³³.

La revisión de las mismas con el intento de clarificar la imagen en su contexto cultural más cercano tan sólo ofrece el silencio absoluto. Cabría aludir, no obstante, a la presencia narrativa del unicornio y la leyenda que lo vincula con el rey Sancho III el Mayor, padre del futuro rey Fernando I³⁴.

La narración, estudiada por Corrella en relación con el reino de Navarra y por Avella, en su publicación sobre los mitos hispánicos medievales³⁵, recoge el relato de la grave enfermedad del monarca, tan sólo remediable con un brebaje preparado a partir del cuerno de un unicornio. Los arquetipos del género están presentes en todo momento, especialmente ante la caza del agresivo animal que sanará al monarca y la entrada en escena de Giomar, la hija virginal del rey.

El final de la historia es predecible. La joven, que aún sufría pena de amor, se acercó al unicornio, y cuando tendió la mano para acariciarlo, furiosamente le atravesó el cuerpo con el cuerno. Los soldados tomaron el asta y el remedio sanó al monarca.

³² *Libro de los Gatos* (GAYANGOS, P. de), Madrid, 1860, pp. 543-560. Cf.: LACARRA, M. J., «El *Libro de los Gatos*: hacia una tipología de “enxienplo”», *Formas breves del relato*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 19-34.

³³ MARTIN, T., «Decorar, aleccionar...», p. 118. Sobre el problema de la tradición oral y sus relaciones con las fuentes textuales cultas manejadas por las élites eclesiásticas, véase: DEYERMOND, A., «La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica», *De la canción de amor medieval a las soleares*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, pp. 87-100. Sobre la creatividad e invención de monstruos en la tradición oral: KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986, pp. 216-217.

³⁴ Recoge bibliografía sobre la tradición novelesca y épica en relación con la iconografía de los seres fantásticos: LECLERCQ-MARX, J., «Monstruos en la escritura...», p. 27.

³⁵ CORRELLA, J. M., *Leyendas del viejo Reyno de Navarra*, Pamplona, Fecit, 2003; ABELLA, R., *Mitos y Leyendas de España*, Barcelona, Martínez Roca, 2000 y MARTÍNEZ DE LEZEA, T., *Leyendas de Euskal Herria*, Donostia, Erein, 2002, pp. 54-55.

Resulta imposible establecer cualquier paralelismo entre este relato popular y la escena del capitel citado. El texto comenzó a ser conocido en una época tardía de la Edad Media y no resuelve el relato figurativo de la escultura del panteón de San Isidoro pero sirve, en todo caso, como ejemplo de las futuras vías de investigación en torno a ciertas tradiciones orales y su materialización en la piedra románica, por más que éstas aún se nos muestren desconocidas³⁶.

La inclusión del unicornio en este contexto espacial revela la función significativa de la imagen pero, en su vertiente más poliédrica y nunca unidireccional en su comprensión, como obra única integrada en un conjunto pero ejecutada, obviamente, en plena consonancia con su naturaleza insular. No es un caso aislado ni propio de este capitel y, al contrario, se constata en otras piezas del panteón. La presencia de los grifos afrontados a la crátera, las aves que beben o la escena cinegética con el león, explotan esta condición de interpretación múltiple, habitual en los repertorios animalísticos³⁷.

Más aún, incluso la forma del cuerno que ostenta el cuadrúpedo del panteón de San Isidoro tampoco confirma indudablemente su naturaleza. Aquí se suman otros condicionantes, tales como las nociones de perspectiva practicadas por el escultor y la incertidumbre sobre si lo que se está representando es un único cuerno o, bien al contrario, la visión de perfil de un animal dotado con dos³⁸.

El análisis formal de la figura animal está muy lejos de ser absoluto y acrecienta la nómina de interrogantes. No dejan de resultar sospechosos ciertos rasgos que en todo caso permiten continuar elucubrando sobre si lo que realmente se representó aquí fue la efigie del unicornio o si en realidad el escultor, a la vista de las innumerables y no siempre claras fuentes textuales que detallaban su fisonomía, acabó por realizar su propia interpretación del fantástico cuadrúpedo, resignificándolo a partir de otras facultades y propiedades de animales cercanos, como el rinoceronte, el ciervo y los cápridos.

En el caso hispano resulta muy célebre el ejemplar realizado para la iglesia burgalesa de San Andrés de Soto de la Bureba (Fig. 4). Presenta cuerpo y extremidades de équido, mientras el *titulus* no deja lugar a dudas: *unicornium*. Menos claro resulta el atributo más relevante que desde el mundo antiguo lo identificó. A priori la lógica obligaría a identificarlo con el mínimo apéndice esculpido en la parte frontal de la cabeza, pero pronto surgen las dudas al observar cómo un elemento en forma de cuerno emerge de la quijada del animal. Intuyo que, de no ser por la inscripción, este espécimen hubiera pasado desapercibido para el público actual y jamás hubiera sido identificado como un unicornio con tan extraño cuerno³⁹.

³⁶ DEYERMOND, A., «La tradición de los bestiarios...», pp. 87-100.

³⁷ MORÁIS MORÁN, J. A., *La recuperación de la Ecclesiae...*, pp. 56-100 e *IDEM*, «Monstruos que se muestran...».

³⁸ El profesor Yarza ya analizaba casos del unicornio representado como cabra o macho cabrío y con un solo cuerno de enorme longitud. Cf.: YARZA, J., *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 168, donde cita, por ejemplo, el caso London, British Museum, Ms. Harley, 4571.

³⁹ Véase: BOTO VARELA, G., *Ornamento...*, p. 116. También ha sido definido como «pequeño cuadrúpedo barbado, especie de equino, con la inscripción *unicornium* que lo identifica» en:



FIG. 4. Unicornio. Burgos, San Andrés de Soto de la Bureba.

El polimorfismo de la representatividad zoomórfica románica delata sus claros orígenes antiguos. Tanto para el caso burgalés como para el de León es fácil acudir a los textos de Plinio (*Historia Natural*, VIII, 76: 31 y 21), como si su sola cita acreditase que la interpretación de la imagen que realizamos es verídica e indudable.

En este autor el unicornio destaca por su carácter salvaje, terrible y feroz, requiriendo sometimiento o caza, tema vertebral de la reflexión etimológica isidoriana y que, en cierta manera, se apartaba flagrantemente del carácter purificador defendido por el *Physiologus*. Pero ni rastro encontramos de la serpiente o anfibio que vomita o extrae un hombre de sus fauces, mientras otro lo domina.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., «Iglesia de San Andrés Apóstol», *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, pp. 1470-1449, concretamente p. 1459. El epígrafe ha sido calificado recientemente como *explanatio intitulativa* por: MORILLA GARCÍA, A., «La escritura carolina publicitaria en la provincia de Burgos», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, H.^a Medieval*, tomo 26, 2013, pp. 139-184, en concreto pp. 148 y 167. En todo caso, me sumo a la correcta interpretación del texto no como mero identificador, sino activador de la agentividad de la imagen que se ha defendido en: DEBIAIS, V., «Mostrar...», pp. 169-186. Véase el trabajo reciente de D'Emilio donde profundiza en esta inscripción de Soto de la Bureba, defendiendo su parentesco con la miniatura y las artes del metal. Cf.: D'EMILIO, J., «Inscriptions and the Romanesque Church: Patrons, Prelates, and Craftsmen in Romanesque Galicia», *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, Arizona, Tempe, 2007, pp. 1-33, en concreto p. 26.

Plinio describe el unicornio con cuerpo de caballo, cabeza de ciervo, pies de elefante y cola de jabalí, insistiendo en sus terribles mugidos y el enorme cuerno que posee sobre su frente⁴⁰. La introducción de todo un espectro de animales reales y, entre ellos, especialmente el ciervo, con los que intentar reconstruir la presencia mitológica debió convertirse, durante los siglos centrales del medievo, en un inconveniente para la materialización plástica del unicornio o, al menos, para el trazado unidireccional de su aprehensión simbólica.

Si la ambigüedad del texto antiguo es abrumadora, no lo es menos su consecuente plástico románico. Durante la Antigüedad existieron grandes dudas sobre las peculiaridades fisonómicas de ciertos animales y la transmisión hacia los siglos medievales no hizo sino alterar aquellas hipotéticas nociones científicas⁴¹. No es cuestión de abordar el tema del imaginario animal durante el medievo, pues a ello se han consagrado gran cantidad de estudios para el ámbito hispano⁴².

En la ermita del cementerio de Bárcena de Pienza, también en Burgos, se esculpió un capitel con dos animales afrontados y, aparentemente, dominados (Fig. 5)⁴³.

Los cuernos que muestran pueden compararse con el ejemplar de León, tanto por su forma como por el desarrollo sobre la cesta del capitel y se alejan drásticamente del pequeño apéndice del ejemplar de La Bureba. Tampoco la morfología animal de estas dos bestias de Bárcena permite, en términos absolutos, calificarlas como unicornios.

⁴⁰ PLINIO, *Historia Natural*, VII, 76: «*reliquo corpore equo similem, capite ceruo, pedibus elephanto, cauda apro, mugitu graui, uno cornu media fronte cubitorum duum eminentem*». De seguido el autor clásico reitera su comparativa con el *oryx*. Cf.: PEJENAU, F., «Creencia, superstición y simbolización en los bestiarios medievales: el caso del unicornio», *Creencias y supersticiones en el mundo clásico y medieval*, León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 201-230, en particular p. 217 y HANERAW, V. de, *Manuel Biblique ou Guide du lecteur de la Bible*, Bruxelles, 1838, vol. I, p. 302.

⁴¹ LECOUTEUX, C., *Les monstres dans le pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, pp. 107-113.

⁴² Los trabajos que anoto, lógicamente, ofrecen una visión general sobre un tema inabarcable. Véanse: KAPPLER, C., *op. cit.*, Madrid, Akal, 1986, pp. 250-259; SANTIESTEBAN OLIVA, H., *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, Barcelona, Plaza y Valdés, 2003, p. 48; NODAR FERNÁNDEZ, V. R., *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela, Gerencia de Promoción del Camino de Santiago, 2004; IDEM, «La sirena: la metamorfosis de un tema en la catedral románica de Santiago de Compostela», *Codex aquilarensis*, 21, 2005, pp. 30-47; RUBIO TOVAR, J., «El imaginario y lo maravilloso en la literatura medieval», *Anthropos*, 154-155, 1994, pp. 121-124; IDEM, «Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medieval», *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2006, pp. 118-155 y MANZI, O., «Los monstruos en el Medioevo: su ubicación en el espacio geográfico», *Monstruos y maravillas en la literatura latina y medieval y sus lecturas*, Rosario, Homo Sapiens, 2006, pp. 323-342. Remito finalmente, para una visión profunda sobre el tema, al trabajo de: BOTO VARELA, G., *Ornamento...*, pp. 25-117.

⁴³ NUÑO GONZÁLEZ, J., «Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (cementerio)», *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, pp. 1599-1605 y BOTO VARELA, G., *Ornamento...*, pp. 25-117. Ambos autores identifican a los dos cuadrúpedos como unicornios.



FIG. 5. *Supuestos unicornios. Burgos, capilla del cementerio de Bárcena de Pienza.*

Uno de los capiteles de la iglesia francesa de Saint-Pierre de Mozat (Puy-de-Dôme, Auvergne) (Fig. 6) aumenta aún más los interrogantes con respecto al tema. En una composición dominada por la simetría, una pareja de cuadrúpedos es sometida por dos personajes que los cabalgan, recordando la solución del panteón hispano, tanto en las consecuencias de ese sometimiento como en la forma del asta, muy estilizada y proyectada hacia la parte trasera del cráneo y que, por ejemplo, ya el mismo Solino había descrito bajo el término *repandum* para particularizar su marcada curvatura⁴⁴.

Esta peculiar concepción del cuerno se separa de la manera tradicional con la que se concebía para el caso de los unicornios, con unas formas que por lo general se desarrollaban frontalmente. Y es que es precisamente en este punto donde el asta de la escultura leonesa acaba acercándose más al tipo descrito para la representación medieval de las cabras.

En Mozat, evidentemente, nada permite afirmar que nos encontremos ante la figura del unicornio. Imperan aquí, nuevamente, las leyes de perspectiva románica para la visión de perfil, resumiendo las dos astas en una sola.

⁴⁴ SOLINO, *C. Iulii Solini Collectanea rerum memorabilium* (MOMMSEN, T., ed.), Roma, Berolini, 1864, 30, 21, p. 150. Utilizado por el autor clásico para definir el tipo de cuerno de los rinocerontes exhibidos en los espectáculos de Roma.



FIG. 6. *Cabras sometidas*. Puy-de-Dôme, Auvergne, *Saint-Pierre de Mozat*.

La nota destacada la ofrece la ornamentada chiva que cuelga del mentón de los animales franceses y que hace indudable su caracterización biológica⁴⁵. En todo caso se trata de un elemento que pronto lleva a preguntarse por la naturaleza del apéndice que el cuadrúpedo de La Bureba mostraba en el mismo lugar.

Pero no fue en el cementerio regio la última vez que el supuesto unicornio, más ambiguo si cabe, hizo acto de presencia. La galería porticada anexa a la iglesia isidoriana cuenta con una particular muestra del imaginario zoomórfico románico y, además, aún carente de un estudio detenido⁴⁶. Uno de los capiteles presenta a un hombre vestido con faldellín que asesta su lanza sobre el cráneo de un animal dotado de un prominente cuerno que dirige en actitud agresiva contra el cazador (Fig. 7).

⁴⁵ Como una cabra dominada en la representación de los vicios ha sido identificado este tema, repetido varias veces en Saint-Pierre de Mozat. Cf.: BASCHET, J., BONNE, J. C. y DITTMAR, P. O., «Chapitre VI. Une économie générale du décor ecclésial», *Images Re-vues Hors-série «Iter» et «locus»*. *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*, 3, 2012 e *IDEM*, «Chapitre II. Saint-Pierre de Mozat: entre dignité du monde terrestre et harmonies cosmologiques», *Images Re-vues Hors-série*, 3, 2012, consultado el 14 de junio de 2014 en <<http://imagesrevues.revues.org/1789>>.

⁴⁶ Para un análisis de su arquitectura: BOTO VARELA, G., «In *Legionensy regum cimiterio*. La construcción del cuerpo occidental de San Isidoro de León y el amparo de los invitados a la Cena del Señor», *Monumentos singulares del románico. Nuevas lecturas sobre formas y usos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2012, pp. 93-135.



FIG. 7. *Unicornio o rinoceronte (?)*. León, San Isidoro, pórtico.

También aquí resulta difícil realizar una identificación segura como un unicornio⁴⁷, pues son muchos los puntos que lo separan con el ejemplar del panteón, y para ello baste señalar el tipo de asta, muy reducida, de frente y muy curvada. Aunque planean las dudas sobre las concomitancias con los cuernos de los rinocerontes⁴⁸, la composición recuerda al capitel del claustro de Santa Sofía de Benevento, donde un guerrero se enfrenta a dos seres que los estudiosos no han dudado en leer como unicornios⁴⁹.

Al fin, si los dos cuadrúpedos del interior y el exterior del panteón intentaron figurar a la misma bestia, los recursos y soluciones a los que recurrieron fueron muy distantes, y el pitón es prueba indudable de ello. Tan dispares y cambiantes como las interpretaciones que a este tipo de iconografía animal debieron dar unas audiencias en cierta manera versátiles y heterogéneas, no tanto en su pertenencia social sino, al contrario, en sus capacidades intelectuales para la aprehensión de la imagen.

⁴⁷ VIÑAYO, A., *León y Asturias...*, p. 65, señala que se trataría de un unicornio.

⁴⁸ RIBÉMONT, B., «Du rhinocéros á la licorne: question de dénomination», *Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Hiroshima*, 24, 2005, pp. 223-239.

⁴⁹ GIESS, H., «The Sculpture of the Cloister of Santa Sofia in Benevento», *The Art Bulletin*, 41, 3, 1959, pp. 249-256 y LANGE, C., «La clave anti-islámica. Ideas sobre marginación icónica y semántica», *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 115-127.

Lo que en realidad significaron, no habrá de olvidarse, hibridó en la mente de cada persona que circuló por este lugar, muy a pesar de que, como sabemos, por el recinto occidental de San Isidoro el tránsito fue la menor de las acciones allí desarrolladas⁵⁰.

Desde el mismo Ambrosio de Morales, que visitó la «Capilla de los Reyes» en pleno siglo XVI, quedó constancia de la dificultad para acceder a un recinto clausurado para el público ajeno a la iglesia y al palacio⁵¹. Hoy conocemos, mejor que nunca, que son más las diferencias funcionales y litúrgicas que este cementerio guarda con respecto a las llamadas torres-pórtico francesas y los *weestwerks* de la tradición carolingia que sus semejanzas⁵².

Los análisis técnicos de la arquitectura confirman este punto con rotundidad, y para ello basta con señalar las argumentaciones que se han dado sobre el principal vano que comunicaba el templo y el cementerio: «al panteón se ingresa desde la iglesia y se sale hacia la iglesia»⁵³. No existe duda alguna que nos encontramos ante un ámbito arquitectónico restringido, muy diverso a los espacios visualmente públicos que acogieron los signos zoomórficos de las portadas o los aleros con sus canecillos.

Estos y otros argumentos que no repetimos aquí deberían bastar para entender que aquellos que accedieron a las imágenes que ornaron este espacio debían englobar un grupo distinguido intelectualmente –*sermo docti*– o, por poco que se quiera, en todo caso superior al restante *sermo rusticus*⁵⁴. Con todo, este intento de jerarquizar audiencias y su acceso a lo visual nada soluciona. Aún deduciendo que todo aquel clérigo isidoriano que al transitar por este lugar podía acceder a diferentes niveles de lo que la imagen exhibía, según su mayor o menor conocimiento, por ejemplo, de las explicaciones que las *Etimologías* habían dado del unicornio, ello no implicaba en absoluto una activación correcta de lo que la imagen quiso expresar.

⁵⁰ BANGO TORVISO, I. G., «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, 1992, pp. 93-132; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Reflexiones sobre la evolución hacia el románico de las fórmulas artísticas altomedievales, en el ámbito astur-leonés, en la undécima centuria», *Hispaniens norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch*, Petersberg, Imhof Verlag, 2009, pp. 48-72 y VALDÉS FERNÁNDEZ, M., «El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León», *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, 2 vols., Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, vol. I, pp. 73-84.

⁵¹ MORALES, A. de, *Viage á los reynos de León y Galicia y principado de Asturias*, Madrid, Antonio Marín, 1765.

⁵² SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., «En torno a las estructuras occidentales de las iglesias románicas: formulación arquitectónica y funcional de las galileas (ca. 1030-1150)», *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, pp. 121-155.

⁵³ BOTO VARELA, G., «*In Legionensy...*», en concreto p. 113.

⁵⁴ GOUREVITCH, A., *La culture populaire au Moyen Age. Simpli et Docti*, Paris, Aubier, 1996; HENRIET, P., *La parole et la prière au Moyen Âge*, Bruxelles, De Boeck, 2000, pp. 190-208; KENAAN-KEDAR, N., «The Margins of Society in Marginal Romanesque Sculpture», *Gesta*, 31, n.º 1, 1992, pp. 15-24; YARZA, J., *op. cit.*, p. 159 y BOTO VARELA, G., *Ornamento...*, p. 42.

Ni el mismo Santo Martino, quién seguramente se detuvo en cada uno de los capiteles del panteón, había atinado en sus escritos a definir claramente la naturaleza del *monocentauro*, mostrando en cierta manera unas dotes poco doctas para el bestiario.

Una vez más, se perfila uno de los problemas más graves en torno al acercamiento visual a estos seres. El erróneo método que obliga a que la imagen encaje siempre con un texto, debería pasar, primeramente, por conocer el acceso y la interpretación que de esa fuente hacían aquellos a los que, luego, presuponemos exégetas de la imagen⁵⁵.

Es bien conocido cómo el Hispalense propone una auténtica redefinición del ideario animal a través de su *Libro XII* de las *Etimologías*. El capítulo primero del libro, dedicado al ganado y las bestias de carga, el segundo de ellos, consagrado a las bestias en sentido estricto y, finalmente, el cuarto, donde aborda el tema de las serpientes; deberían ofrecer datos para un esclarecimiento de su naturaleza semántica y su traspaso a la piedra. Ahora bien, dos son los puntos que deben hacernos dudar de esta fuente escrita como referente explicativo del capitel.

En primer lugar, y ello resulta fundamental, nada dice Isidoro sobre la relación entre el unicornio y el monstruo que vomita, pues éste se limita tan sólo a remarcar su bravura y los mecanismos para cazarlo.

Segundo y más importante, debe tenerse en cuenta que no fueron precisamente los años finales del siglo XI los más idóneos para poder rastrear la prueba escrita verídica y fehaciente, clara y correlativa, de la correspondencia entre el texto de las *Etimologías* y la imagen románica que se estudia aquí. En este sentido ha sido bien analizado por los investigadores el proceso acaecido en tales fechas que llevó, desde los *scriptoria* románicos, a establecer una fusión entre la redacción B del *Physiologus* y el *Libro XII* de las *Etimologías*. Nació así lo que los expertos en imaginario animal definen como la versión B+Is⁵⁶.

No hay duda al respecto. Cualquier integración de dos obras escritas de tan importante abolengo no debió ser fácil y mucho menos en torno a su plena comprensión. La dificultad intuyo que fue mayor a la hora de convertir el signo escrito en signo visual, si es que ello llegó a suceder en algún momento. No se trata de un tema menor y posiblemente se puedan explicar así los interrogantes interpretativos del capitel del panteón.

Si se insiste en acudir a Isidoro de Sevilla para buscar relación alguna entre un animal cornado y la deglución de un pez u ofidio, se ha investigado entonces erróneamente a partir de la definición que el Hispalense ofrece del unicornio. Sin embargo, paradójicamente, ello no acredita absolutamente una desvinculación total entre texto e imagen.

⁵⁵ MORÁIS MORÁN, J. A., «Monstruos que se muestran...».

⁵⁶ VILLAR VIDAL, J. A. y DOCAMPO ÁLVAREZ, P., «El fisiólogo latino: Versión B: 1. Introducción y texto latino», *Revista de Literatura Medieval*, XV/1, 2003, pp. 9-52; BOTO VARELA, G., *Ornamento...*, p. 79 y PEJENAUTE RUBIO, F., *op. cit.*, p. 210.

Según el Hispalense, la categoría de cuadrúpedos se aplica para aquellos animales «provistos de cuatro patas», «no se encuentran sometidos al hombre como en el caso de los ciervos, gamos, onagros, etc.». Al abordar al chivo, señala que es «un animal lascivo, impúdico, ansioso siempre de copular», mientras que «el ciervo, *cervi*, deriva de *kerata*, es decir, de cuernos. Son enemigos de las serpientes, y cuando se sienten afectados por una enfermedad, las extraen de las madrigueras con el resoplido de su nariz y sanan devorándolas como alimento, ya que su veneno hace desaparecer la enfermedad. A los griegos se debe el nombre de los *tragelaphi*: son de la misma especie que los ciervos, aunque –como los chivos– tienen pelos largos en los flancos y el mentón poblado de hirsuta barba». En su explicación animal San Isidoro continúa aclarando que «los uros son toros salvajes; están provistos de cuernos tan desarrollados que con ellos se fabrican recipientes de enorme capacidad para las mesas de los reyes» (Etimologías, *Libro XII*: 1, 4-14-18-20-34)⁵⁷.

Concluyendo, parece no existir duda sobre la polisemia textual y literaria que debió originar esta representación del cuadrúpedo de León. Aquí se potencia precisamente la ambigüedad semántica del animal representado, ni unicornio ni ciervo y, al contrario, ambos a la vez y con sus respectivas atribuciones ahora híbridadas.

A finales del siglo XI la interpolación de las fuentes y su intermisión en el signo esculpido debieron ir a la par. A la etimológica, descrita por Isidoro, se añadió, además, la originalidad propia de los bestiarios, donde las criaturas fantásticas se equiparaban tanto con las exóticas como con aquellas mundanas. No ha de extrañarse entonces que, bajo esta ambigüedad que aúna especies y atribuciones, fuera concebido el extraño unicornio pintado en la llamada segunda *Biblia* de San Isidoro (ca. 1162) y donde el profesor Yarza identificó sus pezuñas de cuadrúpedo y un cuerpo híbrido entre el perro y el león⁵⁸ (Fig. 8). Se trata de la equivalente tergiversación que, por las mismas fechas, llevó a Santo Martino a hibridar, a través de una mixtura de fuentes literarias, a estos seres bestiales.

Después de todo, durante el Medievo el ser quimérico no llegó a separarse nunca del real, hasta el punto de que para Honorio de Autun la existencia empírica del unicornio era tan cierta y real como la de un mundano ciervo⁵⁹. *Bestiae*, al fin y al cabo que, a pesar de sus confusas propiedades, ya fuesen mezcla de mamíferos, anfibios, reptiles o aves, eran concebidas, en palabras de don Lucas de Tuy, como integrantes de los *tria genera animantium*. No habrá pasarse por alto entonces que en el despliegue animal del panteón confluyen aves reales y fantásticas, felinos ambiguos, un hipotético monstruo marino y un mixto unicornio. De utilizarse las deducciones que el profesor Moralejo realizó para otros ciclos visuales del románico, esta amplia

⁵⁷ Véanse las reflexiones sobre cuadrúpedos y reptiles, a partir de un método de refrendo textual en: LECOUTEUX, C., *op. cit.*, pp. 42-51.

⁵⁸ León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, Biblia B, II, f. 95. Cf.: YARZA, J., *op. cit.*, p. 169. En este caso el ambiguo unicornio vomita un rolo vegetal y la proyección de su cuerno adopta la postura tradicional, apartándose del ejemplar del panteón.

⁵⁹ BOTO VARELA, G., *Ornamento...*, p. 82.

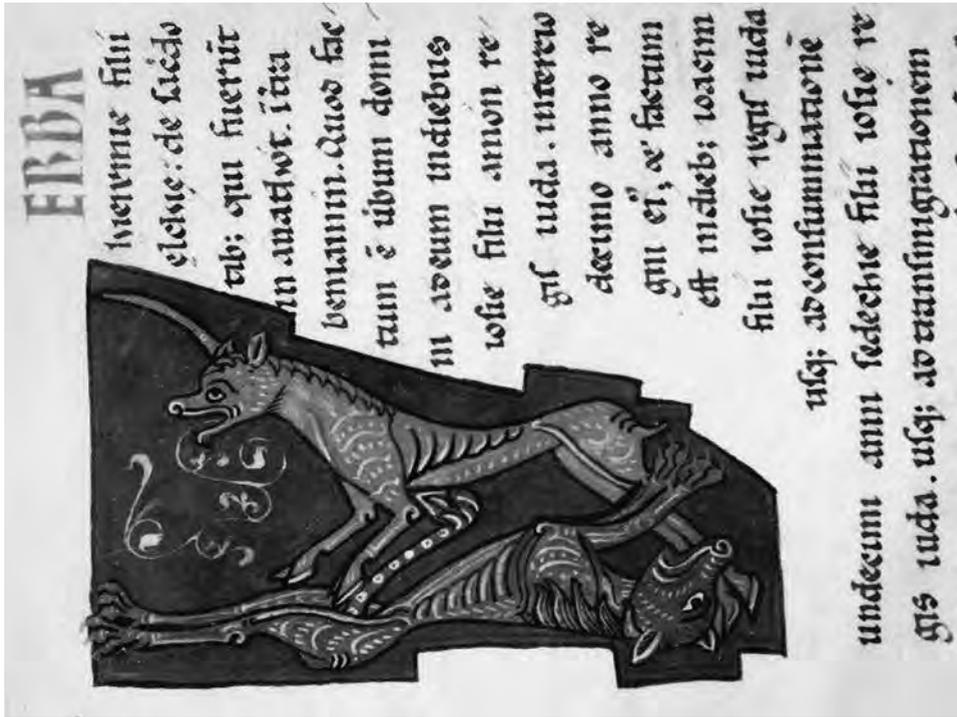


FIG. 8. Unicornio. León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, Biblia B, II, f. 95.

galería de *formae bestiarum* habría de entenderse absolutamente pertinente para este espacio, tan pertinente como su comprensión a partir de su participación activa en la creación de Dios⁶⁰. Así, presente junto al ciervo, se muestra el unicornio del bordado de la catedral de Gerona, en el momento en el que Adán pone nombre a los animales recién creados⁶¹ (Fig. 9).

Fue éste un período en el que los rasgos definitorios del ciervo y del unicornio, sus propiedades y peculiaridades, se entrelazan con total ambivalencia. Como

⁶⁰ MORALEJO, S., «D. Lucas de Tuy y la actitud estética en el arte medieval», *Evphrosyne*, XXII, 1994, pp. 341-346. Recientemente se han realizado nuevos análisis en torno al texto del Tudense *De altera vita* en: BOTO VARELA, G., «Representaciones románicas de monstruos y seres imaginarios. Pluralidad de atribuciones funcionales», *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, pp. 79-116; *IDEM*, «Sobre las persuasivas imágenes de culto. Encomios y escrutinios desde la Edad Media hispana», *Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección El Conventet*, Murcia, Tres Fronteras, 2009, pp. 37-43 y GARCÍA AVILÉS, A., «Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval», *Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección El Conventet*, Murcia, Tres Fronteras, 2009, pp. 25-36. Algunas nociones del acercamiento de D. Lucas a la imagen en: FALQUE REY, E., «La iconografía de la crucifixión en un tratado escrito en latín en el s. XIII por Lucas de Tuy», *Laboratorio de Arte*, 23, 2011, pp. 19-32.

⁶¹ FAIDUTTI, B., *op. cit.*, vol. 2, p. 154. La publicación más reciente sobre el textil en: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., *El tapiz de la Creación*, Girona, Capitol de la Catedral de Girona, 2011.



FIG. 9. *Adán da nombre a los animales. Bordado de la Creación, Girona, catedral.*

señaló el profesor Díaz y Díaz en su minuciosa revisión de la poesía medieval, ambos animales fueron considerados, unívocamente, como eficaces remedios contra los ofidios⁶².

Unas propiedades que, durante el medievo, debieron reforzarse a partir de la supervivencia textual de Plinio, quien ya había equiparado la cabeza del unicornio con los cérvidos. No encuentro entonces otra explicación para justificar la presencia del animal escamado de las fauces del cuadrúpedo leonés, y al que en todo caso es más fácil acercarse a partir del pasaje del *Fisiólogo* donde se señala:

«(...) el ciervo es muy sediento, y la razón de esta sed, es que come serpientes. Pues la serpiente es un enemigo del ciervo. Cuando la serpiente se dirige a su orificio en la tierra, el ciervo busca el manantial y bebe una gran cantidad de agua; se llena la boca, la vomita en el orificio, hace salir a la serpiente y la mata. De modo semejante, la gran serpiente que es el Demonio será expulsada por las aguas de la sabiduría divina. Así, también fue capaz el Señor de destruir a la gran serpiente, es decir, al Diablo, merced al agua celestial, o sea, la sabiduría divina. Ni la serpiente puede acercarse al ciervo, ni el demonio a la palabra excelente del Señor. También tú, hombre, llénate la garganta con las palabras del Señor, que te dicen que no has de robar, ni asesinar, ni cometer adulterio. Y si descubres alguna maldad en ti mismo, vomítala, y destruirás al más perverso de los reptiles, al Diablo. Cuando el Señor soportó que el agua y la sangre brotaran de su costado, destruyó el poder que tenía el dragón sobre nosotros, gracias al baño del segundo nacimiento; así nos libró de

⁶² DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *Poesía latina medieval (siglos V-XV)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2002, p. 346.

toda influencia demoníaca. (...) Otro atributo tiene el ciervo, y es que parece a la gacela salvaje»⁶³.

El «pez raro» que vio don M. Gómez-Moreno⁶⁴, o la serpiente que identificó F. Seehausen⁶⁵, ni es un pez ni tampoco un ofidio, y al contrario, es ambas cosas a la vez: «La serpiente marina tiene en las branquias unos agujones orientados hacia la cola, y al atacar con ellos inocular veneno a quién haya herido (...) La *muraena* concibe apareándose con las serpientes (...) se capturan usando como reclamo un silbido que imita el de las serpientes» (*Etimologías*, Libro XII, 6: 42-43).

La ambigüedad morfológica se potencia en los unicornios concebidos en la plástica isidoriana, del capitel a la miniatura. Desde las fuentes, ciertamente versátiles e interpoladas, se crea una imagen con análogos objetivos, donde el animal se muestra como recordación de los compartimientos humanos frente al pecado que, una vez superado, otorga la salvación.

Como los restantes relieves del espacio de enterramiento, su presencia en tal lugar amplía el espectro conceptual de su entidad como imagen, variada, amplia y en constante y necesaria complementación con los demás temas esculpidos. Sobre ello apuntaron en su momento los verdaderos conocedores del difícil contexto plástico del cementerio regio, consensuando un grueso argumental fundamentando en la vocación penitencial y conmemorativa⁶⁶.

A ello contribuyen, de manera decisiva, los dos importantes capiteles de la curación del leproso y la resurrección de Lázaro que flanquean el primitivo acceso desde el panteón a la iglesia⁶⁷. La vocación penitencial de la escultura articulaba íntimamente con la ejemplar muerte pública del rey Fernando I, y a ello se sumó, en una perfecta potenciación de lo argumentado en la piedra, el extenso ciclo pictórico que insiste en tal visión penitencial⁶⁸.

⁶³ MALAXECHEVERRÍA, I., *El Bestiario Medieval*, Madrid, Siruela, 2002, *Fisiólogo Griego*, 197-198, p. 42.

⁶⁴ GÓMEZ-MORENO, M., *op. cit.*, p. 184.

⁶⁵ SEEHAUSEN, F., *op. cit.*, p. 13.

⁶⁶ MORALEJO, S., «Le origini del programma dei portali nel romanico spagnolo», *Lanfranco nell'Europa romanica*, Modena, Panini, 1989, pp. 35-51; VIÑAYO, A., *León roman. L'Ancien royaume de León roman*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1972; WILLIAMS, J., «San Isidoro in León: Evidence for a New History», *The Art Bulletin*, 55, 2, 1973, pp. 171-184; SALVINI, R., «Il problema cronologico del portico de San Isidoro de León e le origine della scultura romanica in Spagna», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, Universidad de Granada, 1976, vol. I, pp. 465-475; VALDÉS FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, pp. 73-84; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., *San Isidoro de León*, Madrid, Historia 16, 1991; MARTIN, T., *Queen as King...*, p. 116 y PRADO-VILAR, F., «Lacrimae rerum: San Isidoro de León y la memoria del padre», *Goya*, 328, 2009, pp. 195-221. Una de las últimas revisiones realizadas insiste en la vertiente penitencial: SILVA Y VERASTEGUI, M. S. de, *op. cit.*, pp. 129-136.

⁶⁷ MORÁIS MORÁN, J. A., *La recuperación de la Ecclesiae...*, pp. 121-130.

⁶⁸ MORALEJO, S., «Le origini del programma...», p. 122 y WALKER, R., «The Wall paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of intercession», *The Art Bulletin*, LXXXII/2, 2000, pp. 200-225.

Como es conocido esta dimensión penitente fue trasladada a través de múltiples fuentes escritas, desde la misma *Historia Silense* hasta la notabilidad que en tal contexto adquirieron los *Salmos*. Así, fue precisamente un *Salterio* el que ocupó gran parte del *Libro de Horas* de Fernando I⁶⁹, acompañado de un libro de cánticos, oraciones de recogimiento y *Horas* dedicadas al rezo nocturno. Las antífonas laudatorias y las alabanzas a Dios, según los poemas compuestos por el rey David, han sido tradicionalmente puestas en relación con prácticamente todas las manifestaciones plásticas ligadas a la basílica isidoriana y, especialmente, con el cementerio regio.

A partir de ello, hace años insistí en la especial relevancia que debía poseer el Salmo 22 (21): 20-22, como evocación exegética de lo esculpido en el panteón:

«Tú, pues, Yahvé, no estés lejos fuerza mía, ¡apresúrate a venir en mi auxilio! Libra mi alma de la espada, y a mi vida de la garra de los perros. Sálvame de la boca del león y de los **cuernos de los toros salvajes** en el estado de humillación en el que me encuentro».

El texto, aunque apropiado para la lectura del capitel de Daniel en el foso o, incluso, la escena de lucha con el felino alanceado⁷⁰, no ofrecía, en principio, posibilidad de interpretación con respecto al unicornio. Sin embargo, cuando aludí a este texto no reparé, por desconocimiento, en que la traducción bíblica que con normalidad manejamos no tiene su correspondiente verídico con respecto al texto de la *Vulgata*: «*Salva me ex ore leonis: et a cornibus unicornium humilitatem meam*».

La utilización en la versión original de la *Vulgata* del vocablo *unicornium*, frente a la capciosa interpretación anteriormente leída donde el animal fantástico fue trasmutado por los incomprensibles «cuernos de los toros salvajes» permite corroborar la complejidad de un método que obliga a establecer dependencias de la imagen con respecto a los textos.

Algunas de las claves que explican la inclusión del *metatextual* unicornio en el ciclo esculpido del panteón parecen más definidas al examinar una de las miniaturas del *Psalterio* de Stuttgart⁷¹ (Fig. 10), datado en el siglo IX, y donde Cristo es atacado por un agresivo unicornio que proyecta su cuerno contra el pecho y por un león que abre sus peligrosas fauces. Desde luego, la literalidad del salmo 21: 18-22 se hace aquí textualmente iconográfica.

⁶⁹ Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, Ms. 609 (Res. 1). Cf.: VV.AA., *Libro de horas de Fernando I de León. Edición facsímil de Manuscrito 609 (Res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela* (DÍAZ y DÍAZ, M. C. y MORALEJO S., eds.), Madrid, Xunta de Galicia. Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, 1995, 2 vols. y CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., «Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los Libros de Horas de Fernando I y Sancha», *Propaganda y poder*, Lisboa, Colibrí, 2000, pp. 71-94.

⁷⁰ MORÁIS MORÁN, J. A., *La recuperación de la Ecclesiae...*, pp. 39-45, donde desarrollo algunas reflexiones en torno al *Ordo conmedatio animae* y los temas de los capiteles.

⁷¹ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl., f. 23, f. 27r. Sobre este unicornio en particular: KUPFER, M., *The Passion Story: From Visual Representation to Social Drama*, Pennsylvania, Penn State Press, 2008, pp. 31-33.

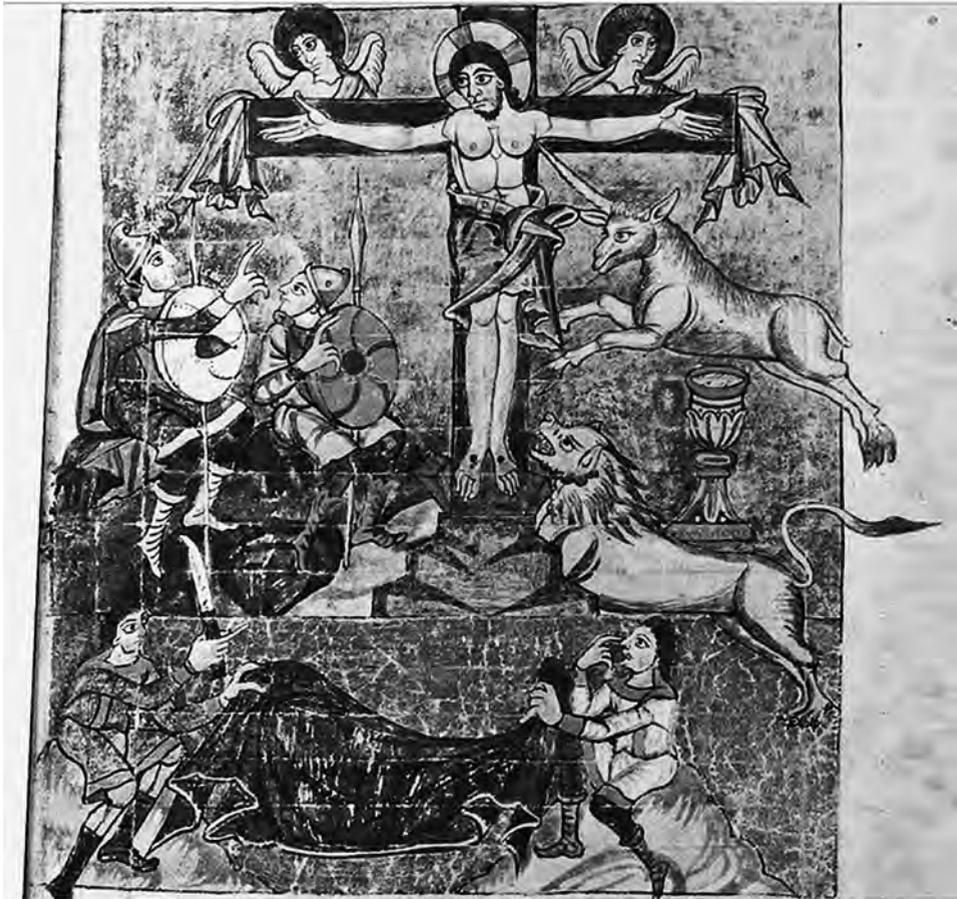


FIG. 10. *Unicornio atacando al Crucificado. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgarter Psalter, Bibl., f. 23, f. 27r.*

A ello habrá de sumarse la equiparación que tradicionalmente se viene estableciendo entre este tipo de obras miniadas en época carolingia con respecto a las producciones manuscritas de la órbita leonesa. Así se presenta el prefacio del fernandino *Libro de Horas* que, adaptado convenientemente al uso hispánico, recoge un exordio del *De psalorum usu liber* redactado por Alcuino de York⁷².

* * *

El lector que haya llegado hasta aquí, rápidamente diagnosticará nuestro discurso como erróneo e infructuoso y, estoy seguro, no le faltará razón.

⁷² CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., «Algunos usos y funciones...», pp. 73-77. El mismo texto de Alcuino establecía a su vez ciertas variaciones en la entonación de los salmos según las súplicas del orante y sus motivaciones penitenciales, de iluminación espiritual o de alabanza divina.

Con justicia podrá calificar nuestras divagaciones como innecesarias, pero al hacerlo –es importante– pondrá nuevamente de relieve la inoperatividad del clásico método iconográfico/textual con el que usualmente se valoraron las bestias del románico.

Precisamente aquí se ubica mi aportación al estudio del unicornio del cementerio isidoriano: no he hallado un texto o fuente particular que, palabra a palabra, dicte en signos escritos lo que, más tarde, hubo de llevarse a la piedra. Sin este ilocalizable texto medieval que relate justo el momento exacto en el que dos hombres someten a un unicornio mientras le extraen de las fauces un ser monstruoso, los usuarios de este método jamás tendrán en consideración nada de lo que aquí he escrito.

No hubo ningún texto que esculpiera lo narrado en la piedra y, al contrario, la nómina de fuentes utilizadas para ello fue infinita.

Aristóteles ya señaló al *oryx* como bestia de un solo cuerno en la frente⁷³ y César ya relató en sus campañas bélicas la existencia de un reno-ciervo-unicornio⁷⁴. Sólo así se podrán entender aquellas representaciones datadas entre los siglos V al VI, de Constantinopla o Siria, donde los unicornios fueron retratados siempre con cabezas semejantes a los ciervos y antílopes⁷⁵.

Con un solo cuerno fue descrito el rinoceronte que Santo Martino transformó en monocentauro, y precisamente unicornio, pero con el asta proyectada hacia atrás, fue concebido durante el medievo el *oryx*⁷⁶.

Como el ciervo de Opiano de Apamea, que destrozaba con su mandíbula a las serpientes⁷⁷, también el cuerno del unicornio de Claudio Eliano provocaba el vómito de cualquier veneno ingerido. El mismo único cuerno que durante el medievo purificaba el agua que la serpiente había envenenado⁷⁸.

Son al fin, la misma cosa y ninguna a la vez. Estrabón habló de los caballos unicornio dotados con cabezas de ciervo⁷⁹ y Plinio, ya se ha dicho, los describió como equinos con patas de elefante, cabeza de cérvido y naturaleza agresiva⁸⁰.

⁷³ ARISTÓTELES, *On the Parts of Animals I-IV* (LENNOX, J. G., ed.), Oxford, Oxford University Press, 2003, III, 2, 633, p. 50.

⁷⁴ JULIO CÉSAR, *De bello Gallico VI* (KENNEDY, E. C., ed.), Bristol, Classical Press, 2003, VI, 26.

⁷⁵ ELVIRA, M. A., «Anotaciones sobre la iconografía del unicornio en Bizancio», *Eytheia*, 9, 1988, pp. 143-165.

⁷⁶ PEJENAUTE RUBIO, F., *op. cit.*, en particular p. 211.

⁷⁷ OPIANO DE APAMEA, *Cynegetica* (PAPATHOMOPOULOS, M., ed.), Munchen, Saur, 2003, II, 551. Cf.: GARCÍA ARRANZ, J. J., «Texto clásico e imagen medieval: una aproximación a la incidencia de la literatura antigua en el bestiario ilustrado», *Norba Arte*, XVII, 1997, pp. 27-40.

⁷⁸ CLAUDIO ELIANO, *Historia de los animales* (VARA DONADO, J., ed.), Madrid, Akal, 1989, IV, 52.

⁷⁹ ESTRABON, *Geografía* (GARCÍA BLANCO, J. L., traducción y notas), Madrid, Gredos, 2003, XV, 1, 56.

⁸⁰ ROIG, V. M., «Rhinoceros versus unicornem», *Ars Longa*, 1, 1990, pp. 81-88, en concreto p. 82. Analiza la noticia: PASCUAL BAREA, J., «Razas y empleos de los caballos de Hispania según los textos griegos y latinos de la Antigüedad», *La transmisión de la ciencia desde la Antigüedad al Renacimiento*, Cuenca, Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, 2008, pp. 117-202.

El medievo así lo vio, según relata Alain de Lille, cuando lo equiparaba con el diablo y representante del pueblo judío: «*unicornis dicitur Judaeus in uno corny confidens, id est lege Mosaica*»⁸¹. Su presencia en la crucifixión del *Psalterio* de Stuttgart tiene tantas justificaciones como textos hablaron del unicornio.

El odiado reptil que deglutía el ciervo es el mismo que cita Hildegarda de Bingen: «El unicornio (...) huye del hombre y de los demás animales (...) y así como en la primera desgracia la serpiente se apartó del hombre y dirigió sus miradas a la mujer, de igual manera este animal se aparta del hombre y va tras la mujer»⁸².

El vómito de aquello que una vez fue ingerido y que el Pseudo-Opiano explica a partir del unicornio que ha de vomitar los cuerpos de los hombres que ha devorado para que se produzca la resurrección de la carne, es el ciervo del *Bestiario* rimado de Guillermo de Normandía, donde una miniatura muestra al animal engullendo una serpiente que, acto seguido, también vomita⁸³. Su presencia en el panteón isidoriano tiene entonces tantas justificaciones como textos hablaron del unicornio.

Desde luego no me estoy remitiendo jamás a calificar este complejo fenómeno como una simple equivocación. Un vistazo al llamado mapa Hereford (ca. 1300) deja constancia textual e iconográfica del intento por diferenciar correctamente a estas especies en determinados círculos de la cultura medieval muy a pesar de que tal proceso de categorización pasase por una desconcertante mixtura de bestias⁸⁴.

Lo sucedido con el unicornio del panteón fue mucho más que eso y termina por revelar la ductilidad de una imagen tan flexible que acaba por invertir el método utilizado clásicamente para afrontar al ser bestial del románico. Fueron precisamente las fuentes, inertes, independientes y encriptadas en signos inamovibles, como decía Lessing, las que se amoldaron a lo largo de los siglos a esta imagen, que debemos entender como contenedora infinita de infinitas fuentes⁸⁵. Al recordar cada uno de los autores antiguos, cada pasaje del *Fisiólogo* o el *Bestiario*, al repetir la retahíla de autores que abordaron decenas de animales de naturalezas heterogéneas, la imagen fue resignificada imperecederamente.

Estoy convencido que sus interpretaciones fueron tan extensas como las fuentes que trataron al unicornio, al ciervo, a la cabra, al rinoceronte, a la serpiente o a cualquier monstruo marino. La lectura visual cambió al compás del trasiego de cada clérigo, de cada audiencia que, desde su individualidad, activó con su personal acervo cultural, hizo su propia lectura, su propio ejercicio de comprensión de lo que allí se representó. Los de cultura más elevada, como hoy, revivirían delante de este

⁸¹ ALAIN DE LILLE, *Liber in distinctionibus dictionum theologialium* (MIGNE, J. P., ed.), *PL* 210, col. 987. Cf.: ALVERNY, M. T. de, *Alain de Lille: textes inédits*, Paris, Librairie Philosophique, 1965, p. 56.

⁸² HILDEGARDA DE BINGUEN, *Subtilitates diversarum naturarum creaturarum* (MIGNE, J. P., ed.), *PL* 197, Libro VII, cap. V, «De Unicorni», cols. 1317-1318.

⁸³ AYZAC, F. de, «Le cerf, étude de zoologie mystique», *Revue de l'art chrétien*, 8, 1850, pp. 441-568, en particular pp. 550-557.

⁸⁴ Hereford (Inglaterra, región de los Midlands del Oeste), catedral.

⁸⁵ MORÁIS MORÁN, J. A., «Monstruos que se muestran...».

unicornio las palabras de Plinio o San Isidoro mientras que los otros, de miras más reducidas, se limitarían a generar su explicación privativa de lo allí representado. Pero, con todo, tanto para los más doctos como para los rústicos, se nos escapan una vez más los mecanismos de rememoración ante el icono románico, precisamente por su fuerte naturaleza antropológica y, como indicó Kappler, por la marcada vocación psíquica del monstruo⁸⁶.

El investigador contemporáneo, ante esta grave pérdida *deviene-idiota*⁸⁷. Aunque se haya intentado mitigar elegantemente la contundencia con las que las fuentes medievales insisten, casi como si de un anacronismo de la historia del arte se tratase, en la idiotez con la que Santo Martino afrontaba la lectura de los textos bíblicos, lo cierto es que parece que el canónigo medieval *devino-idiota* ante la interpretación de las fuentes escritas que describían los seres bestiales: «*Intellectu Scripturarum interno fere idiota, sed virtutum operibus sapientissime florebat insignis*»⁸⁸.

No deja de resultar paradójico que fuese precisamente a través de un conocimiento exhaustivo de las fuentes escritas cuando Martino abandonó su categoría de *rusticus*: «sucedió el milagro de darle a comer Santo Isidoro en sueños un libro, con que de idiota que antes era, quedó después con gran ciencia infusa»⁸⁹.

Pero dichas fuentes siguen hoy sin aparecer y el arte interpretado por la contemporaneidad se enrola nuevamente en sus mecanismos idióticos, como cuando Marcel Duchamp devenido idiota de la ausencia, sin adquirir jamás una conclusión. Son, al fin, idénticos mecanismos que los expresados por Warhol en su *Autorretrato* del año 1969 y donde, como ha señalado Fernández Campón, se prohíbe todo intento de interpretación hermenéutica de la imagen⁹⁰.

⁸⁶ KAPPLER, C., *op. cit.*, p. 291.

⁸⁷ FERNÁNDEZ CAMPÓN, M., *op. cit.*, pp. 149-150.

⁸⁸ SANTO MARTINO, *Sermo S. Martini Legionensis in translatione S. Isidori cum notis. S. Martino Legionensi doctrina caelitus Isidori ope infusa. Alii Hispani saeculo XIII Isidori laudes celebrant* (MIGNE, J. P., ed.), PL 81, cap. XI, col. 63. Cf.: VIÑAYO GONZÁLEZ, A., *San Martín de León y su apologética antijudía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, p. 218 y NICLÓS, J. V., «San Martín de León y la controversia con los judíos en el siglo XII», *La controversia judeocristiana en España (desde los orígenes hasta el siglo XIII)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, pp. 245-251.

⁸⁹ MORALES, A. de, *op. cit.*, p. 49 y FLÓREZ, E., *España sagrada*, Madrid, Pedro Marín, 1786, vol. 35, p. 373.

⁹⁰ FERNÁNDEZ CAMPÓN, M., *op. cit.*, p. 144.

