

[Recepción del artículo: 03/06/2011]
[Aceptación del artículo revisado: 21/12/2011]

**PENSAMIENTO Y LECTURA TIPOLÓGICA DE LAS IMÁGENES ROMÁNICAS.
EL CASO DE LA ICONOGRAFÍA DE DANIEL EN EL FOSO DE LOS LEONES**
THOUGHT AND TIPOLOGIC READING IN ROMANESQUE IMAGES:
THE CASE OF DANIEL IN THE LION'S DEN ICONOGRAPHY

JUAN ANTONIO OLAÑETA MOLINA
Universidad de Barcelona
info_wwwclauastro@yahoo.es

RESUMEN

La visión neoplatónica de algunos autores medievales pone de manifiesto la necesidad, en la mentalidad de las élites religiosas del momento, de estimular, de capacitar, de educar al hombre para alcanzar las verdades que defiende la Iglesia y el importante papel que en ello tienen las imágenes, por cuanto son un reflejo de una belleza superior. En este trabajo se trata de este camino de adoctrinamiento y dirección del pensamiento de las gentes mediante las imágenes, vinculándolo a los cuatro sentidos de lectura tipológica de las Escrituras, los cuales, aplicados a las imágenes, pueden ser considerados como un camino de múltiples etapas e intenciones adaptado a diferentes destinatarios en función de sus características y capacidades y de los intereses de la propia Iglesia. En toda la comunicación se acude al ejemplo de la iconografía de la condena de Daniel en el foso de los leones.

PALABRAS CLAVE: Iconografía, Daniel, Sentidos Escrituras, Pensamiento, Imagen.

ABSTRACT

Neoplatonic view of some medieval authors reveals how the religious elites felt the need for stimulating, preparing and educating the man to reach the Truth defended by the Church. They were aware of how images could play an important role, insofar as they are a reflection of an above beauty. In this paper, we propose a link between this way of indoctrination by the images and the Four Sens of Scripture in the Romanesque period. Four Sens of Scripture, applied to images, could be considered as a path with many stages and intentions, fit to a

variety of target persons with their own characteristics and capabilities, and, also, adapted to the Church interests. We refer to Daniel in the lion's den iconography as an example of all this approach.

KEYWORDS: Iconography, Daniel, Senses of Scripture, Thought, Image.

Hugo de San Víctor considera imprescindible, para que el hombre pueda alcanzar la verdad de las cosas invisibles, que esté educado en la consideración de las visibles, de tal forma que sea consciente de que las formas visibles son las imágenes de la belleza invisible. También comenta que la mente humana convenientemente estimulada puede pasar de la belleza visible a la invisible¹. Esta visión neoplatónica del mundo medieval nos pone de manifiesto varios aspectos relacionados con el tema de este monográfico. Por una parte la necesidad, en la mentalidad de las élites religiosas del momento, de estimular, de capacitar, de educar al hombre para alcanzar las verdades que defiende la Iglesia; y por otra, el importante papel que en ello tienen las imágenes, por cuanto son un reflejo de una belleza superior.

Para tratar de entender cómo funcionaba este camino de adoctrinamiento y dirección del pensamiento de las gentes a través de las imágenes, puede ser de utilidad hacer referencia a los cuatro sentidos de lectura tipológica de las Escrituras, doctrina hermenéutica que preconiza una interpretación plural de la Biblia basada en la dualidad del significado literal y espiritual de los textos. Orígenes diferenciaba entre sentido literal, sentido moral (psíquico) y sentido místico (pneumático), de ahí la triada literal, tropológico y alegórico que lentamente se transformará en la teoría de los cuatro sentidos de la Escritura: literal, alegórico, moral y anagógico, enumerada por Juan Casiano, Beda el Venerable o Rábano Mauro, y que alcanzará su mayor apogeo en el siglo XII². Hacia 1260, Agostino di Dacia escribe un dístico en su obra *Rotulus Pugillaris* en el que se resume de forma muy elocuente el significado de cada uno de los cuatro sentidos de la Escritura: *Littera gesta docet, quid credas, allegoria / moralis, quid agas, quo tendas, anagogia*³.

De Lubac es de la opinión de que esta lectura tipológica es perfectamente aplicable a las imágenes, y afirma que la correspondencia entre los dos Testamentos que la misma implica “no se repetirá solamente en palabra o por escrito, sino también a través de las imágenes. Sabemos cómo nuestro gran arte medieval ha mostrado estas relaciones por medio de la escultura y la vidriera”. Cita como ejemplo el altar de Klosterburg, que considera el ciclo tipológico más completo que nos ha legado el siglo XII y comenta cómo Benito Biscop trajo de uno de sus múltiples viajes a Roma una colección de grandes imágenes, *summa ratione compositas*, destinadas a hacer entender a la gente la admirable concordancia entre los dos Testamentos⁴.

¹ HUGO DE SAN VÍCTOR, *Expositio in Hierarchiam coelestem* (MIGNE, *Patrologia Latina*, vol. 175, c. 949).

² Para más información sobre los cuatro sentidos de la Escritura y las diferentes opciones planteadas por exégesis ver DE LUBAC, H., *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, París, 1959.

³ Traducción: “La letra enseña los hechos, lo que crees, la alegoría / el moral, lo que haces, hacia donde tiendes, la anagogía” (DE LUBAC, *Exégèse médiévale*, I, p. 23).

⁴ DE LUBAC, *Exégèse médiévale*, I, pp. 338-340.

La aplicación a las imágenes de la lectura tipológica nos abre la vía para considerarlas como un camino de múltiples etapas e intenciones simultáneas, adaptado a los diferentes destinatarios en función de sus características y capacidades y a los intereses de la propia Iglesia.

El sentido literal, el *sensus litteralis*, lleva a leer las imágenes identificando el episodio o escena que representan. Está claramente vinculado con la función didáctica de las imágenes las cuales están destinadas a que la persona que las contempla entienda, por medio de su percepción visual, el significado literal de la historia que se le presenta, ya sea bíblica o hagiográfica. Esta finalidad pedagógica de las imágenes es puesta de manifiesto por la exégesis a partir de que el Papa Gregorio Magno alude a ella en sus epístolas. Así, en referencia a la pintura afirma que “se expone en las iglesias para que los que no conocen las letras, lean al menos con la vista en las paredes lo que no pueden leer en los códices”⁵. Redundando en esta función pedagógica, y alertando contra el culto a las imágenes señala que

“Una cosa es, en efecto, adorar la pintura, y otra aprender la historia reflejada en la pintura para ser adorada. Pues la pintura representa para los ignorantes que la contemplan lo mismo que la escritura para los que saben leer, ya que los ignorantes ven en ella lo que deben hacer, leen en ella los que no conocen las letras; por esta razón, la pintura es esencialmente para la gente una especie de lección”.⁶

También el monje, filósofo y poeta franco Walafridus Strabo considera que “es evidente por muchas razones cuan útil resulta el conocimiento de la pintura. En primer lugar, porque la pintura es la literatura de los incultos”⁷, expresión ésta última que se parece bastante a la utilizada más tarde por Honorio de Autun, cuando define las tres funciones de la pintura, entre las que menciona el ser “literatura de los laicos”⁸. El Sínodo de Arrás (1025) incide de nuevo en la función catequizadora de la imagen pictórica y su carácter sustitutivo de la escritura: “los incultos contemplan a través de los trazos de la pintura lo que no pueden ver a través de la escritura”⁹.

Parece, por tanto, que estos testimonios, algunos de ellos procedentes de la jerarquía eclesiástica, apuntan a pensar que durante la Alta Edad Media las imágenes pictóricas y, por extensión, también las esculpidas, más allá de su simbolismo implícito, cumplían una función pedagógica, en la que, además, la narración tendría, sin duda, un papel muy relevante. Las imágenes con una narratividad muy desarrollada y minuciosa podrían estar orientadas fundamentalmente a satisfacer dicho cometido.

En relación con este sentido de lectura, las imágenes se vinculan al pensamiento de dos formas. Por una parte, utilizando unos códigos o atributos preestablecidos que activan los mecanismos mentales de reconocimiento de las imágenes, y, por otra, a través de la utilización de los *tituli*, que cumplen una función mnemotécnica para aquellos que saben leer y para los

⁵ SAN GREGORIO MAGNO, *Epist. Ad Serenum* (TATARKIEWICZ, W., *Historia de la Estética II, La Estética Medieval*, Madrid, 1991, p. 111).

⁶ *Id.*

⁷ WALAFRIDUS STRABO, *De rebus ecclesiasticis* (TATARKIEWICZ, *Historia*, p. 111).

⁸ HONORIO DE AUTUN, *De gemma animae*, I, c. 132 (TATARKIEWICZ, *Historia*, p. 112).

⁹ SÍNODO DE ARRÁS, 1025, cap. XIV (TATARKIEWICZ, *Historia*, p. 111).

que han de desempeñar la tarea catecumenizadora. Así, por ejemplo, es muy probable que la existencia de esquemas compositivos que se repiten persistentemente a la hora de representar un cierto episodio, o los atributos que llevan ciertos personajes, como las llaves que suele asir San Pedro, más allá de su valor simbólico, tengan también por objetivo el allanar el camino del iletrado en la identificación del personaje.

En el caso del episodio de la condena de Daniel en el foso de los leones, resulta interesante ver como en el románico se rompe con una figuración consolidada durante siglos y adquiere una variabilidad que, *a priori*, podría dificultar la identificación de la imagen. La consistencia y persistencia formal de esta iconografía en los primeros tiempos de la cristiandad ha sido comentada por Rosalie B. Green. Esta autora pone de manifiesto que los principales cambios, que sitúa en la segunda mitad del siglo XI, se dieron en la figura del profeta, cuya representación como orante pasó de ser el modelo iconográfico preponderante a una modalidad sorprendentemente infrecuente, y citó a título de excepción las miniaturas de los beatos. Para esta autora es relevante explicar la ruptura de una tradición iconográfica que había durado ocho siglos y a ello dedica buena parte de su tesis¹⁰. Menciona que el profeta, invariablemente, aparece a partir de dicho instante vestido, muy habitualmente con barba y en casi todas las ocasiones sentado. Eleanor L. Scheifele, refiriéndose en su caso al siglo XII, también ha evidenciado la diversificación y evolución de las composiciones hacia una mayor complejidad formal¹¹. Todo ello provoca, en lo que se refiere a este episodio, que no resulten tan claros cuales son los atributos que actúan como códigos rememorativos. La presencia de los leones y la composición simétrica, ayudan a la identificación, pero no siempre, pues no todo personaje con leones puede ser interpretado como Daniel. De ahí que en la actualidad, en ocasiones, cuando nos enfrentamos con ciertas escenas, no podemos afirmar categóricamente que se trata de la condena del profeta. Tal es el caso de los individuos que aparecen representados sujetando a las fieras con cuerdas o cadenas, en los que algunos autores quieren ver la representación del señor de los animales¹². Por tanto, parece que hubo otro tipo de motivos que llevaron a modificar sustancialmente el modelo iconográfico, aún a costa de dificultar su identificación.

De acuerdo con el sentido alegórico, *sensus allegoricus*, el Antiguo Testamento prefigura el Nuevo Testamento y la naturaleza visible representa el mundo sobrenatural. Daniel, que había predicho la venida del Mesías, había sido, como éste, víctima de una conspiración y juicio injusto y había salido finalmente indemne de la correspondiente condena, se convierte en un personaje ideal para prefigurar a Cristo, y en ocasiones, ello lleva a que su imagen se mimetice y asuma la forma de éste. La imagen, y en concreto su forma, despierta, así, en el espectador la capacidad mental para asumir paralelismos predefinidos y evocar unas ideas a partir de otras.

Un claro ejemplo de ello lo podemos ver en el caso de dos capiteles situados en el arco triunfal de la iglesia cántabra de Santa María de Hoyos que representan (sentido literal), el del

¹⁰ GREEN, R. B., *Daniel in the Lions' Den as an example of Romanesque typology*, Ph. D. Diss. University of Chicago, 1948, pp. 5-6.

¹¹ SCHEIFELE, E. L., "A French Romanesque capital of Daniel in de lions' den", *Bulletin of Cleveland Museum of Art*, LXXXI (1994), p. 48.

¹² ESPAÑOL, F., "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la 'Ascensión de Alejandro' y el 'Señor de los animales' en el románico español", en *Actas del Vª CEHA* vol. 1 (1984), pp. 49-64.

lado del Evangelio, a Cristo junto a unos ángeles que portan los *Arma Christi* (fig. 1), y, en el lado de la Epístola, al profeta Daniel en el foso de los leones (Fig. 2). Los dos personajes, ubicados de forma simétrica, están en la misma posición y flanqueados por los objetos de su castigo, los *Arma Christi* y los leones, respectivamente. En este caso, nos encontramos ante un ejemplo de cómo el modelo iconográfico característico de un tema, referenciado por medio del sentido alegórico, puede manifestarse formalmente en el modelo iconográfico utilizado para la escena representada. Es decir, la imagen de Daniel (sentido literal) asume la forma de la imagen de la que es prefiguración, Cristo Triunfante (sentido alegórico).

Esta tipología de Cristo Triunfante mostrando las llagas y acompañado por ángeles que portan los *Arma Christi* es un motivo relativamente habitual en el área de la cercana Aguilar de Campoo (Palencia). En dicha localidad palentina hay dos ejemplos, el tímpano empotrado en la torre de la colegiata de San Miguel, y el capitel conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid procedente del monasterio de Santa María la Real. En la iglesia de San Sebastián de Báscones de Valdivia, a escasos siete kilómetros, hay otro tímpano engastado en el

Fig. 1. Capitel del arco triunfal de Santa María de Hoyos (Cantabria) que representa a Cristo con los Arma Christi

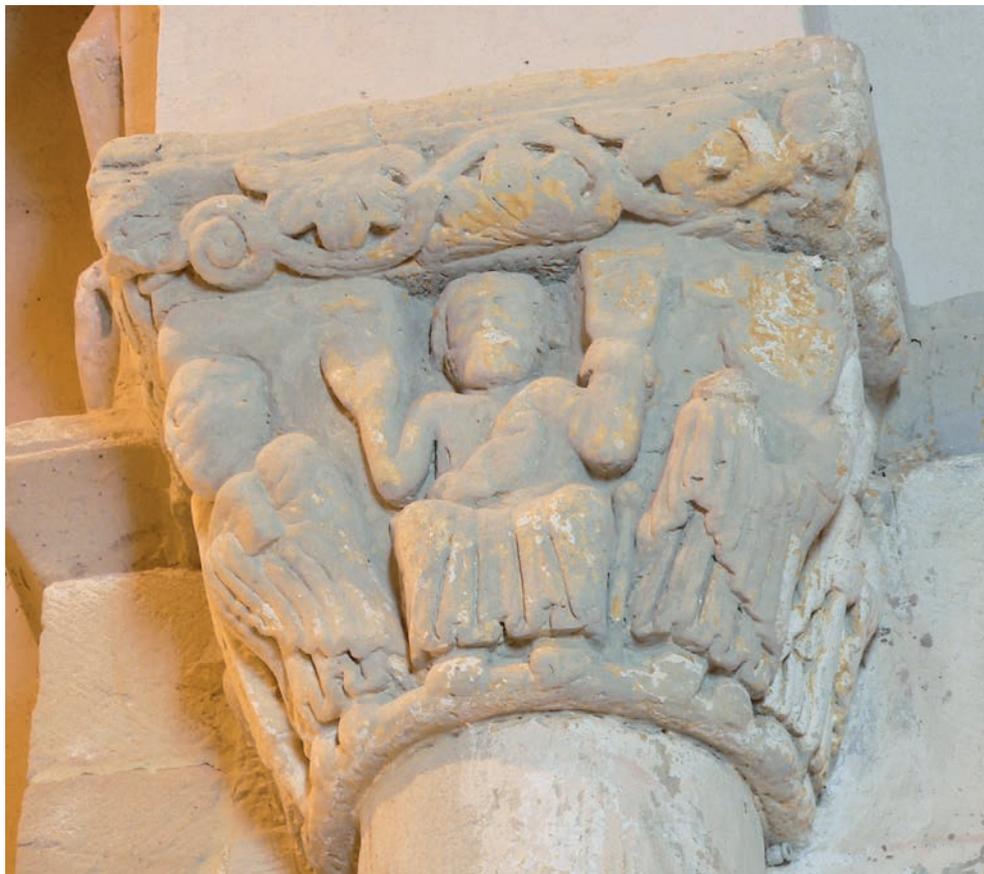




Fig. 2. Capitel del arco triunfal de Santa María de Hoyos (Cantabria) que representa a Daniel en el foso de los leones

muro sur con la misma iconografía, la cual se puede ver también en un capitel conservado en el Fogg Art Museum de Harvard, procedente de la cercana abadía de Lebanza, y en el tímpano de la portada de la ermita de la Inmaculada Concepción de Tablada de Rudrón (Burgos). Linda Seidel considera que hay que buscar la fuente de inspiración de estas piezas castellanas que representan a Cristo Triunfante en el tímpano central del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, donde también se presenta a Cristo con las manos elevadas mostrando las llagas y rodeado de ángeles con los *Arma Christi*¹³. Aunque el tema de Daniel también es habitual en las iglesias de la Montaña Palentina, sólo es en Hoyos donde se encuentra una relación tan manifiesta entre ambos personajes.

Green, en la clasificación que realiza en su tesis, comenta esta tipología caracterizada por representar al profeta sedente con las manos elevadas en posición orante y la asocia a la imagen del Cristo como juez en el Juicio Final¹⁴. Sin embargo, cuando la imagen de Cristo adopta

¹³ SEIDEL, L., "Romanesque Sculpture in American Collections. X. The Fogg Art Museum. III. Spain, Italy, the Low Countries, and Addenda", *Gesta*, 12-1/2 (1973), p. 140.

¹⁴ GREEN, *Daniel in the Lions' Den*, pp. 31-37.

esta posición suele ser para mostrar las llagas de sus manos acompañado de los atributos de su Pasión, tal y como se puede ver, además de los ejemplos palentinos ya citados, en casos como los frescos de la *Michaelskirche* de Burgfelden (Alemania), en los de Saint-Savin-sur-Gartempe, en el altar de Verdun del monasterio de Klosterneuburg o en la miniatura del folio 35 recto del Salterio de Winchester (MSS Cotton Nero C.IV, *British Library*, Londres). Es por ello que entendemos que cuando la figura de Daniel es representada en esta posición en realidad está asumiendo, como consecuencia de una transferencia formal derivada de la lectura tipológica, la apariencia del Cristo Triunfante, y no la de Cristo juez. Aunque se ha pretendido ver en otras configuraciones de la imagen del profeta una transposición de la imagen de Cristo, consideramos que es este tipo de postura el único caso en el que se da este fenómeno.

La propia Green, ve en el primer grupo de su clasificación, caracterizado por la posición sedente de Daniel, normalmente barbado, que ocupa el centro de la escena y mantiene la mano derecha levantada, una identificación con la *Maiestas Domini*, en concreto con el Cristo del Advenimiento. Considera que esta postura que adopta el profeta denota dignidad y majestad, tal y como ocurre con Cristo en majestad y señala que este paralelismo estaría detrás de la pérdida de la juventud del profeta y que se explica por ser éste la prefiguración de Cristo¹⁵.

Si consideramos que en el corpus que estamos elaborado tan sólo en diez casos Daniel aparece bendiciendo con los dedos índice y corazón extendidos, lo que supone un escaso 4% del total, y que ésta es, con mucha diferencia, la posición de la mano mayoritariamente utilizada en las representaciones teofánicas en cualquiera de sus soportes –escultura, talla, evoraria, esmalte, pintura mural o sobre madera, orfebrería o miniatura– y en cualquiera de sus manifestaciones –Segunda Parusia, Juicio Final, Ascensión, etc.– se hace difícil aceptar tanto la interpretación de Green, como la afirmación que hace Scheifele respecto a que “la imagen de Daniel con el libro es una visión tipológica de Cristo el Juez y Redentor de la Humanidad”¹⁶, puesto que de ser como indican ambas autoras, lo que cabría esperar es que el número de imágenes de Daniel en actitud de bendecir fuera muy superior. Sin embargo, no sólo no es así, sino que los escasos ejemplos en los que se da tienen unas características que los alejan de la representación de Cristo en majestad, tal y como ocurre, por ejemplo, en los casos de Laurenque, Larresingle, San Pedro de Tejada, Agüero o Saint-Macaire.

Aunque la figura de Daniel era comúnmente considerada por la exégesis medieval como una prefiguración de Cristo, el análisis de los diferentes tipos de postura del profeta que hemos realizado hasta este momento, nos lleva a proponer que dicha interpretación tipológica tan solo tuvo una repercusión formal directa en el modelo iconográfico utilizado, como ya hemos comentado, en el caso en que el profeta aparece sentado con ambas manos elevadas.

Gracias al sentido tropológico, *sensus tropologicus*, la realidad visible representa una realidad moral superior. Este es el sentido que lleva a utilizar ciertas imágenes como *exemplum* para tratar de condicionar y estimular ciertas conductas.

Son escasos los autores que se hacen eco del cambio que se produce en los ambientes y en los soportes en los que se plasma la iconografía de Daniel en el foso de los leones en el

¹⁵ Ibid., pp. 10-29

¹⁶ SCHEIFELE, “A French Romanesque capital of Daniel”, p. 48.

periodo objeto de nuestro estudio en comparación con la tradición seguida por la misma desde sus orígenes. Travis señala que cada periodo tiene su preferencia por diferentes soportes: sarcófagos en el periodo paleocristiano, hebillas para los merovingios, en el periodo carolingio y otomano entra en decadencia, pero se reaviva con los manuscritos mozárabes, para florecer finalmente en la escultura, sobre todo en los capiteles, y miniatura románicas¹⁷. Bougoux comenta que mientras que en la Antigüedad la evocación a Daniel tenía un valor profiláctico y que su imagen aparecía en objetos personales, en la época medieval es sobre todo el teatro religioso el nuevo vector de promoción iconográfica de Daniel¹⁸.

Charles Grosset intuye algo del cambio que se da en el siglo XI y pone en evidencia el lado esencialmente popular y, si se puede decir, laico, de la iconografía de Daniel anterior al románico. Comenta que la Iglesia tolerará esta iconografía y convertirá el Daniel mágico de las placas merovingias en símbolo de la Resurrección y de la Eucaristía. Es muy interesante su aportación respecto al papel de la Iglesia como gestora de la iconografía cuando comenta que ésta se dio cuenta de que las figuraciones del episodio hasta la fecha estaban en contradicción con el texto bíblico, puesto que Daniel es representado de pie y no sentado como describen las Escrituras. Es sólo a partir del siglo XI cuando se encuentran capiteles con un Daniel sedente¹⁹.

Vemos como Grosset se percata de que existe algún tipo de transformación en la devoción o en las motivaciones religiosas que subyacen a esta iconografía y como en el siglo XI se da un replanteamiento de la postura de la Iglesia hacia la misma, el cual se ve reflejado en una modificación formal del asunto. Sin embargo, esta interesante línea de investigación, que Grosset no hace más que apuntar, no ha sido desarrollada posteriormente por ningún autor con el objetivo de obtener una completa explicación al evidente hecho del cambio de los soportes.

Efectivamente, en los siglos anteriores al románico, el episodio de Daniel en el foso de los leones aparece, además de en los frescos de las catacumbas, en numerosos sarcófagos paleocristianos, lucernas, mosaicos, objetos de vidrio, peines, recipientes tipo *pyxis* bizantinos, hebillas merovingias, medallas, casullas coptas y, muy excepcionalmente, en capiteles. Buena parte de estos objetos son elementos de uso mayoritariamente individual o restringido, ya sea en el ámbito personal, litúrgico o funerario. Sin embargo, en el románico el medio donde se exhibe esta iconografía está en la totalidad de los casos vinculado a la Iglesia, sobre todo formando parte de la escultura monumental de los templos, fundamentalmente en capiteles, y de las representaciones miniadas de los códices. Desaparece, por tanto, totalmente del ámbito privado para uso individual y restringido, tal y como podemos ver en la Fig. 3.

Por otra parte, parece ser que la figura de Daniel, debido a su capacidad para interpretar los sueños, pudo despertar en las gentes una atracción que fuera más allá de lo religioso. Green nos habla de que ya en el siglo X circulaban manuscritos relacionados con la interpretación de los sueños y que algunos de los más populares eran atribuidos a este profeta. Lynn Thorndike,

¹⁷ TRAVIS, W. J., 'Daniel in the lions' den: problems in the iconography of a cistercian manuscript Dijon. Bibliotheque Municipale, ms 132'. *Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*, II serie, anno XIV, núm. 1-2 (2000), pp. 55-56.

¹⁸ BOUGOUX, C., *L'imaginerie romane de l'Entre-deux-Mers*, Bordeaux, 2006, p. 746.

¹⁹ GROSSET, C., "L'origine du thème roman de Daniel", en *Études mérovingiennes. Actes des journées de Poitiers*, París (1953), p. 155.

	Privado	Público
Colectivo	<ul style="list-style-type: none"> • Mosaicos 	<ul style="list-style-type: none"> • Frescos catacumbas • Capiteles • Arquivoltas • Mosaicos • Cruces irlandesas • Pilas bautismales
Restringido	<ul style="list-style-type: none"> • Pyxis • Objetos vidrio • Lucernas 	<ul style="list-style-type: none"> • Casullas • Pyxis • Objetos vidrio • Miniaturas
Individual	<ul style="list-style-type: none"> • Medallas • Amuletos • Peines • Hebillas 	<ul style="list-style-type: none"> • Sarcófagos

Fig. 3. Esquema con los soportes en los que se representa el episodio de Daniel en el foso de los leones. En azul aparecen marcados los utilizados en el románico

que descubrió en el *British Museum* al menos tres tipos de “Libro de los Sueños” de Daniel, comenta que existían manuscritos bizantinos, latinos y orientales, relacionados incluso con la adivinación y geomancia, adscritos a la autoría del profeta²⁰. La actitud de la Iglesia ante estos libros era manifiestamente beligerante, como lo demuestra lo expuesto por Juan de Salisbury en su obra *Polycraticus, sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum*, escrita en 1158-1159, en la que dedica un capítulo a criticar abiertamente la interpretación de los sueños y en la que hace expresa mención a los manuales de interpretación de los sueños atribuidos a Daniel que circulaban de mano en mano entre los curiosos. Dadas las circunstancias culturales de la época, debemos entender que al aludir a los “curiosos” el autor se debe referir al mundo monástico y al reducido número de personas que tenían acceso a la lectura de libros²¹.

Todo ello nos lleva a preguntarnos si el significativo cambio en los soportes que hemos comentado no será consecuencia de una política de la Iglesia dirigida a hacerse con el control de dicha iconografía como reacción ante la superstición generada en torno a la imagen de Daniel a causa de su componente apotropaico y su vinculación con la interpretación de los sueños. De ser así estaríamos ante una instrumentalización de la imagen, la cual pasa a estar dirigida por un grupo de poder, que con ella pretende influir y condicionar conductas, con lo que se convierte, de esta forma, en un instrumento para no pensar, para desactivar ciertas facetas del pensamiento del ser humano.

Dentro de los templos es significativo que algo más del 40% de las piezas escultóricas románicas que forman el corpus de esta iconografía que estamos elaborando se encuentren en

²⁰ THORNDIKE, L., *A history of magic and experimental science*, vol. II, Nueva York, 1923, pp. 293-296; GREEN, *Daniel in the Lions’Den*, pp. 40-41.

²¹ JUAN DE SALYSBURY, *Polycraticus, sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum* (MIGNE, *Patrologia Latina*, vol. 199, cap. XVII); THORNDIKE, *A history of magic*, pp. 162-163.

espacios no accesibles por los fieles, como son las cabeceras, los presbiterios o los claustros. Esta ubicación, que nos está indicando claramente a quienes van destinadas buena parte de estas imágenes, podría aportar una explicación al hecho de que en este periodo se puedan encontrar representaciones de Daniel con indumentaria clerical (Figs. 4 y 5), vestimenta que no se da en las obras anteriores al románico²². Ello parece poner de manifiesto una intención por establecer algún tipo de vinculación de la imagen del profeta con el estamento clerical. A este respecto son elocuentes ciertos comentarios de algunos autores sobre la equivalencia entre los roles de la Iglesia y tres personajes bíblicos, Noé, Job y Daniel, que ya aparecen vinculados de alguna forma desde Ezequiel 14,14. San Agustín en el libro II de su obra *Quaestionum evangeliorum*, mientras que asocia a Noé con los que rigen los destinos de la Iglesia y a Job con los casados que afrontan las pruebas del mundo, ve a Daniel como la imagen de los célibes que sólo piensan en las cosas de Dios, de los que viven en paz y son los escogidos:

Videtur enim Noe pertinere ad eos per quos Ecclesia regitur; sicut per illum in aquis arca gubernata est, quae figuram gestabat Ecclesiae. Daniel autem, qui elegit coelibem vitam, id est



Fig. 4. Capitel con Daniel en el foso de los leones en la cabecera de la iglesia de Saint-Pierre de Varen (Tarn-et-Garonne, Francia)



Fig. 5. Capitel con Daniel en el foso de los leones en la cabecera de la iglesia de Saint-Blaise de Lacommande (Pyrénées-Atlantiques, Francia). Fotografía: Antonio García Omedes (www.romancoaragones.com)

²² Podemos encontrar también una imagen de Daniel con indumentaria clerical en el Beato de Fernando I y Doña Sancha (Ms. Vit. 14-2, Biblioteca Nacional de Madrid, f 286r).

*nuptias terrenas contempsit, ut, sicut dicit Apostolus, sine sollicitudine viveret, cogitans quae sunt Dei, genus eorum significat qui sunt in otio, sed tamen fortissimi in tentationibus, ut possint assumi. Job autem quia uxorem et filios habuit, et amplas terrenarum rerum copias, ad illud genus pertinet, cui molendinum deputatum est, sed tamen ut sint fortissimi in tentationibus, sicut ille fuit; non enim aliter assumi poterunt.*²³

San Agustín vuelve a hacer otra referencia similar en *Enarrationes in psalmos* en la que vincula a Daniel con los siervos de Dios y habla de la vida en común de los *fratres*:

*Daniel autem vitam quietam elegit, in caelibatu servire Deo, id est, uxorem non quaerens. Erat vir sanctus, in desideriis coelestibus vitam gerens; tentatus in multis, et inventus aurum obrizum. Quam quietus erat, qui et inter leones securus erat Ergo in nomine Danielis, qui etiam vir desideriorum est appellatus; sed utique castorum atque sanctorum, significantur servi Dei, de quibus dicitur, Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum.*²⁴

También san Gregorio Magno establece una equivalencia de estos tres personajes en la que resalta la faceta de continencia de Daniel, que asocia a los continentes, lo cual, de nuevo, alude al celibato de los monjes y clérigos:

*Sive namque in veteri, seu in novo testamento, alius est ordo praedicantium, alius continentium, atque alius bonorum conjugum. Unde et idem propheta in superiori parte tres viros liberatos vidit: Noe, Daniel et Job; in quibus videlicet tribus praedicatores, continentes et conjugati signati sunt. Nam Noe arcam in undis rexit, atque ideo figuram rectorum tenuit. Daniel in aula regia abstinentiae deditus fuit, et idcirco vitam continentium signavit. Job vero in conjugio positus, et curam domus propriae exercens, placuit Deo, per quem digne bonorum conjugum ordo figuratur.*²⁵

Esta misma asociación de Daniel con la continencia se repite en los *Libros Carolinos*:

*In quibus tribus sanctis omnis sanctorum multitudo signatur, ut per Noe Ecclesiae gubernatores, per Danielem virgines et continentes, per Job conjugati et poenitentes innuantur.*²⁶

Y, finalmente, Bernardo de Claraval reitera la relación entre Noé, Daniel y Job con los *continentium, praelatorum, y conjugatorum*²⁷.

²³ SAN AGUSTÍN, *Quaestionum evangeliorum*, Libro II, 44 (MIGNE, *Patrologia Latina*, vol. 35, col. 1357).

²⁴ SAN AGUSTÍN, "In psalmum CXXXII enarratio. Sermo ad plebem", *Enarrationes in psalmos* (MIGNE, *Patrologia Latina*, vol. 37, cols. 1731-1732). Laura Bartolomé, al hablar en su tesis del capitel de Sant'Antimo cita este texto para poner de manifiesto la posible relación entre la iconografía de Daniel y los monasterios benedictinos (BARTOLOMÉ ROVIRAS, L., *Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la «traditio classica» d'un taller d'escultura meridional (ca. 1160-1200)*, Tesis doctoral (Dir. Antoni José Pitarch), Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, 2010, p. 148).

²⁵ SAN GREGORIO MAGNO, "Homilia IV. Quatuor versibus a nono ad duodecimum allegorice aut moraliter explicatis, ab-solvitur", *Homiliarum in Ezechielem prophetam*, libro II, IV, 5 (MIGNE, *Patrologia Latina*, vol. 76, col. 976B-976C).

²⁶ CARLOMAGNO, *Libri Carolini*, libro IV, capítulo XVIII "Contra eos qui dicunt: Qui imaginem idolorum dixerunt daem-niorum imaginibus similem, accusent Abel et Noe et Abraham et Moysen et Samuel et David, quod ipsi aliena et pagana sacrificia Deo libaverunt". (MIGNE, *Patrologia Latina*, vol. 98, col. 1223C).

²⁷ SAN BERNARDO, Sermón IX. *De verbis Apostoli ad Rom. I, 20, "Invisibilia Dei a creatura mundi" etc., et de verbis psalmi LXXXIV, 9, "Audiam quid loquatur in me Dominus Deus", etc* (MIGNE, *Patrologia Latina*, vol. 183, col. 565C).

Cabe la posibilidad, por tanto, de que la vestimenta clerical que lleva la imagen de Daniel en algo más del 13% de las piezas estudiadas tenga que ver con esta asociación del profeta con el estamento de los *oratores*, lo que nos lleva a proponer que la imagen de Daniel, cuando va destinada al mismo, puede estar transmitiendo un mensaje relacionado con el sentido topológico, con una lección moral. Se convierte así, en un *exemplum*, en el buen monje o clérigo, dirigida a estimular ciertas conductas que conlleven la erradicación de ciertos excesos y prácticas inadecuadas en el seno del estamento clerical, muy en la línea de una de las políticas relacionadas con la reforma gregoriana, la de promocionar modelos eficaces de comportamiento cristiano.

Es la orden benedictina uno de los más eficaces instrumentos para la implantación de la reforma gregoriana. En este sentido, no deja de ser significativo que buena parte de las representaciones del episodio de Daniel en el foso de los leones se encuentren en importantes abadías de dicha orden o en iglesias de ellas dependientes. Las mayores concentraciones del tema se dan en zonas bajo la influencia de potentes cenobios benedictinos, como ocurre en Entre-deux-Mers (Gironde, Francia), en donde las abadías de Sainte-Croix de Burdeos, La Sauve-Majeure, Saint-Ferme y Saint-Macaire son determinantes en la difusión del tema. Las importantes abadías de Moissac, Saint-Pons-de-Thomières, Déols, Saint-Benoît-sur-Loire o La Charité-sur-Loire, además de contar con ejemplos de este episodio, marcan los modelos iconográficos de buena parte de las representaciones de su área de influencia.

Raphaël Guesuraga ha estudiado en profundidad una escena en la que un personaje con vestimenta clerical es mordido en su cabeza por dos dragones. Dicha temática se da a finales del siglo *xi* e inicios del siglo *xiii* en el sudoeste francés, más algunos ejemplos aislados en la Península, fundamentalmente en iglesias en las que, casualmente, también existe una representación de Daniel en el foso de los leones, como ocurre en la basílica de Saint-Sernin de Toulouse, la abadía de Moissac, Lescure-d'Albigeois, San Pedro de Loarre, la colegiata de San Isidoro de León, Mazères (Fig. 6), Lescar y Saint-Pons-de-Thomières. Considera este autor que la misma representa a clérigos y prelados simoníacos y que estaría claramente relacionada con la lucha de la reforma gregoriana contra este tipo de prácticas²⁸. Resulta significativo que para una escena que suele acompañar a la de la condena de Daniel en un espacio geográfico concreto, se esté proponiendo una interpretación muy en la línea de la que estamos sugiriendo.

De Lubac, en el capítulo en el que trata específicamente sobre el sentido topológico, tras realizar una reflexión sobre la disciplina en la que alude a diferentes ocasiones en las que la exégesis utiliza expresiones como *disciplina claustralis*, *monastica*, *monasterialis* o *monachorum*, comenta que “había un vínculo natural, en la exposición de los cuatro sentidos de la Escritura, entre la disciplina y la topología”²⁹. Esta vinculación que propone este autor resulta del todo coherente con la lectura que estamos proponiendo para la iconografía de Daniel.

²⁸ GUESURAGA, R., “Los hombres con la cabeza devorada por dragones, una representación del enemigo simoníaco en la escultura románica. Sinopsis de una hipótesis”, *Románico*, 11 (2010), pp. 24-31 y “Los hombres con la cabeza devorada por dragones, una posible representación de los cleros simoníacos en la escultura románica. Los rostros del enemigo”, *Románico*, 12 (2011), pp. 6-15.

²⁹ DE LUBAC, H., *Exégèse médiévale*, I, p. 54.

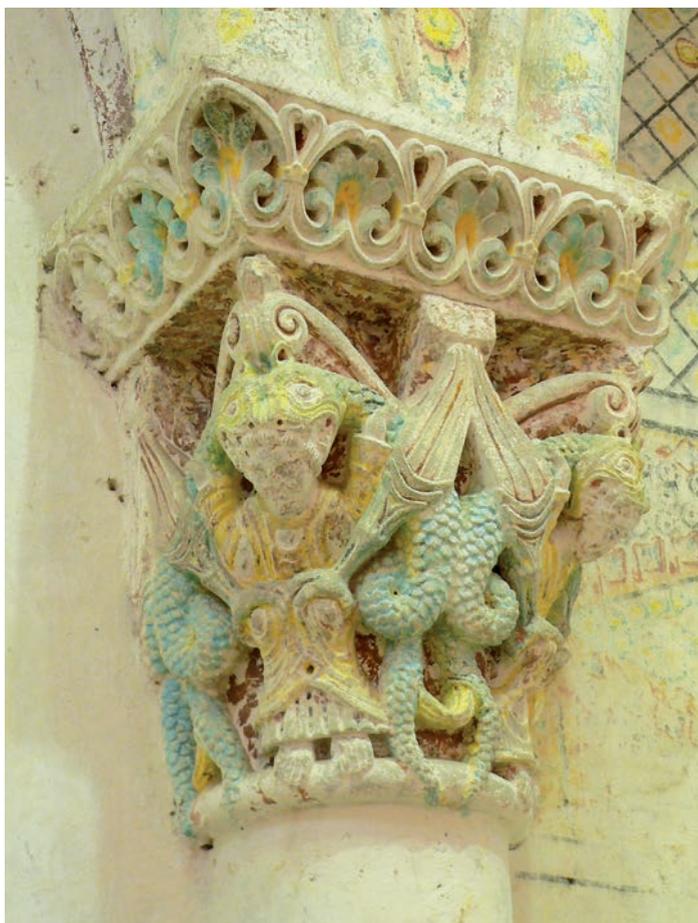


Fig. 6. Capitel de personaje con dragones en la cabecera de la iglesia de Saint-Jean-Baptiste de Mazères (Castelnau-Rivière-Basse, Pyrénées-Atlantiques, Francia)

Todos estos indicios nos llevan a plantear dos posibles causas del éxito de la iconografía de Daniel en el foso de los leones en el románico. Por una parte, una motivación interna en el seno de la Iglesia para reivindicar a modo de *exemplum* la figura del profeta como el buen monje o clérigo cumplidor de sus votos, y por otra, una razón externa, derivada de la lucha contra las supersticiones vinculadas a la figura de Daniel y su capacidad protectora. De ello no se debe inferir que el uso de esta iconografía haya perdido su orientación penitencial y escatológica. En esta multiplicidad de funciones puede estar una de las causas del notable incremento de la variabilidad, que ya hemos comentado que se da en los modelos iconográficos de esta imagen en esta época.

Diferente es, por ejemplo, la lección moral que podemos leer en el ya comentado ejemplo de Hoyos, donde la condena de Daniel al foso y su liberación milagrosa se puede interpretar como una evidencia de que quien tiene fe en Cristo alcanza la salvación. Estamos de esta forma ante una lectura de la escena que nos remite a una lección moral que pretende mostrar la fe

como camino hacia dicha salvación. Es esta la aplicación del sentido tropológico, manifestado, formalmente, en la actitud sumisa de los leones.

Finalmente, el sentido anagógico interpreta la realidad visible como una representación de las realidades celestes de la otra vida y es el que da el sentido doctrinal de la Escritura en su plenitud. Es en sí el sentido más vinculado con la visión neoplatónica del momento y el que incorpora un componente de interpretación simbólica más potente. En palabras de de Lubac, “éste será el sentido que muestra, en las realidades de la Jerusalén terrestre, las realidades de la Jerusalén celeste”.

La imagen de Daniel salvado del foso de los leones nos remite a una realidad celeste, el Juicio Final y la vida eterna. En este caso, la imagen incentiva, motiva, en esta ocasión dirigida al grupo reducido de las elites intelectuales, a elevar el pensamiento, a trascender la visión sensorial y a alcanzar, como indica Hugo de San Víctor, la belleza invisible. Se estimula de esta forma a pensar, pero a hacerlo en un camino ya marcado, sin posibilidad de salirse del mismo. Esta función simbólica hace que las imágenes, en cuanto símbolos, sean consideradas vías de comunicación con la divinidad, para la que es imprescindible trascender la realidad que el símbolo ofrece, es decir, haber superado los sentidos anteriormente tratados.

La predicción del fin de los tiempos por parte de Daniel (Daniel 12), la visión en la que san Miguel le indica que selle el Libro donde figuran los nombres de los que se salvarán (Daniel 12), el manso comportamiento que los leones muestran ante él frente a su implacable ferocidad con los conspiradores (Daniel 6 y Daniel 14), su intervención, dando ejemplo de buen juez, para salvar a Susana de morir lapidada por la intriga de dos viejos jueces (Daniel 13), así como la propia etimología de su nombre que significa “Juicio de Dios”, la cual ya fue comentada por san Isidoro, san Jerónimo y Ruperto de Deutz, le dotan de razones más que suficientes para ser vinculado con el Juicio Final y la salvación de las almas.

De esta forma, podemos ver como en el caso de los dos capiteles de Hoyos, el sentido literal nos ofrece la obvia lectura de los temas presentados, el alegórico nos relaciona ambas piezas, manifestándose en la identidad de la postura de los personajes, el sentido tropológico, en ambos casos, nos remite a una lección moral que pretende mostrar la fe en Dios como camino hacia la salvación, la cual se llega a entender gracias al último de los sentidos, el anagógico.

Si tomamos otro ejemplo como el capitel de Varen (Tarn-et-Garonne, Francia) (Fig. 4), vemos como el sentido alegórico puede hacer referencia a Daniel en tanto que prefiguración de Cristo, idea reforzada por la próxima presencia de otro capitel con la imagen de Sansón desquijarando al león, personaje veterotestamentario considerado, asimismo, como prefiguración de Cristo. La lectura tropológica, si consideramos la indumentaria del profeta, que incluye casulla y estola, nos remite a un *exemplum*, a Daniel como el buen clérigo, interpretación reforzada por la ubicación de la pieza en la cabecera. Finalmente, el sentido anagógico nos conduce al Juicio Final, por lo que no nos parece casual la cercana presencia de un capitel que representa a San Miguel clavando una lanza en las fauces de un dragón (Apocalipsis 12, 7-9) y amenazando con lanzar una bola que sostiene en la mano, singularidad iconográfica que no debe ser ajena a una intención de establecer un nuevo paralelismo con la imagen de Daniel, quien mató a la serpiente que adoraban los babilonios con una bola de pez grasa y pelos (Daniel 14, 23-27).

En la Fig. 7 podemos ver una tabla en la que se resume las reacciones del pensamiento ante la imagen en función del sentido tipológico y del destinatario de las mismas, y que deter-

	Fieles	Oratores
Sentido Anagógico		<ul style="list-style-type: none"> • Incentivar a que el pensamiento trascienda la vida sensorial, pero por un camino ya marcado
Sentido Topológico	<ul style="list-style-type: none"> • Influir y condicionar conductas • Instrumento para no pensar 	<ul style="list-style-type: none"> • Influir y condicionar conductas • Instrumento para no pensar
Sentido Alegórico	<ul style="list-style-type: none"> • Establecimiento de paralelismos 	<ul style="list-style-type: none"> • Facilitar la lectura alegórica • Establecimiento de paralelismos
Sentido Literal	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocimiento imágenes • Función mnemotécnica 	<ul style="list-style-type: none"> • Función mnemotécnica • Función catecumenizadora

Fig. 7. Esquema con la función de la imagen dependiendo del sentido tipológico aplicado y de los destinatarios

minan algo así como un itinerario iniciático marcado por la Iglesia, en el que ésta interviene ya desactivando ciertas facetas del pensamiento, ya incentivándolo para que trascienda lo visible. La propia etimología de los sentidos topológico y anagógico, cuyos términos derivan, respectivamente, de las palabras griegas *τρόπος* (*trópos*) y *ἀναγωγή* (*anagōge*), nos hablan precisamente de una dirección hacia arriba, de una evocación de algo, de una “puerta hacia” o “camino a” que sólo unos pocos, unas elites intelectuales debidamente instruidas, pueden culminar.

