

El atributo de las figuras boreales en los planisferios celestes medievales

Francisco Sayáns Gómez¹

Recibido: 25 de septiembre de 2019 / Aceptado: 1 de octubre de 2018 / Publicado: 15 de octubre de 2019

Resumen. El atributo siempre tiene algo que decir sobre la figura que adjetiva, a veces tanto que su sola presencia es suficiente para evocarla. De todas las figuras que pueblan los manuscritos y planisferios celestes medievales, un grupo de ellas lucen atributos que les son propios. El trabajo estudia y analiza iconológicamente, a partir de las fuentes originales, la esencia de los atributos que ilustran sus figuras boreales, de ahí la importancia iconológica de su presencia en los citados manuscritos y planisferios medievales como elementos informantes de los mismos.

Palabras clave: Planisferios celestes medievales; atributos celestes; legado clásico; imágenes boreales.

[en] The Attribute in the Boreal Images on the Celestial Medieval Planispheres

Abstract. The attribute has always something to tell about the object or image that it qualifies. In some cases, its only presence is enough to evoke it. Of all the images that populate a manuscript and the medieval celestial planispheres, some show attributes that are specific to them. This work studies and analyzes iconologically, as of the original sources, the essence of the attributes that illustrate the boreal images that they stand for. This is what marks the iconological importance of its presence in the manuscripts and medieval planispheres as sources of information.

Keywords: Medieval Celestial Planispheres; Celestial Attributes; Classical Legacy; Boreal Images.

Sumario. 1. Introducción. 2. Hércules o “el Arrodillado”. 3. Bootes o el Boyero. 4. Aries o el Carnero. 5. Gemini o los Gemelos. 6. Auriga o “el Cochero”. 7. Andrómeda. 8. Perseo. 9. Conclusiones. 10. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Sayáns Gómez, Francisco. “El atributo de las figuras boreales en los planisferios celestes medievales”. En *Museo. Imagen. Sentidos*, editado por Ángel Pazos-López y Alejandra Alonso Tak. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2019): 545-569.

¹ Investigador independiente.
Correo electrónico: franciscosayans@yahoo.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8155-8951>

1. Introducción

La imagen es un lenguaje que permite el diálogo entre el concepto que representa la obra y el observador estudioso interesado por la misma, actuando por medio de un mecanismo que facilita la comprensión de su esencia y de su significado y de su intencionalidad². El lenguaje de las imágenes dispone de distintos elementos expresivos entre los cuales se encuentran los atributos. El atributo es un elemento de diversa índole que, acompañando a una figura principal y siguiendo unas pautas preconcebidas, la adjetiva y la dota de una cualidad que no tenía en ausencia del mismo, «atributos que amplían y refinan la definición al proporcionar nuevas comparaciones, metáforas o símbolos del concepto central»³.

La presencia explícita de un atributo incorpora la estructura implícita de una alegoría evocadora, de una significación intencionada propia de él. Ripa encuentra en el tercer libro de la *Retórica* de Aristóteles la fuente que ha alimentado de atributos apropiados a las formas que contienen, en sí mismas, los conceptos de las cualidades que se pretenden representar⁴. Isidoro de Sevilla nos dice que, gramaticalmente, una alegoría es la expresión de un concepto distinto: se dice una cosa, pero es preciso entender otra⁵.

La alegoría, puesto que es descriptiva, precisa normalmente de un discurso y necesita ser armada sobre un soporte narrativo que en nuestro caso es el atributo. No solamente nos referimos a un discurso que permita describir y relacionar, mediante un tropo, miembros de un plano con miembros de otro plano (la flor de loto con el río Nilo, la corona con el rey, la espiga con las labores agrícolas, etc.); nos referimos también a un discurso más directo en el que la correspondencia entre los miembros de los dos planos resulta más evidente, como si de una conexión de tipo funcional se tratara (el tetracordio con la música y en un plano superior con la vida placentera; el cántaro con el agua y en un plano superior con las necesidades vitales, materiales o espirituales debidamente atendidas; etc.).

En el siglo III a.C. Arato⁶ escribió los *Fenómenos*, tratado que se convirtió en fundamento y referencia de la inquietud por el conocimiento astronómico que posteriormente explicaría Gémino desde una perspectiva mecanicista y aclararían Germánico y Cicerón y difundirían Manilio y Avieno, entre otros muchos. Eratóstenes⁷, aparte de haber medido con sorprendente exactitud la circunferencia del globo terrestre, aportará un tratado complementario a los *Fenómenos* de Arato donde explicará el mecanismo mediante el cual una configuración determinada de estrellas aparentemente relacionadas, que constituye un asterismo, se constituye en una constelación y toma la identidad de un personaje mitológico o de un animal determinado o de una cosa concreta; nos referimos a los *Catasterismos*⁸.

² Santiago Sebastián, *Mensaje Simbólico del Arte Medieval* (Madrid: Encuentro, 1994), 49-61.

³ Manuel A. Castiñeiras González, *Introducción al método iconográfico* (Barcelona: Ariel, 2009), 35.

⁴ Cesare Ripa, *Iconología* (Madrid: Akal, [1593] 2002), 45 y ss.

⁵ Isid. *orig.* 1.37,22. En la bibliografía final se recogen todas las traducciones que se han seguido de los autores clásicos.

⁶ Arato de Solos (Solos, 310 a. C. - 240 a. C.).

⁷ Eratóstenes de Cirene (Cirene, s. III a. C.).

⁸ Catasterismo es el proceso mediante el cual una persona o un animal o una cosa pertenecientes, en general al ámbito de la mitología, por razón de excelencia, toma cuerpo celestial sobre una figura virtual en el firmamento que se estructura sobre un asterismo determinado.

A caballo del comienzo de nuestra era, dos importantes autores se significarán por sus aportaciones en este campo del conocimiento: Germánico⁹ e Higino¹⁰. Con un enfoque romano, el primero de ellos llevará a cabo una nueva versión de la obra de Arato¹¹ que será referente para todos aquellos que quieran acercarse a la obra de éste. Higino nos informa acerca de la riqueza iconológica del firmamento estrellado, incorporando en su descripción nuevas interpretaciones apoyadas en las fábulas y leyendas mitológicas que son razón de su existencia. Actualiza el conocimiento astrológico y añade tesis que relacionan las figuras catasterizadas con sus respectivos argumentos justificativos de base mitológica. Ambos se constituirán en la episteme astronómica del renacimiento carolingio que da lugar a los extraordinarios documentos gráficos que son objeto de nuestro estudio.

El planisferio celeste medieval es una representación gráfica del firmamento constelar obtenida mediante los abatimientos oportunos que permiten trasladar la imagen desde la esfera al plano. Es una representación sintética, en este último, de las figuras virtuales correspondientes a las constelaciones catasterizadas que han sido previamente dibujadas o grabadas en su superficie.

Centauro
Bootes



Argo
Navis
Virgo

Hércules

Perseo

Andrómeda

Aries

Piscis

Acuarius

Auriga

Gemini

Orión

Eridanus

Figura 1: Planisferio, ms. 88, f.11v. Fuente: © Bern Burgerbibliothek.

⁹ Julio César Germánico (15 a. C. - 19 d. C.).

¹⁰ Cayo Julio Higino (s. I a. C. - s. I d. C.).

¹¹ Esteban Calderón Dorda, en la introducción de Arato, *Fenómenos* (Madrid: Gredos, 1993), 37, señala: “Lo característico de Germánico es que trata de poner al día los datos astronómicos del poeta de Solos a partir de las críticas de Hiparco de Nicea”.

Como ejemplo de planisferio celestial medieval, hemos seleccionado el que se encuentra en el f.11v del ms. 88 de la Bern Burgerbibliothek (fig. 1)¹². Este planisferio es singular porque presenta las figuras en el modo ‘natural’ relativo, es decir, como vistas sobre la esfera de las estrellas fijas desde la Tierra. Es por esto que, en el giro de Este a Oeste, el Navío es precedido por el Cazador y seguido por la Hidra. La presentación del planisferio es bastante ortodoxa, con Capricornio en la parte superior y Cáncer en la inferior. Contiene algunos errores, como es frecuente en este tipo de documentos, pero que no procede analizarlos aquí. Además, de por estas razones, hemos elegido este planisferio por las siguientes: primera, porque muestra correctamente definidos sus espacios; segunda, porque la disposición de sus figuras es bastante oportuna tal y como las describe Arato; tercera, porque los dibujos son correctos a pesar de las restricciones que imponen las dimensiones del propio espacio; y cuarta, porque incorpora detalles formales identificativos que resultan suficientes en todas y cada una de las figuras representadas.

En varias figuras no todos sus atributos principales están representados y, en algunas que los incorporan, aparecen desdibujados. Esto es algo que se repite en prácticamente la mayoría de los planisferios celestes medievales que se han conservado. Por otro lado, alguno de los manuscritos donde se encuentran estos planisferios contiene un *excerptum* sobre astronomía en el que se recogen dibujadas, una por una, las figuras correspondientes a las constelaciones, en mayor tamaño y con más detalle. Los monasterios y abadías que albergaron los *scriptoria* más importantes guardaban, en sus bibliotecas, colecciones de dibujos de las figuras constelares; las cuales, eran utilizadas de referencia y modelo en la ejecución de los correspondientes planisferios y *excerpta*.

Como hemos advertido, no todas las figuras que los poseen portan los atributos que les corresponde. La mayoría de éstas están dibujadas netamente, sin adornos ni accesorios que pudieran reforzar su caracterización. Para facilitar la identificación de las figuras constelares que son motivo de este trabajo y para ayudar a localizarlas sobre el planisferio, hemos procedido a cuartear el del ejemplo indicando en cada esquina las constelaciones con atributo que se encuentran en el cuadrante correspondiente. Sobre esta colección de catorce constelaciones, hemos señalado en negrita aquellas que son boreales y motivo de nuestro análisis iconológico

2. Hércules o “el Arrodillado”

Para Arato, se trata de la figura de un hombre al que no identifica con ninguno de los personajes del elenco mitológico griego. Según él, parece estar sometido a un esfuerzo, mostrando doblada la rodilla que posa en tierra mientras «tiene la punta del pie derecho encima de la cabeza del tortuoso Dragón»¹³. En cierta manera, Avieno¹⁴ nos aclara los motivos de esta postura esforzada pues, para él, Paníasis de

¹² Se trata de un Aratus-Germanicus: *Phaenomena*, producido en Saint Bertín a principios del siglo XI.

¹³ Arat. *phaen.* 63-70.

¹⁴ Rufo Festo Avieno (¿305 d. C.? - 371 d. C.).

Halicarnaso tío de Heródoto ya conocía que el personaje no es otro que Heracles o Hércules al que sitúa en el jardín de las Hespérides tomando las manzanas de oro después de haber matado a la serpiente-dragón que las custodiaba. Avieno describe a Hércules apoyado en la rodilla «[...] alguien que estuviera realizando un esfuerzo [...]»¹⁵. Sobre esta figura, Germánico no dice mucho más de lo que dice Arato pero aporta una precisión al aclarar que es la rodilla derecha la que apoya y que es el pie izquierdo con el que pisa la cabeza del reptil¹⁶. Manilio¹⁷ no añade nada aclaratorio, se limita a informar de que es una figura arrodillada que conoce la causa por la que ha llegado a esa situación¹⁸.

La más antigua y detallada descripción acerca de la figura de Hércules nos la proporciona Eratóstenes¹⁹, «[...] en su antebrazo derecho blande la maza [...] mientras en el brazo izquierdo lleva enrollada la piel del león»²⁰. Higino²¹, recurre a lo dicho por Arato y a lo afirmado por Eratóstenes especulando sobre distintas identidades del Arrodillado pero, por el argumento que expone, parece decantarse por Hércules²².

Al conocimiento del saber medieval europeo que acabará quedando plasmado en planisferios y *excerpta* astronómicos, conservados en manuscritos, el Arrodillado llegará como representación de Hércules. Su imagen es el resultado de dos hechos heroicos, el más evidente es el que se relata en el decimoprimer trabajo que le encomienda Euristeo consistente en llegarse hasta las Hespérides y hacerse con las manzanas de oro que custodia la dragón-serpiente Ladón, Hércules le da muerte mediante una flecha que le lanza por encima de la tapia del jardín y en el firmamento aparece con el pie izquierdo pisando su cabeza.



Figura 2: Hércules, ms. 3.307, f.55. Fuente: © Biblioteca Nacional de España.

¹⁵ Avien. 170-193.

¹⁶ Germ. 65-69.

¹⁷ Marco Manilio (s. I a. C. - s. I d. C.)

¹⁸ Manil. 1,315-316.

¹⁹ Eratóstenes de Cirene (273 a.C. - 192 a. C.).

²⁰ Eratóstenes de Cirene, *Mitología del Firmamento*, introducido, traducido y anotado por Antonio Guzmán Guerra (Madrid: Alianza, 2007), 39-40.

²¹ Higino, Cayo Julio (64 a. C. -17 d. C.).

²² Hyg. *astr.* 2, 6,1-4.

La Figura 2 corresponde al Hércules que se conserva en el manuscrito 3.307 de la Biblioteca Nacional de España²³ que muestra un escueto pero correcto dibujo y que reproduce muy fielmente la actitud y el escorzo del héroe mitológico. Respecto a la piel de león que lleva enrollada en su brazo izquierdo se plantean algunas dudas pues, a lo largo de su vida terrenal, Hércules mató varios leones. El hecho de que aparezca arrodillado como agotado por el esfuerzo físico evoca alegóricamente a los trabajos realizados hasta el momento, por ello consideramos que la piel que lleva en el brazo corresponde al león de Nemea al que mata en su primer trabajo. Sucede que este león era inmune a cualquier tipo de arma con que se le pretendiera herir de manera que, según Baquilides y Teócrito y Apolodoro y Diodoro Sículo y Eurípides, Hércules no tuvo otra forma de matarlo que estrangulándolo con la poderosa fuerza de sus brazos²⁴. De esta manera, la clava que lleva en su mano derecha no estaría relacionada con éste, su primer trabajo. El hecho es que, cuando era joven, ya había matado al león de Citerón con una clava y que era ésta su arma su preferida, pues a lo largo de sus hechos heroicos muchas veces resuelve la acción mediante la utilización de la misma. Hércules se fabricaba sus propias clavas preferentemente de acebuche, árbol que tenía la virtud de repeler los malos espíritus. Los atributos del Arrodillado son: la piel del león de Nemea y la clava, la primera canónicamente enrollada en el brazo izquierdo y la segunda blandida en alto con la mano derecha.



Figura 3: Hércules, msg. 250, f.477. Fuente: © Biblioteca de la Abadía de Saint Gall.

Como contrapunto del correcto y canónico Hércules del Códice de Metz, traemos aquí el Hércules que se encuentra en el F.477 del manuscrito msg 250 de la Biblioteca de la abadía de Saint Gall (fig. 3)²⁵. Como se puede apreciar, la piel del león está explícitamente dibujada con sus garras mientras la serpiente-drago aparece enroscada al tronco del manzano defendiendo las manzanas de oro que Hércules pretende llevarse; es lo que podríamos considerar como un

²³ Se trata de un compendio de varios libros que contiene un *excerptum* de astrología que sigue fundamentalmente a Eratóstenes. Esta realizado en Metz a principios del siglo IX por orden de su obispo Drogón.

²⁴ Robert Graves, *Los Mitos Griegos*, vol. 2 (Madrid: Alianza, 1985), 123.

²⁵ Se trata de un *aratea* del último cuarto del siglo IX con profusión de dibujos de gran calidad que se encuentra en la biblioteca de la abadía de Saint Gall.

‘enriquecimiento’ de la escena solamente posible en las imágenes de un *excerptum* astronómico pero imposible de encontrar en un planisferio. Muy distinto es el Hércules del f.85 del manuscrito msg 902 que se conserva en la misma biblioteca y donde aparece erecto manteniendo los atributos en el brazo y la mano equivocados.

3. Bootes o el Boyero

Este personaje ocupa su espacio en el firmamento por delante del Arrodillado y siguiendo a la Osa Mayor, casi tocando la lanza de su carro. Su existencia y su presencia en el firmamento derivan de Calisto y de las circunstancias que rodean su azarosa vida. Calisto era hija de Licaón y desde muy joven mostró gran afición por la caza uniéndose al grupo de Artemisa para practicarla en libertad y compañía. Artemisa exigía a sus compañeras que se mantuvieran vírgenes como ella misma lo hacía pero resulta que, un día en el bosque, Calisto se separó algo del grupo y fue sorprendida por Zeus que aprovechó la ocasión para violarla dejándola embarazada. Calisto trató de ocultar su estado a Artemisa pero ésta acabó descubriéndolo cuando las consecuencias fueron evidentes y muy enfadada por la falta de compromiso de Calisto, la convirtió en una osa.

Algunos dicen que fue Hera la esposa de Zeus y cruel vengadora de sus devaneos la que convirtió en osa a Calisto; otros, que fue el propio Zeus quien lo hizo para protegerla de la persecución de la que era objeto por parte de Hera, tal y como lo cuenta Higino²⁶. La versión de la historia mitológica varía según el autor pero la primeramente comentada, coincide con lo fundamental de las contadas por Ovidio y Pausanias y Calímaco y también Higino, entre otros. Zeus elevó al firmamento a Calisto catasterizándola inicialmente con el nombre de Septentrión²⁷ y a la que los griegos llamarían *Arctos*²⁸. En su *Astronomía*, Higino hace una precisión respecto a la denominación que los griegos daban a la constelación y, aunque en algunos detalles podría entrar en contradicción con lo que afirma, en otros lugares, básicamente se mantiene en lo principal²⁹.

El personaje catasterizado como Bootes es Arcadio el hijo de Calisto y de Zeus que, ya mayor, estando en un bosque, al encontrar a su madre convertida en osa (*arctos*) decidió permanecer a su lado para protegerla, de ahí el nombre que le dieron los antiguos de *Arctophylax* que significa *El guardián de la Osa*, a quien los hombres dan el sobrenombre de *Bootes* o el Boyero «[...] porque hace el efecto de tocar con la aguijada el Carro de la Osa»³⁰. Arcadio, que es el epónimo de Arcadia, fue catasterizado por su padre en honor a su madre. El nombre de Boyero significa conductor de bueyes; este detalle, es el que permite asociarlo a la leyenda de Icaro «[...] que había recibido del venerable Liber el vino, inmediatamente colocó unos odres de vino en el carro; por este motivo se le llama también Boyero»³¹.

²⁶ Hyg. *astr.* 2,2,1-4.

²⁷ Septentrión de *septem-triones* o siete bueyes de labor en relación con las siete estrellas que configuran la constelación tal, como aclara Guadalupe Morcillo Expósito en su traducción de Higino, *Astronomía*, 1,62. De Septentrión vendría el concepto septentrional para referirse a lo boreal en su extremo más norteño

²⁸ Arctos evocando el origen de su presencia en el firmamento como la Osa en que se convirtió Calisto.

²⁹ Hyg. *astr.* 2,2,2.

³⁰ Arat. *phaen.* 94.

³¹ Hyg. *astr.* 2,4,3.

Eratóstenes confirma estos términos añadiendo algunos detalles sobre las circunstancias de su catasterización³², que Higino ampliará muy extensamente³³. Avieno informa que «[...] pareciendo acosar y amenazar [...] en ningún momento le está permitido abalanzarse a la carrera contra el Carro de su madre [...]», actitud y detalles que se incorporarán a su figura cuando, ésta, sea reproducida en tanto Guardián de la Osa o Bootes como la cantaron los antiguos³⁴. Germánico refrenda la exposición de Arato recuperando el papel del báculo en la descripción de la figura, objeto que se incorporará como atributo canónico de la misma cuando se pretenda reproducirla en planisferios y *excerpta* astronómicos medievales «[...] *senior baculoque minatur* [...]»³⁵. Por tanto, su atributo es el bastón que porta sobre su hombro sostenido por la mano derecha.

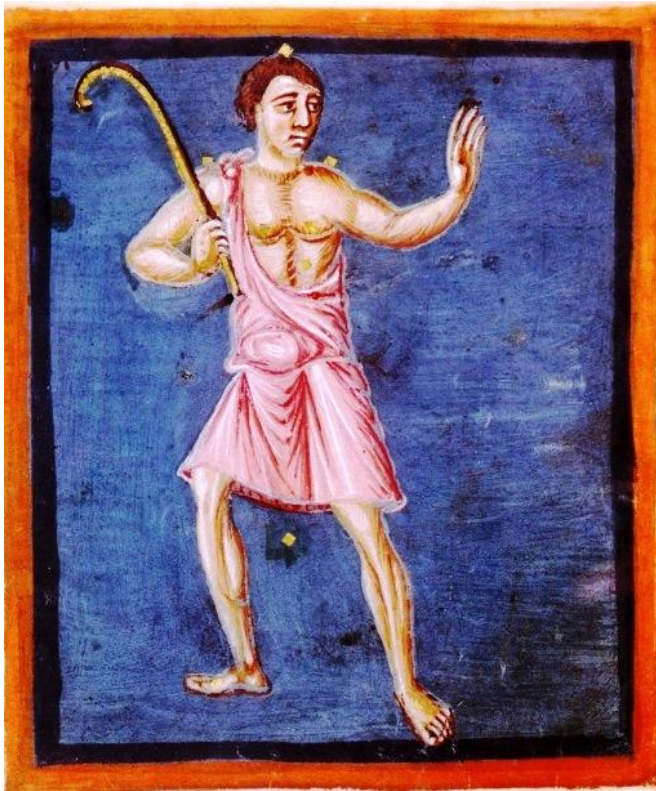


Figura 4: Bootes, ms. vlq 79, f.12. Fuente: © Biblioteca de la Universidad de Leiden.

³² Eratóstenes, *Mitología del Firmamento*, 47-48.

³³ *Hyg. astr.* 2,4,1-7.

³⁴ *Avien.* 254-272.

³⁵ *Germ.* 90.

En la figura 4 incluimos el ejemplar de Bootes que se conserva en el manuscrito vlq 79 de la Universidad de Leiden³⁶. Es un ejemplar de clara influencia romana como todas las figuras de este manuscrito, muy ajustado a lo que consideramos como canónico: con el atributo apoyado en su hombro derecho y la actitud gestual amenazante como gobernando el carro o cuidando de la Osa según la interpretación que se haga, en estricta correspondencia con la descripción que, de él, hace Avieno. Es muy evidente que esta figura sirvió como ilustración en el *excerptum* de astronomía del citado manuscrito pues, sobre la figura aparecen muy bien dibujadas en oro las estrellas, cada una de ellas en los lugares apropiados de la figura tal y como lo describe Eratóstenes³⁷ «[...]una de intenso brillo sobre la cabeza, una brillante sobre cada hombro, una superpuesta a cada una de las tetillas[...]

el ilustrador no pierde la ocasión de dejar muy evidente una de las estrellas más brillantes del firmamento, Arturo, que luce entre las dos piernas de Bootes: «Pero la más brillante es la que denominamos Arturo, a mitad de las rodillas[...]

El Bootes que se encuentra en el manuscrito 3.307 de la Biblioteca Nacional de España, siendo un dibujo correcto, no reproduce la postura y el gesto que señala Avieno y que consideramos como canónico; aquí, Artofilace aparece vestido con las pieles que evocan lo elemental de su vida en el bosque en el que encuentra a su madre pero el báculo, aunque bien definido, lo lleva en la mano derecha sin apoyar en el hombro en una actitud de indolente descuido

4. Aries o el Carnero

El Carnero toma su protagonismo del servicio que presta a los dos atribulados hermanos Friso y Hele para que puedan huir de la mortal amenaza de su madrastra Ino. De los detalles de esta historia deriva la importancia que adquiere Aries y el derecho a ser catasterizado y elevado al firmamento por toda la eternidad. Las circunstancias que concurren, durante la prestación de este servicio, traerán como consecuencia el aspecto formal con el que Aries lucirá en el cielo de las estrellas fijas incorporando los pormenores que esta figura muestra y cuya ajustada reproducción gráfica la aproximará a la canonicidad que le es propia. La historia es como sigue: Atamante rey de Tesalia tuvo dos hijos con su esposa Néfele, Friso y Hele. Ino, siguiente esposa de Atamante, que odiaba a los dos huérfanos, decidió deshacerse de ellos. Para conseguir su propósito de forma disimulada, urdió una situación de hambre extrema en el reino con el objeto de que, arteramente consultado el oráculo de Delfos, éste señalara, como salida a la situación de hambruna generalizada, la oferta en sacrificio de los dos hermanos³⁸. Pero su madre Néfele que estaba al tanto desde el éter les facilitó un carnero para que,

³⁶ Se trata del muy referenciado *Codex Vossianus* lat. Q. 79 elaborado en la primera mitad del siglo IX que, según muchos estudiosos, procede del códice *Valentinus* que habría sido elaborado en el siglo IV, algo que vendría justificado por la correcta tipología romana de sus figuras.

³⁷ Eratóstenes, *Mitología del Firmamento*, 47-48.

³⁸ *Hyg. fab. libri* 2 et 3.

cabalgando sobre sus lomos, pudieran huir rápidamente. Este carnero tenía las lanas de oro³⁹.

Son estas circunstancias y la preocupación que el animal puso en el cuidado y protección de los hermanos perseguidos lo que le hacía estar continuamente pendiente de ellos «[,,] con la cabeza vuelta hacia oriente [...]»⁴⁰. Cuando los huidos de Ino atravesaban el Ponto, un temporal, superado con grandes esfuerzos, puso a los dos en apuros pero Hele que iba agarrada a uno de sus cuernos sufrió un mareo y cayó al mar llevándose en su caída⁴¹; mientras, el carnero lograba salvar a Frixo. Superado este incidente, lo transportó sano y salvo hasta la casa del rey Eetes en la Cólquide, que estaba en el extremo oriental del Ponto Euxino. Allí fue sacrificado a Zeus y su vellocino de oro regalado por Frixo al rey. Por todo ello, y como premio, fue ascendido al firmamento de las estrellas⁴². El hecho de que este vellocino fuera de oro le confería un valor extraordinario; de aquí que Pelias, que había usurpado el trono a su sobrino Jasón, sabedor de que éste le habría de matar y con la idea de deshacerse de él, le envió a la Cólquide con el encargo de encontrar y traer el vellocino, tarea ímproba que le tendría ocupado con el resto de sus argonautas⁴³.

Iconográficamente, *Aries* viene representado como un carnero de cuerpo entero, con la cabeza elevada y girada canónicamente hacia su cuerpo «[...] del que mira a su espalda con vellón de oro [...]»⁴⁴, que en algunas ocasiones aparece con los cuernos propios de su especie o bien con los que responden a una tipología caprina; en otras se muestra sin cuernos; y en otras, con un solo cuerno evocando al perdido sobre el mar en el Ponto⁴⁵. La figura del carnero a veces luce sin atributo y con la lana al natural pero, muy frecuentemente, ésta, aparece recogida en el vellocino configurando un rulo que rodea su cuerpo. Es entonces cuando resplandece como atributo evocador alegórico de los argonautas en su épico viaje para cumplir la misión de recuperarlo.



Figura 5: Aries, ms. 1036, f. 20r. Fuente: © Bibliotheque d' Arsenal de París.

³⁹ Ovid. *fast.* 3,868.

⁴⁰ Hyg. *astr.* 3,19.

⁴¹ Ovid. *fast.* 3,869.

⁴² Eratóstenes, *Mitología del Firmamento*, 72-73.

⁴³ Graves, *Los Mitos Griegos*, vol. 2, 272.

⁴⁴ Manil. 2,211.

⁴⁵ Eratóstenes, *Mitología del Firmamento*, 72-73.

En la figura 5 nos ha parecido interesante traer un caso verdaderamente original y muy raro, corresponde al manuscrito lat 1036 de la Biblioteca del Arsenal de París⁴⁶ donde la figura de Aries adopta la característica postura caldea que han mantenido algunas de las figuras zodiacales como la de Capricornio: recostado prácticamente sobre el vientre, con una pata delantera doblada sobre sí y recogida bajo el cuerpo mientras la otra se muestra adelantada; una postura que, aquí, se aparta de lo canónico que sería la de erguido sobre las cuatro patas; por otro lado, la cabeza levantada y vuelta hacia atrás son perfectamente ortodoxas; además, la ausencia de uno de los cuernos se ajusta a lo que consideramos como canónico; sin embargo, no presenta el vellocino recogido en un rulo alrededor de su cuerpo, que es el atributo más significativo del Carnero. La figura correspondiente que se conserva en el ms. 3.307 de la Biblioteca Nacional de España, Aries está ortodoxamente erguido sobre sus cuatro patas, le falta uno de los cuernos como corresponde a lo correcto en su expresión formal y lleva el rulo del vellocino canónico sobre su cuerpo pero luce la cabeza humillada muy lejos de cómo debería de haber sido representado. La que se encuentra ocupando el f.53r del ms. Digby 83 de la Bodleian Library de Oxford es casi correcta: con cuernos de carnero (aquí conserva los dos), la cabeza erguida y vuelta hacia atrás como es canónico, pero con las lanas de oro sin recoger en el rulo de un vellocino.

5. Gemini o los Gemelos

Los antiguos que nos han transmitido el conocimiento de la historia de estos dos hermanos, no se ponen de acuerdo en algunos aspectos determinados de su vida y circunstancias, entrando a veces en contradicciones. Ovidio⁴⁷ los hace hijos de Júpiter y Tindáreo «[...] el uno caballero y el otro boxeador [...]»⁴⁸. Higino, de Júpiter y de Leda, lacedemonios; otros van más allá y precisan que son espartanos⁴⁹. Avieno los presenta como de estirpe espartana y descendientes del Tonante, ambos hijos de Leda, Cástor de Tindáreo y Pólux de Júpiter⁵⁰. Esta es la versión que se ajusta al posterior proceder de ambos hermanos, y que explica de manera más clara la fuerte relación afectiva entre ambos. Leda, esposa del rey Tindáreo, tuvo trato carnal con éste y con Zeus de forma inmediata. El resultado no se hizo esperar y Leda dio a luz como hijo de aquél a Cástor, y como hijo de éste a Pólux. Ambos hermanos crecieron dedicados el uno al otro, profesándose mutuamente un amor fraternal de excepcionales cualidades. Su esforzada instrucción juvenil llevó a Cástor a la milicia y a dominar el arte ecuestre, mientras Pólux destacaba en el boxeo. Ambos tuvieron éxitos en los Juegos Olímpicos.

⁴⁶ Se trata del célebre manuscrito conocido como “Sufi latinus” datado en el tercer cuarto del siglo XIII y de evidente influencia persa. Este manuscrito, contiene una traducción latina del “Libro de la Situación de las Estrellas Fijas” de al-Sufi, además de otros tratados y tablas celestes. Al tener representadas las 49 figuras constelares nos informa de su clara dependencia ptolomeica.

⁴⁷ Publio Ovidio Nasón (Sulmona, 43 a.C. - 17 d.C.).

⁴⁸ Ovid. *fast.* 5,700.

⁴⁹ Hygin. *fab.* 14,12.

⁵⁰ Avien. 370.

Nunca disputaron, siempre permanecieron juntos, y jamás emprendieron acción alguna sin la aprobación y beneplácito de los dos⁵¹.

Los matices iconográficos que la doble figura de los Gemelos suele presentar tienen que ver con aquellos aspectos o detalles particulares que se hayan pretendido poner de manifiesto, sobre la imagen que representa a los dos Dioscuros⁵². Básicamente, los hermanos pueden venir mostrando cierta aparente desconexión e independencia o bien vinculados mediante una expresiva relación mutua. En este segundo caso es cuando resulta, iconográficamente, más evidente la relación afectiva y familiar entre ambos.

Cuando se encuentran unidos, la composición del conjunto, puede variar en muchos grados: desde simplemente cogidos de una mano, hasta fundidos en un estrecho abrazo, pasando por todas las actitudes intermedias. En algunos ejemplos gráficos de los que han sobrevivido, Pólux aparece abrazando a su hermano por los hombros con un gesto acogedor propio de su divinidad. Este además trasciende el simple nivel iconográfico evocando su superioridad protectora, tal es el caso que podemos apreciar en el f.4v del ms. 735C que se conserva en la National Library of Wales⁵³, donde Pólux abraza y Cástor es abrazado. En otras ocasiones, cuando se ha querido transmitir el amor fraterno en idéntico nivel, el abrazo abandona el matiz protector y adquiere una dimensión más igualitaria y recíproca; de manera que, ninguno de los brazos de uno de los hermanos está por encima de los del otro ofreciendo, de este modo, una figura equilibrada y muy simétrica como podemos ver en el ms. Digby 83, f. 54r de la biblioteca oxoniense⁵⁴.

Cuando los gemelos están separados entre sí, suelen adoptar una de las dos posiciones relativas siguientes: bien en pose frontal con ambos desentendidos el uno del otro, que es como vienen representados en el ms. 3.307 de la Biblioteca Nacional de España; bien con un ligero escorzo, de manera que parecen mirarse o estar comunicándose, como podemos ver en el ms. 188 de la Bibliothéque de Boulogne sur Mer, f.022r⁵⁵. Es cuando ambos adoptan esta posición relativa separada cuando adquieren la libertad de poder portar sus atributos correspondientes.

Los atributos de los Gemelos los podemos distinguir en dos categorías: la que corresponde a aquellos que consideramos principales, que serían los propios de cada uno de ellos y que permiten distinguirlos; y la que se refiere a los que consideramos secundarios que son los que comparten y se repiten en una y otra figura. Respecto a la posición relativa, la más frecuente es con Cástor ocupando el lugar izquierdo y Pólux el derecho.

⁵¹ Graves, *Los Mitos Griegos*, vol. 1, 155.

⁵² Dioscuros es el sobrenombre que reciben y que significa “Hijos de Zeus”, aplicado a los hermanos Cástor y Pólux. Rigurosamente no es así pues solamente eran hermanos de madre.

⁵³ Se trata de un manuscrito que contiene dos secciones diferentes: la primera desde el folio 1 al 26 está datada en el año c. 1000 en Limoges y atribuida al círculo de Ademar de Chabanes; la segunda del folio 27 al 50, parece proceder de un *scriptorium* de la misma región pero es un siglo y medio posterior.

⁵⁴ Se trata de un *opusculum de ratione spere*, una recopilación latina sobre astronomía, astrología y geografía en cuatro libros. Incorpora unos *excerpta* influidos por Higinio e Isidoro y otros. Se encuentra en la Bodleian Library de Oxford y fue realizado a mediados del siglo XII.

⁵⁵ Se trata de un *aratea* del siglo XI que incorpora un planisferio de influencia heraclidiana, estrictamente relacionado con el correspondiente del v1q 79 de la Universidad de Leiden.



Figura 6: Gemini, ms. vlq 79, f.16. Fuente: © Biblioteca de la Universidad de Leiden.

Los atributos secundarios son los siguientes: primero, el tipo de ropaje que evoca su calidad de buenos caballistas que es una clámide o túnica corta que ambos llevan sobre el hombro izquierdo, dejando siempre el otro hombro desnudo para poder manejar con soltura las riendas de la montura; segundo, el tipo de capacete en forma de media cáscara de huevo que, según algunos, se trata de una evocación alegórica a su procedencia, pues Zeus se convirtió en cisne para ayuntar con Leda que puso dos huevos de los que nacieron los gemelos; según otros, se trata de aquellos en forma de cáscara de huevo que llevaban los dos lanceros mesenios que los suplantaron para internarse en el campo espartano y realizar gran destrozo en el mismo; los cuales, una vez derrotados, fueron perdonados por Cástor y Pólux que se quedaron con los cascos como trofeo⁵⁶. Sobre el huevo, a veces, aparece la cruz que los cristianiza.

Los atributos principales, como hemos adelantado, son los particulares de cada uno de los dos personajes: Cástor lleva una lanza en la mano izquierda y otro arma en la derecha que suele ser una clava, son atributos que pretenden evocar su

⁵⁶ Graves, *Los Mitos Griegos*, vol. 1, 309.

carácter militar; Pólux porta una mancuerna en la mano derecha que evoca su afición por el pugilato y otros juegos olímpicos de fuerza y destreza así como un instrumento musical que sostiene en el brazo izquierdo y que suele ser un tetracordio o una lira, preferentemente el primero, evocando su proximidad a los disfrutes de la vida lúdica.

En la figura 6, el de Leiden resulta muy ortodoxo en sus atributos, tanto los secundarios como los principales, se encuentra en el ya referido manuscrito del siglo IX de fuerte influencia romana, donde los personajes están colocados de forma correcta y portan sus atributos de manera muy ajustada a lo canónico.



Figura 7: Gemini, ms. 3.307, f.56. Fuente: © Biblioteca Nacional de España.

El de la Biblioteca Nacional, que también es del siglo IX (fig. 7), muestra la habitual tipología propia de las figuras humanas de este manuscrito con seres asexuados; en éste, las imágenes de los hermanos intercambian su posición canónica y presentan atributos mínimos pues aunque portan la clámide no llevan los cascos de mitad de huevo, además, Cástor solamente lleva la lanza con la mano derecha mientras esconde la otra bajo la clámide y Pólux solamente el tetracordio aunque aquí el instrumento, bien podría ser una lira.

6. Auriga o “el Cochero”

Arato no aporta nada respecto a la identidad del Auriga, se limita a informarnos de que su ubicación en el firmamento se sitúa en la parte izquierda de los Gemelos y que, relacionada con él, se encuentra la sagrada Cabra que según la leyenda ofreció su ubre a Zeus y que la localiza encima de su hombro izquierdo mientras a los Cabritos los instala en la juntura de la mano correspondiente⁵⁷, Arato denomina a la cabra Araltea por su epíteto Olenia que significa ‘cerca del codo’.

Alguno ha identificado al personaje de esta constelación con Erictonio del Ática que fue el primero capaz de uncir cuadrúpedos para ejercitar la función de tiro en un carro«[...] *siue Attide terra natus Erichthonius, qui primus sub iuga duxit*

⁵⁷ Arat. *phaen.* 156.

cuadrupedes [...]»⁵⁸. Manilio, siguiendo a Eratóstenes con toda probabilidad, nos dice que el Auriga consiguió renombre y un lugar en el Cielo debido a que el primero que le vio conducir un carro de cuatro caballos fue Júpiter y fue por ello por lo que le dio esos sagrados honores⁵⁹. Eratóstenes nos confirma que Zeus vio a Erictonio uncir un tronco de caballos rivalizando con el dios Helio y precisa que los caballos eran blancos⁶⁰. También Virgilio lo identifica con el ático Erictonio, rey de Atenas, que inventó las cuadrigas y las carreras de carros. Higino le sitúa bajo los pies de Perseo, con la Cabra y los Cabritos en el lugar comentado⁶¹. Avieno lleva a cabo un relato muy redondo confirmando sus fuentes, la nodriza del Tonante fue elevada al Cielo por éste y ocupa el hombro izquierdo del Auriga con los Cabritos en el extremo de la mano y, de manera explícita, lo identifica con Erictonio que unció cuatro caballos a los carros⁶².

Lo dicho hasta aquí se complementa con otra leyenda mitológica griega que nos cuenta cómo Crono devoraba a sus hijos porque le había sido comunicada una profecía según la cual uno de ellos acabaría derrocándole. Al nacer Zeus, Crono le pidió a Rea que le entregara el niño y ésta le dio una piedra envuelta en pañales, que devoró, tal y como había hecho con los hijos que anteriormente había tenido. Temerosa de lo que iba a suceder, Rea había bañado al niño en el río Neda y se lo había entregado a Hera para que lo protegiera. Zeus fue llevado a Creta donde debía ser ocultado por las ninfas, escondido en una cueva. Gracias a la leche de la ninfa-cabra Amaltea, Zeus pudo sobrevivir⁶³. Con pocas variaciones, Higino, toma el relato de la fuente griega incorporándolo en sus Fábulas; para lo cual, trasmuta sus protagonistas a Saturno y Ops, a su hijo Júpiter y a su abuela Juno; solamente Amaltea parece resistir a la romanización⁶⁴.

La Cabra Amaltea y los Cabritos vienen representados iconográficamente ligados a la figura soporte principal del Cochero o Auriga. Para Arato, son estrellas del Cochero, pequeños asterismos que le pertenecen en su conjunto, como la espiga pertenece a la Virgen o la clava al Arrodillado. Zeus agradecido a Amaltea y a sus chivos, los elevó al Cielo. Eratóstenes se extiende sobre esta figura del firmamento, su relato mitológico introduce algunas variantes que podrían inducir a una conclusión apartada de nuestro criterio. Germánico dice «[...] *si uere Iuppiter infans uera Cretaeae mulsit fidissima Caprae* [...]»⁶⁵ y añade que el Cochero lleva sobre su hombro a la Cabra.

Con todo lo expuesto, parece que nuestro relato argumental presenta un punto débil no resuelto: por un lado, la Cabra y los cabritos aparecen relacionados con Zeus; por otro, la figura que los soporta y los tiene por atributos representa inequívocamente a Erictonio. Se hace, por tanto, necesario, encontrar una tercera persona o circunstancia que nos permita enlazar al Cochero con la Cabra y con los Cabritos. En este sentido, consideramos que la presencia de Amaltea y sus cabritos

⁵⁸ Germ. 159. En su traducción, André Le Boeuffe identifica a Erictonio con «[...] enfant de l'Attique [...]».

⁵⁹ Manil. 1,362-365.

⁶⁰ Eratóstenes, *Mitología del Firmamento*, 57-60.

⁶¹ Hygin. *astr.* 3,12.

⁶² Avien. 405-421.

⁶³ Graves, *Los Mitos Griegos*, vol. 2, 7.

⁶⁴ Higino, *Fábulas*, introducido, traducido y anotado por Guadalupe Morcillo Expósito (Madrid: Akal, 2008), cxxxix.

⁶⁵ Germ. 166-167.

juega un papel evocador de la persona de Zeus que fue el que vio a Erictonio uncir los caballos a la cuadriga y el que lo catasterizó elevándolo al cielo.

La figura canónica del Auriga toma distintas versiones según las características del espacio donde aparece. Cuando pertenece a un planisferio constelar, donde el espacio es muy reducido y los detalles difíciles de dibujar, el Cochero suele venir representado por una figura sintética que muestra las piernas ligeramente dobladas por las rodillas y blandiendo en su mano derecha el látigo con el que arrea a los caballos de su cuadriga, aunque esto no sea siempre así, como vemos en el Cod. 88, f.11v de Berna donde erróneamente la cabra y los cabritos vienen sobre el hombro derecho. Cuando es en el seno de un *excerptum* astronómico, ilustrando el espacio dedicado a la descripción de las estrellas que componen la constelación, el hábil iluminador suele extenderse en los detalles y dibujar una figura correcta con el atributo de la tralla en la mano derecha, la Cabra en el hombro izquierdo y los Cabritos sobre ese antebrazo. En tanto atributo del Cochero, La Cabra y los Cabritos evocan directamente a Zeus, testigo y notario de la proeza de Erictonio.



Figura 8: Auriga, ms. 18, f. 023. Fuente: © Biblioteca Municipal de Boulogne sur Mer.

En la figura 8 reproducimos el que se encuentra en el f.023 del ms. 188 de la Biblioteca Municipal de Boulogne sur Mer, que es copia del vlq 79 de la Biblioteca de la Universidad de Leiden. Éste y especialmente el original holandés contienen los *excerpta* astronómicos que recogen las figuras de Arato representadas en su forma más canónica, en nuestra opinión. Aquí Erictonio luce su corona de rey de Atenas; aunque canónico, es este un atributo que no hemos visto reproducido con frecuencia.

En ocasiones, esta figura se enriquece con el dibujo completo de la cuadriga o de una biga que la evoca y con los caballos uncidos a la misma. Se da, entonces, un caso que encontramos similar al que comentamos cuando analizamos la figura de Hércules correspondiente al manuscrito msg 250 de la abadía de Saint Gall. Sería éste otro ejemplo de ‘enriquecimiento’ iconográfico de la escena solo posible cuando se dispone de espacio suficiente para lucir una extensión del concepto iconográfico tal y como suele suceder en un *excerptum astronomiae* que es donde se muestra y que resulta imposible en el limitado espacio de un planisferio donde

siempre viene en su expresión sintética. Para ilustrar este caso hemos elegido la imagen que se encuentra en el códice de Metz de la Biblioteca Nacional de España y que reproducimos en la figura 9. La figura de este último es más ilustrada pero incorpora el error de haber dibujado a Amaltea y a uno de los Cabritos fuera de su lugar canónico pero trae uno de los caballos de capa blanca evocando directamente la descripción que hace Eratóstenes de quien es fiel seguidor el *excerptum* del manuscrito de la Biblioteca Nacional de España



Figura 9: Auriga, ms. 3.307, f.57. Fuente: © Biblioteca Nacional de España.

Respecto a los atributos del Cochero, son los siguientes: la tralla de mango de madera que lleva las correas flotando al viento, en la mano derecha levantada; la cabra Amaltea en un tamaño mayor sobre el hombro izquierdo; los dos Cabritos en un tamaño menor y juntos sobre la muñeca de ese brazo; la capa de dignidad al viento y la corona del rey Erictonio en su lugar. El carro, cuando está representado, suele ser una biga y llevar un caballo blanco como evocador de los caballos originales

7. Andrómeda

La historia mitológica que lleva al Cielo a Andrómeda es la siguiente: Casiopea era esposa de Cefeo, rey de Etiopía, y madre de Andrómeda⁶⁶. En un momento determinado pretendió ser más bella que las Nereidas⁶⁷, y éstas se quejaron a Posidón⁶⁸, pidiéndole venganza por esta afrenta. En consecuencia y atendiendo la demanda de aquellas, envió a las tierras de Cefeo un monstruo marino, Cetus, con la misión de castigarlas causando grandes estragos en sus costas y en sus tierras. Cefeo, agobiado por la enorme devastación que aquella circunstancia había traído sobre su reino, solicitó de Posidón el perdón por el orgullo de su mujer al tiempo

⁶⁶ Otras aportaciones iconográficas sobre la figura de Andrómeda pueden ser consultadas en: Francisco Sayáns Gómez, “El ciclo de Casiopea en los manuscritos latinos medievales. *Revista Digital de Iconografía Medieval*” 10, no. 18 (2018): 113-117. Porque lo consideramos oportuno, se repite aquí parte de lo dicho en el trabajo citado.

⁶⁷ Las Nereidas eran ninfas marinas, hijas de Nereo, dios del mar. Tenían reconocida su belleza extraordinaria. A Nereo los poetas latinos lo intercambiaron con Posidón.

⁶⁸ Para otros, Posidón había cortejado a alguna de ellas y había tenido tres hijos con Anftrite. Existe alguna confusión al respecto.

que acudía al oráculo de Amón para solicitar un consejo sobre lo que debía de hacer. Posidón aceptó perdonarlo, siempre que ofreciera en sacrificio a Andrómeda para ser devorada por el monstruo. A la vista de la situación creada y presionados por su pueblo, Cefeo y Casiopea decidieron encadenar a su hija en unas rocas de la playa como ofrenda a Cetus.

Respecto a la postura que Andrómeda adopta en el imaginario celeste, Arato nos dice que se muestra con los brazos abiertos, las manos desplegadas y las cadenas evidentes⁶⁹. De ahí que su expresión más convencional y canónica sea aquella en que aparece con los brazos abiertos dispuestos casi horizontalmente. A partir de esta estructura básica, se derivan tres niveles tipológicos: en el más elemental y sintético que es con el que suele mostrarse en los planisferios sus brazos no están totalmente extendidos mientras que, de ellos, cuelga una insinuación de cadenas, algo así como unos grilletes que aparecen cogidos a sus muñecas, es cómo si el encadenamiento estuviera tan sólo sugerido; otra versión muestra un nivel iconográfico más completo y más ajustado iconológicamente al relato mitológico, en esta forma, aunque mantiene la misma posición sus cadenas están fijadas a dos rocas verticales que la flanquean al tiempo que los pies también aparecen amarrados; en la tercera versión, la escena incluye otros objetos, generalmente tres en cada uno de sus costados, dispuestos sobre las rocas del acantilado. Esta última tipología es la más completa, con los objetos y útiles de belleza, peines y frascos de perfumes y cepillos y espejos. Parece como si, además de a la persona de Andrómeda, se estuviera sacrificando también su belleza en todos los objetos que han contribuido a realzarla. Las tipologías segunda y tercera son las habitualmente presentes en los *excerpta* donde la disposición de mayor espacio en los respectivos folios lo permite.



Figura 10: Andrómeda, ms. 735C, f.19v. Fuente: © National Library of Wales.

⁶⁹ Arat. *phaen.* 196-204.

En la figura 10 reproducimos una imagen ‘enriquecida’ de Andrómeda en medio de su escenario completo, es la que se conserva en el f.19v del ms. 735C de la National Library of Wales. Como propia del tercer grupo tipológico, se muestra en su postura canónica y con todos los atributos que le son propios perfectamente identificados: encadenada a las rocas de la playa, en la misma orilla donde el agua es sugerida por una línea verde continua, viene acompañada por los numerosos objetos de belleza que completan la ofrenda al monstruo Cetus, el cual aparece con la cabeza en la parte inferior izquierda girada sobre su cuerpo que se extiende a lo largo de toda la escena⁷⁰. Respecto a la tipología iconográfica de Andrómeda presente en el madrileño *códice de Metz* de la Biblioteca Nacional, podemos decir que aparece canónicamente encadenada entre las rocas del acantilado con los brazos abiertos y las manos desplegadas y las cadenas evidentes y los pies atados, un buen ejemplo de la tipología de segundo nivel.

En definitiva, los atributos de Andrómeda son los que a continuación se detallan: las cadenas en los dos brazos engrilletadas en sus muñecas respectivas, la atadura que amarra los pies y los frascos y objetos de belleza que la acompañan.

8. Perseo

Arato tampoco nos informa sobre algún detalle acerca de la fisonomía del salvador de Andrómeda ni sobre los atributos y circunstancias que concurren en él y justifican su existencia celestial⁷¹. Al describir a Perseo, Manilio⁷² confirma la presencia de tres de sus atributos ya que nos lo muestra: batiendo los *talaria* para remontar el vuelo en el momento del ataque a la bestia; golpeando con su espada, que no con su hoz, una y otra vez la cabeza de Cetus mientras mantiene la de la Medusa en la otra mano⁷³. Avieno insiste sobre su ubicación topológica en el firmamento que toma de Arato al que sigue muy puntualmente y del que solo disiente cuando considera a Perseo como figura voladora gracias a sus *talaria*⁷⁴. Respecto a estos últimos elementos, la descripción de Germánico es más precisa “[...] *pedibus properare uidetur*[...]”⁷⁵. Según Higino, Hermes se había enamorado de Perseo y, a la vista de las misiones que había de acometer, le regaló los *talaria* y un sombrero frigio que son atributos que le pertenecen, además de una guadaña diamantina forjada por Vulcano⁷⁶ mientras el casco de Hades fue un presente de las ninfas.

⁷⁰ Esta tipología compleja, con los objetos de belleza, en ofrecimiento al monstruo, la vemos repetida en otros lugares, tales como: NLW C7, f.38v o Vat. lat. 643, f.88v.

⁷¹ Vale aquí lo dicho para Andrómeda respecto a Sayáns Gómez, “El ciclo de Casiopea”, 99-128.

⁷² Manil. 1,360.

⁷³ Manil. 5,565-615.

⁷⁴ Avien. 560-565.

⁷⁵ Germ. 250-255.

⁷⁶ Hygin. *astr.* 2,12,1.



Figura 11: Perseo, ms. Digby 83, f.48r. Fuente: © Bodleian Library de Oxford.

El f.48r del ms. Digby 83 de la Bodleian Library de Oxford⁷⁷, que reproducimos en figura 11, muestra un Perseo de cuidado dibujo pero poco convencional, donde la serpentífera cabeza de Medusa y los muy remarcados *talaria*, en pies y cabeza, son los únicos atributos genuinamente pertenecientes al héroe. El arma que blande en la mano derecha no es ni una hoz ni una espada sino una especie de pica-gancho cuya presencia no se ajusta a la ortodoxia iconográfica correspondiente. El canónico gorro frigio o, en su defecto, el también canónico casco de Hades, han sido sustituidos por unos grandes y heterodoxos *talaria*. Es una versión manierista impropia de los documentos pertenecientes a los siglos primeros del medievo pero que, en un manuscrito del siglo XII, como es el caso, encuentra su sitio en una interpretación evolucionada similar a la que vemos en otras figuras del mismo documento.

De acuerdo con lo expuesto y completándolo con los datos extraídos de la Mitología griega, cuatro son los atributos propios de Perseo cuya presencia sobre su figura ayuda a reconocer el grado de canonicidad del conjunto representante. El yelmo negro de la invisibilidad que perteneció a Hades y que le dieron las ninfas para su protección, yelmo que casi siempre viene sustituido por el gorro frigio que le dio Hermes; hemos podido comprobar que el casco de Hades no es habitual por lo que será el gorro frigio el que consideremos como canónico. Esquilo nos

⁷⁷ Se trata de un *Opusculum de ratione spere* de mediados del siglo XII, una compilación latina de astronomía y geografía con algunos *excerpta* basados en la obra de Higino, Isidoro y otros.

informa en su *Fórcides* que fue Hefesto quien le prestó la hoz⁷⁸ o, en su defecto, la espada corta en forma de hoz que lucirá siempre en la mano derecha ya que fue con esta arma con la que decapitó a Medusa; ésta es, a nuestro juicio, el arma canónica que debería llevar Perseo en su iconografía aunque, frecuentemente, aparezca con una espada; la presencia de la pica-gancho ha de considerarse una singularidad. En sus pies deben lucir las sandalias aladas de Hermes o, en su defecto, los *talaria* aplicados directamente sobre los talones, que han de ser evidentes como regalo principal de Hermes para que dispusiera de la velocidad y ubicuidad necesaria a sus empresas. La cabeza serpentífera de la gorgona Medusa, portada en su mano izquierda, es lo canónico y en ningún caso estará ausente; la cual, además de las serpientes por cabellos, debe mostrar un rostro de aspecto terrorífico cuya visión petrifica al que la mira. En algunas versiones, pero raramente, Perseo porta un zurrón destinado a guardar la citada cabeza mientras no le es de utilidad mostrarla.



Figura 12: Perseo, ms. 3.307, f.59. Fuente: © Biblioteca Nacional de España.

En la figura 12, recogemos la imagen de Perseo que contiene el ms. 3307 de la Biblioteca Nacional de España, la cual muestra un dibujo del personaje escueto y firme y proporcionado y de calidad, que se ajusta bastante a lo ortodoxo: la cabeza de Medusa en la mano izquierda; el gorro frigio con el color propio resaltado; los *talaria* no se han olvidado, aunque solo el correspondiente al pie izquierdo luzca con claridad; el arma parece una espada corta pero muy bien podría ser una hoz pues, en el texto correspondiente del *excerptum*, donde se describen las estrellas que componen la constelación, así se asume de forma específica «*Caput autem ae harpes singulis stellis nota sunt*»⁷⁹, esto es muy importante porque se reconoce explícitamente el tipo de arma como una hoz o una espada corta en forma de hoz o *harpe*.

⁷⁸ Hefesto es el dios cojo de la fragua que trasmutará a Vulcano cuando los romanos asuman el panteón griego.

⁷⁹ Muy posiblemente la desviación iconográfica mediante la cual el arma es representada en forma de pica-gancho o arpón, proceda de una interpretación sesgada de la palabra *harpe*.

9. Conclusiones

Al incorporarse a una figura principal, el atributo la califica añadiendo un valor o la ilustra explicando sus circunstancias. Per se, el objeto iconográfico con función circunstancial de atributo puede tener reconocida una calidad simbólica determinada de manera que la figura principal que se adorna con él adquiere los valores que el poder significante de éste le transmite. Cuando es así, la figura principal pasa a ser reflejo del valor moral o espiritual que se atribuye a aquél como consecuencia de una convención mediante la cual se ha creado una aplicación entre el conjunto de los objetos y el conjunto de los valores morales o de las virtudes, de manera que la presencia de aquél en la figura principal permite evocar sobre ella la calidad moral de éste. No es preciso que el objeto atributo esté formando parte del conjunto de la figura a la que califica, basta con que se encuentre expuesto en su proximidad o que se le esté ofreciendo; este es el caso del lirio, símbolo de la pureza, que en manos del arcángel Gabriel no califica a éste sino a la persona a la que le está siendo ofrecido, la Virgen María. El atributo, separado de la figura principal a la que califica o ilustra aportando una información importante sobre las particularidades de ella, puede ser un elemento iconográfico con su propia significación simbólica como sucede con el lirio. Es por esta razón por la que un objeto como este puede tener existencia iconográfica intencional propia e independiente y aparecer en cualquier escena como único elemento de ella con toda su significación simbólica.

En el trabajo presentado, vemos que la mayor parte de los atributos que portan las figuras celestes que aparecen en los planisferios y en los *excerpta astronomiae* medievales no son calificativos, no son figuras portadoras de un valor simbólico de calidad moral o de una virtud o de un vicio determinados, son objetos sin otra intencionalidad significante. Cierto que la contemplación aislada de una mancuerna puede traer al pensamiento la idea del ejercicio físico que realiza el atleta, pero no puede considerarse por ello como símbolo de aquél o de éste; mucho menos de una persona concreta, real o imaginaria, que tenga por costumbre realizar ejercicio físico. Una lira es un objeto cuya imagen puede evocar a la música o de una forma más compleja y alambicada al placer espiritual de disfrutar de ella; pero en ningún caso a una persona determinada. Sin embargo, si en un mismo conjunto presentamos una lira y una mancuerna y una lanza y una clava y una media cáscara de huevo a modo de casco; entonces, una persona instruida, puede llegar a la conclusión de que esos objetos juntos evocan a los Dioscuros. Con esto, lo que quiero señalar es que todos los atributos que hemos estudiado en el trabajo tienen el carácter de descriptivos e identificativos; propios de la persona a la que ilustran tal y como cuenta la historia mitológica que le dio vida incorporal y el privilegio de verse catasterizada en el firmamento.

En el ámbito de nuestro trabajo, el atributo es un elemento iconográfico que refuerza o sencillamente explica la figura que lo porta, a la que contribuye a dar sentido significante de ahí que su correcta identificación resulte fundamental para entender apropiadamente todas y cada una de las razones iconográficas de aquella. El análisis iconológico de las figuras presentes en los planisferios celestes medievales y en otros documentos de la época referentes a la astronomía, como *excerpta* en algunos manuscritos, quedará incompleto y falto del oportuno rigor

académico si en aquellas que lucen atributos no se pone un especial cuidado en su estudio específico. Este estudio deberá hacer hincapié sobre varios aspectos importantes de los atributos presentes: identificación y estudio de los mismos; evaluación de su ortodoxia o aproximación a la canonicidad que se deriva del relato que lo justifica; valoración del conjunto respecto a su nivel de propiedad. Con nuestro trabajo, creemos estar aportando una base argumental suficiente que permite llevar a cabo estas tareas de forma apropiada.

En ese proceso de estudio analítico se han de tener presentes las distintas circunstancias que se dan según que el soporte sea: bien un planisferio celeste o bien un *excerptum astronomiae* donde, siguiendo a Eratóstenes o a Higino, se pretenda describir las estrellas que componen una constelación determinada y su situación respectiva sobre su correspondiente figura virtual. Mientras en el primer caso el espacio disponible es muy limitado, especialmente para las constelaciones boreales, en el segundo caso el espacio disponible no representa un problema, pues estos *excerpta* solo suelen traer dos figuras constelares en cada cara del folio. Por esta razón, en el planisferio, la figura viene obligada a tener que adoptar una tipología escueta y sintética lo que condiciona que los detalles correspondientes relacionados con los atributos difícilmente puedan ser incorporados en su plenitud.

Consideramos que, en el campo de la Historia del Arte y especialmente en el que tiene por objeto el estudio de la iconografía medieval presente en este tipo de documentos, el conocimiento específico de los atributos que portan las figuras que los tienen es de capital importancia. Todas las tareas de investigación que nos han permitido elaborar este trabajo han tenido que llevarse a cabo exclusivamente sobre las fuentes de la antigüedad que originaron sus conceptos y de los que se dedujo la interpretación iconográfica consiguiente. El lector no debe sorprenderse al no haber encontrado citas de otros trabajos sobre el particular que hubieran ayudado a validar o reforzar nuestros argumentos. Esto ha sido así porque nos ha resultado imposible encontrar algo escrito de contenidos similares; especialmente algo que contemplara toda la problemática analizada, bajo una perspectiva de conjunto. Es por ello que tenemos el convencimiento de que, gracias a aportaciones del carácter de las contenidas en este trabajo, será más fácil avanzar en el correcto conocimiento académico del asunto.

10. Fuentes y referencias bibliográficas

- Arato. *Fenómenos*. Introducción, traducción y notas de Esteban Calderón Dorda. Madrid: Gredos, 1993.
- Avieno, Rufo Festo. *Fenómenos*. Introducción de José Calderón Felices e Isabel Moreno Ferrero con notas de José Calderón Felices. Madrid: Gredos, 2001.
- Blázquez Martínez, José María. “La herencia clásica en el Islám: Qusayr Amra al-Hair al-Garbí”. En *Europa y el Islám*, coordinado por Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón, 45-142. Madrid: Real Academia de la Historia, 2003.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 2009.
- Clark, Charles West. *The Zodiac man in medieval medical astrology*. Colorado: University of Colorado, 1979.

- Crosas López, Francisco. *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*. Madrid: Universidad Carlos III, 2010.
- Domínguez Rodríguez, Ana. “Astrología y mitología de los manuscritos ilustrados de Alfonso X el Sabio”. *La España Medieval* 30 (2007): 27-64.
- Eastwood, Bruce Stansfield. “Origins and Contents of the Leiden Planetary Configuration”. *Viator*, 14 (1983): 1-40.
- Eratóstenes. *Mitología del Firmamento*. Introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza, 1999.
- Evans, James. *The History and Practice of Ancient Astronomy*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Fernández Fernández, Laura. “La octava esfera o la esfera de las estrellas fijas”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 2, no. 3 (2010): 41-51.
- Fernández Fernández, Laura. *La Octava Esfera: iconografía de las constelaciones y signos del zodiaco*. E-Excellence Liceus, 2006.
- García Avilés, Alejandro. *El Tiempo y los Astros. Arte, Ciencia y Religión en la Alta Edad Media*. Murcia: Universidad, 2001.
- García Avilés, Alejandro. “Arte y astrología en Salamanca a finales del Siglo XV”, en *Anuario del Departamento de Historia del Arte* 4 (1994): 39-60.
- Germánico, Julio César. *Les Phenomenes de Aratos*. Edición y traducción de André Le Boeuffle. París: Les Belles Lettres, 2003.
- Graves, Robert. *Los Mitos Griegos*, 2 vols. Madrid: Alianza, 1985.
- Heath, Thomas L. *Greek Astronomy*. Nueva York: Dover Publications, 1991.
- Heath, Thomas L. *Aristarchus of Samos. The Ancient Copernicus*. Nueva York: Dover Publications, 2004.
- Higinio, Cayo Julio. *Fábulas*. Traducción de Guadalupe Morcillo Expósito. Madrid: Akal, 2008.
- Higinio, Cayo Julio. *Astronomía*. Traducción de Guadalupe Morcillo Expósito. Madrid: Akal, 2008.
- Macrobio, Ambrosio Teodosio. *Comentario al Sueño de Escipión de Cicerón*. Introducción, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín. Madrid: Gredos, 2006.
- Manilio, Marco. *Astrología*. Introducido por Francisco Calero, traducido y anotado por Francisco Calero y María José Echarte. Madrid: Gredos, 1996.
- Ovidio, Publio. *Fastos*. Introducción, traducción y notas de Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Gredos, 1988.
- Plinio. *Historia Natural I-II*. Introducción de Guy Serbat, traducción y notas de Antonio Fontán y Ana María Moure Casas. Madrid: Gredos, 1995.
- Ptolomeo, Claudio. *Ptolemy's Almagest*. Traducción y notas de G.J. Toomer con introducción de Owen Gingerich. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Ptolomeo, Claudio. *Tetrabiblos*. Traducción de F.E. Robbins. Harvard: Loeb Classical Library, 2001.
- Ripa, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 2002.
- Rodríguez López, Isabel. *Mar y Mitología en las culturas mediterráneas*. Madrid: Aldebarán, 1999.
- Sayáns Gómez, Francisco. “El planisferio zodiacal medieval. Concepto y forma”. *Norba, Revista de Arte* 37 (2017): 49-69.
- Sayáns Gómez, Francisco. “El ciclo de Casiopea en los manuscritos latinos medievales”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 10, no. 18 (2018): 99-128.

- Sebastián, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994.
- Serre, Marie Françoise. *Les Constellations leurs légends grecques*. París: Vuibert, 2007.
- Sevilla, Isidoro de. *Etimologías*. Edición, traducción y notas de José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero, introducción de Manuel C. Díaz y Díaz. Madrid: Biblioteca de Autores Clásicos, 2004.
- Verkerk, Cornelis Lambertus. “Aratea: A Review of the Literature Concerning Ms. Vossianus lat. G. 79 in Leiden University Library”. *Journal of Medieval History* 6 (1980): 245-287.
- Vitrubio, Marco Lucio. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Traducción de José Luis Oliver Domingo, introducción de Delfín Rodríguez Ruíz. Madrid: Alianza Forma, 2004.