

Modelos, programas e interpretación de la representación de Daniel en el foso de los leones como imagen alegórica de Cristo Triunfante en algunos hitos de la ruta jacobea¹

Juan Antonio Olañeta Molina
Universitat de Barcelona

Resumen: Algunas representaciones de la condena de Daniel al foso de los leones que se encuentran en ciertos templos de diferentes vías del Camino de Santiago resultan de gran interés a la hora de analizar el origen y evolución de un modelo iconográfico que presenta al profeta sentado y con los brazos en alto. El estudio de las características iconográficas y de los programas en los que se insertan los capiteles con Daniel de San Saturnino de Tolosa, del claustro de la abadía de Moissac, de Ntra. Sra. de la Dorada, también en Tolosa, y de San Eutropio de Saintes nos permite llegar a la conclusión de que en los mismos el profeta, para hacer patente su carácter de prefiguración, adopta el gesto del Cristo Triunfante. En la esquina noroeste del claustro de Moissac, donde se encontraba una fuente, se desarrolla un programa en el que las dos imágenes de Daniel entre los leones juegan un papel relevante. En dicho espacio se desarrollan sendos ciclos relacionados con el anuncio de la Salvación y la Encarnación-Redención-Resurrección, teniendo a la Eucaristía como tema subyacente de todo el perímetro del *lavatorium*. Por su parte, en el claustro de la Dorada se desarrolla un programa relacionado con el Juicio Final. En ambos espacios, así como en la catedral de Ginebra, el tema de la Exaltación de la Cruz, y su relación con el episodio de Daniel, adquiere una importancia destacable. Finalmente, en el Pórtico de la Gloria, la imagen de Daniel en el zócalo subraya esta vinculación del profeta con el Cristo Triunfante y podría estar asociada a ciertos rituales de juicio y ordalía.

Palabras clave: Daniel, león, Toulouse, la Daurade, Moissac, Saintes, Santiago, iconografía, programa, modelos, tipología, Cristo-Triunfante.

¹ Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación de Ars Picta, Grupo de investigación consolidado de la Generalitat de Catalunya (2014SGR 986), y más concretamente del proyecto PRECA de la convocatoria de ayudas a Proyectos de I+D «EXCELENCIA» del Subprograma de Generación de Conocimiento 2013 del Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2013-42017-P).

Models, programs and interpretation of the representation of Daniel in the lions' den as an allegorical image of Triumphant Christ in some milestones of the St. James's Way

Abstract: *The representation of Daniel in the Lions' Den in some of the churches along the different routes of the St. James's Way are interesting in order to analyze the origin and evolution of the iconographical model that shows the prophet seated with his hands raised. By studying the iconographic features and programs where the Daniel capitals are inserted, found at Saint-Sernin of Toulouse, the cloister of the abbey of Moissac, Notre-Dame la Daurade of Toulouse and Saint-Eutrope of Saintes, we arrive to the conclusion that the prophet adopts the gesture of the Triumphant Christ as its prefiguration. In the Northwest corner from the Moissac cloister, where a fountain was located, two images of Daniel in the Lions' Den play an important role in the program. In this space, two cycles, connected with the announcement of the Salvation and the Incarnation-Redemption-Resurrection are developed, unfolding the Eucharist as an underlying theme along the lavatorium perimeter. Additionally a program related the Last Judgement is developed at La Daurade cloister. In both spaces, as in the Geneva cathedral, the issue of the Exaltation of the Cross and its relationship with Daniel's episode attain remarkable importance. Finally, at the Pórtico de la Gloria, Daniel's figure in the plinth underlines the link between the Prophet and the Triumphant Christ, which can additionally be associated with certain trials by ordeal ceremonies.*

Key words: *Daniel, lion, Toulouse, la Daurade, Moissac, Saintes, Santiago, iconography, program, models, typology, Triumphant Christ.*

Modelos, programas e interpretación da representación de Daniel na foxa dos leóns como imaxe alegórica de Cristo Triunfante nalgúns fitos da ruta xacobeá

Resumo: Algunhas representacións da condena de Daniel á foxa dos leóns que se atopan en certos templos de diferentes vías do Camiño de Santiago resultan de grande interese á hora de analizar a orixe e evolución dun modelo iconográfico que presenta o profeta sentado e cos brazos en alto. O estudo das características iconográficas e dos programas nos que se insiren os capiteis con Daniel de San Saturnino de Tolosa, do claustro da abadía de Moissac, da Nosa Señora da Dourada, tamén en Tolosa, e de Santo Eutropio de Saintes permítenos chegar á conclusión de que neles o profeta, para facer patente o seu carácter de prefiguración, adopta o aceno do Cristo Triunfante. Na esquina noroeste do claustro de Moissac, onde se atopaba unha fonte, desenvólvese un programa no que as dúas imaxes de Daniel entre os leóns xogan un papel salientable. No devandito espazo desenvólvense senllos ciclos relacionados co anuncio da Salvación e a Encarnación-Redención-Resurrección, tendo a Eucaristía como tema subxacente de todo o perímetro do *lavatorium*. Pola súa parte, no claustro da Dourada desenvólvese un programa relacionado co Xuízo Final. En ambos os espazos, así como na catedral de Xenebra, o tema da Exaltación da Cruz, e mais a súa relación co episodio de Daniel, adquire unha importancia destacable. Finalmente, no pórtico da Gloria, a imaxe de Daniel no zócolo subliña esta vinculación do profeta co Cristo Triunfante e podería estar asociada a certos rituais de xuízo e ordalía.

Palabras clave: Daniel, león, Toulouse, la Daurade, Moissac, Saintes, Santiago, iconografía, programa, modelos, tipoloxía, Cristo-Triunfante.

Tras haber sido uno de los temas más representados por los artistas desde la época paleocristiana, la representación del episodio de Daniel en el foso de los leones experimenta en el periodo románico una notable diversificación en sus variantes y modelos, así como en sus lecturas simbólicas y en las motivaciones que llevan a utilizarla. En la decoración pictórica de las catacumbas se inicia un esquema compositivo que hará fortuna, pues su uso se prolongará, casi inalterado, durante siglos. Consiste en presentar al profeta de pie, con los brazos elevados en posición orante y flanqueado por dos leones dispuestos simétricamente, normalmente sentados. Daniel se figura imberbe y, por lo general, desnudo. En los territorios bajo la influencia bizantina se mantiene el mismo modelo iconográfico, si bien se le incorpora alguna variación, como vestir al profeta con capa y portando gorro frigio. También se asume este modelo clásico de figura orante tanto en la orfebrería merovingia –en hebillas de cinturón, de las que se han conservado una buena cantidad en Borgoña– como en el arte hispano-visigodo, en concreto en una pieza tan conocida como el capitel de San Pedro de la Nave (s. VII)². Este último es el primer caso conservado en el que este pasaje bíblico es representado en un capitel, soporte que será el mayoritariamente elegido en el románico para ubicar este tema.

A pesar de que es posible encontrar representaciones de la condena de Daniel al foso de los leones en algunos de los edificios románicos más emblemáticos de las rutas francesas del Camino de Santiago, como Vézelay (*Via lemovicensis*), Arlés (*Via tolosana*), Poitiers y Burdeos (*Via turonensis*), así como en el propio trazado del Camino Francés en la Península (León), no se puede afirmar que dicha imagen esté vinculada de una forma especial a dicho conjunto de itinerarios, ni en su desarrollo ni en su expansión. No obstante, algunos de los ejemplos que jalonan el Camino resultan de gran interés a la hora de analizar la dinámica iconográfica de este episodio veterotestamentario a finales del siglo XI y durante todo el XII, así como la génesis de las transformaciones que experimenta en este periodo.

Coronando el pilar oriental de acceso al absidiolo sureste del interior de la girola de San Saturnino de Tolosa (1080-1085) se encuentra una obra en la que se renuncia al modelo clásico del Daniel orante de pie para mostrarlo sentado³ (fig. 1). Aunque no es la primera ocasión en la que se representa al profeta sedente, pues ya aparece en esta postura en el fragmento de sarcófago de Alcaudete⁴ y en la Biblia de 960 de San Isidoro de León⁵, puede considerarse, al menos en lo que

2 Schlunk, H., "Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave", *Archivo Español de Arqueología*, 43 (1970), p. 245-267.

3 Sobre este capitel puede verse Cazes, Q., Cazes, D., *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d'oeuvre de l'art roman*, Graulhet, 2008, p. 128-130.

4 Datado en el siglo V, actualmente en el Museo Arqueológico de Madrid. Para más información, véase Schlunk, H., "Die Sarkophage van Ecija und Alcaudete", *Madridrer Mitteilungen*, 111 (1962), p. 140 y ss.

5 Biblia, León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, ms. 2, f. 325v. En esta miniatura Daniel no alza sus brazos, sino que los mantiene en cruz, a ambos lados del cuerpo. Para más información sobre este códice véase AA. VV., *Codex biblicus legionensis: veinte estudios*, León, 1999, y sobre esta miniatura en concreto, Williams, J. "Orígenes de las miniaturas de la Biblia de San Isidoro", p. 152 y Vallejo Bozal, J., "El ciclo de Daniel en las



Fig. 1. Capitel con Daniel en el foso de los leones en el deambulatorio de San Saturnino de Tolosa. Foto: autor.

a la escultura se refiere, como una de las primeras piezas conservadas en las que se plasma una pauta iconográfica que se consolida y extiende, hasta el punto de que más de la mitad de las representaciones esculpidas que se realizarán del tema hasta finales del siglo XII –un 52,77% (45,63%)⁶– muestran a un Daniel sedente. Grosset comenta que la Iglesia se dio cuenta de que las figuraciones del episodio hasta la fecha resultaban contradictorias respecto al texto bíblico, puesto que Daniel era representado de pie y no sentado, como lo describen las Escrituras⁷, y que es solo a partir del siglo XI que comienzan a encontrarse capiteles con un Daniel sedente⁸. En esta línea, Schapiro comenta que este cambio se basa en un pasaje de la Biblia que hasta la fecha había sido ignorado por los artistas, y que a partir de este momento “el texto empezaba a leerse con mayor interés hacia sus elementos de realidad y dramatismo”⁹. Si bien esta transformación de la imagen podría responder a una intención de reflejar con mayor fidelidad el texto bíblico, veremos que puede haber otras posibles explicaciones.

Teniendo en cuenta la fecha de realización de esta cesta tolosana, entre 1080 y 1085¹⁰, la misma puede considerarse como la cabeza de serie de un modelo iconográfico caracterizado por presentar al profeta sentado, alzando los brazos y mostrando las palmas de las manos¹¹. Dicho modelo, utilizado en el 8,89% (6,60%) de las piezas, es sobre el que nos vamos a centrar en este trabajo¹². Green, en su clasificación de las representaciones de Daniel, reúne algunas de estas obras en un grupo que considera una variante local que se habría desarrollado en el suroeste de Francia al comienzo del siglo XII¹³. Si bien es cierto que el origen de este grupo se localiza en dicho

miniaturas del códice”, p. 178-179 ambos estudios en este mismo volumen.

- 6 Debido a que no todo personaje entre leones puede ser considerado como Daniel, en este trabajo, cuando nos referimos a porcentajes, la primera cifra hará referencia a las representaciones de Daniel seguras o con probabilidad alta de serlo, mientras que la segunda, entre paréntesis, incluirá además las de probabilidad media. Los porcentajes y los criterios para asignar las probabilidades a las piezas están extraídos de la tesis doctoral que, bajo el título *La iconografía de Daniel en el foso de los leones. Las transformaciones de una imagen en la escultura monumental del Occidente europeo (ss. XI-XII)*, estamos realizando en la Universitat de Barcelona bajo la dirección de los doctores Carles Mancho y Quitterie Cazes.
- 7 Transcurridos los siete días de la segunda condena, el rey Ciro encontró al profeta sentado: “*Venit ergo rex die septima ut lugeret Danihelum et venit ad lacum et introspectit et ecce Danihel sedens*” (*Daniel* 14, 39, según versión de la *Vulgata en Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1983).
- 8 Grosset, C., “L’origine du thème roman de Daniel”, *Études mérovingiennes*. Actes des journées de Poitiers, Paris, 1953, p. 155.
- 9 Schapiro, M., *Palabras, escritos e imágenes: Semiótica del lenguaje*, Madrid, 1998 (1996), p. 67.
- 10 Durliat data la construcción del deambulatorio hacia la década de 1080 (Durliat, M., *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-Vire, 1978, p. 75).
- 11 A lo largo del texto, por las razones que se verán al final del mismo, evitaremos calificar esta postura de “orante”.
- 12 Este es uno de los dieciséis tipos diferentes en los que, en nuestra tesis, hemos clasificado la imagen de Daniel en el foso de los leones en la escultura románica. Este abundante número de variantes no hace sino confirmar la notable diversificación que hemos comentado que experimenta esta imagen en el periodo románico.
- 13 Green, R. B., *Daniel in the Lions’ Den as an example of Romanesque typology*, Ph. D. Diss., University of Chicago, 1948, p. 31-37.

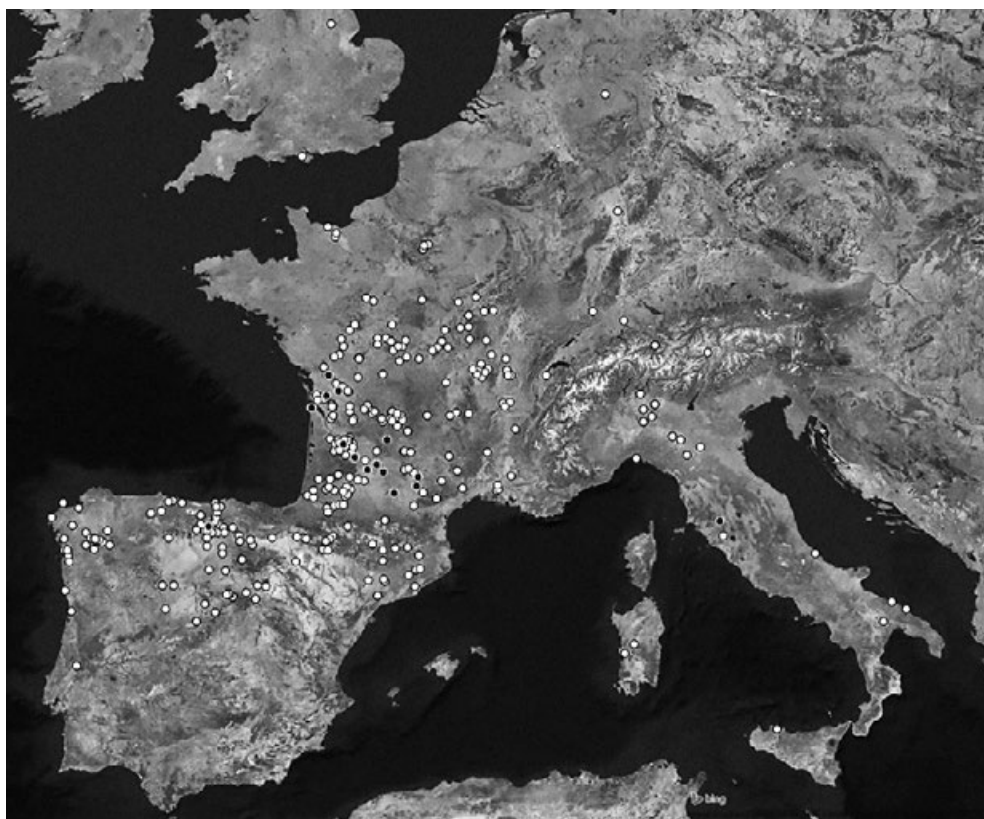


Fig. 2. Distribución de la representación de Daniel en los siglos XI y XII en la escultura monumental (blanco) y del modelo iconográfico sedente con los brazos alzados (negro). Esquema del autor.

entorno geográfico-cronológico, lo reducido del corpus manejado por esta autora¹⁴ provoca que se hayan omitido algunas obras bastante alejadas de este contexto¹⁵, las cuales, tal y como se puede observar en el mapa de la fig. 2, refutan el presunto carácter local de dicha variante iconográfica.

Más allá de la postura del profeta, resulta difícil establecer algún vínculo directo entre las tres piezas más antiguas del grupo –el capitel de San Saturnino y los dos de las pandas occidental y septentrional del claustro Moissac¹⁶ (1100) (figs. 3 y 4)–. En la abadía benedictina, por ejemplo, no se representan los leones superpuestos, ni unas fieras sustituyen a las volutas como en el capitel tolosano. Además, en el capitel

14 Green trabaja y analiza, con algo de detalle, unas ochenta piezas, fundamentalmente esculturas, si bien incorpora algunas miniaturas, así como un ejemplo desaparecido de pintura al fresco en San Clemente de Roma. El corpus de nuestra tesis, bastante más extenso, en este momento está compuesto por 272 piezas de probabilidad segura o alta, 146 media y 144 baja o nula.

15 Frente a las ocho piezas que la autora incluye en este grupo, en el corpus que hemos desarrollado ascienden a veinticuatro.

16 Sobre los capiteles de Daniel del claustro de Moissac, véase Cazes, Q., Scellès, M., *Le cloître de Moissac. Chef-d'oeuvre de la sculpture romane*, Bordeaux, 2001, p. 56-59 y 214-215.



Fig. 3. Capitel con Daniel en el foso de los leones de la galería septentrional del claustro de la abadía de Moissac. Foto: autor.

de la galería norte aparecen el ángel y Habacuc, personajes que no figuran en San Saturnino, ni en ningún otro de los ejemplos de este grupo inicial de piezas. Todo ello lleva a pensar que estas obras podrían derivar de un modelo común, posiblemente una imagen miniada¹⁷, que habrían reinterpretado de forma diferente.

¹⁷ Ya hemos comentado la existencia de un antecedente de Daniel sedente con los brazos en posición orante en la miniatura, la Biblia de San Isidoro de León. Horste comenta que, de acuerdo a un inventario realizado en tiempos del abad Ansquitil, la biblioteca de Moissac contenía un volumen de los comentarios de san Jerónimo al *Libro de Daniel* que según la autora podría haber inspirado el interés por representar el tema en el claustro (Horste, K., *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of La Daurade*, Oxford, 1992, p. 98). Al no haberse conservado dicho códice, resulta imposible confirmar si alguna miniatura del mismo podría haber sido el modelo iconográfico común al que hemos aludido. En el caso de Moissac, la inspiración de algunas piezas en miniaturas fue confirmada por Durliat (Durliat, M., "Les cloîtres historiés dans la France méridionale à l'époque romane", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* [1976], p. 66-67).



Fig. 4. Capitel con Daniel en el foso de los leones de la galería occidental del claustro de la abadía de Moissac. Foto: autor.

Daniel también aparece sentado y con los brazos alzados en un capitel de Nuestra Señora de la Dorada (Notre-Dame de la Daurade, 1100-1105) (fig. 5), conservado en el Musée des Augustins de Tolosa (n. inv. Me 104) e incluido en la nómina del primer taller de escultores que trabajaron en el claustro de este priorato tolosano, el cual ha sido puesto en relación con las obras anteriormente citadas por diferentes autores¹⁸. En la línea apuntada por Durliat, y al contrario de la opinión de Horste, esta pieza toma elementos tanto de Moissac como de San Saturnino, y los reinter-

¹⁸ Rey relaciona este capitel con el de San Saturnino de Tolosa y, al igual que Lafargue, con los del claustro de Moissac (Rey, R., *La sculpture romane languedocienne*, Toulouse / Paris, 1936, p. 157-158; Lafargue, M., *Les chapiteaux du cloître de Notre-Dame la Daurade*, Paris, 1940, p. 25-26). Durliat incluye este capitel en el grupo de obras del priorato tolosano cuyo tema se da también en la casa madre, Moissac, si bien aclara que esta coincidencia temática no implica que se copien, pues se incorporan variantes relevantes que demuestran bien la utilización de fuentes iconográficas diferentes, bien una equivalente capacidad de creación (Durliat, M., *Haut-Languedoc...*, *op. cit.*, p. 175). Horste afirma que este capitel copia casi sin ninguna alteración los dos de Moissac, especialmente el de la galería norte, y lo relaciona, por las parejas de leones superpuestos, con Lescure-d'Albigeois (Horste, K., *op. cit.*, p. 97 y 119).



Fig. 5. Capitel con Daniel en el foso de los leones del claustro del priorato de Ntra. Sra. de la Dorada de Tolosa (Musée des Augustins, Toulouse). Foto: autor.

preta para crear una obra diferente. Mientras que se inspira en este último para la disposición de los cuatro leones que flanquean al profeta, superpuestos dos a dos en las caras laterales, de su casa madre recoge la estructura de la cesta, el tratamiento liso del fondo, la presencia de *tituli* que explican la escena, el uso del bonete, la barba de tres mechones y el cojín alargado que no se apoya en asiento alguno. Se diferencia de las piezas que le sirven de modelo en que los leones muestran sus lenguas para manifestar su sumisión al intentar lamer al profeta y en que, en la cara opuesta, incluye el castigo a aquellos que conspiraron contra este, los cuales finalmente fueron devorados por las fieras¹⁹. El artista de la Dorada pudo inspirarse en las obras de Moissac porque trabajó allí, tal y como parece inferirse del hecho de que su modo de tallar se detecte en ciertas piezas de dicho claustro, entre las cuales no están los dos

19 Las dudas que surgen respecto a esta interpretación en otros casos en los que Daniel aparece acompañado de personajes devorados por leones quedan despejadas gracias a la inscripción DEVORATI SUNT IN MOMENTO, que es una cita textual de la narración bíblica según la *Vulgata* (*Daniel* 14: 41).



Fig. 6. Capitel con Daniel en el foso de los leones de Lombers. Foto: Alexia Raimondo. Foto: autor.

capiteles de Daniel, cuyo estilo es claramente diferente²⁰. La fecha de construcción del claustro de Moissac, 1100, conocida por una inscripción del mismo²¹, se considera el término *post quem* para la ejecución de la primera fase del de la Dorada, la cual podría situarse entre 1100 y 1105²².

Aunque se ha relacionado directamente con los capiteles de Moissac, el capitel del lado de la epístola del arco presbiterial de Lescure-d'Albigeois (1105-1120) es, sin duda, el que sigue más fielmente el modelo del deambulatorio tolosano, pues,

20 Los leones de un cimacio sobre un capitel con aves de la galería oeste son muy similares a los de la cesta tolosana (Cazes, Q., Scellès, M., *op. cit.*, p. 54-55). Asimismo, el formato cilíndrico del cuerpo de Daniel delata su presencia en la representación de las ciudades de Babilonia y Jerusalén (Cazes, Q., Scellès, M., *op. cit.*, p. 100-101 y 112-113), todo ello, sin perjuicio de que pudiera relacionarse con más piezas del claustro. Esta opinión coincide con la que ya en su día planteó Cazes (Cazes, Q., Scellès, M., *op. cit.*, p. 215).

21 Cazes, Q., Scellès, M., *op. cit.*, p. 70-71.

22 Durliat, M. "La date des plus anciens chapiteaux de la Daurade à Toulouse", *Cuadernos de Arqueología e Historia de la ciudad de Barcelona*, 10 (1967), p. 195-202.



Fig. 7. Capitel con Daniel en el foso de los leones de Lescure d'Albigeois. Foto: autor.

además de los felinos superpuestos, es el único del grupo que replica las cabezas leoninas como remate de los caulículos de las esquinas²³. No obstante, incorpora dos elementos que no están presentes en San Saturnino: las voluminosas lenguas, de forma casi cilíndrica, con las que los leones intentan lamer al profeta –que posiblemente se inspiran en el capitel de la Dorada– y el nimbo que luce este. Los numerosos aspectos, tanto iconográficos como estilísticos, que este capitel comparte con uno descontextualizado procedente de la antigua iglesia del castillo de Lomers, que actualmente se encuentra en paradero desconocido²⁴, llevan a pensar que ambas obras pudieron haber sido ejecutadas por los mismos artífices²⁵. Si se tiene en cuenta que el capitel de Lomers toma del de la galería oeste de Moissac el bonete que luce Daniel, sus grandes manos y la inscripción identificativa del taco superior, se llega a la conclusión de que, al igual que ocurría en la cesta de Ntra. Sra. de la Dorada, en estas dos piezas también confluyen elementos inspirados en diversos lugares. En el esquema de la figura 8 hemos reflejado las relaciones comentadas y un posible flujo de evolución de este modelo iconográfico en sus orígenes.

El resto de casos en los que Daniel aparece sentado con los brazos en alto se alejan, en el espacio y en el tiempo, de los arriba comentados, y forman grupos más o menos homogéneos, algunos de ellos situados en las vías principales del Camino de Santiago o en sus proximidades. En la abadía de Moirax (c. 1090-1110), cerca de Agen, se encuentran dos capiteles de composición muy parecida, que son unas de las

23 Durliat considera que este capitel ha de relacionarse con ciertas obras del claustro de Moissac y data el inicio de las obras de la cabecera de Lescure a finales del siglo XI (Durliat, M., “Saint-Michel de Lescure”, en *Congrès Archéologique de France*, 128^e session, Albigeois, 1982, Paris, 1985, p. 358). Horste observa similitudes en el estilo de la figura, la talla del relieve y la estructura del capitel con los capiteles de Moissac. También lo vincula, por las dos parejas de leones superpuestos que flanquean a Daniel, con el capitel de Ntra. Sra. de la Dorada. Como considera que antecede a San Saturnino de Tolosa y a Moissac –data Lescure en el último cuarto del siglo XI–, le atribuye una relevancia fundamental en la formación del taller de la abadía benedictina (Horste, K., *op. cit.*, p. 119-120). Maffre observa una idéntica actitud en el gesto orante de Daniel que en el capitel de la galería oeste de Moissac, así como una composición rigurosamente parecida con el capitel de San Saturnino de Tolosa, que le lleva a proponer que el escultor de Lescure se inspiró en el modelo tolosano (Maffre, C., *L'église Saint-Michel de Lescure: le village et l'église*, mémoire de maîtrise d'Histoire de l'Art, Université Toulouse II Le Mirail, 1999, p. 112).

24 El abad Brunet, en 1863, comenta que este capitel se conservaba en el jardín del doctor Célestin Calvels, alcalde de la localidad (Brunet, “Histoire de Lomers en Albigeois”, en *Congrès Archéologique de France*, 30^e session, Rodez, Albi, Le Mans, 1863, Paris, 1864, p. 558). Cuando Allègre pudo estudiar y fotografiar el capitel en un trastero antes de 1943, seguía siendo propiedad de la familia Calvels (Allègre, V., *L'art roman dans la région albigeoise*, Albi, 1943, p. 138-139, fig. 83). Raimondo sitúa el capitel en una casa particular, donde lo fotografía antes de 2002 (Raimondo, A., *La représentation de Daniel dans la fosse aux lions dans les régions de Guyenne, Gascogne et Languedoc à l'époque romane*, mémoire de maîtrise, Université Toulouse II le Mirail, I, 2002, p. 128, II, fig. 131; Raimondo, A., *La représentation des prophètes dans le Midi de la France (1000-1250)*, thèse de doctorat, Université Toulouse II le Mirail, 2008, II, p. 65). Las gestiones que hemos realizado para localizar y fotografiar esta pieza han sido infructuosas hasta el momento. Agradezco la colaboración de Michel Claveyrolas, la información facilitada por el Centre Archéologique des Pays Albigeois, especialmente por Yann Roques y Michel Frabrière, así como la fotografía que amablemente nos ha cedido Alexia Raimondo.

25 Raimondo relaciona, acertadamente, el capitel de Lomers con los de Moissac y el de Ntra. Sra. de la Dorada, pero no con Lescure-d'Albigeois, que es con el que presenta más aspectos en común (Raimondo, A., *La représentation de Daniel...*, *op. cit.*, p. 128-129).

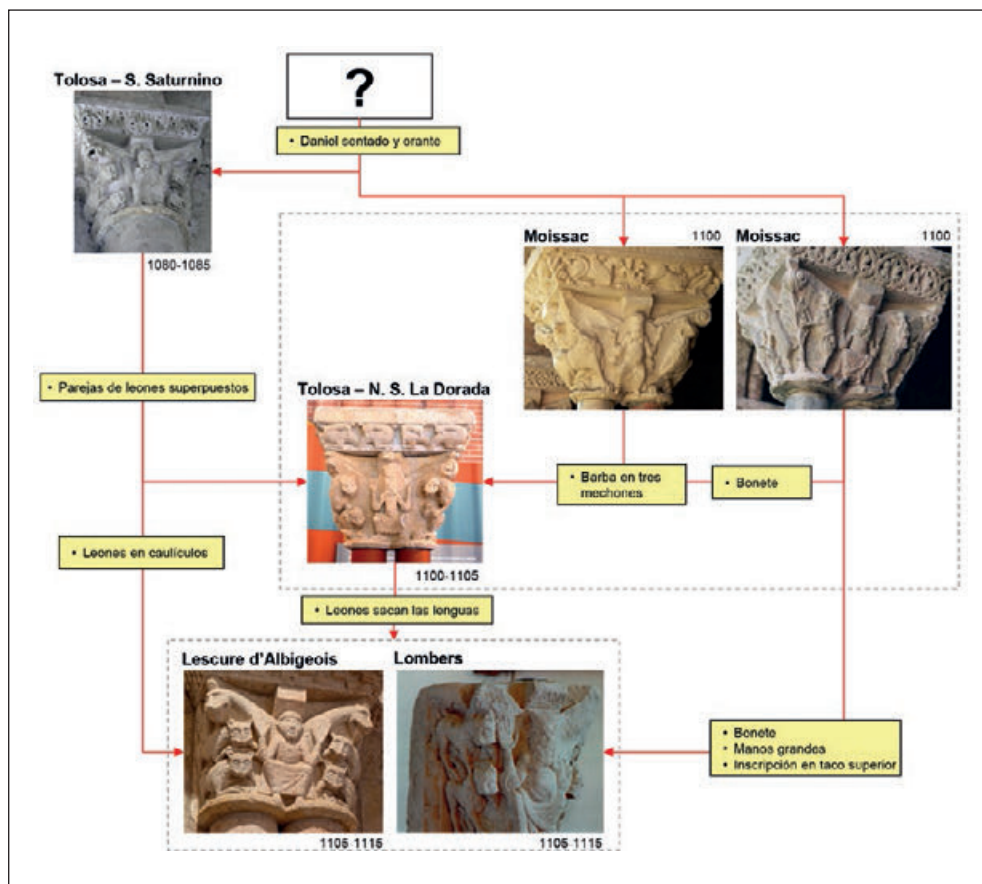


Fig. 8. Gráfico con la evolución y vínculos del origen del modelo iconográfico del Daniel sedente con los brazos alzados. Esquema del autor.

derivaciones de este modelo más cercanas cronológicamente a Tolosa²⁶. En los mismos unas cabezas de león lamen los pies del profeta, mientras que otros dos grandes felinos ocupan las caras laterales. En una de las cestas, por detrás de estos últimos, asoman sendos individuos que rezan con las manos juntas (fig. 9). Este mismo modelo se repite en Engayrac (c. 1100-1110) y en Cénac²⁷ (c. 1100-1110), si bien en este último templo los misteriosos personajes aparecen solamente representados con el rostro. Tanto en Moirax como en Engayrac se da la circunstancia de que, si la postura de brazos alzados de Daniel fuera el reflejo de una actitud orante, en una misma pieza estarían coincidiendo dos formas de orar diferentes.

26 La mayor parte de los autores ha datado esta iglesia entre finales del siglo XI y comienzos del XII (Dubourg-Noves, P., "Moirax", en *Congrès Archéologique de France*, 127^e session, Agenais, 1969, Paris, 1969, p. 295-296, 300; Cabanot, J., *Les Débuts de la sculpture romane dans le sud-ouest de la France*, Paris, 1987, p. 218-224; Gibert, P., *Notre-Dame de Moirax*, Bordeaux, 1989, p. 58-62).

27 El priorato benedictino de Cénac dependía de la abadía de Moissac.



Fig. 9. Capitel con Daniel en el foso de los leones de la nave de la abadía de Moirax. Foto: autor.

Tampoco se aleja mucho de la cronología del capitel del deambulatorio tolosano la representación de Daniel en el foso de los leones del pilar sureste del crucero de San Eutropio de Saintes (c. 1110)²⁸, el cual presenta una composición muy similar a la de San Saturnino (fig. 10), aunque, a diferencia de este, los leones aparecen lamien-
do los pies del profeta. Esta obra resulta de gran interés por el programa iconográfico que se deduce de algunas de las imágenes que lo rodean. En la cesta sur del mismo pilar, unos individuos de pie levantan sus brazos como si estuvieran reclamando algo al personaje central de la cara principal, el cual está coronado y sentado. Mientras que Crozet lo ha interpretado como santo Tomás tocando la herida de Cristo²⁹,

28 Lacoste data los capiteles del crucero hacia 1110 (AA.VV., *L'imaginaire et la foi: La sculpture romane en Saintonge*, Lacoste, J. [dir.], Saint-Cyr-sur-Loire, 1998, p. 55).

29 Crozet, R., "Saint-Eutrope de Saintes", en *Congrès Archéologique de France*, 114^e session, La Rochelle, 1956, Orléans, 1956, p. 102.



Fig. 10. Capitel con Daniel en el foso de los leones de San Eutropio de Saintes. Foto: autor.

Eygun lo ha asociado a la historia de Daniel, pero atribuyéndole una lectura que no cuadra excesivamente con el texto bíblico, pues ve en los personajes que agitan los brazos a los testigos de la salvación del profeta que explican lo ocurrido al rey³⁰. Parece más razonable interpretar esta escena como cualquiera de las dos conspiraciones contra Daniel, bien la narrada en *Daniel* 6: 15, en la que explícitamente se hace alusión a que “aquellos hombres se reunieron ante el rey” para forzarle a aplicar el edicto que este había firmado, bien la descrita en *Daniel* 14: 29-30, en la que los babilonios amenazaron al monarca con matarle a él y a su familia si no les entregaba al profeta. En el capitel occidental del pilar noreste del crucero, que hace *pendant* con el de Daniel, figura la Psicostasis. Por su relación simétrica respecto al profeta, parece lógico pensar que en este espacio del templo se desarrolla un programa iconográfico

30 Eygun, F., *Saintonge romane*, La Pierre-qui-Vire, 1970, p. 83.

de claro sentido escatológico, en el cual, además, la escena de la conspiración aporta un matiz dirigido a poner de manifiesto la prevalencia del juicio divino sobre la justicia terrenal. De esta forma, Daniel sería mostrado como la víctima de un injusto juicio terrenal, resuelto satisfactoriamente, en última instancia, por la justa decisión de Dios. El profeta, de esta manera, haría patente la salvación que espera a aquellos que tienen fe y llevan una conducta ejemplar. Estos, cuyos nombres figuran en el libro que, precisamente, san Miguel le encomendó al profeta en una visión³¹, verán como la balanza les será favorable el día del Juicio. De esta manera, con la imagen de san Miguel y la Psicostasis se subraya la lectura anagógica de Daniel, personaje tan vinculado al Juicio Final. Precisamente, en otra obra del Poitou que sigue este modelo iconográfico, Marestay (mediados del s. XII), se modifica ligeramente el gesto del profeta, quien pasa a mostrar un libro abierto en una de sus manos³².

En otra importante abadía benedictina, La Sauve-Majeure, hacia el primer tercio del siglo XII, surge otra variación en este modelo iconográfico, en la cual se juega con la actitud de lamer de las fieras y el aprovechar las manos elevadas para enriquecer o transformar el gesto³³. En el capitel descontextualizado, que actualmente hace las veces de pila benditera en la iglesia de San Pedro de La Sauve-Majeure –que podría proceder del monasterio de la misma localidad, actualmente en ruinas³⁴–, las manos de Daniel se aproximan a las fauces de los leones, los cuales, al lamérselas, muestran su sumisión (fig. 11). Esta obra pudo inspirar los capiteles de Bouliac y Courpiac y, años más tarde, ya en la segunda mitad del siglo, los de Saint-Ferme, Mas d'Agenais y Daubéze. En todos ellos también se da este tipo de interacción entre Daniel y los leones, la cual provoca cierta ambigüedad, pues abre la posibilidad a que el gesto, tras haber perdido su sentido inicial, no sea más que una reminiscencia de un significado abandonado, que se haya adaptado para desempeñar una función meramente narrativa, a poner de manifiesto la sumisión de las fieras.

Si bien los dos ejemplos que se localizan en la Península Ibérica –Hoyos y Villanueva de la Torre (ambos de finales del s. XII)– no parecen derivar de las obras francesas comentadas, en el único que presenta este modelo en Italia –el capitel atribuido al maestro de Cabestany en la abadía de San Antimo (c. 1160-1170)– este no es el caso, puesto que se detectan ciertos aspectos en común dignos de mención con las piezas francas³⁵. Tanto la composición como la disposición de las figuras del profeta

31 *Daniel* 12: 4.

32 En Deyrançon se halla un capitel, que es el tercer ejemplo que presenta este modelo iconográfico en el Poitou.

33 En un dintel del interior de la abadía de Beaulieu-sur-Dordogne aparece la imagen de Daniel entre dos leones que le lamen las manos. Esta obra, que se suele datar en el siglo XI, es un antecedente de esta forma de interactuar entre las fieras y el profeta y, si este está sentado, cosa que no puede confirmarse, sería el ejemplo pétreo más antiguo del modelo iconográfico que estamos analizando (Pêcheur, A.-M., Proust, É., "Beaulieu-sur-Dordogne, abbatale Saint-Pierre", en *Congrès Archéologique de France*, 163^e session, Corrèze, 2005, Paris, 2007, p. 92).

34 Houlet, J., Sarradet, M., *L'abbaye de La Sauve-Majeure*, Nancy, 1966, p. 109.

35 Milone, que vincula la actividad del taller del maestro de Cabestany en la Toscana con el recorrido de la *Via francigena*, en las proximidades de la cual se encuentra San Antimo, habla de una clara dependencia de este



Fig. 11. Capitel con Daniel en el foso de los leones de San Pedro de La Sauve-Majeure. Foto: autor.

maestro de la segunda escuela tolosana (Milone, A., "El Maestro de Cabestany: notas para un replanteamiento", en *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, Barcelona, p. 183). Para más información sobre el Maestro de Cabestany y, en concreto, sobre este capitel, véase: AA.VV., *Le maître de Cabestany*, Saint-Léger-Vauban, 2000; Gandolfo, F., "Il cantiere dell'abbazia di Sant'Antimo", en Angelelli, W., Gandolfo, F., Pomarici, F., *Aula egregia. L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo nella Toscana meridionale*, Napoli, Paparo Edizioni, 2009, p. 7-85; 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, Universitat de Barcelona, 2010.

y de los leones recuerdan mucho las del capitel de San Eutropio de Saintes. En este, además, se observa un detalle muy peculiar y nada frecuente, que lo vincula aún más con la pieza toscana: Daniel gira levemente su cabeza hacia un lado. Si en San Antimo el gesto, que conlleva una cierta narratividad, está justificado por la llegada del ángel y Habacuc, en Saintes podría estar asociado a lo que acontece en el capitel de al lado, en el que, como ya hemos comentado, posiblemente se representa la conspiración que provocó su condena. En cualquier caso, este detalle es excepcional dentro de este grupo, pues en el resto de piezas el profeta dirige su mirada al frente y adopta, más bien, el rol de una imagen heráldica o icónica. Por su singularidad, también se puede reseñar el hecho de que en San Antimo el castigo de los babilonios es representado en la cara opuesta de la cesta, tal y como sucede en el capitel de la Dorada.

El nuevo Daniel orante y sedente: ¿una imagen especular del Cristo Triunfante?

En relación a las razones de tipo simbólico que podrían justificar la adopción del modelo iconográfico de Daniel sedente con los brazos alzados, Green plantea, como una primera opción, que esta variante podría ser el resultado de una mera evolución formal a partir de la versión paleocristiana, en la que, sin ninguna intención relacionada con el contenido, se produciría una fusión entre la posición orante y la cada vez más popular forma de representar a Daniel sentado. Convencida de que ha de existir algún tipo de relación entre la nueva forma y el significado de la imagen, descarta esta alternativa y sugiere, como segunda opción, que este grupo podría ser una variación local del modelo de Daniel que ella considera como una representación tipológica que alude al Cristo del Advenimiento³⁶, en el que la figura del profeta pasaría a asumir la forma de Cristo-juez en el Juicio Final. Sin embargo, a la vista de los ejemplos que cita para justificar su planteamiento³⁷, al que realmente se debería haber referido Green no es al Cristo del Juicio Final, sino al Cristo Triunfante, el cual se representa con las manos elevadas para mostrar las llagas, acompañado, la mayor parte de las veces, de los *arma Christi*.

Una de las imágenes de Daniel sedente con los brazos elevados más alejadas, tanto geográfica como cronológicamente, de Tolosa y Moissac, se encuentra en el lado de la epístola del arco presbiterial de la iglesia cántabra de Santa María de Hoyos

36 Esta modalidad de Daniel, que Green incluye en el grupo I de su clasificación, se caracteriza por representar a un profeta sedente, normalmente barbado, que ocupa el centro de la escena y mantiene la mano derecha levantada. Lo identifica con la *Maiestas Domini*, en concreto con el Cristo del Advenimiento. Considera que la postura que adopta Daniel 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 este la prefiguración de Cristo (Green, R. B., *op. cit.*, p. 10-29).

37 Green incluye en su grupo II los dos capiteles de Moissac, Saintes, Saint-Sever, San Antimo, Soulac-sur-Mer, Ntra. Sra. de la Dorada y San Saturnino de Tolosa (Green, R. B., *op. cit.*, p. 70-72).



Fig. 12. Capitel con Daniel en el foso de los leones de Hoyos. Foto: autor.

(fig. 12). En el capitel opuesto, el del lado del evangelio, se representa a Cristo junto a unos ángeles que portan los *arma Christi* (fig. 13). Daniel y Cristo, afrontados, adoptan la misma postura sedente con los brazos alzados³⁸, mientras que están flanqueados por los objetos de su castigo, los leones y los *arma Christi*, respectivamente. La identidad en el gesto es el medio visual por el que se transmite al fiel el mensaje de que Daniel, que salió airoso del foso al que fue castigado, es una prefiguración de Cristo crucificado, que también triunfó sobre la muerte. Es este un ejemplo evidente

³⁸ García Guinea, M. A., "Hoyos. Iglesia de Santa María", *Enciclopedia del Románico. Cantabria*, III, Aguilar de Campoo, 2007, p. 1294.



Fig. 13. Capitel con Cristo y las *arma Christi* de Hoyos. Foto: autor.

de cómo la imagen del profeta puede adoptar físicamente la forma característica del personaje del que es prefiguración, en este caso, Cristo Triunfante³⁹. Esta conclusión se puede hacer extensiva al capitel con Daniel entre los leones de Villanueva de la Torre, el cual guarda notables similitudes con la cesta cántabra. Dado lo habitual de este tipo de Cristo en la Montaña Palentina (fig. 14)⁴⁰, parece razonable pensar que

39 Esta relación tipológica entre ambas imágenes ya la pusimos de relieve en Olañeta, J. A., "Pensamiento y lectura tipológica de las imágenes románicas. El caso de la iconografía de Daniel en el foso de los leones", *Codex Aquilarensis*, 27 (2012), p. 96-98.

40 En la zona se pueden encontrar ejemplos de esta tipología de Cristo Triunfante mostrando las llagas y acompañado por ángeles que portan los *Arma Christi* en Aguilar de Campoo (tímpano empotrado en la torre de la



Fig. 14. Tímpano con Cristo y los *arma Christi* de la colegiata de Aguilar de Campoo. Foto: autor.

dicha imagen estaba tan integrada en la cultura visual de la zona que no sería necesario replicar una equivalencia tan explícita como la de Hoyos para que el profeta fuera entendido en este sentido.

Sin embargo, la evidencia de que, en la fase final del desarrollo de este modelo iconográfico, se produce esta asociación tipológica entre Daniel y el Cristo Triunfante, a priori no debería llevar necesariamente a inferir que la misma habría sido un factor determinante en el momento de su conformación inicial. Y ello es así, entre otras razones, porque el modelo utilizado en Hoyos y en Villanueva de la Torre, más que una tardía derivación del tipo iniciado en Tolosa y Moissac, es el resultado de una fusión de dos de las imágenes más frecuentes en la escultura del norte de Palencia y sur de Cantabria: la condena de Daniel, en la que este aparece sentado entre dos leones que

colegiata de San Miguel y capitel conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid procedente del monasterio de Santa María la Real), en Báscones de Valdivia, en Lebanza (capitel conservado en el Fogg Art Museum, Harvard) y en la portada de la burgalesa ermita de la Inmaculada Concepción de Tablada de Rudrón. Para más información sobre estas obras, véase Seidel, L., "Romanesque Sculpture in American Collections. X. The Fogg Art Museum. III. Spain, Italy, the Low Countries, and Addenda", *Gesta*, vol. 12, n. 1/2 (1973), p. 138-141; Rodríguez Montañés, J. M., "Lebanza. Abadía de Santa María de Lebanza", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, Rodríguez Montañés, J. M. (coord.), Aguilar de Campoo, 2002, I. p. 557; Hernando Garrido, J. L., "Sobre *arma Christi* y tentenublos. Antecedentes de la iconografía de la cruz", en *El Árbol de la Cruz. Las cofradías de la Vera Cruz. Historia, iconografía, antropología y patrimonio*, Zamora, 2009, p. 15-41.



Fig. 15. Capitel con leones y rostro humano en el deambulatorio de San Saturnino de Tolosa. Foto: autor.

inclinan sus cabezas para acercarlas a sus pies y, en algunos casos, lamerlos⁴¹, y la ya citada representación de Cristo Triunfante entre los *arma Christi*, de la que el profeta toma el gesto de los brazos alzados.

En consecuencia, se hace necesario indagar sobre si la ruptura que se produce en San Saturnino y en el claustro de Moissac respecto a la asentada y prolongada

⁴¹ En el grupo de representaciones de Daniel que en nuestra tesis hemos reunido bajo la que hemos denominado *familia cántabro-palentina*, el profeta aparece rezando con las manos juntas (Zorita del Páramo, Montoto de Ojeda, Gama y Cervatos) o mostrando las palmas de estas a la altura del pecho (Revilla de Santullán, Nogales de Pisuegra, Río seco y Osorno).

tradición del modelo paleocristiano, se debe a que la imagen de Daniel adapta su gesto para crear un paralelismo tipológico con el Cristo Triunfante. Algo similar a esta idea apuntan Baltrušaitis, cuando compara la postura de Daniel con los brazos elevados en la cesta de San Saturnino con la del Cristo de un capitel de Aguilar de Campoo⁴², y Lyman, cuando percibe analogías entre la imagen barbada, agachada del Daniel tolosano, ataviado con vestimentas de un cierto carácter sacerdotal, y la figura entronizada de las *Maiestas Domini*⁴³. La búsqueda de una respuesta a la cuestión planteada debe iniciarse necesariamente por el análisis del contexto iconográfico en el que se encuentran ciertas piezas del grupo en el que se gestó este modelo. Algunos de los escasos capiteles figurativos que se intercalan entre las numerosas cestas ornadas con motivos vegetales del deambulatorio de la basílica tolosana⁴⁴, han sido puestos en relación con el de Daniel en el foso de los leones. El capitel en el que unos leones rampantes sujetan entre sus garras un rostro humano (fig. 15) es para Lyman un motivo ornamental que, al estar situado simétricamente al de Daniel, en el lado norte de la girola, adquiere un significado implícito, antitético al del profeta. Para argumentar este sentido contrapuesto entre ambas cestas, alude al capitel del claustro de la Dorada, en el cual figura, en la cara opuesta, el castigo de los que conspiraron contra el profeta⁴⁵. Si bien, efectivamente, la ubicación simétrica de ambas piezas del deambulatorio posiblemente determina una conexión simbólica antagónica entre ellas, la repetición en diferentes lugares del templo del motivo de los leones rampantes con rostro humano independiente de cualquier referencia a la historia de Daniel⁴⁶, reduce la probabilidad de dicha interpretación. Quizás, las connotaciones negativas de estos leones rampantes, respecto a las que parece haber bastante unanimidad entre los especialistas⁴⁷, se deban a que esta escena, más allá de ser un mero motivo ornamental, represente a un hombre amenazado por estas fieras, alegoría del diablo, en clara alusión a las numerosas citas bíblicas en las que se advierte del acecho de los maléficos leones⁴⁸. En este caso, la contraposición con la

42 Baltrušaitis, J., *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Vendôme, 1931, p. 220.

43 Lyman, T.W., "The Sculpture of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1971), p. 28.

44 Sobre los capiteles del deambulatorio véase Cazes, Q., Cazes, D., *op. cit.*, p. 119-131.

45 Lyman, T. W., *op. cit.*, p. 12-39. En relación a los capiteles de Daniel de Anzy-le-Duc, Charlieu y Vézelay, que también están acompañados de sendas cestas en las que unos leones apoyan sus garras en unas cabezas humanas, Angheben plantea la posibilidad de que se trate del castigo de los enemigos del profeta, si bien no descarta que puedan ser figuras genéricas de pecadores torturados (Angheben, M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, 2003, p. 323).

46 El mismo motivo se encuentra en sendos capiteles de las tribunas septentrional y meridional de la cabecera.

47 Durliat, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques, de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 94; Cazes, Q., Cazes, D., *op. cit.*, p. 124.

48 "No sea que como el león desgarré alguno mi alma, arrebaté y no haya quien la libre" (*Salmos* 7: 3); "Sálvame del león" (*Salmos* 22: 22); "Rescata mi alma de sus destrucciones, mi vida de los leones" (*Salmos* 35:17); "Mi alma está en medio de leones, yazgo entre hombres encendidos, cuyos dientes son lanzas y saetas, cuya lengua es tajante espada. [...] Tendieron una red a mis pies para que sucumbiera; cavaron ante mí una fosa; fueron ellos los que cayeron en ella" (*Salmos* 57: 5 y 7); "Sed sobrios y vigilad, que vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda rondando y busca a quien devorar" (*Epístolas de san Pedro*, I, 5: 8).

imagen de Daniel tendría más bien un sentido tropológico, destinado a que los fieles que circulaban por la girola, muchos de ellos peregrinos, percibieran al profeta como un ejemplo de aquellos que, gracias a la fe y a una conducta virtuosa, logran vencer las asechanzas del maligno. Considerando el contexto de la reforma gregoriana y que, con toda seguridad, antes de 1076, la comunidad de San Saturnino adoptó la regla de san Agustín⁴⁹, es factible que este mensaje moral estuviera también dirigido a los propios canónigos. El hecho de que el propio fundador de la regla compare al profeta con los siervos de Dios que llevan una vida en común y lo considere como la imagen de los célibes que solo piensan en las cosas de Dios y viven en paz⁵⁰, hace de Daniel un perfecto candidato para ser un *exemplum* para los canónigos⁵¹. No parece que esta lectura moral justifique la comentada transformación de la imagen del profeta destinada a evocar a Cristo.

Otro capitel del deambulatorio con el que se ha relacionado el de Daniel, es el que muestra a dos hombres luchando con bastón y escudo, acompañados de otros dos personajes, el cual ha sido interpretado por Daniel y Quitterie Cazes como un duelo judicial o juicio por combate. Para estos autores tal escena, antinómica del episodio de Daniel, expresaría la condena de la violencia por parte de la Iglesia, incluso si la misma se encuadra en un contexto judicial⁵². Esta referencia a la justicia nos sitúa ante otra de las dimensiones simbólicas de la figura de Daniel. La etimología hebrea de su nombre –“Juicio de Dios”–, su decisiva y sabia intervención en el manipulado proceso contra Susana (*Daniel* 13) y la ayuda divina recibida, en dos ocasiones, para salir indemne de sendas condenas derivadas de falsas acusaciones, hacen de este personaje todo un paradigma del buen juez. En la girola de San Saturnino podríamos estar, en consecuencia, tal y como hemos comentado que podría suceder en Saintes, ante una confrontación de imágenes en la que se pretende poner de manifiesto la prevalencia del juicio divino sobre la justicia terrenal⁵³. Es, precisamente, el capitel de Saintes el que puede aportarnos la clave para encontrar una respuesta a la pregunta que nos hemos planteado.

49 Cazes, Q., Cazes, D., *op. cit.*, p. 48.

50 Agustín de Hipona, *Quaestionum evangeliorum*, II, 44 (Migne, *Patrologia Latina*, vol. 35, col. 1357) y “In psalmum CXXXII enarratio. Sermo ad plebem”, en *Enarrationes in psalmos* (Migne, *Patrologia Latina*, vol. 37, cols. 1731-1732).

51 Sobre la imagen de Daniel como *exemplum* para los clérigos y monjes véase Olañeta, J.A., “Pensamiento y lectura tipológica...”, p. 102-105. Nodar estudió la topografía de las imágenes de la girola de la catedral de Santiago, en la que los capiteles componen un paisaje “moralizante”, dirigido, sobre todo, a la comunidad monacal de Antealtares (Nodar, V., *Los inicios de la catedral románica de Santiago*, Santiago, 2004, p. 28, 83-84 y 93-101).

52 Cazes, Q., Cazes, D., *op. cit.*, p. 128. Así también lo interpreta Mariño, quien profundiza sobre este tipo de Juicios de Dios (Mariño López, B., “‘In Palencia non ha batalla pro nulla re’. El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago”, *Compostellanum*, XXXI, 3-4 (1986), p. 349-363, para el capitel de Tolosa véase p. 352).

53 Los capiteles de Daniel en el foso de los leones de San Pedro de Echano y de Sarbazan podrían estar también insertos en un programa en el que se enfatiza dicha prevalencia del juicio divino sobre la justicia terrenal (Olañeta Molina, J. A., “La escultura de Echano y Sarbazan. Talleres, filiación y propuesta de interpretación de sus capiteles”, *Príncipe de Viana*, 260 (2014), p. 369-370 y 374-375).

En el contexto del programa escatológico que hemos deducido que podría desarrollarse en el crucero de San Eutropio, y considerando que la interpretación alegórica de Daniel como prefiguración de la Resurrección de Cristo había sido planteada por la exégesis en diversas ocasiones ya desde el siglo III⁵⁴, podría estar justificada la asimilación de la figura del profeta en el capitel poitevino a la postura propia del Cristo Triunfante. Los evidentes paralelismos compositivos existentes entre el capitel de Saintes y el de San Saturnino, permiten extrapolar a este último dicha mimesis alegórica de la figura de Daniel, aunque, a priori, no se encuentre inserto en un programa iconográfico que lo justifique. Por esas fechas ya se disponía de antecedentes en las que la imagen sedente de Cristo, acompañado por dos ángeles que sostenían la cruz, adoptaba dicha postura elevando sus brazos para mostrar las llagas de sus manos, como, por ejemplo, los frescos de la iglesia de San Miguel de Burgfelden (1070-1080) o una pieza de marfil procedente de North Elmham (Norfolk) que se conserva en el Museum of Archaeology and Anthropology de la Universidad de Cambridge (n. inv. 1883.736, ss. X-XI)⁵⁵. Lacoste ha encontrado sorprendentes afinidades entre la escultura del crucero de Saintes y ciertas miniaturas del entorno de Limoges⁵⁶, lo que hace factible que la imagen del Daniel de San Eutropio pudiera haberse inspirado también en una obra miniada. De ser así, las conexiones compositivas entre Saintes y Tolosa podrían justificarse por el uso de modelos pictóricos similares.

Como hemos comentado, los dos capiteles de Daniel entre los leones del claustro de la abadía de San Pedro de Moissac (figs. 3 y 4) son otros de los ejemplos tempranos de este modelo iconográfico. Los mismos se sitúan en los puntos de las galerías norte y oeste en los que confluían las arcadas que delimitaban el espacio donde se encontraba la fuente del claustro, el *lavatorium*⁵⁷. Numerosos especialistas se han preguntado si la escultura del claustro de Moissac obedece o no a un plan director, es decir, si sus imágenes están ubicadas de acuerdo a un esquema interno o programa coherente⁵⁸. Si bien, hay quien ha pensado que la disposición de los capiteles no

54 Hipólito de Roma, *Commentarius in Daniele*, Colección Sources chrétiennes, 14, Paris, 1947; Efrén de Siria, *Commentaire de l'évangile concordant ou Diatessaron*, Colección Sources chrétiennes, 121, Paris, p. 345; Afraates el Sirio, *Les Exposés*, Colección Sources Chrétiennes, 359, Paris, 1989, p. 831-832.

55 En el marco de su trabajo sobre la representación de la Visión de Mateo (*Mateo* 24-25), en la que se narra la Parusía, Christe ha estudiado en profundidad la imagen de Cristo entronizado con los brazos alzados acompañado de la Cruz, en ocasiones sostenida por ángeles, y del resto de los *arma Christi* (Christe, Y., *La Vision de Matthieu* (Matth. XXIV-XXV). *Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Paris, 1973).

56 Lacoste, J., "La sculpture de Saint-Eutrope de Saintes", en *L'imaginaire et la foi: La sculpture romane en Saintonge*, Lacoste, J. (dir.), Saint-Cyr-sur-Loire, 1998, p. 47 y 53.

57 La fuente fue construida en tiempos del abad Ansquitil (1086-1115). Sobre la fuente y la existencia la estructura que la rodeaba, véase Schapiro, M., "La escultura románica de Moissac", *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984 (1947), p. 177-178 y nota 68 y de la Haye, R., "La fontaine du cloître de Moissac", *Bulletin de la Société Archéologique et Historique de Tarn-et-Garonne*, 110 (1985), p. 115-122.

58 Durante el abadiato de Bertrán de Montaigut (1260-1295) se acometió una campaña de reparaciones en el claustro, en el curso de la cual se sustituyeron los arcos de las arquerías (Cazes, Q., Scellès, M., *op. cit.*, p. 19). Aunque algunos autores han planteado que como consecuencia de dichas obras los capiteles podrían

sigue ningún orden lógico ni un plan riguroso⁵⁹, o que el desorden aparente es causado por la pérdida de una clave secreta⁶⁰, otros autores han detectado la existencia de relaciones simbólicas entre parejas de capiteles⁶¹, de pequeños ciclos o de concentraciones de ciertos temas en determinados lugares⁶², de correspondencias entre las piezas de toda una galería⁶³, o entre las situadas de forma contrapuesta en diferentes pandas⁶⁴, o incluso han propuesto un tema general para todo el claustro. Este es el caso de de la Haye, quien, a pesar de hablar de una “vaine recherche d’une structure interne” o de “aucun ordonnancement général du programme iconographique”⁶⁵, plantea que el tema rector del conjunto es la soteriología⁶⁶. Creemos que, con la información de la que disponemos hasta el momento, la aproximación más acertada que se puede hacer al programa del claustro de Moissac se recoge en la siguiente opinión de Pereira: “Il n’y est pas question d’un ordre unique, ni d’un désordre, mais d’une pluralité d’ordres. Ces images ne sont pas le résultat d’un manque de logique, mais de la combinaison de plusieurs logiques”⁶⁷. Efectivamente, la relación entre las imágenes, su ubicación, su sentido y los detalles iconográficos que incorporan

haberse reubicado en un orden diferente al original (Rey, R., *L’art des cloîtres romans. Étude iconographique*, Toulouse, 1955, p. 37; Gaillard, G., “El claustro y el pórtico de Moissac”, *Goya*, 43-44-45 [1961], p. 28), Trumpler ha encontrado ciertas marcas que parecen indicar que pudo haber una intención de remontar el claustro manteniendo la disposición anterior (Trumpler, S., *Neue Forschungen zu Moissac*, mémoire, Berne, 1987). En relación a este asunto véase también Rutchick, L., “Visual Memory and Historiated Sculpture in the Moissac Cloister”, en *Der mittelalterliche Kreuzgang, Architektur, Funktion und Programm*, Klein, P.K. (coord.), Regensburg, 2004, p. 196.

59 Mâle, É., *L’art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, p. 10; Gaillard, G., *op. cit.*, p. 28; Sirgant, P., *Moissac. Bible ouverte*, Montauban, 1996, p. 35 y 40; Forsyth, I., “Word-Play in the Cloister at Moissac”, en *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century. Essays in Honor of Walter Cahn*, Princeton, 2008, p. 154-178.

60 Rey, R., *L’art des cloîtres romans...*, *op. cit.*, p. 37; Vidal, M., Maury, J. y Porcher, J., *Quercy roman*, La Pierre-qui-Vire, 1959, p. 130.

61 De la Haye, R., *Apogée de Moissac. L’abbaye de Saint Pierre de Moissac à l’époque de la construction de son cloître et de son grand portail*, thèse de doctorat, Université Catholique de Nimègue, Maastricht, 1995, p. 244; Cazes, Q., Scellès, M., *op. cit.*, p. 24.

62 Rutchick, L., *Sculpture programs in the Moissac cloister: Benedictine culture, memory systems, and liturgical performance*, Ph. D. diss., The University of Chicago, 1991, p. 249-259, 267-293; Forndran, B., *Die Kapitellverteilung des Kreuzgangs von Moissac. Disposition und Funktion der Skulptur eines kluniazensischen Kreuzgangs*, Ph. D. diss., Universität Bonn, 1997, p. 47, 64 y 66; Klein, P.K., “Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres: la galerie attenante à l’église”, en *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Klein, P. K. (coord.), Regensburg, 2004, p. 107-116; Fraïsse, C., “Le cloître de Moissac a-t-il un programme?”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 50 (2007), p. 245-270; Klein, P. K., “Programme et fonction de la galerie sud du cloître de Moissac”, en *Hauts lieux romans dans le sud de l’Europe (XI^e - XII^e siècles)*, Cahors, 2008, p. 91-116; Christe, Y., “Les chapiteaux apocalyptiques de la galerie sud du cloître de Moissac”, en *Hauts lieux romans dans le sud de l’Europe (XI^e - XII^e siècles)*, Paris, 2008, p. 71-89.

63 Pereira, M.C.L.C., “Le lieu et les images: les sculptures de la galerie est du cloître de Moissac”, en *Die Methodik der Bildinterpretation / Les méthodes de l’interprétation de l’image*, von Hülsen-Esch, A., Schmitt, J.-C. (coords.), Göttingen, 2002, p. 415-470.

64 Pereira, M.C.L.C., “Syntaxe et place des images dans le cloître de Moissac. L’apport des méthodes graphiques”, en *Der mittelalterliche Kreuzgang, Architektur, Funktion und Programm*, Klein, P.K. (coord.), Regensburg, 2004, p. 212-219.

65 De la Haye, R., *Apogée de Moissac...*, *op. cit.*, p. 242 y 244. La única sistematización iconográfica que encuentra este autor se da en los relieves de los apóstoles (De la Haye, R., *Apogée de Moissac...*, *op. cit.*, p. 247-251).

66 De la Haye, R., *Apogée de Moissac...*, *op. cit.*, p. 251-255.

67 Pereira, M.C.L.C., “Le lieu et les images...”, *op. cit.*, p. 417.

pueden estar vinculados a la función del espacio que ocupan, a las ceremonias que en el mismo se desarrollaban o al mensaje que se quería transmitir a sus receptores, en este caso, los monjes. Tan es así, que una misma imagen puede tener, de forma simultánea, diferentes significados, interaccionar con diversos motivos iconográficos y formar parte de diferentes discursos. Además, en el claustro de Moissac, cada uno de los ciclos se organiza, no de una forma secuencial de acuerdo a la narración literal de los episodios, sino, más bien, con estructura homilética, a modo de los sermones o de los textos patrísticos⁶⁸, es decir, aplicando un modelo discursivo a base de comparaciones y alusiones, mediante el cual se encadenan pasajes o historias diferentes pero que comparten algún elemento en común⁶⁹. Pues bien, en el contexto de este complejo diseño, que refleja el alto nivel intelectual y la profunda cultura teológica de quienes lo concibieron⁷⁰, uno de los espacios más interesantes por su riqueza simbólica es, precisamente, la esquina en la que se encontraba el *lavatorium*. En el mismo se encuentran las siguientes imágenes:

- **Capiteles de la galería oeste (de norte a sur):** Sacrificio de Isaac (adosado al pilar), Exaltación de la Cruz, hojas de acanto, aves afrontadas y, compartiendo cesta, Daniel en el foso de los leones y el Anuncio a los pastores.
- **Capiteles de la galería norte (de oeste a este):** Cristo y la Samaritana (adosado al pilar), motivos vegetales, historia de san Martín, los tres hebreos en el horno, aves afrontadas, los cruzados en Jerusalén (?), Daniel en el foso de los leones asistido por el ángel y Habacuc.
- **Pilar angular:** San Andrés, san Felipe.
- **Pilar central de la galería norte:** Decoración a base de ondas y de escamas.

En el contexto del complejo programa iconográfico que se desarrolla en el recinto del *lavatorium* del claustro, la figura de Daniel desempeña un papel fundamental, como lo demuestra el hecho de que aparezca representado por duplicado (figs. 3 y 4) y ocupando sendos emplazamientos preferentes, en dos esquinas opuestas del *lavatorium*⁷¹. Dado que en uno de los capiteles del tercer vértice conservado de este recinto, el pilar noroeste, se muestra a Jesús con la Samaritana, parece evidente que hubo una intención de recurrir a episodios que, de una manera u otra, aludieran a

68 Schapiro fue el primero que llamó la atención sobre la analogía de la estructura de los sermones y la organización de las imágenes en Moissac (Schapiro, M., *The Romanesque Sculpture of Moissac*, Ph. D. diss. Columbia University, New York, 1935, p. 60). C. Fraisse lo resume perfectamente: "La sculpture du cloître procède à la manière de tous les exégètes médiévaux, qui déroulaient des théories convoquant à tout instant, pour les légitimer, tel ou tel épisode pris dans les différents textes saints et uniquement reliés entre eux par la secrète unité de leur sens spirituel" (Fraisse, C., *op. cit.*, p. 269).

69 Rutchick, L., "Visual Memory...", *op. cit.*, p. 197.

70 Cazes, Q., Hansen, H., "Moissac, abbaye Saint-Pierre. Cloître", en *Congrès archéologique de France*, 170^e session, 2012, Paris, 2014, p. 312.

71 Aunque el capitel de Daniel y Habacuc no está exactamente en la esquina noreste, pues en ella se encuentra el pilar central de la galería septentrional, es el capitel más próximo a dicha esquina.

la fuente. Tanto el *lacum*⁷² en el que fue confinado Daniel, como el pozo de Jacob⁷³ en el que se desarrolla el otro pasaje, y que figura representado en la cesta, parecen confirmar esta idea. Además, el relieve del pilar central de la galería norte, decorado con líneas diagonales onduladas que simulan una corriente de agua, también podría estar asociado a la fuente, tal y como ya ha planteado Cazes⁷⁴. Sin embargo, la premeditada selección de los temas que debían ocupar las esquinas del recinto debía de ir más allá de la mera inclusión de elementos relacionados con lo acuático, pues, sin duda, tenía por objetivo profundizar en la interpretación simbólica de la fuente allí situada. Tanto la mención que Jesús, en su encuentro con la Samaritana, hace del agua viva, de la cual afirma que quien la bebe no vuelve a tener sed, como la presencia de Daniel, que sale indemne del foso, contribuyen a subrayar el sentido soteriológico de la milagrosa fuente del claustro.

Asimismo, es posible establecer otros vínculos entre las dos imágenes de la condena de Daniel y otras de las escenas que se insertan en esta zona del claustro. Así, el castigo de los tres hebreos no solo es otro episodio incluido en el *Libro de Daniel*, sino que también, junto a Abraham –presente en el pilar noroeste–, son aludidos en las plegarias del *Ordo Commendationis animae*⁷⁵.

Sin embargo, para valorar en su auténtica medida el rol desempeñado por la figura del profeta en este espacio claustral, y para desvelar las motivaciones que llevaron a representarlo por duplicado, se hace necesario profundizar en el análisis del programa iconográfico que se desarrolla en el mismo. Rutchick ha propuesto una interpretación asociada a ciertas ceremonias relacionadas con el Bautismo que podrían suceder en el entorno de la fuente, así como con un pretendido camino de meditación vinculado con el misterio de dicho sacramento⁷⁶. Su propuesta adolece de diferentes problemas, algunos de los cuales ya han sido puestos de manifiesto por la propia autora: la presencia en este espacio de temas que no parecen encajar en una temática bautismal –la historia de san Martín⁷⁷, los cruzados en Jerusalén o

72 Al hablar del Daniel de la pila de Osorno, G. Bilbao llama la atención sobre la coincidencia lingüística del término *lacum*, el cual designa tanto a la fosa como a un lago o fuente, acepción doble que pudo haber conferido una significación bautismal a ciertas imágenes de Daniel (Bilbao López, G., *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia*, Burgos, 1996, p. 153). Esta misma asociación se ha realizado también en relación al capitel de San Pedro de la Nave (Hoppe, J.-M., “L'église espagnole visigothique de San Pedro de la Nave (El Campillo-Zamora). Un programme iconographique de la fin du VII^e siècle”, *Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie*, IX (1987), p. 66; Sepúlveda González, M^aÁ., “Reflexiones sobre el Programa Iconográfico de San Pedro de la Nave (Zamora). I”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7 (1991), p. 141; Mancho, C., “Lucerna romana con el tema de Daniel en el foso de los leones (Dn. XIV, 27-42)”, V Simposio Bíblico Español, en *La Biblia en el arte y la Literatura*, II Arte, Valencia-Pamplona, 1999, p. 317-318).

73 El pozo donde Cristo se encuentra con la Samaritana es el de Jacob, hijo de Isaac y nieto de Abraham, personajes estos que se hallan en el capitel de la cara sur del mismo pilar.

74 Cazes, Q., Scellès, M., *op. cit.*, p. 212. La autora también vincula la escena de la Samaritana con la fuente.

75 Este hecho, en relación a Moissac, ya fue señalado en su día por Chagnolleau y Rey (Chagnolleau, J., *Moissac*, Paris-Grenoble, 1951, p. 18; Rey, R., *L'art des cloîtres roman...*, *op. cit.*, 62).

76 Rutchick, L., *Sculpture programs...*, *op. cit.*, p. 249-259 y 267-271.

77 A priori, los argumentos con los que la autora pretende justificar la presencia de la historia de san Martín en este espacio podrían parecer razonables. Según ella, en este lugar se practicaba la caridad a los pobres,

Daniel y Habacuc (fig. 3)⁷⁸–, la exclusión de algunos de los motivos que figuran en la parte que delimitaba el *lavatorium* por la galería oeste –la condena de Daniel (fig. 4) y el Anuncio a los pastores– y la rebuscada alusión a un hipotético “bautismo por el fuego” para conseguir vincular el episodio de los hebreos en el horno. Asimismo, en relación a algunas de las imágenes de esta zona del claustro, C. Fraïsse ha propuesto que el capitel de la cruz sostenida por ángeles mostraría la Cruz revelada, la verdad del mensaje cristológico, la cual formaría parte de una reflexión sobre la inteligencia de las Escrituras, en la que también se podrían incluir el capitel de la Samaritana –en cuyo pasaje Jesús dijo que lo explicaría todo– y el ya citado relieve de líneas onduladas, que se ha interpretado como el agua, y que, según esta autora, y de acuerdo a la literatura patrística, alude a las Escrituras⁷⁹. Aunque es factible aceptar la existencia de alguna referencia puntual al Bautismo, entendemos que cabe descartar que este sacramento constituya el tema central del programa iconográfico del perímetro de la fuente, tal y como ha propuesto Rutchick. Por su parte, la sugerente lectura que realiza Fraïsse, al integrar tan solo algunas de las piezas, puede ser considerada como una lectura complementaria y paralela al programa principal de este espacio, el cual pasamos a desmenuzar.

Considerando la más que probable existencia de diferentes niveles de significación, la organización de las imágenes que circundan el *lavatorium* se estructura en dos ciclos iconográficos que se complementan, bajo los cuales subyace un tema general común⁸⁰, todo ello, además, sin perjuicio de la existencia de otras relaciones entre los capiteles, bien por parejas –como ya hemos comentado–, bien con otros grupos de piezas con los que comparten galería. Las escenas presentes en el primer ciclo aluden al anuncio de la Salvación, o la esperanza de ella⁸¹, como resulta obvio en los capiteles de Daniel en el foso (fig. 3), de los tres hebreos, en el milagro de la resurrección del catecúmeno e incluso en el Sacrificio de Isaac (fig. 16), a pesar de estar este en la cara del pilar de la esquina que da a la otra galería. Si a esto añadimos que en la historia de la Samaritana, Cristo alude por dos veces a la vida eterna⁸² y

hasta inicios del siglo XII se permitía el acceso a los leprosos que acudían a esta fuente, cuyas aguas eran consideradas milagrosas, y el Jueves Santo, tras la Misa de Pobres, se realizaba el *mandatum pauperum*, en el que los monjes lavaban los pies de los necesitados (Rutchick, L., *Sculpture programs...*, op. cit., p. 254-259). Sin embargo, además de que nada de ello tiene que ver con el Bautismo, Klein y Tanton contradicen dicha ubicación de la ceremonia del *mandatum pauperum*, pues el primero la sitúa en la galería contigua a la iglesia, la meridional, como era costumbre en Cluny (Klein, P.K., “Programme et fonction...”, op. cit., p. 112) y la segunda en la galería oeste (Tanton, K., *The Marking of Monastic Space: Inscribed Language on Romanesque Capitals*, Ph. D. Diss., University of Southern California, 2013, p. 184-196). Lo que sí permite establecer un vínculo entre este capitel y el Bautismo es el milagro de la resurrección del catecúmeno muerto sin bautizar (Cazes, Q., Scellès, M., op. cit., p. 226; Tanton, K., op. cit., p. 183).

78 Para la relación de Daniel con el Bautismo véase nota 70.

79 Fraïsse, C., op. cit., p. 256-259.

80 En la figura 17 se presenta un esquema con los temas representados en esta parte del claustro y su relación con los diferentes niveles del programa iconográfico.

81 Cazes señala que en esta zona de la panda norte se insiste en el tema de la ayuda obtenida por aquellos que cuentan con la confianza de Dios (Cazes, Q., Scellès, M., op. cit., p. 24).

82 *Juan*, 4: 4-28.

que la caridad demostrada por san Martín al compartir su capa con el pobre resulta fundamental para la salvación del alma⁸³, tan solo quedaría por explicar la conexión con la presunta toma de Jerusalén. Además del posible binomio alegórico formado por la Jerusalén terrenal y la Jerusalén celeste, al tener la Cruzada consideración de guerra santa, podría ser razonable pensar que se puede estar haciendo referencia a que aquellos que participaron en la conquista de los Lugares Santos se hicieron acreedores a la vida eterna.

Por su parte, en los capiteles de la galería occidental se desarrolla, de forma muy sintética, el ciclo Encarnación-Redención-Resurrección, en el que se pone de relieve el papel fundamental del Mesías, con su sacrificio y triunfo sobre la muerte, en la consecución de la Salvación anunciada en ciclo anterior. Ya hace tiempo que varios autores han planteado que no es casual que la segunda representación de la condena de Daniel (fig. 4) comparta cesta con el Anuncio a los pastores, pues aquel es prefiguración de Cristo y el último profeta en haber anunciado su venida⁸⁴. La Redención, alcanzada gracias al sacrificio de Jesús, es aludida de forma explícita, mediante las dos imágenes de la Cruz –como el instrumento de su tormento en el que Dios reconoce a su Hijo, y como la posterior Exaltación de la Cruz sostenida por dos ángeles⁸⁵–, y de forma alegórica, dado que, de acuerdo a la interpretación tipológica, el Sacrificio de Isaac y la condena de Daniel son consideradas prefiguraciones de la Pasión y Resurrección. Aunque queda algo más al sur del perímetro que delimitaba el *lavatorium*, la resurrección de Lázaro debe estar, sin duda, integrada en este ciclo al ser una evidente alegoría de la Resurrección de Cristo.

Ambos ciclos son complementarios, no solo entre sí, como hemos visto, sino también con el tema que subyace a buena parte de las imágenes presentes en los mismos: la Eucaristía. En este espacio inmediato al refectorio, las referencias a este sacramento son constantes. En el capitel en el que se desarrolla el episodio de la Samaritana, Cristo aparece entre dos discípulos que portan sendos panes redondos en una de sus manos, mientras señalan hacia arriba con la otra (fig. 16). Se representa aquí la segunda parte de la historia, en la cual Jesús comenta a sus discípulos que su alimento es el cumplimiento de la voluntad del Padre y que quien siega recoge su fruto para la vida eterna. El evidente sentido eucarístico de este pasaje es subrayado por la presencia en la cara lateral exterior de la cesta de un altar situado bajo un arco (fig. 16). También aluden al sacrificio de Cristo y a la Eucaristía el capitel del Sacrificio de Isaac⁸⁶, en el que aparece el cordero, la presencia del crismón en la cruz gemada de la

83 En el *Evangelio de Mateo* se enumeran las obras de misericordia que se consideran fundamentales para alcanzar la vida eterna (*Mateo*, 25: 34-40).

84 Rupin, E., *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Treignac, 1981 (1897), p. 309; Rey, R., *L'art des cloîtres romans...*, op. cit., p. 60; Cazes, Q., Scellès, M., op. cit., p. 58.

85 Cazes, Q., Scellès, M., op. cit., p. 48-49.

86 Autores como Clemente de Alejandría, Ireneo de Lyon, Melitón de Sardes, Tertuliano, Orígenes, Agustín de Hipona, Juan Crisóstomo, Isidoro de Sevilla o Alcuino de York interpretaron este episodio como una prefiguración del sacrificio de Cristo. Por otra parte, Juan Crisóstomo y Ambrosio de Milán relacionaron el sacrificio de Isaac



Fig. 16. Capiteles en el pilar noroeste del claustro de la abadía de Moissac. Sacrificio de Isaac y Cristo y la Samaritana. Foto: autor.

Exaltación de la Cruz, la hostia que porta el ángel de la Anunciación a los pastores y, por supuesto, la ayuda de Habacuc a Daniel (fig. 3)⁸⁷. Rutchick observa que san Felipe y san Andrés, ambos representados en el pilar noroeste del claustro, son los dos únicos apóstoles que aparecen citados por su nombre en la narración bíblica del milagro de los panes y los peces⁸⁸, lo cual, de nuevo, está justificado por su posición frente al refectorio y por formar parte de este ciclo eucarístico. Además, el templo de la presunta escena de los cruzados en Jerusalén podría ser la Anástasis, es decir, el lugar donde habría estado el sepulcro de Cristo y, por tanto, sería una nueva referencia

con la Eucaristía (Hernández Ferreirós, A., "El sacrificio de Isaac", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VI, 11 (2014), p. 68 y 70-71. Versión en internet: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Sacrificio%20de%20Isaac.pdf> [última consulta: 24/6/2016]).

87 Reau, L., *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, 1, 1956, p. 402; Travis, W.J., "Daniel in the lions' den: problems in the iconography of a cistercian manuscript Dijon. Bibliothèque Municipale, ms 132", *Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*, II, 1-2 (2000), p. 53.

88 Rutchick, L., *Sculpture programs...*, *op. cit.*, p. 249-250. La autora, para justificar su vinculación con el Bautismo, recurre nuevamente a un argumento forzado, pues comenta que dicho milagro es el pasaje anterior al de Cristo caminando por las aguas.

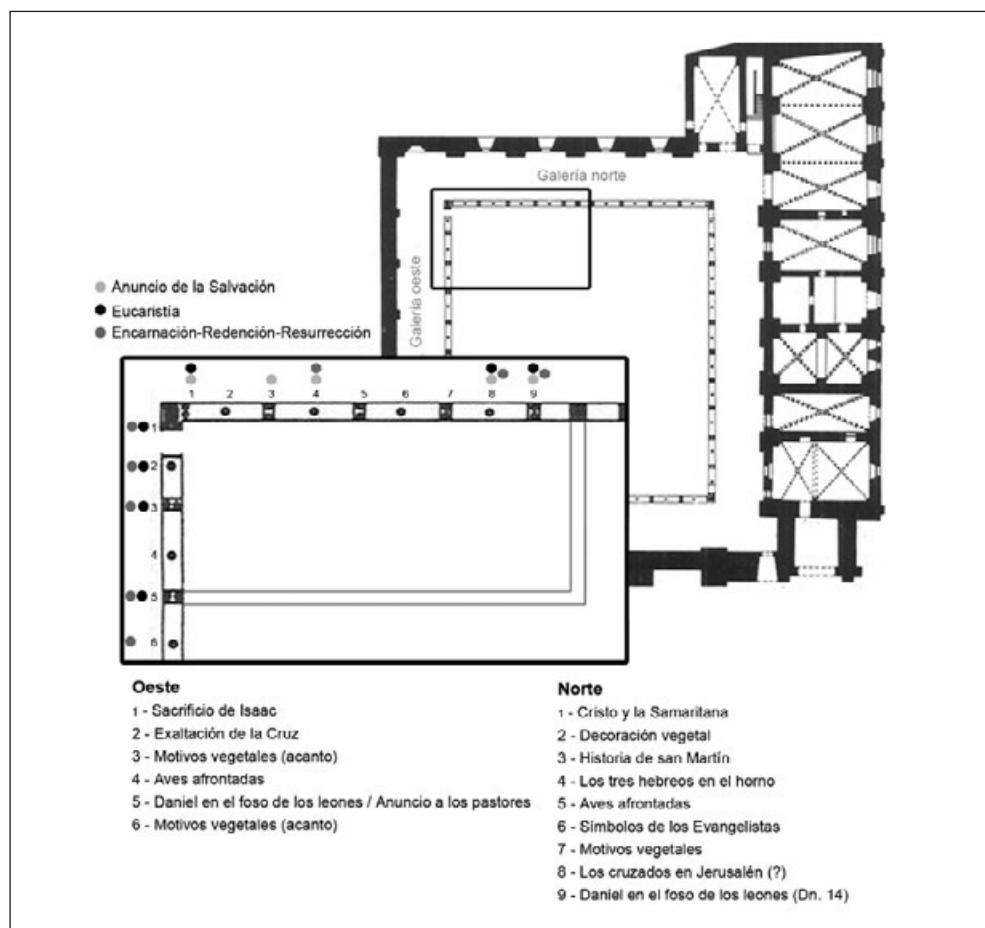


Fig. 17. Gráfico con la disposición de los capiteles del perímetro del *lavatorium* del claustro de la abadía de Moissac. Planta: Durliat, M., *La sculpture romane de la route...*, *op. cit.*, p. 123. Esquema del autor.

eucarística⁸⁹. Wirth, al afirmar que la hostia que lleva el ángel que anuncia el Nacimiento hace del Cristo encarnado y de la Eucaristía dos términos de una misma ecuación⁹⁰, ilustra de forma elocuente la interacción de los ciclos iconográficos descritos con el tema rector del programa desarrollado en esta zona del claustro.

Las cestas y cimacios con motivos vegetales, que hasta la fecha se han considerado meramente ornamentales, también pueden tener su lectura simbólica vinculada con este programa. Así, el capitel de la galería oeste situado junto a la Exaltación de

89 Rey, R., *L'art des cloîtres romans...*, *op. cit.*, p. 66; Cazes, Q., Scellès, M., *op. cit.*, p. 216. Castiñeiras considera que la imagen arquitectónica de este capitel alude a la ciudad de Jerusalén, y no al Santo Sepulcro *stricto sensu* (Castiñeiras González, M.A., "Puertas y metas de la peregrinación: Roma, Jerusalén y Santiago hasta el siglo XIII", en *Peregrino, ruta y meta en las peregrinaciones mayores*, Caucí P. (dir.), VIII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos (Santiago de Compostela, 13-15 octubre 2010), Santiago de Compostela, 2012, p. 345).

90 Wirth, J., *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 237.



Fig. 18. Capitel con Cristo Triunfante en la catedral de San Pedro de Ginebra. Foto: autor.

la Cruz está decorado con hojas de acanto, planta que se ha relacionado con la inmortalidad. Sobre él, en el cimacio, se desarrolla un friso de flores de cuatro pétalos encima de sendas bases de ocho hojas. Algunas de estas flores lucen un círculo en el centro con una cruz, indicio de que podrían hacer referencia al *margaritum*, término con el que se denominaba a un relicario que contenía un fragmento de la cruz de Cristo y que también se incluye en una cita del poeta y obispo de Poitiers Venancio Fortunato, quien, al tratar sobre la Eucaristía, dice: “Corporis Agni margaritum ingens”⁹¹. El crismón inciso y el *nomen sacrum* de Cristo (XPO) presentes en los tacos de las caras exterior e interior avalan esta lectura⁹².

Llegados a este punto podemos retomar la cuestión que veníamos desarrollando desde el comienzo de este trabajo. En el contexto del complejo programa iconográfico que hemos descrito, la clave para interpretar la postura sedente con los brazos alzados que adopta Daniel en las dos cestas del claustro nos la proporciona el capitel de la Exaltación de la Cruz, el cual varios autores han vinculado con la liturgia

⁹¹ Venantii Fortunati Operum Pars I. Misc. Lib. III. Caput XXV, *Ad Felicem episcopum Biturigensem, scriptum in turrem ejes* (Migne, PL, t. LXXXVIII, 1850). Canellas López, A., San Vicente, A., *La España románica: Aragón*, Madrid, 1979, p. 207.

⁹² Durliat y Cazes son de la opinión de que estas inscripciones dotan a la cesta de un carácter que va más allá de lo ornamental, y que la decoración vegetal designa la belleza de la obra del creador y es signo de la presencia del Padre Eterno (Durliat, M., *La sculpture romane de la route...*, op. cit., p. 155; Cazes, Q., Scellès, M., op. cit., p. 52).

cluniacense del Viernes Santo y la fiesta de la Invención y la Exaltación de la Cruz del 14 de septiembre, así como con los sermones de Odilón de Cluny sobre el tema⁹³. La imagen de la Cruz sostenida por ángeles suele acompañar a la efigie de Cristo Triunfante, modalidad de teofanía habitual en la representación de la Parusía y caracterizada por que la figura de Cristo aparece entronizada con los brazos elevados mostrando sus llagas⁹⁴. No debe de ser fruto de la casualidad que esta postura sea idéntica a la que adoptan las dos figuras de Daniel. Una posible explicación a esta mimesis gestual nos la aporta Christe cuando justifica la presencia del profeta en el relieve lateral occidental del pórtico de Beaulieu-sur-Dordogne asociándolo a la predicción del triunfo del Hijo del Hombre (*Daniel* 7: 13), el cual preside el tímpano de la portada⁹⁵. A diferencia de lo que sucede en Ntra. Sra. de la Dorada en Tolosa o en la catedral de Ginebra, en donde las imágenes del Cristo Triunfante y la de la Exaltación de la Cruz se muestran separadas, ocupando las caras opuestas de un mismo capitel o pilar⁹⁶, en Moissac no aparece la figura de Cristo. De esta significativa ausencia podría inferirse que el gesto mimético del profeta en el capitel cercano (fig. 4) tendría por objetivo la alusión al anuncio de la Segunda Venida de Cristo. De esta forma, esta cesta, lejos de representar la condena del profeta narrada en *Daniel* 6, mostraría una imagen genérica de Daniel en el foso en la que se enfatizaría su rol profético, al haber predicho tanto la venida del Mesías –de ahí que vaya acompañado del Anuncio a los pastores en la cara opuesta de la cesta–, como la Parusía –razón por la que asume el gesto del Cristo Triunfante–. Como consecuencia de ello, se entienden los motivos de la diferente forma de representar a Daniel en los dos capiteles claustrales. Mientras que en la cesta de la galería norte, la presencia de Habacuc y el ángel es coherente con la evocación de la Eucaristía y, en el sentido anagógico, con el ciclo del anuncio de la Salvación que se desarrolla en la misma, en la de la panda oeste prevalece la lectura alegórica, pues la atención se centra en la figura del profeta como prefiguración de Cristo y de su Resurrección, y en su función como profeta visionario que anunció las dos Venidas de Cristo.

Un detenido análisis del contexto iconográfico del capitel del claustro de Nuestra Señora de la Dorada de Tolosa nos puede llevar a conclusiones similares, aunque con ciertos matices diferentes. Algunos de los capiteles conservados en el Musée des

93 Horste, K., *op. cit.*, p. 99; de la Haye, R., *Apogée de Moissac...*, *op. cit.*, p. 211; Sirgant, P., *op. cit.*, p. 241; Cazes, Q., Scellès, M., *op. cit.*, p. 48. Para los sermones sobre la Exaltación de la Cruz de Odilón, véase Iogna-Prat, D., "La Croix, le moine et l'empereur: dévotion à la croix et théologie politique à Cluny autour de l'an Mil", *Études clunisiennes*, Paris (2002), versión en internet: <http://www.cairn.info/etudes-clunisiennes--9782708406810-page-75.html> [última consulta: 10/6/2016]. Christe ha profundizado en el origen de esta imagen de la cruz sostenida por dos ángeles y su relación con la representación de la Visión de Mateo y la liturgia de Viernes Santo (Christe, Y., *La vision de Matthieu...*, *op. cit.*, p. 45-46).

94 Christe explica extensamente como la representación de la Visión de Mateo (*Mateo* 24-25), en la que se narra la Parusía, suele ir acompañada de la presencia de la Cruz, en ocasiones sostenida por ángeles (Christe, Y., *La vision de Matthieu...*, *op. cit.*).

95 Christe, Y., *La vision de Matthieu...*, *op. cit.*, p. 39.

96 *Ibid.*, p. 43-44.

Augustins, y atribuidos al Primer Taller de la Dorada, tal y como comenta Horste, tienen un evidente sentido escatológico. Las imágenes de la Exaltación de la Cruz, como en el caso de Moissac, y del Juicio Final (resurrección de los muertos y Psicostasis) han sido puestas en relación con la doctrina cluniacense de la Resurrección y triunfo de Cristo⁹⁷. Sin embargo, esta autora excluye de este grupo el resto de capiteles por su temática, opinión que no compartimos, como veremos en las siguientes líneas. En lo que respecta al capitel de Daniel, la indiscutible presencia del castigo de los conspiradores en la cara posterior enfatiza la ya de por sí estrecha relación simbólica entre el profeta y el Juicio Final. Los leones, en el sentido anagógico, pasan a ser la imagen del Juez supremo, que salva al justo y castiga a los malvados. Por su parte, episodios como el Prendimiento o la historia de la degollación de san Juan Bautista tienen en común que son consecuencia de decisiones judiciales injustas. Tal y como hemos visto que podía suceder en el deambulatorio de San Saturnino de Tolosa o en el transepto de Saintes, también podría darse en el claustro de la Dorada una contraposición entre la justicia terrenal y la divina. El Prendimiento y el martirio del Bautista, junto a la condena de Daniel, representarían la primera, pero a la vez serían alegoría del sacrificio que marca el camino para salir airoso del Juicio Final. Tampoco la escena de la Transfiguración es ajena al carácter escatológico del programa, pues al bajar del monte, Cristo anunció a sus discípulos su resurrección⁹⁸. Incluso este episodio permite relacionar esta con san Juan Bautista, a quien en el mismo pasaje se asocia con Elías. Además, la presencia de san Miguel, en la Psicostasis, y la del ángel con el libro y la cruz, abre la posibilidad a la existencia de un nuevo vínculo con el profeta que justifique su integración en el programa escatológico claustral. Daniel, en la visión narrada en *Daniel* 12, recibió del arcángel la encomienda de mantener cerrado hasta el día del Juicio el libro en el que figuraban inscritos los que se salvarían. No en vano, el arcángel es una de las imágenes que más frecuentemente aparece junto a Daniel en la escultura románica, en concreto en un 10% de los casos. Pero es la presencia de la Exaltación de la Cruz la que permite establecer, como ocurría en Moissac, un vínculo alegórico entre la figura del profeta y la del Cristo Triunfante, y, por tanto, justificar el hecho de que aquel adopte la gestualidad habitual de este. Si bien en Moissac la temática de la zona noroccidental del claustro puede estar determinada por la situación del refectorio y de la fuente, en la Dorada cabría preguntarse hasta que punto su condición de panteón condal podría haber influido en la definición del programa y la selección y ubicación de los temas de los capiteles. Si en el espacio del *lavatorium* del claustro de Moissac la ausencia de la imagen de Cristo Triunfante y de escenas relacionadas con el Juicio Final llevan a pensar que el programa iconográfico se centra en evocar la esperanza de la Salvación y el anuncio de la Parusía, en la Dorada se hace más énfasis en el Juicio Final y en la Parusía.

97 Horste, K., *op. cit.*, p. 99; de la Haye, R., *Apogée de Moissac...*, *op. cit.*, p. 211.

98 Mateo 17: 9.

Resulta significativo comprobar que un 54% de las piezas que siguen este modelo iconográfico de Daniel sedente con los brazos elevados se encuentran en monasterios benedictinos. Es por ello que no resulta arriesgado vincular el origen y desarrollo del mismo, al menos en lo que a la escultura monumental se refiere, a los establecimientos de dicha orden.

En Ginebra, punto de partida de la denominada *Via gebennensis* –la cual conecta la ciudad suiza con la *Via podiensis*–, una de las dos representaciones de Daniel de la catedral de San Pedro se encuentra, como ocurría en Hoyos, afrontada a la imagen de un Cristo sedente que alza los brazos. A pesar de que el profeta no adopta esta misma postura, la asociación tipológica entre ambas figuras es evidente, como así ya ha sido comentado por Christe, para quien, tanto en Ginebra como en Beaulieu-sur-Dordogne, existe una voluntad de vincular los capítulos XXIV y XXV del *Evangelio de Mateo* con el capítulo VII del *Libro de Daniel*⁹⁹. En el mismo pilar en el que se halla la cista con la efigie de Cristo, aparecen también el Sacrificio de Isaac y la Exaltación de la Cruz, lo que permite establecer un claro paralelismo con la sección norte de la galería occidental de Moissac. Además, al igual que sucede en dicho claustro benedictino, en Ginebra, en las proximidades del episodio de Daniel, concretamente en el pilar noroeste del mismo tramo de la nave central, se encuentra una escena relacionada con la Resurrección, en este caso, la *Visitatio Sepulchri*. La contraposición que encontramos en la catedral suiza entre la imagen del profeta y Cristo, en el contexto de un programa iconográfico tan similar al de Moissac, es un nuevo y elocuente indicio de que la adopción por parte de Daniel de la postura sedente con los brazos alzados se debe a una voluntad de manifestar por medio de la gestualidad su condición de prefiguración del Cristo Triunfante y no a una evolución del tradicional modelo orante paleocristiano.

Epílogo: el Daniel entre leones del Pórtico de la Gloria, juicio y ordalía

Al igual que los peregrinos que recorren el Camino de Santiago, el final de nuestro periplo, tras haber visitado hitos tan relevantes de la ruta jacobea como Tolosa, Saintes o Moissac, no puede ser otro que la catedral compostelana. En la misma no encontramos una representación de Daniel sedente con los brazos alzados, pero sí una imagen del profeta junto a una teofanía que adopta dicha postura en compañía de ángeles que portan los *arma Christi*. La original efigie del profeta abraza a dos leones en el zócalo del parteluz del Pórtico de la Gloria (fig. 19), a los pies de la *Maiestas* de la

99 Christe, Y., “Le portail de Beaulieu: étude iconographique et stylistique”, *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 6 (1970), p. 58, 62-63 y 67; Franzé, B., “Art et réforme clunisienne: le porche sculpté de Beaulieu-sur-Dordogne”, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 2014, p. 22, versión en internet: <http://cem.revues.org/13486> [última consulta: 21/6/2016].

Parusía del tímpano. En tan relevante espacio de la seo compostelana encontramos, de nuevo, el binomio Cristo Triunfante-Daniel, en el que al menos uno de ellos aparece sedente con los brazos alzados. La interpretación de la base del mainel con el profeta no es evidente. Desde que Porter lo identificó con Daniel entre los leones¹⁰⁰, algunos autores han aceptado dicha lectura¹⁰¹ y otros han planteado alternativas diferentes, como la que ve en dicha imagen a Hércules¹⁰², Sansón¹⁰³, Adán¹⁰⁴ o, incluso, al héroe sumerio Gilgamesh¹⁰⁵. Buena parte de los argumentos que aporta Vigo para justificar que se trata de Hércules y no de Daniel están basados en una errónea extrapolación de las características del Daniel paleocristiano a la época románica. Así, en contra de lo que afirma dicho autor, no son escasas las representaciones del profeta en las que interactúa de diferentes formas con los leones¹⁰⁶, tampoco es cierto que lo más normal sea representarlo joven e imberbe –en un 21,8% (18,44%) el profeta lleva barba– y lo de la “fortaleza más espiritual que física” no deja de ser un aspecto excesivamente subjetivo y difícil de constatar. La postura del personaje central y su forma de interactuar con los leones, sujetándoles del cuello, no es extraña en las representaciones de Daniel en el foso. Uno de los ejemplos



Fig. 19. Representación de Daniel entre los leones en el zócalo del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela. Foto: autor.

¹⁰⁰ Porter, A.K., *La escultura románica en España*, Barcelona, 1928, p. 66.

¹⁰¹ Pita Andrade, J.M., “Varias notas para la filiación artística de Maestre Mateo”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, X (1955), p. 393-394; Núñez Rodríguez, M., “De la universalidad del pueblo elegido al valor del credere”, en *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago, 2000, p. 106; Castiñeiras González, M.A., *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1999, p. 35-36; *eadem*, “A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés”, *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*, 14, Santiago de Compostela (2002), p. 295; *eadem*, “El profeta Daniel en el arte europeo”, *Galicia, o sorriso de Daniel*, Villares, R. (dir.), 2004, p. 179; Moure Pena, T.C., “Los monstruos antropófagos en el imaginario románico galaico. Significado, contexto y audiencias”, *Codex Aquilarensis*, 26 (2010), p. 15.

¹⁰² Moralejo Álvarez, S., “El Pórtico de la Gloria”, en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Franco Mata, Á. (dir. y coord.), *Santiago de Compostela*, 2004, p. 284 (publicado originalmente en *FMR*, Franco María Ricci, 1993, p. 28-46); Boto Varela, G., “Representaciones románicas de monstruos y seres imaginarios. Pluralidad de atribuciones funcionales”, en *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, 2007, p. 109-110; Vigo Trasancos, A., “Tras las huellas de Hércules, la Historia de España, la Torre de Crunna y el Pórtico de la Gloria”, *Quintana*, 9 (2010), p. 225-229.

¹⁰³ Otero Túñez, R., “Problemas de la catedral románica de Santiago”, *Compostellum*, X, 4 (1965), p. 973-974.

¹⁰⁴ Vidal Rodríguez, M., *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago: explicación arqueológica y doctrinal*, Santiago, I, 1926, p. 29; Yarza Luaces, J., *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1984, p. 33; Yzquierdo Perrín, R., “El Maestro Mateo”, *Historia* 16, Madrid (1992), p. 14.

¹⁰⁵ Silva Costoyas, R., *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, 3ª ed., Santiago de Compostela, 1999, p. 240.

¹⁰⁶ No resulta adecuado basar una contraargumentación en una comparación con solo dos piezas, como hace dicho autor.

más parecidos se encuentra en un capitel de la iglesia asturiana de San Salvador de Fuentes¹⁰⁷. Por lo comentado en este trabajo, y considerando el lugar tan destacado que ocupa el profeta en la basa del parteluz, su presencia se justifica por ser prefiguración de Cristo –con cuya imagen está alineado ocupando el eje central del pórtico– y anuncio de la Salvación. Además, al igual que sucede en San Saturnino de Tolosa¹⁰⁸, también se establece un paralelismo entre el profeta y el santo principal del templo, pues en el pórtico, el apóstol, ubicado en el mismo eje central, aparece sentado sobre un faldistorio que se apoya sobre dos leones que le flanquean.

Sin embargo, hay un aspecto que resulta totalmente novedoso en las representaciones de Daniel en la escultura románica. Las fauces de los leones son unos llamativos y profundos agujeros, los cuales no se deben solamente a una motivación estética. Boto comenta como en la restauración de la cripta bajo el Pórtico, Pons Sorolla pudo comprobar como unos conductos atravesaban los plementos de las bóvedas y llegaban hasta las fauces de estos leones, por las que saldría el humo procedente de las velas e incensarios del espacio inferior, lo que originaría un efecto irreal y sobrecogedor en los fieles¹⁰⁹. Dichos conductos, que, efectivamente, formaban parte del sistema de ventilación de la cripta, lamentablemente se vieron alterados por intervenciones posteriores, lo que ocasionó toda una serie de problemas estructurales y de condensación de humedad¹¹⁰. No cabe duda que el estremecedor efecto escenográfico que comenta Boto acentuaría el sentido de Daniel como dominador de los diabólicos leones, cuyas fauces no serían otra cosa que la entrada del infierno. Teniendo en cuenta la vinculación del espacio del pórtico con la celebración de dramas litúrgicos¹¹¹ y ceremonias áureas¹¹², quizás podría plantearse para estos orificios otra función –no incompatible con la comentada– relacionada con juramentos realizados en el marco de ordalías a modo de *Bocca de la Verità*, tal y como estudió en su día Mariño para el caso de Santiago de Carrión¹¹³. Una posible representación de este tipo de ceremonias en relación

107 También aparece un individuo, posiblemente Daniel, sujetando a los leones de una forma similar en Lanville, Rétaud, Sainte-Orse, Salles, Talmont-sur-Gironde, Mauriac, San Ambrosio de Milán, catedral de la Seo de Urgel y en el claustro del monasterio de San Benito de Bages.

108 Lyman ve una relación implícita entre la imagen de Daniel y la del san Saturnino que figuraba flanqueado por dos leones en la Puerta de los Condes (Lyman, T. W., *op. cit.*, p. 27-29).

109 Boto Varela, G., *op. cit.*, p. 109-110.

110 Agradezco al Dr. Prado-Vilar la información facilitada al respecto de estos conductos.

111 Moralejo Álvarez, S., *op. cit.*, p.; Castiñeiras González, M. A., “Cremona y Compostela: de la performance a la piedra”, *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Calzona, A., Campari, R., Mussini, M. (eds.), Milán, 2007, p. 173-179.

112 Prado-Vilar, F., “Cuando Brilla la Luz del Quinto Día: El Pórtico de la Gloria y la Visión de Mateo en el Espejo de la Historia”, *Románico*, 15, 2012, p. 8-19; *idem*, “La culminación de la catedral románica. El maestro Mateo y la escenografía de la Gloria y el Reino”, *Enciclopedia del Románico. A Coruña*, Valle Pérez, J. C., Bango Torviso, I. G. (coords.), Aguilar de Campoo, 2013, p. 1012-1014.

113 Esta autora interpreta como juramentos con *Bocca de la Verità* ciertas escenas en las que unos personajes introducen sus manos en las fauces de una cabeza de león en la portadas palentinas de Santiago de Carrión de los Condes y de Arenillas de San Pelayo, y en un capitel, también palentino, conservado en la Walters Art Gallery de Baltimore (Mariño, B., “In Palencia...”, *op. cit.*, p. 356-357). Vila propone una interpretación similar para un capitel de la iglesia de San Andrés de Ávila (Vila da Vila, M.M., *Ávila Románica: Talleres Escultóricos de Filiación Hispano-Languedociana*, Ávila, 1999, p. 224-225).



Fig. 20. Capitel con personaje que introduce la mano en una boca monstruosa en la catedral de San Pedro de Ginebra. Foto: autor.

al peregrinaje a Santiago la podemos ver a bastante distancia de tierras gallegas, en la ya citada catedral de San Pedro de Ginebra. En uno de los capiteles del pilar sureste del tramo occidental de la nave septentrional aparece un individuo agachado, que viste un calzón y que introduce su mano izquierda en una boca monstruosa (fig. 20). Colocado simétricamente al otro lado del capitel central del mismo pilar, en el que aparecen unos leones, figuran dos personajes de rodillas, con las manos en la cintura, uno de los cuales luce una concha prendida del pecho, por lo que ha sido identificado con un peregrino¹¹⁴. Lo curioso es que estas escenas se desarrollan junto a la segunda de las representaciones de Daniel en el foso de los leones de este templo¹¹⁵. Precisamente, entre los condenados en el Infierno del propio Pórtico de la Gloria, aparecen dos personajes cuyas manos están siendo mordidas por las potentes fauces de un ser monstruoso (fig. 21). Mariño asocia este tipo de castigo, que figura en algunos ciclos infernales en el tránsito entre los siglos XII y XIII¹¹⁶, con un procedimiento de prestación de juramento¹¹⁷.

¹¹⁴ Deuber-Pauli, E., *Cathédrale Saint-Pierre. Les chapiteaux*, Ginebra, 1988, p. 62-68.

¹¹⁵ El episodio de la condena de Daniel está repartido actualmente por varios capiteles que, tras ser reutilizados en las reformas del siglo XVIII, se encuentran separados. Originalmente el conjunto formaba parte de la fachada occidental.

¹¹⁶ También aparece en una de las dovelas de las arquivoltas de la Puerta del Juicio de la catedral de Tudela.

¹¹⁷ Mariño, B., "El Infierno del Pórtico de la Gloria", en *Actas del Simposio O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo* (Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988), A Coruña 1991, p. 385.



Fig. 21. Detalle del Infierno del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela. Foto: autor.

Como veíamos al inicio al hablar del deambulatorio de San Saturnino de Tolosa, en el pórtico compostelano podríamos estar, de nuevo, ante un espacio en el que la convivencia entre escenas alusivas a la justicia divina y elementos vinculados a la justicia humana requiere la presencia de Daniel. De esta forma, en la imagen del profeta del Pórtico de la Gloria convergen buena parte de las variadas lecturas que contribuyeron a su popularidad y amplia difusión en la escultura monumental románica.

Fecha de recepción / date of reception / data de recepción: 26-06-2016

Fecha de aceptación / date of acceptance / data de aceptación: 5-07-2016