

Juan Antonio Olañeta Molina

¿Señor de los animales o Daniel en el foso de los leones? Construcción y deconstrucción de una *inventio* historiográfica

Resumen: La historiografía ha asociado el origen de la representación de Daniel entre los leones con Gilgamesh y el Señor de los animales, imágenes que llegarían a Occidente por medio de tejidos orientales. Sin embargo, la génesis del modelo iconográfico simétrico de Daniel orante, que surge en las catacumbas, no debería asociarse con estos lejanos personajes, sino con la cultura visual de la Roma imperial, donde la costumbre de orar de pie con los brazos alzados estaba muy extendida. En la Edad Media, esta imagen de Daniel estaba tan asentada en la cultura visual occidental, que la llegada de los citados textiles tuvo un impacto nulo o muy escaso sobre la misma. Las representaciones románicas de personajes entre leones se alejan notablemente de estos presuntos y remotos modelos y, en ningún caso, pueden interpretarse como el Señor de los animales, personaje fruto de la invención historiográfica.

Palabras clave: Señor de los animales, Daniel, iconografía, historiografía, Gilgamesh

Abstract: Historiography has associated the origin of the representation of Daniel in the lions' den with Gilgamesh and the Master of the animals, images that would arrive at the West by means of oriental tissues. However, the sources of the symmetrical iconographic model of Daniel prayer, which arises in the catacombs, should not be associated with these distant characters, but with the visual culture of imperial Rome, where the custom of praying with raised arms was very extended. In the Middle Ages, this image of Daniel was so settled in Western visual culture, that the arrival of these textiles had a null or very little impact. The Romanesque representations of characters between lions differ markedly from these presumed and remote models and, in no case, can be interpreted as the Master of the animals, a character product of the historiographical invention.

Keywords: Master of Animals, Daniel, iconography, historiography, Gilgamesh

“Il est souvent dangereux de rapprocher des figurations offrant certaines analogies de formes, car ces analogies peuvent être fortuites ou reposer sur des phénomènes de convergence. En l'occurrence, les divers aspects du héros encadré d'animaux affrontés peuvent se rapporter à des traditions différentes, n'ayant, entre elles, aucun lien.” (Salin 1942: 220)

En 1913, Dieulafoy, leyendo en una sesión de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres una comunicación escrita y enviada por Wrangel, corrigió la

interpretación que este autor proponía para dos capiteles de la catedral de Lund, en los que figuran sendos personajes entre dos aves. Donde el autor del texto de la comunicación identificaba a Daniel en el foso de los leones, Dieulafoy veía el mito de Gilgamesh, interpretación que hizo extensiva a un capitel de la abadía de Boscherville (Wrangel – Dieulafoy 1913: 322, 325). Se inició así una de esas ideas equivocadas, basadas en muchas ocasiones tan solo en lo aparente, que enraízan en la historiografía y se repiten de forma sistemática sin que previamente sean sometidas a la necesaria y rigurosa revisión crítica. Lo curioso del caso es que las tablillas en escritura cuneiforme en las que se narra el poema épico de Gilgamesh fueron descubiertas en el transcurso de unas excavaciones realizadas en el palacio de Asurbanipal y enviadas a Londres, donde fueron traducidas en 1872 por George Smith¹. Es por ello que difícilmente el escultor románico que trabajó en la catedral escandinava pudo representar a un personaje del que ignoraba absolutamente su existencia. Adicionalmente, Dieulafoy relató un hipotético periplo del modelo iconográfico hasta llegar a un tejido sasánida conservado en el Museu Episcopal de Vic². Ello dio pie a una nueva confusión, la derivada del hecho de no distinguir entre “representar a” de “representar como”.

Ese mismo año, De Launay (1913) interpretó ese mismo capitel de Boscherville como una *potnia theron*. Poco más tarde, en 1922, Mâle reiteró la identificación con Gilgamesh del capitel de Boscherville. Para ello negó que se tratara de Daniel entre los leones realizando una afirmación que no se corresponde con la realidad: «Les artistes romans le savaient fort bien, car, quand ils sculptent Daniel, ils le représentent priant, les bras levés, entre deux lions qui le regardent et n’osent approcher»³. Adicionalmente, amplió la argumentación sobre el presunto recorrido del modelo iconográfico apuntado por Dieulafoy hasta llegar a la Edad Media: «Les étoffes sassanides transmirent aux Byzantins et aux Arabes l’antique image du tueur de lions», y citó nuevos tejidos que incluían este tema, como el sudario de San Victor de la catedral de Sens, que atribuyó a un artista bizantino inspirado en un modelo sasánida, o el de la abadía de Santa Walburga de Eichstadt (Mâle 1922: 352-353). Finalizó afirmando que «on comprend maintenant comment un mythe, vieux de plus de quarante siècles, a pu paraître sur nos chapiteaux romans: transmission merveilleuse assurément, mais qui pourtant s’explique» (Mâle 1922: 353). Baltrušaitis, en 1934, profundizó más en esta línea y afirmó, por ejemplo, que «le groupe de Gilgamesh se reconnaît dans le Daniel de neuilly-en-Donjon» (Baltrušaitis 1934: 43, Figura 27b). Aunque este autor no identificó la escena

¹ Ceram (1995: 247-249); Tigay (1982).

² Wrangel – Dieulafoy (1913: 323). Para el tejido de Vic, véase Martín (1986).

³ Mâle (1922: 352). La tipología de Daniel orante con dos leones se da tan solo en un 4,4% de las piezas con este motivo en la escultura románica (Olafeta 2017: 112), porcentaje que ni mucho menos se puede considerar representativo como para justificar la afirmación del insigne profesor francés.

con el héroe sumerio, sino que se limitó a manifestar su presunta similitud formal, lo hizo utilizando una imagen equivocada, pues en neuilly-en-Donjon tan solo hay un león junto al profeta (Figura 1), y no dos como dibujó⁴. un nuevo error a añadir a los cimientos sobre los que se fue construyendo esta insostenible teoría. Relacionó los leones situados con la cabeza hacia abajo del capitel hispanovisigodo de San Pedro de la nave y de las hebillas merovingias con los que suelen flanquear a Gilgamesh, y afirmó que «cette étrange représentation d'animaux dont la tête pend sans raison et dont le corps se dresse verticalement est bien difficile à expliquer dans les monuments du Moyen Age chrétien» (Baltrušaitis 1934: 43). Sorprendente y sin fundamento resulta la comparación que realizó de los leones de las piezas de Arlés (Figura 2, dcha.), Fidenza, Lescar, Luz-Saint-Sauveur, Módena, Saint-Lizier y el claustro de la Dorada de Tolosa con los que acompañan a una divinidad hitita encontrada en Karkemish (Figura 2, izda.), lugar que define de «une importance capitale» (Baltrušaitis 1934: 55). Además, según él, la imagen de un genio que aparece en dicha obra sujetando por el collar a las fieras se transformó en Occidente en Daniel. Sobre la manera en la que estas obras llegaron a la plástica medieval, en un artículo publicado al año siguiente explica lo siguiente:

Il ne nous appartient pas de rechercher les nombreuses voies historiques par lesquelles la composition ornementale de l'homme entouré de bêtes a pénétré dans le Moyen Age chrétien. D'une part, les arts de l'antiquité classique donnent plusieurs thèmes: Hercule, luttant contre des monstres, Orphée charmant les animaux, qui gardent, malgré les nouveautés du style, un souvenir des vieilles compositions de l'Asie. D'autre part, les arts sassanides, musulmans, l'Egypte copte, les bijoux barbares, certains motifs de l'Europe de Hallstatt et de la Tène, suffisent à établir des liens entre le foyer artistique de la Mésopotamie ancienne et le Moyen Age naissant. (Baltrušaitis 1935: 107).

Hinks, al estudiar en 1938 un bronce de la colección Payne Knight del British Museum, en el que se representa a un hombre entre dos grifos, introdujo un nuevo elemento en esta historia cuando afirmó que «here the 'master of animals' theme is unmistakable». Ante la imposibilidad de dar con la identificación de esta deidad, concluyó que «it is better to leave him for the time being without a name and call him simply 'The Master of Animals'» (Hinks 1938: 264). Con esta afirmación se inició una práctica, habitual entre bastantes especialistas, mediante la cual cualquier personaje entre dos leones podía ser interpretado como el Señor de los animales⁵, sin importar que éste fuera una figura ignorada por la cultura que había realizado la obra en cuestión. De esta forma el “tipo” se convirtió en el “tema”.

⁴ Este dibujo fue reutilizado, sin corregir, por Deonna (1949: fig. Ib22).

⁵ En adelante, utilizaremos la mayúscula para referirnos al “Señor de los animales” como un personaje concreto, y la minúscula para aludir al tipo “señor de los animales”.

una cosa es que en diferentes culturas de la Antigüedad se adorara a divinidades que, por tener entre sus atribuciones el dominio sobre los animales, se las representara entre bestias, y, por tanto fueran susceptibles de ser incluidas bajo una tipología que se puede denominar “señor de los animales”, y otra muy diferente que el motivo representado en una obra determinada sea el “Señor de los animales”, deidad o personaje del que no consta su existencia.

A pesar de que la epopeya de Gilgamesh había quedado olvidada en la noche de los tiempos, la ocurrencia de identificar con el héroe sumerio a personajes entre leones realizados en la Edad Media se fue extendiendo y consolidando⁶. Así, Mendell (1940: 69, 76, 80) dudaba a la hora de interpretar como Daniel o Gilgamesh diferentes capiteles de Saintonge – Thaims, Biron y Chadenac – y Henry (1942-1943: 286) explicaba la actitud de coger las garras de los leones en los capiteles de Saint-Lizier como una fusión del tema de Daniel y el de Gilgamesh. Salin (1942: 234-235) en relación al sudario de San Víctor y al tejido del museo de Vic no albergaba duda alguna acerca de dicha interpretación. Sin embargo, respecto a la propuesta de Baltrušaitis de que ciertas representaciones de Daniel derivaban de la imagen de Gilgamesh, aunque confesaba que en un primer momento la había aceptado, finalmente, y tras un análisis detallado, se decantó por desestimar dicha alternativa, «tout en mettant en évidence un curieux phénomène de convergence» (Salin 1942: 237). Las razones con las que justificaba este cambio de opinión eran que los leones en las representaciones de Daniel no luchan contra el profeta y que le dan la espalda, y no el vientre, como en el caso del sumerio. En 1948, Green comentaba que la teoría de Baltrušaitis confundía a Daniel con Gilgamesh y alababa el intento de Mâle por diferenciar ambos motivos, al tiempo que citaba a Mendell como uno de los autores que volvían a la idea de que ambos temas eran difíciles de distinguir. Esta autora intentaba demostrar que «the specific forms and lessons of the den scene indicate that examples of the Gilgamesh type can often be relegated to a place among works either decorative in nature or with other subject matter» (Green 1948: 4). Es decir, no negaba que en el arte románico existieran representaciones que siguieran el tipo del héroe sumerio, pero limitaba su presencia a lo meramente decorativo.

un año después, Deonna, tras efectuar un repaso, desde su origen en Mesopotamia, de los que denominaba “maîtres des animaux”, afirmaba que «l’iconographie chrétienne ne fait que le maintenir a son tour, et le propager jusque dans l’art roman, accompagnant toujours le vieux dompteur mâle de lions [...] groupés héraldiquement avec lui» y añadía que «l’homme encadré par les fauves, pacifiques ou menagants, qu’il soit Daniel ou un autre, est lui aussi une survivance du dompteur des animaux» (Deonna 1949: 355). Este autor prefería referirse al señor de los animales que a Gilgamesh, al que consideraba el más célebre de entre este tipo

⁶ Deonna (1949: nota 132).

de dominadores de las bestias (Deonna 1949: 350-351). Esta denominación, que para Deonna englobaba de forma genérica a un tipo de personajes que muestran su poder sobre las bestias, conocerá la fortuna entre la historiografía, y será utilizada en adelante por bastantes autores como si se tratara de un personaje concreto. Así, serán frecuentes descripciones de individuos entre leones del tipo “se representa al Señor de los animales”, lo que, aplicado a la Edad Media carece de sentido, pues no corresponde a ningún personaje bíblico, ni vinculado con el culto cristiano, ni conocido en la sociedad del momento. A ningún escultor altomedieval le fue encomendado que plasmara “al Señor de los animales”, y mucho menos a Gilgamesh.

Deonna (1949: 356) contestaba a las objeciones de Salin señalando que «c'est bien la notion de la lutte du dieu contre les animaux qui inspire à l'origine le thème oriental». Para él «Daniel est bien un descendant du héros oriental, dit communément Gilgamesh, et de sa longue lignée essaimée en pays méditerranéens» (Deonna 1949: 358).

Con estos antecedentes, la mancha de aceite se ha ido extendiendo poco a poco. Crozet (1956: 85) opina que uno de los capiteles de Maillezais se trata más de Gilgamesh que de Daniel (Figura 3), Réau (1956: 403) afirma que el ideograma utilizado en las catacumbas para representar a Daniel es un motivo oriental, Dubourg-noves (1969a: 326) identifica una cesta de Saint-Ferme con un juvenil Gilgamesh (Figura 4), Craplet (1992: 336), aun renunciando a proponer una interpretación simbólica, comenta que el tema representado en el capitel del ábside de Ydes-Bourg deriva de la leyenda del héroe sumerio y para Durliat (1964: 50) un capitel descontextualizado procedente de la tribuna de la abadía de San Miguel de Cuxa podría representar el combate de Gilgamesh contra las fieras. Por su parte, Baylé (1992: 100), en relación al tímpano de Bully, afirma que «Daniel entre les lions, n'est probablement que l'adaptation d'une symbolique chrétienne à un motif beaucoup plus ancien né de l'Orient Sumérien et illustrant l'histoire de Gilgamesh».

En España, Mora (1963: 406-407) y Heras (1966: 137-139) identifican con este personaje mesopotámico sendos capiteles de Treviana, y Simancas, Gómez de Valenzuela (1973: 470) considera que uno de los de Majones podría derivar de dicho mito, y para Bastardes (1982: 474, 477) las representaciones de Sansón estarían influenciadas por el héroe sumerio. En la historiografía española son dos los trabajos que contribuirán notablemente a la extensión de estas ideas. Por una parte, Fernández González (1982: 155-160) opina que en una serie de capiteles asturianos – Amandi, Fuentes, Lugás y ujo – no se representa a Daniel, sino el «viejo modelo iconográfico de la lucha entre el vicio y la virtud», motivo cuyas raíces, afirma, que hay que buscar en la figura de Gilgamesh, y que llegó a Occidente mediante objetos de tipo suntuario. Este planteamiento es asumido posteriormente, siempre en relación a estas obras asturianas, por Álvarez (1999: 147) y Pando (2006a: 475; 2006b: 996). Cinco años después, Español (1987: 50) estudia el tema del señor de los animales, en cuyo esquema considera que se halla implícita la leyenda del héroe Gilgamesh, y cuya difusión en la Edad Media plantea

que arranca de modelos figurativos griegos y romanos. Esta autora da un paso más al incorporar elementos no manejados hasta el momento. Así, define al Señor de los animales como «la escena que presenta a un hombre flanqueado por dos animales a los que sujeta o mantiene atados» (Español 1987: 58). El matiz incorporado en esta proposición hizo fortuna, de tal forma que en adelante no fueron pocos los autores que a la hora de interpretar la imagen de un personaje que mantenía atado a unos leones, sin profundizar en las posibles causas asociadas a esta forma de interactuar con las bestias, realizaron automáticamente un silogismo del tipo: “mantiene atados a los leones, *ergo* es el Señor de los animales”. Así, por ejemplo, es elocuente el razonamiento que realiza Melero, asumiendo el planteamiento de Español, en relación a uno de los capiteles del claustro de la catedral Tudela (Figura 5): «es difícil pensar que esta escena pueda representar a Daniel entre los leones, porque el personaje central domina claramente los animales a los cuales tiene sometidos y atados por sendas cadenas», y se decanta por considerarlo como el «Señor de los Animales con un contenido simbólico que identifica a los animales – o seres monstruosos – con el pecado dominado por la gracia de Cristo» (Melero 1997: nota 6). Del planteamiento de esta autora se infiere que una de las características que definirían al Señor de los animales se convierte, sin que se presente argumento ninguno, en un elemento incompatible con las representaciones del profeta. De esta forma, se realiza un salto no justificado en el proceso de razonamiento lógico: dado que el Señor de los animales puede aparecer manteniendo amarrados a los leones, todo personaje que sujete con cuerdas a unos felinos debe ser dicho personaje. Sin embargo, existen ciertos antecedentes que permiten rebatir estos planteamientos, como por ejemplo las pinturas de la iglesia de Pürenli Seki (Ihlara, Capadocia, siglo X, Figura 6), en las que la figura de Daniel, identificado por una inscripción, aparece sujetando con cuerdas a los dos leones que le flanquean. Asimismo, otros santos muy vinculados iconográficamente con el profeta, como santa Tecla, son representados en ocasiones amarrando a las fieras, tal y como sucede en el relieve copto conservado en el Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Figura 7). En un capitel de la iglesia de la Trinidad de la abadía de las Damas de Caen el personaje que mantiene amarrados a dos leones está situado bajo una estructura rectangular que bien pudiera ser el foso al que fue castigado Daniel. En otra cesta de una ventana de la iglesia de Morlaas, un individuo que sujeta a los felinos con cuerdas aparece ataviado con vestimenta clerical (Figura 8), lo cual permite descartar que se trate del inexistente Señor de los animales y aumentar notablemente la probabilidad de que sea Daniel quien domina de esta forma a los leones y se muestra, de esta manera, como un ejemplo para los monjes⁷.

⁷ Respecto a las representaciones de Daniel con vestimenta clerical y su posible sentido tropológico, véase Olañeta (2011: 104-105). Este capitel de Morlaas es interpretado por Baltrušaitis (1935: 110) como un domador. Según Allègre (1952: 148) simbolizaría el triunfo de la fe y a Lacoste (1976: 11) el joven personaje central, al que califica de ‘pseudo-Daniel’, le evoca una cesta de la

Scheifele (1994: 48) incluye en la clasificación de las representaciones de Daniel en el foso que propone en 1994 un tipo al que denomina “Hero or Master of the Animals”, bajo el que agrupa aquellas obras en las que el profeta se sitúa en medio de los leones, ubicados simétricamente, en aparente combate y sujetándolos con los brazos extendidos en forma de cruz. Aunque la relación de obras que agrupa bajo esta categoría es más que cuestionable, su planteamiento representa un cambio cualitativo sustancial respecto a la situación anterior, pues acepta que la figura del profeta pueda asumir posturas y composiciones que se parezcan en algo a las que caracterizan a las de las divinidades o de los personajes susceptibles de ser considerados como señores de los animales, sin que ello le induzca a descartar la interpretación veterotestamentaria. Por su parte, Angheben, para quien el tema de Daniel «sans doute issu de l’art sumerien et en particulier du thème de Gilgamesh» (Angheben 2003: 184), califica de «maîtres des animaux anonymes» a aquellos personajes entre bestias que no pueden ser identificados con certeza con Daniel, David o Sansón (Angheben 2003: 288-297). Viendo algunas de las obras que incluye en esta categoría – Commagny, Saint-Laurent-en-Brionnais o Bussy-le-Grand –, la misma no deja de ser un cajón de sastre de escenas con animales que resultan difíciles de interpretar. Asocia a los personajes con vestimenta clerical, como Saint-Laurent-en-Brionnais, con eclesiásticos que son enfrentados a las fieras condicionados por el modelo de éxito del profeta. El uso que hace este autor del término “maître des animaux”, en el que incluye a Daniel, tiene más que ver con una tipología que con una interpretación. Sugiere que estos tipos de “maître des animaux” se podrían oponer, no solo a los enemigos espirituales de la Iglesia, sino también a sus adversarios humanos.

El panorama actual de la historiografía, en lo que se refiere a este asunto, comprende, básicamente, estos dos posicionamientos: el de quienes interpretan ciertas obras en las que figuran personajes entre leones directamente como Gilgamesh o el Señor de los animales⁸, y el de los que consideran que el modelo que sigue la representación de Daniel entre los leones deriva de modelos procedentes de Oriente, como Gilgamesh, que llegaron a Occidente por medio de tejidos o pequeños objetos⁹. Como ya hemos argumentado en las líneas precedentes, entendemos que la primera postura es errónea e injustificada. Pero, ¿qué sucede respecto a la segunda? ¿Realmente el tema de Daniel en el foso tiene su origen

nave de la catedral de Jaca en la que otro joven, que lleva atado a un león, parece ilustrar un pasaje de la profecía de Isaías respecto a la venida del Mesías en el que se menciona que un ternero y un cachorro de león irán juntos conducidos por un muchacho (Isaías 11:6).

⁸ Silva (1999: 240); Yarza (2000: 179); Blondin (2000: 180); Fernández Parrado (2004: 118-119); Sáenz (2008: 754); Lozano (2015: 198).

⁹ Sepúlveda (1991: nota 37); Martín (1986: 281-282); Baylé (1992: 100); González (1993: 207); Angheben (2003: 184); Tagliaferri (2003: 163); Camus – Carpentier – Amelot (2009: 53); García (2009: 14); Gaborit (2010: 215); Brott (2016: 13-16).

en las representaciones de Gilgamesh o de divinidades orientales que se muestran entre animales? Para responder a esta pregunta, obviamente, se ha de ir al origen de las figuraciones del episodio de Daniel en el foso, es decir, a los frescos de las catacumbas. Dos son las características más frecuentes en los ejemplos de señores de los animales que utilizan Baltrušaitis y Deonna para justificar sus teorías: que los leones aparecen rampantes o en posición invertida y que hay un contacto físico entre la figura humana y las fieras¹⁰. ninguna de las dos se encuentra en las pinturas paleocristianas. Los únicos puntos en común que presentan con los ejemplos orientales son el gesto de elevar los brazos del profeta y que la composición es simétrica y basada en una figura humana flanqueada por dos leones. Respecto al primero, el principal problema de los planteamientos esgrimidos por quienes apoyan esta teoría es que tan solo consideran como fuentes de las imágenes el mundo de las producciones artísticas, cuando, en realidad, la cultura visual se alimenta también de la vida cotidiana, de la liturgia, de las costumbres gestuales de la sociedad, etc. De la extendida y consolidada tradición en el mundo hebreo y romano de la oración con los brazos elevados, se ha de inferir que dicho gesto habría arraigado en la cultura visual del momento, hasta el punto de estar lo suficientemente interiorizado por parte de artistas y promotores, como para que la decisión de representar a un orante de esta forma no deba buscarse necesariamente en la inspiración de remotos personajes mesopotámicos. Además, la importancia de la oración en el feliz desenlace de las dos condenas de Daniel¹¹ es un tema al que la exégesis alude con frecuencia en los primeros siglos del cristianismo¹². Así, Orígenes, incluye estos episodios veterotestamentarios entre los ejemplos en los que la ayuda divina fue obtenida gracias a la oración¹³. También Tertuliano atribuye a la misma el hecho de que el ángel cerrara las fauces de los leones¹⁴. Del mismo modo, Juan Crisóstomo ve en la oración el motivo de la salvación del fuego, en alusión al episodio de los tres hebreos, y del furor de los leones¹⁵. Algunos autores, incluso, hacen referencia a la posición que adoptó Daniel al orar, con los brazos alzados, la cual es, precisamente, la que con anterioridad a la Edad Media se convierte en el modelo iconográfico hegemónico para representar al profeta. Entre ellos está Gregorio nazianceno, quien en varias ocasiones explica que Daniel se salvó elevando las manos en señal de oración¹⁶. También Prudencio, en el himno IV “Post cibum” de su *Cathemerinon*, alude a esta forma de orar y suplicar

¹⁰ Deonna (1949: pls. III, IV, V, VII).

¹¹ Daniel 6: 1-24 y Daniel 14: 28-43.

¹² Dulaey (1998: 39-40; 2003: 191-192).

¹³ Orígenes, col. 455.

¹⁴ Tertuliano a, col. 1303; b, col. 966 C.

¹⁵ Juan Crisóstomo a: 303.

¹⁶ Gregorio nazianceno a, 61; b, col. 592; c, col. 969; Prigent (1995: 222).

ayuda¹⁷. Atanasio vincula la posición orante del profeta con la cruz, y afirma en una homilía para Semana Santa que fue salvado de los dientes de los leones por el signo de la cruz manifestado en la extensión de sus manos¹⁸. También Andrés de Creta se refiere a esta postura de oración *in modo crucis*¹⁹. Esta vinculación del profeta con la oración la ponen de manifiesto, así mismo, Ambrosio de Milán, para quien el profeta enseña cómo se ha de rezar en las circunstancias más difíciles y adversas²⁰ y Afraates el Sirio, quien comenta que las plegarias de Daniel iluminaron las tinieblas del foso²¹. Más tarde, también *El Fisiólogo*, reincide en la idea de ver la oración, como la causa de la salvación del profeta²². Todos estos testimonios no dejan lugar a dudas sobre que es en la gestualidad asociada a la oración y súplica en el mundo romano donde hay que buscar el origen esta forma de representar al profeta con los brazos alzados. Es por ello que los autores materiales e intelectuales de los frescos de las catacumbas, a la hora de representar a Daniel en el foso, decidieron plasmarlo en plena oración adoptando el gesto que ellos asociaban, por su experiencia visual, a dicho acto, sin que hubiera necesidad alguna de recurrir a remotos personajes mesopotámicos. Prueba irrefutable de ello son, por ejemplo, los individuos representados de busto que adoptan el gesto de orar con las manos en alto en los frescos de las catacumbas del Cementerio Mayor, en Roma, los cuales no son en absoluto sospechosos de ningún tipo de inspiración en Gilgamesh o personaje similar²³. En las catacumbas, en las que la escena se muestra de manera sintética, icónica y no narrativa, la reducción del número de leones a dos, flanqueando a una figura masculina en posición orante, se adaptaba mejor a las necesidades comunicativas de los autores. Esto explicaría el recurso a una composición simétrica, la cual, por sí sola, no justifica la vinculación con modelos orientales. El ser humano, como consecuencia de que su sistema de visión y percepción es particularmente sensible a la simetría bilateral, vincula de forma sistemática e inconsciente la simetría con la belleza²⁴, hasta el punto de que, hay quien se plantea que los primeros bifaces tallados en el Paleolítico respondían a una preocupación manifiestamente estética²⁵, o que según varios estudios científicos, los rostros más simétricos resultan más atractivos y son un elemento que se considera a la hora de buscar pareja²⁶. En lo que se refiere al arte, así explica I. García esta tendencia natural:

¹⁷ Prudencio, 34.

¹⁸ Dulaey (1998: 45; 2003: 196).

¹⁹ Andrés de Creta, 1042 b.

²⁰ Ambrosio, 1454 C.

²¹ Afraates, col. 155.

²² Guglielmi (1971: 86).

²³ Grabar (1985: figs. 6-8).

²⁴ Voloshinov (1996).

²⁵ Ries (2013: 41).

²⁶ Little – Jones (2003).

el arte religioso clásico, si la obra contiene una sola figura tenderá normalmente a situarla sobre el mismo eje de simetría del espacio plástico. Si tiene dos, equidistantes a ambos lados del eje; si tres, uno actuará de eje organizativo con respecto a los demás. Y, de este modo, los sucesivos elementos se irán situando alternativamente a uno y otro lado del eje, según criterios de rigurosa jerarquía. (García 1998: 140).

En el arte romano y paleocristiano son innumerables los ejemplos en los que se recurre a la simetría y que no tienen nada que ver con modelos orientales. El gusto y tendencia a la simetría no es un invento mesopotámico, sino el resultado de la evolución humana y, por tanto, consustancial a la manera cómo los miembros de la especie *homo sapiens* perciben la realidad y la representan.

Como vemos, el asunto de la determinación de los modelos que inspiran una determinada imagen va mucho más allá de la simplista aplicación de comparaciones formales. Por las fechas en las que realizaron sus trabajos, difícilmente Baltrušaitis y Deonna podrían haber considerado aspectos relacionados con la percepción humana, con los mecanismos de la creación de la cultura visual, y mucho menos con la teoría de los arquetipos junguianos²⁷, pero sí podrían haber estudiado los elementos y evolución de la figuración del episodio de Daniel en el foso de los leones. Baltrušaitis hizo de la similitud casual, incluso de la no similitud, la base para justificar una más que cuestionable relación entre el arte sumerio y el arte románico. Al respecto no podemos más que suscribir la crítica que Schapiro realizó en 1932 a un trabajo previo del autor lituano: «Este formalismo mecánico tiene un homólogo en la actitud general del autor hacia la iconografía y la historia. B. subordina la primera casi por completo a formas esquemáticas [...] e interpreta erróneamente incluso asuntos obvios» (Schapiro 1984: 323), y «no presenta demostración alguna de que las diferentes formas ideales que supone dentro del desarrollo de un motivo sean estadios históricos sucesivos; sus teorías genéticas son puras construcciones, disposiciones a priori hechas por el autor» (Schapiro 1984: 321).

La justificación de la llegada a Occidente de modelos orientales en la Edad Media por medio de tejidos también merece un comentario crítico. En el periodo medieval, la composición simétrica de la escena de Daniel entre leones era ya un esquema consolidado en la cultura visual, puesto que se podía contemplar en numerosos sarcófagos paleocristianos, en lucernas y en otros objetos. La presunta novedad que aportarían los tejidos respecto a esta tradición ya asentada se limitaría a la posición rampante o invertida de los leones y a la interacción con ellos del personaje central. La postura invertida aparece ya en los siglos V y VI en varias obras norteafricanas, como en una serie de lucernas de barro realizadas en Cartago²⁸, en ladrillos como el conservado en el Musée national du Bardo en

²⁷ Jung (1970); Robertson (2014).

²⁸ Cabrol – Leclercq – Marrou, (1924-1953: v. 6-2: col. 1937); Deonna (1949); Mancho (1999).

Túnez o en un mosaico procedente de la basílica de Taparura²⁹. Esta modalidad de leones se utiliza en el imperio bizantino y sus zonas de influencia, como se puede observar en el camafeo encastrado en un *osculum pacis* en el Tesoro de la catedral de Cividale di Friuli³⁰, en las ya citadas pinturas de la iglesia de Pürenli Seki (Figura 6), en el relieve de Martvili (Georgia) y en la decoración exterior de la iglesia armenia de Santa Cruz de Akdamar (Figura 9), estas tres últimas obras del siglo X. El fragmento de ambón de novara (Figura 10)³¹, datado a finales del siglo VII o comienzos del VIII, es una obra muy interesante por cuanto puede relacionarse, por la vestimenta frigia del profeta, con los modelos utilizados habitualmente en el arte bizantino para plasmar este episodio veterotestamentario. Es por ello un testimonio elocuente de que una de las vías de penetración de este tipo de león invertido en Occidente fueron ciertas representaciones de la condena del profeta procedentes de Bizancio. Este planteamiento ya fue propuesto en su día por Hoppe (1991: 81), para quien que el modelo iconográfico utilizado en las hebillas merovingias y el capitel de San Pedro de la nave llegó a Borgoña y a la península ibérica desde el norte de África, procedente, a su vez, de Bizancio. En todas estas obras se dan dos circunstancias que pueden justificar la aparición postura vertical invertida de las fieras en la escena de la condena de Daniel: que los felinos lamen los pies del profeta³² y las limitaciones de espacio o la adaptación al marco. También en bastantes casos de la escultura románica, la postura rampante de los leones podría deberse a que lamen las manos de Daniel. En sarcófagos como el de Écija o dos de los Musei Vaticani (inv. 31472 y 31546), en los que los leones están sentados dando la espalda al profeta, pero girando su cabeza hacia él, es muy poco lo que les falta para adoptar una posición rampante muy similar a la de bastantes representaciones románicas del episodio. En el plato de vidrio del Museo nazionale Concordiese de Portogruaro, del siglo IV, los felinos, para adaptarse a la forma del recipiente, se sitúan en una postura que se acerca a la rampante. En una miniatura de una copia del siglo IX de la *Topografía Cristiana* de Cosmas Indicopleustes³³, los leones ya han iniciado el movimiento de colocarse en posición rampante, si bien uno de ellos todavía mantiene una de sus garras delanteras apoyada en el suelo. Ya en el románico, por ejemplo, los felinos de una serie de capiteles situados en Entre-deux-Mers (Figura 11)³⁴, están mucho más cerca de este tipo de obras

²⁹ Sfax, Musée archéologique. Ohm (2008: 114-131, 246-261, figs. 3, 62); Pomarici (2015: 291, fig. 22).

³⁰ Menis (1973).

³¹ Museo della Canonica del Duomo, novara, inv. 1.2.11.

³² En el caso de San Pedro de la nave lo que están lamiendo es el agua del fondo del foso.

³³ Vaticano gr. 699, f. 75r. Cabrol – Leclercq – Marrou (1924-1953: v. 4-1: col. 242, fig. 3589); Walter (1989: 253); Tagliaferri (2003: 158).

³⁴ Los mismos se encuentran en: Bagas, Coutures-sur-Dropt, Daubéze, Esclottes, Lagupie, Mas d'Agenais (fig. 11), Montpezat, Rimons y Saint-Ferme. Sobre esta agrupación de obras véase Olañeta (2017: 279-281).

paleocristianas y bizantinas, que de los tejidos orientales. Es más, en las obras de este grupo, las cuales, posiblemente, tienen como modelo último ciertas imágenes en las que Daniel asume la gestualidad de Cristo triunfante³⁵, los leones podrían haberse elevado para poder lamer las manos del profeta. Es decir, la actitud de lamer podría ser la que explicara la adopción de la postura invertida y la de ciertas modalidades de fieras rampantes. Aunque no se puede obviar la existencia de algún antecedente paleocristiano en el que los leones se elevan sin dar la espalda a Daniel, como en el sarcófago del Museo Arqueológico de Córdoba, tampoco se ha de descartar que algunos ejemplos concretos de representaciones románicas de la condena de Daniel podrían derivar de tejidos orientales: Biron (Figura 12), Bully, Cervatos, Chur, Restigné, Saint-Hilaire-la-Croix, Saint-Martin-de-Boscherville, Saint-Pierre-les-Étieux, Salles, San Juan de Raicedo, Vaprio d'Adda o Zamora. Al margen de estos escasos ejemplos, la mayor parte de las obras realizadas en el periodo románico poco o nada tienen que ver con la composición, gestualidad e interacción de las figuras de los tejidos orientales. Otro ejemplo que demuestra la asunción en Occidente de los prototipos de Daniel bizantinos ya desde fecha temprana es la miniatura del *Carmen Paschale* del Museum Plantin-Moretus de Amberes, obra carolingia de hacia 860 de un *scriptorium* de Lieja³⁶. Aunque se ha propuesto que este códice podría estar inspirado en manuscritos anglosajones, esta imagen en concreto sigue claramente prototipos bizantinos. Lo interesante del caso es que presenta, así mismo, notables paralelismos con la representación de Daniel de la Biblia de 960 de San Isidoro de León³⁷. Ello no solo pone de manifiesto una vía de entrada en la península de los modelos bizantinos por medio de la miniatura carolingia, sino que demuestra la existencia de un camino alternativo al de los tejidos orientales para la conformación de los modelos iconográficos más habituales en el románico, el cual, además, es más acorde con las características de los mismos. En consecuencia, los modelos iconográficos utilizados para representar la condena de Daniel ni tienen un remoto origen mesopotámico, ni derivan del Señor de los animales, ni están inspirados, salvo algunas excepciones puntuales y poco relevantes, de los tejidos orientales.

Bibliografía

- Afraates el Sirio, *Demonstrationes*, en Parisot, Jean, 1894, *Aphraatis Sapientis Persae Demonstrationes*, I (col. *Patrologia Syriaca*, 1), París, Firmin-Didot.
- Allègre, Victor, 1952, *Les vieilles églises du Béarn. Étude archéologique*, Toulouse, Imprimerie Régionale.

³⁵ Respecto a esta modalidad de representar al profeta, véase Olañeta (2016).

³⁶ Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, ms. 17.4, f. 10v.

³⁷ León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, ms. 2, f. 325v.

- Álvarez, M^a Soledad, 1999, *El románico en Asturias*, Gijón, Ediciones Trea.
- Ambrosio de Milán: *In Psalmum David CXVIII Expositio*, en Migne, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 15, cols. 1197-1526.
- Andrés de Creta: *In exaltationem S. Crucis*, II, en Migne, Jacques Paul, *Patrología Graeca*, 97, cols. 1035-1046.
- Angheben, Marcello, 2003, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*. Turnhout, Brepols.
- Baltrušaitis, Jurgis, 1934, *Art sumérien, art roman*, París, Librairie Ernest Leroux.
- Baltrušaitis, Jurgis, 1935, *Gilgamesh (Notes sur l'histoire d'une forme)*, «Revue d'Art et d'Esthétique» 1-2, pp. 101-111.
- Bastardes, Rafael, 1982, *Gilgameš i els capitells romànics*, «Quaderns d'estudis medievals» 8, pp. 474-490.
- Baylé, Maylis, 1992, *Les origines et les premiers développements de la sculpture romane en Normandie*, Caen, Art de Basse-normandie, 100 bis.
- Blondin, Alain, 2000, *Saint-Pierre de Tourtoirac*, «Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord» 127, pp. 177-184.
- Brott, Laura Lee, 2016, *Reading between the lions: mapping meaning in a surviving capital at Maillezais abbey*, «Peregrinations» 5-3, pp. 123-188.
- Cabrol, Fernand – Leclercq, Henri – Marrou, Henri Irénée, 1924-1953, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, Libr. Létouzey et Ané.
- Camus, Marie-Thérèse – Carpentier, Élisabeth – Amelot, Jean-François, 2009, *Sculpture romane du Poitou. Le temps des chefs-d'œuvre*, París, Éditions A. et J. Picard.
- Ceram, C. W., 1995, *Dioses, tumbas y sabios*, Barcelona, Ediciones Destino.
- Craplet, Bernard, 1992, *Auvergne romane*, 6^a ed. Saint-Léger-Vauban, Zodiaque.
- Crozet, René, 1956, *Maillezais*, en *Congrès archéologique de France*, 114^e session, La Rochelle, 1956, Orléans, Société Française d'Archéologie, pp. 80-96.
- De Launay, 1913, *Note sur un chapiteau de Saint-Georges de Boscherville*, «Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France», pp. 190-191.
- Deonna, Waldemar, 1949, *Daniel, le 'Maitre des Fauves': A propos d'une lampe chrétienne du musée de Genève*, «Artibus Asiae» 12, pp.119-140, 347-374.
- Dubourg-noves, Pierre, 1969, *Guyenne romane*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque.
- Dulaey, Martine, 1998, *Daniel dans la fosse aux lions. Lecture de Dn 6 dans l'Église ancienne*, «Revue des Sciences Religieuses» 72/1, pp. 38-50.
- Dulaey, Martine, 2003, *Bosque de símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Durliat, Marcel, 1964, *Roussillon roman*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque.
- Español, Francesca, 1987, *El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la 'Ascensión de Alejandro' y el 'Señor de los animales' en el románico español*, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte. Barcelona, 1984*, 1, Barcelona, Ediciones Marzo 80 – Comité Español de Historia del Arte, pp. 49-64.
- Fernández González, Etelvina, 1982, *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León, Colegio universitario de León.
- Fernández Parrado, María, 2004, *El relieve monumental en la iglesia románica de Santa María de Villanueva, Teverga (Asturias)*, «Codex Aquilarensis» 20, pp. 107-137.
- Gaborit, Jean-René, 2010, *La sculpture romane*, París, Éditions Hazan.

- García, Francisco de Asís, 2009, *Daniel en el foso de los leones*, «Revista Digital de Iconografía Medieval» I/1, pp. 11-24.
- García, Ignacio, 1998, *La simetría en el arte: La lógica del esquema*, «Imafronte» 12-13, pp. 135-150.
- Gómez de Valenzuela, Manuel, 1973, *La iglesia de Majones (Una iglesia románica aragonesa con cabecera trebolada)*, «Estudios de edad media de la Corona de Aragón» 9, pp. 463-478.
- González, Teresa, 1993, *Gerri de la Sal. Santa Maria de Gerri. Portada*, en: Pladevall, Antoni (dir.): *Catalunya Romànica. XV. El Pallars*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, pp. 206-207.
- Grabar, André, 1985, *Las vías de la creación de la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza.
- Green, Rosalie B., 1948, *Daniel in the Lions' Den as an example of Romanesque typology*, Ph.D. Diss. Chicago, university of Chicago.
- Gregorio nazianceno a: *Discours XXIV*, 10, en *Sources Chrétiennes*, 284.
- Gregorio nazianceno b: *Carmina. Liber I. Poemata Theologica*, en Migne, Jacques Paul, *Patrologia Graeca*, 37, cols. 397-968.
- Gregorio nazianceno c: *Carmina. Liber II. Poemata Histórica*, en Migne, Jacques Paul, *Patrologia Graeca*, 37, cols. 969-1431.
- Guglielmi, nilda, 1971, *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Buenos Aires, Ediciones Eneida.
- Henry, Simone, 1942-1943, *Les chapiteaux du cloître de Saint-Lizier*, «Annales du Midi» 54, 215, pp. 255-289.
- Heras, Felipe, 1966, *Arquitectura románica en la provincia de Valladolid*, Valladolid, Imprenta Provincial.
- Hinks, Roger, 1938, *The Master of Animals*, «Journal of the Warburg Institute» 1/4, pp. 263-265.
- Hoppe, Jean-Marie, 1991, *La sculpture visigothique et le monde byzantin*, «Byzantiaka» 110, pp. 63-95.
- Juan Crisóstomo, *L'incompréhensibilité de Dieu*, V, en *Sources chrétiennes*, 28.
- Jung, Carl Gustav, 1970, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós.
- Lacoste, Jacques, 1976, *Sainte-Foy de Morlaas*, Jurançon, Amis des Églises anciennes du Béarn.
- Little, Anthony C. – Jones, Benedict C., 2003, *Evidence against perceptual bias views for symmetry preferences in human faces*, «Proceedings: Biological Sciences» 270, 1526, pp. 1759-1763.
- Lozano, Esther, 2015, *Imágenes e itinerarios visuales en los claustros románicos de Navarra: Santa María de Tudela como estudio de caso*, en: Huerta, Pedro Luis (coord.): *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, pp. 163-203.
- Mâle, Émile, 1922, *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*, París, A. Colin.
- Mancho, Carles, 1999, *Lucerna romana con el tema de Daniel en el foso de los leones (Dn. XIV, 27-42)*, en: *V Simposio bíblico español. La Biblia en el arte y la Literatura, II, Arte*, Valencia, Pamplona, Fundación Bíblica Española, universidad de navarra, pp. 301-320.
- Martín, Rosa M., 1986, *Museu Episcopal de Vic. 8. Teixits. Teixit dit de Gilgamesh*, en: Vigué, Jordi (dir.): *Catalunya Romànica. XXII. Museu Episcopal de Vic, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, pp. 281-282.

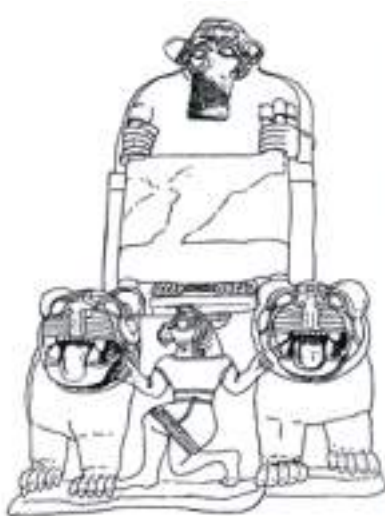
- Mendell, Elizabeth Lawrence, 1940, *Romanesque sculpture in Saintonge*, new Haven, Yale university Press.
- Menis, Gian Carlo, 1973, *Un malnoto cammeo cividalese con Daniele fra i leoni vestito alla persiana*, «Rivista di archeologia cristiana» 49, pp. 183-193.
- Moya, José Gabriel, 1963, *Restos románicos en Treviana*, «Berceo» 69, pp. 401-410.
- Ohm, Juliane, 2008, *Daniel und die Löwen: Analyse und Deutung nordafrikanischer Mosaiken in geschichtlichem und theologischem Kontext*, Paderborn, Munich, Viena, Zurich, Ferdinand Schöningh.
- Olañeta, Juan Antonio, 2011, *Pensamiento y lectura tipológica de las imágenes románicas. El caso de la iconografía de Daniel en el foso de los leones*, «Codex Aquivilarensis» 27, pp. 93-107.
- Olañeta, Juan Antonio, 2016, *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 jacobea*, «Ad limina: revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones» 7, pp. 43-82.
- Olañeta, Juan Antonio, 2017, *La representación de Daniel en el foso de los leones en la escultura de Occidente (ss. XI-XIII). Corpus y estudio iconográfico de la transformación, función y significado de una imagen polivalente*, tesis doctoral, Barcelona, universitat de Barcelona (inédita).
- Orígenes. *Libellus de Oratione*, en Migne, Jacques Paul, *Patrología Graeca*, 11, cols. 415-564.
- Pando, Maximino, 2006a, *Lugás. Iglesia de Santa María*, en Álvarez, M^a Soledad (coord.): *Enciclopedia del Románico*. Asturias, I, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, pp. 475-480.
- Pando, Maximino, 2006b, *Ujo. Iglesia de Santa Eulalia*, en Álvarez, M^a Soledad (coord.): *Enciclopedia del Románico*. Asturias, II, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, pp. 993-1000.
- Pomarici, Francesca, 2009, *Percorsi iconografici nella scultura architettonica della Toscana centromeridionale tra XI e XIII secolo*, en Gandolfo, Francesco, Angelelli, Walrter, Pomarici, Francesca, *Aula Egregia. L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo nella Toscana meridionale*, Pozzuoli, Paparo, pp. 161-208.
- Pottier, Edmond, 1920, *L'art Hittite. III Karkémich*, «Syria» 1, pp. 264-286.
- Prigent, Pierre, 1995, *L'art des premiers chrétiens. L'héritage culturel et la foi nouvelle*, París, Desclée de Brouwer.
- Prudencio: *Cathemerinon*, *Prudentius*, Londres, Cambridge, William Heinemann Ltd., Harvard university Press, pp. 6-115.
- Réau, Louis, 1956, *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, 1, París, Presses universitaires de France.
- Ries, Julien, 2013, *El símbolo sagrado*, Barcelona, Editorial Kairós.
- Robertson, Robin, 2014, *Arquetipos junguianos. Jung, Gödel y la historia de los arquetipos*, Barcelona, Ediciones Obelisco.
- Sáenz, Minerva, 2008, *Treviana. Ermita de Nuestra Señora de Junquera*, en Arrúe, M^a Begoña, Moya, José Gabriel (coord.), *Enciclopedia del Románico. La Rioja*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico, pp. 751-760.
- Salin, Edouard, 1942, *Sur quelques images tutélaires de la Gaule mérovingienne. Apports orientaux et survivances sumériennes*, «Syria» 23/3-4, pp. 201-243.

- Schapiro, Meyer, 1984, *Sobre el esquematismo geométrico en el arte románico*, en Id., *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 307-326.
- Scheifele, Eleanor L., 1994, *A French Romanesque capital of Daniel in de lions' den*, «Bulletin of Cleveland Museum of Art» 81, Cleveland, pp. 46-83.
- Sepúlveda, María de los Ángeles, 1991, *Reflexiones sobre el Programa Iconográfico de San Pedro de la Nave (Zamora) I*, «Cuadernos de Arte e Iconografía» 7, pp. 133-157.
- Silva, Rafael, 1999, *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, 3ª ed., Santiago de Compostela, Ediciones Monte Casino.
- Tagliaferri, Elisa, 2003, *Gli affreschi della basilica inferiore di San Clemente: rivisitazione iconografica e revisione cronologica*, «Arte musica spettacolo» 4, pp. 153-179.
- Tertuliano a: *De oratione*, en Migne, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 1.
- Tertuliano b: *De Jejuniis*, en Migne, Jacques Paul, *Patrología Latina*, 2.
- Tigay, Jeffrey H., 1982, *The Evolution of the Gilgamesh Epic*, Philadelphia, university of Pennsylvania Press.
- Voloshinov, Alexander V., 1996, *Symmetry as a Superprinciple of Science and Art*, «Leonardo» 29/2, pp. 109-113.
- Walter, Christopher, 1989, *The Iconography of the Prophet Habakkuk*, «Revue des études byzantines» 47, pp. 251-260.
- Wrangel, Ernest – Dieulafoy, Marcel, 1913, *La cathédrale de Lund*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres» 57/5, pp. 317-326.
- Yarza, Joaquín, 2000, La escultura monumental de la Catedral Calceatense, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 1998, Santo Domingo de la Calzada, Cabildo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, pp. 151-205.

Juan Antonio Olañeta Molina
 universitat de Barcelona – IRCVM
 e-mail: jaolaneta@ub.edu



1. Capitel con Daniel asistido por Habacuc en la portada de neuilly-en-Donjon (foto: autor)



2. Izda.: Divinidad hitita encontrada en Karkemish (dibujo: Pottier, 1920: fig. 37); dcha.: Daniel en el foso de los leones en la fachada de San Trófimo de Arlés (foto: autor)



3. Capitel con personaje entre leones
en la abadía de San Pedro de Maillezais
(foto: autor)



4. Capitel con personaje entre leones
en el absidiolo sur de la abadía de Saint-
Ferme (foto: autor)



5. Capitel con Daniel amarrando a dos leones en el claustro de la catedral de Tudela (foto: autor)



6. Daniel amarrando a dos leones con cadenas en las pinturas de la iglesia de Pürenli Seki, Ilhara. (foto: <http://notesfromacommonplacebook.blogspot.com.es>)



7. Relieve con Santa Tecla, posiblemente procedente de Oxirrincó (Egipto), s. V, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, adquirido por William Rockhill Nelson Trust, 48-10 (foto: The Nelson-Atkins Museum of Art)



8. Capitel con Daniel amarrando a dos leones en una ventana del interior del ábside central de la iglesia de Santa Fe de Morlaas (foto: autor)



9. Relieve exterior con Daniel en el foso de los leones asistido por Habacuc en la iglesia de Santa Cruz de Akdamar (foto: autor)



10. Fragmento de ambón con Daniel entre los leones, Museo de la Canonica del Duomo, novara (foto: autor)



11. Capitel con Daniel entre los leones asistido por Habacuc en un capitel del interior del ábside sur de la colegiata de San Vicente de Mas d'Agenais (foto: autor)



12. Capitel con personaje entre leones en la fachada de San Eutropio de Biron (foto: autor)