

EL SIMBOLISMO DE LA OVEJA Y SU PRESENCIA EN LA OBRA DE PICASSO

Cristóbal Macías
Universidad de Málaga

Abstract

There is a rich variety of symbolic values behind sheep, lambs and rams from antiquity until modern times. Sheep and lambs were considered docile and tame animals, and therefore they usually were chosen by all countries and cultures as victims in sacrifices. Rams were often portrayed as physically powerful and highly sexualized. Among Christians, these animals represented Jesus' personality and the Christian people. Topics such as the Good Shepherd, the Paschal Lamb, the Golden Fleece and the still lifes showing skulls and heads of sheep, are common in the History of Western Art. In this paper we analyse in detail all of these symbolic meanings and their presence in Picasso's work.

Key-words

Sheep, lamb, ram, symbolic meanings, Good Shepherd, still lifes, Picasso.

1. Los ovinos y su sentido simbólico en el mundo antiguo

El estudio simbólico de la oveja nos obliga a abordar no sólo los valores que la tradición ha atribuido al animal adulto hembra, sino también a su cría, el cordero, y al carnero, el animal macho, pues, como iremos viendo, es más rico el simbolismo atribuido a estos últimos que a la oveja propiamente dicha.

De entrada, los dos rasgos que desde antiguo parecen haber caracterizado mejor al animal son su mansedumbre y, por eso mismo, el ser el animal sacrificial por excelencia escogido por todos los pueblos y culturas. En el caso del carnero, además, se destacaba su fuerza reproductora y la costumbre de medir fuerzas con sus congéneres con su poderosa cornamenta, sobre todo en los momentos previos al apareamiento.

A este respecto, S. Isidoro¹, en *Etym.* XII, 1, 9, explica la etimología de *ovis*, 'oveja', como derivada de *oblatio*, 'ofrenda', 'sacrificio', pues, como dice el autor, primitivamente los antiguos sólo solían sacrificar ovejas. Entre las preferidas para el sacrificio, sigue diciendo S. Isidoro, estaban las denominadas *bidentes*, que eran aquellas que, además de los ocho dientes normales, tenían dos más sobresalientes². En

¹ Para el texto de S. Isidoro hemos seguido la edición de las *Etimologías* de J. Oroz Reta y M.-A. Marcos Casquero, 2 vols., BAC, Madrid, 1982-1983.

²² Discrepa de esta opinión Aulo Gelio, 16, 6, 14, quien afirma que este nombre se aplicaba a todas las víctimas que por su edad tenían dos dientes sobresalientes: *Hyginus tamen Iulius, qui ius pontificum non videtur ignorasse, in quarto librorum, quos de Vergilio fecit, ' bidentes' appellari scripsit hostias, quae per aetatem duos dentes altiores haberent*. Por su parte, Macrobio, *Sat.* 6, 9, 5, se hace eco de la opinión de Nigidio Fígulo, según el cual se aplicaba este nombre a las víctimas que tenían dos años, y no sólo a las ovejas: *Publius autem Nigidius in libro quem de extis composuit bidentes appellari ait non oves solas sed omnes hostias bimae*. Luego, en *Sat.* 6, 9, 7 explica esto afirmando que *bidentes* es una corrupción del más correcto *bidennes*, término que estaría aludiendo a la idea de 'bianual', 'de dos años': *ergo bidennes primum dictae sunt quasi biennes et longo usu loquendi corrupta est vox ex bidennibus in bidentes*. Los

fin, la caracterización de la oveja se completa aludiendo a su *animo placidum* o ‘carácter apacible’.

También S. Isidoro, en *Etym.* XII, 1, 11, al explicar la etimología del carnero, *aries*, sugiere que su nombre podría derivar del hecho de que este animal fue el primero en ser sacrificado en los altares por los gentiles (por lo que *aries* vendría de *aris*, ablativo plural de *ara*). En 10 alude al término *vervex*, otro modo de designar al carnero, que este autor explica o por sus fuerzas, *vires*, porque es más fuerte que las demás ovejas; o por ser macho, es decir, *vir*; o por tener en la cabeza un gusano, *vermis*, que, al picarles, les lleva a enfrentarse con sus testuces unos contra otros.

Eliano³, en *H.A.* VII, 27, caracteriza también a las ovejas como los animales más dóciles⁴ que existen y por eso están habituados a vivir sometidos, de modo que no sólo obedecen al pastor y a los perros, sino que incluso van detrás de las cabras. Este mismo autor habla también de su conocido espíritu gregario, basado en un gran afecto mutuo, que les lleva a estar más protegidas frente al ataque de los lobos. En efecto, cuando éste se produce, el rebaño de ovejas se mueve al unísono, mientras que las cabras van cada una por su lado, apartándose de sus compañeras.

Por su parte, Aristóteles⁵ (*H. A.*, IX, 3, 610b 34-611a 5) alude también a algunos hábitos de estos animales, que vendrían a demostrar ese referido espíritu gregario. Así, los pastores enseñan a las ovejas a reunirse cuando hay un ruido, puesto que, si una oveja que esté preñada no se reúne con su rebaño cuando se produce un trueno, aborta. Asimismo, las ovejas, como las cabras, se acuestan en el suelo apretadas unas contra otras por familias.

Para reforzar la imagen de mansedumbre de la oveja, y en particular del cordero, no hay como oponerlo al considerado uno de los más fieros animales y su enemigo natural, el lobo, como hace Eliano en *H. A.* XII, 31, al referir la anécdota de Eurístenes y Procles, que contaban entre sus ancestros a Hilo, el hijo de Heracles⁶.

Pero si la docilidad y la mansedumbre han sido consideradas hasta ahora como marcas positivas en la caracterización simbólica del animal, otros autores hacen de ella una lectura más bien negativa. Así, Aristóteles (*H. A.* IX, 3, 610b 20-28) define el carácter de la oveja como simple y estúpido, siendo el más insensato de los cuadrúpedos, como demuestra su comportamiento: a menudo se van a lugares desérticos donde no hay nada, o salen fuera cuando hace mal tiempo y, cuando son sorprendidas por la nieve, no se mueven, a menos que el pastor las empuje. En fin, cuando se las deja atrás, es preciso ponerles machos a los cuales suelen seguir. A este respecto, no debemos olvidar que en latín *ovis*, ‘oveja’, tiene, en sentido figurado, la acepción de ‘hombre simple, imbecil’, como demuestra Plauto, en *Bac.* 1121a: *Quis has huc ovis adegit?* (literal. “¿Quién ha conducido hasta aquí a estas ovejas?”), hecho este debido,

autores latinos, salvo que se indique otra cosa, se citan siguiendo las correspondientes ediciones contenidas en la biblioteca de textos latinos (LLT) del *CLCLT-5* de Brepols, Turnhout, 2010.

³ Para Eliano nos ha sido muy útil la traducción de la *Historia de los animales* de J. M. Díaz-Regañón, en la Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1984.

⁴⁴ Eliano, *H. A.* VII, 19 las caracteriza además como animales flemáticos.

⁵ Para las referencias a Aristóteles y a su *Historia Animalium* hemos seguido la edición de P. Louis, *Aristote, Histoire des Animaux*, 3 vols., Les Belles Lettres, París, 1964-1969.

⁶ Eurístenes y Procles acudieron al oráculo de Delfos para preguntar con quién debían emparentarse para que pareciera que habían hecho un buen matrimonio. El dios les respondió que se dirigieran a Esparta y que, regresando por el camino que habían seguido, donde se encontraran al animal más fiero llevando al animal más manso, allí se desposaran. Ellos obedecieron y, al llegar al territorio de Cleonas, se encontraron un lobo que llevaba un cordero robado seguramente de algún rebaño. Al deducir que así se cumplía el oráculo, contrajeron nupcias con las hijas de Tersandro, hijo de Cleónimo.

claro está, a la referida característica del animal⁷. En fin, Apuleyo, por su parte, en *Apol.* 56, 2, lo considera el más perezoso de los animales.

Para completar la caracterización del cordero, hemos de señalar que a los autores antiguos les sorprendió la facilidad que demostraban estos animales para, nada más nacer, reconocer a sus padres, sin necesidad de aprender nada de los pastores. A este respecto, Eliano (*H. A.* V, 25) compara esta curiosa capacidad de los corderos con lo que sucede en los niños, los cuales comienzan a reconocer a sus padres tarde, para lo cual además deben someterse a un cierto aprendizaje. Este mismo hecho es el que pone de relieve S. Isidoro (*Etym.* XII, 1, 12) cuando explica la etimología de ‘cordero’, *agnus*, por el hecho de que estos animales reconocen (*agnoscere*) a su madre entre los demás animales, hasta el extremo de que, si en un gran rebaño un cordero se extraviara, sería capaz de encontrarla por los balidos de ésta.

En cuanto a los carneros, Aristóteles (*H.A.* VI, 18, 571b 19 ss.) afirma que éstos durante el celo se vuelven violentos y se enfrentan entre sí en combate, igual que les sucede a los toros y a los machos cabríos.

También Opiano⁸ (*Cyneg.* II, 331-337), tras haber afirmado en 330 que la fuerza de los carneros reside en sus frentes (“en sus terribles frentes”, dice el autor), añade que a menudo en los bosques llegan a embestir y a derribar a los impetuosos jabalíes; también combaten embistiéndose entre sí, llegando hasta el cielo el sordo ruido de sus golpes. No pueden evitar al enemigo, sino que ineludiblemente deben o alcanzar la victoria sobre él o morir: tal es el tipo de lucha que se suscita entre ellos.

El hecho de poseer la fuerza les convierte en líderes del rebaño. Por eso Homero⁹ (*Il.* III, 195 ss.) compara a Odiseo, quien en persona pasa revista a las filas de guerreros, con un carnero que recorriera un rebaño de ovejas de una punta a la otra, poniéndose así de relieve el papel del animal como guía del mismo. Y Aristóteles (*H. A.* VI, 19, 573b 25 ss.) dice que en cada rebaño se suele escoger a un carnero que se ponga en cabeza para dirigirlo cuando el pastor lo llama por su nombre, a lo cual se le habitúa desde su juventud.

Esta importancia de la fuerza física y su propio papel de líder justifica la relación especial que el animal parece mantener con Ares, el dios de la guerra. Así, Higino (*Fab.* 3, 2 y 12, 3), a propósito del episodio del mítico vellocino de oro, refiere cómo Frixo sacrificó a Marte el prodigioso carnero que le habían enviado los dioses¹⁰. Por su parte,

⁷ Un sentido similar tiene en griego *próbaton*, por ejemplo, en Aristófanes, *Nub.* 1203. Esta misma estampa es la que transmiten las fábulas donde la oveja o el cordero participan. Así, en la fábula 153 de Esopo, "Los lobos y las ovejas", aquellos consiguen convencer a éstas de que despidan a sus perros guardianes, alegando que éstos son la causa de su enemistad, tras lo cual dieron muerte a todo el rebaño. Inocente es también el comportamiento del cordero en la 155 de Esopo, "El lobo y el cordero", donde el cordero se esmeraba en responder cortésmente al lobo, sin advertir aparentemente que su enemigo tenía el firme propósito de hacerle daño. En cambio, en otras el animal se muestra más taimado, como la 160 de Esopo, "El lobo herido y la oveja", donde la oveja, ante la petición del lobo herido de que le trajera de beber, que él ya se procuraría el alimento, se negó a traerle agua al advertir que el alimento sería ella misma. Citamos las fábulas según *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, introd. gen. C. García Gual, introd. trad. y n. P. Bádenas de la Peña y J. López Facal, Gredos, Madrid, 1985 (1ª reimpr. = 1978).

⁸ Nos ha sido muy útil para el texto de Opiano la traducción de C. Calvo Delcán de su tratado sobre la caza contenido en *Opiano de Apamea, De la caza; De la pesca; Lapidario órfico*, introd., trad. y n., Gredos, Madrid, 1990.

⁹ Salvo que se diga otra cosa, para los textos de los autores griegos hemos usado las ediciones contenidas en el *Thesaurus Linguae Graecae (TLG)*, proyecto dirigido por L. Berkowitz y M. C. Pantelia, University of Irvine, California.

¹⁰ La versión más extendida del mito cuenta en realidad que Frixo sacrificó el carnero en honor a Zeus y ofreció el vellocino al rey de la Cólquide, quien a su vez lo consagró a Ares. Sobre esto, cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1984 (2ª reimpr.), p. 208, s. v. *Frixo*.

Isidoro (*Etym.* XII, 1, 11) relaciona el nombre del carnero, *aries*, con Ares, añadiendo que de ahí derivaría también el hecho de que se llame *mares* ('machos') a los machos de un rebaño.

Y aunque sea de pasada, no debemos olvidar que se aplicaba el nombre latino del carnero a una de las más antiguas máquinas de guerra, que se utilizaba para abatir muros, que en su diseño más elemental consistía en un tronco grande y pesado, en una de cuyas puntas solía colocarse una cabeza de metal que representaba la cabeza de un carnero con sus cuernos retorcidos¹¹.

La caracterización simbólica del carnero en el mundo antiguo no estaría completa si no aludiéramos también a su papel en la astrología¹².

Constelación conocida bajo el nombre latino de Aries, su orto matinal comienza el 23 de marzo y su ocaso matinal a finales de septiembre o comienzos de octubre. El sol permanece en ella del 17 (o 21 de marzo) al 16 (o 20 de abril) y marcaba el comienzo de la primavera, al menos en la Antigüedad, pues por el fenómeno conocido como precesión de los equinoccios, en la actualidad el equinoccio vernal se encuentra en el signo de Piscis y lentamente se encamina hacia Acuario.

No todos los autores antiguos consideraban a Aries el primero de los signos. Así, Arato¹³ (*Phainom.* 545 ss.) reserva ese lugar a Cáncer, siendo Aries el décimo de su particular lista. La primacía se la concedieron, en cambio, autores como Posidonio, Nigidio Fígulo, Higino o Manilio.

Sobre el supuesto origen del signo, se han aventurado varias hipótesis: desde una posible influencia egipcia (como símbolo del dios Amón, que era representado por una cabeza de carnero¹⁴), hasta una representación de la fuerza generatriz de la primavera (encarnada por el carnero, que, no lo olvidemos, es el primero de los signos masculinos), o por el hecho de que, al nacer el mundo, Aries se encontraba en mitad del cielo, o, la más conocida, se trataría del catasterismo del carnero sacrificado por Friso, tras privarle de su vellocino de oro. A esta circunstancia solía atribuirse su escaso brillo¹⁵: de hecho, en Arato (*Phainom.* 225 ss.) se dice de él que es tenue y oscuro al mirarlo con Luna.

Asimismo, la melotesia zodiacal atribuía la cabeza a este signo. En astrología, Aries es el lugar de exaltación del Sol y el domicilio nocturno de Marte y se encontraba bajo la tutela de Minerva. Se le solía representar como un carnero en reposo, con la cabeza vuelta hacia Occidente.

Respecto a la fertilidad de estos animales, que dura toda la vida¹⁶, Aristóteles (*H. A.* V, 14, 545a 23ss.) señala que ovejas y cabras están prestas para el apareamiento y son capaces de concebir desde el primer año; a los machos de ambas especies les ocurre lo mismo (lo cual tiene que ver con la relación del carnero con la potencia sexual o

¹¹ Ésta es al menos la explicación de S. Isidoro, *Etym.* XVIII, 11, 1, que atribuye el nombre al hecho de que con esta arma se golpea con ímpetu el muro igual que los carneros (*arietes*) que pelean entre sí.

¹² Sobre esto, cf. A. Bouché-Leclercq, *L'Astrologie Grecque*, Aalen, 1979 (=París, 1989; Bruselas, 1963), pp. 130-132; A. Le Boeuffle, *Astronomie, Astrologie. Lexique Latin*, Picard, París, 1987, p. 55, s. v. *Aries*; L. B. van der Waerden, "History of the Zodiac", *AOF*, XVI (1952-1953), 216-230.

¹³ Para este autor nos ha sido muy útil la traducción de E. Calderón Dorda, *Arato, Fenómenos; Gémino, Introducción a los fenómenos*, Introd., trad. y n., Gredos, Madrid, 1993.

¹⁴ Cf. S. Isidoro, *Etym.* III, 71, 23: *Nam Arietem primum signum, [...] propter Ammonem Iovem ideo vocaverunt, in cuius capite, qui simulacra faciunt, arietis cornua fingunt*, es decir, "A Aries, el primer signo, lo denominaron así por causa de Júpiter Ammón, en cuya cabeza, los que elaboran estatuas le ponen unos cuernos de carnero".

¹⁵ Sobre esta cuestión, cf. R. Montanari Caldini, "L'oscurità dell'Ariete da Arato ad Avieno", *Prometheus*, 11 (1985), 151-167.

¹⁶ Cf. F. Martínez Saura, *Diccionario de zoología en el mundo clásico*, Eliago Ediciones, Castellón, 2007, p. 251.

reproductora), aunque mientras más crecen en edad se garantizan mejores resultados en estas lides.

En este mismo terreno, los escritores antiguos se hicieron eco de algunas curiosas prácticas o creencias. Así, Eliano (*H. A. VII, 27*) informa de que las ovejas saben que los vientos del Norte y del Sur contribuyen a su preñez tanto como los carneros que las cubren. En este sentido, el viento norte ayuda a concebir machos y el viento sur hembras. Esto es algo que las ovejas saben por experiencia, de modo que según quieran descendencia de uno u otro sexo se pondrán en dirección a uno u otro viento. Este conocimiento, por supuesto, lo tienen también los pastores, quienes, cuando sopla viento sur, echan los carneros a las ovejas para que nazcan hembras. Aquí Eliano está siguiendo a Aristóteles, *H. A. VI, 19, 574a 1-4*.

Aristóteles (*H. A. III, 12, 519a 10-20*), por su parte, nos informa de la existencia de ciertos ríos, cuyas aguas, cuando son bebidas por los carneros antes de acoplarse, pueden influir en el color de los corderos. Así, las aguas del río denominado Glacial, en Calcídica de Tracia, tienen la virtud de engendrar corderos negros; en cambio, en el territorio de Antandros hay dos ríos, de los cuales uno produce animales blancos y otro negros. En fin, el río Escamandro parece que produce corderos amarillos, razón por la cual Homero prefiere llamar a dicho río Janto (en griego, ‘amarillo’).

Este mismo autor, en *H. A. VI, 19, 574a 3ss.*, añade otros detalles curiosos respecto a la reproducción de las ovejas. Después de mencionar el hecho de que en el nacimiento de los machos o las hembras influye tanto la calidad del agua, como el tipo de viento que sopla durante el acoplamiento, dice que si una hembra tiene por costumbre acoplarse por la mañana, rechaza a los carneros si se las cubre al final de la jornada. Otro detalle llamativo es que, según Aristóteles, los corderos nacen blancos o negros según el color de las venas que el carnero tiene bajo la lengua¹⁷: blancos si las venas son blancas y negros si son negras. Si son de dos colores, los corderos lo son también. En fin, añade que, según los pastores, si en la época adecuada son las ovejas de más edad las que están en celo, eso significa que nacerá un buen número de corderos; en cambio, si las que están en celo son las más jóvenes, habrá pocos corderos.

Por su parte, Plinio (*N. H. VIII, 188*) afirma, entre otras cosas, que los carneros sienten repugnancia hacia las ovejas jóvenes, prefiriendo las de más edad a la hora del apareamiento. Además, para garantizar tener descendencia de uno u otro género, es preciso seguir el siguiente consejo: ligarle al carnero el testículo derecho para tener hembras y el izquierdo para tener machos. Esto estaría relacionado con la creencia popular que asocia el lado derecho con el sexo masculino y el izquierdo con el femenino¹⁸.

En fin, en relación con este tema, no hay que olvidar que entre griegos y romanos las cabezas de carnero, presentes en algunos amuletos fálicos, simbolizaban la fuerza reproductora masculina¹⁹, sin olvidar que Ripa afirma que los antiguos representaban la

¹⁷ De este detalle se hace eco también Plinio, *N. H. VIII, 189*.

¹⁸ Cf. X. R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Encuentro, Madrid, 1996, p. 86, s. v. *Carnero*. A este respecto, traemos a colación un jeroglífico de Horapolo, donde para representar a la mujer que primero da a luz niñas se dibuja un toro que inclina la cabeza hacia la izquierda, y si niños, el toro inclina la cabeza hacia la derecha. De este sentido se hace eco Pierio Valeriano, que precisaba que para Hipócrates, en el ser humano, el varón proviene del lado derecho de la matriz y la hembra del izquierdo. Sobre esto, cf. J. M^a González de Zárate, *Horapolo, Hieroglyphica*, trad. del griego de M^a J. García Soler, Akal, Madrid, 1991.

¹⁹ Cf. Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, trad. F. Gutiérrez, 2 vols., José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1997, vol. I, p. 143.

lujuria como Venus montada en un carnero²⁰, sin duda por esta misma asociación del carnero con la sexualidad.

Un último aspecto que conviene destacar respecto a la oveja es que se trata de uno de los animales más útiles, pues de ella se aprovecha prácticamente todo, su carne, su leche y, por supuesto, su lana. Es posible que esta misma utilidad llevara a convertir a este animal en símbolo de la riqueza, pues en la Antigüedad el número de cabezas de ganado ovino de que se fuera propietario era uno de los principales indicios del estatus social de su propietario²¹.

Respecto a su utilidad, aquí no vamos a enumerar todos los usos que se hacían de los productos extraídos de la oveja, sino que nos detendremos únicamente en aquellos que tienen que ver más con la medicina o la magia.

A este respecto, en cuanto a la leche, ésta siempre se consideró un poderoso antídoto contra los venenos. Y aunque la tenida como más medicinal siempre fue la de vaca, la de oveja se recomendaba, entre otras cosas, para los que hubieran tomado acónito, así como para los enfermos de disentería y tenesmo²².

Respecto a la lana, de ella los antiguos romanos hicieron un uso entre mágico y medicinal. Así, era considerado signo de buen augurio tocar con ella el dintel de la nueva casa. Asimismo, la lana sin lavar, mezclada con vino, aceite o vinagre, se usó en muchas enfermedades y heridas por su efecto astringente, relajante y cicatrizante, entre otras cosas. Propiedades cáusticas y cicatrizantes también tenían la lana lavada e incluso las cenizas de la lana²³.

De la lana de oveja, en particular de las ovejas áticas, se extraía una especie de grasa que impregna sus mechones, sobre todo los que penden de sus flancos, que recibía el nombre de *oesypum*, que tras su debida preparación se guardaba en recipientes de *stagnea* (aleación de plata y plomo). Solía utilizarse para tratar inflamaciones de los ojos, úlceras bucales y genitales, etc.²⁴

Otros derivados de la oveja con aplicaciones medicinales o mágicas eran las heces, que, frescas, cocidas con vino se aplicaban en las mordeduras de serpiente; las cenizas de estas heces mezcladas con aceite de ciprés y miel se empleaban en la alopecia; el hígado de oveja se empleaba para mejorar la vista; en las inflamaciones de garganta se recomendaba aplicar heces desecadas a la sombra de un cordero que aún no hubiera comido hierba; la sangre bebida de la oveja o los testículos de los corderos eran remedios contra la epilepsia; para la frenitis se recomendaba pasar alrededor de la cabeza del enfermo un pulmón de oveja, entre otros extraños tratamientos²⁵.

Por su parte, propiedades curativas se atribuían también al cuerno de carnero, que Marcelo Empírico (*De medicam.* 7, 1) recomienda en un tratamiento para rizar el cabello (en concreto, que se queme el cuerno del animal y que las cenizas disueltas en aceite se apliquen en la cabeza afeitada).

²⁰ Cf. C. Ripa, *Iconologia*, Georg Olms, Hildesheim, 1984, p. 295, s. v. *Lussuria*.

²¹ Así debía suceder al menos en la época homérica según lo que se lee en los mismos poemas. De ellos se deduce que el ganado era utilizado como medida de valor, sustituyendo al aún inexistente dinero, en particular los bueyes. Sobre esto, cf. V. V. Struve, *Historia de la Antigua Grecia*, Akal, Madrid, 1979³, pp. 114-115. También Cesare Ripa representa la opulencia mediante las ovejas: “Le pecore sono ancor esse inditio di opulenza; perche di tutto quello, che in esse si trova si può cauar danari, & ricchezza; [...]” (cf. C. Ripa, *op. cit.*, p. 370, s. v. *Opulenza*).

²² Cf. F. Martínez Saura, *op. cit.*, p. 252.

²³ Cf. F. Martínez Saura, *ibid.*

²⁴ Cf. F. Martínez Saura, *op. cit.*, pp. 252-253. Para la definición del término, cf. Plinio, *N. H.* 29, 35. Sobre los usos 'medicinales' del *oesypum*, cf. Plinio, *N. H.* 28, 74; 29, 112; 30, 27; 30, 28; 30, 106, entre otros pasajes.

²⁵ Cf. F. Martínez Saura, *op. cit.*, p. 253.

En relación con los productos extraídos de la oveja, hay que mencionar aunque sea de pasada los valores atribuidos al vellocino de oro, es decir, la piel del carnero enviado por Zeus para salvar a Frixo y Hele, hijos de Atamante, quien pensaba sacrificarlos aconsejado por su segunda esposa Ino. El mito griego guarda cierta similitud con el intento de Abraham de sacrificio de su hijo Isaac, sustituido en el último momento por un carnero que Dios le proporcionó, o el de Ifigenia por su padre Agamenón, que en algunas versiones es reemplazada por una cierva, siendo la joven llevada por Diana/Ártemis como sacerdotisa suya al territorio de los tauros.

En el caso del mito del vellocino, el carnero tenía la prodigiosa capacidad de volar y así salvó a los niños de su nefando destino. Durante la travesía Hele, la hermana, cayó al mar y murió, dándosele en su honor el nombre de Helesponto al actual mar de Mármara, mientras que Frixo pudo arribar a la Cólquide, donde sacrificó el animal a Zeus y ofreció el vellocino a Eetes, rey del país, que tan bien le había acogido y que consagró la piel a Ares, colocándola en una encina de un bosque del dios protegida por un dragón. Este vellocino constituirá el motivo esencial de la expedición de los Argonautas²⁶.

Este vellocino, que se suponía que proporcionaba abundancia y felicidad a los lugares donde se encontrase, ha recibido a lo largo de la historia interpretaciones simbólicas muy diversas. Así, durante el Medievo, momento en que esta leyenda fue muy popular, se le atribuyeron dos sentidos fundamentales: era, de un lado, una prefiguración del Santo Grial (cuya búsqueda era protagonizada por los caballeros de la Tabla Redonda en vez de por los Argonautas) y, de otro, simbolizaba para los alquimistas la piedra filosofal. Desde la perspectiva cristiana, Frixo y Hele simbolizaban las almas humanas, mientras que el carnero celestial representaría a Jesucristo, que les ofrecía la posibilidad de salvarse elevándose por encima de la tierra mediante su doctrina y su ley²⁷.

Asimismo, debemos recordar, aunque sea brevemente, que el famoso carnero sirvió de emblema a la Orden de los Caballeros del Toisón de Oro, que fue creada en el siglo XV por Felipe el Bueno, soberano de la casa de Borgoña²⁸. Gracias al prestigio adquirido por la Orden, la imagen del Vellocino fue tomada como marca comercial por todos aquellos oficios relacionados con el trabajo de la lana, así como en composiciones heráldicas, sin olvidar que muchos artistas representaron a menudo en sus obras la gesta de los Argonautas²⁹.

2. El simbolismo de los ovinos en el mundo cristiano

Frente al uso simbólico de la oveja por los paganos, el cristianismo desplegó en torno a este animal una riqueza simbólica sin parangón en los muchos animales que poblaron los bestiarios cristianos.

En primer lugar, la oveja, siendo uno de los animales habituales también en los sacrificios hebreos, es lógico que su primer sentido simbólico sea como representación de Jesucristo en su papel de víctima sacrificial. Este sentido se estableció claramente en Is 53, 7: "Era maltratado, y él se humillaba y no abría la boca, como cordero llevado al

²⁶ Sobre esto, cf. P. Grimal, *op. cit.*, p. 208, s. v. *Frixo*. A su vez, la leyenda de los Argonautas es anterior, en su núcleo primitivo, a la redacción de la *Odisea* y popularizada en gran medida por el largo poema erudito de Apolonio de Rodas.

²⁷ Sobre esto, cf. L. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, vol. I, pp. 154-156.

²⁸ Sobre la naturaleza e historia de esta institución, cf. J. de Azcárraga Servet, *La insigne orden del Toisón de oro*, UNED, Madrid, 2001; A. de Ceballos-Escalera y Gila, *La insigne Orden del Toisón de Oro: su historia y sus ceremonias*, Scriptorium, Valencia, 1998; G. G. Jones, *The order of the Golden Fleeceform, function, and evolution, 1430-1555*, UMI, Ann Arbor, 1989.

²⁹ Cf. L. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, vol. I, p. 155.

matadero y como oveja muda ante sus esquiladores. Él no abría la boca"³⁰. Que estas palabras se referían al Mesías lo confirma Act 8, 26-40, donde se relata el episodio del apóstol Felipe y el ministro etíope de la reina Candace, quien, leyendo del profeta Isaías precisamente ese párrafo, al preguntar a Felipe de quién decía esto el profeta, en el v. 35 se dice: "Abrió Felipe su boca y, partiendo de esta Escritura, le anunció el evangelio de Jesús".

Igualmente hay diversos pasajes en la Biblia donde el pueblo de Israel es representado como el rebaño de ovejas del que Yahvéh es su pastor. Refiriéndose a la salida de los israelitas de Egipto, Sal 78, 52 dice: "Llevó luego a su pueblo como grey, lo guió como rebaño por la estepa". Más expresamente aún Ez 34, 31 afirma: "Vosotras, ovejas mías, sois las ovejas de mi rebaño, y yo soy vuestro Dios –oráculo del Señor Yahvéh-".

A partir de pasajes como el conocido de Jn 10, 1-18, donde Jesús se presenta a sí mismo como el buen pastor que cuida de sus ovejas, que las conoce y que éstas lo conocen a él, se forja el sentido de la oveja como el fiel cristiano. Este sentido se confirma en pasajes como el de Jn 21, 15-23, donde Jesús encarga a Pedro que apaciente sus ovejas, como en el v. 16: "Vuelve a preguntarle por segunda vez: "Simón, hijo de Juan, ¿me amas?" Respóndele: "Sí, Señor; tú sabes que te quiero". Él le contesta: "Sé pastor de mis ovejas".

En la iconografía cristiana este valor simbólico se representa a veces como la oveja al pie del montículo del Cordero divino³¹.

En relación con este sentido simbólico de la oveja como el fiel cristiano ponemos la conocida parábola de la oveja descarriada o perdida, que aparece en dos pasajes del Nuevo Testamento, en concreto, en Mt 18, 10-14 y en Lc 15, 3-7, que, aunque reproducen en esencia la misma historia, introducen interesantes variantes.

El texto de Mateo dice lo siguiente:

Cuidado con despreciar a uno solo de estos pequeños; porque os aseguro que sus ángeles en los cielos están viendo constantemente el rostro de mi Padre celestial. ¿Qué os parece? Si un hombre tiene cien ovejas y se le extravía una de ellas, ¿no dejará las noventa y nueve en los montes, para irse a buscar la extraviada? Y cuando llega a encontrarla, os aseguro que se alegra por ella más que por las noventa y nueve que no se extraviaron. De la misma manera, no quiere vuestro Padre que está en los cielos que se pierda uno solo de estos pequeños.

Y el texto de Lucas dice:

Entonces les propuso esta parábola: "¿Quién de vosotros, teniendo cien ovejas y habiendo perdido una de ellas, no abandona las noventa y nueve en el desierto, y va en busca de la que se le ha perdido hasta encontrarla? Y cuando la encuentra, se la pone sobre los hombros, lleno de

³⁰ Sobre este valor, cf. L. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, vol. I, p. 176, quien afirma que no conoce ningún ejemplo indiscutible en que las artes figurativas representen a la oveja como trasunto de Cristo. De otro lado, las traducciones de los textos bíblicos que ofrecemos proceden de S. de Ausejo, *La Biblia*, Herder, Barcelona, 1994³. En ocasiones nos serviremos del texto de la Vulgata, lo cual lo indicaremos expresamente en cada caso. Este mismo silencio del cordero y la oveja es el que mostrará Jesucristo ante los falsos testigos presentados por el Pontífice y todo el sanedrín para acusarle, tal como recoge Mt 26, 60-63: "pero no lo encontraron, a pesar de los muchos falsos testigos que comparecían. Finalmente, comparecieron dos, que dijeron: «Este ha dicho: 'Yo puedo destruir el templo de Dios, y en tres días reconstruirlo'». Entonces se levantó el sumo sacerdote y le preguntó: «¿Nada respondes? ¿Qué es lo que estos testifican contra ti?» Pero Jesús callaba".

³¹ Sobre esto, cf. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, p. 177. Este autor deriva de este mismo sentido simbólico el hecho de que a veces aparezcan tres ovejas representando a los apóstoles Pedro, Santiago y Juan, como en los mosaicos de la iglesia de los santos Nereo y Aquiles en Roma, y en la de San Apolinar de Ravena. En otros casos aparecen doce ovejas como figuración de los doce apóstoles.

alegría; y apenas llega a casa, reúne a los amigos y vecinos, y les dice: “Alegraos conmigo; que ya encontré la oveja que se me había perdido”. Os digo que igualmente habrá más alegría en el cielo por un solo pecador que se convierte, que por noventa y nueve justos que no tienen necesidad de conversión.

Aparte de las diferencias puntuales entre ambas versiones de la parábola –la de Mateo concierne a los discípulos y les indica que deben cuidar del más pequeño de sus hermanos; mientras la de Lucas destaca el amor de Cristo por los pecadores; en Mateo, el pastor deja a sus ovejas en la montaña, mientras que en Lucas lo hace en el desierto; Lucas es el único que presenta al dueño llevando a la oveja descarriada en sus hombros; y, en fin, ninguno de los dos habla explícitamente de ‘pastor’ o ‘buen pastor’-, lo importante en este caso es que, desde muy pronto, los autores cristianos tendieron a crear una nueva versión de la parábola con elementos sacados, en distinta proporción, no sólo de los textos de Mateo y Lucas citados, sino incluso del texto de Juan 10, señalado más arriba. En los primeros siglos del cristianismo, los relatos de Mateo y Lucas son los que se imponen, mientras que el de Juan sólo empezará a tener más predicamento a finales del siglo IV y comienzos del V³².

Además del sentido que Lucas daba a la parábola, el cristianismo antiguo vio en ella y en la imagen del pastor que lleva sobre sus hombros una oveja la Encarnación, la Pasión y la Resurrección de Cristo³³.

Desde el punto de vista iconográfico, este sentido de la oveja como el fiel cristiano guiado y cuidado por su Buen Pastor dio origen a uno de los motivos pictóricos y escultóricos más repetidos en el arte paleocristiano, el del Buen Pastor, donde se figura a un pastor llevando sobre sus hombros una oveja (que puede ser también un cordero o un carnero)³⁴.

No será hasta el siglo IV hasta cuando la Iglesia occidental no tendrá una imagen más o menos estereotipada de Jesús, por la prevención que mostraron los cristianos primitivos a representarlo con figura humana, siguiendo en ello la prohibición de la ley mosaica en lo referente a representaciones de la divinidad.

Cuando se le representó, se recurrió a uno de los tipos alegóricos más populares y repetidos en los textos neotestamentarios, el de Cristo como el Buen Pastor, siendo innumerables sus representaciones en las catacumbas cristianas, ya en forma de fresco o como bajo relieve en las tumbas, o como estatuilla independiente. Se sabe también que Constantino llenó la recién fundada Constantinopla con estatuas con este motivo.

Este motivo del arte paleocristiano deriva del crióforo pagano, la representación de un joven que porta un carnero, figura muy antigua del arte griego, de la que se conocen representaciones ya del siglo VII a. C.³⁵.

³² Cf. M. Dulaey, “La parabole de la brebis perdue dans l’Église ancienne: de l’exégèse à l’iconographie”, *Revue des Études Augustiniennes*, 39 (1993), 3-22, en pp. 5-7. En este modo de generar una nueva versión de la conocida parábola, la autora ve “la marque de la tradition catéchétique: le texte biblique est transformé par l’usage qui en est fait, et des détails nouveaux y sont introduits en fonction de l’interprétation figurée qu’on en donne communément” (p. 7).

³³ Cf. M. Dulaey, *loc. cit.*, p. 5. La mayor parte de este magnífico trabajo está dedicado precisamente a desmenuzar los distintos sentidos simbólicos atribuidos a la parábola por muchos Padres de la Iglesia.

³⁴ Sobre este motivo, cf. J. Pijoán, *Summa Artis – Historia General del Arte*. vol. VII, *Arte cristiano primitivo. Arte bizantino*, Espasa Calpe, Madrid, 1954, pp. 97-98. Por su parte, M. Dulaey, *loc. cit.*, p. 3 cifra en unas 892 las representaciones del arte paleocristiano que tienen relación con la figura del pastor.

³⁵ M. Dulaey, *loc. cit.*, p. 3, se hace eco de algunos de los sentidos, todos contrapuestos, que los diversos estudiosos han querido ver detrás de las escenas pastoriles del arte cristiano: desde meras figuraciones bucólicas similares a las de los paganos, hasta representaciones simbólicas de la virtud de la ‘filantropía’ e incluso una suerte de Psicopompo, que llevaría a identificar con Hermes la imagen del pastor que a menudo se ve en las catacumbas cristianas.

En fin, a veces el pastor se representa como un hombre de una cierta edad y barbudo, figuración quizás de Pedro, como recuerdo de aquellas palabras de Cristo en las que, como ya se ha visto, le pedía que fuera pastor de sus ovejas.

Una variante iconográfica de este motivo del Buen Pastor es la representación de Orfeo rodeado de animales a los que embelesa gracias a su música³⁶. En todos los casos, se trata de muestras de arte funerario cristiano, en donde el motivo órfico aparece rodeado de escenas bíblicas, por lo que su sentido último tiene que ver con la salvación y con la esperanza de una vida futura en el Más Allá.

Precisamente, esta escena de la vida mítica de Orfeo era uno de los temas más representados en los mosaicos de pavimento durante la época helenística, lo cual pudo influir para que los artistas cristianos lo eligieran, además de por sus particulares connotaciones simbólicas.

De los ejemplos conservados, una parte no presenta diferencias significativas con las representaciones del Orfeo pagano (por lo que su sentido cristiano se lo da el contexto en que se insertan); otra parte se aleja un tanto de este modelo, aunque las modificaciones tienen que ver siempre con los animales representados, que si en algunos casos son diversos animales, algunos salvajes, en otros son básicamente animales domésticos, en particular ovejas, en las cuales los cristianos debían verse reflejados. En cambio, la figura de Orfeo se mantuvo más o menos fija: sentado o apoyado en una roca, con la pierna izquierda doblada y la derecha extendida, toca la lira, vestido con unos ropajes que revelan el origen tracio del mítico cantor y tocado con el gorro frigio. Que los cambios en los ejemplos conservados tengan que ver no con la figura de Orfeo sino con los animales que le rodean, se debe a un deseo de acentuar el simbolismo pastoral de la escena, de ahí que tienda a ser cada vez más frecuente la presencia de la oveja, entendida como el fiel cristiano.

El motivo iconográfico del Orfeo cristiano tiende a desaparecer en el siglo V, quizás tanto porque los espectadores dejaron de reconocer en él expresamente al mítico cantor, como por una cierta "ortodoxia", que en una época en que el cristianismo ya había triunfado, consideraría poco adecuado seguir sirviéndose de un motivo que, al fin y al cabo, era de origen pagano.

Mucho más rica es la simbología del cordero. Como una de las víctimas preferidas en los sacrificios en todas las culturas, es lógico que sea el símbolo preferido para representar a Jesucristo.

Esta equivalencia simbólica se establece en el pasaje de Is 53, 7 ya referido, así como en otro de Jer 11, 19 formulado en términos similares ("Yo era como manso cordero que se lleva al matadero; no sabía que contra mí se urdían tramas"). Pero lo que lo consagra definitivamente son las palabras de Juan el Bautista a Jesús en el valle del Jordán, recogidas en Jn 1, 29: "Éste es el cordero de Dios, el que quita el pecado del mundo", reiterado luego en 1, 36 ("Éste es el Cordero de Dios"). Finalmente, en Apc 5, 6-8, se retoma la imagen de Jesús como cordero, pero esta vez degollado, pues ha muerto para redimir los pecados de los hombres:

Y vi en medio del trono y de los cuatro seres vivientes, y en medio de los ancianos, a un Cordero en pie, como degollado, que tenía siete cuernos y siete ojos, [...] Y cuando tomó el rollo, los cuatro seres vivientes y los veinticuatro ancianos cayeron ante el Cordero, teniendo cada uno una cítara y copas de oro, llenas de incienso, que son las oraciones del cuerpo santo.

³⁶ Sobre este tema seguimos sobre todo a P. Prigent, "Orphée dans l'iconographie chrétienne", *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses*, 64, 3 (1984), 205-221. Digno de mención es también el trabajo de H. Stern, "Orphée dans l'art paléo-chrétien", *Cahiers Archéologiques*, 23 (1974), 1-16.

En la iconografía cristiana, la representación del Cordero como Jesús adquiere formas muy diversas. En las catacumbas se le suele presentar echado junto a una especie de jeroglífico con forma de ancla, como se observa en una piedra del cementerio de San Calixto³⁷.

Por la misma época, es posible encontrar al citado Cordero, ya de pie, con la cabeza coronada por una cruz, como se puede ver en un sarcófago y en una pintura de las catacumbas de San Pedro y San Marcelino de Roma³⁸.

Asimismo, antes de que se hiciera habitual la representación de Cristo en la cruz, nuestro popular crucifijo, lo habitual era que apareciera en su lugar el Cordero. Esta costumbre iconográfica persistió en todo el ámbito cristiano hasta mucho después de que se extendieran los crucifijos tal como los conocemos, de manera que en diversos concilios hubo que recordar expresamente que se debía reemplazar la figura del Cordero por el crucificado para expresar con toda su fuerza el mensaje de Cristo³⁹.

En el Medievo se le solía representar de pie, sangrando por la herida que se abre en su pecho o, más raramente, por su garganta. En otros casos está echado sobre el Libro de los Siete Sellos y en ocasiones aparece atravesado por una lanza, motivo éste que supone una mera variante del más habitual de la cruz⁴⁰.

Unos de los valores simbólicos más importantes del cordero en el ámbito cristiano lo es el del cordero pascual, sacrificado por primera vez durante el cautiverio egipcio, en el que el cristianismo vio la imagen de Cristo inmolado durante la Pascua y cuya sangre fue derramada en la cruz para salvar al hombre del pecado⁴¹.

El establecimiento de la pascua se describe en el cap. 12 del Éxodo. Las características del animal que debía ser sacrificado se fijan en Ex 12, 3-5: “[...] El día diez de este mes cada uno tome un cordero por familia, [...] Deberéis procuraros un animal sin defecto, macho, de un año; lo escogeréis de entre las ovejas o de entre las cabras”. Muy importante es también la prescripción recogida en Ex 12, 46: “Se comerá en una misma casa, y no sacaréis fuera de ella carne alguna, ni quebraréis ninguno de sus huesos”.

La disposición de Dios que permitió reconocer cuáles eran las casas habitadas por judíos y evitar la muerte de los primogénitos aparece en Ex 12, 21-23:

Moisés convocó a todos los ancianos de Israel y les dijo: Elegid y procuraos cabezas de ganado menor para vuestras familias e inmolad la pascua. Tomaréis después un manojo de hisopo, lo mojaréis en la sangre, que estará en un recipiente, y tocaréis con él el dintel y las dos jambas, y ninguno de vosotros saldrá de casa hasta la mañana. Cuando Yahvéh pase para herir a los egipcios, y vea la sangre sobre el dintel y sobre las dos jambas, pasará de largo ante aquella puerta y no dejará que el exterminador entre en vuestras casas para herir.

La identificación expresa entre el cordero pascual y Cristo la hace Pablo en 1 Cor 5, 7: “¡Echad fuera la levadura vieja, para que seáis masa nueva, lo mismo que sois panes ázimos. Porque ha sido inmolado nuestro cordero pascual: Cristo”. Aunque no debemos olvidar que en el episodio de la última cena Jesucristo comió con sus discípulos el

³⁷ Cf. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, vol. I, p. 159.

³⁸ Cf. Charbonneau-Lassay, *ibid.* En un sarcófago que se encuentra en la capilla de San Andrés de la abadía de San Víctor de Marsella, el Cordero divino se representa entre dos ovejas vueltas hacia él. Sobre esto, cf. D. Demians d'Archimbaud, "Les fouilles de Saint-Victor de Marseille", *CRAI*, 115.1 (1971), 87-117, p. 111).

³⁹ Cf. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁰ Cf. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, pp. 160-161.

⁴¹ Cf. A.-M. Gerard, *Diccionario de la Biblia*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1995, p. 254, s. v. *Cordero*.

cordero pascual, paso previo a sus últimos padecimientos y muerte en la cruz, lo cual contribuyó también a reforzar la identidad entre el animal y la suerte del Mesías:

Quando llegó la hora, se puso a la mesa, y los apóstoles con él. Y les dijo: “Con ardiente deseo he deseado comer esta pascua con vosotros antes de padecer; porque os digo que ya no la voy a comer más hasta que se cumpla en el reino de Dios (Lc 22, 15-16).

Y por las palabras posteriores del Apóstol se ve claramente que Jesús se vio a sí mismo como el propio cordero pascual:

Luego tomó pan, y después de recitar la acción de gracias, lo partió y se lo dio a ellos diciendo: “Esto es mi cuerpo, que es entregado por vosotros; haced esto en memoria mía”. Y lo mismo hizo con la copa, después de haber cenado, diciendo: “Esta copa es la nueva alianza en mi sangre, que va a ser derramada por vosotros” (Lc 22, 19-20)⁴².

En fin, esta identidad simbólica queda confirmada por el hecho de que Jesús murió a la misma hora en que solían ser degollados los corderos en el templo para la fiesta de pascua⁴³. Asimismo, hay una completa identidad entre el precepto recogido en Ex 12, 46, donde se establece que al cordero pascual no había que quebrarle ninguno de sus huesos, y lo que sucedió con Cristo durante su crucifixión, según narra Jn 19, 33-36, donde se nos cuenta cómo a Jesús, como lo vieron muerto, no le quebraron las piernas (como a los otros dos crucificados que compartían su triste destino), sino que le atravesaron el costado con la lanza, tras lo cual añade Juan: “Y el que lo vio ha dado testimonio de ello, y ese testimonio suyo es verdadero, [...] Porque esto sucedió para que se cumpliera la Escritura: No le quebrarán hueso alguno”.

Esta asociación simbólica se tradujo en varios motivos iconográficos, entre ellos uno en el que aparece un cordero que extiende su cetro por encima de unos cestos llenos de panes (imagen de la eucaristía) y otro en el que el cordero, echado o de pie, aparece vertiendo sangre de una herida que le sale del pecho y que es recogida en un cáliz situado a sus pies⁴⁴.

Siguiendo con esta rica simbología en la que el cordero simboliza los diversos aspectos bajo los que se presenta Cristo, se le hace aparecer también como purificador del mundo y guía de los que han decidido no mancharse con la carne.

Así, en Apc. 14, 4, 5 leemos:

Estos son los que no se contaminaron con mujeres, pues son vírgenes. Éstos son los que siguen al Cordero adondequiera que va. Éstos fueron rescatados de entre los hombres como primicias para Dios y para el Cordero. Y en su boca no se halló mentira. Son intachables.

Asimismo, será la sangre derramada por este Cordero, que es símbolo de pureza, la que liberará a los hombres de las cosas vanas, según leemos en 1Pedr 1, 18-19:

sabiendo que habéis sido rescatados de vuestra vana manera de vivir, recibida de vuestros padres, no con cosas corruptibles, plata u oro, sino con sangre preciosa, como de cordero sin defecto ni tara, la de Cristo.

Otro de los aspectos bajo los que se presenta el Cordero identificado con Cristo es el del Cordero dominador. Partiendo de Is. 16, 1, donde en la versión Vulgata se lee:

⁴² Cf. también Mt 26, 26-28.

⁴³ Sobre esto, cf. M. Lurker, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Ed. El Almendro, Córdoba, 1994, p. 73, s. v. *Cordero y carnero*.

⁴⁴ Cf. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, p. 163.

Emitte agnum, Domine, dominatorem terrae, es decir, “envía, Señor, el cordero dominador de la tierra”⁴⁵, que prefigura la equivalencia entre el futuro Mesías y este Cordero dominador del mundo, hasta el pasaje de Apc 5, 6, donde se representa al Cordero en pie, en medio de los ancianos, como degollado, con siete cuernos y siete ojos, donde el cuerno es símbolo de poder y fuerza y el siete el número que marca la plenitud⁴⁶, se ponen las bases para la representación iconográfica del Cristo dominador bajo la apariencia de un cordero.

En este sentido, se podía representar al Cordero portando la vara de mando (con la que en el sarcófago de Junio Baso, del s. IV, dicho Cordero hace brotar agua de una roca; o en otras ocasiones multiplica los panes y los peces o resucita a Lázaro), o con los aludidos siete cuernos (como en una miniatura francesa del siglo XIII) o, en fin, encima de un globo terráqueo, insignia ésta del poder de los emperadores del Santo Imperio Romano Germánico durante la Edad Media⁴⁷.

En fin, igual que hemos visto que la oveja podía representar al fiel cristiano, ese mismo valor es posible asignarlo al cordero, que en ocasiones puede representar también a los Apóstoles.

Así, cuando Jesús pregunta a Simón Pedro en Jn 21, 15: “Simón, hijo de Juan, ¿me amas más que éstos?”, y éste le respondió: “Sí, Señor; tú sabes que te quiero”, y entonces Jesús le dice: “Apacienta mis corderos”, estos ‘corderos’ son los fieles cristianos.

En cuanto al sentido del cordero como los Apóstoles, este valor se ve claro en Lc 10, 3, cuando Jesús les dice a sus discípulos: “Id. Mirad que os envío como corderos en medio de lobos”.

Ambos sentidos pasaron pronto de los textos escriturarios a la iconografía cristiana más primitiva, adoptando diversas variantes. En muchas ocasiones se representaba al Cordero triunfante hacia el que avanzan dos corderos (como en el sarcófago de Gala Placidia en Ravena⁴⁸); otras veces el Cordero divino aparece representado sobre el montículo del que sale el río de la vida y al que acuden a beber corderos y ovejas; en fin, otras veces los corderos se representan a ambos lados de la cruz⁴⁹.

Asimismo, a partir de la afirmación de Juan en Apc 21, 23, que en la Vulgata se formula así: *Et civitas non eget sole, neque luna ut luceant in ea, nam claritas Dei illuminavit eam, et lucerna eius est Agnus*, que podemos interpretar como, “La ciudad no precisa del sol ni de la luna para que la iluminen, pues la claridad de Dios la iluminó, y su lámpara es el Cordero”, resulta que el cordero (junto con el carnero), es uno de los motivos más representados en las lámparas de los primeros siglos del cristianismo⁵⁰.

⁴⁵ En la versión que hemos seguido hasta ahora, la de la ed. Herder, leemos, en cambio, “Enviad corderos al señor del país”.

⁴⁶ Cf. X. R. Mariño Ferro, *op. cit.*, p. 117, s. v. *Cordero*.

⁴⁷ Cf. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, vol. I, pp. 169-170. Como este mismo autor refiere en las pp. 167-168, este Cordero aparece a veces bajo la forma del cordero triunfador o triunfal, evocado en el Apocalipsis de Juan y referido aquí en varias ocasiones. Iconográficamente, este cordero solía representarse en el interior de una corona laureada, aunque con el tiempo aparecen figuraciones más complejas, como la que se encuentra en el *Evangelio de San Emmeran de Ratisbona*, del siglo IX, donde el Cordero aparece en medio de cinco círculos, de pie sobre el Libro desenrollado, con la cabeza enmarcada en un gran nimbo crucífero y un cáliz a su lado.

⁴⁸ Sobre este sarcófago en concreto y el mausoleo de Gala Placidia en general, cf. G. Bovini, *Il cosiddetto mausoleo di Galla Placidia in Ravenna*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Roma, 1950; P.L. Zovatto, *Il mausoleo di Galla Placidia; architettura e decorazione*, Longo, Rávena, 1968.

⁴⁹ Sobre las distintas variantes iconográficas de este valor simbólico, cf. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, vol. I, p. 172.

⁵⁰ Cf. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, vol. I, p. 146.

Igual que hemos visto que la oveja y el cordero representan la personalidad de Cristo bajo distintos aspectos, el carnero adquiere también esos mismos valores, si bien con algunas variantes.

De entrada, del papel que el carnero adquiere a menudo como guía del rebaño, en los textos bíblicos puede acabar simbolizando al pastor, referido no tanto a un pastor real sino a los príncipes o guías del pueblo. Trasladando esto al ámbito cristiano, es lógico que Jesucristo adquiriera el sentido de pastor de su pueblo, los fieles cristianos, y por ende la Iglesia.

Yendo a los textos, el carnero presenta el sentido de ‘pastor’, ‘guía del pueblo’ en Lam 1, 6, donde en la Vulgata leemos: *Facti sunt principes eius velut arietes non invenientes pascuas*, es decir, “los príncipes se volvieron como carneros que no encuentran pastos”⁵¹; incluso puede tener el sentido de ‘rey’, como en la visión que narra Daniel en 8, 3 ss., donde ve a un carnero ante una laguna, con unos cuernos muy altos, uno más grande que el otro y que iba creciendo, cuyo sentido último se especifica en 8, 20, donde en la versión Vulgata leemos: *Aries, quem vidisti habere cornua, rex Medorum est atque Persarum*, es decir, “el carnero, que viste que tenía cuernos, es el rey de los medos y los persas”.

El carnero con el sentido simbólico de Jesucristo está presente en la iconografía desde los primeros tiempos. En la cripta Ardeatina, al igual que en otros santuarios cristianos primitivos, suelen aparecer el carnero o el cordero con los atributos del pastor: el cayado y el recipiente para ordeñar. Asimismo, los obispos, como pastores de su grey que son, portan unos báculos similares a los de los pastores reales, en cuyas volutas solían representarse carneros con este tipo de atributos, como sucede con el báculo de marfil del siglo XI, que perteneció al papa Gregorio VII, Hildebrando⁵².

A partir del conato de sacrificio de Isaac por su padre Abraham, que se relata en Gn 22, 1-19, y cuyos momentos culminantes serían: v. 6, cuando Isaac carga él mismo la leña que habría de servir para el sacrificio; v. 8, cuando a la pregunta de Isaac sobre dónde estaba el cordero para el sacrificio, su padre le responde que “Dios se proveerá de cordero para el holocausto”; y el v. 13, donde Abraham encuentra un carnero enredado por los cuernos en la maleza, al cual apresa y ofrece en holocausto en vez de su hijo, se aplicó la equivalencia simbólica entre el carnero sacrificado y Jesucristo como víctima, o lo que es lo mismo, entre Isaac como víctima y Cristo.

Aunque en Mt 1, 2 y Lc 3, 34 se sitúa a Isaac entre los antepasados de Jesús, y Pablo lo llame “nuestro padre Isaac” en Rm 9, 10, la equivalencia efectiva entre el carnero / Isaac y Jesús se dará entre los Padres de la Iglesia. Así, Tertuliano, en *Adv. Iud.* 10, 34 y *Adv. Marc.* 3, 11, pone de relieve cómo Isaac, al ser ofrecido por su padre como víctima y llevar él mismo la leña que le habría de servir en su sacrificio, estaba ya refiriéndose entonces al final de Cristo, quien ofrecido también como víctima por su padre, llevó a sus espaldas el madero de su pasión; y en *Adv. Iud.* 13, 117 se destaca la equivalencia entre el carnero que realmente sustituyó a Isaac como víctima, cuyos cuernos se quedaron enredados en una zarza o matorral espinoso, y Cristo, que quedó clavado a los “cuernos” de la cruz, con su cabeza rodeada por una corona de espinas.

Esta misma equivalencia la avala Ambrosio de Milán, quien en *De Abrah.* 1, 8, 72 afirma que igual que Isaac transportó su leña, Cristo portó su cruz; Abraham acompañaba a su hijo y el Padre a Cristo, por lo que ni Isaac ni Jesús estaban solos.

En fin, Agustín de Hipona, en *C. Faust.* 12, 25, establece la misma equivalencia ya vista entre el carnero que iba a ser inmolado y que quedó atrapado de los cuernos en la zarza y Cristo que fue clavado en la cruz ofreciéndose por nosotros.

⁵¹ En la versión de Herder, que manejamos normalmente, en vez de carneros se lee ciervos.

⁵² Cf. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, vol. I, p. 142.

Como reflejo iconográfico de esta equivalencia, se conserva una escultura de época galorromana en el museo de Arles, que representa el sacrificio de Abraham y el carnero enredado en la zarza, aunque el carnero como representación de Cristo víctima es una de las imágenes más frecuentes tanto de la literatura como del arte cristianos⁵³.

En algún caso, el carnero podría simbolizar la palabra de Dios, como dice Ambrosio de Milán en *Epist.* 8, 55, 5: *Pulchre autem etiam hi, qui in adventum Christi non crediderunt, se ipsos revincunt, ut confiteantur quod negandum putant; dicunt enim arietem verbum dei [...]*, es decir, “es hermoso que los que no creyeron en la venida de Cristo, se convencen a sí mismos hasta el punto de reconocer lo que habían negado; en efecto, afirman que el cordero es el verbo de Dios”.

Esta equivalencia tendrá una curiosa traducción iconográfica. En algunas representaciones antiguas y medievales aparece el Carnero sagrado llevando en la boca una rama con hojas, motivo éste que podría tener relación con las palabras de S. Euquerio, *Form. Spirit.* 3, 20: *Folium sermo doctrinae*, es decir, “la hoja es la palabra de la doctrina”⁵⁴, y que muchos autores han visto como el emblema vivificante de la palabra de Dios⁵⁵.

En fin, igual que ovejas y corderos pueden simbolizar al fiel cristiano, algo similar ocurrió con el carnero, aunque en este caso el motivo iconográfico parece encontrar menos apoyatura en los textos, salvo Ez 34, 17, donde en su versión Vulgata leemos: *Vos autem, greges mei, haec dicit Dominus Deus: Ecce ego iudico inter pecus et pecus, Arietum et hircorum*, es decir, “A vosotros, rebaños míos, esto os dice el Señor Dios: vengo a juzgar entre un ganado y otro, el de los carneros y el de los machos cabríos”, entendiéndose el ganado de carneros como el de los elegidos, claro está⁵⁶.

Este texto de Ezequiel tiene un claro reflejo en un bajorrelieve de un sarcófago romano, donde Cristo está sentado en medio, acogiendo con la mano derecha a una fila de ocho carneros (al primero de los cuales mira y acaricia), mientras rechaza con la izquierda a una fila de cinco machos cabríos⁵⁷.

3. Los sentidos simbólicos atribuidos a los ovinos en el Medievo y la literatura emblemática

El Medievo parece haber aportado realmente poco a la ya rica simbología de la oveja, el cordero y el carnero desplegada por el cristianismo, pues, como hemos tenido ocasión de ver, muchos de los motivos iconográficos vistos en el arte paleocristiano se repitieron luego en el Medievo. Esta falta de “novedades” en el plano simbólico explicaría que estos animales estén ausentes de obras de la importancia del *Bestiario de*

⁵³ Cf. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, vol. I, pp. 147-148.

⁵⁴ Las palabras de S. Euquerio están relacionadas con Psalm 1, 3, que en la versión Vulgata dice: *Et erit tamquam lignum quod plantatum est secus decursus aquarum, quod fructum suum dabit in tempore suo: et folium eius non defluet; et omnia quaecumque faciet prosperabuntur*, es decir, “[dicho del hombre justo] “Y será como el árbol que ha sido plantado junto a las corrientes de agua, que da su fruto en su momento; y cuya hoja no se cae y todo lo que hace sale bien”.

⁵⁵ Sobre esto, cf. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, vol. I, p. 145, quien relaciona con este valor el sello de la ciudad belga de Tirlemont, donde aparece el Carnero divino con el estandarte triunfal, con la boca abierta llamando a todas las almas.

⁵⁶ De este texto se hace eco Mt 25, 32-33, quien afirma que, cuando el Hijo del hombre venga y se sienta en su trono de gloria, teniendo a todas las naciones congregadas ante él, como el pastor separará a las ovejas de los cabritos, poniendo a las ovejas a la derecha y a los cabritos a la izquierda.

⁵⁷ Cf. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, vol. I, p. 149. Como nos informa este autor *ibid.*, en otras ocasiones, en vez del motivo de la oveja descarriada, figurada como el Buen Pastor que lleva en sus hombros a una oveja, se representa un carnero, en ambos casos con el sentido del cristiano pecador recuperado para la grey de Cristo.

amor, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio* o de *El Bestiario Toscano*⁵⁸, y que en otras de claro contenido doctrinal se vuelvan a repetir los valores consagrados por los textos bíblicos y patristicos.

A modo de ejemplo, repasaremos la presencia de los ovinos en el *Speculum Ecclesiae*, de Honorio de Autun, colección de sermones en versos rimados, del siglo XII, hechos para ilustrar las principales fiestas del año, donde las distintas virtudes se ilustran mediante *exempla* de animales; y en el *Liber de natura rerum* de Tomás de Cantimpré, obra del siglo XIII, que junto al *Speculum maius* de Vincent de Beauvais, se cuenta entre las principales enciclopedias medievales que recopilaban y sistematizaban el saber hasta entonces acumulado para el uso de los eclesiásticos.

La obra de Honorio de Autun está recogida en el volumen 172 de la *Patrologia Latina*⁵⁹ y no dedica un capítulo específico a estos animales, sino que su mención aparece dispersa un poco por toda la obra, por lo que nos limitaremos a comentar algunas de sus ocurrencias más significativas.

En la columna 0829B, coincidiendo con el sermón para la fiesta de San Esteban, se menciona a Cristo como Buen Pastor que, según se dice, vino del cielo a la tierra a buscar a la oveja perdida y, una vez encontrada, la volvió a llevar en sus hombros al rebaño de la corte celestial. Asimismo, se compara el carácter apacible y tranquilo (*mansuetus*) de Esteban con el de la oveja.

En el sermón para la fiesta de los Santos Inocentes, se refiere en la columna 0839A que mediante el nombre de Raquel, el cual significa ‘oveja’ (en realidad, ‘cordero’), se alude a la Iglesia, la cual alimenta a sus hijos con la leche de la doctrina y los cubre con la lana de las buenas obras.

Con motivo de la fiesta de San Pablo, que, no lo olvidemos, fue antes de su conversión fiero perseguidor de los cristianos, en la columna 0859C, se habla de las *oves Domini*, las ‘ovejas del Señor’, para referirse a esos mismos cristianos a los que Pablo con su persecución había dispersado, pero que con su predicación había vuelto a reunir.

En un texto donde se recoge lo que debe decirse sólo con ocasión de las fiestas más importantes, en la columna 0820C, después de señalar que la sabiduría de Dios nos enseñó una pequeña oración, con la cual quiso que pidiéramos todos los bienes presentes y futuros, compara esta oración con un río por el cual un cordero puede caminar y un elefante nadar, y cuyo sentido es que cualquier persona sencilla puede aprenderla y comprenderla (como el cordero, se entiende) y superar el talento de cualquier sabio (que, en este caso, sería el elefante). Este motivo del cordero y del elefante lo volveremos a ver más abajo recogido por la emblemática.

Relacionado también con el motivo del cordero, en la columna 0921A, hablando de la misión divina de Cristo, afirma que éste fue enviado por el Padre para liberar al hombre del diablo, debiendo hacer frente a la maldad de los fariseos. En este contexto, Jesucristo es comparado con un cordero sin mancha, puesto que él no había cometido

⁵⁸ De hecho, las principales aportaciones del Medievo en materia de simbolismo animal se refieren a animales que tradicionalmente no se habían usado como símbolos de Cristo (o muy raramente). En efecto, antes de la traducción del *Physiologus* al latín, el arte paleocristiano solía representar a Jesús bajo la apariencia del cordero, la paloma, el pez, el ciervo y el pavo. El Medievo enriqueció este bestiario cristológico con otros animales inhabituales en la iconografía cristiana anterior, como el águila, el avestruz, la calandria, el gallo (aunque este animal sí tenía una cierta apoyatura bíblica), el delfín, el unicornio y el león, entre otros. Sobre esto, cf. S. Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Ed. Encuentro, Madrid, 1996 (reimpr. ed. 1994), pp. 261 ss.

⁵⁹ Cf. *Patrologia Latina Database*, Chadwyck-Healey, Alexandria (VA), 1996, accesible a través de Internet previa suscripción.

ningún pecado. De esto derivan las conocidas palabras de Jn 1, 29: “He aquí el cordero de Dios que quita el pecado del mundo”.

En fin, respecto al carnero, en el sermón del Domingo de Pasión, en la columna 0912A, dentro de los paralelismos que mantienen el sacrificio por Abraham de su hijo Isaac y el sacrificio de Jesús por su Padre, se identifica el carnero que quedó atrapado en la zarza por sus cuernos con la cruz de Cristo en cuyos “cuernos” (es decir, sus brazos) Cristo quedó clavado.

Por su parte, Tomás de Cantimpré, en su *Liber de natura rerum*, habla de la oveja en su libro IV dedicado a los cuadrúpedos, en concreto en el cap. 85⁶⁰.

De la oveja destaca ante todo su mansedumbre y su capacidad para soportarlo todo con paciencia. Añade que en ella todo es útil: no sólo la lana, la piel, la carne y la leche, sino incluso su estiércol. De su comportamiento, como curiosidad, dice que cuando una de ellas está enferma en un día de mucho calor y se postra en el suelo sin comer, otra que esté sana se pone de pie para darle sombra y para que la enferma, ya más fresca, se levante a pastar.

Del cordero se destaca en primer lugar algo que hemos visto ya en los autores antiguos, su capacidad para, nada más nacer, reconocer a su madre entre las demás ovejas por su balido. La madre, por su parte, lo reconoce oliéndole la cola y, una vez reconocido, le permite acercarse a sus ubres.

Del carnero recuerda lo que decía Isidoro a propósito del término *vervex*, que tenía un gusano en la cabeza, lo cual explicaba su hábito de entrechocar sus cuernos a menudo con violencia.

Del cordero añade que siente tal miedo del lobo que, aunque nunca lo haya visto antes, huye de él al instante, cosa que no hace ningún otro animal.

En fin, se añade toda la información ya vista sobre los hábitos sexuales de estos animales y el modo que tienen de elegir el sexo de los futuros corderos, además de información diversa sobre sus carnes o el estiércol que produce, que omitimos aquí por razones de espacio.

A pesar de la comentada falta de originalidad del Medievo en el simbolismo de los ovinos, una de las novedades aportadas por esta época fue la relación de estos animales con la heráldica. Su presencia en los escudos de armas se explica porque, dado su carácter de víctimas propiciatorias ofrecidas en sacrificio por la salvación del pueblo, con ellos se pretendía simbolizar el sacrificio de grandes prohombres (príncipes, generales, ministros, etc.) por el bienestar público o para cumplir la palabra dada⁶¹.

En este terreno, la oveja, por su paciencia en sobrellevar las cargas de la vida y por la obediencia a los pastores, simboliza la paciencia para aceptar las órdenes de los mandatarios y obedecer las leyes. Se le suele representar pastando, con la cabeza baja como si estuviera comiendo hierba.

El cordero, por su parte, simboliza la pureza y la nobleza. Se le suele representar en plata, sin cuernos y en diversas posturas.

El carnero suele representarse muchas veces bajo la forma de borrego, es decir, sin cuernos, pero con cuerpo robusto y abundante lana.

Frente a la falta de originalidad del Medievo en el tratamiento simbólico de los ovinos (salvo lo visto en la heráldica), la literatura emblemática desplegó una amplia panoplia de valores que, en parte, insistían en los ya consagrados por la tradición clásica y cristiana, aunque también introdujo interpretaciones originales o poco frecuentes.

⁶⁰ La edición que hemos manejado es Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum*, Walter de Gruyter, Berlín, 1973.

⁶¹ Respecto a la relación de los ovinos con la heráldica, cf. L. Valero de Bernabé, *Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica*, Hidalguía, Madrid, 2003, pp. 186-188.

Vamos a empezar nuestro recorrido por esta literatura fijándonos en los *Hieroglyphica* de Horapolo, obra de finales de la Antigüedad que ejerció una muy notable influencia en el periodo humanista⁶², aunque hay que advertir que ninguno de sus jeroglíficos está dedicado expresamente a los ovinos, sino que en sólo dos de ellos tienen alguna participación.

Así, Horapolo, para representar la idea del rey que huye de la locura y la imprudencia, recurría a la imagen de un elefante y un carnero, pues el primero huye al ver al segundo. En efecto, según Eliano (*H. A.* 1, 38), el elefante huye del carnero y del gruñido del cerdo; Valeriano (*Hier.* II, XV) propone esta misma imagen del elefante huyendo del carnero como referencia al príncipe que huye de los locos por prudencia, y lo explica diciendo que el carnero es imagen de los vicios, mientras que el elefante lo es de virtud, y ambas son cosas excluyentes. En otros autores, el rechazo visto entre estos dos animales se explica porque el elefante es imagen del soberbio, y el carnero del humilde⁶³.

Asimismo, para representar la idea del hombre destructor de ovejas y cabras, se recurre a la imagen de estos animales comiendo una planta denominada coniza (una planta de flores amarillas y que segrega un líquido viscoso de sus hojas), pues cuando la comen mueren de sed. De esta planta los autores antiguos ponían de relieve sus virtudes medicinales como remedio contra las picaduras venenosas⁶⁴.

Alciato, por su parte, en el emblema 86, según la edición Steyner de 1531 reproduce bajo el lema del *Dives indoctus* ('el rico necio') a Frixo montando al carnero del vellocino de oro en el mar. Esta relación entre el carnero dorado y el rico necio se entiende por lo que se dice en el comentario. Según Diógenes, este animal simboliza al rico necio, porque es el más tosco y más simple de todos los animales, comportamiento éste que exhiben muchos ricos necios que no se limitan a pedir consejo a mujeres o esclavos, sino que se dejan someter por aquellas o por éstos. Aquí Alciato retoma la imagen más negativa del animal, que ya hemos visto que había tenido un cierto número de seguidores en la Antigüedad⁶⁵.

Nicolás de la Iglesia, en su *Flores de Miraflores*, recoge dos emblemas alusivos al cordero⁶⁶. Uno, incluido bajo el lema *Agna Inmaculata* ('Cordera sin mancha'), representa a una cordera marcada con una cruz, que simboliza la Virgen María. En el comentario se alude a ella como una cordera, con el corazón de leona, inmaculada, que venció al lobo y al león que pretendían apoderarse de ella y de su cachorro inmaculado. Marcada con la cruz, hace alarde de su pureza, por haber parido al cordero sin mancha que se sacrificó por los hombres.

El otro, bajo el lema *Liber signatus* ('Libro sellado'), presenta a un cordero con halo sobre un libro con siete sellos. Este libro tan misterioso, según leemos en el comentario, sólo puede verlo, además de Dios, el cordero, es decir, Cristo. Este libro es María y contiene los preceptos y reglas de la vida cristiana.

Por su parte, Sebastián de Covarrubias, en sus *Emblemas morales*, alude al cordero, además de al elefante, bajo el lema *Ambulat agnus natat elephas* ('Anda el cordero, nada el elefante'), que representa a un cordero y a un elefante intentando cruzar un río caudaloso. En la *subscriptio* se lee que los santos son como un gran río caudaloso, más

⁶² Para esta obra seguimos la ed. de J. M^a González de Zárate, *Horapolo, Hieroglyphica*, Akal, Madrid, 1991, ya mencionada en una nota anterior.

⁶³ Cf. J. M^a González de Zárate, *op. cit.*, pp. 401-402.

⁶⁴ Cf. J. M^a González de Zárate, *op. cit.*, p. 508.

⁶⁵ Cf. A. Bernat Vistarini & J. T. Cull, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Akal, Madrid, 1999, p. 351 y M. A. De Angelis, *Gli emblemi di Andrea Alciato nella edizione Steyner del 1531. Fonti e simbologie*, Salerno, 1984, pp. 281-282.

⁶⁶ Cf. A. Bernat Vistarini & J. T. Cull, *op. cit.*, p. 235.

ancho por donde tiene su vado y angosto por su parte más profunda y peligrosa. El cordero pasó y casi no se ha mojado; el elefante se arrojó al caudal y sólo a duras penas consiguió llegar a la otra orilla. En el comentario leemos que la mejor forma de aprovechar cualquier disciplina es siendo un discípulo humilde, como el cordero, que atraviesa el vado sin peligro; en cambio, los soberbios, como el elefante, cruzan por la parte más honda y peligrosa, con el consiguiente riesgo de ahogarse.

Por su parte, Pierio Valeriano, en sus *Hieroglyphica*, habla de la oveja y el carnero en el libro X, junto a la cabra, el macho cabrío y la gacela⁶⁷.

De la oveja, entre otros, destaca como primer significado simbólico el de que es imagen de la necedad, pues se aplica el apelativo de ‘oveja’ a los que cometen desatino o tienen poca inteligencia (X, 74v). Asimismo, se asocia al pastor de las ovejas con la imagen del juez racional y el doctor de la virtud (X, 75r); pero por encima de cualquier sentido simbólico la oveja y el cordero representan la inocencia, recordando que Cristo aplicó el nombre de ovejas a su grey para que la inocencia cristiana imitase a la de estos animales (X, 75r). También, como imagen de la mansedumbre, el cordero simboliza al hombre pacífico, puro, sencillo y en particular tranquilo (X, 75r-v); la oveja es también señal de riqueza y fecundidad (X, 75v), y de la dicha, aportándose en este caso el testimonio de la *Etrusca disciplina*, en la cual se establecía que la observación de una oveja anunciaba felicidad, sobre todo si era de un color poco habitual, en concreto, púrpura o dorado (X, 76r). Además simbolizaba la fecundidad, refiriéndose la costumbre de los antiguos de sacrificar a Juno, que presidía la opulencia y era protectora de los partos, ovejas con dos corderos, atado cada uno a un lado, cuando la mujer quería dar a luz gemelos (X, 76v). En fin, cuando se quiere reproducir la discordia se suelen representar un lobo y un cordero u oveja (X, 77r).

Respecto al carnero, entre otros valores, se pone de relieve, por oposición a la mansedumbre del cordero, su carácter impetuoso (así traducimos *ferocitas*), pues, tan pronto como le crecen los cuernos, se vuelven muy belicosos, luchando no sólo contra los de su especie sino que incluso atacan al hombre (X, 77v). Asimismo, en los jeroglíficos la rivalidad se representa mediante dos carneros que se atacan con sus cuernos (X, 77v). El carnero también se relaciona en el particular código de los signos sagrados egipcios con el sentimiento amoroso, tal como se ve en los monumentos de los antiguos, aludiéndose, en concreto, a una estatua de Venus montada sobre un carnero que habría en el país de los eleos, obra de Scopas (X, 77v). Era también símbolo de la buena salud, en concreto, en Tanagra, cuando se representaba a Mercurio con un carnero sobre sus hombros, puesto que se dice que Mercurio hizo desaparecer una epidemia, que había invadido la ciudad, con el sacrificio de un carnero que había llevado (se supone que sobre sus hombros) alrededor de la misma (X, 78r). También se le considera como símbolo de la vigilancia, aludiéndose a que en Corinto se podía ver una estatua de Mercurio en bronce con un carnero a su lado, porque se creía que Mercurio protegía los rebaños y aumentaba los beneficios obtenidos de ellos (X, 78r).

Finalmente, Cesare Ripa, en su *Iconología*, ya hemos visto que asociaba el carnero con la lujuria y a la oveja con la opulencia.

Asimismo, en su representación del carácter sanguíneo hace aparecer un carnero con un racimo de uva, que, según dice, significa que el sanguíneo está consagrado a Venus y a Baco. Mediante Venus se alude a la naturaleza del carnero, pues este animal está bastante inclinado a la lujuria, como ya se ha advertido (obviamente, el racimo de uva viene referido a Baco)⁶⁸.

⁶⁷ En todos los casos citamos por la edición de los *Hieroglyphica* de Basilea de 1556.

⁶⁸ Cf. C. Ripa, *op. cit.*, p. 77.

Por otro lado, un hombre a caballo de un carnero de color de oro, en medio de las aguas, es representación de la ignorancia del rico iletrado, haciéndose así eco del emblema de Alciato referido más arriba⁶⁹.

En cuanto al cordero, Ripa lo relaciona en concreto con la mansedumbre, la cual representa como una muchacha que tiene entre los brazos, en ademán de acariciar, un pequeño cordero. Aquí el cordero significa la pureza, la sencillez y la mansedumbre⁷⁰.

El animal aparece también en la representación de la inocencia, que se figura como una jovencita, vestida de blanco, con una guirnalda en la cabeza y un cordero en brazos. En este caso, el cordero simboliza la inocencia, porque no tiene ni fuerza, ni intención de hacer daño a nadie ni deseos de venganza, sino que tolera pacientemente, sin oposición, que se le quite la lana e incluso la vida⁷¹.

Este animal se menciona también en la representación de la mediocridad, la cual se figura como una mujer que con la mano derecha sujeta un león atado con una cadena y con la izquierda un cordero atado con un endeble y sutil lazo. Aquí los dos animales simbolizan los dos extremos de fiereza y mansedumbre, ocupando la mujer el punto medio entre ambos⁷².

También hace aparecer a un cordero en la representación de la paz. En concreto, ésta se imagina como una mujer que sujeta en la mano derecha una antorcha encendida dirigida hacia abajo, y debajo hay un montón de armas de diverso tipo, y cerca un león y un cordero juntos. El hecho de representar juntos al león y al cordero, animales de naturaleza tan diferente, es un eco del pasaje virgiliano donde, para anunciar la paz en la época del consulado de Polión, se dice que corderos y leones habitarán juntos⁷³.

4. La representación de los ovinos en el arte occidental: su presencia en la obra de Picasso

Antes de entrar de lleno en el uso que hace Picasso de los ovinos en su obra, conviene hacer un repaso, por somero que sea, de su presencia en el arte de las épocas moderna y contemporánea.

A este respecto, como era de esperar, el simbolismo de los ovinos se ha concretado sobre todo en motivos como el del Buen Pastor, relacionado con el simbolismo cristiano, y en el episodio mítico del vellocino de oro, aunque en este caso casi siempre con un papel secundario (siendo el tema central casi siempre Jasón y Medea), sin olvidar que a menudo aparecen como elemento central en bodegones y naturalezas muertas, en particular en obras de los siglos XVI y XVII, de las que las escenas de carnicería o caza no son sino una variante.

Muy conocida es la obra de *El Buen Pastor Niño* de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), de hacia los años 1655 a 1660 (aunque se han propuesto dataciones más tardías), hoy en el Museo del Prado. Con un fondo de ruinas arquitectónicas clasicistas, la obra presenta al niño Jesús sentado sobre algunas de esas ruinas (en concreto, al pie de un pedestal clásico con un trozo de columna), con el cayado de pastor en la mano derecha, con la otra acariciando a un cordero y con la cabeza erguida mirando fijamente al espectador; el animal, a su lado, también nos mira. Se ha destacado el contraste entre

⁶⁹ Cf. C. Ripa, *op. cit.*, p. 222.

⁷⁰ Cf. C. Ripa, *op. cit.*, p. 37.

⁷¹ Cf. C. Ripa, *op. cit.*, p. 235.

⁷² Cf. C. Ripa, *op. cit.*, p. 312.

⁷³ Cf. C. Ripa, *op. cit.*, p. 376. Otras asociaciones simbólicas del cordero son con la humildad (p. 214), donde el animal es, dice Ripa, el verdadero retrato del hombre manso y humilde; y con la virginidad (pp. 504-505), donde se hace aparecer un cordero en mitad de un prado verde (siendo el primero símbolo de la virginidad a través de Jesucristo, y el prado verde símbolo de los placeres de la vida lasciva).

el verticalismo de las dos figuras y de la columna y la posición de la pierna izquierda y del cayado, ambos de sesgo barroco. La composición por su iluminación y colorido recuerdan a la escuela veneciana. De esta obra se ha destacado la idealización de las figuras que no aparece en sus obras más costumbristas. En fin, algún autor ha relacionado el cordero con la parábola de la oveja descarriada, tal como la relata San Mateo. También se ha destacado la similitud del Buen Pastor niño con el Cupido de Stefano della Bella, sobre todo en la posición de las piernas⁷⁴.

Sobre el motivo del Buen Pastor es la obra *The Good Shepherd* de James Tissot (1836-1902), pintor francés que hizo la mayor parte de su carrera en Inglaterra. Habiendo sufrido una revelación religiosa en la década de 1880, pasó el resto de su vida elaborando escenas que ilustraran la Biblia. Así pintó una serie de 365 gouaches sobre la vida de Cristo (a la que pertenece la obra mencionada) que, tras ser muy bien recibidos por el público y la crítica, fueron adquiridos por el Brooklyn Museum en 1900. Un *Exhibit* de su obra está accesible en la página <http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/james_tissot/>⁷⁵.

Además del tema del Buen Pastor, otro motivo bíblico muchas veces representado y en el que aparecen los ovinos es el de la Anunciación a los pastores⁷⁶. Entre los muchos ejemplos disponibles vamos a destacar al que en las últimas décadas se ha denominado como “Maestro de la Anunciación de los Pastores”, autor que estudios recientes han identificado con Juan Dò (1604 - h. 1646), pintor de origen valenciano, pero que se formó y trabajó sobre todo en Nápoles, integrado en el círculo de José de Ribera, y a quien ahora se le han empezado a atribuir obras de gran calidad, cuya autoría hasta ahora se repartía entre pintores como Bartolomeo Basante o José de Ribera⁷⁷. El cuadro en cuestión se encuentra en la actualidad en el Birmingham Museum y reproduce una escena nocturna de la que forman parte unos ángeles niños en la parte superior, unos pastores que los miran sorprendidos y las consabidas ovejas entre los pastores en actitud de comer o buscar algo en el suelo en la parte inferior. Para crear la atmósfera nocturna se emplean los claroscuros propios del estilo caravaggesco, con un fuerte contraste entre las zonas de luz y sombra. En fin, la obra presenta otros dos de los rasgos propios de este autor: los rudos pastores, que suelen protagonizar algunas otras de sus obras, y el interés por las figuras animales⁷⁸.

Como ejemplo del tratamiento artístico del vellocino de oro mencionaremos la obra *Jasón* de Gustave Moreau (1826-1898), pintor, grabador y escultor francés, que trabajó los mitos clásicos junto a motivos exóticos y orientales, siendo uno de los más preclaros representantes de la corriente simbolista. La obra en cuestión, terminada en 1865, es un óleo sobre tela, de 204 x 115,5 cm, que se encuentra en la actualidad en el Musée d’Orsay de París. En ella el vellocino ocupa un discretísimo segundo plano y se

⁷⁴ Sobre esta obra, cf. D. Angulo Íñiguez, *Murillo: su vida, su arte, su obra*, vol. I; *Murillo: catálogo crítico*, vol. II, Espasa-Calpe, Madrid, 1981, en concreto, vol. I, pp. 437-438 y vol. II, pp. 185-187. Recomendamos también la *web* de *Artehistoria*, <<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/11292.htm>> [consulta: 26-04-2011], donde además de información puede encontrarse una imagen de la misma.

⁷⁵ Una reproducción a pequeño tamaño de la obra mencionada, además de información sobre la misma, puede encontrarse en <http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4495/The_Good_Shepherd_Le_bon_pasteur> [consulta: 26-04-2011].

⁷⁶ Este episodio está basado en Lc 2, 8-20.

⁷⁷ Sobre este autor, cf. G. de Vito, “Variazioni sul nome del Maestro degli Annunci ai Pastori”, en *Ricerche sul’ 600 napoletano, Scritti in Memoria di Raffaello Causa*, Electa, Nápoles, 1998, pp. 7-62; G. de Vito, “Juan Dò riconfermato”, en *Ricerche sul’ 600 napoletano*, Electa, Nápoles, 2004, pp. 85-91; A. G. Donati, “Giovanni Dò e i temi sapienziali”, en *Ricerche sul’ 600 napoletano*, Electa, Nápoles, 2008, pp. 57-69.

⁷⁸ Una imagen de la obra se encuentra en la *Wikimedia*, en la dirección <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Juan_D%C3%B2_Anuncio_a_los_pastores.jpeg> [consulta: 11-05-2011].

reconoce exclusivamente por la cabeza de carnero que cuelga como trofeo de una columna, coronada por una esfinge, que parece simbolizar el poder femenino. En una orla enrollada en torno a la columna se citan unos versos de las *Metamorfosis* de Ovidio, a saber, *Met.* VII, 66-67 y 156-157⁷⁹, en lengua latina. El lugar central del cuadro lo ocupan Jasón, en un primer plano, que aparece pisando al monstruo que vigilaba el vellocino, una especie de águila en vez del dragón del mito, y Medea ligeramente detrás de él, apoyando su mano izquierda en el hombro derecho de él, como indicio del poder mágico que la maga ejerció sobre el joven, poder mágico que se refuerza con la pequeña vasija de alabastro que ella lleva en su mano derecha, y que contiene la poción con la que ha sido posible vencer al monstruo, y el juego de las miradas, que sugiere que Jasón se encuentra bajo su dominio. Se han señalado también las escasas diferencias sexuales entre los dos personajes y cómo Jasón aparece prácticamente desnudo, con unos lujosos atavíos que ocultan sus partes pudendas. En fin, como curiosidad, añadamos que la obra, en su momento, a pesar de su contenido erudito y su cuidadosa ejecución provocó la decepción de una parte considerable de la crítica⁸⁰.

De los años 1583-1585 parece que es la obra *La carnicería (Macelleria)* del pintor boloñés Anibal Carracci (1560-1609), uno de los principales representantes de la Escuela Boloñesa del Barroco junto con otros miembros de su familia también pintores. La obra, que se encuentra en la actualidad en la Christ Church Picture Gallery de Oxford, es un óleo sobre lienzo de una considerable anchura, 266 cm, que parece que fue encargada por un gremio de carniceros⁸¹.

En ella, junto a las piezas de carne colgadas de animales que, por su tamaño, son sin duda bovinos, vemos en la parte inferior central un carnero a punto de ser sacrificado por un ayudante del carnicero. A su izquierda, otro dependiente está pesando un trozo de carne para un cliente, que está a su lado, vestido ridículamente con el uniforme de los *lansquenets*, los mercenarios suizos, y que está cogiendo unas monedas de la bolsa que lleva colgada a su izquierda. Al fondo, entre otros, se distingue una anciana que coge un trozo de carne, y debajo de la mesa se distingue apenas un perro, que en este tipo de pinturas de género añade una nota de vida y humor a un panorama general donde predominan las criaturas muertas⁸². En esta obra, Carracci recibió la influencia de autores como Vincenzo Campi y Bartolomeo Passarotti, a quien esta obra se había atribuido inicialmente⁸³.

⁷⁹ Los vv. 66-67 dicen: *nempe tenens, quod amo, gremioque in Iasonis haerens / per freta longa ferar; nihil illum amplexa verebor* ("Cuando tenga lo que amo y sea estrechada en el pecho de Jasón / estaría dispuesta a recorrer los largos mares; abrazada por él no tendré miedo a nada"); los vv. 156-157, por su parte: *heros Aesonius potitur spolioque superbus / muneris auctorem secum* ("El héroe hijo de Esón, se apoderó [del vellocino de oro] y soberbio con su despojo lleva consigo a la que le proporcionó ese regalo"). En ambos casos, las traducciones son nuestras.

⁸⁰ Sobre esta obra, cf. G. Lacambre, *Gustave Moreau: Between Epic and Dream*, The Art Institute of Chicago, 1999, pp. 92-94 y H. H. Hofstätter, *Gustave Moreau*, trad. L. Carroggio de Molina, Labor, Barcelona, 1980, pp. 70-74.

⁸¹ Sobre esta obra, cf. N. Cox & D. Povey, *A Picasso Bestiary*, Academy Editions, Londres, 1995, p. 121. Sobre ella, los autores añaden: "*The Butcher's Shop* is also an exposition of cruelty and carnality, intended to provoke sustained reflection – and self-reflection- in the viewer".

⁸² Un artista que jugó mucho con el contraste entre la vivacidad representada por estos dos animales y las naturalezas muertas fue Pieter van Boucle (1610-1673), un pintor flamenco de origen francés, quien en una de sus obras, *Mesa de carnicero con gato y perro*, entre los trozos de carne muerta incluye una cabeza de carnero, elemento frecuente en algunas naturalezas muertas picassianas, como ahora veremos.

⁸³ Cf. F. Porzio (ed.), *La natura morta in Italia*, 2 tomos, Electa, Milán, 1989, en t. I, p. 439: "Alcuni aspetti della produzione giovanile dei Carracci hanno tratti apparentemente comuni con queste pitture del Passerotti. Un' affinità anche stilistica induce ad avvicinare la *Macelleria* di Annibale Carracci [...] al

En fin, otro de los motivos en los que cabe encontrar a los ovinos son los bodegones y naturalezas muertas, muy frecuentes también en la obra de Picasso.

Para ejemplificar este uso hemos escogido el denominado *Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero*, de Francisco de Goya (1746-1828), obra que debió ser pintada en plena Guerra de la Independencia, entre los años 1808-1812, y que en la actualidad se encuentra en el Museo del Louvre⁸⁴.

Seguramente, la faceta de Goya como autor de bodegones se encuentre entre las menos conocidas del gran público, aunque éste, en concreto, era uno de los doce bodegones incluidos en el inventario de 1812 realizado por Goya y su hijo Javier a la muerte de su esposa, Josefa Bayeu.

La obra presenta sobre una mesa una cabeza de cordero mutilada y el lomo, que se apoya sobre las costillas que quedan detrás. Es fuerte el contraste entre el colorido de las piezas de carne y la oscuridad del fondo.

En cuanto a la interpretación de esta obra, se ha querido ver un paralelismo entre esta composición, que presenta al animal descuartizado de modo horrible, con los acontecimientos históricos del momento: la propia guerra, donde tantos seres humanos son muertos de modo similar, y que fueron reproducidos en la serie de *Desastres de la guerra*.

Como posibles fuentes se ha señalado la pintura italiana del XVII y XVIII, en concreto, Felice Boselli y sus *macellerias* y Giacomo Nani y sus naturalezas muertas. En fin, esta obra es especialmente relevante en el caso que nos ocupa porque influyó mucho en el arte moderno, en particular en las naturalezas muertas picassianas.

Respecto a la presencia de los ovinos en la obra de Picasso, del año 1936 es un aguatinta al azúcar y punta seca titulado *El carnero*, que fue realizado como ilustración del pasaje de la *Histoire Naturelle* de Buffon dedicado al animal⁸⁵.

De los rasgos a él atribuidos por el autor de la conocida enciclopedia, los que más influyeron en la forma en que Picasso vio al animal son los relativos a su fisonomía⁸⁶. Del carnero dice Buffon que tiene los ojos grandes y muy alejados entre sí, los cuernos bajos, las orejas en horizontal a cada lado de la cabeza, el hocico largo y afilado, la testuz arqueada, rasgos éstos que se ponen en relación con el carácter dulce y la estupidez de este animal. Los cuernos son de color amarillento, elevándose cada uno un poco en alto en su nacimiento, y enseguida se repliegan hacia atrás y al lado, se prolongan hacia abajo y adelante, para finalmente doblarse hacia lo alto y un poco al lado. Su porte y actitud no indican ni agilidad, ni fuerza, ni valor; su cuerpo es sólo una masa informe, levantada sobre cuatro patas secas y tías: las de delante son rectas

pittore manierista, nei confronti del quale la figura della guardia che chiude la composizione sulla sinistra sembra costituire un vero e proprio omaggio”.

⁸⁴ Sobre esta obra, cf. C. Giménez & F. Calvo Serraller, *Pintura española de El Greco a Picasso: el tiempo, la verdad y la historia* (exposición, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Museum, del 17 de noviembre de 2006 al 28 de marzo de 2007), Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2006, p. 86. De utilidad para el tema de las naturalezas muertas en Goya son también J. López-Rey, “Goya’s Still-Lives”, *The Art Quarterly*, 11 (1948), 251-260 y B. Vischer, *Goya’s Stillleben. Das Auge der Natur*, Michael Imhof, Petersberg, 2005.

⁸⁵ Una imagen del mismo puede encontrarse en la página del *On-line Picasso Project*, <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.36:090>> [consulta: 02-05-2011].

⁸⁶ La edición que seguimos es Leclerc, Comte de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du Roi*, 1771, dentro de la cual del carnero se habla en el vol. V, pp. 23 ss. El texto está disponible en Internet, en la URL <http://www.buffon.cnrs.fr/ice/ice_page_detail.php?lang=fr&type=text&bdd=buffon&table=buffon_hn&typeofbookDes=hn&bookId=5&pageChapter=Description+du+B%E9lier.&pageOrder=23&facsimile=off&search=no&num=0&nav=1> [consulta: 02-05-2011].

como bastones, las de detrás se curvan de modo uniforme con la concavidad hacia adelante; la cola llega hasta el corvejón, y se mantiene pegada al cuerpo, sin movimiento.

En efecto, este carnero picassiano aparece quieto, en actitud absolutamente pasiva, como si “posara” ensimismado y no quisiera contradecir el tópico, ya antiguo, que afecta a los ovinos y que les atribuye un carácter apacible y poco inteligente.

Asimismo, creemos que el cuidado que el artista parece mostrar al reproducir la lana sugiere que prestó también atención a esta parte de la descripción de Buffon. De ésta se dice, entre otras cosas, que la más rizada se encuentra en el lomo y en los lados del cuello; la del resto del cuello, de los costados, del vientre y de los hombros es menos rizada y más larga; la que tiene en la cara exterior de los muslos y de la cola es más dura y casi lisa; la cabeza, la cara interior de los brazos y de los muslos y la parte inferior de las piernas está cubierta de una lana dura y corta.

En fin, este carnero presenta una lana moteada con manchas de color oscuro, que también fueron señaladas por Buffon como una de las coloraciones más frecuentes de la lana en estos animales⁸⁷.

Otro de los motivos tradicionales en que están presentes los ovinos y que aparece en la obra de Picasso es el del hombre que lleva, en sus hombros o en otro lugar del cuerpo, a un carnero o cordero, que continúa el tema clásico del crióforo o el cristiano del Buen Pastor.

Curiosamente, la primera representación de este motivo es *Hombre con cordero*, del año 1895-1896, un dibujo al carboncillo sobre papel, de 63 x 47,5 cm, que pertenece a la colección del Museo Picasso de Barcelona. La obra, realizada cuando Picasso contaba con apenas 14 o 15 años, pertenece a la etapa en que el pintor vivía en Barcelona y era alumno de La Llotja, la escuela de Bellas Artes de la ciudad.

Siguiendo el esquema de formación de los alumnos de Bellas Artes de la época, se trata de una obra copia de un modelo en escayola de un fauno o sátiro que portaba un cabrito, cuyo original se encontraba en el Museo Real de Madrid. La reproducción de modelos que eran vaciados en escayola o yeso de esculturas antiguas era el paso previo antes de poder copiar modelos del natural. La impresión de antigüedad de la figura representada se refuerza no sólo por el academicismo con que está realizada, sino porque a la supuesta estatua le faltan los brazos casi en su totalidad (y al cordero, parte de las patas). Teniendo en cuenta que el original sí está completo, es posible que Picasso y sus compañeros de clase trabajaran sobre un modelo al que se le podían quitar partes concretas de su anatomía⁸⁸.

Pero la obra más conocida de Picasso que reproduce este motivo es un *Hombre con cordero* (o *carnero*), una escultura realizada a comienzos de 1943 (entre febrero y marzo) en el París ocupado⁸⁹.

Al parecer, su punto de partida fue un aguafuerte de 1942, donde se representa a un hombre que lleva un ramo de flores en el día del 14 de julio⁹⁰. A continuación, y en un

⁸⁷ En efecto, en Buffon, *op. cit.*, p. 27 leemos: “et on en voit quantité qui sont tachetés de blanc jaunâtre et de noir”.

⁸⁸ Sobre esto, cf. N. Cox & D. Povey, *op. cit.*, p. 129: “Picasso represents it in half restored form, so presumably it was possible to remove the sections which had been added on the original”.

⁸⁹ Una reproducción de la misma puede verse en <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.43:004>> [consulta: 08-05-2011].

⁹⁰ Sobre esta obra, cf. N. Cox & D. Povey, *op. cit.*, pp. 129-130 y los comentarios incluidos en la *web del On-line Picasso Project*, <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkCommentary&OPPID=OPP.43:004>> [consulta: 08-05-2011], sacados, a su vez, de R. Arauz *et al.*, *Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, publicado por el propio museo en 2000, p. 79.

cierto número de dibujos preparatorios⁹¹, Picasso sustituyó el ramo por un cordero o carnero que una figura masculina, barbada o no, lleva en brazos, cerca de su pecho, unas veces a su izquierda y otras a su derecha.

Tras todos estos bocetos, Picasso modeló la figura con arcilla sobre un armazón de hierro en unos pocos días; luego hizo un vaciado en escayola y poco después de la liberación de París otro en bronce. De hecho, de esta escultura se conservan varias copias, una en el Museo Picasso de París, otra en el Philadelphia Museum of Art y otra en el Reina Sofía de Madrid. Asimismo, Picasso donó una copia al municipio de Vallauris, que se situó, a instancias del propio artista, en la plaza del mercado (Place Paul Isnard), donde todavía hoy puede contemplarse.

Que el tema del hombre con el cordero o carnero era de su interés se demuestra por el hecho de que, una vez terminada la escultura, aún llevó a cabo algunos dibujos más tanto del conjunto como del animal⁹².

La composición, que sigue el modelo tradicional del crióforo o, más bien, del Buen Pastor, introduce la novedad de que el animal, en vez de aparecer sobre los hombros del pastor o portador, es sujetado en brazos, cerca del pecho, a la derecha en la versión definitiva (a la izquierda desde la posición del espectador). El artista ha puesto mucho interés en reproducir el hecho de que el animal estira de modo considerable su cuello. La obra en sí tiene mucha fuerza, pues transmite perfectamente el esfuerzo del hombre por sujetar al animal que, en su instinto natural, hace esfuerzos por zafarse de los brazos que lo sujetan.

El cambio en el modo de portar al animal nos podría hacer pensar que no se trata de la clásica escena de sacrificio, asociada al crióforo griego, sino más bien del intento de alguien de salvar al animal, por lo que estaríamos más cerca del modelo del Buen Pastor. En fin, tras la guerra la obra se convirtió en un auténtico icono, aunque Picasso negara que tuviera ningún simbolismo, sino que, en su opinión, se limitaba a expresar unos sentimientos humanos que han existido siempre⁹³.

Una variación interesante sobre el motivo del portador del cordero lo encontramos en una serie de dibujos del año 1967, en los que, invariablemente, aparece este personaje junto a otros como un flautista, una mujer desnuda y, en las composiciones más conocidas, junto a un joven que come una raja de sandía.

En todos los casos, son obras hechas cuando Picasso vivía en Mougins con Jacqueline Roque, después de la gran exposición de su obra celebrada en 1966 en el Petit Palais y en el Grand Palais, que le confirmó como uno de los grandes maestros del arte del siglo XX.

⁹¹ Uno de estos dibujos preparatorios es una tinta china y gouache, procedente de la colección del Museo Picasso de París, del 13 de febrero de 1943, que puede verse en <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.43:036>>. Se representa a un hombre barbado y fornido que sujeta a un carnero contra su cuerpo, pero en el lado izquierdo (el derecho para el espectador), justamente en el opuesto al de la escultura comentada. Asimismo, en <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.43:002>> encontramos el dibujo de un carnero o cordero que presenta un cuello exageradamente largo y que aparece con las patas atadas. Se trata de una tinta china y raspaduras (grattages) sobre papel, propiedad del Museo Picasso de París, del 26 de marzo de 1943. En fin, en <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.43:067>> puede encontrarse un dibujo hecho con pluma, pincel y tinta china, del 30 de marzo de 1943, conservado en el Museo Picasso de París, que representa de nuevo a un hombre barbado, menos fornido que el primero citado en esta nota, que lleva un carnero o cordero de tamaño considerablemente pequeño pegado al cuerpo, en el mismo lado que el de la escultura definitiva. En todos los casos, la consulta de los páginas citadas se ha hecho el día 08-05-2011.

⁹² Cf. N. Cox & D. Povey, *op. cit.*, p.130.

⁹³ Cf. E. Cowling & J. Golding, *Picasso: sculptor-painter (exhibition at the Tate Gallery, 16 February – 8 May 1994)*, Tate Gallery, Londres, 1994, p. 275.

Por citar algunas de ellas, en *Hombre con carnero, comedor de sandía y flautista III*, un dibujo a lápiz, realizado el 20 de enero de 1967 y perteneciente a un coleccionista inglés privado, encontramos tres figuras desnudas: la de un personaje masculino barbado que porta al carnero, a la derecha del espectador, el flautista en medio (ambos de pie) y a la izquierda, una figura masculina, coronada con hiedra. En todos los casos, se trata de personajes que individualmente se encuentran a menudo en las obras de Picasso⁹⁴. Entre las posibles fuentes se citan el barroco español y las obras de los hermanos Le Nain (1600-1648 y 1610-1648)⁹⁵.

De este mismo motivo se hicieron numerosas variaciones en las que lo que cambia son elementos mínimos, como *Hombre con cordero, comedor de sandía y flautista II*, un dibujo hecho con lápiz de cera y tinta china sobre papel el 3 de febrero de 1967, donde el carnero ha sido sustituido por un cordero y el comedor de sandía aparece en este caso en medio de la composición, ocupando los extremos el portador del cordero y el flautista⁹⁶.

En otros casos, se prescinde de una de las figuras, como en *Hombre con carnero y flautista IV*, un dibujo a tinta y cera sobre papel del 9 de febrero de 1967, donde sólo encontramos al portador del carnero con el flautista, éste sentado sobre un objeto cúbico y aquel representado sólo en parte (en realidad, el torso y sin cabeza), siendo en cambio bien visible y con todo lujo de detalles el animal⁹⁷.

En fin, del 4 de enero de 1967 es un dibujo hecho con lápiz de color, *Hombre con cordero, desnudo sentado y niño músico*, que presenta la misma estructura de la mayoría de los vistos anteriormente, con la diferencia de que el comedor de sandía ha sido sustituido por una mujer desnuda sentada⁹⁸.

En todos los casos, parece que estamos ante la típica reinterpretación picassiana de motivos tratados aisladamente por pintores anteriores y, por qué no, ante una relectura de su propia obra anterior. Aquí la presencia de los ovinos en una escena con el flautista sugiere un ambiente distendido y de alegría, que parece recordar la atmósfera de la literatura bucólica. La presencia de la mujer desnuda podría sugerir alguna clase de simbolismo con connotaciones sexuales en el empleo de esta clase de animales⁹⁹. En el

⁹⁴ Una de las características fundamentales del Picasso de los últimos años es el hecho de volver constantemente sobre temas ya tratados por él antes y que habían permanecido “olvidados” durante décadas, a los cuales añade siempre algo nuevo, de modo que parecen versiones corregidas de sus formulaciones primeras. Sobre esto, cf. K. Gallwitz, *The heroic years*, Abbeville Press, Nueva York, 1985, p. 33: “This phase would also be marked by the return of familiar themes, often reflections of subjects Picasso had treated before and laid aside for decades. Typically these “readoptions” from his own store of images constantly touched upon new ideas and opened new perspectives; sometimes they even seemed to represent corrected versions of earlier formulations”.

⁹⁵ Para una reproducción de este dibujo, v. <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.67:077>>; interesantes resultan también los comentarios que acompañan a la imagen, disponibles en <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkCommentary&OPPID=OPP.67:077>>. En ambos casos, la consulta se hizo el día 08-05-2011.

⁹⁶ Para una imagen del mismo, cf. <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.67:016>> [consulta: 08-05-2011].

⁹⁷ Para una imagen del mismo, cf. <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.67:022>> [consulta: 08-05-2011].

⁹⁸ Una imagen del mismo puede encontrarse en <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.67:117>> [consulta: 08-05-2011].

⁹⁹ Esta es sin duda la interpretación que habría que dar a *Madre, niño y carnero I*, un dibujo hecho con brocha, tinta y lavado de tinta sobre papel del 7 de marzo de 1967, donde encontramos, a la izquierda del espectador, una figura femenina desnuda y sentada y un niño que se acerca con intención de que ésta lo coja en brazos, en el centro un carnero con una cornamenta de un tamaño descomunal y a la derecha un personaje masculino de una altura similar a la del carnero que parece portar una túnica y una corona de algún tipo de planta. Por otro lado, esta obra se ha considerado como una variación del tema, obsesivo en

campo de las interpretaciones, algunos autores han relacionado la presencia del flautista con la observación de Buffon respecto a la sensibilidad de los carneros hacia la música¹⁰⁰.

En fin, el último motivo picassiano en que participan los ovinos son representaciones de calaveras o cabezas cortadas de estos animales, que se han relacionado con la tradición de las naturalezas muertas y que parecen demostrar una profunda influencia del “bodegón con carne” de Goya, comentado más arriba, y que Picasso conocía de haberlo visto en el Louvre¹⁰¹.

En 1939, año en que abundan en su producción las naturalezas muertas con cráneos de toro, entre el 30 de septiembre y el 29 de octubre, Picasso realizó un buen número de bocetos con cabezas de carneros y mandíbulas de estos mismos animales, preparatorios sin duda de algunas naturalezas muertas protagonizadas por estos mismos animales¹⁰².

Así, del 1 de octubre de ese año es *Cabeza de carnero con uvas*, un dibujo a la tinta y al gouache, que pertenece a la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York¹⁰³. Del 4 de octubre es *Cabeza de carnero desollada*, un óleo sobre lienzo, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Lyon, que muestra una colorida cabeza de animal casi cubista, donde queda al descubierto la delgada capa de carne que apenas cubre el cráneo del animal¹⁰⁴. Del 6 de octubre es *Naturaleza muerta con cráneo de carnero*, un óleo sobre lienzo, perteneciente a la colección de Vicky y Marcos Micha, donde destaca el contraste entre el color gris del cráneo del animal y las costillas de color sonrosado, recién cortadas¹⁰⁵.

Esta obsesión por los cráneos y las naturalezas muertas de los ovinos, que llenó esos meses concretos de 1939, es sin duda una muestra de la ansiedad del artista en un año especialmente difícil¹⁰⁶. Por lo pronto, en octubre, poco después del estallido de la Segunda Guerra Mundial, Picasso ha abandonado París dirigiéndose a la localidad de Royan, en el sur de Francia, junto a la costa atlántica, donde pasará un año completo acompañado de Dora Maar, su nueva amante, además de Marie-Therèse Walter y su hija Maya. Además, a ello se unen otros sucesos dolorosos como la victoria de Franco en España en abril, la muerte de su madre en Barcelona en primavera o la muerte en accidente de automóvil en verano de Ambroise Vollard, su amigo y marchante durante

Picasso, del pintor y la modelo. Para una imagen de esta obra, v. <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.67:145>>; es asimismo interesante el comentario a la misma que aparece en <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkCommentary&OPPID=OPP.67:145>>. En ambos casos, la consulta se hizo el día 08-05-2011.

¹⁰⁰ Cf. N. Cox & D. Povey, *op. cit.*, p. 131. En efecto, Buffon, *op. cit.*, V, 7, hablando de las ovejas, dice que los carneros son sensibles a las dulzuras del canto, que pastan con más frecuencia, que se portan mejor y que engordan al son del caramillo.

¹⁰¹ Cf. N. Cox & D. Povey, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰² Sobre el sentido de las naturalezas muertas en Picasso, cf. K. Gallwitz, *op. cit.*, p. 36: “For decades, still-life themes provided Picasso with an unfailing source of material. More than any other subject the still life offer an opportunity for analytical dissection of a limited number of readily changeable forms, [...]”.

¹⁰³ Una imagen del mismo puede encontrarse en <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.39:381>> [consulta: 08-05-2011].

¹⁰⁴ Una imagen de la misma puede encontrarse en <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.39:011>> [consulta: 09-05-2011].

¹⁰⁵ Para una imagen del mismo, v. <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.39:012>>; muy reveladores resultan también los comentarios a la misma que encontramos en <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkCommentary&OPPID=OPP.39:012>>. La consulta de los mismos se hizo el día 08-05-2011.

¹⁰⁶ Cf. K. Gallwitz, *op. cit.*, p. 47: “The skull –at first that of a bull or sheep, [...]– became the leitmotif of these pictures, whose ascetic rigor and clarity symbolize a world menaced by war”.

mucho tiempo. Evidentemente, todas las obras mencionadas reflejan bien el pesimismo y la incertidumbre de un año tan aciago.

En fin, en 1952, el año en que terminó los paneles de *La guerra y la paz* para decorar la capilla de Vallauris, cuando aún estaba reciente el cuadro *Matanza en Corea*, de 1951, todos los cuales están relacionados nuevamente con la angustia que domina al artista tras los acontecimientos trágicos de la guerra en la península coreana, Picasso es autor de un cierto número de naturalezas muertas donde se representan cráneos de cabra, aunque hay una, *Cráneo de carnero*, del 1 de abril de 1952, un óleo sobre papel, que pertenece a la colección del Museo Picasso de París, que es particularmente sobrecogedora por lo logrado de la mezcla de colores, básicamente grises y algunos marrones sobre un fondo oscuro, y por la propia expresión de la boca y por la soledad del cráneo, representado sin ningún otro elemento alrededor. El motivo que le pudo llevar a realizar tal obra se ha puesto en relación con la muerte del patriota griego Nikos Beloyannis, ejecutado por el gobierno griego el 30 de marzo de ese mismo año¹⁰⁷.

En fin, a modo de conclusión, la presencia de los ovinos en la obra de Picasso se resume básicamente en dos estampas, la del portador del carnero o cordero y la de las naturalezas muertas que muestran la calavera o, en alguna ocasión, la cabeza desollada del animal. En ambos casos, el artista está trabajando sobre motivos artísticos bien conocidos y ampliamente tratados a lo largo de la historia del arte: en el primer caso, el tópico cristiano del Buen Pastor y, en el segundo, los “bodegones con carne”, en particular, la tradición que representa Goya. En el primer caso, el posible valor simbólico, que Picasso negaba, tendría que ver con la imagen del animal como ser desvalido, al que se pretende salvar; en el segundo, claramente se está invocando el papel, ya tradicional, del cordero o carnero como animal sacrificial por excelencia, pues las obras picassianas con este motivo suelen pertenecer a periodos en que amenaza la guerra y la muerte.

Muy interesantes son las variaciones introducidas sobre el motivo del ‘Buen Pastor’, que le llevan a situarlo en un ambiente de relajado bucolismo, cuando no claramente erótico, dado que las figuras aparecen siempre desnudas. Se trata de una de las habituales reinterpretaciones picassianas tanto de sí mismo como de la tradición artística anterior. En este caso, el animal se estaría empleando como símbolo de la fuerza genésica y la potencia sexual, sobre todo si lo que se representa es un carnero.

Asimismo, sorprende la “fidelidad” con la que Picasso reproduce la descripción del carnero que hace Buffon, donde se reproduce el tópico de que se trata de un animal sosegado y poco inteligente.

Para terminar, y aunque aquí sólo se ha señalado muy de pasada al tratar alguno de los motivos picassianos, en su obra, y por tanto en la intención del artista, se diría que la oveja, en cualquiera de sus formas, es totalmente intercambiable con la cabra, como puede verse en las naturalezas muertas con calaveras o cabezas desolladas de animales¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Para una imagen del mismo, cf. <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.52:180>>; muy útiles resultan los comentarios a esta imagen (llamada también *Cráneo de cabra*) que se pueden encontrar en <<http://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkCommentary&OPPID=OPP.52:180>>. La consulta de ambos sitios *web* se hizo el día 09-05-2011.

¹⁰⁸ Esta misma equivalencia puede verse también en la aparición de algún caprino en escenas donde se ve a una mujer desnuda, como símbolo del ardor sexual (como en *Mujer joven desnuda y niño desnudo con macho cabrío*, de 1906).

BIBLIOGRAFÍA SELECTA¹⁰⁹

- Angelis, M. A. de, *Gli emblemi di Andrea Alciato nella edizione Steyner del 1531. Fonti e simbologie*, Salerno, 1984.
- Angulo Íñiguez, D., *Murillo: su vida, su arte, su obra*, vol. I; *Murillo: catálogo crítico*, vol. II, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
- Arato, *Fenómenos*; Gémino, *Introducción a los fenómenos*, introd., trad. y n. de E. Calderón Dorda, Gredos, Madrid, 1993.
- R. Arauz *et al.*, *Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia Museum of Art, 2000.
- Aristote, *Histoire des Animaux*, 3 vols., ed. y trad. P. Louis, Les Belles Lettres, París, 1964-1969.
- Artehistoria*, <<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/11292.htm>>.
- Ausejo, S. de, *La Biblia*, Herder, Barcelona, 1994³.
- Bernat Vistarini, A. & Cull, J. T., *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Akal, Madrid, 1999.
- Berkowitz, L. & Pantelia, M. C. (dir.), *Thesaurus Linguae Graecae (TLG)*, University of Irvine, California.
- Biblioteca de Textos Latinos del CLCLT-5 de Brepols, Turnhout, 2010.
- Bouché-Leclercq, A., *L'Astrologie Grecque*, Aalen, 1979 (=París, 1989; Bruselas, 1963).
- Bovini, G., *Il cosiddetto mausoleo di Galla Placidia in Ravenna*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Roma, 1950.
- Cowling, E. & Golding, J., *Picasso: sculptor-painter (exhibition at the Tate Gallery, 16 February – 8 May 1994)*, Tate Gallery, Londres, 1994.
- Cox, N. & Povey, D., *A Picasso Bestiary*, Academy Editions, Londres, 1995.
- Charbonneau-Lassay, L., *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, trad. F. Gutiérrez, 2 vols., José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1997.
- Demians d'Archimbaud, D., "Les fouilles de Saint-Victor de Marseille", *CRAI*, 115.1 (1971), 87-117.
- Donati, A. G., "Giovanni Dò e i temi sapienzali", en *Ricerche sul '600 napoletano*, Electa, Nápoles, 2008, pp. 57-69.
- Dulaey, M., "La parabole de la brebis perdue dans l'Église ancienne: de l'exégèse à l'iconographie", *Revue des Études Augustiniennes*, 39 (1993), 3-22.
- Eliano, *Historia de los animales*, 2 vols., introd., trad. y n. de J. M. Díaz-Regañón, Gredos, Madrid, 1984.
- Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, introd. gen. C. García Gual, introd. trad. y n. P. Bádenas de la Peña y J. López Facal, Gredos, Madrid, 1985 (1ª reimpr. = 1978).
- Gallwitz, K., *The heroic years*, Abbeville Press, Nueva York, 1985.
- Gerard, A.-M., *Diccionario de la Biblia*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1995.
- Giménez, C. & Calvo Serraller, F., *Pintura española de El Greco a Picasso: el tiempo, la verdad y la historia* (exposición, Nueva York, Salomon R. Guggenheim Museum, del 17 de noviembre de 2006 al 28 de marzo de 2007), Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2006.
- Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1984 (2ª reimpr.).

¹⁰⁹ Hemos excluido de esta bibliografía todos aquellos trabajos citados en nota al pie que no tenían una relación directa con el tema objeto de estudio.

- Hofstätter, H. H., *Gustave Moreau*, trad. L. Carroggio de Molina, Labor, Barcelona, 1980.
- Horapolo, *Hieroglyphica*, ed. J. M^a González de Zárate, trad. M^a J. García Soler, Akal, Madrid, 1991.
- Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, 2 vols., introd. gen. M. C. Díaz y Díaz, ed., trad. y n. de J. Oroz Reta y M.-A. Marcos Casquero, BAC, Madrid, 1982-1983.
- Lacambre, G., *Gustave Moreau: Between Epic and Dream*, The Art Institute of Chicago, 1999.
- Le Boeuffle, A., *Astronomie, Astrologie. Lexique Latin*, Picard, París, 1987.
- Leclerc, Comte de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du Roi*, 1771.
- López-Rey, J., “Goya’s Still-Lives”, *The Art Quarterly*, 11 (1948), 251-260.
- Lurker, M., *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, El Almendro, Córdoba, 1994.
- Mariño Ferro, X. R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Encuentro, Madrid, 1996.
- Martínez Saura, F., *Diccionario de zoología en el mundo clásico*, Eliago Ediciones, Castellón, 2007.
- Montanari Caldini, R., “L’oscurità dell’Ariete da Arato ad Avieno”, *Prometheus*, 11 (1985), 151-167.
- On-line Picasso Project*, <<https://picasso.shsu.edu/>>.
- Opiano de Apamea, *De la caza; De la pesca; Lapidario órfico*, introd., trad. y n., de C. Calvo Delcán, Gredos, Madrid, 1990.
- Patrologia Latina Database*, Chadwyck-Healey, Alexandria (VA), 1996.
- Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Basilea, 1556.
- Pijoán, J., *Summa Artis – Historia General del Arte*. vol. VII, *Arte cristiano primitivo. Arte bizantino*, Espasa Calpe, Madrid, 1954.
- Prigent, P., “Orphée dans l’iconographie chrétienne”, *Revue d’Histoire et de Philosophie Religieuses*, 64, 3 (1984), 205-221.
- Porzio, F., (ed.), *La natura morta in Italia*, 2 tomos, Electa, Milán, 1989.
- Ripa, C., *Iconologia*, Georg Olms, Hildesheim, 1984.
- Sebastián, S., *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Ed. Encuentro, Madrid, 1996 (reimpr. ed. 1994).
- Stern, H., “Orphée dans l’art paléo-chrétien”, *Cahiers Archéologiques*, 23 (1974), 1-16.
- Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum*, Walter de Gruyter, Berlín, 1973.
- Valero de Bernabé, L., *Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica*, Hidalguía, Madrid, 2003.
- Vischer, B., *Goya’s Stilleben. Das Ange der Natur*, Michael Imhof, Petersberg, 2005.
- Vito, G. de, “Variazioni sul nome del Maestro degli Annunci ai Pastori”, en *Ricerche sul’ 600 napoletano, Scritti in Memoria di Raffaello Causa*, Electa, Nápoles, 1998, pp. 7-62.
- Vito, G. de, “Juan Dò riconfermato”, en *Ricerche sul’ 600 napoletano*, Electa, Nápoles, 2004, pp. 85-91.
- Waerden, L. B. van der, “History of the Zodiac”, *AOF*, XVI (1952-1953), 216-230.
- Zovatto, P. L., *Il mausoleo di Galla Placidia; architettura e decorazione*, Longo, Rávena, 1968.