

Consideraciones sobre la iconografía y simbolismo de los úrsidos en la Antigüedad y la Edad Media

Herbert González Zymla

Universidad Complutense de Madrid

<https://dx.doi.org/10.5209/est.008.06>

1. La imagen del oso en la actualidad

El mundo políticamente correcto en que vivimos ha generado una serie de poéticas positivas en su forma de percibir la imagen de los úrsidos, oscilante entre la ternura de lo infantil y la sensibilidad edulcorada del universo de lo amoroso. Magnífico ejemplo de ello son los cuentos infantiles de Winnie the Pooh o The Paddington Bear, con sus respectivas animaciones, películas y *merchandising*, las series infantiles como *Los osos amorosos* o *We bare bears*, las gominolas Haribo o la costumbre de regalar peluches en forma de oso portador de un corazón de intenso color rojo entre quienes están enamorados. La serie de dibujos animados *Los osos amorosos* nació en 1983 a partir del contenido de unas tarjetas de felicitación patentadas en 1979 por la franquicia *Rosita Fresita*. De esas tarjetas nació también una línea de juguetes llamada *Care bears*, conocida en Latinoamérica como *ositos cariñositos*. La primera serie animada de *Los osos amorosos* fue creada en 1981 por Atkinson Films Arts y en ella ya se anticipaba lo que hoy englobamos como identidades LGBTQI+ en los estudios de género. Un grupo de osos con emblemas sobre sus tripitas redondeadas, asociados a colores, al frotarse, hacían nacer un arcoíris de amor con el que eran capaces de vencer cualquier clase de adversidad o contratiempo. Cada oso se asociaba a un símbolo y a un poder que lo hacía especial. Así, *Sueñosito* tenía dibujada sobre la tripa una luna en cuarto creciente de color azul y, como si fuera un superhéroe, tenía la capaci-

dad de hacer dormir a quien él deseara. Unidos, con su arcoíris de fraternidad, se enfrentaban a un malvado villano, el *Dr. Cold Heart*, literalmente: corazón helado. Seis series (1985-2020) y nueve películas (1985-2010) avalan el éxito de la idea¹.

Haribo, en cambio, es el acrónimo de una empresa alemana dedicada a la fabricación de golosinas fundada el 13 de diciembre de 1920 por Hans Riegel en Bonn. Su gran creación fue patentar los *tanxbären*, los osos bailarines de goma, caramelo o regaliz en 1922². Las gominolas de Haribo en forma de ositos dulces siguen siendo a día de hoy un éxito. *We bare bears*, conocida en España con el sobrenombre: *Somos osos* y en Latinoamérica como: *Osos escandalosos* (aunque probablemente hubiera sido más apropiada su traducción como *Osos al desnudo*), fue creada por Daniel Chong para Cartoon Network. Relata la vida cotidiana de tres osos que son supuestamente hermanos: Pardo, Panda y Polar, con su hacha y su berenjena extragrande, aunque acaba descubriéndose en uno de sus capítulos que no son consanguíneos, sino que su vínculo de permanecer unidos siempre es consecuencia de un juramento de hermandad. Viven en una cueva situada en el área metropolitana de la bahía de San Francisco con todo lo que eso implica. Su primer episodio se estrenó el 27 de julio de 2015. Como sucede en tantos otros dibujos animados, *We bare bears* tiene varios niveles de lectura pensados uno para niños y otro para los adultos, desarrollados en cuatro temporadas, cinco cortos, una película y 29 *spin off*. Dos capítulos de la serie, siguiendo una técnica narrativa especular, confrontan la historia de los tres osos a la de tres hermanos sospechosamente similares en los que se inspiran. A través de ese juego se indica a los espectadores adultos que el punto de partida para construir la animación es una especie de trimonio de tres chicos lleno de guiños a la *gay culture*³. Precisamente, en el argot gay los osos son una subcultura que considera osos a los hombres maduros, de cuerpo fornido, con abundante bello facial (barba) y corporal, constituyendo un modelo alternativo a los conceptos de belleza masculina contruidos por la sociedad y la publicidad en la década de 1980, basados en dar importancia a un cuerpo joven, esbelto y sin vello. Además de las características físicas, la comunidad de osos potencia actitudes como

¹ Hal Erickson, *Television Cartoon Shows: An Illustrated Encyclopedia, 1949 through 2003* (Jefferson: McFarland & Co., 2003), 185-6. Norma Odom Pecora, *The Business of Children's Entertainment* (New York: Guilford Press, 1998).

² Elena Benavente, «La humilde e hiperdulce historia del fundador de Haribo y creador de sus ositos gominola», *El mundo* (26-nov-2020).

³ Robert Aldrich, *Gay life and culture. A world History* (London: Thames & Hudson, 2010).

la amistad, la tolerancia, lo masculino y lo lúdico, dentro de parámetros de sociabilidad basados en el aprecio y la familia⁴.

La nómina de osos populares entre niños y adultos es amplísima y excede los objetivos del presente estudio: Winnie the Pooh, Paddington, Gentle Ben, Yogi, Smokey Bear (oso usado como imagen publicitaria para prevenir los incendios forestales), Rupert Bear, Misha, Baloo en el *Libro de la Selva*... Junto a ellos existen toda clase de muñecos de peluche que sintetizan, cuando son regalados, los mejores deseos de quienes los dan hacia quienes los reciben. Buena parte de esos osos de peluche reciben el nombre de *Teddy bear* en recuerdo de Theodore Roosevelt (1858-1919), el presidente de Estados Unidos que, en 1902, durante una cacería en el estado de Misisipi, se negó a disparar a un cachorro de oso negro que habían atado a un árbol para que lo hiciera, indicando que eso no se ajustaba al verdadero arte de la caza. Su negativa a matar al oso indefenso y atado a un árbol, aunque animal salvaje al fin y a la postre, fue censurada como un signo de debilidad política en artículos y tiras cómicas de humor gráfico. Hoy se discute a quién corresponde la primera patente de fabricar osos de peluche a los que abrazar inspirados en esta anécdota. Al parecer, fue simultáneo el registro por Morris Michtom en Estados Unidos o a Richard y Margarete Steiff en Alemania⁵.

2. El oso y su polisemia en la historia

Desde un punto de vista biológico, los úrsidos son mamíferos omnívoros (el oso polar es carnívoro, mientras que el oso panda es herbívoro y se alimenta de bambú), de gran tamaño, temible dentadura, poderosas mandíbulas, plantígrados en sus patas traseras, sobre las que se apoyan alcanzando, cuando se ponen de pie, los 3 m. de altura. Son capaces de caminar y son digitígrados en las patas delanteras, con cinco garras no retráctiles en cada zarpa, afiladas como el filo de una navaja, con las que desmembran a sus presas. Son los úrsidos animales corpulentos, inteligentes, curiosos y hábiles. Algunas de estas características están ya descritas en Aristóteles⁶. Tienen un cálido manto

⁴ Les K. Wright, *The Bear Book: Readings in the History and Evolution of a Gay Male Subculture* (Philadelphia: Haworth Press, 2001).

⁵ Marianne Clay, «The History of the Teddy Bear», *My Teddy*, consultado el 10-10-2023. https://www.myteddy.com.au/Newsdescription.aspx?Sec_ID=390&fullID=66.

⁶ Aristóteles, *History of Animals* 2.1 y 2.17 507b, traducción de Arthur Leslie Peck (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965).

lanudo de pelaje, patas robustas, hocicos largos, orejas pequeñas y cola corta⁷. Normalmente son solitarios, salvo en el periodo de celo y cría. Tienen un excelente olfato y, aunque aparentemente pueden parecer pesados y torpes en el andar, son excelentes nadadores, escaladores y buenos corredores (más por su resistencia que por su velocidad). Viven y se refugian en guaridas cueva, llamadas oseras. En ellas hibernan (aproximadamente cien días al año). Su ámbito de habitabilidad, la cueva, presupone un estadio vital común con el hombre primitivo, al que se imagina troglodita, y con los eremitas del cristianismo, que a menudo viven en una osera y tienen osos como mascota. San Columbano, el célebre fundador del monasterio de Iona, muerto en el 610, le disputó una cueva a un oso para establecer en ella su retiro eremítico⁸. Existen ocho especies diferentes de osos cuyos hábitos nocturnos y diurnos son tremendamente diversos. Desde un punto de vista etimológico, la palabra oso deriva del latín *ursus*, del mismo modo que *bear*, en inglés, deriva del indogermánico *Bjorn*, que se aplica al adjetivo marrón y al sustantivo oso y resulta homófono al adjetivo: *gwer*, que significa salvaje⁹.

2.1. El oso en la Prehistoria

El hombre prehistórico vio en el oso un animal sagrado asociado a la cueva, interpretada como un espacio sacrosanto, dedicado a la gran diosa de la maternidad, una especie de gran vagina natural a la que habría que fecundar haciendo un ritual mágico propiciatorio. El chamán de la tribu entraría solemnemente en el interior de la gruta para pintar o grabar con incisiones sobre sus paredes representaciones de los animales que se deseaba cazar y de los seres mágicos cuyo significado espiritual había que conjurar como propicio para la comunidad. De ese modo, la Gran Madre, después de haberlos gestado en su seno, los devolvería abundantemente a la comunidad humana permitiéndole, con su protección, perpetuarse, alimentarse y, en definitiva, sobrevivir. Como

⁷ Bernd Brunner, *Bears: A Brief History* (Yale University Press, 2007). Terry Domico y Mark Newman, *Bears of the World* (Cambridge, Facts on File, 1988). Paul Ward and Suzanne Kynaston, *Wild bears of the World* (New York, 1995). Anthony Clevenger and Francisco J. Purroy, *El oso pardo. Un gigante acorralado* (León: Edilesa, 2007).

⁸ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos de la A a la F* (Barcelona: Serbal, 1997), tomo 2, vol. 3, 326.

⁹ Benjamin W. Fortson, *Indo-European Language and Culture: an Introduction* (Malden, Blackwell Pub. 2010). Donald A. Ringe, *From Proto Indo European to Proto Germanic* (Oxford University Press, 2009).

el oso hiberna dentro de cuevas y, a menudo, las osas paren a sus crías y las amamantan durante la hibernación, el hombre paleolítico, al observar este hecho, debió interpretar que los úrsidos eran seres predilectos de la Diosa Madre y esa predilección se expresaba dejándoles entrar en el espacio más sagrado del santuario natural¹⁰. Si lo pensamos fríamente, los osos y los humanos, durante el Paleolítico superior, compartieron un mismo hábitat y se alimentaron, cazando y recolectando, aproximadamente los mismos alimentos. Debieron ser los hombres del Paleolítico los primeros en divinizar al oso y suponerle un humano de apariencia diferente, pero con antepasados comunes. En la cueva de Chauvet, descubierta el 18 de diciembre de 1994, hoy Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, se han conservado quince representaciones de osos que se podrían interpretar como símbolo protector de la caza. Algunos investigadores piensan que Chauvet era un centro de culto al oso, dado que en el interior de la cueva se identificó un espacio privilegiado, a la manera de un altar, sobre el que estaba colocada una cabeza de oso cavernario (*Ursus spelaeus*), perfectamente delineado en varios puntos de la gruta. Su catalogación y cronología se hace en el periodo Auriñaciense (32.000-30.000 a. C.) y Gravetiense (27.000-25.000 a. C.). La abundancia de huesos de osos y el tamaño de la cueva sugieren que pudo haber sido una osera usada como santuario por una comunidad de homínidos y que el oso quizá fuera un protector-propiciador de la caza¹¹. André Leroi Gourham identificó en Saone et Loira una serie de cráneos de úrsidos paleolíticos dispuestos dibujando un círculo en el suelo, lo que demuestra que, de alguna manera, había una intencionalidad, quizá sacralizada. Los úrsidos también están representados en otras importantes cuevas prehistóricas con pinturas, como Peña Candamo, Ekain y Santimamiñe¹². Como los osos son solitarios, en muchas culturas animistas su representación totémica se relaciona con los chamanes. Así, los osos son conocedores del futuro, pueden hablar a través del chamán, con quien se comunican, y los chamanes pueden transformarse en osos para adquirir sus cualidades proféticas¹³.

¹⁰ Ina Wunn, «Beginning of Religion», *Numen* 47, 4, (2000): 417-452. Ina Wunn, «Cave bear worship in the Paleolithic. Consideraciones sobre el culto al oso de las Cavernas en el paleolítico», *Cuadernos Lab. Xeoloxico de Laxe*. Coruña, vol. 26, (2001): 457-463.

¹¹ Jean Clottes, *Chauvet Cave: The art of earliest times* (University of Utah Press, 2003). David Lewis Williams, *The mind in the Cave* (London: Thames & Hudson, 2002). Christian Züchner, «La Cueva Chauvet y el problema del arte auriñaciense y gravetense», en *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI: Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella* (Oviedo, Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, 2003), 41-52.

¹² Miguel Ángel García Guinea, *La pintura prehistórica* (Barcelona: Vicens Vives, 1989).

¹³ Paul Shepard and Barry Sanders, *The sacred paw: The Bear in Nature, Myth and Literature* (New York: Viking, 1985).

Las hembras, por otra parte, fueron consideradas en el Neolítico protectora de los partos, siendo vinculadas a la fertilidad, la abundancia y la maternidad. Así lo sugieren algunos hallazgos hechos en el yacimiento arqueológico de Chatalhöyük, donde se encontró un sello de estampación cuya impronta dibujaba un oso delineado en el interior de su cuerpo a base de zig-zags que sugieren la asociación de este animal al agua y a la serpiente, acaso entendidas como ideas de vitalidad y renovación. El término oso en inglés, *bear*, se ha relacionado con la raíz germánica *Ber*, *Beran* y *Barn* y con el significado: *tener hijos, niño y nacimiento*¹⁴.

Algunos pueblos protohistóricos y primitivos de la Antigüedad, al compartir el hombre y el oso un biotopo común y depredar aproximadamente los mismos alimentos del bosque, consideraron que osos y humanos habían tenido un antepasado común del que ambos descendían, habiendo evolucionado de forma diferente. En ese sentido, el oso fue considerado un doble del hombre con el que estaba hermanado. La fuerza del oso, su poder y los cambios en su comportamiento a lo largo de las estaciones del año convirtieron al oso en una especie de metáfora del humano y en expresión de las cualidades de ciertos individuos, sobre todo de las élites, cuyas habilidades eran idénticas a las de los úrsidos porque ambos las habían heredado de un supuesto antepasado común. Desde la prehistoria, es habitual que los miembros de esas élites lleven colgantes con colmillos de oso colgados al cuello o adornen los cascos con tales colmillos en la idea de apropiarse de la energía, agresividad y fuerza del oso. Se puede decir que, junto al león, el oso es el rey de los animales y, en ciertas regiones boscosas, un rey absoluto que no comparte con el león su trono¹⁵. Muchas tribus americanas veían al oso como un maestro sanador que, conocedor de las propiedades de las plantas que ingería para mantener su propia salud, podía enseñar a los humanos cómo usarlas en su beneficio¹⁶. En la medicina tradicional de China y del extremo oriente, la bilis amarilla de la vesícula del oso es considerada un principio curativo¹⁷. A menudo los hechiceros de los pueblos indígenas de la América del Norte visten pieles de oso

¹⁴ Jesús Herrero Marcos, *Bestiario románico en España* (Palencia: Cálamo, 2010), 156.

¹⁵ Xosé Ramón Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental* (Madrid: Encuentro, 1996), 279-286. Michel Pastoreau, *El oso. Historia de un rey destronado* (Madrid: Paidós, 2008).

¹⁶ Paul Sehepard and Barry Sanders, *The sacred paw: The Bear in Nature, Mith and Literature* (New York: Viking, 1985), 100.

¹⁷ Yibin Feng et al., «Bear bile. Dilemma of traditional medicinal use and animal protection», *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine*, n° 5, 2 (2009): 1, 2. DOI <https://doi.org/10.1186/1746-4269-5-2>.

durante los rituales para asumir como propias sus cualidades sobrehumanas, su capacidad curadora y su fuerza.

Ponerse la piel del oso equivalía a casarse con un ser sobrehumano, un antepasado iniciador, al que se solía mencionar con respeto como «hermano» o «abuelo». En las leyendas escandinavas, a los guerreros seguidores de Odín se los llamaba *berserkers* por las pieles de oso que vestían para entrar en trance de furia incontrolable y de fuerza y resistencia sobrehumanas en la batalla¹⁸.

Herencia de su importancia en las culturas protohistóricas célticas es su condición de protagonista en numerosos cuentos populares de la Europa Atlántica, como *Ricitos de oro y los tres osos*, un relato anónimo de probable origen escocés, que tomó soporte escrito en 1837 de la mano de Robert Southey (1774-1843) con el nombre: *The Story of the three bears* y del que se conocen tres versiones. La variante más antigua imagina a tres osos solteros y masculinos que viven juntos en el bosque. Una anciana obscena se adentra en el bosque, se come sus papillas y se introduce en una de sus camas con la intención de forzarles a mantener relaciones sexuales con ella. Cuando los osos regresan y descubren a la anciana, empiezan a rugir y, asustada, la mujer salta por la ventana y nunca más la vuelven a ver. Ocasionalmente, puede ser una mujer joven y pelirroja. Simboliza a las personas cotillas que no respetan la privacidad, cuyo destino es desaparecer y ser rechazadas. En la segunda versión del cuento la protagonista es una niña de pelo rubio y rizado, Goldilocks, que reemplaza a la anciana y visita a los tres osos en una de cuyas camas pernocta. La tercera versión, la más conocida, adapta el relato a la ideología burguesa del liberalismo del siglo XIX, haciendo que la niña, llena de curiosidad, se interne en el bosque y descubra una casa en la que vive una familia de osos de apariencia antropomorfa, formada por papá oso, mamá osa y osito, ya no tres osos masculinos, sino una familia tradicional que habita una casa ordenada y limpia. Los tres osos habían servido sopa de avena caliente en unos cuencos y habían salido a dar un paseo para que se enfriase la sopa y poder comerla. Ricitos de oro, introduciéndose en el mundo de la privacidad osuna, entra en la casa sin permiso. Como tiene hambre, prueba la comida de los tres cuencos y se come la avena del osito

¹⁸ Kathleen Martin and Ami Ronnberg, *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* (Köln: Taschen, 2011), 272.

pequeño porque no estaba ni fría ni caliente. Se sienta a descansar en las tres sillas y, sin querer, rompe con su peso la silla más pequeña. Finalmente se tumba en una de las camas y se duerme profundamente. La familia de osos regresa. La voz profunda de papá oso hace que Ricitos de oro se despierte sobresaltada y, llena de temor por haber violado la intimidad de lo doméstico, salta por la ventana y huye al mundo de los humanos prometiendo no volver a entrar en ninguna casa sin permiso de su dueño. La moraleja se vincula así al respeto a la propiedad privada y al principio de inviolabilidad del domicilio, uno de los derechos fundamentales del liberalismo político y económico. En algunas variantes de las versiones segunda y tercera, la niña se hace amiga del osito, abandona el mundo de los humanos y se integra en una nueva familia osuna en la que se siente querida y cómoda¹⁹. La aterradora historia de un intruso que se adentra en el mundo desconocido de los osos, incapaz de controlar sus ansias de poseer, dormir y comer, se acaba convirtiendo en un simpático relato familiar, a menudo ilustrado con estampas y dibujos edulcorados, algunos tan brillantes como los que hizo Arthur Rackham para la edición de 1918 del libro *English Fairy Tales*, recopilado por Flora Annie Steel, bien diferentes de las inquietantes ilustraciones de la edición de 1843 de *The Story of the Three Bears*, en la que la anciana espera en la cama a los tres osos.

2.2. El oso en la Antigüedad

En la cultura griega las hembras úrsidas suelen estar vinculadas a la diosa Artemis, protectora de los animales salvajes que habitan los bosques y lugares agrestes, y a los ritos de iniciación de los niños en su tránsito a la vida adulta²⁰. Es importante no olvidar que los niños en general y niñas, en particular antes de su primera menstruación, eran considerados seres salvajes bajo la protección de esta diosa. La osa, junto a la cierva, es uno de los animales predilectos de Artemis, la Diana de los romanos, y uno de

¹⁹ Katherine Mary Briggs, *British Folk Tales and Legends* (London: Routledge, 1977).

²⁰ Stephanie Budin, *Artemis* (London: Routledge publications, 2016). Richard Buxton, *Todos los dioses de Grecia* (Madrid: Oberón, 2004), 75-77. Ana Valtierra, «Envidia de género: el intento de apropiación del parto por parte de los hombres en la antigua Grecia», *Arenal*, 30:1 (2023): 135-156.

sus atributos más habituales²¹. Juntos o por separado y a sus pies en la iconografía, ciervos, osos, leones y otros animales salvajes pueden acompañar a la que ya Homero llama en la *Iliada*: *Potnia Theron*²², Πότνια Θηρῶν, o lo que es lo mismo, la diosa dominadora de los animales salvajes y propiciadora de la caza. En el caso de las osas probablemente lo son por su carácter autosuficiente, solitario, feroz, maternal y protector de sus cachorros. Como Artemis fue diosa protectora de las parturientas al haber ayudado a su madre, Leto, a parir a Apolo, las osas acabaron siendo también un poderoso símbolo de maternidad. Dos fueron las regiones de Grecia donde los osos tuvieron un papel religioso trascendente en relación con importantes centros de culto a Artemis: el Ática y la Arcadia. Según Hughes, la etimología del nombre de la diosa, Ἄρτεμις, sería consecuencia de la contracción de dos lexemas: Ἄρκ τεμνις, que significaría literalmente: el santuario del oso²³. Este detalle se ha puesto en relación con el hecho cierto de que muchos de los conjuntos religiosos dedicados a Artemis están ubicados en parajes naturales privilegiados, cerca de fuentes de agua dulce, situadas en las montañas, rodeados de bosques salvajes y cuevas, en definitiva, lugares agrestes que bien podrían ser el hábitat natural de los osos y de la diosa. Es por esto por lo que a Artemis se la invocaba con el epíteto cultual: ‘la gran osa’²⁴. El significado espiritual del oso está probado en la época prehelénica, en la cultura cicládica, a través de un ritón hallado en Jalandriani²⁵, cuya forma se ajusta a la de oso portador de un recipiente de ofrendas, hecho de cerámica pintada con decoraciones geométricas lineales, encontrado en la isla de Syros, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, datado dentro del Cicládico Antiguo II, entre el 2800 y el 2300 a. C. (Fig. 1).

²¹ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica* (Madrid: Sílex, 2008), 185-189.

²² Homero, *Iliada* XXI, 470, traducción de Emilio Crespo Güemes (Madrid: Gredos, 1991).

²³ Donald J. Hughes, «Artemis: Goddess of Conservation», *Forest & Conservation History. Forest History Society and American Society for Environmental History*, nº 34, 4 (1990): 191-197.

²⁴ José María Blázquez, Jorge Martínez Pinna y Santiago Montero, *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia y Roma* (Madrid: Cátedra, 1993), 249-250.

²⁵ Jill Hilditch, «Chalandriani on Syros», *The Encyclopedia of Ancient History*, 2012, consultado el 10-10-2023. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444338386.wbeah02037>.



Figura 1. Vaso ritual en forma de oso, cerámica de la cultura cicládica encontrada en Syros, 2800 y el 2300 a. C. Fuente: Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Fotografía del autor.

Estrabón afirma que Brauron fue una de las doce ciudades fundadas por el mítico rey Cécropes, cerca del río Erasino, en el Ática. Teseo unificó este poblado junto a los otros fundados por Cecrops en el famoso sinecismo que dio origen a la polis de Atenas²⁶. Aunque no llegó a ser un *demos*, la aldea de Brauron tampoco perdió del todo su identidad con el sinecismo. Desde

²⁶ Estrabón, *Geografía* IX, 1,20, traducción de Juan José Torres Esbarrach (Madrid: Gredos, 2008). Robert Flaceliere, *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles* (Madrid, temas de hoy, 1993). Miriam Valdés «La formación del Estado en Atenas. El sinecismo ático, entre el mito y la realidad», en *El estado en el Mediterráneo antiguo. Egipto, Grecia y Roma* (Madrid: Universidad Complutense, 2011), 157-179.

el siglo VII a. C. acogía uno de los más importantes centros de peregrinación dedicados a Ártemis en el Ática. En su templo se veneraba una estatua de madera, un *xoanon*, que supuestamente Ifigenia había traído desde Táuride, recibido como presente de manos de la propia diosa²⁷. Los atenienses creían que, mientras la flota griega se preparaba para ir a Troya y estaba atracada en Áulide, cerca del estrecho de Euripo, Agamenón, el Átrida rey de hombres, mató a un ciervo consagrado a Artemis. La diosa, enfurecida por la ofensa, provocó que un viento contrario impidiera a los barcos partir hacia Troya. Para que el viento dejara de soplar, exigió la diosa al rey que le sacrificara a su hija Ifigenia. Cuando el monarca se disponía a blandir el arma y derramar la sangre de su hija, Artemis, apiadada de la muchacha, la salvó trasladándola en una nube con la que la llevó hasta su santuario en Táuride, en la península de Crimea. Según Pausanias sustituyó el sacrificio humano con una osa que suplantó a Ifigenia²⁸. Años después, con la ayuda de su hermano Orestes, Ifigenia regresó al Ática llevando consigo el *xoanon* sagrado del santuario que Artemis tenía en Táuride, donde había vivido como virgen consagrada a la diosa. Según Eurípides, el barco en el que regresaba al Ática tocó tierra en Brauron y por eso fue allí donde se fundó el santuario, lugar donde permaneció Ifigenia, a su servicio, hasta su muerte²⁹.

Una *Suda* bizantina sobre Brauron indica que en el Ática existía una creencia que afirmaba que una osa, domesticada por Artemis, fue regalada por la diosa a los habitantes de Atenas, que la acariciaban y jugaban con ella hasta que un día un grupo de niñas acorraló a la osa y, al sentirse amenazada, el animal las atacó. El hermano de una de las niñas mató a la osa y Artemis, en castigo, envió una plaga a los atenienses. En otras variantes textuales, el animal era un oso que, de tanto acudir al poblado de Filaidas y de tanto tratar con humanos, se acostumbró a vivir entre ellos. Un día, jugando con una niña virgen, el oso le arañó la cara y el hermano de la niña mató al animal, causando el enojo de la diosa. Cuando los atenienses consultaron el oráculo para saber qué había ocurrido y cómo acabar con la epidemia, el oráculo sugirió que, en pago por la sangre de la osa, ninguna niña virgen ateniense debería poder casarse hasta haber servido a Artemis en su templo, haciendo de osa

²⁷ Pausanias, *Descripción de Grecia* 1.33.1, traducción de María Cruz Herrero Ingelmo (Madrid: Gredos, 1994).

²⁸ Pausanias, *Descripción de Grecia* III, 16,7.

²⁹ Eurípides, *Ifigenia entre los Tauros* 1446-1468, traducción de José Luis Calvo Martínez (Madrid: Gredos, 2011).

para la diosa y ofrendarle su menstruación como sangre sustitutoria³⁰. A las niñas atenienses entre 10 y 15 años se las acogía durante algún tiempo en Braurón y eran llamadas por ello *las osas de Artemis*³¹. Durante ese periodo de su vida se ejercitaban en la danza, la carrera y el arte de tejer; en definitiva, se las preparaba para su vida adulta.

Anualmente y cada cinco años, se celebraban las Brauronias, un festival que incluía una procesión desde el pórtico de Artemis, situado en el propileo de la Acrópolis de Atenas, obra del arquitecto Mnesikles, hasta el santuario de Brauron, a 24 km. Las niñas de menos de nueve años, vestidas con pieles de oso o desnudas, bailaban en el bosque sagrado de Artemis, imitando los movimientos de los osos, llevando cestas de higos, en una suerte de misterio religioso relativo a la fecundidad, la gestación de la vida y el abandono de la infancia antes de entrar en la vida adulta³². Al finalizar el ritual, llamado *Ark-teia*, las niñas se quitaban el disfraz de osa y vestían unas túnicas de color azafrán o color miel, a través de las cuales se simbolizaba que iban a dejar de ser seres salvajes, propiedad de Artemis, e ingresar en la vida adulta, como vírgenes, en condiciones de ser dadas en matrimonio por sus padres o hermanos³³. Se ignora cuántas muchachas hacían este rito cada año. Artemis protegía especialmente a las parturientas, a las mujeres en cuarentena tras el parto y a los niños. Muy problemática resulta la cuestión del disfraz de oso. Hasta el siglo VI a. C. parece que las niñas se vestían con pieles de oso reales, pero la escasez de estos animales a partir del siglo V a. C., sin duda por su exterminio, hizo que las niñas vistieran túnicas que pretendían semejar con su color la apariencia de la piel de los osos, llamadas *Krokoton*. Atendiendo a las evidencias arqueológicas y a lo que dicen las fuentes documentales y epigráficas, debemos pensar que esta ceremonia tenía una notable relevancia en la construcción de la identidad femenina de las mujeres del Ática³⁴. Algunas jóvenes,

³⁰ *Suidae Lexicon*, 3958, editada por Ada Adler (Stuttgart: B.G. Teubner, 1967-71).

³¹ Aristófanes, *Lisistrata*, 641-647, traducción de Luis Gil Fernández (Madrid: Gredos, 2020). Laura Cherubini, «The Virgin, the Bear, the Upside-Down «Strix»: An Interpretation of Antoinus Liberalis 21», *Arethusa*, n° 42 (2009): 86.

³² Walter Burkert, *Greek Religion* (Cambridge, Harvard University Press, 1985), 263. Thomas Charles Warren, «Iphigeneia and the Bears of Brauron», *The Classical Quarterly*, 26, 1 (1976): 11-13. Paula Perlman, «Acting the She-Bear for Artemis», *Arethusa*, n° 22 (1989): 115.

³³ Dario M. Cosi, *L'arkteia di Brauron e i culti femminili* (Bologna: Università di Bologna, 2001). Burkert, *Greek Religion*, 263.

³⁴ Christiane Sourvinou-Inwood, *Studies in Girls' Transitions: Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography* (Athens: Kardamitsa, 1988). Sue Blundell and Margaret Williamson, *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece* (New York: Routledge, 1998).

en lugar de quitarse el disfraz, asumían su condición ursina y quedaban por siempre vinculadas al santuario de Brauron en una dignidad sacerdotal trascendente para mantener favorable a la diosa³⁵. En el santuario de Brauron se encontraba la supuesta tumba de Ifigenia, el templo de Artemis y una serie de pórticos dóricos que daban acceso a las salas donde se celebraban banquetes. En 1835, en el lado sur del Partenón, labrada en mármol blanco en el siglo IV a. C., se encontró una osita sentada, girando levemente su cuerpo hacia la izquierda y levantando la cabeza, como si estuviera atenta a las enseñanzas de Artemis o a los pies de la deidad a la que sirve, que se conserva se conserva en el Museo de la Acrópolis³⁶ (Fig. 2).



Figura 2. Cachorro de osa sentada, relacionada con el culto a Artemis Brauronia, mármol blanco, s. IV a. C. Fuente: Museo de la Acrópolis de Atenas.

³⁵ Manuel Guerra Gómez, *El sacerdocio femenino en las religiones greco-romanas y en el cristianismo de los primeros siglos* (Toledo, Instituto teológico de San Ildefonso, 1987), 154.

³⁶ Petros G. Themelis, *Brauron, le sanctuaire et le musée* (Atenas: Apollo Verlag, 1971). Eugenio Gómez Segura, «Brauron: el santuario de Artemis Brauronia», *Revista de Arqueología*, n° 216 (1999): 14-23. Thomas F. Scanlon, «Race or Chase of The Bears at Brauron?» en *Eros and Greek Athletics* (Oxford University Press, 2002), 139-175. Bruno Gentili, y Franca Perusino, *Le orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide* (Pisa, Edizioni ETS, 2002). Eugenia Vikela, «Artemis: The Worship of Artemis in Attica: Cult Places, Rites, Iconography», en *Worshipping Women: Ritual and Reality in Classical Athens* (New York: Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, 2008), 72-81. Dimitros Pantermalis, Stamatia Eleftheratu, y Jristina Vlassopulu, *Museo de acrópolis* (Atenas, Acropolis Museum editions, 2017), 271.

En la *Biblioteca* de Apolodoro se insiste en el carácter maternal de las osas al decir que Atalanta, famosa por ser una de las favoritas de Artemis, fue abandonada en el monte por su padre, que esperaba descendencia masculina. Una osa que había perdido a sus cachorros porque unos cazadores los habían matado, cargada de leche, amamantó a Atalanta para aliviarse. La niña sobrevivió gracias al instinto maternal de la osa y se integró en la ginococracia de mujeres que acompañaban a Artemis³⁷. En las *Metamorfosis* de Antonio Liberal se dice que Ares tuvo una hija, llamada Polifonte, que sirvió a Artemis y despreciaba el poder de Afrodita. La diosa del amor quiso castigarla infundiéndole en su pecho un amor zoofílico hacia un oso. Polifonte durmió con el oso varias noches y engendró dos hijos, mitad humano, mitad oso. Cuando Artemis descubrió que había roto el sagrado vínculo de la virginidad, la expulsó de su cortejo. Zeus, considerando abominables los hijos de Polifonte, mandó a Hermes que los matara, pero tras la mediación de Ares, los transformó en un búho real y un buitres³⁸.

Las fuentes literarias clásicas no son unánimes en el relato de la metamorfosis de Calisto en osa. Su nombre, desde un punto de vista etimológico, es el superlativo del adjetivo bello-bella, Καλλιστώ-Καλλίστη, de modo que significaría ‘la más bella’. Aunque la mayor parte de las fuentes escritas, entre ellas Hesíodo, afirman que Calisto era hija del Rey Licaón³⁹, la *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro la considera una ninfa⁴⁰. Calisto formó parte del cortejo de Artemis y por ello hizo voto de castidad. Zeus, atraído por su belleza, adoptó la apariencia de Artemis para seducirla, forzarla y dejarla embarazada. Al tomar Zeus la apariencia de una diosa, la iconografía del encuentro amoroso de Zeus con Calisto ha servido de excusa para representar en las artes visuales la sexualidad lésbica, siendo muy representativo el tratamiento que durante el rococó se dio a este tema, en particular la pintura ejecutada al óleo por François Boucher en 1744 hoy en el Museo Pushkin de Moscú⁴¹. Durante algún tiempo Calisto pudo ocultar su embarazo. Higino, haciéndose eco de la obra de un comediógrafo llamado Amfis, donde se parodiaban escenas de

³⁷ Apolodoro, *Biblioteca Mitológica* III. 9.2, traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda (Madrid: Gredos, 1985).

³⁸ Antonio Liberal, *Metamorfosis* (Madrid: Gredos, 1984, trad. María Antonia Ozaeta Gálvez Antonio Liberal), 21.

³⁹ Hesíodo, *Catasterizaciones*, frag. 3, traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (Madrid: Gredos, 1978).

⁴⁰ Apolodoro, *Biblioteca Mitológica* III, 8.2. Buxton, *Todos los dioses de Grecia*, 98-99.

⁴¹ Edward Strachan and Roy Bolton, *Russia and Europa in the Nineteenth Century* (Sphinx Fine Arts, 2008), 86.

amor lésbico, desgraciadamente perdida, cuenta cómo meses más tarde, Artemis sorprendió a Calisto bañándose en el río y advirtió, al verla desnuda, que estaba embarazada. Cuando le preguntó el motivo por el cual había roto el voto de celibato, Calisto replicó a la diosa que era culpa suya y Artemis, enfadada, ignorando que Zeus se había hecho pasar por ella, castigó su insolencia. Según unas tradiciones, la expulsó de su cortejo de vírgenes montañas. Según otras fuentes, la transformó en una osa y la obligó a vagar por el monte⁴². El tema del baño de Diana, el traumático descubrimiento del embarazo de Calisto y su expulsión de la comunidad gineocrática, ha servido de excusa a muchos pintores del renacimiento y el barroco, para representar a muchas mujeres desnudas y juntas en actitudes muy diversas, siendo magníficos ejemplos de ello el lienzo pintado por Tiziano entre 1556-1559, hoy en la National Gallery de Londres⁴³, el cuadro de Rubens pintado para Felipe IV en 1635 hoy en el Museo del Prado⁴⁴, y la estampa de Cornelis Cort de la segunda mitad del siglo XVI.

En las *Metamorfosis* de Ovidio se afirma que, habiendo perdido la protección de Artemis, al ser expulsada de su séquito, fue descubierta por Hera, que la transformó en osa⁴⁵. Otras fuentes dicen que, al ser continuamente hostigada por Hera, Zeus se apiadó de ella y la metamorfoseó en osa para evitar que la descubriera su celosa esposa. Pese a sus precauciones, al saber la nueva forma de la amante de Zeus, Hera pidió a Artemis que, como diosa de los bosques, le diera muerte en una cacería⁴⁶. Sea como fuere, todas las fuentes poéticas coinciden en que Zeus convirtió a la osa Calisto en la constelación que hoy llamamos Osa Mayor. En algunas variantes del relato, Artemis actuando en calidad de protectora de los partos, salvó al hijo de Calisto. La osa parió un niño humano a quien encontraron unos pastores y le pusieron el nombre de Arktas, ἄρκτος, que significa oso. En otras versiones Zeus, sabedor del nacimiento de su hijo, se lo arrebató a la osa Calisto y se lo entrega a una de las pléyades, Maya, para que lo criase. Arktas llegó a ser

⁴² Higino, *Fábulas* 117, traducción de Javier del Hoyo Calleja y José Miguel García Ruíz (Madrid: Gredos, 2009). Higino, *Astronomía* 2.1.2-4, traducción de Guadalupe Morcillo Expósito (Madrid: Akal, 2008).

⁴³ James Lawson, «Titian's Diana Pictures: The Passing of an Epoch», *Artibus et Historiae*, vol. 25, n° 49 (2004): 49-63.

⁴⁴ Alejandro Vergara, *Pasiones mitológicas* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021), 138-142.

⁴⁵ Ovidio, *Las Metamorfosis* II, 405-531, traducción de José Carlos Fernández Corte (Madrid: Gredos, 2008).

⁴⁶ Higino, *Astronomía* 2.1.4.

rey del territorio al que dio su nombre, la Arcadia, Ἀρκαδία, que significa literalmente ‘la tierra de los osos’, aunque actualmente están allí totalmente extintos. Cuando Arktas tenía 16 años, durante una cacería, se encontró frente a frente, sin saberlo, con su madre, la osa Calisto a la que intentó matar con una jabalina o disparándole una flecha. Cuando el hijo estaba a punto de matar a su madre, Zeus se apiadó de ambos y, para evitar el parricidio, los transformó respectivamente en las constelaciones de la *Ursa Maior* (24 estrellas) y la *Ursa Minor* (7 estrellas)⁴⁷. Una vez más, Hera, enfurecida porque su intento de venganza se había malogrado, apeló a Tetis, diosa de las profundidades del mar, para que madre e hijo nunca se encontraran, proporcionando así una explicación poética de las posiciones circumpolares de ambas constelaciones, traducidas en la iconografía en la oposición, espalda contra espalda, de ambos úrsidos⁴⁸. Junto a la Osa Mayor está la constelación de Bootes, llamada en la antigüedad Ἀρκτοφύλαξ, literalmente el guardián de la osa. Por si pocas variantes textuales llevamos registradas, hay una última en la que Calisto, osa, vaga por el monte, y Arktas, en forma humana, siendo rey de la Arcadia, en una cacería, le dispara una flecha y le da muerte ignorando que era su madre metamorfoseada, añadiendo con ello al relato un violento desenlace. Incluso hay una variante en la que el padre de Arktas no es Zeus sino Apolo⁴⁹.

En el Museo J. Paul Getty se conserva una jarra para vino, en cuya panza, en figuras negras, se representa a Calisto en proceso de metamorfosis en osa, sentada sobre una roca cubierta con pieles de animales y entre árboles, quizá sauces, que evocan un contexto boscoso. El artista, un anónimo pintor de Apulia activo hacia el 360 a. C., ha representado precisamente el momento en que la mujer se transforma en osa, ya con las orejas puntiagudas, los brazos peludos y patas de animal cada vez más grandes que no caben en las botas de cazar. En el suelo están los venablos. El vestido, cuajado de estrellas, anuncia que pronto se transformará en la constelación de la Osa Mayor (Fig. 3).

⁴⁷ VV. AA. *Mitógrafos griegos* (Madrid, Gredos, 2016, trad. José B. Torres Guerra y Carlos García Gual), Eratóstenes, *Catasterismos*, Ursa Maior 1, Ursa Minor 2.

⁴⁸ Robin Hard, *Constellation Myths: with Aratus's Phaenomena* (Oxford University Press, 2015), 40.

⁴⁹ Tzetzes ad Lycophoron Alexandra, 481.



Figura 3. Jarra de figuras rojas fabricada en Apulia, anónima de hacia el 360 a. C., en cuya panza se representa la metamorfosis de Calisto en osa. Fuente: Museo Paul Getty, Los Ángeles. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Apulian_Red-Figure_Chous_%28Shape_3%29_with_Kallisto_Turning_into_a_Bear_-_about_360_BCE,_Terracotta,_Attributed_to_Near_the_Black_Fury_Group_%28Greek_%28Apulian%29_active_early_300s_BCE%29_01.jpg

Dado que la palabra oso está en la raíz del topónimo Arcadia, el oso se convirtió en emblema heráldico de esa región de Grecia. Pausanias cuenta que los osos, al ser un símbolo de fuerza y fiereza, fueron apropiados como signo de poder por los guerreros arcadios, en particular los de la región de Parrasia, de donde se suponía era natural Calisto. Los más feroces se vestían con pieles de oso para amedrentar a sus enemigos. La ninfa osa Calisto, tenía un lugar de culto en Tricolonos, junto a la Artemis Caliste⁵⁰. Asimismo, las culturas protohistóricas romanizadas mantuvieron la sacralidad del oso como animal salvaje de los bosques a través del cual se hacían patentes las cualidades de ciertos guerreros y linajes aristocráticos. En el famoso conjunto escultórico encontrado en la ciudad íbera romanizada de Ibolca, la actual Porcuna, imaginado para exaltar las cualidades castrenses de un clan familiar del siglo

⁵⁰ Pausanias, *Descripción de Grecia* VII, 35, 8.

v a. C., conservado en el Museo Arqueológico Nacional, un oso de bulto redondo protege con su zarpa izquierda una herma con un retrato masculino de rasgos individualizados. Con independencia de ser un potente símbolo profiláctico y heráldico de la *gens* familiar, parece clara la asociación del oso a ciertos contextos funerarios, a la muerte y al tránsito hacia el más allá⁵¹.

Con independencia del papel que tuvieron los úrsidos en los mitos relacionados con la Artemis griega y la Diana romana, lo que el mundo latino más valoró de los osos fue su carácter salvaje y voraz, siendo por ello un animal muy apropiado para los espectáculos de fieras que se celebraban en anfiteatros y circos. Los osos fueron bastante representados en las artes figurativas romanas, a menudo junto a otros animales. A través de esas representaciones podemos intuir la importancia que tuvieron en la Roma Imperial y lo mucho que fueron apreciados. En escultura tenemos un ejemplo excepcional, de procedencia desconocida, conservado en el Museo J. Paul Getty de los Ángeles, que representa un oso macho a tamaño natural, labrado en mármol blanco hacia el 100-125, como si estuviera trepando por la pendiente de una montaña.

En los mosaicos seis son las formas básicas de representación de los osos: el oso en su contexto natural, la captura de los osos con redes para usarlos luego en los espectáculos, el oso domesticado que baila, la lucha del hombre y el oso o del oso con otros animales para dar un espectáculo público, la caza del oso por el hombre como signo de dominación y sometimiento de la naturaleza y, por último, el oso herido y moribundo. Del primer tipo, podemos citar también dos bellos ejemplos: uno del siglo iv, encontrado en la excavación de la villa de Fortunato a orillas del Cinca, donde se plantea la representación de un oso junto a un árbol⁵², y otro en los varios mosaicos de la villa del Casale en Sicilia, donde se representa solo la cabeza del oso entre roleos vegetales o rodeada de coronas de laurel, como si hubiera triunfado o como si emergiera desde una intrincada floresta⁵³. La captura de osos con redes para su posterior uso en espectáculos está muy bien ejemplificada en el mosaico

⁵¹ Ricardo Olmos, «Los príncipes esculpidos de Porcuna: una aproximación de la naturaleza y de la Historia», *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, n° 189 (2004): 19-43. José Beltrán Fortes y María Luisa Loza Azuaga, «El «oso de Porcuna». Una escultura funeraria excepcional de la Hispania Romana», *Romula*, n° 4 (2005): 163-176.

⁵² Miguel Beltrán Lloris y Juan Ángel Paz Peralta, *Museo de Zaragoza* (Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2003), 144-147.

⁵³ Luciano Catullo y Gail Mitchell, *The Ancient Roman Villa of Casale at Piazza Armerina: Past and Present* (Milano: Avvenire, 2000). Petra C. Baum-vom Felde, *Die geometrischen Mosaiken der Villa bei Piazza Armerina* (Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2003).

del siglo IV que, procedente de la *Stufe di Nerone*, cerca del lago Lucrino, se conserva en el Museo Paul Getty de los Ángeles, donde unos humanos persiguen a unos osos de pelaje oscuro para que caigan atrapados en unas redes dispuestas en forma de U⁵⁴. La representación del oso domesticado, de pie y bailando, imaginado con notable sentido del ritmo, está muy bien ejemplificada en un mosaico de emblemas encontrado en una *domus* de Astorga, llamada precisamente por ello Casa del oso y los pájaros⁵⁵. El mosaico de la villa romana de Nennig, en Alemania, es un bello ejemplo de representación de la lucha entre tres gladiadores y un oso. Que los osos fueron importantes en los espectáculos romanos queda acreditado a través de un mosaico del Museo del Bardo en el que los osos se asocian a epígrafes con sus nombres: Gloriosus, Braciatius, lo que sugiere que eran populares y que los espectáculos de luchas de bestias eran más concurridos cuando esos animales personificados figuraban en el programa. En uno de los medallones en altorrelieve, labrado entre el 117 y el 138 e integrado años después en el arco de Constantino, se representa a tres jinetes a caballo, el central, en corbeta, probablemente un retrato del emperador Adriano junto a Antinoo, en el momento en que se dispone a clavar su lanza a un oso amenazante que corre a sus pies⁵⁶. En el yacimiento del siglo II d. C. de la Torre de la Cruz en Villajoyosa, se encontraron unos yesos estampillados a molde, hoy en el Museo Arqueológico de Alicante⁵⁷. Uno de los relieves representa el enfrentamiento de un jabalí y un oso, los reyes del bosque. El mejor ejemplo de representación de un oso herido y moribundo lo encontramos en un mosaico de suelo hallado en el zaguán de acceso a una casa en Pompeya, los cauces, donde el oso se revuelve sobre sí mismo y, lleno de dolor, con una lanza clavada en el costado y sangrando, ruge junto al epígrafe de salutación y bienvenida: *Have*.

Bizancio, heredera de los valores de la Antigüedad clásica, mantuvo en el hipódromo de Constantinopla los espectáculos de hombres luchando contra bestias. Son representados osos junto a leones, toros y otros animales salva-

⁵⁴ Alexis Belis, *Roman mosaics in the J. Paul Getty Museum* (Los Ángeles: Getty Publications, 2016), 11-14.

⁵⁵ María Teresa Amaré Tafalla, *Astorga: escultura, glíptica y mosaico* (León: Universidad León, 2002).

⁵⁶ Patrizio Pensabene y Clementina Panella, *Arco di Costantino: tra archeologia e archeometria* (Roma L'Erma di Bretschneider, 1999). Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte etrusco y romano. Del Tíber al Imperio Universal* (Madrid: Escolar y Mayo, 2017), 425, 518-619.

⁵⁷ José Belda Domínguez «Museo arqueológico provincial de Alicante. Ingresos procedentes de Torre La Cruz (Villajoyosa, Alicante)», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n° 7 (1946): 143-153 y n° 8 (1947): 169-170.

jes, saliendo de sus jaulas en la arena, para enfrentarse a humanos en el marfil de Aerobindo, conservado en el Museo de Cluny, datado en el 506⁵⁸. Teodora, antes de contraer matrimonio con Justiniano y convertirse en emperatriz, había ejercido la prostitución en las cercanías del hipódromo de Constantinopla. Según recoge Procopio de Cesarea en la *Historia secreta* era hija de un domador que hacía bailar a los osos amaestrados para divertir al partido verde en el hipódromo, un espectáculo callejero, muy popular en Oriente⁵⁹. Y es que los osos, no solo fueron un símbolo de fiera y agresividad.

Amaestrados y a fuerza de causarles dolor con bozales de cuero, los osos eran capaces de bailar al son del tambor para divertir a quienes lo contemplan, espectáculo que perduró hasta finales del siglo xx en circos y en lugares como India y Rusia. Cuando se capturaba un oseño o nacía en cautividad, era criado y se le domaba enseñándole a bailar para entretener al auditorio en espectáculos callejeros y de taberna. El baile del oso se asocia a un espectáculo vinculado al ejercicio de la mendicidad o al nomadismo, pensado para espectadores de extracto social vulgar⁶⁰. Miniaturas como la que ilustra una letra capital en un códice del siglo xii que contiene el *Comentario al Evangelio de San Juan*, escrito por San Agustín, que se conserva en la Bibliothèque Municipale de Tours⁶¹, demuestran que esta costumbre era muy popular. En una miniatura del *Roman d'Alexandre*, probablemente fabricado en Tournai hacia 1338-1344, conservado en Bodleian Library, se representa a una mujer, o a un chico joven y afeminado, bailando abrazada a un oso, junto a un tamborilero que toca la flauta⁶². También abundan representaciones análogas en las sillerías de coro, alusivas al uso de la música no como forma de glorificar a Dios, sino como divertimento callejero, con osos bailando al son marcado por un simio, símbolo de la lujuria, que toca la gaita. Buen ejemplo de esta iconografía es el medallón labrado a comienzos del siglo xvi en una de las misericordias de la sillería de coro de la

⁵⁸ Alan Cameron, «The origin, context and function of consular diptychs», *Journal of Roman Studies*, n° 103 (2013): 178.

⁵⁹ Procopio de Cesarea, *Historia secreta* IX, 2-7, traducción de Juan Signes Codoñer (Madrid: Gredos, 2016). Claudine M Dauphin, «Brothels, Baths and Babes: Prostitution in the Byzantine Holy Land», *Classics Ireland*, n° 3 (1996): 47-72. Judith Herrin, *Mujeres en purpura: Irene, Eufrosine y Teodora, soberanas del medievo bizantino* (Madrid, Taurus, 2002).

⁶⁰ Von Pelin Tünaydin, «Pawing though the History of Bear Dancing in Europe», *Frühneuzeit info*, (s/f): 51-60, consultado el 10-10-2023. http://www.bearconservation.org.uk/Pawing_through_the_History_of_Bear_Danci.pdf.

⁶¹ Bibliothèque Municipale de Tours: ms. 291, fol. 141v.

⁶² Bodleian Library Oxford: ms. 264, fol. 117v.

Catedral de Beverley⁶³. Las fotografías del siglo XIX y XX registran también este espectáculo como algo característico de los nómadas, del circo y de los gitanos romaníes, una de cuyas familias lingüísticas es llamada *ursari*, literalmente ‘domesticadores de osos’, sólidamente arraigada en Rumanía y Bulgaria⁶⁴.

2.3. El oso en la Edad Media y Moderna

El arte medieval, especialmente la literatura cinegética, ha descrito con gran precisión el modo en que los osos vivían, cazaban, comían, se reproducían y se relacionaban entre sí, combinando una imagen realista y aparentemente biológica, con la construcción de una imagen simbólica e idealizada, sublimada a partir de la realidad. En el fol. 27v. del *Livre de chasse* de Gastón Phébus, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, se dice que el oso vive en las montañas, el lugar donde encontró refugio, igual que lo encontraron tantos otros animales, escapando de los humanos cuando aquellos colonizaron las llanuras y las riberas fértiles de los ríos. El miniaturista que lo ilustró imaginó un paisaje montañoso y agreste, con cumbres rocosas, árboles y praderas, poblado de osos salvajes, de pelaje negro y pardo, retozando en la hierba, subiendo a los árboles para comer frutos, jugando o peleándose en una suerte de Arcadia idealizada y sin agresividad. Que la imagen no es objetiva, sino bucólica e idealizada, se demuestra en detalles como haber evitado la representación de la violencia que los machos ejercen entre sí y sobre las hembras en las épocas de apareamiento. Aunque el texto dice claramente que las osas solo pueden parir dos oseznos, en el primer término se representa a una osa tendida en la hierba amamantando a tres crías, señalando de esta manera la existencia de un sólido instinto maternal y caritativo, que lleva a la osa a dar el pecho a sus propios oseznos y a uno nacido de otra madre osa que, con su muerte, quedó huérfano. A todos ellos tendrá que enseñar a cazar para que se valgan por sí mismos. El *Libro de la caza* fue escrito entre 1387 y 1389 por Gastón III Conde de Foix y Vizconde de Bearne, dedi-

⁶³ Paul Hardwick, *English Medieval Miscellanea: The margins of meaning* (Martlesham: Boydell Press, 2011).

⁶⁴ Isabel Fonseca, *Bury Me Standing. The Gypsies and Their Journey*, *Vintage Departures* (New York: Vintage, 1995). Ewa Kocój, «Ignorance versus degradation? The profession of Gypsy bear handlers and managing of inconvenient intangible cultural heritage», *Zarządzenie w Kulturze*, z. 3 (2016): 263-283.

cado a Felipe II el audaz (*Philippe le Hardi*), Duque de Borgoña, su compañero en las artes cinegéticas. Se conocen 19 versiones manuscritas de este texto. El más famoso códice se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia y tiene 436 páginas y 87 miniaturas⁶⁵. A lo que se debe añadir tres ediciones impresas en el siglo xvi e ilustradas con estampas (Fig. 4).



Figura 4. Miniatura que representa a los osos en un hábitat montañoso, *Livre de chasse* de Gaston Phebus. Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, *Française* 616, fol. 27v. <https://discardingimages.tumblr.com/post/116120741543/count-the-bears-gaston-ph%C3%A9bus-livre-de-la-chasse>

Es interesante señalar que, uno de los aspectos que más interesó en la Baja Edad Media sobre los osos fue precisamente la representación de su instinto maternal y la capacidad lactante de las osas, tal y como sucede, por ejemplo, en la osa que, apoyada sobre los cuartos traseros, con dos cachorros mamando, aparece a los pies del Papa Eugenio IV en el fol. 11 del manuscrito atribuido a Joachim de Fiore titulado: *Vaticinia de Pontificibus*, iluminado en el segundo cuarto del siglo xv en la Italia central, conservado en la British Library⁶⁶.

⁶⁵ BNFr [Biblioteca Nacional de Francia]: *Livre de chasse*. *Française* 616, fol. 27v.

⁶⁶ BL [British Library]: *Harley* 1340, fol. 11v. Janet Backhouse, *The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library* (London: British Library, 1997), 150.

La pujanza de las nuevas rutas comerciales propició las representaciones de la bóveda celeste de herencia clásica. Las dos Osas se suelen representar caminando, dándose la espalda la una a la otra, en actitud tranquila, como si fueran madre e hijo, separadas por la constelación denominada Sierpe. La Osa Menor, que no es sino Arktas catasterizado, tiene dos estrellas fundamentales: la estrella polar, que ofrece un punto fijo en la posición Norte, a partir del cual se puede lograr una orientación geográfica, y la estrella Arcturus, que es la más brillante de la constelación. Fue a través del interés por la astronomía, una de las disciplinas del *cuatrivium* medieval, que la mitología clásica preservó sus relatos en el mundo medieval monoteísta, tanto en el cristianismo como en el islam. Hay abundantes representaciones en manuscritos donde se presentan ambas constelaciones girando al unísono alrededor de la estrella Polar. Magníficos ejemplos de ello son el código del siglo xii: *Catálogo de las constelaciones* conservado en la Biblioteca del Monasterio de Klosterneuburg⁶⁷; el *Phenomena* de Aratus Solensis, del siglo xiv, conservado en la Biblioteca de la Abadía de Göttweig⁶⁸; el código napolitano de 1469, titulado *Phaenomena*, de la Morgan Library, en el que las estrellas que forman las constelaciones son puntos rojos⁶⁹; el código alemán renano del siglo xv de la Morgan Library presenta a las osas sacando las lenguas en signo de ferocidad, como si estuvieran rugiendo⁷⁰; el fol. 41r del código misceláneo astronómico del siglo xv de la Bibliothèque municipale de Lyon⁷¹ y en el *Libro de Horas de Simón de Misk*, ejecutado entre 1455 y 1460, de la Biblioteca de la Haya. De un modo análogo se representa en manuscritos musulmanes y judíos dedicados al saber de astronomía, como las *Maravillas de la creación* de Zakarīyā ibn Muhammad al-Qazwīnī, del siglo xv, conservado en la Biblioteca Nacional de Austria⁷². Excepcional es la representación de la Osa Mayor y la Osa Menor que pueden contemplarse en la parte central del tapiz del Astrolabio de la Catedral de Toledo, salido de un obrador textil flamenco de finales del siglo xv⁷³ (Fig. 5).

⁶⁷ Klosterneuburg Bibliothek, ms. 685, HMML microfilm 5666.

⁶⁸ Stift Göttweig Codex 146 (190), HMML microfilm 3987.

⁶⁹ Morgan Library: ms M.389 fol. 11v.

⁷⁰ Morgan Library: ms M.384 fol. 016r.

⁷¹ Biblioteca Municipal de Lyon: ms. 172, fol. 41r.

⁷² Österreichische Nationalbibliothek, Mixt. 331, HMML microfilm 23044.

⁷³ Azucena Hernández Pérez, «El tapiz del Astrolabio o la sutil infiltración de lo divino en una visión cosmográfica», *Códex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 33 (2017): 137-154. Susana Cortés y Juan Pedro Sánchez Gameiro, *Los textiles de la Catedral de Toledo. Tapices. Reposteros. Estandartes. Paños* (Toledo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Castilla la Mancha, 2014), 40-47.



Figura 5. Detalle de la parte central del tapiz del Astrolabio donde se representa, junto a la estrella polar, la Osa Mayor y la Osa Menor, obrador de tapices flamenco, finales del siglo xv. Fuente: Museo de los Tapices de la Catedral de Toledo. Fotografía del autor.

Muchas son las ciudades y estados que toman en su emblemática la figura del oso, bien de cuerpo entero, bien solo su cabeza rugiente, bien rampante o apoyado sobre algo, bien tenante flanqueando el emblema heráldico propiamente dicho. Hay tres posibles orígenes para el uso de esta emblemática: o se toma el oso de alguna de las dos constelaciones: la Osa Mayor y Menor; o se toma el oso del biotopo que rodea la región donde está situada la ciudad, afirmando que el oso es el rey de los animales del bosque; o se toma el oso como emblema por homofonía con la toponimia de la ciudad, especialmente en las lenguas germánicas donde algunas ciudades toman su nombre a partir del lexema *bear*.

La Osa Menor tiene 7 estrellas, de las cuales 4 están dispuestas formando un trapecio y 3 alineadas en diagonal. En Castilla esa constelación era tradicionalmente llamada «el carro y las mulas» o «el carro y los bueyes»⁷⁴. Los

⁷⁴ Juan B Bergua, *Mitología universal* (Madrid, ediciones ibéricas, 1990), I, 181-182.

historiadores del siglo xvi ya pusieron esta constelación en relación directa con los primeros pobladores del centro de la meseta de la península ibérica, los carpetanos (en cuya raíz léxica figura la palabra carro) y con el nombre latinizado de Madrid: *Mantua Carpetanorum*⁷⁵. El emblema heráldico de Madrid más antiguo, usado ya en la Edad Media, tal y como aparece en los sellos de cera de varios documentos conservados en el Archivo Municipal, es el oso, en aislado y en actitud de caminar. Al parecer, así estaba bordado en el estandarte que usaron las tropas madrileñas que participaron en la batalla de las Navas de Tolosa en 1212. En la Edad Moderna empezó a usarse como emblema el oso apoyado sobre un madroño para comer sus frutos y en posición rampante, tal y como aparece en el escudo de la Casa del Pastor. El actual emblema oficial de la Comunidad Autónoma acabó construyéndose a base de siete estrellas blancas, en alusión a la *Ursa Minor*, sobre fondo rojo⁷⁶.

La *Cronik der Stadt Bern*, escrita por Conrad Justinger en 1430, relata que, al fundar Berna en 1191, el duque Bertoldo V de Zähringen dijo que le daría a la ciudad el nombre del primer animal que abatiera en una cacería en los bosques cercanos. Como el primer animal abatido fue un oso, *Bär* en alemán: la ciudad se llamó Berna y el oso negro, rugiendo y rampante, se convirtió en emblema heráldico de la ciudad. Los ejemplos más antiguos del uso de este escudo datan de la segunda mitad del siglo xiv⁷⁷. En una de las miniaturas de la *Crónica de Berna*, ilustrada por Diebold Schilling el Joven en 1485, se representa a los Berneses, imaginados como si fueran osos, convocados al son de un tambor y un pífano, bajo el estandarte de la ciudad en el que campa el oso rampante y la banda cruzada, para concurrir a la batalla de Laupen, ocurrida en 1339, uno de los grandes éxitos políticos de la ciudad. La fundación de Berlín se atribuye a Alberto I de Brandeburgo, apodado *el Oso*, en el siglo xii. Del apodo de su fundador, Berlín tomaría el nombre de la ciudad y su emblemática, si bien los ejemplos más antiguos de esta última son del siglo xvi⁷⁸. En los territorios de la Federación Rusa, siendo los osos de pelaje negro muy abundantes, también lo son las ciudades que tomaron el oso como emblema, como bien lo acreditan la república de Carelia y la república de Mari-El, donde el oso aparece armado con una espada y un escudo;

⁷⁵ Herbert González Zyma, «Los orígenes de Madrid a la luz de la documentación del Archivo de la Real Academia de la Historia», *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, nº 5 (1998): 13-44.

⁷⁶ Emilio Guerra Chavarino, «los escudos de Madrid a lo largo de su historia», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 50 (2010): 245-276.

⁷⁷ Conrad Justinger, *Die Berner Chronik* (Bern, Druck und Verlag von K. J. Wyss, 1871).

⁷⁸ Lutz Partenheimer, *Albrecht der Bär* (Colonia, Böhlau Verlag, 2003).

los lugares de Veliky Novgorod, Oblast de Yaroslavi (armado con una pica) y el Krai de Kharbarovsk, el Krai de Perm, el Okrug autónomo de Chukotka (donde es un oso polar), el Okrug autónomo de Yamalo-Nenets y en el Krai de Zheleznogorsk (asociado al plutonio). También hay osos heráldicos en Finlandia (la región de Satakunta y su capital Pori), Ucrania (Oblast de Zakarpattia), Polonia (Przemysl, Barwice, Chelm, Wegrow y en Ozarow con una reina montada a la jineta sobre un oso), Groenlandia, Canadá, California, Lituania (Smogitia, Siauliai, Telsiai, Batakia, Mosedis) y Estonia (Parnu). También aparece el oso en la emblemática de Appenzell, Tatarstan y Valka. En Inglaterra, los apellidos Barnard, Baring, Barnes o Bearsley se asocian a la emblemática del oso en sus escudos familiares. También lo está la ciudad de Warwickshire, Berwick-Upon-Tweed, Osuna... El oso sigue siendo un animal identitario de la Federación Rusa, símbolo de fuerza y de potencia. Magnífica prueba de la herencia del universo heráldico medieval del oso, aplicado al mundo contemporáneo de la propaganda ideológica, la tenemos en la alteración de una fotografía real, donde se captaba a un voluminoso oso pardo cruzando un río, y otra fotografía de Vladimir Putin cabalgando un caballo, desnudo de cintura para arriba, con las que se construyó una *fake news* en la que el presidente de la Federación Rusa aparece cabalgando un oso, que no deja de ser sino un símbolo de su idea de total dominio y sometimiento sobre los salvajes y boscosos territorios de Rusia⁷⁹.

En la literatura sacra se recoge la herencia del Antiguo Testamento, insistiéndose en el carácter peligroso y voraz del oso. David, siendo pastor, antes de enfrentarse a Goliat y antes de ser Rey de Israel, hubo de proteger a su rebaño de ovejas del ataque sucesivo de un oso y un león, cuyas respectivas fuerza y fiereza son comparadas a la de los filisteos en los siguientes términos.

Tu servidor es pastor de las ovejas de mi padre, y si viene un león o un oso y se lleva una oveja del rebaño, salgo tras él, lo apaleo y se la quito de la boca, y si me ataca, lo agarro por la melena y lo golpeo hasta matarlo. Tu

⁷⁹ Patricia Estupiñán, «El oso ruso», *Sin mordaza*, consultado el 10-10-2023, <https://sinmordaza.com/noticia/262401-la-verdadera-historia-detras-de-la-foto-de-putin-montando-un-oso.html>.

Vladimir Putin: el oso ruso, consultado el 10-10-2023, https://issuu.com/vistazo.com/docs/v_1127_-_putin_el_oso_ruso_1_.

servidor ha matado leones y osos; ese filisteo incircunciso será uno más, porque ha desafiado a las huestes del Dios vivo⁸⁰.

En la iconografía cristiana David es imaginado como un nuevo Hércules con la clava enfrentándose al león y al oso, los reyes del mundo animal, en dos combates que pueden ser representados juntos o por separado. Así aparece, por ejemplo, en una letra B inicial de la *Biblia de Winchester*, cuyas miniaturas fueron un encargo del obispo Henri de Blois y se datan entre 1160 y 1170. David aparece armado con la clava. En la parte superior de la B mata a un oso de pelaje marrón y abajo fuerza la quijada del león en una actitud análoga a la de Sansón⁸¹ (Fig. 6).

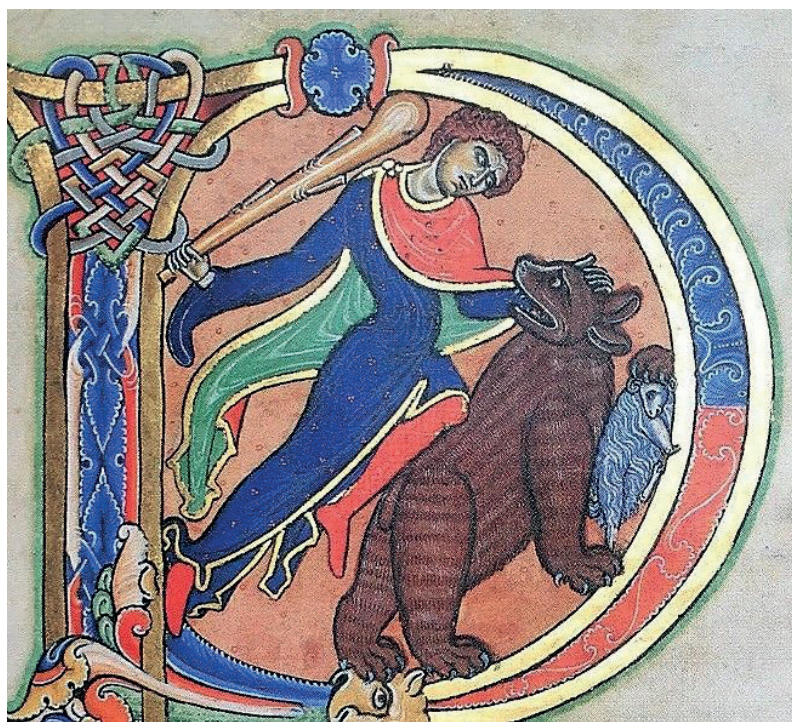


Figura. 6. Miniatura de una letra B inicial de la Biblia de Winchester con David pastor matando a un oso y a un león, 1160-1170, Biblioteca de la Catedral de Winchester. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Winchest_ours.jpg

⁸⁰ *Biblia del peregrino* (Bilbao: Mensajero, 2001, trad. Luis Alonso Schökel) / *libro de Samuel*, 17, 34-36.

⁸¹ Claire Donovan, *The Winchester Bible* (Toronto University Press, 1993).

En el *Speculum Humanae Salvationis* es habitual recurrir a una composición simétrica, con David en el centro, imberbe y juvenil, cogiendo por el cuello con sus manos al oso y al león, estrangulando a ambos reyes del mundo animal al mismo tiempo⁸². El tema aparece en uno de los capiteles de Vézelay, en el púlpito de la Catedral de Amalfi, en la sillería de coro de Amiens, etc. En la puerta del perdón de San Isidoro de León, el tímpano donde se desarrolla en relieves el ciclo de la crucifixión se sostiene sobre dos ménsulas enriquecidas con las cabezas de un enérgico león, con la melena agitada por el viento, y un oso sonriente con collar de cuero enriquecido con tachuelas metálicas, que saca la lengua y en el que algunos han querido ver un perro⁸³. Durante el barroco, en 1640, Pedro Pablo Rubens pintó al óleo un David pastor, semidesnudo y heroico, dominando al oso después de haber matado a un león que yace inerte a sus pies, hoy en colección privada⁸⁴. Como Cristo es descendiente del Rey David, de la casa de Judá, en algunas catedrales góticas es representado victorioso sobre el león, el dragón, el oso y el basilisco, a los que pisa como signo de su triunfo sobre el pecado y la muerte, en estrecha relación con el contenido del Salmo 91. Magníficos ejemplos de esta iconografía los *Beau Dieu* en actitud de bendecir que presiden los parteluces de las puertas occidentales de Notre Dame de París, Amiens y de Chartres, donde pisa con un pie al oso y con el otro al dragón⁸⁵.

Más difícil de interpretar es la maldición que en nombre de Yahvé pronuncia Eliseo contra unos niños que, cuando iba camino de Betel, se burlaron de él llamándole: «calvo!»: Eliseo les maldice y de inmediato surgen del bosque dos osas que despedazan 42 de los niños, sin que sepamos el número exacto de los que inicialmente se burlaron de Eliseo⁸⁶. Quizá debiéramos buscar en este pasaje el origen de uno de los principales simbolismos del oso en la Edad Media: la muerte, causada por el abrazo que asfixia o por las garras que despedazan. Eliseo y los niños es un tema poco representado, seguramente por la evidente desproporción del castigo⁸⁷. Uno de los ejemplos más interesantes de su iconografía lo encontramos en un manuscrito francés de hacia 1463 con-

⁸² BnF : ms. Français 188, fol. 18.

⁸³ Fernando de Olaguer Feliú y Alonso, *El arte románico español* (Madrid: Encuentro, 2003), 113-115.

⁸⁴ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento* (Barcelona, Serbal, 1995). Tomo 1, vol. 1, 305-306.

⁸⁵ Otto von Simson, *La catedral gótica* (Madrid: Alianza Forma, 1993). Toman Rolf, *El gótico* (Köln: Könemann, 1998), 309-314.

⁸⁶ *Biblia del peregrino, 2º libro de los Reyes*, 2, 23-24.

⁸⁷ Reau, *Iconografía del arte cristiano, Biblia*, 415-416.

servado en la Bodleian Library, donde con toda claridad Eliseo maldice a los niños y dos osas los despedazan a las puertas de una ciudad⁸⁸. En el Libro de Isaías se pronostica en el pasaje que se cita como «La paz mesiánica», la mansedumbre del oso al decir: «la vaca pastará con el oso, sus crías se tumbarán juntas, el león comerá paja como el buey»⁸⁹ (Fig. 7).



Figura 7. Miniatura que ilustra un manuscrito francés de hacia 1463, con Eliseo maldiciendo a los niños, 42 de los cuales son despedazados por dos osas. Fuente: Bodleian Library, Oxford, Ms Douce 336, fol. 64r. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Bears_savaging_the_youths_from_a_French_Manuscript.jpg

Las hagiografías nos proporcionan un complejo elenco de santos que se relacionan con osos a quienes curan, domestican y transforman, al cristianizarlos, de bestias llenas de fiera, a bondadosas y serviciales mascotas de abadías y obispos. Muy representativos son el papel del oso en la historia de san Blas, san Cerbonio, san Florencio, san Gisleno, san Martín, san Eloy, san Claudio, san Arige, san Corbienieu, san Viance, san Sergio de Radoneje y

⁸⁸ Bodleian Library Oxford: ms Douce 336.

⁸⁹ *Biblia del peregrino*, Isaías, 11, 7.

san Vedasto de Arrás, que convierte al oso en una suerte de perro guardián del monasterio, de ahí que los monjes de san Vaast mantuvieran en el monasterio a un oso alojado en una amplia fosa⁹⁰. A todos estos santos se les representa como prelados y a sus pies puede aparecer un oso como atributo y fiel compañero espiritual.

San Galo abad, citado a veces como san Gallus de Arbona, fue un ermitaño y misionero irlandés que vivió entre los años 550 y el 645, predicó en Francia y Suiza y fundó la famosa abadía de san Gallen, a la que dio su propio nombre, siempre citada por la historiografía por el plano utópico del monasterio carolingio⁹¹. Se conocen de san Galo tres relatos hagiográficos: la *Vita vetustissima Sancti Gali* del siglo VII, en estado fragmentado, y dos versiones del siglo IX, compuestas por Wetti y Walahfrid Strabo, ambos monjes profesos de Reichenau. En ellas se dice que, estando con uno de sus discípulos, Hiltibod, en el bosque apareció un oso en actitud amenazadora. En lugar de sentir miedo, san Galo se acercó a él, le curó la zarpa, en la que se la había clavado una espina (indudable préstamo del león de san Jerónimo⁹²) y le ordenó trabajar al servicio de sus proyectos. A partir de ese momento, a cambio de la comida, el oso acarreaba madera para la construcción del monasterio y leña para hacer fuego. Hiltibod, al ver a san Galo con el oso le dijo: «ahora sé que el Señor está contigo incluso cuando las bestias del bosque obedecen tu palabra». A san Galo se le representa vestido con el hábito benedictino negro, con un oso a sus pies que lleva un tronco de madera, habiendo dos variantes: con una fogata a los pies, como si el oso llevara las cargas de leña, o con un tronco de madera grueso y perfectamente escuadrado que debía ser usado como viga en la construcción de la techumbre de una iglesia. Así aparece, por ejemplo, en la placa de marfil de Tuotilo y en miniaturas y xilografías producidas en el entorno artístico del *scriptorium* de san Gall⁹³. El oso se convirtió en el emblema heráldico del monasterio y del cantón Appenzel Innerrhoden, en cuyas acuñaciones monetarias de los siglos XVI y XVII aparece. Esta misma historia se repite de manera casi idéntica en la hagiografía de san Lamberto de Lieja y san Aventino de Troyes, con un oso cuya zarpa es curada por el santo y eso le transforma en seguro auxilio para la construcción de una iglesia.

⁹⁰ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos de la P a la Z* (Barcelona: Serbal, 1998). Tomo 2, vol. 5, 301.

⁹¹ Wolfgang Braunfels, *Arquitectura monacal en occidente* (Barcelona: Barral Editores, 1975), 57-71. Peter Ochsenbein and Karl Schmuki, *Studien zum St. Galler Klosterplan II* (St. Gallen, Verlag, 2002).

⁹² Reau, *Iconografía del arte cristiano. Santos*. Tomo 2, vol. 4, 150-151.

⁹³ Reau, *Iconografía del arte cristiano. Santos*. Tomo 2, vol. 4, 6-7.

San Corbiniano de Frisinga, natural de Francia, recibió del Papa Gregorio II la misión de evangelizar Babiera, donde fundó el monasterio de Weihens-tephan, en el que murió en el año 725. Al pasar el puerto de Brenner, haciendo el camino de peregrinación a Roma, san Corbiniano perdió su caballo, atacado y herido de muerte por un oso. El santo obligó al oso asesino a convertirse en su montura, según unas versiones, o a ser su bestia de carga y llevarle el equipaje. El oso enalbardado se convirtió en el atributo principal de san Corbiniano y en emblema de la diócesis de Frisinga. Así aparece en el retablo mayor de la catedral pintado en 1443 por Jakob Kaschauer; en el postigo del retablo de la abadía de Weihestephan, pintado por Jan Pollak en 1483, hoy en el Museo Diocesano de Frisinga; en una tabla anónima del siglo xv conservada en el Museo de Klosterneuburg, y en la estatua labrada por Ignaz Günter en 1760⁹⁴. Esta misma historia, que transforma al oso en una bestia de carga con la que llevar el equipaje, se encuentra descrita en las hagiografías de san Humberto, san Maximino de Tréveris y san Ramaclo (Fig. 8).



Figura 8. Tabla pintada por Giovanni Baronzio en 1340, donde se representa a Santa Columba protegida por un oso, Pinacoteca Brera de Milán (detalle).

Fuente: fotocomposición realizada por el autor.

⁹⁴ Lothar Vogel, *Vom Werden eines Heiligen: Eine Untersuchung der Vita Corbiniani des Bischofs Arbeo von Freising* (Berlin: Walter de Gruyter, 2000). Reau, *Iconografía del arte cristiano*. Santos, 333-334.

Menos frecuentes son las santas acompañadas de úrsidos, aunque es muy revelador que sus compañeras sean osas y que protejan su virginidad; a todas luces parece una cristianización del culto a Artemis y sus compañeras. A santa Ricarda es una osa quien le señala el emplazamiento donde debe fundar la abadía de Andlau⁹⁵. En ocasiones, la agresividad del oso, en lugar de ser amenazante, se pone al servicio del santo, como en la historia de santa Columba de Sens (santa Paloma), una princesa de origen zaragozano, conducida a un prostíbulo para ser forzada tras descubrirse que era cristiana. Cuando estaba encerrada en el lupanar, su virginidad fue protegida por una osa, que mató a un joven libertino que se abalanzó sobre ella para violarla. Aureliano dio entonces la orden de encerrarla en una prisión y pegar fuego al edificio, pero la misma osa volvió a salvar a santa Columba atacando al soldado que llevaba la antorcha. Finalmente, murió decapitada en el 273⁹⁶. La osa protectora de santa Columba fue brillantemente representada en una tabla pintada por Giovanni Baronzio en 1340 que se conserva en la Pinacoteca Brera de Milán⁹⁷.

Los lexemas en los nombres propios de ciertos santos son también muy reveladores en relación con los valores positivos que encarna el oso dentro de la cultura medieval cristiana. San Ursano y san Ursino de Bourges no son sino juegos de palabras contruidos a partir del sustantivo *ursus*. De igual manera, la virtud de santa Úrsula puede ponerse en relación con el significado etimológico de su nombre: la pequeña osa, así como con la cristianización del valor simbólico de uno de los animales favoritos de Artemis, la diosa de la caza que protege la virginidad y con el deseo de santa Úrsula de no contraer matrimonio y peregrinar a los Santos lugares de Roma junto a 11.000 vírgenes⁹⁸. Jacobo de la Vorágine afirma que el nombre san Bernardo significa «fuerte como un oso o valiente como un oso»⁹⁹. Cuando a san Bernardo se le representa junto a un úrsido, se alude no solo al significado etimológico de su nombre encerrado en su atributo, también se afirma su condición de cazador de almas y vocaciones¹⁰⁰. Algunos monasterios cistercienses situados en las

⁹⁵ Bernard Ardura, *Abbayes, prieurés et monastères de l'ordre de Prémomtré* (Mancy: Presses Universitaires de Nancy, 1993).

⁹⁶ Reau, *Iconografía del arte cristiano. Santos*, 325-326.

⁹⁷ Daniele Ferrara, *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento* (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, 2008).

⁹⁸ Jaime Ferreiro Alemparte, *La leyenda de las once mil vírgenes. Reliquias, culto e iconografía* (Murcia: Universidad de Murcia, 1991).

⁹⁹ Jacobo de la Vorágine, *La leyenda dorada* (Madrid: Alianza Forma, 1997), II, 511.

¹⁰⁰ Manuel, Yáñez Solana, *El gran libro de los nombres* (Madrid: M. E. Editores, 1995). José María Montes Vicente, *El libro de los santos* (Madrid: Alianza, 2001).

montañas, al ser el hábitat donde vivían los osos, encierran en su toponimia y en la heráldica el lexema latinizado y la imagen del oso. La abadía de Ourscamp, ‘el campo del oso’, fue fundada en 1129 en el lugar donde la tradición situaba el milagro de san Eloy, que domesticó un oso que había matado a un buey, obligándole en penitencia a tirar de un arado para que las tierras siguieran en producción, siendo el emblema de esta comunidad monacal un oso macho¹⁰¹. Oseira, la cueva o la tierra de los osos, es el nombre de un río y un valle de la provincia Orense, donde se fundó una abadía cisterciense en 1141, cuyo escudo presenta dos osos rampantes apoyados en un árbol¹⁰².



Figura 9: Relieve de estuco con el enfrentamiento de oso y un jabalí, s. II d.C., encontrado en el yacimiento de la Torre de la Cruz, Villajoyosa, Museo Arqueológico de Alicante. Fuente: fotografía del autor.

¹⁰¹ Maryse Bideault y Claudine Lautier, *Île-de-France Gothique 1: Les églises de la vallée de l'Oise et du Beauvaisis* (Paris: A. Picard, 1987), 271-280.

¹⁰² Damián Yáñez Neira, Miguel Ángel González García y Mani Moretón, *El monasterio de Oseira* (Ourense: Caixa Ourense, 1996). Damián Yáñez Neira, *Monasterio de Oseira: un oasis del Císter* (León: Edilesa, 2019).

Los pensadores medievales cristianos en general y los bestiarios en particular concentran en el oso una serie de valores simbólicos que en su mayor parte son negativos y en virtud de los cuales se identifica al oso como un animal malvado, cercano al demonio (cuando no a su servicio), símbolo de la muerte por su capacidad para asfixiar a quien abraza, o alegoría de los pecados capitales de la ira, la gula, la pereza, la codicia y la lujuria en función de su comportamiento. San Agustín de Hipona, Melitón de Sardes y Rabano Mauro, al hablar de la lucha de David contra el oso para defender a su rebaño, califican al oso como un demonio: *ursus est diabolus*. El intelectualismo moral, la patrística y el neoplatonismo de los teólogos medievales terminaron por asociar el pelaje oscuro del oso con el color negro y la privación de luz, convirtiendo al inocente y solitario úrsido en imagen poliédrica del mal, quizá por esa razón su representación es bastante abundante en los canecillos de las iglesias románicas, siendo muy representativos los de la iglesia asturiana de san Pedro de Teverga¹⁰³; la colegiata leonesa de Santa María de Arbás¹⁰⁴; y las parroquias cántabras de Santa María de Piasca, Santa María de Yermo y San Cipriano de Bolmir, todas ellas situadas en el hábitat natural de los úrsidos en la cordillera Cantábrica. La presencia de osos en los programas iconográficos de iglesias y claustros, aislados o enfrentándose a humanos, suele interpretarse como imagen de lo maléfico, del demonio, de la muerte y del pecado, realidades ante las cuales le conviene al hombre estar vigilante y en actitud defensiva. Constituyen, por tanto, una advertencia. Así se debe interpretar, por ejemplo, la presencia de un oso de intenso color rojo, aunque apenas esbozado en la forma de su silueta, en el programa iconográfico de las pinturas del siglo XII que enriquecían la tribuna de la iglesia de San Baudelio de Casillas de Berlanga, hoy en el Museo del Prado, vigilado de cerca por el *miles christi*¹⁰⁵. Precisamente, el enfrentamiento encarnizado entre el ser humano y el animal monstruoso que representa el mal, constituye una suerte de psicomaquia que puede expresarse de forma simbólica, tal y como aparece en los relieves del tímpano de Jaca, al presentar al león de Judá dominando

¹⁰³ Luis Díez Tejón, *Perrománico y románico en Asturias* (León: Ediciones Lancia, 2001), 96-97.

¹⁰⁴ José Manuel Rodríguez Montañés, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. León (Aguilar de Campoo: Fundación de Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, 2002).

¹⁰⁵ Fernando de Olaguer Feliú y Alonso, *El arte medieval hasta el año mil* (Madrid, Taurus, 1998), 247-248. Marta Poza Yagüe, «San Baudelio de Berlanga, cien años después: balance historiográfico y nuevas interpretaciones», *Goya. Revista de Arte*. Madrid, n° 322 (2008): 3-22.

y pisando al oso¹⁰⁶, o bien en forma antropomorfa, tal y como aparece en dos capiteles del claustro de Santa María la Real de Nieva. En uno, el hombre montado a caballo, clava la lanza en el oso. En el otro, una vez muerto, carga el oso a lomos de un caballo para llevarlo al lugar donde ha de comer su carne y curtir piel¹⁰⁷ (Fig. 9).

Puede que muchos de los relieves que decoran claustros, catedrales, templos y castillos no sean exactamente psicomaquias, sino tan solo temas decorativos de género cinegético, vinculados al creciente naturalismo del arte bajomedieval, a través de los cuales se expresa de forma visual una de las grandes prerrogativas de los estamentos privilegiados: el ejercicio de la caza. A mediados del siglo xiv Alfonso XI de Castilla, en el *Libro de montería*, señala los lugares del reino donde se podían cazar osos¹⁰⁸. En la iglesia de San Francisco de Betanzos, el sepulcro de Fernán Pérez de Andrade, apodado el Bueno, de hacia 1387, tiene el sarcófago cubierto con su retrato yacente, vestido con armadura y dos perros a los pies, emplazado sobre los lomos de un oso y un jabalí. En el frontis, en relieve, se representa una cacería de jabalíes con los nobles montados a caballo, hombres haciendo sonar cuernos de caza y jaurías¹⁰⁹. En los laterales, los escudos del linaje. La presencia del jabalí y el oso juntos sugiere que estamos ante una pervivencia tardía de un sustrato cultural céltico (lo que por otro lado resulta habitual en el arte gallego), cuya tradición espiritual prerromana hunde sus raíces en la Edad del Hierro, momento en que el oso es el animal emblemático de la casta guerrera y el jabalí lo es de los druidas y de la casta sacerdotal. Osos y jabalíes fueron durante siglos los reyes del bosque hispano. En las iglesias del norte de Yorkshire, en las Islas Británicas, en la localidad de Bromptom, se documenta un tipo de tumba de doble influencia celta y vikinga, usada desde el siglo x hasta bien entrado el xii, en la que el sepulcro, labrado en piedra, tiene la apariencia de

¹⁰⁶ Jesús María Caamaño Martínez, «En torno al tímpano de Jaca», *Goya*, n° 142 (1977-1978): 200-207. Francisco de Asís García García, «La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes», *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, vol. extraordinario (2010): 69-89. Feliú y Alonso, *El arte románico español*, 94-102.

¹⁰⁷ Diana Lucía Gómez Chacón, *El monasterio de Santa María la Real de Nieva. Reinas y predicadores en tiempos de reforma (1392-1445)* (Segovia: Diputación de Segovia, 2016), 157-159.

¹⁰⁸ Alfonso XI de Castilla, *Libro de la montería del Rey de Castilla Alfonso XI* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1974).

¹⁰⁹ Manuel Núñez Rodríguez, «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos, como expresión de una individualidad y una época», *Bracara Augusta*, XXXV (1981): 3-19. José Francisco Correa Arias, *Fernán Pérez de Andrade, o Bóo. Mentalidades e realidades social* (La Coruña, Toxosoutos, 2004).

una tienda de campaña con armadura de madera y cubierta de tela a dos aguas, en la que dos pies derechos soportan una viga cumbreira rematada con cabezas de oso en los extremos. Las superficies inclinadas de los paños se decoran con trísquelas¹¹⁰ (Fig. 10).



Figura 10. Sepulcro de Fernán Pérez de Andrade el Bueno, 1387, cuyo sarcófago es soportado por un oso y un jabalí. Fuente: iglesia de San Francisco de Betanzos. Imagen del autor.

El enfrentamiento del oso, como rey de los animales, contra el rey de los hombres no siempre se salda con el triunfo del humano. Según la *Crónica albeldense*, el segundo soberano de la monarquía Astur, llamado Favila o Fafila, murió en el año 739 cuando un oso lo despedazó en Cangas de Onís¹¹¹. La muerte del rey Favila, que en la *Crónica de Alfonso III* se recoge en los

¹¹⁰ Richard Hall, *Viking Age Archaeology* (Oxford: Shire, 1990), 43.

¹¹¹ José Ignacio Ruíz de la Peña Solar, *La monarquía asturiana* (Oviedo: ed. Nobel, 2001).

siguientes términos: «se sabe que a causa de una ligereza fue muerto por un oso», ha dado origen a un dicho popular: «Espabila Favila, que viene el oso y te come», en referencia a quienes son lentos e ineficientes en su trabajo. En uno de los capiteles del siglo XII de la puerta occidental de la iglesia del monasterio de San Pedro de Villanueva, en Cangas de Onís, hoy Parador Nacional, se representa a Favila despidiéndose de su esposa, Froiluba, y el ataque del oso. También tenemos este mismo tema en un relieve del claustro de la catedral de Oviedo, con el rey coronado y montado a caballo, una miniatura de la *Crónica de Alonso de Cartagena*, si bien en este caso Favila se defiende y le clava su espada al oso, y en el cuadro pintado Rodríguez Losada en el siglo XIX hoy en el salón de plenos del Ayuntamiento de Oviedo.

Son muy conocidas las cartas de privilegio graciosamente otorgadas por Fernando el Católico a finales del siglo XV y comienzos del XVI para prohibir que se cazaran osos en Castilla y Aragón y poder solo él y su séquito disfrutar del placer de matar al rey de los bosques. Se dice que Felipe II cazó al último oso de Guadarrama¹¹². El rey o el noble que mata osos constituyen un lugar común en la imagen del poder, siempre representando al humano victorioso sobre el animal, tal y como se ve en la miniatura ejecutada por Jean Colombe en 1474 que ilustran un código confeccionado en Bourges donde se recogen las campañas organizadas por los franceses contra los turcos desde Carlomagno hasta 1462. En el fol. 41v. se representa a Godofroy de Bouillon, durante la primera cruzada, enfrentándose cuerpo a cuerpo contra un oso inmenso que había herido a su caballo¹¹³. De hacia 1476 es la miniatura del Maestro Jacques de Armagnac donde se representa a un balletero disparando una flecha a un oso que despedaza a un perro de caza¹¹⁴. Bien conocida es la presencia de osos disecados por taxidermistas en las colecciones de ciertos miembros de la nobleza, usadas como parte de la escenificación del poder. Sirvan de ejemplo el oso polar disecado que los duques de Alba tenían en el Palacio de Liria, destruido durante la Guerra Civil; la foto del duque de Medinaceli con un oso recién cazado; o la vitrina de osos disecados del Museo de la Caza que aún puede verse instalada en el Palacio de Riofrío, en una de cuyas paredes cuelga aún la piel de un oso pardo. Cazar un oso era, en cualquier caso, signo de triunfo del humano sobre la naturaleza salvaje del *ager*. Es por esto por lo que no debe sorprendernos que, como símbolo del mal y, con su muerte, de

¹¹² Carlos Nores y Javier Naves, «Distribución histórica del oso pardo en la península ibérica», en *El oso pardo (Ursus arctos) en España* (Madrid: ICONA, 1993), 13-17.

¹¹³ BnF: ms. Français 5599, fol. 41v.

¹¹⁴ BnF: ms. Français 1291.

la acción civilizadora humana, las zarpas de los osos fueran clavadas en las puertas de las iglesias, a manera de trofeo o como aviso sobre la eterna victoria del bien sobre el mal. Aún se conserva clavada a la puerta de la iglesia de San Juan Bautista de Navacepeda de Tormes la zarpa del supuesto último oso cazado en Gredos, al parecer a finales del siglo XVIII. En la puerta del hospital de Torrelapaja, en Zaragoza, se conservan también los huesos y parte del cuero de una zarpa osuna muy deteriorada, que la tradición afirma perteneció al último oso cazado en la parte central del sistema ibérico.

El bestiario medieval entiende al oso como un animal telúrico y lunar puesto que pasa el invierno en una cueva de la que no sale hasta la primavera. Aunque el *Fisiólogo* ignora al oso, Plinio el Viejo¹¹⁵ y san Isidoro lo incluyen en sus escritos y de ellos toman los bestiarios medievales sus opiniones:

Porque esculpe, lamiendo con su lengua (ore) el feto recién parido, pues este en el momento del parto es una masa informe de carne. La madre lo tiene entre sus brazos y con el hocico le da la forma y el calor. La causa del problema es una gestación demasiado rápida, pues apenas está encinta treinta días. La fuerza del oso está en sus brazos y riñones [...] pero no en la cabeza y por eso tienen tendencia a ponerse de pie [...] No se aparean como el resto de los animales cuadrúpedos, sino que lo hacen como los hombres, siendo el invierno la estación en que se ponen en celo. Una vez preñada la hembra, el macho se aparta de ella, aun cuando duerme en la misma cueva, hasta el momento del parto. Una vez que la osa les da forma con su lengua y después de catorce días de no comer [...] cae en un sueño tan profundo que se la podría apalear o matar sin que llegara a enterarse¹¹⁶.

Con opiniones como estas no debería extrañarnos que en el mundo cristiano bajomedieval se asocie al oso con el pecado de la lujuria (la osa pare a sus crías antes de haberlas terminado de gestar para poder volver a aparearse, al no ser capaz de resistirse a los requerimientos sexuales del oso macho), a la maternidad (se apiada de las crías que, paridas antes de tiempo, estarían abocadas a una muerte segura, y termina de darles forma a los fetos con su lengua y su aliento durante días, al cabo de los cuales necesita hibernar por agotamiento), a la fertilidad y a la renovación de la vida (salen de la cueva donde hibernan al llegar la primavera)¹¹⁷.

¹¹⁵ Plinio el viejo, *Historia Natural* 8.54.

¹¹⁶ Herrero Marcos, *Bestiario románico en España*, 159.

¹¹⁷ Ferro, *El simbolismo animal*, 12.

En las miniaturas que ilustran los códices que contienen el *De natura animalium* es frecuente representar a la osa lamiendo o echando su aliento a un cuerpo informe e inerte, a veces muy similar a una piedra, que progresivamente se transforma en oseño. De ese modo, la osa da forma al cuerpo de su criatura, igual que lo hiciera Dios padre con Adán, y le devuelve a la vida con su aliento, como si lo resucitara. Así aparece en el fol. 10v de un códice de la Biblioteca Municipal de Douai que contiene el *De natura animalium*¹¹⁸. Hay muchísimos otros ejemplos de esta iconografía: el fol. 15r del *Bestiario de Aberdeen*¹¹⁹, el fol. 21r del *Bestiario Ashmole*¹²⁰, el fol. 11v del manuscrito del Museo Meermann de la Koninklijke Biblottheek¹²¹ y el fol. 42v del Manuscrito Harley de la Bristish Library¹²² y un largo etc. Según Sauders:

Debido a que el oso desaparece y regresa en su ciclo de hibernación, también es un emblema de renacimiento. De hecho, los osos pardos y negros no hibernan de verdad, sino que duermen con un sueño ligero durante el invierno y su temperatura corporal solo descende unos pocos grados, así que las osas pueden parir y amamantar a sus oseños mientras aún están enterradas en el suelo y se levantan rápido si se los molesta¹²³.

En opinión de Shepard:

Cuando salen en primavera de su «pequeña muerte», las acompañan nuevas vidas, los oseños que nacieron tan diminutos, desnudos y ciegos, que en la Antigüedad clásica se creía que eran trozos amorfos de carne hasta que sus madres «los lamían para darles forma» y así creaban el orden donde antes reinaba el caos¹²⁴.

Si el unicornio es símbolo de la pureza y la castidad¹²⁵ y el oso es símbolo de la lujuria y maternidad, el enfrentamiento de estos dos animales genera una suerte de psicomaquia con representaciones tan sugerentes como la mi-

¹¹⁸ Bibliothéque Municipale de Douai: ms. 711, fol. 10v.

¹¹⁹ Aberdeen University Library: ms. 24, fol. 15r.

¹²⁰ Bodleian Library: ms. *Ashmole*: 1511, fol. 21r.

¹²¹ Koninklijke Biblottheek: MMW, 10 B 25, fol. 11v.

¹²² British Library, ms. *Harley*: ms. 3244, fol. 42v.

¹²³ Nicholas Saunders, *Animal Spirits* (Nueva York: Little Brown, 1995).

¹²⁴ Shepard y Sanders, *The sacred paw*, 100.

¹²⁵ Robert Rüdiger Beer, *Unicorn: Myth and reality* (New York: Van Nostrand Reinhold Inc., 1977).

niatura marginal que ilustra el fol. 157r de las *Decretales* de Smithfield, un manuscrito de la British Library donde el oso muerde por el cuello a un unicornio¹²⁶.

En el bestiario se insiste en que los osos «tienen mucha afición a la miel, que es su alimento preferido. Si comen los frutos de la mandrágora, mueren, pero pueden conjurar este peligro y recobrar la salud comiendo gran cantidad de hormigas»¹²⁷. El desmedido apetito de los osos por la miel explica por qué en la iconografía medieval se les asoció al pecado de la gula. Las abejas, en cambio, simbolizan la laboriosidad y la perfección de una sociedad organizada como una monarquía, a la cabeza de la cual está la abeja reina, a la que las obreras y los zánganos deben obediencia. Gobernado por el deseo y el apetito por lo dulce, el oso ataca las colmenas, intenta robar la miel y comérsela. Las abejas se defienden y cobran venganza aguijoneando a los osos. ¿Sería factible interpretar el ataque de los osos a las colmenas como una forma de representar el ataque contra los sistemas monárquicos? No estoy seguro de que así sea, al menos no en la Edad Media y si lo fuera, no creo que iría más allá del plano alegórico e intelectual al alcance de muy pocos. La voracidad del oso es representada en los manuscritos presentando a uno o varios osos de pelaje oscuro que saquean varias colmenas. Unas veces con la zarpa sacan la miel y se la llevan a la boca. Otras veces introducen la cabeza y parte del cuerpo dentro de la colmena para devorar su alimento favorito. Cuando se representa la cara del oso, su gesto es sonriente y, casi siempre, de inmenso placer embriagador. Así aparece, por ejemplo, en la miniatura que ilustra el fol. 21v del manuscrito *Fleur de vertu*, iluminado por el artista François de Rohan hacia 1530¹²⁸. Las veces que no es así, se representa el dolor que causa la búsqueda desmedida del placer, es decir, el momento en que las laboriosas abejas atacan al oso, le pican y le causan terribles heridas, tal y como aparece en el fol. 10v de un manuscrito italiano de hacia 1430 conservado en la British Library, titulado *Flore de vertu e de costumi*¹²⁹, en el que el oso está claramente dolorido. La *Biblia del Oso*, la traducción de la *Biblia* al castellano, impresa en Basilea en 1569, que compuso durante 12 años Casiodoro de Reina, el religioso Jerónimo español convertido al protestantismo, debe su nombre a presentar en el frontis un oso que intenta alcanzar un panal de miel que cuelga de un

¹²⁶ British Library: Royal ms. 10 E IV, f.157r.

¹²⁷ Herrero Marcos, Jesús, *Bestiario románico*, 159-160.

¹²⁸ BnF. : ms. Français 1877, fol. 21v.

¹²⁹ British Library: ms. *Harley* 3448-f.10v.

árbol¹³⁰. Otro ejemplo interesante de la voracidad del oso lo encontramos en la estampa de Wenceslaus Hollar (1607-1677) impresa en Londres a mediados del siglo XVII, donde se representa un oso saqueando la miel de seis colmenas (Fig. 11).



Figura 11. Miniatura que ilustra el manuscrito: *Fleur de vertu*, con unos osos que comen miel en unos panales de abejas, iluminado por el artista François de Rohan, hacia 1530. Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, ms. Français 1877, fol. 21v. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105073318/f48.image>.

A veces, cuando se representan los siete pecados capitales juntos, el pecado de la gula se imagina como un hombre orondo que se lleva la mano al estómago, indicando que todavía puede comer más, cabalgando sobre el oso que se abalanza sonriente sobre un muslo que hay en el suelo, tal y como aparece en el fol. 25 de un *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, iluminado en 1463, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia¹³¹ (Fig. 12).

¹³⁰ James Dixon Douglas y Merrill Chapin Tenney, *Diccionario bíblico Mundo Hispano* (El Paso: Editorial Mundo Hispano, 1997), 145.

¹³¹ BnF: ms. Français 50, fol. 25.



Figura 12. Miniatura con representación de los siete pecados capitales, la gula cabalga sobre un oso, *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, iluminado en 1463. Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, ms. Français 50, fol. 25. http://expositions.bnf.fr/bestiaire/grand/b_04_bnf.htm

3. Consideraciones finales

Extraigamos ahora una conclusión al presente trabajo: el oso fue, junto al león, el rey de los animales. Su representación a lo largo de la historia del arte y su presencia en las religiones y el pensamiento simbólico-espiritual es rica, variada y plena de mensajes ambiguos y contradictorios, que evolucionaron mucho a lo largo del tiempo, yendo desde la ternura infantil, enamoradiza y edulcorada del mundo actual, a la constatación de su valor espiritual en la magia propiciatoria del paleolítico superior. Su vinculación con Ártemis y con lo femenino en el mundo clásico, así como la catasterización de Calisto en la osa mayor, no excluye su utilidad como fiera en los espectáculos públicos del hipódromo en Roma y Bizancio y en los espectáculos callejeros del mundo nómada y del circo en lo que se dio en llamar el baile del oso. Su presencia en

la Biblia, que lo percibe como un animal fiero y salvaje, símbolo de la muerte y el pecado, se contrapone a su importancia en las hagiografías en las que el oso se convierte en fiel compañero de los santos y en colaborador en sus proyectos. Cazar el oso fue actividad regia, como lo fue también el uso de su piel como símbolo de poder y prestigio. La importancia del oso en los Bestiarios como símbolo del renacer de la vida, la maternidad y la voracidad del pecado de la gula y la lujuria debe ser tenida en consideración a la hora de interpretar ciertas obras de arte donde su presencia no resulta tan marginal como algunos piensan. Bien merecería la iconografía y simbolismos del oso trabajos más profundos que aclarasen mejor su relevancia en las muchas producciones artísticas donde se representa.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- Apolodoro. *Biblioteca mitológica*. Traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.
- Aristófanes. *Lisistrata*. Traducción de Luis Gil Fernández Madrid: Gredos, 2020.
- Aristoteles. *History of Animals, Volume I: Books 1-3*. Traducción de Arthur Leslie Peck. Cambridge MA: Loeb Classical Library 437, Harvard University Press, 1965.
- Estrabón. *Geografía*. Traducción de Juan José Torres Esbarrach. Madrid: Gredos, 2008.
- Eurípides. *Ifigenia entre los Tauros*. Traducción de José Luis Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2011.
- Hesíodo. *Obras y Fragmentos*. Traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1978.
- Higinio. *Fábulas*. Traducción de Javier del Hoyo Calleja y José Miguel García Ruíz. Madrid: Gredos, 2009.
- Higinio. *Astronomía*. Edición de Guadalupe Morcillo Expósito. Madrid: Akal, 2008.
- Homero. *Iliada*. Traducción de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1991.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Traducción de José Carlos Fernández Corte. Madrid: Gredos, 2008.
- Pausanias. *Descripción de Grecia*. Traducción de María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos, 1994.

Procopio de Cesarea. *Historia secreta*. Traducción de Juan Signes Codoñer. Madrid: Gredos, 2016.

Suidae Lexicon. Edición de Ada Adler. Stuttgart: B.G. Teubner, 1967-71.

Fuentes secundarias

Aldrich, Robert. *Gay life and culture. A world History*. London: Thames & Hudson, 2010.

Alfonso XI de Castilla. *Libro de la montería del Rey de Castilla Alfonso XI*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1974.

Amaré Tafalla, María Teresa. *Astorga: escultura, glíptica y mosaico*. León, Universidad León, 2002.

Antonio Liberal, *Metamorfosis*. Madrid: Gredos, 1984, trad. María Antonia Ozaeta Gálvez.

Ardura, Bernard. *Abbayes, prieurés et monastères de l'ordre de Prémomtré*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1993

Backhouse, Janet. *The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library*. London: British Library, 1997.

Baum-vom Felde, Petra C. *Die geometrischen Mosaiken der Villa bei Piazza Armerina*. Hamburgo: Verlag Dr. Kovac, 2003.

Beer, Robert Rüdiger. *Unicorn: Myth and reality*, New York: Van Nostrand Reinhold Inc., 1977.

Belis, Alexis. *Roman mosaics in the J. Paul Getty Museum*. Los Ángeles: Getty Publications, 2016.

Belda Domínguez, José. «Museo arqueológico provincial de Alicante. Ingresos procedentes de Torre La Cruz (Villajoyosa, Alicante)». *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, nº 7 (1946): 143-153 y nº 8 (1947): 169-170.

Beltrán Lloris, Miguel y Juan Ángel Paz Peralta. *Museo de Zaragoza*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2003.

Beltrán Fortes, José y María Luisa Loza Azuaga. «El “oso de Porcuna”. Una escultura funeraria excepcional de la Hispania Romana». *Romula*, nº 4 (2005): 163-176.

Benavente, Elena. «La humilde e hiperdulce historia del fundador de Haribo y creador de sus ositos gominola». *El mundo*, 26-noviembre-2020.

Bergua, Juan B. *Mitología universal*. Madrid: ediciones ibéricas, 1990.

Biblia del peregrino. Bilbao: Mensajero, 2001, trad. Luis Alonso Schökel.

Bideault, Maryse et Claudine Lautier. *Île-de-France Gothique 1: Les églises de la vallée de l'Oise et du Beauvaisis*. París: A. Picard, 1987.

- Blázquez, José María, Jorge Martínez Pinna y Santiago Montero. *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia y Roma*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Blundell, Sue and Margaret Williamson. *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*. New York: Routledge, 1998.
- Braunfels, Wolfgang. *Arquitectura monacal en occidente*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- Briggs, Katherine Mary. *British Folk Tales and Legends*. London: Routledge, 1977.
- Brunner, Bernd. *Bears: A Brief History*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Budin, Stephanie. *Artemis*. London: Routledge publications, 2016.
- Burkert, Walter. *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Buxton, Richard. *Todos los dioses de Grecia*. Madrid: Oberón, 2004.
- Caamaño Martínez, Jesús María. «En torno al tímpano de Jaca». *Goya*, nº 142 (1977-1978): 200-207.
- Cameron, Alan. «The origin, context and function of consular diptychs». *Journal of Roman Studies*, nº 103 (2013): 178.
- Cherubini, Laura. «The Virgin, the Bear, the Upside-Down “Strix”: An Interpretation of Antoninus Liberalis 21». *Arethusa*, nº 42 (2009): 77-97.
- Clay, Marianne. «The History of the Teddy Bear». My Teddy, Madavor Media. Consultado el 10-10-2023. https://www.myteddy.com.au/Newsdescription.aspx?Sec_ID=390&fullID=66.
- Clevenger, Anthony P. y Francisco J. Purroy. *El oso pardo. Un gigante acorralado*. León: Edilesa, 2007.
- Clottes, Jean. *Chauvet Cave: The art of earliest times*. Salt Lake: University of Utah Press, 2003.
- Cortés, Susana y Juan Pedro Sánchez Gamero. *Los textiles de la Catedral de Toledo. Tapices. Reposteros. Estandartes. Paños*. Toledo: Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Castilla la Mancha, 2014.
- Correa Arias, José Francisco. *Fernán Pérez de Andrade, o Bóo. Mentalidades e realidades social*. La Coruña: Toxosoutos, 2004.
- Cosi, Dario M. *L'arkteia di Brauron e i culti femminili*. Bologna: Dario M. Cosi, 2001.
- Dauphin, Claudine M. «Brothels, Baths and Babes: Prostitution in the Byzantine Holy Land». *Classics Ireland*, nº 3 (1996): 47-72.
- Díez Tejón, Luis. *Perrománico y románico en Asturias*. León: Ediciones Lancia, 2001.
- Dixon Douglas, James y Merril Chapin Tenney, *Diccionario bíblico Mundo Hispano*. El Paso: Editorial Mundo Hispano, 1997.
- Domico, Terry y Mark Newman, *Bears of the World*. Cambridge: Facts on File, 1988.
- Donovan, Claire. *The Winchester Bible*. Toronto: Toronto University Press, 1993.

- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte etrusco y romano. Del Tiber al Imperio Universal*. Madrid: Escolar y Mayo, 2017.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- Erickson, Hal. *Television Cartoon Shows: An Illustrated Encyclopedia, 1949 through 2003*. Jefferson: McFarland & Co., 2003.
- Estupiñán, Patricia. «El oso ruso». *Sin mordaza*. Consultado el 10-10-2023 <https://sinmordaza.com/noticia/262401-la-verdadera-historia-detras-de-la-foto-de-putin-montando-un-oso.html>.
- Feng, Yibin y Kayu Siu, Ning Wang, Kwan-Ming Ng, Sai-Wah Tsao, Tadashi Nagamatsu and Yao Tong. «Bear bile. Dilemma of traditional medicinal use and animal protection». *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine* nº 5, 2 (2009). DOI <https://doi.org/10.1186/1746-4269-5-2>
- Ferrara, Daniele. *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Antica, 2008.
- Ferreiro Alempartare, Jaime. *La leyenda de las once mil vírgenes. Reliquias, culto e iconografía*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991
- Flaceliere, Robert. *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid: Temas de hoy, 1993.
- Fonseca, Isabel. *Bury Me Standing. The Gypsies and Their Journey, Vintage Departures*. New York: Vintage, 1995.
- Fortson, Benjamin W. *Indo-European Language and Culture: an Introduction*. Malden, MA: Blackwell Pub. 2010.
- García García, Francisco de Asís. «La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes». *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, vol. extraordinario (2010): 69-89.
- García Guinea, Miguel Ángel. *La pintura prehistórica*. Barcelona: Vicens Vives, 1989.
- Gentili, Bruno y Franca Perusino. *Le orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*. Pisa: edizioni ETS, 2002.
- Gómez Segura, Eugenio. «Brauron: el santuario de Artemis Brauronia». *Revista de Arqueología*, nº 216 (1999): 14-23.
- González Zymla, Herbert. «Los orígenes de Madrid a la luz de la documentación del Archivo de la Real Academia de la Historia». *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, nº 5 (1998): 13-44.
- Guerra Chavarino, Emilio. «Los escudos de Madrid a lo largo de su historia». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 50 (2010): 245-276.

- Guerra Gómez, Manuel. *El sacerdocio femenino en las religiones greco-romanas y en el cristianismo de los primeros siglos*. Toledo: Instituto teológico de San Ildefonso, 1987.
- Hall, Richard. *Viking Age Archaeology*. Oxford: Shire, 1990.
- Hardwick, Paul. *English Medieval Misericords: The margins of meaning*. Martlesham: Boydell Press, 2011.
- Hard, Robin. *Constellation Myths: with Aratus's Phaenomena*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Hernández Pérez, Azucena. «El tapiz del Astrolabio o la sutil infiltración de lo divino en una visión cosmográfica». *Códex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 33 (2017): 137-154.
- Herrero Marcos, Jesús. *Bestiario románico en España*. Palencia: Cálamo, 2010.
- Herrin, Judith. *Mujeres en púrpura: Irene, Eufrosine y Teodora, soberanas del medievo bizantino*. Madrid: Taurus, 2002.
- Hilditch, Jill. «Chalandriani on Syros». *The Encyclopedia of Ancient History* (2012). Consultado el 10-10-2023. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444338386.wbeah02037>.
- Hughes, J. Donald. «Artemis: Goddess of Conservation». *Forest & Conservation History. Forest History Society and American Society for Environmental History*, nº 34, 4 (1990): 191-197.
- Justinger, Conrad. *Die Berner Chronik*. Bern, Druck und Verlag von K. J. Wyss, 1871.
- Kocój, Ewa. «Ignorance versus degradation? The profession of Gypsy bear handlers and managing of inconvenient intangible cultural heritage». *Zarządzanie w Kulturze*, z. 3 (2016): 263-283.
- Lawson, James. «Titian's Diana Pictures: The Passing of an Epoch». *Artibus et Historiae*, vol. 25, nº 49 (2004): 49-63.
- Lewis Williams, David. *The mind in the Cave*. London: Thames & Hudson, 2002.
- Lucía Gómez Chacón, Diana. *El monasterio de Santa María la Real de Nieva. Reinas y predicadores en tiempos de reforma (1392-1445)*. Segovia: Diputación de Segovia, 2016.
- Luciano Catullo, Luciano y Gail Mitchell. *The Ancient Roman Villa of Casale at Piazza Armerina: Past and Present*. Milano: Avvenire, 2000.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón. *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid: Encuentro, 1996.
- Martin, Kathleen and Ami Ronnberg. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Köln: Taschen, 2011.
- Montes Vicente, José María. *El libro de los santos*. Madrid: Alianza, 2001.

- Nores, Carlos y Javier Naves, «Distribución histórica del oso pardo en la Península Ibérica». En *El oso pardo (Ursus arctos) en España*. Madrid: ICONA, 1993.
- Núñez Rodríguez, Manuel. «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos, como expresión de una individualidad y una época». *Bracara Augusta*, XXXV (1981): 3-19.
- Olaguer Feliú y Fernando de Alonso. *El arte medieval hasta el año mil*. Madrid: Taurus, 1998.
- Olaguer Feliú y Fernando de Alonso. *El arte románico español*. Madrid: Encuentro, 2003.
- Olmos, Ricardo. «Los príncipes esculpidos de Porcuna: una aproximación de la naturaleza y de la Historia». *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, nº 189 (2004): 19-43.
- Ochsenbein, Pete und Karl Schmuki. *Studien zum St. Galler Klosterplan II*. St. Gallen: Verlag, 2002.
- Pantermalis, Dimitros, Stamatia Eleftheratu y Jristina Vlassopúlu. *Museo de Acrópolis*. Atenas: Acropolis Museum editions, 2017.
- Partenheimer, Lutz. *Albrecht der Bär*. Colonia: Böhlau Verlag, 2003.
- Pastoreau, Michel. *El oso. Historia de un rey destronado*. Madrid: Paidós, 2008.
- Pecora, Norma Odom. *The Business of Chindren's Entertainment*. New York: Guilford Press, 1998.
- Pensabene, Patrizio y Clementina Panella. *Arco di Costantino: tra archeologia e archeometria*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999.
- Perlman, Paula. «Acting the She-Bear for Artemis». *Arethusa*, nº 22 (1989): 111-133.
- Poza Yagüe, Marta. «San Baudelio de Berlanga, cien años después: balance historiográfico y nuevas interpretaciones». *Goya. Revista de Arte*. Madrid, nº 322 (2008): 3-22.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo 1, vol. 1. Barcelona: Serbal, 1995.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*. Tomo 2, vol. 3. Barcelona: Serbal, 1997.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*. Tomo 2, vol. 4. Barcelona: Serbal, 1997.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*. Tomo 2, vol. 5. Barcelona: Serbal, 1998.
- Ringe, Donald A. *From Proto Indo European to Proto Germanic*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Rodríguez Montañés, José Manuel. *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. León*. Centro de Estudios del Románico Aguilar de Campoo: Fundación de Santa María la Real, 2002.

- Rolf, Toman. *El gótico*. Köln: Köneman, 1998.
- Ruiz de la Peña Solar, José Ignacio. *La monarquía asturiana*. Oviedo: ed. Nobel, 2001.
- Sáez del Álamo, Javier. «Excesos de la masculinidad. La cultura leather y la cultura de los osos» en *El eje del mal es heterosexual*, 137-148. Madrid: Traficante de Sueños, 2005.
- Saunders, Nicholas. *Animal Spirits*. Nueva York: Little Brown, 1995.
- Scanlon, Thomas F. «Race or Chase of The Bears at Brauron?». En *Eros and Greek Athletics*, 139-175. Oxford University Press, 2002.
- Shepard, Paul and Barry Sanders. *The sacred paw: The Bear in Nature, Mith and Literature*. New York: Viking, 1985.
- Simson, Otto von. *La catedral gótica*. Madrid: Alianza Forma, 1993.
- Sourvinou-Inwood, Christiane. *Studies in Girls' Transitions: Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography*. Athens: Kardamitsa, 1988.
- Stinton, Thomas Charles Warren. «Iphigeneia and the Bears of Brauron». *The Classical Quarterly*, 26, 1 (1976): 11-13.
- Strachan, Edward y Roy Bolton. *Russia and Europa in the Nineteenth Century*. London: Sphinx Fine Arts, 2008.
- Tatar, Maria. *The Annotated Classic Fairy Tales*. New York: W.W. Norton & Company, 2002.
- Themelis Petros G. *Brauron, le sanctuaire et le musée*. Atenas: Apollo Verlag, 1971.
- Valdés Guía, Miriam. «La formación del Estado en Atenas. El sinecismo ático, entre el mito y la realidad», en *El estado en el Mediterráneo antiguo. Egipto, Grecia y Roma*, 157-179. Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- Valtierra, Ana. «Envidia de género: el intento de apropiación del parto por parte de los hombres en la antigua Grecia». *Arenal*, 30:1 (2023): 135-156.
- Vergara, Alejandro. *Pasiones Mitológicas*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021.
- Vikela, Eugenia. «Artemis: The Worship of Artemis in Attica: Cult Places, Rites, Iconography». En *Worshipping Women: Ritual and Reality in Classical Athens*, 72-81. New York: Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, 2008.
- Vladimir Putin: *el oso ruso*. Consultado el 10-10-2023. https://issuu.com/vistazo.com/docs/v_1127_-_putin_el_oso_ruso_1_.
- Vogel, Lothar. *Vom Werden eines Heiligen: Eine Untersuchung der Vita Corbiniani des Bischofs Arbeo von Freising*. Berlin: Walter de Gruyter, 2000.
- Von Pelin Tünaydin. «Pawing through the History of Bear Dancing in Europe». *Frühneuzeit info* (s/f): 51-60. Consultado el 10-10-2023. http://www.bearconservation.org.uk/Pawing_through_the_History_of_Bear_Danci.pdf.
- Vorágine, Jacobo de la. *La leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Forma, 1997.

- VV. AA. *Mitógrafos griegos*. Madrid, Gredos, 2016, trad. José B. Torres Guerra y Carlos García Gual.
- Ward, Paul and Suzanne Kynaston. *Wild bears of the World*. New York: Facts on File Inc., 1995.
- Wright, Les K. *The Bear Book: Readings in the History and Evolution of a Gay Male Subculture*. Philadelphia: Haworth Press, 2001.
- Wunn, Ina. «Beginning of Religion». *Numen*, 47, 4, (2000): 417–452.
- Wunn, Ina. «Cave bear worship in the Peleolithic. Consideraciones sobre el culto al oso de las Cavernas en el paleolítico». *Cuadernos Lab. Xeoloxico de Laxe*. Coruña, vol. 26 (2001): 457-463.
- Yáñez Neira, Damián. *Monasterio de Oseira: un oasis del Císter*. León: Edilesa, 2019.
- Yáñez Neira, Damián, Miguel Ángel González y Mani Moretón., *El monasterio de Oseira*. Ourense: Caixa Ourense, 1996.
- Yáñez Solana, Manuel. *El gran libro de los nombres*. Madrid: M. E. Editores, 1995.
- Züchner, Christian. «La Cueva Chauvet y el problema del arte auriñaciense y gravetense». En *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI: Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*, 41-52. Oviedo: Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, 2003.