

La iconografía del diablo en el frontal de altar de Santa Margarita de Vilaseca (1160-1190)

Estrella Massons Rabassa
Universitat Autònoma de Barcelona
Edifici B, Facultat de Lletres
08193 Bellaterra (Barcelona)
Estrella.Massons@campus.uab.es

RESUMEN

En este artículo se aportan datos sobre la hagiografía hispánica de santa Margarita de Antioquía, debido a la carencia de estudios sobre la santa anteriores al siglo XIII. Por otra parte, se ha estudiado la iconografía del diablo a la luz de los textos contemporáneos. Ello ha permitido resolver problemas iconográficos que no habían obtenido una respuesta satisfactoria en la historiografía del siglo XX. Se analizan los modelos iconográficos de los diablos Rufo y Belzebub, que se presentan bajo la apariencia de criaturas fantásticas. También se establecen afinidades y diferencias de este frontal de Santa Margarita, datado en el siglo XII, con otros ciclos martiriales europeos de la misma época dedicados a la mártir de Antioquía. Finalmente, cabe destacar que todos los fragmentos literarios de la *passio* de santa Margarita, que se han utilizado para explicar los elementos iconográficos, se han traducido por primera vez del latín al castellano.

Palabras clave:
demonología, hagiografía, Rufus, Belzebub.

ABSTRACT

The iconography of the devil in the altar-frontal of Saint Margarita de Vilaseca (1160-1190)

This article provides information about the Spanish hagiography of St. Margaret of Antioch because of the lack of studies on this saint prior to the 13th century. On the other hand, the iconography of the devil has been studied in light of contemporary texts. This has allowed for the resolution of iconographical problems that did not receive a satisfactory response in 20th century historiography. The iconographical models of the devils, Rufus and Beelzebub that appear as fantastic creatures are analyzed. Also, affinities and differences of this altar-frontal of St. Margaret, dated from the 12th century, are established, along with other European martyr related cycles of the same period dedicated to the martyr of Antioch. Lastly, it is worth highlighting that all the literary fragments of the *passio* of St. Margaret, that have been used to explain the iconographical elements, have been translated for the first time from Latin to Spanish.

Key words:
demonology, hagiography, Rufus, Beelzebub.

Se trata de una de las mejores obras de la pintura sobre tabla catalana. El frontal procede del antiguo monasterio femenino de Santa Margarida de Vilaseca (Barcelona), se ha datado entre 1160 y 1190 y se conserva en el Museo Episcopal de Vic. La tabla se realizó con una buena técnica, lo cual explica que su estado de conservación sea excelente. En el centro de este frontal aparece la Virgen María con el Niño Jesús en su regazo, arropada por una mandorla que sostienen cuatro ángeles. A ambos lados de la figura titular se desarrollan una serie de escenas que explican la vida de santa Margarita (figura 1). En la escena titulada *Margarita in carcere* aparece el diablo travestido de dragón y de animal fantástico. Nuestro estudio se centrará en estas dos figuras diabólicas (figura 2)¹.

Estado de la cuestión

En 1929, Josep Gudiol Cunill dató el frontal en el siglo XII y observó que las formas artísticas de sus figuras evocaban las iniciales historiadas de los códices del siglo XII. A Josep Gudiol ya le llamó la atención la escena *Margarita in carcere*, pero se le escapa el sentido de este episodio². En 1950, Walter William Spencer Cook y José Gudiol Ricart adjudican esta tabla al hipotético taller de Vic que pudo nacer bajo los auspicios del viejo *scriptorium* catedralicio. Insisten en su carácter caligráfico, en sus figuras gráciles, dinámicas, y lo relacionan con la miniatura. Estos autores argumentan que las franjas de color de los fondos evocan el cromatismo que abunda en los beatos hispánicos. En cuanto a la escena de *Margarita in carcere* se describe, sumariamente, como la lucha de la santa contra los monstruos³. En 1975, Santiago

Alcolea identifica al dragón Rufo con Satanás, a partir de *La leyenda dorada*. También precisa el sentido de la escena. El dragón devora a Margarita, que más tarde se parte en dos, saliendo la santa indemne⁴. En 1984, Anna Maria Blasco da un paso más y precisa que la escena contiene tres acciones. A partir de *La leyenda dorada*, observa que el dragón de siete cabezas devora a Margarita, que lo vence en virtud de la señal de la cruz y que, finalmente, pisa y vence al otro monstruo infernal⁵.

En 1986, Rosa Alcoy dedica al frontal de santa Margarita un artículo extenso. Pero los intentos por resolver los problemas iconográficos que plantea la escena de *Margarita in carcere* no obtienen respuestas satisfactorias. Advierte que existían distintas versiones en la edad media sobre la *passio* de santa Margarita, pero sigue partiendo de *La leyenda dorada*, escrita casi un siglo después de la realización de este frontal. Por otra parte, vuelve a hablar sobre esta escena de santa Margarita en otro artículo⁶.

Así las cosas, el problema principal que presenta la historiografía del siglo XX es que la iconografía de la escena titulada *Margarita in carcere*, en la que aparece el diablo travestido de dragón y de criatura fantástica, se ha intentado explicar a partir de *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine escrita hacia el año 1260. También cabe recordar que, en general, no son frecuentes los estudios iconográficos sobre la pintura románica catalana⁷.

Por tanto, era necesario buscar las fuentes literarias anteriores al siglo XIII. La cuestión no era fácil desde el momento en que carecemos de estudios monográficos sobre santa Margarita anteriores a dicho siglo. Escasean en el ámbito europeo y son inexistentes en el arte hispánico⁸. Así que, en primer lugar, con el objeto de reconstruir la his-



Figura 1.
Frontal de Santa Margarita de Vilaseca, 1160-1190, Vic, Museo Episcopal. Foto: Archivo Mas, Barcelona.



Figura 2.
Margarita in carcere. Detalle del frontal de Santa Margarita de Vilaseca, c. 1160-1190, Vic, Museo Episcopal. Foto: Archivo Mas, Barcelona.

1. Este trabajo de investigación ha sido financiado por la Generalitat de Catalunya. Direcció General de Recerca.

2. Josep GUDIOL CUNILL. *Els primitius. Pintura sobre fusta*, Barcelona, 1929, p. 113.

3. Walter William Spencer COOK; José GUDIOL RICART. *Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid, 1950, p. 209-210.

4. Santiago ALCOLEA; Joan SURRERA. *El Romànic català. Pintura*, Barcelona, 1975, p. 147.

5. Anna Maria BLASCO. *La pintura romànica sobre fusta*, Barcelona, 1984, p. 63.

6. Rosa ALCOY. «Santa Margarida de Vila-Seca», *Catalunya Romànica*, vol. III, Barcelona, 1986, p. 579-589. También «El descensat ad inferos de Santa Margarita», *D'Art*, nº 12 (1986), p. 127-157.

7. Eduard CARBONELL. *Arte catalán. Estado de la cuestión. V Congreso del CEHA*, Barcelona, 1984, p. 153.

8. Ana Echevarría abre su artículo, precisamente, con esta cuestión y lamenta la falta de hagiografías especializadas sobre santa Margarita. Ana ECHEVARRÍA. «Margarita de Antioquia, una santa para la mujer medieval», en *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid, 1989, p. 31-46. En el ámbito europeo encontramos la misma queja. Emanuela Sesti analiza una miniatura italiana de santa Margarita con el dragón, datada hacia 1280, y también abre su estudio recordando la carencia de estudios iconográficos y hagiográficos dedicados a santa Margarita de Antioquia. Emanuela SESTI. «La leggenda di santa Margherita di Antioquia», en *II Codice miniato. Rapporti tra Codice, testo e figurazione. Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana*, Florencia, 1992, p. 363-373. Otro artículo sobre santa Margarita en el siglo XIII, véase Elizabeth ROBERTSON. «The Corporality of Female Sanctity in *The life of Saint Margaret*», *Images of Sanctity in Medieval Europe*, Londres, 1991, p. 268-287.

9. Ángel FÁBREGA. *Pasionario hispánico (s. vii-xi)*, Monumenta Hispaniae Sacra, Serie litúrgica 6, CSIC, Madrid-Barcelona, 1952, 2 vols.

10. Joan AINAUD de LASARTE. «Supervivencias del pasionario hispánico en Cataluña», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 28, (1955), p. 11-24. También Luis SERDÀ. «Los martirologios de la Marca Hispánica en la evolución litúrgica de la misma», *Ausa*, n° 9 (1954), p. 387-389.

11. P. BOULHOL. «Hagiographie antique et démonologie. Notes sur quelques passions grecques (BHG 962z, 964 et 1165-66)», *Analecta Bollandiana*, 112 (1994), p. 255-303.

12. Francisco Vicente CALLE. *Les Représentations du diable et des êtres diaboliques dans la littérature et l'art en France du xiiè siècle*, París, 2000, p. 390.

13. Elizabeth A. FRANCIS. *The Anglo-Norman Versions of the Life of Saint Margaret*. Tesis doctoral, Biblioteca de la Universidad de Londres, 1927. Citada por Francisco Vicente CALLE, *Les Représentations du diable...*, op. cit., p. 390.

14. José VIVES. *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, CSIC, Barcelona, 1942, p. 111 y 112. La primera lápida aparece catalogada con el n° 330 y la segunda, con el n° 331.

15. P. BOULHOL. «Hagiographie antique et démonologie...», art. cit., p. 255.

16. La fecha del 13 de julio depende de la segunda familia del *Martirologio de Adón*. Conservamos un santoral catalán que, precisamente, cita en esta fecha a santa Margarita. En el santoral de un calendario escrito hacia 1235 que procede del escritorio de Sant Joan de les Abadesses aparece citada el 13 de julio: *Sancte Margarite virginis*. José MARTÍNEZ. «Santoral del calendario del

toria hagiográfica de santa Margarita en ámbito hispánico, hemos buscado noticias en las fuentes epigráficas y hemos rastreado datos en calendarios, santorales y pasionarios.

En segundo lugar, y con el propósito de resolver los problemas iconográficos que presenta este frontal, había que buscar la pasión latina de santa Margarita anterior al siglo XII. En el notable estudio realizado por Ángel Fábrega sobre el pasionario hispánico anterior al siglo XII no aparece el texto de su pasión⁹. Tampoco aparece en los distintos trabajos dedicados a los pasionarios catalanes, que ofrecen datos de gran interés sobre la santa, pero no se transcribe el texto de su leyenda¹⁰.

Aún así, a través del estudio publicado por P. Boulhol¹¹, conocemos la pasión original griega que se traducirá al latín. También conservamos dos versiones latinas de su pasión. Una de ellas se encuentra en el *Manuscrito Calligula* y la otra recibe el nombre de *Mombritius*, ya que el hagiógrafo italiano Bonino Mombrizio publicó este texto antiguo en su *Santuarium seu Vitae Sanctorum* antes de 1480¹². Es interesante señalar que el escritor normando Wace hacia 1135 escribirá una versión sobre la *Vida de Santa Margarita* en verso que se inspira en las dos versiones latinas que hemos mencionado, tal como demostró Elizabeth A. Francis.¹³ El conocimiento de estas fuentes nos ha permitido resolver elementos iconográficos de la escena *Margarita in carcere* que en el siglo XX no habían obtenido una respuesta demasiado satisfactoria.

I. HAGIOGRAFÍA

Noticias y fuentes anteriores al siglo XIII

Las fuentes epigráficas

La noticia más antigua que hemos encontrado sobre *sancte Marine* en la península Ibérica hace referencia a sus reliquias. Conservamos dos lápidas en las que aparece el nombre de *Marine virg.*, junto a otros santos. La primera procede de San Roman de Hornija y se ha datado entre los siglos IX y X. La segunda procede de San Miguel de la Escalada y se ha fechado en el siglo X o quizá algo posterior¹⁴. Por tanto, ya en el siglo IX llegaron reliquias de Margarita a la península Ibérica.

Las fuentes literarias.

La leyenda de santa Margarita

La vida de santa Marina es una leyenda de procedencia oriental y su pasión se escribió en griego hacia el siglo VI¹⁵. Aparece en occidente por primera vez en el *Martirologio de Rabano Mauro* realizado entre los años 840 y 856. En esta versión

aparece desdoblada, puesto que figura el 18 de junio bajo el nombre de Marina con un resumen de su pasión y el 13 de julio bajo el nombre de Margarita con otro resumen del mismo texto¹⁶. También consta en el *Martirologio de Usuardo* (865). Aparece citada el día 18 de junio como Marina¹⁷.

De hecho, cuando se traduce la *passio* griega al latín, Marina se convierte en Margarita, sin que sepamos con certeza las razones de este cambio. Se ha dicho que *margaritae* significa 'perla' en latín y, por tanto, supondría un símbolo de las virtudes que encarna Margarita por su pequeñez, humildad y belleza¹⁸.

En Bizancio, su fiesta se celebra el 17 de julio, pero en occidente se conmemora tres días después¹⁹. Parece ser que en occidente, en el año 1199, se fijó de manera definitiva su fiesta el 20 de julio²⁰.

La pasión de santa Margarita transcurre en Antioquía de Pisidia durante una persecución que no se data. El padre de Margarita era un sacerdote idólatra de gran reputación llamado Aedesius. Su madre murió después de su nacimiento y fue educada por una nodriza que le enseñó la fe cristiana. Olibrius, gobernador de la región, se enamoró de la joven cuando apacentaba un rebaño de ovejas junto a su nodriza. Olibrius le propone que sea su esposa o concubina, si no ha nacido libre, que renuncie al cristianismo y que adore a los ídolos. La negativa de la santa provocará la ira del gobernador, que ordenará que la azoten y la encierren en un calabozo. Allí recibirá la visita de dos diablos cuya misión será que desfallezca en su fe cristiana, pero Margarita vence a los dos demonios. De nuevo, Olibrius la somete a diversos suplicios hasta que, finalmente, muere decapitada²¹.

La narración aparece firmada por Teótimo y dice:

[...] Yo Teótimo era el que suministraba el pan y el agua en la cárcel y escribí todo lo que oró e hizo la beata Margarita [...] ²².

Estos testigos presenciales que se apresuran a escribir el martirio de santas y santos, suelen ser testigos falsos en muchas pasiones. Los hagiógrafos se ocultan bajo aquel nombre para impresionar al lector. El falso testigo suele ser un compañero inseparable del mártir, un servidor, un secretario, o uno de los asistentes que cuenta lo que ha visto. Así sucede en la *passio* de santa Margarita. Precisamente, en un listado que ofrece Hippolyte Delehaye sobre los falsos testigos en las narraciones hagiográficas, aparece Teótimo²³.

Como ocurre con otras narraciones sobre santas y mártires, no son más que novelitas religiosas cuyo fin era conmover la piedad de los fieles. Los hagiógrafos medievales, tal como nos explica Delehaye, no tenían ninguna intención de expli-

car hechos reales. Los moralistas cristianos intentaban presentar relatos ejemplares que recogían de la tradición oral y de la tradición escrita. Incluso, algunas veces, se inspiraban en las pinturas o en los mosaicos, como hizo Prudencio respecto al martirio de san Hipólito²⁴.

La heroína de turno puede llamarse Eugenia, Eufrosina, Teodora, Pelagia o Marina. Por eso en estas leyendas suelen existir muchos rasgos en común, ya que se trata de distintas versiones o adaptaciones que derivan de una o varias narraciones más antiguas. Por ejemplo, las pasiones de Marina de Antioquía (Margarita) y de Juliana de Nicomedia tienen muchos puntos en común. Tanto la una como la otra rezan en la prisión y se les aparece el diablo, al que vencen y someten a un interrogatorio en toda regla²⁵.

Muy a menudo los hagiógrafos muestran al magistrado que juzga al mártir como un ser despreciable. Lo cierto es que no se reconoce en ellos a los magistrados romanos de las fuentes históricas, que suelen tener, en general, un comportamiento bastante moderado²⁶. Era necesario describir jueces sin entrañas, individuos furiosos y vengativos, con el fin de que la historia impresionara al público y mostrar la fe del mártir²⁷.

Finalmente, cabe decir que el milagro más corriente suele ser el de la absoluta insensibilidad ante los suplicios, como sucede con Margarita. En cualquier caso, el elemento sobrenatural de las leyendas hagiográficas tiene por objeto hacernos entender que el mártir está por encima del común de la humanidad, lo cual permite al hagiógrafo dar rienda suelta a su fantasía²⁸.

Los calendarios hispánicos

Hemos buscado noticias sobre santa Marina/Margarita en los estudios publicados sobre los calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII, con los resultados del cuadro 1.

Marina consta en el primer calendario de Silos de finales del siglo X. Pero se trata de una clara interpolación manifiesta, tal como señalan sus autores³⁷. Vuelve a aparecer en el calendario de León, cuya fecha se puede estimar a finales del siglo X, principios de la centuria siguiente³⁸. Por tanto, Marina se incorpora en los calendarios hispánicos a principios del siglo XI. Llama la atención que aparezca duplicada en el calendario 2º de Silos, ya que consta también el 19 de junio. De momento, desconocemos las razones de esta duplicidad. En cualquier caso, por unanimidad, los calendarios hispánicos fijan su fiesta el 18 de julio.

La fiesta tradicional de los mártires escilitanos se celebraba también el 18 de julio, sin embargo, el culto a Marina fue adquiriendo tal importancia en la península Ibérica que llegó a eclipsar completamente la fiesta de los santos escilitanos

Cuadro 1

Calendario 1º de Silos	Final x	18-7	<i>Sci sperati et sce²⁹ marine virg³⁰</i> .
Calendario de León	Final x-xi	18-7	<i>Sci sperati et marine armenia³¹</i>
Calendario 2º de Silos	1052	19-6	<i>Scor(um) gerbasi et protasi et marine³²</i> <i>Sci sperati et marine cartagine³³</i>
Calendario de Compostela	1055	18-7	<i>Sce sperati et marine³⁴</i>
Calendario silense de París	c. 1067	18-7	<i>sce. marine vrgns. et mris. xpi³⁵</i> .
Calendario de San Millán	Final xi	18-7	<i>Marine vrg. mr³⁶</i> .

siglo XIII contenido en el *Liber Regius* del Museo Episcopal de Vic», en *Revista Catalana de Teología*, VI/1 (1981), p. 161, 162 y 169. Sobre la difusión de su leyenda, tanto en occidente como en oriente, véase Joseph-Marie SAUGET. «Marina (Margherita)» en *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VIII, Roma, 1966, p. 1154-1156. También P. BOULHOL. «Hagiographie antique et démonologique...», art. cit., p. 260.

17. XIII KL. Iul. (18 de junio) *Alexandriae, passio sanctae Marinae virginis, Martirologio de Usuardo*, lat. 13745, París, Bibliothèque Nationale, f. 44. Jacques DUBOIS. *Le martyrologe d'Usuard. Texte et commentaire*, Subsidia Hagiographica, nº 40, Bruselas, 1965, p. 249-250.

18. Louis RÉAU. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, tomo 2, vol. 4, Barcelona, 1997 (1957), p. 331.

19. Marina m. Antiochia sub Diocletiano - Iul. 17 en François HALKIN. *Bibliotheca Hagiographica Graeca* (BHG), vol. II, Bruselas, 1957, p. 84-86; Margarita seu Marina v.m. Antiochiae-Iul. 20, en *Bibliotheca Hagiographica Latina* (BHL), Bruselas, 1900-1901, p. 787-788.

20. Ana ECHEVARRÍA. «Margarita de Antioquía...», art. cit., p. 36.

21. Paul GUÉRIN. Les petits bollandistes. *Vies de saints*, vol. VIII, París, 1888, p. 509-516. Otros autores también han recogido un resumen de su pasión. Por ejemplo, PERES BENEDICTINES DE PARIS, *Vies de saints et des bienheureux*, vol. VII, París, 1949, p. 495-496; Joseph-Marie SAUGET. «Marina (Margherita)», art. cit., p. 1154-1156.

22. «Ego Theotimus eram qui ministrabam et panem et aquam in carcere, et scripsi omnia quae oravit et fecit beata Margareta...» Extraído de la Vida de Santa Margarita Virgen y Mártir que se encuentra en el Codex A. 562 (catálogo 624) del siglo XII, en los folios 106v-111r. Alberto PONCELET. «Catalogus codicum hagiographicorum latinorum. Bibliothecae Publicae Rotomagensis», *Analecta Bollandiana*, XXIII (1904), p. 146-147.

23. Hippolyte DELEHAYE. *Les passions des martyrs et les genres littéraires*. Bruselas, 1966, p. 182.

24. Hippolyte DELEHAYE. *Les légendes hagiographiques*, Bruselas, 1927, p. 59, 70-71.

25. P. BOULHOL. «Hagiographie antique et démonologie...», art. cit., p. 258-259. Sobre la estrecha relación y parentesco que guardan algunos relatos hagiográficos véase Hippolyte DELEHAYE. *Les légendes hagiographiques...*, op. cit., p. 59-71 y 187-188.

26. En las actas de los mártires consideradas históricas, el magistrado romano, consciente del vacío jurídico que existía en torno a los que se llamaban cristianos, intentaba en primera instancia persuadir al mártir y solía otorgar plazos de tiempo para que reflexionara. Ramón TEJA. *El cristianismo primitivo en la sociedad romana*, Madrid, 1990. Por ejemplo, así ocurre en las actas de los mártires escilitanos, p. 77.

27. Hippolyte DELEHAYE. *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Subsidia Hagiographica nº 13 B, Bruselas, 1966, p. 178.

28. Hippolyte DELEHAYE. *Mélanges d'hagiographie grecque et latine*, Subsidia Hagiographica nº 42, Bruselas, 1966, p. 207-208. También véase José VIVES. «Tradición y leyenda en la hagiografía hispánica», *Hispania Sacra*, nº 17 (1964), p. 495-508. José Vives en este artículo defiende la historia crítica en la hagiografía, frente a un artículo publicado por el P. Vega que otorga historicidad a la venida de san Pablo a España y los Varones Apóstolicos.

29. Interpolación.

30. Silos, Biblioteca del monasterio, ms. 4, antes A, f. 1-6. En uno de los folios se lee la fecha de 1039, pero parece ser que ha de ser algo anterior, posiblemente de fines del siglo X. José VIVES; Ángel FÁBREGA. «Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII», en *Hispania Sacra*, CSIC, vol. II, nº 4 (1949), p. 341 y 353. «El calendario hispano-mozárabe sintetizado» contiene un resumen de este primer artículo citado. Apa-

rece publicado en *Hispania Sacra*, vol. III, nº 5 (1950), p. 145-161.

31. León, Biblioteca de la catedral, *Antiphonarium*, f. 6-9. José VIVES; Ángel FÁBREGA. «Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII», art. cit., p. 371.

32. Silos, Biblioteca del monasterio, ms. 3, antes B, f. 1-3. Se cree que fue copiado en 1052. *Ibidem*, p. 358.

33. *Ibidem*, p. 359.

34. Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, Reservado I, f. 1-4. Se dice que fue escrito en el año 1055. *Ibidem*, p. 343 y 365.

35. París, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Lat. 2171. Escrito antes de 1067. *Ibidem*, p. 347 y 377.

36. Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Cod. Emilianense, 18, f. 6-11. Después del notable trabajo de Vives y Fábrega sobre los calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII, José Janini aporta noticias de dos calendarios más del siglo XI. El primer fragmento sólo contiene los meses de enero y febrero. Pero el segundo manuscrito conserva todos los meses, apareciendo citada Margarita el 18 de julio. Este calendario de rito romano procede del monasterio de San Millán de la Cogolla y se escribió en minúscula visigótica en la segunda mitad del siglo XI. José JANINI. «Dos calendarios hispánicos del siglo XI», *Hispania Sacra*, vol. XV (1962), p. 177-195, especialmente p. 189.

37. José VIVES; Ángel FÁBREGA. «Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII», art. cit., p. 353.

38. La fecha de este calendario, que se encuentra en un antifonario conservado en la catedral de León, (véase la nota 32), ha generado vivas discusiones. Sin embargo, el estilo de sus miniaturas, así como algún elemento iconográfico, nos lleva a creer que se escribió e iluminó a finales del siglo X como fecha más temprana, o en los primeros años del siglo XI. Sobre esta cuestión, véase Joaquín YARZA. «Las miniaturas del Antifonario de León», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLII (1976), p. 181-210.

39. Joseph-Marie SAUGET. «Marina...», art. cit., p. 1155.

40. *Ibidem*, p. 1156.

41. «María [Marina] dicta Marinus, Feb. 12 u 8». En François HALKIN. *Bibliotheca Hagiographica Graeca* (BHG), op. cit., p. 83. La misma Marina, santa oriental, con fiesta el 8 o el 12 de febrero, también la citan Vera SCHAUER, Hanns Michael SCHINDLER. *Diccionario ilustrado de los santos*, Barcelona, 2001, p. 477.

42. «Marina v. dicta Marinus monachus, Iul. 17». *Bibliotheca Hagiographica Latina* (BHL), op. cit., p. 813.

43. Ángel FÁBREGA. *Pasionario hispánico...*, op. cit., p. 272.

44. Pasionario hispánico de Silos, siglo XI. París, Bibliothèque Nationale Nouv. Acq. lat. 2179. *Ibidem*, p. 234.

45. Pasionario hispánico de Cardaña, siglo XI. British Museum, Add. 25.600. Escorial, Biblioteca del monasterio, ms. b-I-4, siglo XI. *Ibidem*, p. 231.

46. J. E. CROSS. «English vernacular saints' lives before 1000 A.D.», en *Corpus Christianorum. Hagiographies*, vol. II, Turnhout, 1996, p. 413-427, especialmente p. 422-423.

47. Marina, Dorotea y Eugenia, estas tres santas de procedencia oriental tenían misa en el sacramentario mozárabe, pero no hay huellas de su culto antes de los siglos IX y X. Carmen GARCÍA RODRÍGUEZ. *El culto de los santos en la España romana y visigoda*, CSIC, Madrid, 1966, p. 198.

48. Ángel FÁBREGA. *Pasionario hispánico...*, op. cit., p. 289.

49. Josep GUDIOL CUNILL. *Els primitius. Els llibres il·luminats*, Barcelona, 1955, p. 74. El primer volumen de esta colección, titulada «La Pintura medieval catalana», se publicó en 1927, el segundo volumen apareció en 1929. La muerte del editor Salvador Babra impidió la publicación del tercer volumen, que, por esta razón, aparece en 1955. También del mismo autor: «Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vic», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VIII (1928), p. 50-97.

50. Josep GUDIOL CUNILL. *Els primitius...*, op. cit., p. 77.

51. Martirologio de Adón de Vienne, Vic, Archivo capitular, ms. n.º 128. *Ibidem*, p. 108.

52. Se trata de un manuscrito en pergamino de 313 folios que contiene lo siguiente: Del folio 1 al 124 verso: Martirologio B, escrito en 1038. Del folio 125 al 146 verso: varios opúsculos de los santos padres y una *Vita canonica* según las reglas derivadas de Aquisgrán. Del folio 146 al

Esperato y compañeros que caía en el mismo día que la mártir de Antioquía.

Por otra parte, el martirologio romano anuncia en el 18 de julio *Gallaeciae in Hispania sanctae marinae virginis et martyris*³⁹. Sobre esta santa Marina, oriunda de Galicia, los estudiosos se muestran bastante escépticos. Los bollandistas creen que los hagiógrafos hispánicos transformaron a Margarita de Antioquía en una santa local. Sauguet, por su parte, advierte que los datos de los calendarios son muy poco precisos y que, probablemente, se trata de un desdoblamiento de la mártir de Antioquía⁴⁰.

Lo cierto es que la hagiografía de Marina/Margarita ha generado mucha confusión. Además de la santa Marina gallega también consta santa Marina (*dicta Marinus monachus*), cuya leyenda narra que entró en un monasterio disfrazada de hombre. Fue expulsada del cenobio acusada de ser padre de un hijo, pero a su muerte se descubre su verdadero sexo. Oriente celebra su fiesta el 8 o el 12 de febrero⁴¹, pero en occidente, para mayor complicación, se festeja el 17 de julio⁴².

Aún así y con la debida prudencia, lo más probable es que la santa Marina que aparece en los calendarios castellanos sea también Margarita.

Los pasionarios hispánicos

En lo que se refiere a la península Ibérica, se conserva el pasionario del monasterio de San Pedro de Cardaña de Burgos escrito por el copista Endura a mediados del siglo X. Conservamos, además, el manuscrito de Silos, un pasionario datado también en el siglo X. Sin embargo, en ninguno de estos dos pasionarios aparece santa Marina o Margarita.

Pero en el siglo XI registramos cambios importantes. Un aluvión de textos entra en la Península y aparecen nuevos santos africanos, orientales y de Italia. En el siglo XI se conocieron en la Península 57 pasiones más de las que ya estaban contenidas en el pasionario de Cardaña y de Silos del siglo anterior. Es decir, que en un siglo el pasionario hispánico aumentó el doble en el número de sus piezas⁴³.

Hemos podido comprobar que una de estas pasiones nuevas es la de santa Marina. La santa aparece en el pasionario hispánico de Silos del siglo XI el 18 de julio como *Marina «in campo Limiae»*⁴⁴. También consta en el manuscrito b-I-4 del Escorial, que, de hecho, es un complemento escrito en el último cuarto del siglo XI y que se adjunta al pasionario de Cardaña (Add. 25.600). Aparece citada el 18 de julio como *Marina virgen y mártir*⁴⁵.

Llama la atención que conservemos huellas epigráficas sobre las reliquias de Marina en el siglo X, pero que no aparezca en los calendarios y pasionarios hasta mediados del siglo XI. Teniendo en cuen-

ta, por ejemplo, que el *Old English Martyrology* escrito en lengua vernácula antes del año 1000, ya contiene a santa Marina/Margareta el 7 de julio⁴⁶.

Una posible explicación es que, tal como observa Fábrega, existía un número de santos que recibían culto. Es decir, tenían misa pero se desconocía su pasión⁴⁷. El empleo de los pasionarios tenía lugar donde se celebraba el oficio divino con toda solemnidad, lo cual se circunscribía a monasterios y catedrales. En las pequeñas iglesias rurales se celebraba misa en honor al santo, pero sin la pompa y el ceremonial litúrgico de los grandes centros monásticos⁴⁸.

En cualquier caso, siguiendo a Ángel Fábrega, podemos establecer que la redacción sobre la *passio* de Margarita del manuscrito de Silos no diferiría mucho del resto de la Península.

Los pasionarios catalanes

A partir de los estudios realizados por Josep Gudiol Cunill sabemos que la biblioteca de la catedral de Vic poseía dos pasionarios (*Passionaria II*), según el inventario realizado en el año 957⁴⁹. En el catálogo de la Biblioteca de Ripoll del año 1046 constan cuatro pasionarios y tres martirologios (*Passionaria III, Martyrologia III*)⁵⁰. Además, Gudiol cita el Martirologio de Adón de Vienne anterior a 1038, conocido como el manuscrito n.º 128⁵¹. En el Museo Episcopal de Vic se conserva el códice número 128, que hemos citado, con dos martirologios A y B⁵².

El sacramentario de Vic

El sacramentario de Vic contiene las misas de los santos y ofrece un interés particular. Se escribió en el paso del siglo X al XI en un momento de relativa libertad litúrgica. La liturgia visigótica que establece el gelasiano se encuentra agonizante, ante la nueva liturgia del gregoriano que se quiere imponer desde Roma. De hecho, el calendario observado en cada país o en cada liturgia, arraigado en la piedad popular, es una de las principales causas de resistencia ante los nuevos usos litúrgicos. Venció el gregoriano o la liturgia romana, pero a base de hacer concesiones al gelasiano. Por esta razón, el sacramentario de Vic no sólo es un ejemplo característico de ello, sino un códice rico en oraciones⁵³.

En este santoral de los siglos X-XI aparece una misa dedicada a santa Margarita en el folio 4 verso: *III IDUS IULII* (20 de julio) *Natale sanctae Margarite virginis*. A continuación aparece un texto, propio de la liturgia, en el que se pide a la santa protección contra los peligros. No sabemos de qué fuente tomó la información el liturgista, ya que, tal como señala Olivar, esta fiesta no era propia ni del gelasiano, ni del gregoriano⁵⁴. Probable-

mente, la información sobre santa Margarita procede de fuentes gálicas, ya que, en esta época, Vic dependía del clero de Narbona. También aparece citada en el calendario del sacramentario aragonés Ms. 815 de la Biblioteca de Montserrat⁵⁵.

El sacramentario de Ripoll. Ms. 67

El sacramentario de Vic es uno de los más ricos e interesantes que ha llegado hasta nosotros, pero le sigue en importancia el sacramentario de Ripoll, Ms. 67. Como fuente litúrgica hispánico-romana es un documento de primer orden. El códice se escribió bajo el abadiato de Oliba, hacia el año 1050, quizá antes. Ripoll se mantuvo más fiel a la tradición gregoriana que a la gelasiana. Su calendario no acusa una dependencia del santoral hispánico. Se trata, por tanto, de un sacramentario romano⁵⁶.

En este códice, aparece la misa de santa Margarita en los folios 126 recto y 126 verso con la misma fecha que en Vic: III IDUS IULII (20 de julio) *Margarite Virginis*⁵⁷. Sin embargo, el texto oracional de Ripoll sobre la santa difiere del texto de Vic, lo cual quiere decir que son códices que pertenecen a distintas familias dentro de un tipo común⁵⁸.

Podemos concluir, por tanto, que conservamos reliquias de santa Margarita desde el siglo IX. Todo indica que su *passio* se difunde a mediados del siglo XI, tanto en los monasterios castellanos como en los catalanes. También, a partir del siglo XI, aparece su fiesta citada en los calendarios y santorales con el nombre de Marina en los cenobios castellanos, señalando su fiesta el 18 de julio. En cambio, en los sacramentarios de los monasterios catalanes aparece citada el 20 de julio con el nombre de Margarita, al igual que en otros calendarios europeos⁵⁹.

II. ICONOGRAFÍA

La iconografía del frontal de Santa Margarita

La iconografía del frontal de Santa Margarita, realizado entre 1160 y 1190, ya ha sido descrita. Por tanto, nos limitaremos a señalar brevemente el orden de las escenas y su contenido (figura 1).

1. Los sicarios de Olibrius apresan a Margarita, que cuida de unas ovejas junto a su nodriza cristiana.
2. Olibrius, enamorado de su belleza, le propone matrimonio si es libre y le exhorta a que adore a los ídolos y renuncie al cristianismo. Margarita se niega.
3. Es azotada delante de Olibrius, que ha de

cubrirse con su manto para evitar las salpicaduras de sangre.

4. Un *carñifice* la introduce en un calabozo.
5. El dragón Rufo visita a Margarita y la devora. Margarita sale ilesa del vientre del dragón, que muere partido en dos. La santa pisa la cabeza de Belzebub.
6. Los verdugos la torturan con planchas de hierro al rojo vivo, delante de Olibrius.
7. Malcus decapita a Margarita, que muere acompañada por el Espíritu Santo en forma de paloma.

La iconografía de la escena *Margarita in carcere*

La escena que lleva por título *Margarita in carcere* se cobija bajo una gran arcada, ya que la santa se encuentra en la prisión. El artista divide la escena en tres acciones (véase la figura 2).

Primera acción: El dragón Rufo se dispone a devorar a Margarita

Las fuentes literarias

La *passio* explica que Margarita es azotada por orden de Olibrius y que después la introducen en un calabozo. Cuando la santa se encontraba rezando en la prisión, se le apareció el diablo bajo la apariencia de un dragón de aspecto terrible. La descripción del dragón es, sencillamente, espectacular y denota que se trata de un texto de procedencia oriental.

He aquí que, de pronto, desde una esquina de la cárcel salió un dragón horrible, adornado de varios colores. Sus cabellos y su barba eran dorados, sus dientes parecían de hierro, sus ojos brillaban como piedras preciosas y de sus narices salía fuego y humo. Cuando resoplaba, la lengua le llegaba hasta el cuello de la doncella, su mano empuñaba una serpiente que parecía una espada candente, despidiendo [el dragón] un olor fétido en toda la cárcel. Se dirigió al centro del calabozo, silbando fuertemente, y se iluminó la estancia debido al fuego que salía de la boca del dragón. Abrió sus fauces hasta lograr sujetar la cabeza de S. Margarita, estiró tanto su lengua que consiguió agarrarle el talón y jadeando la devoró hasta meterla en su panza⁶⁰.

El dragón asociado al diablo

El dragón es un animal mítico, una criatura fantástica patrimonio de muchas culturas. Se trata del monstruo más difundido universalmente⁶¹. Drakon, en Grecia, es el nombre del dragón muerto

313 verso: Martirologio A, escrito a finales del siglo X. En los márgenes del códice abundan notas necrológicas y litúrgicas que llegan hasta finales del siglo XIII. Luis SERDÀ. «Los martirologios de la Marca Hispánica en la evolución litúrgica de la misma», art. cit. (1954), p. 387-389. También véase Joan AINAUD de LASARTE. «Supervivencias del Pasionario hispánico en Cataluña», art. cit. (1955), p. 11-24.

53. Alejandro OLIVAR. *El Sacramentario de Vic*, Monumenta Hispaniae Sacra, Serie litúrgica, vol. VI, CSIC, Madrid-Barcelona, 1953, p. LIX.

54. *Ibidem*, p. LXI.

55. Se trata de un calendario escrito después de 1118 en el que aparece señalado el 20 de julio: *Marine virg.* Alejandro OLIVAR. «El sacramentario aragonés MS. 815 de la Biblioteca de Montserrat», *Hispania Sacra*, n° 17, (1964), p. 61-97, especialmente p. 62 y 64.

56. Alejandro OLIVAR. *Sacramentarium Rivipullense*, Monumenta Hispaniae Sacra, Serie litúrgica vol. VII, CSIC, Madrid-Barcelona, 1953, p. 10, 24, 25.

57. *Ibidem*, p. 155.

58. *Ibidem*, p. 14.

59. En los calendarios castellanos aparece citada el 18 de julio con el nombre de Marina. En los calendarios catalanes consta como Margarita el 20 de julio. Con esta misma fecha aparece Margarita en un calendario de finales del siglo XII que procede de la abadía de Morimondo, perteneciente a la diócesis de Milán. Baudouin de GAIFFIER. «Deux passionnaires de Morimondo conservés au Séminaire de Côme», *Analecta Bollandiana*, n° 83 (1965), p. 143-156, especialmente p. 151.

60. Traducción del latín al castellano: Pedro ABAD. «Et ecce subito de angulo carceris exivit draco horribilis, totus variis coloribus deauratus. Capilli ejus et barba aurea et videbantur dentes ejus ferrei oculi ejus velut margaritae splendebant, et de naribus eius ignis et fumus exibat lingua illius anhelabat super collum ejus erat serpens galdius candens in manu ejus videbatur et foetorem faciebat in carcere. Traxit se in medium carceris, et sibilabat fortiter et factum est lumen in carcere ab igne, qui exibat de ore draconis. S. Margaritam draco ore aperto posuit os suum super caput ejus, et linguam suam porrexit super calcaneum ejus, et suspirans deglutivit eam in ventrem suum.» «De S. Margarita seu Marina. Virgine et martyre. Antiochiae in Pisidia», *Acta Sanctorum*, Julii tomus V, París y Roma, 1868, p. 24-45. Especialmente, p. 31. Versión *Mombrivius*.

61. Massimo IZZI. *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ange-*

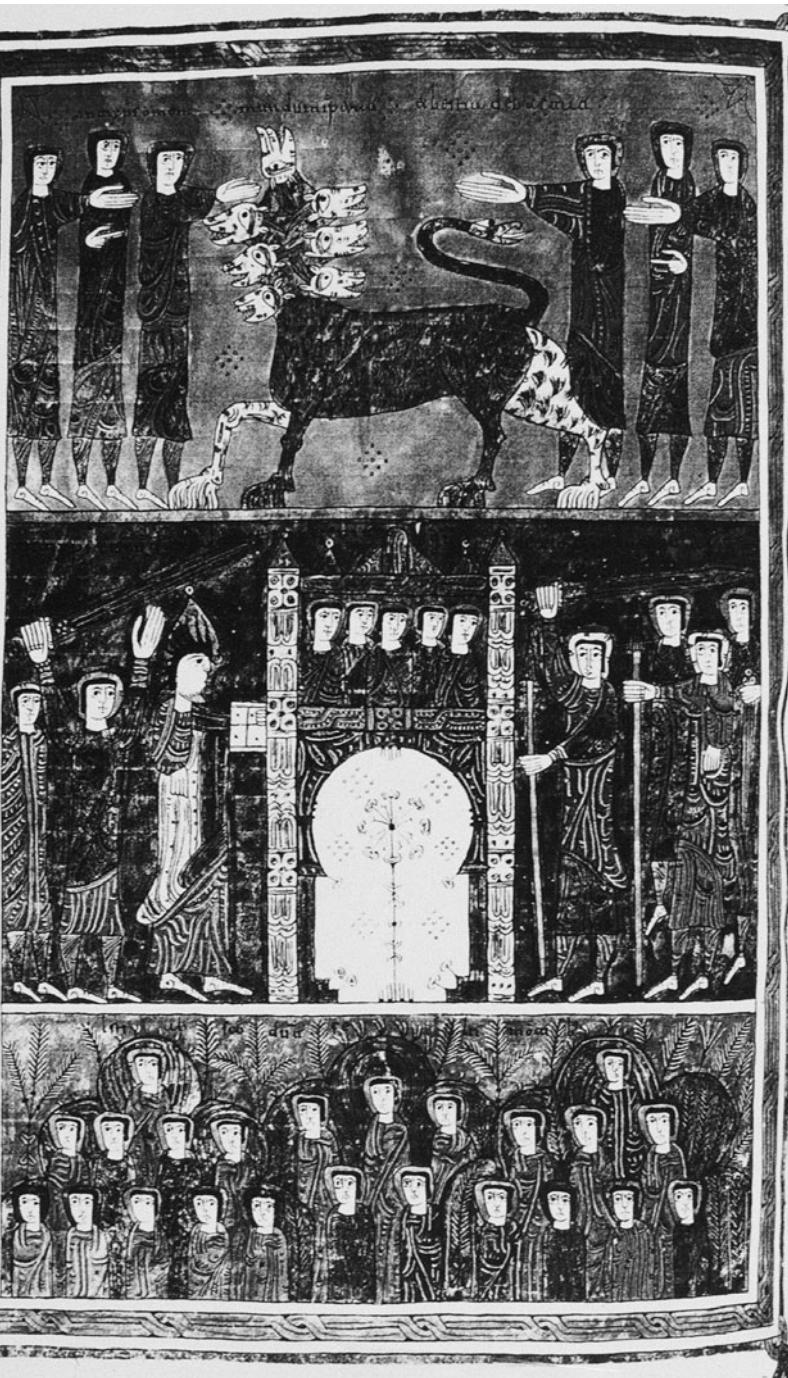


Figura 3. Último ataque de Satán; Gog y Magog (Ap. 20, 7-8). *Beato de Silos*, 1109, Londres, British Library, Add. MS. 11695, f. 202v.

geles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario, Palma de Mallorca, 1996, p. 141. En los mitos de la creación, los dragones son generalmente criaturas primitivas poderosas y violentas que deben ser vencidas por los dioses. Posteriormente, héroes y antepasados de linajes nobles asumen el papel de matadores de dragones. Se trata del dominio de la naturaleza indómita por el hombre mentalmente superior. Hans BIEDERMANN. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1993, p. 157.

por Cadmo en Tebas. Era una enorme serpiente con tres lenguas y triple hilera de dientes. Su padre era Ares y su misión consistía en custodiar una fuente consagrada al dios⁶².

En las Escrituras ya encontramos la asociación del dragón al diablo. Escribe Isaías (27,1):

Aquel día castigará Yahvé con su espada dura, grande, fuerte a Leviatán, serpiente huidiza, a Leviatán, serpiente tortuosa y matará al dragón que hay en el mar.

El Libro de Daniel (14, 23-27) explica que éste mató a un gran dragón al que adoraban como a un verdadero dios⁶³. En el Apocalipsis el dragón, aquella antigua serpiente, aparece asociada a Satanás (12,9)⁶⁴.

En la patrística encontramos la misma creencia, Arnobio el joven escribió:

Dios creó al dragón, creando igualmente la naturaleza del diablo, que por su mala voluntad se convirtió en dragón⁶⁵.

Los padres de la Iglesia creían que los dragones eran una especie de serpiente de enormes dimensiones que vivían inmersos en aguas pestilentes. Los dragones encarnaban a Satán y a sus colegas. En cuanto a Lucifer, era llamado «el gran dragón» en comparación a otros más pequeños. En el arte cristiano, el dragón aparece como símbolo de Satán o del Infierno. Desde el siglo III los emperadores cristianos se adjudicaron el honor de haber triunfado contra la idolatría y se hacían representar pisando el dragón infernal. En la hagiografía y, al igual que Margarita, aparecen otros santos sometiendo al dragón, a Satanás⁶⁶.

En la edad media los bestiarios se encargaron de perpetuar esta creencia del diablo asociado al dragón. En el bestiario de Cambridge, realizado en el siglo XII, el texto que se refiere al dragón repite lo que escribió Isidoro de Sevilla, pero añade:

El demonio, que es el más enorme de todos los reptiles, es como este dragón. A menudo sale de su guarida lanzándose al espacio, y el aire en torno a él se inflama, pues el demonio, al elevarse de las regiones inferiores, se convierte en un ángel de luz y engaña a los necios con falsas esperanzas de gloria y de goce terrenal. Se dice que tiene una cresta o corona, porque es el Rey de la Soberbia, y su fuerza no está en los dientes, sino en la cola, porque engaña a los que atrae hacia él con artimañas, destruyendo su naturaleza⁶⁷.

El modelo iconográfico del dragón Rufo

Se trata de un dragón de siete cabezas. Es la bestia inmunda, Satanás, tal como relata el Apocalipsis:

[...] era un dragón descomunal, bermejo con siete cabezas (Ap. 12, 3).

La cabeza principal, cuyas fauces quieren engullir a Margarita, presenta el aspecto de un cocodrilo. El morro es alargado, los dientes afilados y el ojo es redondo. A lo largo de su cuerpo

van surgiendo seis cabezas más, diferenciadas por su color, que se yerguen despidiendo fuego por su boca. Se trata de dos llamaradas por cada cabeza que, ciertamente, evocan la lengua bífida de las serpientes (véase la figura 2).

En la parte inferior de este dragón multicolor vemos cómo una de las cabezas muerde a la otra. Este detalle, este aspecto formal de una cabeza devorando a la otra, es un rasgo habitual en muchas iniciales románicas que adornan los libros iluminados de esta época. Los ejemplos son innumerables. Lo cual nos lleva a pensar que, probablemente, el modelo se ha tomado de una miniatura, de un códice iluminado. También hay que advertir que lo que conocemos de la miniatura de Vic nada tiene que ver con la pintura sobre tabla⁶⁸.

Para poder valorar este modelo de dragón, previamente, hemos de conocer qué formas artísticas adoptan los dragones en el siglo XII. En general, y con pocas variantes, responden a tres tipologías. Citamos algunos ejemplos.

Tipologías de los dragones de siete cabezas

Tipología con forma de equino. La bestia tiene la apariencia de un equino y alrededor de su cuello se distribuyen seis cabezas más.

Esta tipología aparece en el episodio que explica el último ataque de Satán (Ap. 20, 7-8). Un ejemplo temprano aparece en el *Beato Morgan* del siglo X que iluminó Maius⁶⁹. También figura en el *Beato de Fernando y Sancha* realizado por Facundus hacia la mitad del siglo XI⁷⁰. En el siglo XII lo volveremos a ver en el *Beato de Silos* iluminado por Petrus (figura 3).

Tipología en forma de dragón con cola de serpiente. Suele tener una cabeza principal y de su cuello nacen seis cabezas pequeñas, a modo de pequeñas ramas. Lo podemos ver en las pinturas murales del baptisterio de la catedral de Novara, fechadas a finales del siglo X, que ilustran la escena de la mujer vestida de sol⁷¹. En las pinturas murales de la abadía de Saint-Savin-sur-Gartempe, datadas a finales del siglo XI, vuelve a aparecer una tipología igual en la misma escena (figura 4).

Tipología en forma de serpiente. Un modelo bastante habitual es el de una enorme serpiente con una cabeza principal y seis cabecitas más que nacen de su cuello, a modo de ramas, o bien formando una cresta. Aparece ya en el siglo IX en el *Apocalipsis de Valencienes* en la escena dedicada a la mujer vestida de sol⁷². En el siglo XII lo vuelve-

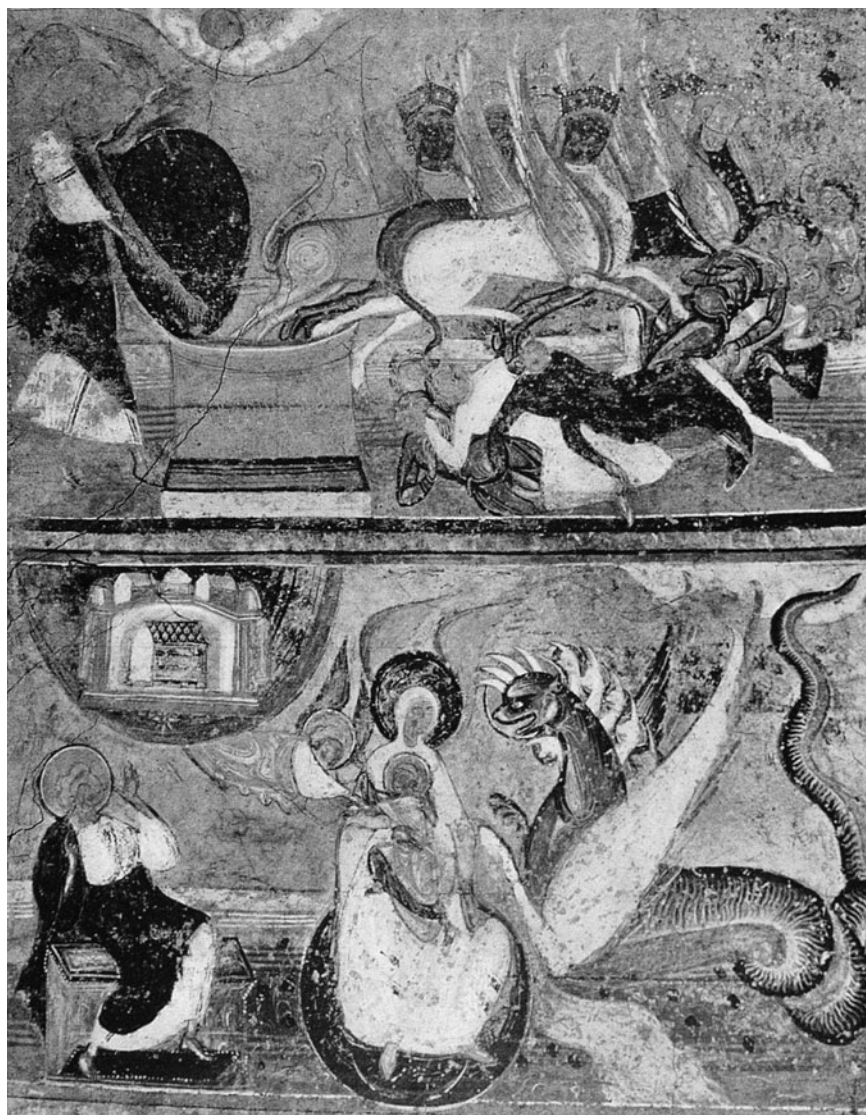


Figura 4. La mujer vestida de sol, c. 1090. Pinturas murales de la abadía de Saint-Savin-sur-Gartempe (Francia).

62. Massimo IZZI, op. cit., p. 149.

63. «Había en aquel lugar un dragón grande al cual adoraban los babilonios... respondió Daniel: Yo adoro al Señor mi Dios, porque él es el Dios vivo; mas éste no es el Dios vivo. Y así dame, oh rey, licencia, y mataré al dragón sin espada ni palo. Y le dijo el rey: Yo te la doy. Tomó, pues, Daniel pez y sebo, y pelos, y lo coció todo junto, e hizo de ellas unas pellas, las que arrojó a la boca del dragón, el cual reventó. Entonces dijo Daniel: Ved aquí al que adorabais...» (Libro de Daniel, 14, 23-27).

64. «Así fue abatido aquel dragón descomunal, aquella antigua serpiente, que se llama diablo, y también Satanás, que anda engañando al orbe universo, y fue lanzado y arrojado a la tierra, y sus ángeles con él» (Apocalipsis, 12, 9).

65. «Formavit Deus draconem,

quia ipse creavit diaboli naturam, qui per malam voluntatem factus est draco.» H. LECLERCQ. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, París, 1921, vol. 4, 2, p. 1538.

66. Véase P. CH. CAHIER. *Características des saints dans l'art populaire*, París, 1867, p. 315. Sobre los santos que aparecen en la iconografía sometiendo al dragón diablo, en p. 315-322.

67. El bestiario latino en prosa conservado en la Biblioteca Universitaria de Cambridge con la signatura li.4.26, fue copiado en el siglo XII, quizá en la abadía de Revesby, en Lincolnshire. Si se compara con el *Fisiólogo* griego original (siglos III-V dC), no sólo constituye una ampliación de éste sino que sigue a Solino, Ambrosio e Isidoro de Sevilla. «Bestiario de Cambridge», v. 15, p. 165-167, en *Bestiario medieval*, Selección de lecturas medie-

vales, 18, Madrid, 1986, p. 181.

68. Joaquín YARZA. *Historia del arte hispánico. La Edad Media*, Madrid, 1982, p. 141.

69. Último ataque de Satán; Gog y Magog (Ap. 20, 7-8) *Beato Morgan*, c. 940-945, Nueva York, Pierpont Morgan Library, M. 644, f. 215v.

70. Último ataque de Satán; Gog y Magog (Ap. 20, 7-8), *Beato de Fernando y Sancha*, 1047, Madrid, Biblioteca Nacional, MS Vitrina 14-2, f. 246v.

71. La mujer vestida de sol, finales del siglo X. Pinturas murales del baptisterio de la catedral de Novara.

72. La mujer vestida de sol (Ap. 12, 1-17). *Apocalipsis de Valencienes*, siglo IX. Valenciennes, Bibliothèque Municipale, Ms. 99, f. 23r.

73. La mujer vestida de sol en *Beato Morgan*, c. 940-945, New York, Pierpont Morgan Library, M. 644, f. 152v.-153r.; *Beato de Valladolid*, 970, Valladolid, Biblioteca de la Universidad, MS 433, f. 130v.-131r.; *Beato de Girona*, 975, Museo de la catedral de Girona, Num. Inv. 7 (11), f. 171v.-172r.

74. La mujer vestida de sol, 1047, *Beato de Fernando y Sancha*. Madrid, Biblioteca Nacional, MS Vitrina 14-2, f. 186v.-187r.

75. La mujer vestida de sol, 1109, *Beato de Silos*. Londres, British Library, Add. Ms. 11695, f. 147 v.-148r. La mujer vestida de sol, siglo XII, *Beato de Turín*. Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, Sgn. I.II.1, f. 131v.-132r. También sobre el *Beato de Turín* véase Anna ORRIOLS. *Il·lustració de manuscrits a Girona en època romànica*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1999, dos vols.

76. *Acta Sanctorum*, vol. V, op. cit., p. 31. Versión *Mombritius*.

77. Leviatán es un monstruo que procede de la mitología fenicia. En el Antiguo Testamento es el dragón vencido por Yahvé (Salmo, 74, 14) y se le imagina con forma de serpiente (Isaías, 27,1). En el Apocalipsis y en época cristiana Leviatán se convertirá en una versión del diablo. Véase Manfred LURKER. *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios*, Barcelona, 1999, p. 175. También Lois DREWER. «Leviathan, Behemoth and Ziz: a Christian adaptation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIV (1981), p. 148-156.



Figura 5.
La mujer vestida de sol (Ap. 12, 1-17). *Beato de Berlín*, siglo XII. Berlín, Staatsbibliothek Preussischer, Kulturbesitz, MS Theol. Lat. 2°, 561, f. 70r.

mos a encontrar en el *Beato de Berlín* ilustrando el mismo episodio (figura 5).

Otro modelo muy repetido, ya que aparece en bastantes códices, es el de una gran serpiente que se ramifica en siete cabezas a partir de un nudo de su propio cuerpo.

Esta tipología ya aparece en los beatos más antiguos en la escena de la mujer vestida de sol, como ocurre en el *Beato Morgan*, en el *Beato de Valladolid* que iluminó Obeco y en el *Beato de Girona* realizado por Emeterio y Ende. Todos ellos datados en el siglo X⁷³. En el siglo XI aparece en el *Beato de Fernando y Sancha*, ilustrando el mismo episodio⁷⁴. En el siglo XII volvemos a encontrar este modelo tanto en el *Beato de Silos* como en el de *Turín* (figura 6)⁷⁵

El modelo iconográfico del dragón Rufo de la tabla de Vic se aparta, notablemente, de estas tipologías citadas. La diferencia fundamental es que las cabezas no aparecen ramificadas, sino que van naciendo a lo largo del cuerpo del monstruo. Las siete cabezas forman un *totum* con una bestia que carece de alas, de cola de serpiente y que se

yergue sobre sus patas como un león rampante. No hemos podido encontrar un modelo parecido, lo cual lo convierte en un modelo muy raro, muy poco habitual.

El dragón lanza fuego por su boca

Tal como narra la *passio* de Santa Margarita, una de las características de aquel dragón era que «[...] de su nariz salía fuego y humo [...]»⁷⁶. El dragón Rufo lanza llamaradas por su boca, hasta el punto que llega a iluminar el calabozo de Margarita, como hemos visto.

Tres textos aluden a esta característica de dragón ignífero. Behemot y Leviatán⁷⁷ (sinónimos del diablo) son unas bestias terribles que describe el Libro de Job.

Cuando estornuda, parece que arroja chispas de fuego, y sus ojos centellean como los arboles de la aurora. De su boca salen llamas como de tizones encendidos. Sus narices arrojan humo como la olla hirviendo entre llamas. Su aliento enciende los carbones, y su boca despidе llamaradas (Job, 41, 9-12).

El Evangelio de Bartolomé, escrito en griego hacia el siglo IV, es un texto apócrifo cargado de fantasía y de misterio, en el que se asocia el diablo Belial a un dragón. Bartolomé y el resto de los apóstoles piden a Jesús que les deje ver el rostro del diablo. Cristo accede a esta petición.

Entonces les hizo bajar del monte de los Olivos. Y, habiendo lanzado una mirada de furor a los ángeles que custodiaban el Tártaro, indicó a Miguel que hiciera sonar la trompeta fuertemente. Cuando éste la hubo sonado, subió Belial aprisionado por 560 ángeles y atado con cadenas de fuego. El dragón tenía de largo mil seiscientos codos y de ancho cuarenta. Su rostro era como una centella, y sus ojos, tenebrosos. De su nariz salía humo maloliente, y su boca era como la hendidura [de un precipicio]⁷⁸.

Otro texto que apoya al dragón ignífero es el Apocalipsis de Juan en el episodio de la sexta trompeta:

En la visión vi [...] las cabezas de los caballos parecían cabezas de león y por la boca echaban fuego, humo y azufre [...] (9,17).

El hedor del dragón Rufo

Otro elemento interesante es el aliento abominable del diablo. En general, el demonio desprende un olor pestífero, sulfuroso. Este mal olor tiene ante-



Figura 6.
La mujer vestida de sol, siglo XII. *Beato de Turin*, Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Sgn. I.II.1, f. 131v-132r.

cedentes paganos, como las exhalaciones sulfurosas que emitía el Averno, el infierno⁷⁹. En el cristianismo será uno de los atributos del diablo y sobre todo aparecerá en las escenas de poseídos o endemoniados que emanan mal olor. Antonio curó a un endemoniado que despedía un olor fétido.

[...] Pero Antonio decía que el olor fétido era de otra cosa. Cuando todavía estaba hablando, un joven endemoniado que se había adelantado y ocultado en la barca, comenzó a gritar. Y el demonio, increpado en el nombre de Nuestro Señor Jesucristo, salió al instante. Y aquel hombre quedó sano; y todos supieron que aquel hedor era del demonio⁸⁰.

De hecho, el olor pestífero del diablo se contraponen al buen olor que suele despedir la santidad. Lo que ocurre es que se trata de una característica difícilmente representable en las artes plásticas.

El nombre del dragón

Junto al monstruo aparece el término RRUFUO (véase la figura 2). Rosa Alcoy, en su artículo de 1986, vincula el nombre de *Rrufo* a *Rufin* o *Rufián* según se desprende de una obra que cita,

Vida de San Margarita, en la que aparece el dragón *Rufin*, aunque precisa que esta pieza literaria no forzosamente ha de ser el modelo de la pintura⁸¹.

En este caso, las cosas son más sencillas. El hagiógrafo que redactó la pasión griega de santa Marina (Margarita) dice que el nombre de aquel diablo que se presenta bajo la forma de un δρακων μεγαζ ('gran dragón') es el de Ρουφοζ ('Roufos') que significa 'Rojo'. En la versión latina se traducirá por Rufus con el mismo sentido. Por tanto, el término *Rrufo* deriva necesariamente de la *passio* griega y de su traducción al latín.

Otra cuestión es el por qué recibe el diablo el nombre de Rufus ('Rojo'). Caben dos explicaciones. La primera está en relación con la breve descripción que encontramos en el Apocalipsis:

[...] era un dragón descomunal, bermejo con siete cabezas [...] (Apocalipsis, 12, 3).

Por ejemplo, en el Beato de Turin (XII) la bestia apocalíptica aparece pintada en un intenso color rojo⁸². La segunda teoría procede de Boulhol, que cree que este nombre hay que relacionarlo con la capacidad ignífera del dragón⁸³. A nuestro juicio, ambas explicaciones no se excluyen, sino que se complementan.

78. Aurelio de SANTOS. *Los Evangelios apócrifos*, Madrid, 1999, p. 551.

79. P. BOULHOL. «Hagiographie antique et démonologie...», art. cit., p. 266.

80. ATANASIO. *Vida de Antonio*, Madrid, 1995, p. 97.

81. Rosa ALCOY. «Santa Margarita de Vila-Seca», art. cit., p. 584, nota 16. Se trata de una versión de la *Vida de Santa Margarita* escrita en catalán en el siglo XIV, que se conserva en el archivo capitular de la catedral de Barcelona, véase István FRANCK. «La vie catalane de Sainte Marguerite du manuscrit de Barcelone», *Estudis Romànics*, Barcelona, 1949-1950, vol. II, p. 93-106.

82. La mujer vestida de sol, siglo XII, *Beato de Turin*, Biblioteca Nazionale Universitaria de Turin, Sgn. I.II.1, f. 131v-132r.

83. P. BOULHOL. «Hagiographie antique et démonologie...», art. cit., p. 265.

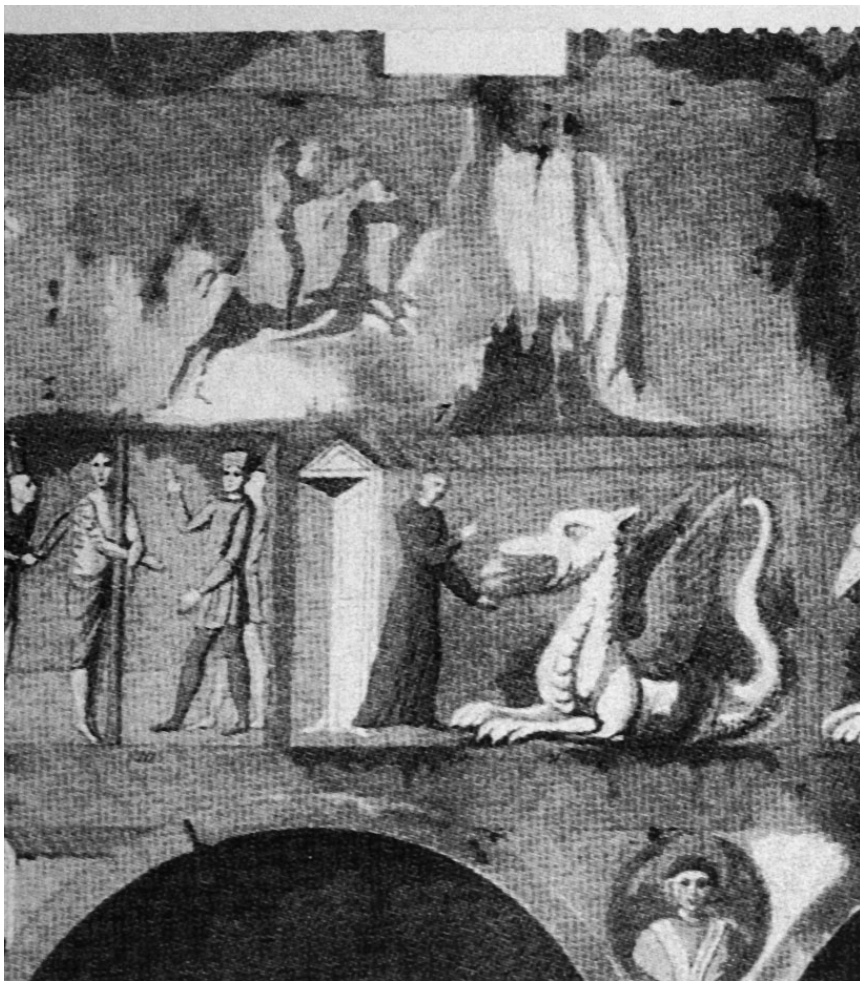


Figura 7. Ciclo martirial de santa Margarita, registro inferior, siglos XI-XII. Pinturas murales de San Vincenzo, Galliano (Italia). A partir de la litografía de Carlo Annoni (1835).

Segunda acción. El dragón Rufo se parte en dos por virtud de la señal de la cruz

Las fuentes literarias

El dragón Rufo con su lengua ha devorado a Margarita. La santa, por virtud de la señal de la cruz, desgarró de arriba abajo la panza del monstruo, saliendo ilesa de sus entrañas (figura 2). La señal de la cruz ha permitido, además, matar al dragón, ya que aparece con los ojos cerrados. La iconografía sigue con bastante fidelidad el texto de la *passio*:

[...] Pero la cruz de Cristo, que había hecho Margarita, creció en la boca del dragón y lo partió en dos. La santa entonces salió del vientre del dragón sin haber padecido dolor alguno⁸⁴.

La creencia de que el dragón devora a sus presas con su lengua, aparece en los bestiarios medie-

vales del siglo XII. «El dragón no mata a hombre alguno, sino que lo devora lamiéndolo con su lengua»⁸⁵. Recordemos que el texto de la pasión de santa Margarita relata que con su lengua agarró el talón del pie de la santa con el fin de devorarla.

Por otra parte, se ha dicho que en *La leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine (c. 1260), el suceso de que el dragón devore a Margarita y más tarde la santa salga ilesa de sus entrañas, es objeto de crítica⁸⁶. Lo cual es cierto sólo en parte. En *La leyenda dorada* escrita en catalán en el siglo XIII el texto sobre este episodio sigue fielmente el relato de la pasión. No existe ninguna crítica o escepticismo⁸⁷.

Debe tratarse de una interpolación posterior de algún copista⁸⁸, desde el momento en que sí aparece este comentario en el texto que revisó y publicó Graesse en 1845. De hecho, se advierte a los fieles que se trata de una invención que aparece en algunos libros, pero que no es creíble⁸⁹. Aún así, la iconografía posterior al siglo XII seguirá reflejando a Margarita emergiendo sana y salva de la panza del dragón.

Esta versión fue tan popular que las embarazadas se encomendaban a santa Margarita para que les propiciase un parto fácil y bueno. Ana Echevarría en su artículo se pregunta por qué la santa se convirtió en la patrona de las mujeres encintas. Margarita se convirtió en patrona de los partos porque había salido indemne del vientre del dragón⁹⁰. Además, uno de los elementos nuevos que añade el escritor Wace en su *Vida de Santa Margarita* es una plegaria de la santa que, antes de ser decapitada por Malcus, invoca al cielo ayuda para todas las mujeres en proceso de gestación⁹¹. Así se entiende que, como patrona de las mujeres encinta, a partir del siglo XIII Margarita fuera una santa tan celebrada y que posea una iconografía tan rica. Además, Margarita junto a San Pantaleón, Catalina, Bárbara, Erasmo... forman un grupo de santos célebres por la eficacia de su invocación⁹².

La voracidad del dragón

Rosa Alcoy escribió un artículo en el que asocia este episodio de Margarita, saliendo ilesa del monstruo, con la bajada a los infiernos de Cristo. Pero la autora no aporta ningún texto o cita que permita pensar que existía esta creencia en la época⁹³. Más tarde, Calle vuelve a insistir en esta idea, aunque, esta vez, lo documenta con los versos que escribió Wace. Francisco Vicente Calle cree que Wace interpreta las fauces del dragón Rufus como la boca del infierno, ya que utiliza el término *Fosse* como sinónimo de boca y también cita el siguiente verso *Li diables la gule uvri* ('El diablo abrió la boca')⁹⁴. No podemos descartar esta hipótesis desde el momento en que los teólogos medievales eran muy propensos a las asocia-

ciones simbólicas, como sabemos. Así, en el *Bestiario de Cambridge* se asocia el cocodrilo a la muerte y al infierno⁸⁵.

Pero no podemos perder de vista que la versión latina de Santa Margarita procede de la pasión griega. Por tanto, creemos que este episodio de Margarita engullida por el dragón hay que relacionarlo con su voracidad, descrita desde la antigüedad en distintas fuentes. Boulhol cree que el hagiógrafo que escribe la *passio* griega, el pseudo Teótimo, no se escapa de la influencia de la mitología. Una de las hazañas de Jasón en la búsqueda del Vello de oro es luchar contra un dragón que lo devora y, más tarde, lo vomita⁸⁶.

También contamos con una fuente neotestamentaria. En la primera epístola de Pedro se compara al diablo con un león devorador:

Sed sobrios y estad en continua vela; porque vuestro enemigo el diablo anda girando como león rugiente alrededor de vosotros, en busca de presa que devorar (1 Pe 5,8).

Por otra parte, conservamos en el arte occidental tres obras del siglo XII que narran el ciclo martirial de santa Margarita y que servirán para poder establecer comparaciones.

Las pinturas murales de San Vincenzo en Galliano (Italia)

Este ciclo sobre la vida de santa Margarita, en un principio, se había datado a finales del siglo XI⁸⁷, pero estudios recientes lo ubican en el siglo XII⁸⁸. Gracias a las litografías publicadas por Carlo Annoni en 1835⁸⁹ que reproducen las pinturas del muro norte de la nave de San Vincenzo de Galliano, es posible hablar del programa iconográfico que, hoy día, en parte se halla destruido. Las pinturas murales se dividen en tres registros. El registro superior se dedica al *Génesis*, en el registro intermedio aparece la *Historia de Giuditta* y el tramo inferior muestra la *Vida de Santa Margarita*. Se ha dicho, además, que estos ciclos martiriales dependen de un modelo iconográfico bizantino¹⁰⁰.

La litografía de Annoni nos permite ver a la santa azotada por sus verdugos y a continuación a Margarita en la cárcel. Sobre un fondo de arquitectura, que indica el calabozo, aparece la santa exorcizando a un gran dragón con aspecto de esfinge. Tiene alas, cola de serpiente y amenaza a Margarita abriendo delante de ella sus enormes fauces. En el siguiente registro tan sólo podemos ver una pequeña parte de la pintura. El monstruo aparece con la cabeza gacha (figura 7)¹⁰¹.

84. Traducción del latín al castellano: Pedro ABAD. «Sed crux Christi, quam sibi fecerat beata M. crevit in ore draconis, et in duas partes eum divisit. Beata autem M. exivit de utero draconis, nullam dolorem in se habens», «S. Margarita seu Marina», *Acta Sanctorum*, vol. V, op. cit., p. 31. Versión *Mombritius*.

85. «Bestiario de Cambrai», 235, n° 22. *Bestiario medieval*, op. cit., p. 181.

86. Louis RÉAU. *Iconografía del arte cristiano...*, tomo 2, vol. 4, op. cit., p. 329. También Joseph-Marie SAUGET. «Marina (Margarita)», art. cit., p. 1156.

87. «È maintenant lo drac li aparec, molt gran, qui pausà la sua boca sobre l seu cap, ayxí que la glotí. E aixy con él la obsorbía, ela.s seya del seyal de la crou; per qué, lo drac crebà, per vertut de la crou, e eyxí d'él la verge ses tot mal». Charlotte S. M. KNIAZZEH; Edward J. NEUGAARD. *Vides de Sants Rossellones*, vol. III, Barcelona, 1977, p. 71.

88. Ciertamente, llama la atención que SANTIAGO de la VORÁGINE, que relata con tanta naturalidad el elemento fantástico en la hagiografía, se muestre escéptico en este episodio de santa Margarita.

89. «Yo opino que esto de que el dragón llegara a tragarla, y que reventara, parece poco serio; probablemente se trata de una invención; en consecuencia no debe ser creído el relato que hace el aludido libro acerca de este episodio». SANTIAGO de la VORÁGINE. *La leyenda dorada*, Madrid, 1996, p. 377.

90. Louis RÉAU. *Iconografía del arte cristiano...*, op. cit., p. 330-331.

91. Francisco VICENTE CALLE. *Les Représentations du diable...*, op. cit., p. 390.

92. P. C. H. CAHIER. *Caractéristiques des saints dans l'art populaire...*, op. cit., p. 102.

93. ROSA ALCOY. «El *descensus ad inferos* de Santa Margarita», art. cit., p. 127-157. La idea no es nueva. Louis RÉAU cree que el tema del dragón devorando a Margarita puede ser debido a una contaminación con el *Descensus ad inferos* y con el episodio de Jonás y la ballena. Louis RÉAU. *Iconografía del arte cristiano*, op. cit., p. 330.

94. Francisco VICENTE CALLE. *Les Représentations du diable...*, op. cit., p. 394.

95. «Pero el auténtico hydrus es considerablemente hostil a los

cocodrilos, y tiene el siguiente hábito o propiedad: cuando ve a un cocodrilo durmiendo en la orilla con la boca abierta, sale disparado y se revuelca en el fango. Por medio del barro resbaladizo, puede deslizarse con facilidad al interior de la garganta del cocodrilo. Entonces, el cocodrilo, despertándose de repente, lo engulle, y el hydrus, destrozando todos los intestinos en dos, no sólo permanece vivo, sino que sale sano y salvo por el otro extremo. Así el cocodrilo simboliza la muerte y el infierno, cuyo enemigo hydrus es nuestro Señor Jesucristo. Pues fue El quien, asumiendo la carne humana, bajó al infierno y rompiendo todas sus disposiciones internas, condujo al exterior a las gentes que allí estaban injustamente encerradas». «Cambridge», 178-180, 49-51, *Bestiario medieval*, op. cit., p. 192.

96. Boulhol cree que incluso puede tratarse de una reminiscencia iconográfica, ya que conservamos una copa de Douris del siglo v aC, en la que se representa a Jasón vomitado por el dragón. P. BOULHOL. «Hagiographie antique et démonologie...», art. cit., p. 267.

97. Chiara BIANCHI. «Gruppo di tre litografie colorate all'aquarello», *Milano e la Lombardia in età comunale, secoli xi-xiii*, Milán, 1993, p. 285.

98. Elena ALFANI. *Santi, suppliti e storia nella pittura lombarda del xii secolo*, Roma, 2000, p. 108-109.

99. Carlo ANNONI. *Monumenti e fatti politici e religiosi del Burgo di Canturio e sua pieve*, Milán, 1835. Citado por Chiara BIANCHI, «Gruppo di tre litografie...», art. cit., p. 286.

100. Se ha establecido la hipótesis de que circulara un *libellus* de origen oriental o un *libellus* occidental, derivado de un ejemplar bizantino en el que abundarían las ilustraciones de los Cinco Martirios de Sebaste (Margarita forma parte de uno de estos cinco martirios). La existencia de ciclos narrativos como, por ejemplo, en Santa Maria la Antiqua, San Salvatore o Santa Prassede ha hecho pensar que tanto en áreas bizantinas como en áreas occidentales debía existir una numerosa producción de *libellus* a partir del siglo VIII. Elena ALFANI. *Santi, suppliti e storia nella pittura lombarda del xii secolo*, op. cit., p. 108-109.

101. Vida de Santa Margarita, tercer registro, siglos XI-XII. Pinturas murales de San Vincenzo en Galliano (Italia). A partir de la litografía de Carlo Annoni (1835). Chiara BIANCHI. «Gruppo di tre litografie...», art. cit., p. 286, fig. 24 c. Catálogo n° 24.

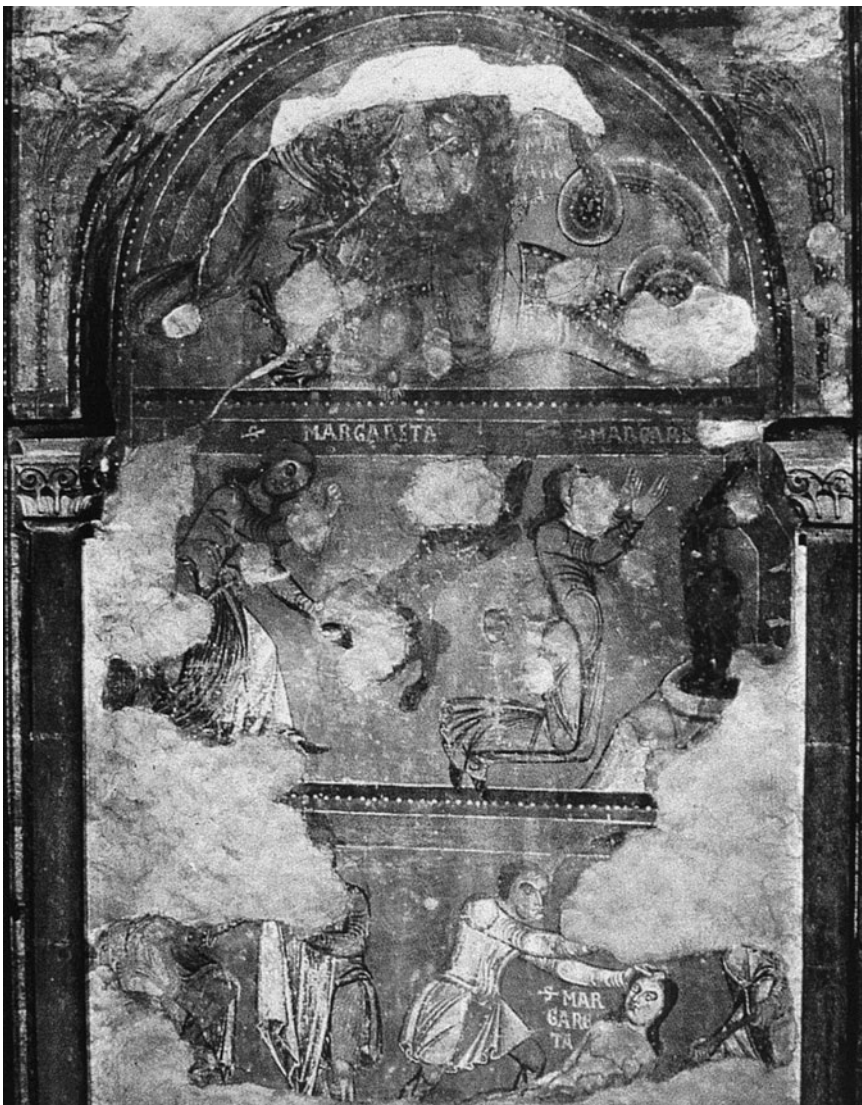


Figura 8. Ciclo martirial de santa Margarita, c. 1175-1180. Pinturas murales de la catedral de Notre Dame de Tournai (Bélgica).

102. P. HELIOT. «Les parties romanes de la cathédrale de Tournai. Problèmes de date et de filiation», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, vol. XXV, 1956, p. 3-76.

103. 1/ Los esbirros del prefecto Olibrius se llevan a Margarita mientras cuida de sus ovejas, 2/ Margarita confiesa delante de Olibrius que es cristiana, 3/ El gobernador la hace azotar, 4/ Margarita es devorada por un dragón que estalla, saliendo ilesa del trance. 5/ Margarita lucha contra otro diablo y lo precipita en un pozo. Otto DEMUS. *La peinture murale romane*, op. cit., p. 178-179. También Joseph DELMELLE. *Cathédrales et Colegiales de Belgique*, Bruselas, 1975, p. 92. También Jacqueline LECLERQ-MARX. *L'art roman en Belgique*, Braine-L'Alleud, 1997, p. 138-140.

104. Vida de Santa Margarita, 1175-1180, pintura mural de la

Las pinturas murales de Notre Dame de Tournai (Bélgica)

En el siglo XII, la máxima expresión en lo que se refiere a la voracidad del dragón se alcanza en las pinturas de Tournai. El ciclo que narra la vida de santa Margarita fue pintado bajo el altar que le fue consagrado en el transepto. Constituye el conjunto más importante conservado de pintura románica de la catedral de Notre Dame de Tournai en Bélgica, consagrada el 9 de mayo de 1171. Estas pinturas murales son prácticamente contemporáneas al frontal de Vic, ya que se han fechado hacia 1175-1180¹⁰². Se encuentran en la capilla superior del pequeño nártex sur y ofrecen un ciclo completo de la vida de la santa en cinco registros¹⁰³.

En una de estas escenas, cobijada bajo un arco de medio punto, aparece un gran dragón con cola

de serpiente devorando a Margarita. Se trata de un modelo muy expresivo, desde el momento en que la cabeza de Margarita ya ha sido engullida por el dragón. Podemos ver cómo se balancea el cuerpo de la santa que cuelga de la boca del monstruo (figura 8)¹⁰⁴.

Las pinturas de Tournai y el frontal de Vic muestran diferencias importantes. En Vic, como hemos visto, la acción se desarrolla en dos momentos. En primer lugar, el dragón Rufo se dispone a devorar a la santa y, en segundo lugar, se parte por la mitad y Margarita aparece ilesa. Pero en Tournai el artista ha sintetizado estas dos acciones en una única imagen. Margarita entra por la boca y sale, indemne, por el lomo del monstruo, que se rompe por la mitad. El artista de Tournai ha conseguido sintetizar en una sola forma la acción de engullir y de vomitar, obteniendo una gran expresividad.

El relieve escultórico de Santa Maria Assunta de Fornovo (Italia)

En la iglesia de Santa Maria Assunta de Fornovo, citada en el año 854 y reconstruida en el siglo XI, se conserva un relieve escultórico dedicado al ciclo martirial de santa Margarita. Originalmente, este relieve formaba parte del palio de un altar en la misma iglesia que fue sacado de su lugar de origen en 1831. Hoy día, se conserva en un muro interior de la iglesia. El relieve se ha datado en la segunda mitad del siglo XII y se cree que el escultor que lo ejecutó pertenecía al taller de Benedetto Antelami¹⁰⁵. En cualquier caso, la escultura no goza de la calidad que suele ofrecer Antelami. La iconografía de este relieve fue estudiada por Arthur Kingsley Porter¹⁰⁶.

El relieve se divide en dos registros horizontales que van mostrando los distintos episodios de la vida de santa Margarita, que ya conocemos. La parte izquierda del relieve muestra en el registro inferior cómo la boca de un dragón devora a la santa, ya que penden de las fauces del monstruo la falda y los pies de la virgen. De manera simultánea, Margarita emerge de la panza del dragón, partiéndolo en dos mitades y enarbolando una cruz que, presumiblemente, ha dado muerte al diablo¹⁰⁷.

Se trata, por tanto, del mismo modelo que hemos visto en Notre Dame de Tournai. La acción de tragar y vomitar se sintetiza en una única imagen, a diferencia del frontal de Vic, que se desdobra en dos acciones. Así que, tanto en Tournai como en Fornovo el artista ha seguido el mismo modelo, a diferencia del frontal de Vic.

La interpretación iconográfica que hizo Porter sobre este relieve del ciclo martirial de santa Margarita es absolutamente correcta. Porter recurrió a los textos de los bollandistas, pero advierte que para poder explicar la iconografía del pasaje

del dragón toma la fuente de Mombritius, mucho más explícita en detalles. Lo cual es lógico, ya que los bollandistas, en sus *Vies des saints*, tienen un tono prudente, moderado y eludieron, por fantástico, el suceso del dragón devorando a Margarita¹⁰⁸.

La señal de la cruz

La señal de la cruz para ahuyentar los demonios era una práctica común entre los fieles desde los primeros siglos cristianos. Se trata de un arma para vencer al demonio que ya se encuentra descrita en la patrística. También Antonio aconsejaba hacer la señal de la cruz para combatir a los demonios:

Vosotros haced la señal de la cruz, y marchad confiados. Dejad que se burlen de sí mismos. Ellos [los demonios] se marcharon, rodeados por un muro con la señal de la cruz. Y él permaneció allí, sin ser herido por los demonios y sin ceder en la lucha.

Más adelante, Antonio vuelve a insistir:

Y si elogian vuestra ascesis y os llaman bienaventurados, no los escuchéis ni les hagáis caso. Al contrario, haced la señal de la cruz sobre vosotros y vuestra casa, orad y vereis que desaparecen. Pues son cobardes y temen el signo de la cruz del Señor, porque el Salvador en ella los derrotó y los expuso a la infamia¹⁰⁹.

Otras armas para combatir a los demonios pueden ser el nombre de Jesús, la invocación de santos, la lectura de los Evangelios, el aceite o el agua bendita, las reliquias, la confesión o la imposición de manos¹¹⁰. Hay que recordar, además, que los demonios son particularmente sensibles y vulnerables ante la presencia de los santos.

Tercera acción. Margarita pisa la cabeza de Belzebub

El frontal de Vic nos muestra cómo Margarita pisa con su pie la cabeza de una criatura fantástica, mientras que con su mano izquierda le estira de una oreja. La historiografía del siglo xx ha estudiado mal esta figura diabólica y tan sólo se ha descrito de una manera superficial. Sin duda alguna es el elemento iconográfico más interesante del frontal de Vic (véase la figura 2).

Las fuentes literarias

La *passio* explica que cuando Margarita sale indemne del dragón, enseguida surgió, de otro

ángulo del calabozo, otro demonio, un hombre negro atado de manos y pies¹¹¹. Margarita se dispone a rezar, pero el diablo le suplica piedad, porque no quiere correr la misma suerte que su hermano Rufo. La santa se santigua y lo atrapa por la barba. Luchan a muerte hasta que ella, poniendo su pie sobre su pecho, le ordena que le revele su nombre. El diablo confiesa que se llama Belzebub y que su misión es inducir al pecado a la humanidad y, especialmente, a los santos. Después de una larga confesión del demonio, que constituye un verdadero tratado sobre demonología, Margarita hace la señal de la cruz sobre el suelo del calabozo, que se abre y se traga a Belzebub¹¹².

Lo primero que llama la atención es el enorme cambio en la iconografía que advertimos en la tabla sobre santa Margarita, ya que el diablo Belzebub aparece travestido de criatura fantástica. La *passio* latina del *Manuscrito Calligula* relata que el segundo diablo tiene la apariencia de un etíope, se trata de un aspecto físico del diablo que cuenta con una larga tradición. La versión que publicó Mombritius, como hemos visto, habla de un hombre negro: *ut homo niger*.

El diablo Belzebub con el aspecto de un hombre negro ya aparece en una miniatura del siglo x. Margarita, armada con una cruz, exorciza al dragón Rufus, mientras en un ángulo del calabozo, tal como narran las fuentes literarias, asoma el perfil de un rostro oscuro de cabellera erizada. Se trata de Belzebub¹¹³.

En las pinturas de Notre Dame de Tournai aparece una figura humanoide y oscura que lucha con Margarita. Finalmente, la santa lo introduce en un pozo. En el relieve de Santa Maria Assunta de Fornovo la segunda aparición del diablo toma la forma de un hombre monstruoso. La cabeza es grande y dotada de cuernos, lleva una cadena alrededor del cuello y su cuerpo es pequeño, desproporcionado. Es evidente que tanto las pinturas belgas como el relieve italiano siguen de cerca el texto de la *passio* latina. Pero ¿por qué en Vic se ha sustituido al hombre negro por un animal fantástico?

La versión de Wace

Una de las primeras adaptaciones hagiográficas conservadas en lengua vulgar francesa sobre la *Vida de Santa Margarita* fue la narración escrita por Wace hacia 1135. Este escritor normando redacta una versión en verso de la *Vida de Santa Margarita* tomando como fuente la *passio* latina, pero introduce algunos cambios. Uno de estos cambios, fundamental, para entender la iconografía del frontal de Vic, se refiere a la segunda aparición del diablo.

Elizabeth A. Francis estudió las versiones anglo-normandas sobre la *Vida de Santa Marga-*

atedral de Notre Dame de Tournai (Bélgica). Jacqueline LECLERQ-MARX. *L'art roman en Belgique*, op. cit., p. 138.

105. René JULLIAN. *La sculpture romane dans l'Italie du nord*. París, 1945, p. 263. También Arturo Carlo QUINTAVALLE. *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Florencia, 1969, p. 173-183. El autor publica un tosco dibujo del relieve de Santa Margarita. Inexplicablemente, sólo aparecen fotografías de este relieve que mutilan, de manera sistemática, la parte izquierda en la que aparece el dragón devorando y expulsando a la santa y el demonio Belzebub. Sobre su iconografía, remite a Porter. Sobre la obra de Antelami: Geza de FRANCOVICH. *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milán-Florencia, 1952. Sobre su escuela: Bruno KLEIN. Die «Scuola di Piacenza», en *Studien zur geschichte der europäischen skulptur im 12/13 Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1994, p. 651-664.

106. Arthur Kingsley PORTER. *Lombard Architecture*, vol. II, Yale University Press, 1916, p. 427 y s.

107. Vida de Santa Margarita, segunda mitad del siglo xii. Relieve escultórico de la iglesia de Santa Maria Assunta de Fornovo (Italia).

108. «El demonio quería asustarla con distintos artificios y cosas fantásticas. Se transformó delante de ella en dragón y echando por la boca y la nariz un fuego infecto, se disponía a devorarla. La bienaventurada virgen a la vista de esta forma amenazadora, recurrió como es normal a las armas de la plegaria y realizando el signo de la cruz contra el enemigo imploró la ayuda de lo Alto [...] Ante estas palabras, la antigua serpiente se retiró confusa». Paul GUÉRIN, *Les petits bollandistes. Vies de saints*, vol. VIII, París, 1888, p. 514.

109. ATANASIO. *Vida de Antonio*, op. cit., p. 47-48, 70.

110. Jeffrey Burton RUSSELL. *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, 1995, p. 43.

111. «Et ecce ipsa hora aspexit in partem sinistram, et vidit alium diabolum sedentem, ut homo niger, habensque manus ad genua, colligata [...]». *Bibliotheca Sanctorum*, vol. V, op. cit., p. 24-25.

112. Así aparece en la *passio* griega, en la versión latina del *Manuscrito Calligula* y en el poema de Wace. P. BOULHOL. «Hagiographie antique et démonologie...», art. cit., p. 257. Francisco VICENTE CALLE. *Les Représentations du diable...*, op. cit., p. 274.

113. Margarita mata al dragón, 970. Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, MS. I, 189, f. 20r. Cynthia HAHN. «The Voices of the Saints: Speaking Reliquaries», *Gesta*, XXXVI/1, (1997), p. 20-31, fig. 4.

114. Elizabeth A. FRANCIS. *The Anglo-Norman Versions of the Life of Saint Margaret*, op. cit. Citada por Francisco Vicente CALLE. *Les Représentations du diable...*, op. cit., p. 390.

115. *Ibidem*, p. 390.

116. *Ibidem*, p. 395.

117. *Ibidem*, p. 396.

118. Charlotte S. M. KNIAZZEH; Edward J. NEUGAARD. *Vides de Sants Rosselloneses*, vol. III, op. cit., p. 71.

119. «...una mena de porcell». Josep GUDIOL CUNILL. *Els primitius. La pintura sobre fusta*, op. cit., p. 113.

120. Santiago ALCOLEA; Joan SUREDA. *El romànic català. Pintura*, op. cit., p. 147.

121. Vicenç PASCUAL; Ramon RIAL. *Les col·leccions del Museu episcopal de Vic*, Barcelona, 1992, p. 20.

122. Rosa ALCOY. «Santa Margarida de Vila-seca», art. cit., p. 584.

123. Sobre los animales asociados al diablo véase Russell, que ofrece una lista exhaustiva de todos ellos. Jeffrey Burton RUSSELL. *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, op. cit., p. 73.

124. Sobre el travestismo del diablo, véase Estrella MASSONS. «La iconografía del diablo al claustre de Santa Maria de l'Estany», *Lambard*, vol. XV, (2003), p. 11-37, especialmente p. 16-18.

125. El reino de la bestia de las siete cabezas (Ap. 23, 1-10). *Beato del Escorial*, c. 1000. Escorial, Biblioteca del Monasterio, II.5, f. 108v.

126. Caballería infernal. *Beato de Fernando y Sancha*, 1047, Madrid, Biblioteca Nacional, MS Vitrina 14-2, f. 174v.

127. Caballería infernal. *Beato de Silos*, 1109, Londres, British Library, Add. Ms. 11695, f. 136v. Caballería infernal. *Beato de Turín*, siglo XII, Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, Sgn. I.II.1, f. 123r.

128. *Beato de Silos*, véase nota anterior, f. 155r.

129. Pesaje de las acciones morales, c. 1120, Florencia, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. XII, 17, f. 1v. C.M. KAUFFMANN. *Romanesque Manuscripts 1066-1190. A Survey of Manuscripts illuminated in the British Isles*, Londres, 1975, fig. 49, Cat. 19.

130. «VÍ una escalera de bronce, de maravillosa grandeza [...] Y había debajo de la misma escalera un dragón tendido, de extraordinaria grandeza, cuyo oficio era tender asechanzas a los que intentaban subir y espantarlos para que no subieran. Ahora bien, Sáturo había subido antes que

rita¹¹⁴. Esta autora observó los cambios, los elementos nuevos que introdujo Wace en su obra poética sobre la santa y que, por tanto, no aparecen en la pasión latina. En el listado de elementos nuevos que se inventa Wace interesa destacar que no describe al segundo diablo que visita a Margarita como un hombre negro, sino como otro dragón¹¹⁵. Lo podemos leer en sus versos. Cuando Margarita somete a Belzebub, le pregunta: *Draguns, or aies pais* (Dragón, ¿de qué país eres?)¹¹⁶. Según Calle, la elección de Wace al escoger para el segundo diablo una forma monstruosa, alejándose de la versión latina, no obedece a un simple capricho del autor. Esta forma monstruosa, cuyo fin es aterrorizar a la santa, tiene como objeto enfatizar la victoria de Margarita sobre el diablo¹¹⁷.

Del poema original de Wace se conservan tres versiones con ligeras variantes. Al igual que en el poema de Wace, en la tabla de Vic se ha sustituido al diablo, con aspecto de un hombre negro, por una criatura monstruosa. No se trata de otro dragón, pero sí de una criatura apocalíptica, Satán o la bestia inmunda. Por tanto, cabe pensar que la tabla de Vic se ha inspirado en una versión vulgar que sustituye al hombre negro por otra forma monstruosa.

Existe además otro elemento iconográfico muy interesante que, de alguna manera, vuelve a relacionar al frontal de Vic con la versión de Wace. Antes de ser decapitada, la tabla de Vic muestra cómo la santa es torturada con planchas de hierro al rojo vivo (véase la figura 1). Este suplicio es un elemento nuevo que añadió Wace, ya que no aparece en la *passio* latina. Así las cosas, el texto que apoya la iconografía del frontal de Vic, probablemente, sea una versión vulgar relacionada con el poema de Wace.

De hecho, en la *Vida de Santa Margarita* escrita en catalán a finales del siglo XIII, copia del manuscrito que escribió Santiago de la Vorágine, se dice que el diablo se le aparece en forma de hombre, no de monstruo. «Enaprés lo diable, per so que la pogués decebre, li aparec en forma d'ome»¹¹⁸. Esto quiere decir que Santiago de la Vorágine tomó como fuente la pasión latina tradicional. Por esta razón, esta criatura fantástica que aparece en el frontal no obtenía una respuesta satisfactoria desde el punto de vista iconográfico en la historiografía del siglo XX.

El modelo iconográfico

Hemos visto que el diablo visita por segunda vez a Margarita en su calabozo. En esta ocasión, se trata de un animal fantástico de color negro, moteado con puntos rojos y provisto de una cola que termina en cabecita de serpiente (véase la figura 2).

Respecto a este diablo que toma la apariencia de monstruo fantástico, en 1929 Josep Gudiol

Cunill lo cita como una especie de cochinito¹¹⁹. Santiago Alcolea lo define en 1975 como un cuadrúpedo negro parecido a un tigre¹²⁰. Diez años más tarde, en la guía publicada por el Museo Episcopal de Vic se dice que se trata de un lobo negro¹²¹. Finalmente, en 1986, Rosa Alcoy lo cita como una representación del maligno, pero ni justifica su presencia, ni su valor iconográfico¹²².

Ciertamente, en la tradición cristiana el cerdo, el tigre y el lobo están asociados al diablo¹²³. Lo que ocurre es que esta criatura fantástica del frontal de Vic no goza plenamente de los rasgos ni de un cerdo, ni de un tigre, ni de un lobo. Sería un error intentar definir a esta criatura porque, sencillamente, pertenece al mundo del imaginario.

Se trata de la bestia infernal, de la bestia apocalíptica. Si el primer diablo toma la forma de un dragón de siete cabezas, el segundo diablo toma la apariencia, igualmente, de otra bestia apocalíptica. La capacidad de disfraz, el travestismo del diablo constituye una de sus viejas características¹²⁴. Esta criatura diabólica encarna a Satán. Además, de su boca pende una lengua roja. Se trata de un atributo de la bestia inmunda que, por ejemplo, ya encontramos en el *Beato del Escorial* fechado hacia el año 1000, en el folio 108 verso¹²⁵.

La cola de Belzebub

Hemos visto que la cola termina en cabecita de serpiente. Se trata de un atributo de la bestia apocalíptica que abunda en los códices iluminados. Señalamos algunos ejemplos.

Ya aparece en el *Beato de Fernando y Sancha* ilustrando el episodio de la caballería infernal¹²⁶. Volvemos a encontrar este atributo en la misma escena, tanto en el *Beato de Silos* como en el *Beato de Turín*¹²⁷. De hecho, estos jinetes eran los cuatro ángeles del abismo que estaban ligados al río Eufrates que simbolizaba el infierno. Estos cuatro jinetes o diablos montan caballos con cola rematada en cabeza de serpiente que responden al texto del Apocalipsis.

Los caballos tienen su ponzoña en la boca y también en la cola, pues las colas parecen serpientes con cabezas y con ellas dañan (Ap. 9, 17-19).

También es ilustrativo el episodio de la fiera que emerge de la tierra:

[...] tenía dos cuernos de cordero, pero hablaba como un dragón [...] quien sea inteligente descifre la cifra de la fiera, que es una cifra humana. Y su cifra es 666 (Ap. 13, 11-18).

El número 666 está asociado al diablo, a Satanás.

En el *Beato de Silos* aparece esta fiera con una cola acabada en cabeza de serpiente¹²⁸.

Pero el mejor ejemplo que demuestra que la cola rematada en cabeza de serpiente es un atributo del demonio, aparece en una miniatura inglesa datada hacia 1120. En el registro superior de la ilustración se representa el pesaje de las acciones morales. Se trata de diablos desnudos, alados, cuyos pies se han convertido en poderosas garras, armados con tridentes. El demonio representado en la parte izquierda muestra un rabo rematado en cabeza de serpiente (figura 9)¹²⁹.

El gesto de pisar la cabeza del diablo

La visión de Perpetua es una de las fuentes más antiguas que recogen este gesto de pisar la cabeza del maligno. Santa Perpetua, mártir del siglo III, escribirá el martirio que sufrió junto a su compañera Felicidad. La narración explica que, hallándose en el calabozo, tuvo una visión. Perpetua sube por una escalera que guarda un dragón. Se trata de Satanás y la muchacha le pisa la cabeza¹³⁰. El día que ha de ser llevada al anfiteatro, junto a sus compañeros, para ser víctima de las fieras tiene otro sueño. Esta vez, Perpetua lucha contra el diablo que se le presenta como un egipcio, de fea catadura, al que también le pisa la cabeza¹³¹.

Los elementos en común con la historia de santa Margarita son evidentes. En primer lugar, pisa la cabeza del dragón, que es el propio diablo, cuya misión es impedir que las almas asciendan al Paraíso. En segundo lugar, el demonio toma la forma de un hombre de tez oscura.

A partir de la visión de Perpetua conservamos ejemplos paleocristianos como la catacumba de Domitila (siglo IV), en la que aparece la santa ascendiendo por una escalera y pisando la cabeza de la serpiente. O bien el sarcófago de Quintana-Bureba (siglo IV) del Museo arqueológico de Burgos, en la que también aparece la mártir pisando la cabeza del dragón¹³².

El gesto de pisar la cabeza del diablo sigue apareciendo en los primeros tiempos cristianos. El emperador Constantino, para expresar la caída de los diablos, se hizo representar en el vestíbulo de su palacio imperial con la cabeza adornada por una cruz y con un *labarum* en la mano, atravesando el cuerpo del dragón que yacía a sus pies¹³³.

En la *Vida de Antonio* se advierte que el diablo sobre todo teme a los ascetas, a los virtuosos y cita a Lucas (10, 19):

He aquí que yo os he dado el poder de pisar sobre serpientes y escorpiones, y sobre todo poder del enemigo.

También lo encontramos en el *Evangelio de Bartolomé*, una fuente que, seguramente, fue uti-



Figura 9. Pesaje de las acciones morales, registro superior, c. 1120. Florencia, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. XII, 17, f. 1v.

yo [...] Cuando hubo llegado a la punta de la escalera, se volvió y me dijo: —Perpetua, te espero; pero ten cuidado no te muerda ese dragón. Y yo le dije: —No me hará daño, en el nombre de Jesucristo. El dragón, como si me temiera, fue sacando lentamente la cabeza de debajo de la escalera; y yo, como si subiera el primer escalón, le pisé la cabeza». Daniel RUÍZ BUENO. *Actas de los mártires*, Madrid, 1968, p. 423.

131. «Y como sabía que estaba condenada a las fieras, me maravillaba de que no las soltaran contra mí. Sólo salió un egipcio, de fea catadura, acompañado de sus ayudadores. El trataba de agarrarme por los pies; pero yo le daba en la cara con los talones. Entonces fui levantada en el aire y empecé a herirle como quien no pisa la tierra. Mas como vi que el combate se prolongaba, junté las manos de forma que enclavijé dedos con dedos, y le cogí la cabeza y

cayó de bruces, y yo le pisé la cabeza». *Ibidem*, p. 430.

132. Visión de Perpetua, siglo IV. Sarcófago de Quintana-Bureba, Burgos, Museo arqueológico. Walter CAHN. «Ascending to and descending from heaven: Ladder themes in early medieval art», *Santi e demoni nell'alto Medioevo occidentale (secoli V-XI)*, XXVI settimane di studio del centro di studi sull'alto medioevo, Presso la sede del Centro, Spoleto, 1989, vol. II, p. 697-724, figuras 9, 10. También Christian HECK. *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Age*, París, 1997, figuras 9 y 11.

133. H. LECLERQ. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 4, 2, París, 1921, p. 1537. Este modelo iconográfico gozará de gran fortuna y alcanzará una gran difusión en la edad media, sobre todo en los episodios del arcángel san Miguel matando al dragón diablo.

134. Aurelio de SANTOS. *Los evangelios apócrifos*, op. cit., p. 552. El *Evangelio de Bartolomé* es un apócrifo griego de la segunda mitad del siglo III, o del siglo IV de la región de Alejandría. Este texto fue conocido por los Padres de la Iglesia pero hacia el año 520 fue condenado por apócrifo por el *Decretum Gelasianum*.

135. En la década de los años setenta se llegó a publicar «Margarida velis et malus», que se tradujo como «Margarida veillant i el dolent». Santiago ALCOLEA; Joan SUREDA. *El romànic català...*, op. cit., p. 142 y 149. Se trata de una invención desde el momento en que este «malus» es en realidad Malcus, el nombre del verdugo que decapita a la santa. Todavía en 1985 en la guía publicada por el Museo de Vic, se repetía este lamentable error. VICENÇ PASCUAL; Ramon RIAL. *Guia del romànic...*, op. cit., p. 56. En 1991 Miquel Gros escribe una nueva guía del Museo Episcopal de Vic y se omite tanto la palabra «Velis» como su posible significado. Miquel GROS. *Museu episcopal de Vic. Pintura i escultura romànica*, Sabadell, 1991, p. 48.

136. Rosa ALCOY. «Santa Margarida de Vila-Seca», art. cit., p. 584. Véase la nota 85.

137. Es interesante saber que en la iglesia de San Jorge de Capadocia se conservan unos frescos datados a finales del siglo XIII, que muestran a santa Marina cogiendo por los cabellos a un pequeño ser semidesnudo. Al lado de esta criatura, aparece escrito en el muro el nombre de Belzebug. J. LAFONTAINE-DOSOEGNE. «Un thème iconographique peu connu: Marina assomant Belzébuth», en *Byzantion*, 22 (1949), p. 251-259. También Nicole et Michel THIERRY. *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, París, 1963, p. 209 y 213.

138. Francisco Vicente CALLE. *Les Représentations du diable...*, op. cit., p. 404, nota al pie 958.

139. Manfred LURKER. *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios*, Barcelona, 1999, p. 59.

140. Suicidio de Judas, 975, *Beato de Girona*, Ende. Museo de la catedral de Girona, Num. Inv. 7 (11), f. 17r. Sobre Belzebug y Zabule, véase Joaquín YARZA. «Del ángel caído al diablo medieval», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV (1979), p. 299-317. También del mismo autor: *Beato de Liebana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998, p. 118.

141. Infierno, c. 1109, *Beato de Silos*. Londres, British Library, Add. Ms. 11695, f. 2r. Sobre esta extraordinaria miniatura, véase Meyer SCHAPIRO. «Del mozarabe al románico en Silos», en *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1995, p. 37-119. Schapiro cree que su iconografía procede de fuentes gnósticas. Otro artículo en donde se pone de manifiesto que el infierno se construyó a partir del

lizada por el pseudo Teótimo, tal como observa Boulhol.

Entonces Bartolomé vino apresuradamente sobre Belial y le pisó en la cerviz, dejándolo temblando [...] Dícele entonces Jesús de nuevo: «Písale, como te dije, en la cerviz de manera que puedas preguntarle cómo es su poder». Bartolomé, pues, se fue y le pisó en la cerviz que tenía oculta hasta en las orejas, diciéndole: «Dime quién eres tú y cuál es tu nombre»¹³⁴.

El nombre del diablo

En la tabla de Vic, justo debajo de la criatura apocalíptica que hemos analizado, aparecen las siguientes letras: VELZX (véase la figura 2). Desde principios del siglo XX, este «término» constituyó un enigma para los historiadores. Josep Gudiol en 1929 lo interpretó como VELIS, pero no pudo descifrar su significado, porque esta palabra, presuntamente escrita en latín, carecía de sentido. En estudios posteriores, hubo interpretaciones mucho más grotescas¹³⁵.

Rosa Alcoy, en su artículo sobre el frontal, intenta ofrecer una explicación satisfactoria a este término extraño. Observa que ha de tratarse de VELIX y no VELIS. A partir de aquí, apunta dos posibilidades. En primer lugar, cree que puede hacer referencia a uno de los nombres del maligno y cita el término «Vieltevol» como nombre primero de «Belsebug», tal como indican las fuentes literarias. Se refiere a la *Vida de Santa Margarita* escrita en catalán en el siglo XIV¹³⁶. La hipótesis es buena, pero la fuente literaria que cita es muy tardía. En segundo lugar, cree que puede tratarse del nombre del artista que realiza el frontal que interpreta como FELIX. Sin embargo, concluye que ninguna de estas respuestas son satisfactorias, así que cabe esperar nuevos estudios.

El problema ha estribado en que Santiago de la Vorágine omitió, en la aparición del segundo diablo que visita a Margarita, que su nombre era Belzebug¹³⁷. Por esta razón, la historiografía del siglo XX que se apoyaba en *La leyenda dorada*, escrita casi un siglo después de la realización del frontal, no podía identificar a esta criatura diabólica. Francisco Vicente Calle aboga en su tesis doctoral por una explicación razonable. El término VELZX que aparece justo debajo de la criatura fantástica no es más que la abreviatura de Belzebug¹³⁸. Así también se explica que el término abreviado aparezca escrito en rojo, a diferencia de los otros nombres (Margarita, Olibrius, carnifices...), que aparecen en negro.

Ciertamente, la onomástica del diablo es muy rica y uno de sus muchos nombres es Belzebug, que era el dios oficial en el país de los filisteos (2 Reyes 1, 2). Sin embargo, en el cristianismo será el

príncipe o jefe de los demonios tal como lo cita Mateo (12, 24-27). En un principio, se había dicho que etimológicamente procedía de *baal-zebug*, «el señor de las moscas». Pero se trata de una interpretación muy poco probable y se ha relacionado con los términos *zebul*, que significa ‘príncipe’, y *baal*, que equivale a ‘señor’¹³⁹. También se interpreta como «el señor de la estancia» ya que en hebreo *zebul* significa ‘estancia’. En otras ocasiones, se elimina el prefijo Baal o Beel y encontramos el término Zebul o Zebub, como ocurre en el folio 17 verso del beato de Girona, en donde el diablo, citado como «Zabule inimicus», acompaña a Judas cuando se ahorca¹⁴⁰.

En la edad media, Belzebug también era el patrón de la magia. Por esta razón, aparece en el folio 2 del infierno del *Beato de Silos* (c. 1109) como uno de los cuatro diablos, una miniatura excepcional del siglo XII, dotada de funciones mágicas, que procede de fuentes gnósticas y que fue realizada siguiendo el número áureo¹⁴¹.

La confesión del diablo.

Un tratado de demonología

Margarita coge por una oreja al diablo Belzebug, lo somete y procede a un auténtico interrogatorio. Le preguntará de dónde procede, quién es su padre y por qué el diablo tienta a la humanidad. Lo cierto es que se trata de una verdadera lección de demonología.

Nuestro padre es el propio Satanás, que en los escritos de los profetas se denomina Lucifer; fue arrojado desde lo más alto de los tronos celestiales. El linaje de éste y el de todos nosotros se encuentra escrito en los libros de Janés y Jambrés¹⁴². En efecto, si quieres conocer algo acerca de mis obras, quiero que sepas que levante a los mismos judíos, por el celo de la envidia, contra Cristo, para que lo crucificaran. Además, hice fracasar a los apóstoles de Este y a los mártires mediante la acción de mis cómplices. Por último, convertí en apóstatas al máximo posible de cristianos; a los que no conseguí persuadir de ello les hice profanar la profesión de fe que emitieron en el bautismo, haciéndoles cometer homicidios, adulterios o fornicaciones. Por otro lado, les veo apartarse de las buenas obras. Es más, los golpes que intentan propinarme tus semejantes resultan inútiles y baldíos. Por otra parte, qué voy a decir de los paganos, a los que engaño por completo con fuerza y de acuerdo con su época, mediante simulacros e imágenes supersticiosas y que arrastro hasta el nivel más bajo de mi condenación¹⁴³.

El diablo, en este solemne discurso, recuerda a Margarita que su padre fue un ángel caído. Luego,

en esencia, las palabras del demonio se centran en su aspecto de tentador, de mal consejero. Ya sabemos que su misión es desviar a la humanidad, ya que el diablo está privado del goce del Señor.

También el diablo explica que Salomón los había encerrado en un vaso, un recipiente. Unos babilonios creyeron que contenía un gran tesoro y cuando lo abrieron, los demonios se esparcieron por toda la tierra. Sin duda alguna, evoca el mito de la caja de Pandora.

Las preguntas que Margarita le hace al diablo tienen precedentes. Un día alguien llamó a la puerta de Antonio:

Una vez alguien llamó a la puerta de mi morada, y al salir vi a uno que parecía robusto y alto. Cuando le pregunté «¿Quién eres?», me respondió: «Soy Satanás» [...] ¹⁴⁴.

También en *Las Actas de Tomás*, el dragón vencido revela al apóstol la identidad de su padre y que fue el inspirador de Caín, Herodes, Caifás y el propio Judas. En la pasión de Juliana las preguntas son idénticas, ya que también la santa le interroga acerca de quién es su padre. Más adelante, sometiéndolo boca abajo y golpeándolo con cadenas, Juliana le pregunta: «¿por qué haces el mal entre la humanidad?». Ya hemos visto que tanto Margarita como Juliana vencen al propio diablo ¹⁴⁵.

Ambas pasiones tienen como fuente de inspiración el Evangelio de Bartolomé:

Entonces el apóstol Bartolomé, admirando la audacia del enemigo y confiando en el poder del Salvador, dice a Satán: «Manifiéstame, inmundísimo demonio, la causa por la que fuiste derrocado de lo más alto del cielo; pues me diste palabra de decirme todo» ¹⁴⁶.

Conclusiones

La primera noticia de las reliquias de santa Marina o Margarita en la península Ibérica data del siglo IX. A partir de principios del siglo XI aparece citada el 18 de julio con el nombre de Marina, tanto en los calendarios como en los pasionarios castellanos. En esta misma época también consta en los santorales catalanes. La diferencia es que aparece con el nombre de Margarita y con la fiesta señalada el 20 de julio, que será la fecha definitiva de su celebración en occidente.

El frontal de altar de Santa Margarita de Vilaseca, que se encuentra en el Museo Episcopal de Vic, es una de las pinturas más antiguas del arte occidental que recoge el ciclo martirial de santa Margarita de Antioquía.

En cuanto al modelo iconográfico del dragón Rufo de siete cabezas, se aparta notablemente de las tipologías de dragones apocalípticos del siglo XII, tal como hemos demostrado. Por tanto, se trata de un modelo muy raro, atípico. También hemos visto cómo la capacidad ignífera, el hedor o la voracidad del dragón proceden de distintas fuentes literarias. Lo mismo sucede con el gesto de la señal de la cruz, o el hecho de pisar la cabeza del diablo, las armas que emplea Margarita en su lucha contra el demonio.

La fuente literaria que arropa la escena de *Margarita in carcere* ha de proceder de una versión vulgar, relacionada con *La Vida de Santa Margarita* escrita en verso hacia 1135 por el escritor normando Wace. Este autor se aparta de la versión latina y sustituye al segundo diablo por otro dragón. En el frontal de Vic, el segundo diablo no toma la forma de dragón, pero sí de criatura fantástica. Por otra parte, Wace añade un elemento nuevo en su versión poética. Se trata del suplicio de las planchas de hierro al rojo vivo que también aparece en el frontal de Vic.

Hemos analizado, además, las diferencias del frontal de Vic con obras contemporáneas como las pinturas murales de Notre Dame de Tournai (Bruselas) y el relieve de Santa Maria Assunta de Fornovo (Italia), que sintetizan en una sola imagen la acción de engullir y de vomitar. En el frontal de Vic se desdobra en dos momentos, en dos imágenes. Otra diferencia fundamental es la segunda aparición del diablo Belzebub. En Tournai y Fornovo el diablo es un ser humanoide, tal como narra la pasión latina. En Vic se transforma en un animal fantástico. Su modelo iconográfico obedece a una criatura del imaginario y no a un animal concreto, tal como refleja la historiografía del siglo XX. Por otra parte, la cola de Belzebub, rematada en cabeza de serpiente, es un elemento que denota a la *bestia* inmundada, a Satanás. Así aparece en los códices iluminados.

En cuanto a la onomástica del diablo, el término Rufo que aparece en el frontal deriva del texto griego: Ρουφος (Roufos), que significa rojo y que pasó al latín como Rufus. El término VELZX que aparece debajo de la bestia diabólica es la abreviatura de Belzebub, tal como observa Francisco Vicente Calle.

La historiografía del siglo XX no había identificado a esta criatura fantástica con Belzebub, ya que Santiago de la Vorágine omite este episodio. Lo sabemos a partir de la narración griega y sobre todo por la pasión latina anterior al siglo XIII.

La historia de una mujer que mata a un dragón terrible y, más tarde, vence al propio Belzebub y procede a un interrogatorio en regla, tuvo que hacer las delicias de los hombres y de las mujeres de la edad media.

número áureo en Joaquín YARZA. «El infierno del Beato de Silos», *Estudios Pro Arte*, nº 12 (1977), p. 26-39. También, John WILLIAMS. «Meyer Schapiro y el Beato de Silos», *Silos. Un milenio*. En *Studia Silensia*, XXVIII, *Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, Abadía de Santo Domingo de Silos, 2003, p. 531-541.

142. Se trata de textos apócrifos que fueron condenados por el *Decretum Gelasianum* que narraban la historia de dos magos que, al parecer, rivalizaban con Moisés. Citado por Francisco Vicente CALLE. *Les Représentations du diable...*, op. cit., p. 402.

143. Elizabeth FRANCIS. «A Hitherto Unprinted Version of the *Passio Sanctae Margaritae* with Some Observations on Vernacular Derivatives», *PMLA*, 42, 1927. Citada por Francisco Vicente CALLE. *Les Représentations du diable...*, op. cit., p. 390. «Pater noster ipse Satanás est, qui in prophetarum scriptis Lucifer appellatur, de celestibus sedibus adima dilapsus. Cuius genus et omnium nostrorum in libris Jamnes et Mambres reperitur scriptum. Nam quod de meis scire operibus cupis, ipsos iudeos zelo invidie adversus Christum quo eum crucifigerent concitavi. Set et aposolos (apostolos) eius atque martyres per meos satellites peremi. Denique Christianorum quam plures apostatas reddidi, et quibus id persuadere nequivi homicidiis aut adulteriis vel fornicationibus fidei professionem quam in baltismo professi sunt polluere feci. Et tamen de his hoc refero, quos a bone opere torpentes reperio. A tui quippe similibus relidor inanis et vacuus. Porro quid de paganis dicam, quos omnino simulachris ac supersticiosis imaginibus omni vi et eorum tempore deludo, et ad cumulum me damnationis per traho». Texto de la pasión latina de santa Margarita llamado *Calligula*. Transcrito en latín por Francisco Vicente CALLE. *Les Représentations du diable...*, op. cit., p. 400. La traducción del latín al castellano es de Pedro ABAD.

144. ATANASIO, *Vida de Antonio*, op. cit., p. 76.

145. Santa Juliana ata al diablo. *Passionnaire de Weissenau*, c. 1200. Bibliotheca Bodmeriana, Cologny, Ginebra, Cod. Bodmer 127, f. 44v. Solange MICHON. *Le grand Passionnaire enluminé de Weissenau et son scriptorium autour de 1200*, Ginebra, 1990, p. 79, fig. 94. También, aunque se trata de una tumba de santa Juliana datada hacia 1453, véase Francesca ESPAÑOL. «The Sepulchre of Saint Juliana in the Collegiate Church of Santillana del Mar», *Decorations for the Holy Dead*, International Medieval Research, 8, Art History Subseries 1, Turnhout, 2002, p. 191-218.

146. Aurelio de SANTOS. *Los evangelios apócrifos...*, op. cit., p. 559.