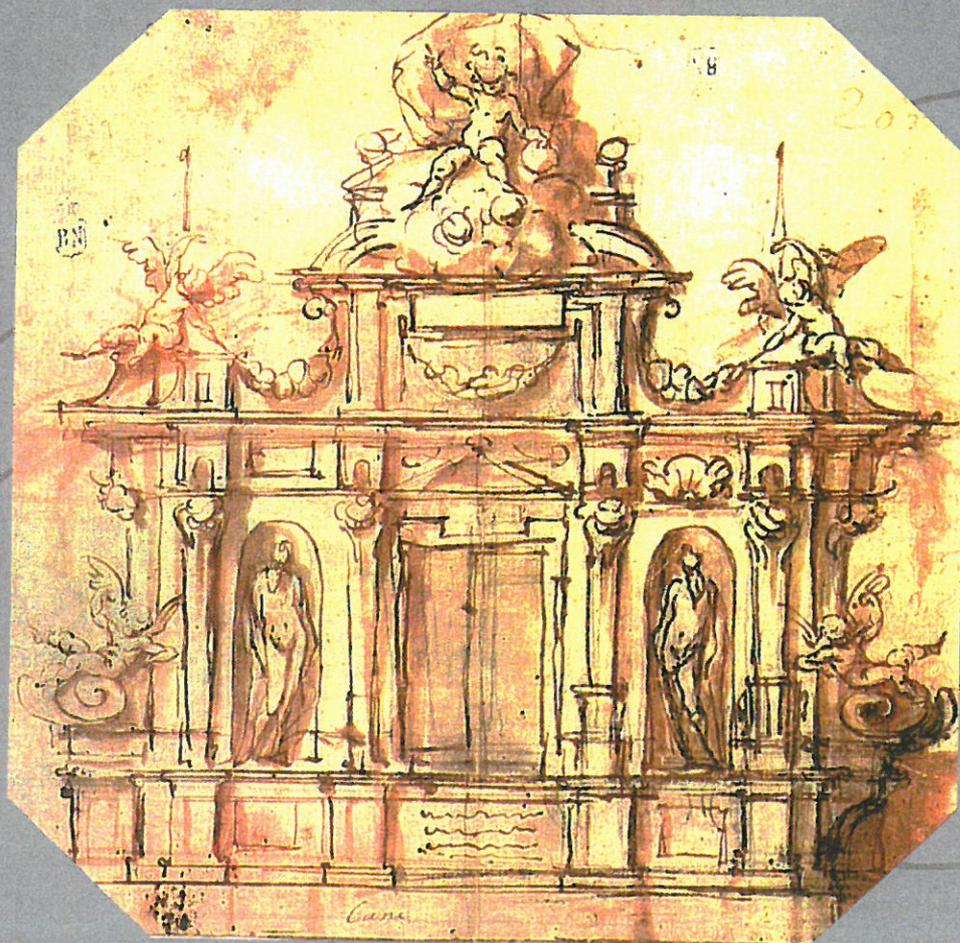


b oletín de a rte

nº 22 - 2001

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga



DIRECTORA

Rosario Camacho Martínez

SECRETARIO

Juan Antonio Sánchez López

CONSEJO DE REDACCIÓN

Natalia Bravo Ruiz
Eugenio Carmona Mato
Isidoro Coloma Martín
Reyes Escalera Pérez
Francisco J. García Gómez
M^a de la O Heredia González
M^a Teresa Méndez Baiges
Aurora Miró Domínguez
Juan M^a Montijano García
José Miguel Morales Folguera
F. Javier Ordóñez Vergara
Francisco J. Palomo Díaz
Eva M^a Ramos Frenco
Francisco J. Rodríguez Marín
Nuria Rodríguez Ortega
Belén Ruiz Garrido
Rafael Sánchez-Lafuente
María Teresa Sauret Guerrero

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Sonia Ríos Moyano

VIÑETA DE LA PORTADA

Alonso Cano: Proyecto de
Tabernáculo (h. 1665).
Biblioteca Nacional (Madrid)

Homenaje a Alonso Cano en el
IV Centenario de su nacimiento
(1601-2001)

Esta revista es analizada por el centro de Información y Documentación Científica
del C.S.I.C. e incluídas en la B.D.I.S.O.C.

EDITA: *Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras*
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga

Impreso en Andalucía
I.S.S.N.: 0211-8483
Depósito Legal: MA-1.554-2001





Artículos

- 15 *Javier Campos F. de Sevilla* Exequias privadas y funerales de estado por Carlos I/V: Yuste y Bruselas (1558)
- 45 *Carlos Alcalde Martín* Las leyendas de la antigüedad clásica, alegorías morales en el Retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril
- 55 *Wenceslao Soto Artuñedo* El Colegio Jesuítico de San Sebastián en Málaga (I)
- 77 *M^a Paz Díez Ortega* La teoría musical griega en Nicolas Poussin
- 93 *M^a Mercedes Fernández Martín* Reedificación de la cabecera de la Iglesia Mayor de Ronda en el siglo XVIII
- 103 *Sonia Ríos Moyano* Entre lo profano y lo sagrado: caldos, mitos y ritos
- 135 *Eduardo Asenjo Rubio* Aportaciones al estudio del Patrimonio Cultural del norte de la Provincia de Málaga
- 159 *Inocencio Cadiñanos* Fondos documentales para la Historia del Arte en Málaga y su provincia
- 171 *María José Bueno* Hecho a medida. La Casa-Museo de Sir John Soane (1753-1837) en Londres
- 189 *Juana M^a Balsalobre García* El edificio teatro «moderno» y su relación con el nacimiento de la ópera
- 201 *Rosario Santamaría Almolda* El malagueño José Trigueros. Arquitecto aprobado el 23 de junio de 1839 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

■ Las leyendas de la antigüedad clásica, alegorías morales en el Retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril

Carlos Alcalde Martín

En el cuadro de San Pelayo ante Abderramán III de Córdoba están representadas varias leyendas de la Antigüedad clásica: la de Leda y el cisne, la de Lucrecia, y una tercera que el autor de este artículo identifica con el mito de Crimiso y Egesta. Estas leyendas, junto con los nombres de Pasífae y Minerva, que también aparecen en la pintura, constituyen alegorías morales que ilustran, en clara referencia al tema del cuadro y del retablo al que pertenece, la castidad y la razón opuestas a la pasión irracional de la lujuria.

In the picture of Saint Pelagius facing Abd ar-Rahman III of Corduba, several legends of classical Antiquity are represented: Leda and the swan, the suicide of Lucretia and a third one which the author of this paper identifies with the myth about Crimisus and Egesta. This legends, together with the names of Pasiphae and Minerva written on the picture, seem to be moral allegories obviously related to the main theme of the picture and the reredos to which this one belongs: they portray chastity and reason opposed to the irrationality of lust.

El retablo de San Pelayo, del Maestro de Becerril, que actualmente se encuentra en la catedral de Málaga, es una obra ya bastante conocida del Renacimiento español, por lo que no nos detendremos en repetir una vez más lo referente a su procedencia, características y autor; para todo ello remitimos a la bibliografía¹.

Recordaremos, sin embargo, la historia de San Pelayo que narra el retablo, como punto de partida de este trabajo. Pelayo era sobrino de Hermogio, obispo de Tuy, quien cayó prisionero de las tropas de Abderramán III de Córdoba en la batalla de Valdejunquera. Al dejar el obispo a su sobrino como rehén, Abderramán, seducido por su belleza, le hizo proposiciones deshonestas que el niño rechazó, por lo que fue martirizado hasta la muerte, con trece años de edad, en Córdoba, el año 925.

ALCALDE MARTÍN, Carlos: «Las leyendas de la antigüedad clásica, alegorías morales en el Retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril», en *Boletín de Arte* n.º 22, Universidad de Málaga, 2001, págs. 45-53.

Ésa es la leyenda que, en sucesivas escenas, narra el retablo. Los críticos de Arte que se han ocupado de él resaltan sobre todo el interés del pintor por todo lo renacentista, manifiesto en los escenarios arquitectónicos y en las leyendas de la mitología clásica representadas en la decoración escultórica de los edificios. Son dos las tablas que han captado la atención especial de la crítica por este motivo; una de ellas, la que representa al niño Pelayo ante Abderramán III, será el objeto de estudio de este artículo.

En palabras de Angulo, *lo interesante de este cuadro es la arquitectura del fondo, su estilo puramente brunelleschiano*². No sólo hay en él arquitectura; también se pintan relieves escultóricos que decoran la parte superior de las paredes. A veces no se pueden observar más que fragmentos de dicha decoración, interrumpida por arcos y columnas, y sólo se puede ver completo el tímpano central, en la parte superior del cuadro. Por debajo de los relieves, además, corre un friso con una inscripción en letras capitales latinas.

Toda la crítica ha señalado que, tanto los relieves pintados como la inscripción, no son meros elementos decorativos; iluminan el tema principal del cuadro, la entrevista de Pelayo con Abderramán, y nos llevan, en clave humanística, mediante alusiones a leyendas de la Antigüedad greco-latina, a la completa interpretación de la escena: los deseos libidinosos (considerados antinaturales e irracionales por el artista) que experimenta el califa al ver al niño y la heroica castidad de éste.

En el tímpano que puede verse entero, situado sobre el friso que lleva la inscripción PASIPHE MENERV, hay varias figuras que, al parecer, aluden a tres leyendas diferentes³. De izquierda a derecha, se encuentra, en primer lugar, una mujer desnu-

¹ ANGULO IÑÍGUEZ, D., «El Maestro de Becerril», *Archivo Español de Arte*, nº 37, Madrid, 1937, págs. 15 - 24. ID., *La mitología y el arte español del Renacimiento*, Madrid, Ed. Maestre, 1952, págs. 47 - 50. CAMÓN AZNAR, J., *La pintura española del siglo XVI*, Summa Artis vol. XXIV, Madrid, 1970, pág. 209. ÁVILA, A., *Imágenes y símbolos de la arquitectura pintada española (1470 - 1560)*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1993, págs. 221 - 235. MATEO GÓMEZ, I., «Humanismo y mitología en el Arte Español del Renacimiento», *Lecturas de Arte*, 1990, págs. 60 - 67. MATEO, I., - MATEO, J., «La Celestina, fuente mitológica para el retablo de San Pelayo del Maestro de Becerril: comitente y autor», *Archivo Español de Arte*, tomo LXXII, nº 287, Madrid, 1999, págs. 289 - 303.

² «El maestro de Becerril» ... pág. 19.

³ No nos ocuparemos del resto de la decoración escultórica pintada en el cuadro ya que, debido a su carácter fragmentario, sólo se pueden aventurar hipótesis para su interpretación. Los elementos arquitectónicos impiden también la lectura de la inscripción del friso de abajo (excepto en la parte situada bajo el tímpano, donde se leen los dos nombres arriba citados), que tal vez podría explicar el sentido de aquélla; sólo se distinguen algunas letras sueltas de las que no se pueden deducir con seguridad palabras completas. Tal vez sea aplicable a esa parte de la inscripción lo que indica ANGULO, *La mitología ...*, pág. 48, respecto a Berruguete, que gustaba de llenar los bordes de los mantos de sus personajes con letras que nada dicen, o al menos que no se han podido descifrar. Es interesante y digna de ser tenida en cuenta la

I. «Entrevista de Pelayo con Abderramán». Cuadro del Retablo de San Pelayo, Catedral de Málaga



da acariciando con ambas manos a un cisne que tiene al lado. La interpretación de este grupo ha sido unánime: se trata del mito de Leda y el cisne, considerado aquí como una relación sexual contra natura equivalente a la pasión ilícita del califa por Pelayo.

La interpretación de los mitos como alegoría moral que representa vicios y virtudes es una herencia de la Antigüedad que tuvo mucho éxito en la Edad Media y el Renacimiento. El mito de Leda, en concreto, ya había recibido este tratamiento en el s. VI d. C., en la obra de FULGENCIO *Mythologiae* (II, 16): para este autor, el mito de Leda simboliza el acoplamiento de Poder e Injusticia. Pero, en el terreno del Arte, las connotaciones morales de cualquier tipo que se puedan extraer del mito de Leda están ausentes en las demás representaciones que conocemos.

El mito de la unión amorosa de Leda y Zeus transformado en cisne es un tema bastante común en el arte renacentista italiano, de donde se extendió a otros lugares de Europa. A su difusión contribuyó sin duda la pintura de Miguel Ángel, hoy perdida, conocida a través de numerosas copias: óleos, dibujos, grabados e incluso esculturas⁴. El motivo de la aparición de este antiguo mito en la obra de Miguel Ángel podemos encontrarlo en la cultura humanística del artista y en su pertenencia a los círculos neoplatónicos de la Florencia de su tiempo. Representantes de esta

propuesta de identificar a dos personajes de los relieves como Eneas y su hijo Ascanio, realizada por MATEO, I. - MATEO, J., «La Celestina, fuente mitológica...», págs. 296 -7, pero no es del todo convincente la relación que establecen estos autores entre dichos personajes y la temática del cuadro. En cuanto a la parte fragmentaria de la inscripción, su lectura de los caracteres visibles es distinta de la de Angulo; por lo que se refiere a la reconstrucción que proponen -ENEAS, DIDO, ASCANIO, PUER VIRTUOSI y, algo más adelante, GIUPITER-, los deficientes conocimientos de gramática latina de muchos contemporáneos del pintor, con que los autores la justifican, quizás no basten para explicar la mezcla de errores de concordancia con evidentes italianismos.

⁴ Cf. KNAUER, E. R., «Leda», *Jahrbuch der Berliner Museen*, nº 11, Berlín, 1969, págs. 5-35.

corriente filosófica como Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, revivieron la concepción del amor divino de los neoplatónicos de la Antigüedad tardía y su exégesis de los mitos como alegorías místicas que simbolizan la vida del alma en la tierra y su destino final en su patria celeste. Interpretaron el mito del ser humano amado por Zeus como una metáfora del alma humana amada por el Ser Supremo, que la saca de su entorno material y la lleva consigo. E. WIND⁵ une, a la concepción neoplatónica del amor divino, la observación de A. MICHAELIS⁶ de que la iconografía de la Leda de Miguel Ángel es deudora de prototipos grecorromanos, concretamente de dos relieves de sarcófagos⁷, uno de los cuales estaba con seguridad en Roma en el siglo XVI y Miguel Ángel debió de conocerlo directamente o a través de un dibujo. El artista captó en ellos el sentido neoplatónico: morir sería como ser amado por un dios y participar a través de él en la felicidad eterna. Wind encuentra una confirmación de su teoría en el hecho de que Miguel Ángel utiliza el mismo modelo iconográfico de Leda para su escultura de la Noche en la tumba de Giuliano de Medici en Florencia.

Aunque en algunas de las numerosas representaciones renacentistas del mito de Leda podría rastrearse la influencia procedente de los círculos neoplatónicos florentinos y de Miguel Ángel, en la mayoría de los casos es difícil poder apreciar algo más que la mera recreación erótica. A esto último pudo haber contribuido, además de las posibilidades que el tema mítico brinda por sí mismo, el tratamiento de la leyenda en el *Sueño de Polifilo*, capítulo XIV, donde la unión de Leda y el cisne aparece en uno de los cuatro carros triunfales que glorifican los amores más notables de Júpiter⁸.

De lo expuesto acerca de las representaciones del mito de Leda en el Renacimiento, cabe deducir la excepcionalidad del tratamiento de dicho mito como alegoría moral (que ejemplifica el vicio de la relación sexual contra natura y, como veremos, su carácter irracional) en el retablo de San Pelayo.

A continuación de Leda y el cisne, en el centro del tímpano figura una mujer desnuda, de pie, con un puñal en su mano derecha. Suele interpretarse esta escena

⁵ *Los misterios paganos del Renacimiento*, ed. esp., Barcelona, 1972, capítulo «Amor como dios de la muerte», págs. 155 - 171.

⁶ «Michelangelos Leda und ihr antikes Vorbild», *Straßburger Festgruß an Anton Springer*, 1885, Págs. 33 - 43.

⁷ Acerca de éstos, cf. SICHTERMANN, H., «Leda und Ganymed», *Marburger Winckelmann-Programm*, 1984, (*Symposium über die antiken Sarkophage*, Pisa, 1982), págs. 43-57. KNAUER, E. R., «Leda»..., pág. 13 y fig. 10. KAHIL, I. - ICARD-GIANOLIO, N., «Leda», *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. VI, Zurich, 1992, págs. 242-243.

⁸ COLONNA, F., *El sueño de Polifilo*, trad. esp. del original aldino por Pilar Pedraza, Murcia, 1981, vol. II, págs. 142 - 143. Véase el comentario de la traductora en Vol. I, pág. 117. Sobre la interpretación de los cuatro triunfos como una representación de los cuatro elementos (Leda sería el agua), cf. WIND, E., *Los misterios paganos...*, pág. 170, n. 62.

2. Detalle del Mito de Leda y Zeus del cuadro «Entrevista de Pelayo con Abderramán». Retablo de San Pelayo, Catedral de Málaga



como el suicidio de Lucrecia⁹, y es muy posible que así sea, dado que tradicionalmente se tomó a este personaje como modelo de castidad, y como tal aparece con frecuencia en la literatura española del s. XVI¹⁰. Ha sido considerada *la más clara alusión a la violencia y muerte del niño Pelayo*¹¹. También son interesantes otras posibilidades apuntadas: que represente a Dido o a Tisbe¹² o que, pese a tratarse de Lucrecia, no se halle en oposición a Leda como modelo de castidad, sino en consonancia con ella¹³. Pero consideramos más apropiada la identificación tradicional de esta figura con Lucrecia, como modelo de castidad, que concuerda mejor con la interpretación global del conjunto, como se verá más adelante.

Queda una última escena, en la parte derecha del tímpano: otra mujer desnuda, también sentada, acaricia el hocico de un perro que, a su vez, posa una pata en el muslo de ella. Se han propuesto distintas interpretaciones para este grupo, aunque se reconoce, la mayoría de las veces, que falta seguridad. ANGULO¹⁴ sugirió que podría tratarse de Céfalo lamentando con el perro Lélapo las funestas consecuencias de los celos de su esposa Procris; pero el mismo autor¹⁵ apunta la posibilidad de que se trate de una fábula de amor contra natura que forme pareja con la de Leda.

⁹ Entre los autores antiguos que relatan la violación de Lucrecia por Sexto Tarquino y su posterior suicidio, cf. Tito Livio, *Ab urbe condita* 1, 57 - 60. Dionisio de Halicarnaso, *Antiquitates Romanae* 4, 64, 4 - 67, 4. Ovidio, *Fasti* 2, 721 - 852. Valerio Máximo 6, 1, 1.

¹⁰ ÁVILA, A., ..., págs. 230 -231, aporta varias citas en este sentido.

¹¹ ANGULO, D., *La mitología...*, pág. 49.

¹² ÁVILA, A.,..., págs. 232 -233. La autora, sin embargo, estima más probable que se trate de Lucrecia, como ya señaló también Angulo.

¹³ Así MATEO, I., - MATEO, J., ..., págs. 292 - 3 y 296.

¹⁴ «El maestro de Becerril»... pág. 20.

¹⁵ *La mitología...*, pág. 49 n. 2.

También se ha pensado que esta escena podría representar a la diosa Diana, cuyos rasgos más notables son la castidad y su afición a la caza y que aparece con frecuencia acompañada de perros en las representaciones artísticas¹⁶. Aunque se adhiere a esta última propuesta, A. ÁVILA¹⁷ aporta también una sugerencia muy interesante para la interpretación de la escena. Piensa que el nombre de Minerva, escrito en el friso debajo del grupo, podría servir quizás para identificarlo, y lo relaciona, junto con el nombre de Pasífae, que precede al de la diosa, con el siguiente pasaje del Auto I de *La Celestina*:

Dije que tú, que tienes más corazón que Nembrot ni Alejandro, desesperas de alcanzar una mujer, muchas de las cuales en grandes estados constituidas se sometieron a los pechos y resollos de viles acemileros y otras a brutos animales. ¿No has leído de Pasife con el toro, de Minerva con el can?

Así apareció en la primera edición de la obra, en 1499. Algunos editores modernos consideran que hubo una errata, por mala interpretación del impresor, y que debería leerse *Minerva con Vulcán*. De esta forma, Pasífae ejemplificaría a las mujeres que se unieron a brutos animales y Minerva a las que lo hicieron con viles acemileros¹⁸. Pero si lo que escribió Fernando de Rojas fue *Minerva con el can*, tendríamos ante nosotros una versión mítica aberrante, para la que no se ha encontrado ninguna fuente antigua ni medieval, dado que una relación sexual de cualquier tipo es incompatible con la proverbial castidad de la diosa. Sin embargo, este texto pudo haber sido fuente de inspiración para otros, como Villalón, a quien cita la mencionada autora¹⁹.

En la publicación más reciente que conocemos sobre el cuadro que nos ocupa, los autores se muestran convencidos de que la inscripción identifica con Minerva a la mujer que acaricia el perro y consideran a *La Celestina* la fuente mitológica en la que se inspira el pintor²⁰.

En toda la bibliografía que hemos podido consultar sobre el tema, se dice que no se conoce ninguna fábula, ni medieval ni de la mitología greco-latina, que hable de una relación sexual entre una mujer y un perro. Existe, sin embargo, un mito sobre

¹⁶ Cf. CAMÓN AZNAR, J., ..., pág. 209.

¹⁷ *Op. cit.*, págs. 228 -229.

¹⁸ Esta diosa, que permaneció siempre virgen y no llegó a unirse con Vulcano, el dios que trabajaba en la fragua, estuvo a punto de ser violada por él y, aunque logró rechazarlo, no pudo evitar que el dios derramara semen en su muslo; al limpiarse ella, cayó el semen en tierra y nació Erictonio.

¹⁹ *El Scholástico*, ed. de Kerr, R. J. A., Madrid, 1979, pág. 179: «Ni penséis que comenzaría por Pasiphe que tuvo aceso con el toro, ni por Minerva que se juntó con el can».

²⁰ MATEO, I. - MATEO, J., *op. cit.* Parece que los autores del artículo han llegado a las mismas conclusiones que A. ÁVILA.

una relación de este tipo, aunque es poco conocido por varios motivos: porque sus protagonistas son personajes secundarios de la mitología, vinculados sobre todo a la fundación de una ciudad (Segesta, en Sicilia); y porque, tras su aparición en la literatura griega, al menos para nosotros, en época helenística, las menciones posteriores son escasas y escuetas. Nuestras fuentes principales son LICOFRÓN, *Alejandra*, 470 - 476. 952 - 968 (la fuente literaria más antigua para nosotros, del s. III a. C.)²¹, y SERVIO (s. IV d. C.), *Comentario a la Eneida de Virgilio*, 1, 550. 5, 30.

La leyenda es como sigue: Cuando el rey de Troya Laomedonte negó a Posidón y Apolo el salario que les debía por la construcción de la muralla de la ciudad, Posidón envió un monstruo marino para que devastara la región; por dictamen de Apolo, los troyanos debían suministrar al monstruo jóvenes doncellas para que las devorase. El noble troyano Fenodamante incitó al pueblo a sublevarse contra Laomedonte, quien tuvo que entregar a su hija Hesione al monstruo e, irritado por ese motivo, dio muerte a Fenodamante y a sus hijos, mientras que a sus tres hijas las entregó a unos mercaderes para que las llevaran a Sicilia y las abandonaran allí. En la versión de Servio, fue el padre de las muchachas (llamado Hipotes o Ipsóstrato) quien las envió a Sicilia en una nave para evitar que fueran devoradas por el monstruo. Una vez que llegaron a la isla, el dios - río Crimiso, transformado en perro (Servio dice que en oso o en perro), se unió a una de ellas, llamada Egesta, quien alumbró (en palabras de Licofrón) «para el ser mixto, mezcla de dios y animal, un noble cachorro». Este hijo de Egesta y de Crimiso, que en las fuentes griegas se llama Egesto o Egestes y en las latinas Acestes, fundó tres ciudades en Sicilia, a una de las cuales puso el nombre de su madre: Egesta, Entela y Érice. Según Servio, Egesta pasó a llamarse después Segesta.

Otras referencias, breves y que no mencionan la transformación de Crimiso²² en perro, las encontramos en VIRGILIO, *Eneida*, 1, 550. 5, 36-39 y en HIGINO, *Fábulas*, 273, 14. En estas dos obras vemos ya a Acestes integrado en la leyenda de Eneas, a quien brinda hospitalidad cuando arriba a Sicilia y celebra los funerales de su padre Anquises.

El mito de Crimiso y Egesta es una leyenda local que explica la fundación de ciudades sicilianas, donde ambos personajes recibieron culto como divinidades²³. La

²¹ La versión de Licofrón es explicada por los escolios a versos 952 y 964 y por TZETZES (s. XII), *Comentario a Licofrón* 471. 953. 964.

²² En estos autores recibe el nombre de Criniso. Otra variante del nombre es Cremiso, en EUSTACIO, *Comentario a la Ilíada de Homero*, Van der Valk 1. 606, donde también se cuenta la transformación del dios - río en perro. Ha sido identificado con el actual río Freddo (cf. CACCAMO CALTABIANO, M., «Krimisos», *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. VI, 1, Artemis Verlag, Zurich-Munich, 1992, pág. 135; para otras posibles identificaciones, cf. ZIEGLER, «Krimisos», *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. XI, 2 Alfred Druckenmüller Verlag, Munich, 1922, col. 1859.

documentación que tenemos sobre él es tardía, pero es posible que ya se hubiera forjado en la época clásica, pues existía la tradición, recogida por TUCÍDIDES (VI, 2), de que los élimos, habitantes de Érice y Egesta, descendían de troyanos que escaparon de los aqueos tras la destrucción de su ciudad. El mito debió de alcanzar cierta difusión panhelénica, como muestra el hecho de que fuera conocido por Licofrón, y, ya en época romana, aseguró su pervivencia en la literatura al entrar en la leyenda de Eneas.

No se conocen representaciones artísticas de la Antigüedad en las que figure el episodio amoroso de Crimiso y Egesta, pero sí se ha identificado a estos personajes en las monedas de la ciudad de Segesta, que llevan en un haz la efigie de Egesta y, en la opuesta, la imagen de Crimiso, representado unas veces en forma de perro y otras con figura humana acompañado por un perro²⁴.

El mito de Crimiso y Egesta no fue olvidado en el Renacimiento; sería conocido gracias a Virgilio y a su comentarista Servio y, quizás sobre todo, gracias a BOCCACCIO, que lo cuenta (siguiendo a Servio) en los capítulos XLVIII y XLIX del Libro VII de su *Genealogía de los dioses paganos*²⁵. Boccaccio recoge también una curiosa racionalización del mito, que atribuye a Teodoncio; dice éste que la leyenda surgió porque Egesta debió de sucumbir a las amenazas de algún poderoso, y que los gritos de los que amenazan son parecidos a los ladridos de un perro; o que la joven fue apresada y seducida por el osado abrazo de alguien, lo que parece tener que ver con el oso.

Es muy posible que sea éste el mito representado por el pintor del retablo de San Pelayo, otra fábula de amor contra natura que forma pareja con la de Leda; ambas constituyen el reflejo de la pasión (también antinatural) del califa y se contraponen a Lucrecia, imagen de la heroica castidad de Pelayo.

El nombre de Minerva, escrito en el friso, no debe de identificar a ninguna de las figuras del tímpano; como tampoco el nombre de Pasífae, que le precede, hace alusión a ellas. Pero la relación establecida entre ambos personajes no se basa en un supuesto episodio lujurioso entre Minerva y un perro, equivalente a la relación entre Pasífae y el toro; semejante representación de Minerva sería totalmente insólita en la Historia del Arte. Entre ambos personajes se establece una relación de

²³ Sobre el origen de Segesta como divinidad y su culto y el de Crimiso en Sicilia, cf. ZIEGLER, «Segesta» (1), *Paulys Realencyclopädie...*, vol.II A, 1, Munich, 1921, cols. 1068 - 9.

²⁴ Cf. HÖFER, «Segesta» 2), *Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. IV, Leipzig, 1909-15, col. 598. STOLL, «Krimisos», *Roschers...*, vol.II. 1, Leipzig, 1890-94, col. 1430. ZIEGLER, «Segesta» ..., cols. 1067 - 9. CACCAMO CALTABIANO, M., «Krimisos», ... *LIMC*, ..., vol. VI, 1, págs. 135 - 137 y vol. VI, 2, págs. 61-62.

²⁵ Edición española de Álvarez, M. C. y Iglesias, R. M., Editora Nacional, Madrid, 1983, págs. 467 - 8.

oposición, paralela a la existente entre las figuras del tímpano. La oposición se basa no sólo en la lujuria desenfrenada de Pasífae frente a la conocida castidad de la diosa virgen, sino, sobre todo, en un rasgo esencial de esta última: Minerva (la Palas Atenea griega) es la diosa de la razón; y como su representante aparece con frecuencia en las obras de arte venciendo a la barbarie o a la ignorancia. Valga como ejemplo el cuadro de Botticelli *Palas Atenea domando al centauro*, que ha sido interpretado como una alegoría moral que debería relacionarse con la frase de Ficino: *Bestia noster [sic], id est sensus; homo noster, id est ratio*²⁶.

De igual forma, en el cuadro del Maestro de Becerril, los personajes de las leyendas de la Antigüedad clásica constituyen alegorías morales que añaden una ética humanística al tema religioso: Pasífae —en paralelismo con Leda, Egesta y el califa— representa al ser humano dominado por la *bestia* (el toro) de su pasión, mientras que Minerva representa a la razón que domina las pasiones, en claro paralelismo con las figuras de Lucrecia y de Pelayo.

²⁶ Cf. BO, C., - MANDEL, G., *La obra pictórica completa de Botticelli*, trad. esp. de F. J. Alcántara, Ed. Noguer, Barcelona - Madrid, 1970, pág. 96.