

Ab austro Deus. El trifronte barbado de Artaiz: un intento de interpretación*

CARLOS SASTRE VÁZQUEZ

“Todo lo malo venía del norte”
Julian Barnes

La iglesia románica de San Martín de Artaiz, situada en el valle de Unciti, a escasos kilómetros de Pamplona, posee en su decoración escultórica –en la cual se han detectado al menos dos maestros diferentes– un par de figuras trifrontes; la primera está en uno de los canecillos de la cornisa que ciñe al edificio¹; se trata de un triple rostro barbilampiño, con cuatro ojos, flequillo que recuerda al corte de pelo eclesiástico y una práctica carencia de expresión; forma un capitel pinjante, muy parecido al que podemos ver en la catedral de Cefalù, en Sicilia².

La segunda pieza se encuentra en la única portada del edificio, en el lado Sur³, fechable en la segunda mitad del siglo XII, probablemente hacia el último tercio⁴; cuenta ésta con tres arquivoltas que apean en sus correspon-

* Quiero agradecer a las profesoras M.^a C. García Gainza (Univ. de Navarra) y M.^a L. Melero Mo-
neo (Univ. Autónoma de Barcelona) su generosa asistencia a la hora de facilitarme la consulta de bi-
bliografía fundamental sobre la iglesia navarra. Debo citar igualmente la inestimable ayuda del profe-
sor C. Gilbert (Univ. de Yale). Tampoco puedo olvidar el celo profesional de Ascensión Muñoz del Bar-
rio (Biblioteca Univ. de Vigo), verdadero ejemplo de cordialidad y eficacia.

1. Buena reproducción en URANGA, J. E., “La iglesia parroquial de Artaiz”, *Pirineos*, 59-66 (1961-
2), pp. 139-44, Lám. IX-b.

2. VALENZIANO, C. *Introduzione alla basilica cattedrale di Cefalù, Palermo*, 1981, figs. 48-9.

3. Las iglesias con una sola portada, dispuesta en el lado de la Epístola, no son infrecuentes en
Navarra.

4. No parece haber tenido eco la cronología de comienzos del siglo XII propuesta por CALDWELL,
S. H., “Penance, Baptism, Apocalypse: The Easter context of Jaca Cathedral’s west tympanum”, *Art
History*, 3 (1980), pp. 25-40. (Agradezco a esta investigadora la amable carta que me envió –octubre
de 1996– en la que explica los criterios estilísticos y los paralelos que la inducen a proponer estas fe-
chas). ÍÑIGUEZ, F. y URANGA, J. (*Arte Medieval Navarro*, Pamplona 1972, II, pp. 331 y ss.) la datan

dientes columnas con capiteles; el segundo del lado izquierdo presenta un peculiar personaje acucillado entre la vegetación, a la que se sujeta con ambas manos; su triple cara es barbuda (Fig. 1).

Ambos trifrontes han gozado de escasa atención, siendo, a mi entender, el que ocupa el capitel un caso interesantísimo y excepcional. Uranga, autor de la primera monografía de la iglesia, se limita a decir que hay “un personaje con tres caras”; poco después Lojendio lo describe como “una figura de hombre con larga barba partida, y a sus lados otras dos cabezas humanas”⁵. F. Íñiguez hace una vaga alusión a ambas piezas, despachándolas con la convicción de que “son extraños caprichos, dentro del grupo decorativo románico, sin sentido representativo alguno”⁶. G. de Pamplona es el primero en centrarse en el estudio de las dos figuras. Sin embargo, cuando describe el trifrente del capitel se limita a asegurar que es “un *Vultus Trifrons* preritrinario y neutro; y no se adivina en el artista intención alguna de representar una Trinidad cristiana”⁷.

Lo cierto es que ninguno de los autores que se han detenido, con mayor o menor interés, a describir el trifrente barbado de Artaiz se ha percatado de que éste presenta una particularidad que lo convierte en un ejemplar hasta donde yo sé único en escultura: los dos rostros laterales aparecen con los labios fruncidos en actitud de soplar (Fig. 2); es decir, estamos ante lo que considero es una representación de tres vientos, el del centro el principal y los laterales los secundarios.

Tal iconografía no conoció apenas difusión –lo que hace más precioso el testimonio navarro– y es prácticamente inexistente en el arte clásico⁸; pero, ya a comienzos del siglo VIII, la encontramos en una miniatura hispana que ilustra el *De Natura Rerum*, obra de San Isidoro de Sevilla (Fig. 3)⁹. En este tratado, siguiendo la tradición antigua¹⁰, enumera el *doctor egregius* los doce

hacia 1140. La profesora MELERO MONEO (“La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampelune et sa répercussion sur l’art roman navarrais”, *Cahiers de Civilisatio Médiévale*, XXXV/3 (1992), pp. 241-6) recoge, matizándola, la hipótesis formulada por Íñiguez-Uranga acerca de las relaciones estilísticas entre los capiteles de Artaiz y el taller del claustro de la catedral de Pamplona; la misma autora argumenta una cronología de “primeros años de la segunda mitad del siglo XII” (*La escultura románica en Navarra*, Madrid, 1992). El *Catálogo Monumental de Navarra IV*** (Pamplona 1992), dirigido por la profesora García Gainza, la relaciona con Loarre y defiende el “último tercio del siglo [XII], período al que pertenecen cabecera y portada, y toda la hilera de canes que recorren el alero”.

5. *Navarre*, La Pierre-qui-vire, 1967.

6. “Algunos ejemplos de la iconografía española del Camino de peregrinos en el siglo XII”, en *Homenaje a don Esteban Uranga*, Pamplona, 1971, pp. 243-53.

7. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte español*, Madrid, 1970. En el *Catálogo Monumental* (*op. cit.*) se describe el capitel en parecidos términos a los de Lojendio: “tallos vegetales rematados en dos cabezas cuyo centro lo ocupa la figura sedente de un anciano”. Más recientemente E. ARA-GONÉS ESTELLA (*El románico en Sangüesa*, Pamplona, 1994) no menciona el motivo.

8. Lo más aproximado que he podido encontrar es una representación de Bóreas bifronte: COOK, A. B., *Zeus. A Study in Ancient Religion*, Cambridge, 1925, II*, fig. 288. Th. RAFF (“Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen”, *Aachener Kunstblätter*, XLVIII (1978-79), pp. 71-218) lo considera “eine Ausnahme”.

9. WILLIAMS, J. *Early Spanish Manuscripts*, Nueva York, 1977, fig. 1.

10. En Grecia las primeras referencias al número de los vientos están en Homero, quien enumera cuatro: *Soplaron a la vez el Euro, el Noto, el impetuoso Céfito y el Bóreas* (*Od. V, 295*). Es sorprendente constatar que Hesíodo reduce su número a tres: *el purificador Céfito, el veloz Bóreas y el Noto* (*Teo., 380*). El primer autor que propone doce vientos es Timóstenes de Rodas (DILKE, O. A. W., *Greek and Roman Maps*, Londres, 1985, p. 31; véase también n. 13). Probables fuentes isidorianas serían Séneca, *Naturales questiones*, lib. V y Plinio el Viejo, *Historia Naturalis*, II, 46, 119-22.

vientos: Septentrio o Aparctias, Aquilo o Bóreas, Vulturnus o Caecias, Subsolanus o Apeliotes, Eurus, Euroauster o Euronotus, Auster o Notus, Austroafricanus o Libonotus, Africus o Lips, Favonius o Zephyrus, Corus o Argestes, Circius o Tharascias¹¹. Estos doce vientos –que llegaron en la Antigüedad a veinticuatro con Vitrubio¹²– suelen compendiarse en cuatro principales, relacionados con los puntos cardinales¹³. Así, algunas ilustraciones se limitan a las figuras o las cabezas de estos cuatro vientos principales¹⁴; en otros casos, el viento principal, de cuerpo entero, sujeta con cada mano uno de sus vientos ‘siervos’, pintados de menor tamaño o incluso sólo sus cabezas¹⁵. Menos frecuentes son las representaciones del tipo encontrado en Artaiz o en la ilustración del tratado isidoriano; existen soluciones híbridas, como la de una miniatura española del siglo XIII en la cual el artista, para poder disponer los doce vientos, recurrió a dibujar los ocho secundarios como cuatro bifrontes¹⁶. Un caso peculiar es el de la figura 4; en ella el autor parece haber mezclado, sin entender demasiado qué era lo que estaba haciendo, la tradición del trifrente con la del bifrente, resultando así un total de dieciocho vientos, cuando el comentario que se ilustra es una copia de la enumeración de los vientos de San Isidoro¹⁷.

Se podría objetar que, por lo común, los vientos son representados juveniles e imberbes; aunque, efectivamente, ello es la norma general, existen numerosas excepciones, por influencia quizás del arte clásico, en el que no es infrecuente la aparición de vientos barbados (Fig. 5.¹⁸). En el *Liber Pontificalis de Reims*, del siglo XII o comienzos del XIII, una miniatura presenta a *Aer*, con barba, dominando los vientos, uno de ellos, Céfito, barbado a su vez¹⁹; también del siglo XII es otra imagen, hoy en la Biblioteca de Viena, en la que tres de los vientos principales gastan barba (Fig. 6)²⁰; el célebre Salterio de Eadwine, de la misma época, ofrece un nuevo ejemplo²¹. Artaiz entraría, pues, en la órbita de estas obras a él contemporáneas, constituyendo, hasta donde he podido saber, un *unicum* en la escultura medieval.

11. FONTAINE, J. (ed.) *Isidore de Seville, Traité de la Nature*, Burdeos, 1960, p. 295.

12. ORTIZ Y SANZ, J. (ed.). *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitrubio Polión, traducidos del latín por...*, Madrid, 1987, lám. I.

13. Para los vientos como indicadores de la dirección en el mundo antiguo pueden consultarse las obras de AUJAC, G., *Strabon et la science de son temps*, París, 1966 y JANVIER, Y., *La géographie d'Orose*, París, 1982.

14. BALTRUSAITIS, J., “Roses de vents et roses de personnages à l'époque romane”, *Gazette des Beaux-Arts*, XX (1938), pp. 265-76, fig. 3. ARENTZEN, J. G., *Imago Mundi Cartographica*, Múnich, 1984, fig. 55.

15. BALTRUSAITIS, J., “L'image du monde céleste du XIe au XIIe siècle”, *Gazette des Beaux-Arts*, XX (1938), pp. 137-48, fig. 8. D'ALVERNY, M.-T., “Le cosmos symbolique du XIIe siècle”, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Age*, 20 (1954), p. 31-81, lám. 4.

16. *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne*, Bruselas, 1964, lám. 20.

17. PÄCHT, O., *La miniatura medieval*, Madrid, 1987, fig. 166. No parece muy convincente la explicación que ofrece RAFF (*op. cit.*, p. 152).

18. FURTWÄNGLER, A., REICHHOLD, K. *Griechische Vasermalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*, Munich, 1904, lám. 94.

19. VON SIMSON, O., *La catedral gótica*, Madrid, 1982, fig. 12.

20. ESMEIJER, A. C., *Divina Quaternitas. A preliminary study in the method and application of visual exegesis, Amsterdam, 1978, fig. 54.*

21. GIBSON, M., HESLOP, T. A., PFAFF, R. W., *The Eadwine Psalter. Text, Image, and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury*, Londres, 1992, fig. 20-a.

También son poco frecuentes las figuras de vientos representados de cuerpo entero y vestidos; aun así puede citarse –además de los de la figura 6²²– un par de imágenes que rompen la excepcionalidad de Navarra: el viento que ilustra el *Salmo 35, 5* en el Salterio de Eadwine²³ y *Setentrion* de un mosaico en la iglesia de San Salvatore de Turín, datado por E. Kitzinger entre 1160-80²⁴.

Creo haber demostrado que el trifronte del capitel de Artaiz es una evidente representación de los vientos. Es lícito preguntarse, ahora que queda claro que no estamos ante un simple “trifronte neutro”, si existe la posibilidad de que se haya utilizado esta imagen con una voluntad expresiva.

Los vientos, personificados desde la Antigüedad, pueden ser positivos o negativos; del mismo modo, los puntos cardinales, asociados con los vientos principales, tendrán diferente carácter en una u otra cultura; ya en la antigua Mesopotamia el viento del Sur era tenido por maligno: una tableta de barro procedente de la Biblioteca de Assurbanipal, hoy en el Museo Británico, así lo especifica²⁵. Para los antiguos judíos el Norte era considerado un viento y un lugar nefastos²⁶.

En un contexto ya cristiano alude también San Isidoro a la bondad o maldad de los vientos, relacionándolos en algún caso con el demonio: *Aquilo ventus, qui et Boreas vocatur, ex alto flans, gelidus atque siccus et sine pluvia, qui non discutit nubes, sed stringit; unde et non inmerito diaboli formam induit, qui iniquitatis frigore gentilium corda constringit*²⁷.

Rabajo Mauro, en su “edición teológica de Isidoro”²⁸, recoge esta tradición: *Aquilo dictus eo quod aquas stringat et nubes dissipet: gelidus est enim ventus et siccus. Significat autem vel diabolum vel homines infideles, ut iniquitatis abundantiam et defectum charitatis*²⁹.

Ya en el siglo XII, el momento que nos interesa, cuatro autores dan su opinión sobre el tema:

22. Esta ilustración es especialmente valiosa como elemento de comparación con Artaiz: al igual que en el ejemplo Navarro, las personificaciones están acuclilladas; también es de notar que el viento principal está inactivo, siendo los que soplan los secundarios.

23. RAFF, *op. cit.*, fig. 51.

24. “World Map and Fortune’s Wheel: a Medieval Mosaic Floor in Turin”, en *The Art of Byzantium and the Medieval West; Selected Studies*, Bloomington-Londres, 1976, p. 333, fig. 7. Las representaciones de los vientos de cuerpo entero y, bien completamente vestidos, bien portando alguna vestimenta, son comunes en el arte clásico.

25. VOELKLE, W. M., “Morgan Manuscripts M. 1001: The Seven Deadly Sins and the Seven Evil Ones”, en FARKAS, A. E., HARPER, P. O., HARRISON, E. B. (eds.) *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds*, Maguncia, 1987, p. 113. Pazuzu, tenido como el rey de los diablos, era “el señor del asolador viento del Norte” (RUSSELL, J. B., *El Diablo. Percepciones del mal, desde la Antigüedad hasta el cristianismo primitivo*, Barcelona, 1995, p. 96).

26. GORDON, B. L., “Sacred Directions, Orientation, and the Top of the Map”, *History of Religions*, 10 (1971), pp. 211-17.

27. FONTAINE, J. (ed.). *Op. cit.*, p. 295. Como apunta B. MAURMANN (*Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters. Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren*, München, 1976) la tradición del Norte como lugar de residencia del diablo se remonta –en el ámbito cristiano– al menos a Orígenes.

28. SANDRY, J. E., *A History of Classical Scholarship*, Cambridge, 1906, p. 484.

29. *De Universo*, IX, 25 (MIGNE, PL 111, col. 232).

30. CLARK, W. B. (ed.) *The Medieval Book of Birds. Hugh of Fouilloys’ Aviarium*, Binghamton, Nueva York, 1992, p. 137.

En su *Aviarium* afirma Hugo de Fouillo: *Aquilo frigidissimus ventus est [...] Ibi sede Santanae est [...] Ventus aquilo gravis temptatio est*³⁰.

Garnerius escribe: *Aquilonis enim nomine malignus spiritus designatur*³¹.

La lectura simbólica de la Naturaleza y, para lo que a nosotros nos interesa, de los vientos y los puntos cardinales en la obra de Hildegarda de Bingen y Honorio de Autun, ha sido magistralmente estudiada por Barbara Maurmann³². Ambos escritores proporcionan importantes datos sobre la imagen simbólica del cosmos en el siglo XII: el frío y la oscuridad, característicos del Norte y del Oeste, dan a estos puntos cardinales, y a los vientos que de allí llegan, un componente siniestro e incluso diabólico. La visionaria germana explica las consecuencias del pecado del primer hombre, localizando en el Norte la causa de la Caída: *per suggestionem diaboli de nigredine aquilonis niger est [el hombre] et sicut quaeque lucida ab aquilone aversa sunt, sic claritas verae lucis ab Adam secessit, cum per consilium antiqui serpentis ad aquilonem respexi*³³.

Honorio de Autun repite la misma idea: *Aquilo est diabolus, qui duram persecutionem Ecclesiae intulit*³⁴.

Junto a esta valoración negativa de ciertos vientos y puntos cardinales cabe destacar la bondad de otros. Hugo de Fouillo afirma, apoyándose en la Biblia, que *Ab aquilone Diabolus, ab austro Deus. Ille ignorantia tenebras inhabitat; iste serenitatem caritatis amat. Frigus aquilonis poros carnis stringit; calor austri calulos aperit*³⁵. En su *Liber divinorum operum* explica la “sibila del Rhin” cómo gracias al viento del Sur —el sur es morada del Espíritu Santo— se eleva el hombre desde las tentaciones de la *concupiscentia carnis* (auspiciada por el viento del Norte) hasta la *bona fides*³⁶. En líneas generales se puede concluir que el Sur es una zona (y un viento) relacionada con lo divino y radicalmente opuesta al Norte, lugar de residencia del diablo, siendo el viento de allí procedente proveedor de tentaciones y oscuridad.

Evidentemente, toda esta idea de los vientos “moralisés” tiene, como ya se ha apuntado, un soporte en las Sagradas Escrituras; en la Biblia se pueden encontrar alusiones a esta figura como elemento moral, por lo que los autores arriba traídos a colación se sentían autorizados para su interpretación de los fenómenos naturales. *Isaías* 14, 13, ha sido entendido como una alusión al orgullo de Lucifer que lo precipita al abismo³⁷. La exégesis está de acuerdo en que *Cant.* 4,16 es una execración del maligno viento Norte y una invitación al benévolo viento Sur³⁸.

Rebasando el contexto cronológico que nos concierne podemos encontrar una insistencia en las mismas ideas: Lucas de Tui (siglo XIII) y San An-

31. *Gregorianum* (MIGNE, PL 193, col. 459 s.).

32. *Op. cit.* “[Hildegarda de Bingen] versteht die vier Kardinalwinde als die Stützen des ganzen Weltenbaus” (p. 29).

33. *Liber divinorum operum, Ibidem*, p. 70.

34. *Expositio in Cantica Cantorum, Ibidem*, p. 119.

35. CLARK, *op. cit.*, p. 138.

36. MAURMANN, *op. cit.*, p. 56.

37. *Sebedo in monte testamenti, in lateribus aquilonis; ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo.*

38. *Surge, aquilo; et venit auster: perfla hortum meum et fluant aromata illius.* Véase el Excurso I de MAURMANN, *op. cit.*

tonio de Florencia (siglo XV), dos eclesiásticos conocidos por su rigor y ortodoxia, utilizan el símil del *Aquilo* como origen del mal, las tinieblas, la soberbia³⁹. También en la España de la Contrarreforma se hace uso de él: Ángel Marinque (1610) habla de los “vientos de los vicios”; Jayme Rebullosa (1621) tiene claro que los vientos destructores del edificio eclesiástico son una metáfora de “los enormes pecados de los ombres”⁴⁰.

El simbolismo de los puntos cardinales en la Edad Media estaba lejos de ser una mera teoría libresca, reservada a los *scriptoria*; el arte de la época también se hizo eco de esta interpretación y de este modo la iconografía de las portadas en las iglesias respondía a un programa basado en la oposición Luz-Oscuridad, Pecado-Salvación, por lo que no es infrecuente que la puerta Norte presente una temática veterotestamentaria, normalmente centrada en la idea de la Caída del hombre y en la necesidad de hacer penitencia para llegar a Cristo, la Luz, que encontramos en las imágenes de la portada Sur⁴¹.

Aunque, como ocurre con muchas otras interpretaciones de aspectos de la iconografía medieval, en el caso de Artaiz se encuentra uno en el resbaladizo terreno de las hipótesis⁴², me atrevo a plantear la siguiente interrogante: dado que el trifronte navarro es una más que probable personificación del viento, que los vientos en la Edad Media –y específicamente en el siglo XII– tienen un componente moral, y que el capitel está situado en el Sur⁴³, ¿podría tratarse de una representación de tal viento y de su zona geográfica y, por añadidura, de la Divinidad? Estaríamos, de aceptarse esta propuesta, ante una interesante imagen de la Trinidad, cuya representación como trifronte dista de ser un hecho aislado en el arte occidental⁴⁴.

39. GILBERT, C. E.; “Liberale da Verona’s Picture of the North”, en CHROSCICKI, J. A., *Ars auro prior: studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Varsovia, 1981, pp. 217-21.

40. Cfr. DAVILA FERNÁNDEZ, M.^a P., *Los Sermones y el arte*, Valladolid, 1980.

Esta insistente demonización de ciertos vientos responde, creo, al mismo proceso que, dentro de un “recambio ideológico”, convirtió a los dioses antiguos en demonios. El célebre “Díptico de los Symmachi” (J. ARCE, *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, 1988, fig. 62) muestra, si se acepta la interpretación de RAFF (*op. cit.*, p. 91; A. St. CLAIR, “The Apotheosis Diptych”, *Art Bulletin*, XLVI (1964) pp. 205-11 es de la misma opinión), dos vientos elevando el alma de un emperador. Un modelo muy similar debió servir de inspiración para el estupendo relieve que ilustra la caída de Simón Mago en la Porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse. Aquí los vientos son transformados en dos poco recomendables diablos (KIRSCHBAUM, E. (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma... 1968 ss. s. v. “Teufel”, fig. 4).

41. Es el caso de la catedral de Santiago de Compostela. Es muy útil el excelente estudio de O. K. WERCKMEISTER sobre la función penitencial de la puerta Norte de las iglesias medievales: “The lintel fragment representing Eve from Saint-Lazare, Autun”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV (1972), pp. 1-30. (No he podido consultar el trabajo de M. C. MANSFIELD, *The humiliation of sinners: public penance in thirteenth-century France*, Ithaca, 1995, que supongo útil para esta cuestión).

42. Véase, por ejemplo. YARZA LUACES, J., “Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana”, *Cuadernos de arte e iconografía*, II (1988), pp. 27-46. CAHN, W. “Romanesque sculpture and the spectator”, en KAHN, D. (ed.) *The Romanesque Frieze and its Spectator*, Londres, 1992, pp. 45-60.

43. No se me escapa que tal ubicación de la pieza era casi inevitable.

44. Algunas referencias bibliográficas en SASTRE VÁZQUEZ, C., “_I sepulcro de doña Elvira de No-boa en San Francisco de Orense”, *Archivo Español de Arte*, 273 (1996), pp. 109-13. La identificación del capitel como imagen del viento ha sido aceptada por Paul Crossley y Michael Evans, del Instituto Courtauld de Londres, quienes tuvieron la amabilidad de leer una versión resumida del presente trabajo. Sin por ello intentar una extrapolación, es de mencionar que en el siglo XIV se representará en el claustro de la catedral de Pamplona un completo ciclo de los vientos: LLORENS GONZÁLEZ, M.^a D., “La representación de los vientos en el claustro de la catedral de Pamplona: notas para su estudio”, *Es-*

RESUMEN

Considerado tradicionalmente como simple decoración, el trifronte barbado que se puede ver esculpido en un capitel en la iglesia parroquial de San Martín de Artaiz (Navarra) es interpretado aquí como una personificación de los vientos. Basándose en textos contemporáneos (Hildegarda de Bingen y otros autores del siglo XII) es posible argumentar que tal imagen podría ser vista en la Edad Media como la de la propia Trinidad.

ABSTRACT

Traditionally considered as mere decoration, the thereefaced bearded figure carved on a capital at the romanesque parish church of San Martín de Artaiz (Navarra) is interpreted here as a personification of the winds. Resting on textual evidences (Hildegard of Bingen and other 12th-century writers) it is possible to argue that such an image could be understood in medieval times as the one of the Trinity.

pacio, Tiempo y Forma, Serie VII, 1989, pp. 51-62; agradezco a la profesora Clara Delgado Valero el haberme hecho notar este artículo. He recibido noticias de la próxima publicación (*Speculum*, 1997) de un trabajo de la profesora B. Obrist con el título "Wind Diagrams and the Medieval World Order", que supongo aportará nuevos datos.



Fig. 1. Capitel de Artai. Trifronte.



Fig. 2. Detalle de la figura 1.

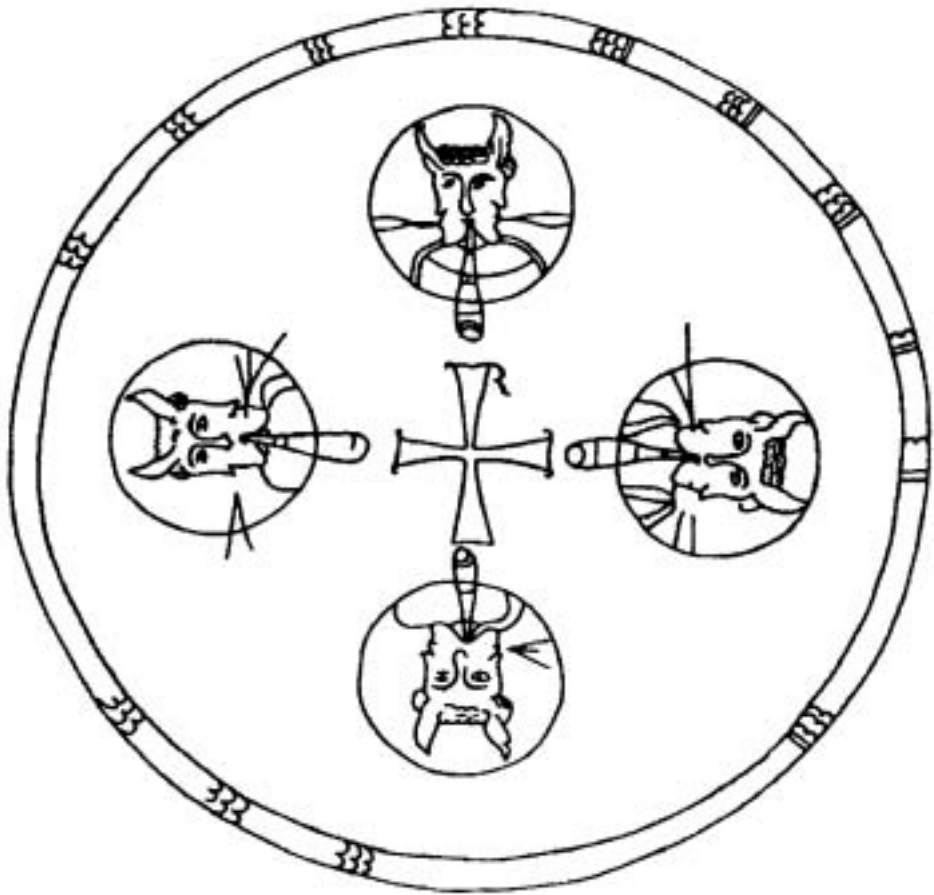


Fig. 3. *Rosa de los vientos*. c. 700. Verona, Biblioteca Capitolare. Cod. 89, fol. 3r.

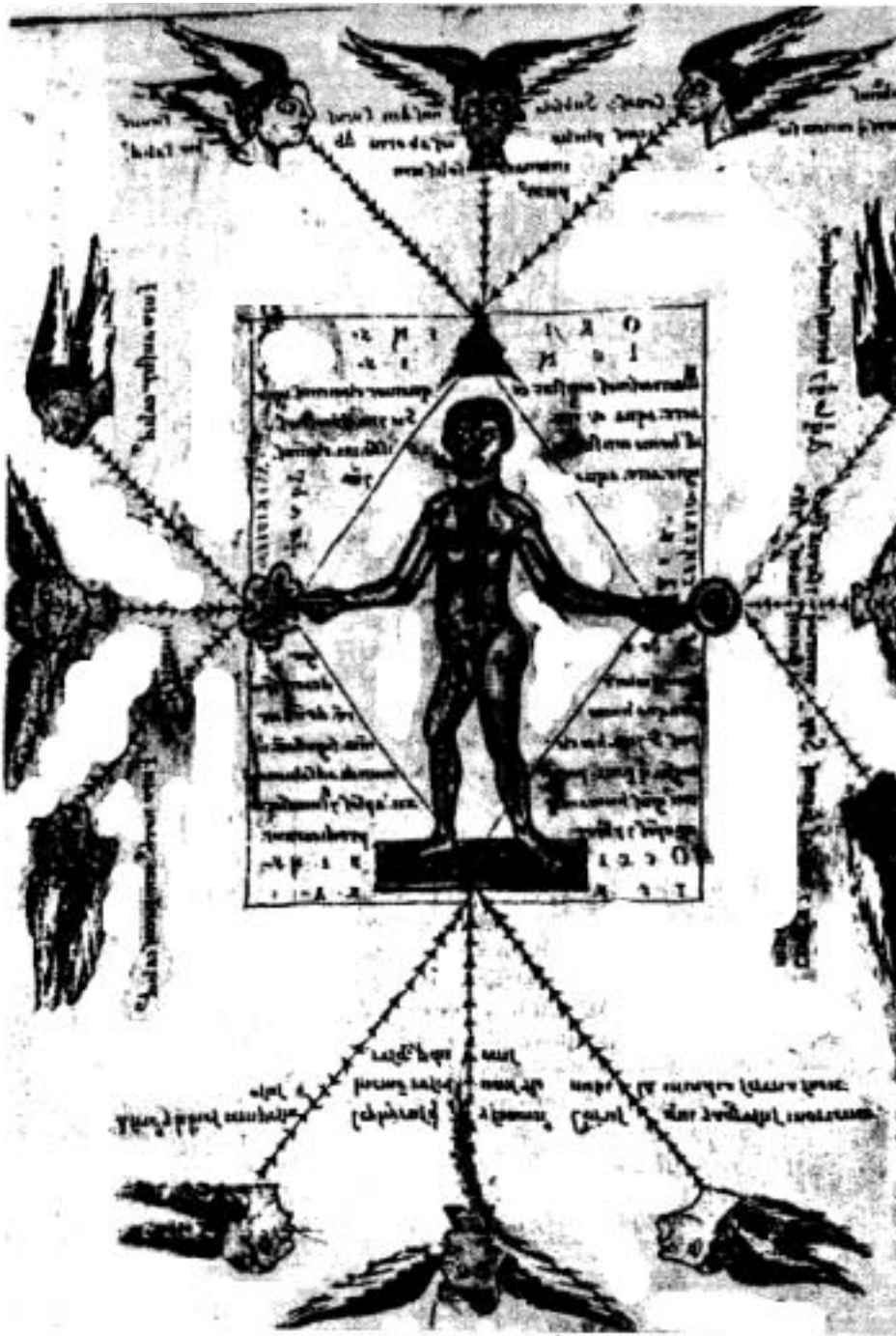


Fig. 4. El hombre-microcosmos y su relación con los vientos. S. XII. Viena, Nationalbibliothek, Cod. 12600, fol. 29r.



Fig. 5. Pintor de Oritia: Bóreas y Oritia. Ánfora ática con figuras rojas. Co. S. V. a. C. (?). Múnich, Staatliche Antikensammlungen, 2345.



Fig. 6. *Rosa de los vientos*. S. XII. Viena, Nationalbibliothek, Ms. 395, fol. 34v.