

UN INSECTO COMO EJEMPLO DE LA IMPRONTA ICONOGRÁFICA EN LA MEMORIA CULTURAL DE OCCIDENTE

Víctor J. Monserrat

Departamento de Biodiversidad, Ecología y Evolución; Facultad de Biología; José Antonio Novais, 12; Universidad Complutense, 28040 Madrid (Spain). artmad@bio.ucm.es

Resumen: Se realiza un recorrido histórico sobre la representación de la mariposa en las distintas manifestaciones artísticas de las diferentes épocas culturales europeas, desde los minoicos hasta la actualidad, demostrando una curiosa insistencia en representar a las mariposas con ocelos en prácticamente todas y cada una de sus imágenes, a pesar de ser proporcionalmente escaso el número de mariposas oceladas presentes en la fauna europea.

A partir de las primeras representaciones europeas de mariposas en la civilización minoica sobre diferentes sustratos, en su mayoría portadoras de ocelos, consideramos a estas imágenes como inicial icono que, como arquetipo o modelo inconsciente de la mariposa, ha quedado grabado en la memoria colectiva de Occidente y ha llevado a que las mariposas se hayan representado durante siglos así, mayoritariamente oceladas, de una forma innata y espontánea.

Palabras clave: Artrópodos, mariposa, entomología cultural, memoria cultural, Occidente.

An insect as example of the iconographic imprint on the cultural memory of the West

Abstract: A historical tour is conducted around the representation of the butterfly in the different artistic manifestations of the different European cultural eras, from the Minoans to the present, demonstrating a curious insistence on representing butterflies with ocelli in practically each and every one of their images, despite the proportionally small number of ocellated butterflies present in the European fauna.

Starting with the first European representations of butterflies in the Minoan civilisation on different substrates, most of them bearing ocelli, we consider these images as an initial icon that, as an archetype or unconscious model of the butterfly, has been imprinted on the collective memory of the West and has led to butterflies being depicted for centuries like that, mostly ocellated, in an innate and spontaneous way.

Key words: Arthropoda, butterfly, cultural entomology, cultural memory, the West.

Introducción

Presentamos esta nueva aportación en la línea de los artículos en los que intentamos contribuir a recopilar, comentar y dar a conocer los artrópodos, su importancia y su significación presentes en las creencias y las manifestaciones culturales y artísticas de las diferentes etapas y civilizaciones por las que nuestra especie ha ido caminando a lo largo de su andadura y su dilatada Historia, desde la Prehistoria, las Civilizaciones Mesopotámicas, Egipcia, Fenicia, Griega, Etrusca, Romana o Medieval en Occidente, sobre los artrópodos presentes en las ciudades de Florencia y Venecia en Europa y de Luang Prabang y Angkor en Asia, en ciertas actividades como la Alfarería, la Numismática, el Oficio de las Piedras Duras, del Azulejo, el Tatuaje o el Grafiti, así como sobre los artrópodos presentes en la Literatura Antigua (Mesopotamia, Egipto y Fenicia), Clásica (Mundo Greco – Etrusco – Romano) o Medieval (Cristianismo, *Los Beatos*, *Los Libros iluminados*), y también en particular en la obra literaria de algunos autores como Heródoto, Platón, Dante, Petrarca, Cervantes, Antonio Machado o Miguel Hernández, así como en la Literatura Budista e Hinduista.

En relación con las Artes Plásticas y Visuales (Pintura, Dibujo, Grabado, Cinematografía, etc.) hemos tratado la obra de ciertos autores y artistas como El Bosco, Goya, Van Gogh, Picasso, Dalí, Escher, Buñuel o Almodóvar o, por el contrario, la presencia de ciertos grupos de artrópodos en el Arte y la Cultura, sean arañas o neurópteros (para los lectores interesados en alguno de estos artículos, ver enlaces en: Monserrat, Entomología Cultural).

Ahora presentamos esta nueva contribución que versa sobre la representación de un insecto como ejemplo de la impronta iconográfica grabada en la Memoria Colectiva de Occidente, es decir, de cómo hemos heredado en nuestra cultura occidental la forma de imaginar, reproducir y visualizar a ciertos insectos y, en este caso, elegimos la mariposa como uno de los elementos entomológicos más citado y reproducido en las manifestaciones culturales de Occidente, sea en su Literatura, Arquitectura, Artes Plásticas, Artes Decorativas, Artes Gráficas, Artes Escénicas, etc., y tratar de explicar por qué, durante siglos y de forma abrumadora, se ha representado a la mariposa ocelada, como arquetipo de la imagen de la mariposa grabada en la Memoria Cultural de Occidente, desde los minoicos hasta el presente. El tema ha sido frecuentemente citado por el autor (ver ejemplos en el enlace Monserrat, Entomología Cultural), y ahora lo desarrollamos con mayor profundidad en este ensayo.

Aunque muchas de las imágenes reproducidas han sido realizadas por el autor, o tenemos permiso para reproducirlas, o son de libre acceso, rogamos encarecidamente a los propietarios de los correspondientes copyright de algunas de las obras que ahora se incluyen, que sean comprensivos, flexibles y tolerantes, y que entiendan que, también en esta ocasión, sólo intentamos promocionar la Cultura y el Conocimiento, y en particular la Entomología Cultural y hacer más didáctico el desarrollo de la idea que ahora desarrollamos y nos ocupa.

Comentario previo

No es fácil definir qué es la Memoria Cultural (Colectiva), que hunde sus raíces en el lejano origen de las diferentes culturas, en nuestro caso occidental de Mesopotamia, Egipto y, especialmente, del Mundo Greco-Latino (con la enorme aportación del Mundo Islámico que, en el caso que nos ocupa, tendrá poca trascendencia por la iconoclastia del Islam).

En la primera mitad del siglo XX, el sociólogo Maurice Halbwachs (1877 - 1945) y el crítico literario y filósofo Walter Benjamin (1892 - 1940) publicaron trabajos pioneros sobre la dimensión social de la memoria, así como las primeras consideraciones sobre la transmisión de la propia experiencia (Benjamin, 1939-1940; Halbwachs, 1950). Pese a que los dos destacaban la importancia de la comunicación oral, se deja vislumbrar en sus textos el germen de lo que a partir de la década de 1980 empezó a llamarse “Memoria Cultural”, una memoria que no sólo se crea con base en relatos orales y la interacción cotidiana —es decir, mediante la voz— sino a través del uso de diversos soportes. Estos permiten almacenar y divulgar las versiones del pasado en espacios más grandes que los que constituyen los entornos de la memoria (Seydel, 2014).

A estas opiniones se unieron las del egiptólogo alemán Jan Assmann (1938), quien propuso distinguir entre “Memoria Comunicativa” y “Memoria Cultural” que serían, según él (Assmann, 1988), las dos formas en que se manifiesta la Memoria Colectiva de una determinada identidad cultural. Para él, la Memoria Comunicativa se articula en el discurso oral, se refiere al pasado reciente y se construye dentro de los marcos sociales existentes en un momento dado, y abarca entre tres y cuatro generaciones y, por lo tanto, aproximadamente entre 80 y 100 años, mientras que la Memoria Cultural se crea dentro de marcos culturales. Por supuesto estos últimos forman parte de los marcos sociales, pero se refieren al contexto específico de las representaciones simbólicas, las instituciones especializadas en el ámbito cultural, educativo, científico, etc., o bien a un orden ceremonial. Implica la utilización de diversas figuras de rememoración con diferentes grados de complejidad, objetivación y abstracción —por ejemplo, los mitos orales, los ritos cívicos que se realizan en determinadas fechas conmemorativas, los *performance*, las placas conmemorativas, las imágenes, los símbolos, los textos literarios, etc. (Seydel, 2014).

Los términos de Memoria Colectiva/ Cultural han despertado recientemente un gran interés, Connerton (1989) aborda el tema de cómo recuerdan las sociedades, Assmann (2011) mantiene la estrecha asociación entre la memoria cultural y las artes, apoyando la interacción de la memoria cultural con la memoria individual, y Olick (2011) trata de poner un poco de orden en el concepto de Memoria Colectiva.

La Memoria Cultural es construcción y afirmación de la identidad, de modo que se refleja en los procesos de asimilación y distinción de particularidades propias a un grupo o territorio. Su conocimiento se vuelve un imperativo necesario en la vida de los hombres, en cuanto su historia, las huellas de su pasado que permiten el acercamiento a sus raíces, confieren identidad cultural y reafirman el sentido de pertenencia a una sociedad determinada (Medina Pérez *et al.*, 2012).

Con las variaciones, progresos, aportaciones y adaptaciones que el desarrollo de la Historia Europea nos ha ido

trayendo (Febvre & Vivanco, 2001), y con muy escasas excepciones, no tenemos en Occidente una forma de ser, ya sea un tipo de organización social, familiar o personal, ni el tipo de leyes, ni de espectáculos, ni de calendarios, ni de cánones estéticos, ni de fiestas patronales o populares, ni de costumbres, ni de lenguas, ni de creencias religiosas o morales, etc., porque sí, sino porque somos herederos del hilo cultural que nos ha traído hasta aquí, y en ese historial, se han ido arraigando elementos innatos a nuestra civilización y sus diferentes diversidades, a veces de forma lógica e historiográficamente constatada, a veces de forma inconsciente (Febvre & Vivanco, 2001). La memoria cultural conformada por las identidades de los pueblos, mediante fiestas, ceremonias, ritos, interacciones sociales, costumbres, hábitos, tradiciones, valores, convicciones, etc., está asociada a una representación colectiva perdurable ante el paso de los tiempos (Medina Pérez *et al.*, 2012)

Y es pues en nuestras raíces occidentales donde podremos encontrar explicación a muchas cosas que hoy día apreciamos, sentimos o manifestamos de una forma inconsciente, no aprendida, pero fuertemente arraigada, siguiendo unos determinados cánones o modelos, a veces difusos y olvidados en el tiempo, que también puede aplicarse en nuestra forma innata de imaginar y representar a los insectos.

Hablamos de algo así como del Inconsciente Colectivo de Carl Jung (1875 - 1961) (sus ensayos, de importancia y extensión diversas, están fechados entre 1916 y 1954; ver enlaces, referencias y traducciones de algunos en la bibliografía citada), según cuya teoría, hay una serie de experiencias psíquicas, imaginarios y símbolos, cuya existencia no viene dada por los aprendizajes adquiridos, sino que se trata de experiencias que compartimos todos los seres humanos, independientemente de nuestras historias de vida individuales (Enlace Guzmán Martínez). Carl Jung, en su ensayo *Instinto e inconsciente* de 1919, menciona por primera vez el término «arquetipo», elemento que, aplicado a la representación iconográfica de los insectos en Occidente, debemos tener presente a lo largo de esta contribución.

Desde la teoría de Carl Jung se entiende "lo inconsciente" que habita en nosotros como una composición de aspectos individuales y colectivos. Esta parte secreta de nuestra mente tiene, por así decirlo, un componente heredado culturalmente, una matriz mental que da forma a nuestra manera de percibir e interpretar las experiencias que nos ocurren como individuos. Los arquetipos son la forma que le es dada a algunas experiencias y recuerdos de nuestros primeros antepasados, según Jung. Esto implica que no nos desarrollamos de manera aislada al resto de la sociedad, sino que el contexto cultural nos influye en lo más íntimo, transmitiéndonos esquemas de pensamiento y de experimentación de la realidad que son heredados (Enlace Torres). Es decir, los “arquetipos” quedan grabados en el inconsciente colectivo, en nuestro caso generando una “impronta” en Occidente que llega hasta nuestros días, también en la representación iconográfica de los insectos.

La RAE define “arquetipo” (Del lat. *archetypum*, y este del gr. *ἀρχέτυπον* *archétypon*, infl. en su acentuación por el fr. *Archétype*) como:

1. m. Modelo original y primario en un arte u otra cosa.
2. m. Ecd. Punto de partida de una tradición textual.
3. m. Psicol. Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad.

4. m. Psicol. Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo.

5. m. Rel. Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humanos.

Estos conceptos, especialmente el 1, 3 y 5, encajan con nuestra intención.

Por otra parte, la RAE define “impronta” (Del it. *impronta*, der. de *improntare* 'estampar') como:

1. f. Reproducción de imágenes en hueco o de relieve, en cualquier materia blanda o dúctil, como papel humedecido, cera, lacre, escayola, etc.

2. f. Marca o huella que, en el orden moral, deja una cosa en otra.

3. f. Biol. Proceso de aprendizaje que tiene lugar en los animales jóvenes durante un corto período de receptividad, del que resulta una forma estereotipada de reacción frente a un modelo, que puede ser otro ser vivo o un juguete mecánico.

A la segunda acepción, añadiríamos, no solo “en el orden moral de las cosas”, sino también conceptual o estética, y esta impronta nos influye en la percepción y modelos a seguir en las cosas representadas según unos cánones y patrones heredados en cada cultura.

Nos movemos pues entre estos términos: Memoria Cultural, Memoria Comunicativa, Memoria Colectiva, Inconsciente Colectivo, Impronta o Arquetipo para desarrollar este ensayo en base a la representación de la mariposa (“con lunares”) a lo largo de la historia de Europa, y por ende de Occidente.

Aunque solo los grandes animales y no los artrópodos suelen estar tenidos en cuenta en los tratados sobre los animales en el arte (Berry, 1929; Brion, 1959; Belves & Mathey, 1968; Flores, 1996; Rawson, 1997, etc.), a ellos nos dedicamos, y hemos elegido este insecto, la mariposa, por ser uno de los insectos más citados en la Mitología, Religión o Manifestaciones Culturales y Populares en Occidente y, por ello, uno de los más representados (junto a la abeja, el escarabajo y la mosca) en el Arte Occidental (Buttmann & Dingler, 1938/39; Brewer, & Sandved, 1977; Schimitschek, 1977; Collins, 1979; Burgess, 1981; Chastel, 1984; Dicke, 2000; Sprecher & Taroni, 2004). Iremos viendo, en la evolución de sus representaciones, cómo las más iniciales actúan de arquetipo y han dejado una impronta inconsciente y sutil, pero indeleble e imperecedera en las posteriores, es decir, la impronta, marca o huella que, en el orden iconográfico, sea artístico o popular y espontáneo, deja una imagen previa de la mariposa en otras posteriores.

La imagen de mariposa ocelada permanece hasta nuestros días en la memoria colectiva y en el ideario e inconsciente colectivo del Arte Occidental como impronta – arquetipo (Figs. 1 - 93), aunque, en realidad, sólo algunas especies europeas (pocas) de algunas familias, mayoritariamente nocturnas y por ello menos familiares, poseen alas con ocelos (*Lepidoptera: Saturniidae, Notodontidae, Attacidae, Syssphingidae* y algún *Sphingidae*), y muy pocas mariposas, entre las más familiares y diurnas, los poseen (*Lepidoptera: Satyridae* y algún *Nymphalidae, Papilionidae* o *Pieridae* o pequeños puntos en *Lycaenidae*) (Kirby, 1903; Hofmann & Marktanner, 1995; Still, 1996; Tolman, 2002; Lafranchis, 2004, etc.), y esta herencia occidental de la mariposa ocelada veremos que, hasta donde hemos podido estudiar, se remonta a Creta, y aún tiene un enorme arraigo y presencia en Occidente.

Anunciamos al lector que no queremos decir que todas, todas las mariposas representadas a lo largo de los siglos en Europa tengan ocelos, pero la frecuencia con que los portan es abrumadora (Figs. 1 - 93), y no puede ser casual, por lo que tiene que tener alguna explicación. Vamos a ello.

Resultados

En Occidente, superados sus orígenes y evolución previos a la Historia, donde incluso en estas fases prehistóricas ya pueden intuirse representados algunos insectos, quizás alguna mariposa (Monserrat, 2011a), y al margen de las Civilizaciones Mesopotámicas, Egipcia o Fenicia, de las que el Mundo Griego y Romano bebieron de forma insaciable y donde en unos y en otros también aparecen mariposas en sus creencias y manifestaciones culturales (Figs. 38, 39) (Monserrat, 2012a, 2013a, 2013b), ha de mencionarse también el Mundo Islámico que dejó una enorme aportación e influencia en Occidente (Bernus-Taylor, 1996; Vernet, 2001; Saliba, 2007), no siempre valorada en su importancia, y si bien en su normativa anicónica, la representación de animales o figuras humanas estaba vedada según la iconoclastia de *El Corán*, son miles de preciosas imágenes de insectos y otros artrópodos que su brillante legado nos ha dejado en su cerámica, en su cartografía y sobre todo en sus miniaturas y sus textos científicos, botánicos, agrícolas, astrológicos o médicos (Para el lector interesado se recomienda Butler, 1926; Lane, 1947; Marmura, 1965; Gingerich, 1986; Ajram, 1992; Saliba, 1994; Grabar & Ettinghausen, 1996; Ilyas, 1997; Blair & Bloom, 1999; Grabar, 2008; Tolan *et al.*, 2013; Blake, 2016, etc.), y en lo que nos compete, citemos como ejemplos el *Kitab al-Qanun fi-l-Tib (Canon de Medicina)* de Avicena (Ibn Sina) (980-1037), el tratado de medicina más leído en todos los tiempos, donde compendia mucha información sobre diversos insectos de interés médico; el *Tratado del estudio de los escorpiones* del médico persa Zayn al Attar (fallecido en 1403), que fue traducido y utilizado durante toda la Edad Media, e incluso algunos estuvieron vigentes hasta el S. XVIII en España, y ofrece bellísimas imágenes, a veces muy detalladas que exigen una precisa observación y que ejercieron una gran influencia iconográfica; la extensa obra "*Hayat al-Hayawan*" (literalmente *La vida de los animales*) del cairota al-Damiri (1341 – 1405) donde describe los 931 animales mencionados en *El Corán*, desde el león (*al-asad*) al macho de la abeja (*al-ya'sub*) que son alfabéticamente mencionados con sus particularidades, su uso en medicina y su presencia en las costumbres árabes; o los conocidos *Tratados sobre agricultura*, que fueron editados en la España musulmana entre los s. XI-XIII por autores como al-Zahrawi, Abulcasis, Ibn Bassal, Abu-l-Jayr, Ibn-al-'Awwam, Ibn Luyun, etc. Pero dejaremos los artrópodos en el Islam para otra ocasión, ya que para el caso que nos ocupa, la posible influencia iconográfica islámica en la impronta-arquetipos de Occidente se inicia en la Edad Media y de forma más imponente a partir del Renacimiento, y es por ello muy posterior a sus greco-romanos orígenes y a los cánones que ya se habrían fijado en Europa.

Partimos pues desde los orígenes del Mundo Griego y Romano, y en esta ocasión no citaremos las creencias, mitos, significación o citas literarias de la mariposa en estas dos civilizaciones, que ya han sido suficientemente tratadas (ver Hogue, 1975, 1987; Monserrat, 2011b, 2012b, 2013c, 2016a y su bibliografía citada), ni de su influencia popular, cultural

o religiosa en Occidente, ni haremos demasiados comentarios introductorios, ni nos extenderemos en aportar bibliografía sobre cada uno de los periodos posteriores, limitándonos en esta ocasión, por la trascendencia que consideramos conlleva, a dar una mayor información de los periodos iniciales donde comenzamos este estudio (Mundo Minoico-Micénico), con breves anotaciones y algunas escasas referencias correspondientes las posteriores épocas y temáticas tratadas (ver ejemplos en el enlace Monserrat, Entomología Cultural y su bibliografía citada), limitándonos mayoritariamente pues a la mera representación iconográfica de las mariposas y la evolución de su imagen desde entonces a lo largo de los siglos, tratando de escudriñar el posible origen de la extendida representación de mariposas con ocelos en la iconografía europea posterior (Figs. 1 - 93).

Partiendo de este contexto, corresponde al Mundo Minoico la génesis de la identidad europea (Papadopoulos, 2005; Koehl, 2017). Es sabido que la Civilización Cretense o Minoica se desarrolló en la Isla de Creta, a caballo entre Europa, Asia y África, donde se habían asentado hacia el 2.500 a. C. gentes alegres, refinadas, amantes de la belleza, comerciantes y pacíficas que fueron llamados minoicos en honor al legendario rey Minos, y en esta isla se generó y desarrolló la fascinante y enigmática Civilización Minoica, la primera gran civilización europea, contemporánea de los Sumerios y del Antiguo Imperio de Egipto de la que, salvo por los relatos y leyendas de los griegos, era completamente desconocida hasta los descubrimientos de Arthur Evans en 1899 que empezaron a desenterrar su interesante legado (Evans, 1930, 1991), y donde tras su descubrimiento, se ha demostrado que no faltan representación de animales (Vanschoonwinkel, 1990).

Es a partir de esta Civilización Minoica donde hallamos las primeras representaciones de mariposas en Europa o que, dentro de su estética, pueden representar mariposas. Es aquí, en sus representaciones de mariposas, donde encontramos el germen y origen de esta fijación icónico-cultural en Occidente y donde, muy probablemente relacionadas con la sericultura, aparecen frecuentemente (prácticamente en su totalidad) oceladas (Figs. 1 - 16, 33 - 37).

Mucho antes de que la conocida y domesticada *Bombyx mori* Linnaeus, 1758 (*Lepidoptera: Bombycidae*), junto a semillas de morera (*Morus alba* Linnaeus, 1753) fuera introducida en Occidente desde China a Bizancio (c. 550 d.C.) (Zeuner, 1963; Hundt, 1969; Wild, 1984), a través de varias referencias en la Literatura Clásica tenemos citas sobre la producción de seda en esa zona y periodos en la que estos griegos obtenían la seda: Aristóteles (*Historia Animalia* V: 19.6) y Plinio (*Historia Naturalis* XI: 75-78), ubican esta producción en la Isla de Kos (isla griega del Dodecaneso, en el mar Egeo), o citan vestidos hechos de seda en esta isla como Horacio (*Satires* I, 11: 101-102) u Ovidio (*Ars Amatoria* 11: 298), y también se menciona su producción en la Isla de Amorgos (también del mar Egeo, la más oriental del grupo de las Cíclades) por Aristofanes (*Lysistrata* 45: 150), quien también habla de sus vestidos de seda (*Lysistrata* 140-52, 434, 737-8). También Platón (*Epístolas* XIII: 363A) habla sobre la lujosa y transparente ropa de Amorgos, Herodoto (I: 135; II: 84; VII: 116) o Jenofonte (*Cyropaedia* VII i: 40) también la citan y Tertuliano (*De pallio* 4) llama mediana a la ropa de seda, lo que implica un origen en Persia o Suidas (*Lexikon*) y dice que "Amorginon" y "Amorgis" (probablemente de Amorgos) es "como el lino y muy caro...

mucho más fino que el algodón o el lino", y otros autores como Estrabón (XV.I.ZO), Plinio (*Historia Naturalis* XXI.11) o Virgilio (*Georgics* 11.121), le dan el nombre de seda durante el periodo romano (sericon, derivado de *Seres* del Chino). También fue referida como *Coa*, en relación con la Isla de Kos (Horacio *Satires* 1.11.101-3; Tibullus (11. 111.53-4), Ovidio (*Ars Amatoria* 11. 297-8) (Panagiotakopulu *et al.*, 1997). Todo esto demuestra su conocimiento sobre la sericultura en esta primera etapa de la Civilización Griega (Panagiotakopulu *et al.*, 1997) y que sin duda se extendió por el Mediterráneo Occidental, pues hay referencias etruscas donde se valoraba especialmente la seda proveniente de Mileto, de lo que se deduce el cultivo de ciertas mariposas en estas zonas de Anatolia y Egeo, y con posterioridad, Tertuliano (c. 160 – c. 220), refiriéndose a la seda, afirmaba que Alejandro conquistó a los medos, pero que el traje medo (de seda) conquistó a Alejandro.

Al margen de los escritos, sobre su utilización textil, parece evidente a través de sus representaciones pictóricas, con la presencia de ropa de seda sobre algunas de las mujeres representadas en cerámicas y pinturas murales minoicas, que visten blusas diáfanas bajo de un chaleco/corpiño abierto (Ventris & Chadwick 1973), y la presencia de prendas transparentes en sellos, anillos y estas pinturas murales sugiere un extenso uso de estos tejidos finos en la ropa de las clases acomodadas, especialmente de la Edad del Bronce del Egeo tardío.

Plinio (*Historia Naturalis* XI: 75), en un pasaje bastante confuso, enumera las plantas alimenticias de la oruga, e incluye la planta hospedante tanto de *Pachypasa otus* como de *Saturnia pyri* y sugiere que las fibras de seda se obtenían al raspar los árboles, pudiendo confundir la recolección de fibras vegetales con la recolección de los capullos en la naturaleza, como parece deducirse de algunos sellos (Figs. 9, 10) (Richter, 1929; Panagiotakopulu *et al.*, 1997). Y el término "El temblor del árbol" o el de "Sacudir árboles" común en la iconografía minoica y micénica, y que en ocasiones ha quedado representado en algunos anillos (Figs. 9, 10), podría estar asociado con la recolección de capullos.

Por las citadas referencias de Plinio conocemos el cultivo en Kos a partir de la mariposa *Pachypasa otus* (Drury, 1773) (*Lepidoptera: Lasiocampidae*) (que no posee ocelos) y, sin embargo, la abundante presencia de ocelos en las alas de sus representaciones (Figs. 1 - 16, 33 - 37) sugieren a *Saturnia pyri* (Denis & Schiffermüller, 1775) o *S.pavonia* Linnaeus, 1758 (*Lepidoptera: Saturniidae*) (que sí poseen ocelos) como las candidatas más probablemente utilizadas por ellos en la obtención de la seda, no solo por su mayor tamaño que las haría más rentables, sino también por la anchura de las antenas que parecen tener algunas representaciones, y por la permanencia de ocelos en sus alas, en algún caso muy evidente (Fig. 1-6, 8, 12, 16), y sus capullos han sido conservados bajo las cenizas volcánicas merced a su calcificación (Panagiotakopulu *et al.*, 1997). Aquí está el germen de la curiosa la representación instintiva de mariposas con ocelos a lo largo de la Cultura Occidental como un elemento (impronta o arquetipo) vinculado a la imagen generalizada de la mariposa.

Las mariposas son relativamente comunes en las representaciones, tanto en sellos minoicos y micénicos (Evans, 1930; Younger 1983; Betts 1984; Davies & Kathirithamby 1986; Morgan, 1987; Panagiotakopulu *et al.*, 1997, etc.), como en pinturas murales (Evans, 1928; Nilsson, 1950;

Warren, 1987; Doumas, 1980, 1982, 1992, etc.), y es a través de la sigilografía y su gemología donde hallamos multitud de datos, y en bastantes ocasiones nos han llegado joyas, gemas, sellos y fragmentos de cerámica monoicos, que nos dan pistas sobre este cultivo y sobre la importancia que estas mariposas, mayoritariamente se representan oceladas (Figs. 1 - 10, 16), debieron tener para ellos.

Entre sus representaciones, con mucha frecuencia las mariposas aparecen asociadas al *Árbol sagrado*, que hunde sus raíces en Mesopotamia y en la mitología hitita, como en el anillo del Museo de Heraklion de Atenas (ver enlaces) del último periodo Minóico (1600 - 1550 a.C.), donde en presencia de una diosa en el centro, son visibles una mariposa o avispa y una libélula, o también en el *Anillo de Minos* (Fig. 10), donde se sugiere la existencia de árboles sagrados donde se recolectaban los capullos que aparecen almacenados bajo ellos, y en el *Anillo de Nestor* (Fig. 9) donde parece constatar su cultivo de una forma más evidente, en una escena que ha sido asociada a interpretaciones simbólicas de la mariposa minoica en relación con las almas de los difuntos (Nilsson, 1950), y que constituye el germen del Mito de Psyche (Figs. 19, 40) (Mirimonde, 1968; Marinatos, 1993, 2000) que será un tema recurrente durante siglos, y ejemplos pondremos. Más lejos, en el oeste de la India, el polilla de seda *Antheraea mylitta* Drury, 1773 (*Saturniidae*) fue considerada un animal sagrado, y las manchas oceladas de sus alas se veían como el chakra o disco del dios Vishnu (Wardle, 1891), y si retrocedemos aún más en el tiempo deberíamos citar a Mullissu, diosa consorte del dios asirio Ashur, quizás idéntica a la diosa sumeria Ninlil, esposa del dios Enlil, y Mullissu se identifica con Ishtar de Nínive en la época del Imperio Neo-Asirio, y hay quien propone que Mullissu sea la diosa a quien Herodoto llamó Mylitta e identificó con Afrodita (el nombre Mylitta puede derivar de Mulliltu o Mullitta, la variante babilónica de Mullissu, donde un culto estaba conectado con el templo Ekur en Nippur y el otro con Kish en Sumer) (Panagiotakopulu *et al.*, 1997). Como vemos si “tiramos de la cuerda de la Historia, todos salimos del mismo ovillo.

Es evidente que todo este cúmulo de representaciones de mariposas minoicas (oceladas) demuestra un gran interés por este insecto, y tuvo que ser consecuencia de la riqueza que les proporcionaba el comercio de la seda que de ellas obtenían, y no es casual verlas representadas (oceladas) en discos de oro (Figs. 11, 12, 35) con los que hacían sus transacciones o en sus frescos sobre sus barcos con los que la comerciaban (Figs. 13, 33, 36). Por la trascendencia iconográfica respecto al tema que tratamos (mariposas oceladas), conviene detenerse en alguno de los más interesantes ejemplos que el tiempo nos ha legado, nos referimos a sus frescos, milagrosamente conservados. En alguno de ellos hay representaciones de mariposas, mayoritariamente portadoras de ocelos, que avalan nuestra hipótesis, y ejemplos son alguno de sus más conocidos murales, como el *Caballero de los lirios* de Knosos (Fig. 34) donde se aprecia el interés de esta cultura por las mariposas, y también en este *Palacio de Knosos* (c. 1500 a.C), lleno de innovaciones arquitectónicas jamás antes conocidas, aparecen enigmáticas figuras sobre las piedras de sus muros en forma de mariposa (*Lepidoptera*) (*lapis*). También debemos referirnos a uno de los *Frescos de Akrotiri* (en la Isla de Santorini, también llamada Thera), el *Fresco de los barcos de la Casa del Oeste* (Figs. 13, 33, 36), cuyo excelente estado de conservación se debe

al hecho de que estuvo cubierto por las cenizas de una erupción volcánica datada a mediados del II milenio a. C., y que parece utilizar a las mariposas con un carácter más laico, en una escena bastante festiva, en la que se exponen seis barcos comerciales donde, al margen de los personajes y del cargo, varios delfines y aves parecen contribuir con alegría a la procesión (Doumas, 1983, 1992), pero además en dos de ellos aparecen diminutas figuras de mariposas en la proa (Barco 1) o tiene dos en proa y dos más en el mástil (Barco 2), que parecen tener diferentes alas (Figs. 13, 33, 36), en uno tiene alas con un borde festoneado, y en el otro es puntiaguda con un contorno suave (Morgan, 1987) y, en cualquier caso estas figuras de mariposas, son muy similares a las que aparecen en alguno de sus sellos, quizás utilizadas en esta ocasión como metáfora de lo que se transporta y comercia (¿seda?) o quizás como símbolo de ostentación de riqueza y poder (¿seda?).

Parece evidente que en las Civilizaciones Minoica y Cicoládica veneraban a las mariposas aportándoles riqueza por ellas proporcionada, por lo que las acaban representando (oceladas) sobre joyas, gemas o finalmente asociadas a deidades femeninas en la Vieja Europa, sea la Gran Diosa, Diosa Madre o Diosa Universal (forma similar a lo acontecido con Atargatis e Ishtar en Mesopotamia o de Neith en Egipto) (Johnson, 1988; Gimbutas, 1989, 1991, 1996; Gimbutas & Marler, 1991; Downing, 1999), con frecuencia simplificada su imagen en forma de triángulos opuestos (bipenes) donde aparecen esquematizadas (Monserrat, 2011a), con frecuencia con puntuaciones (ocelos) (Figs. 5, 6, 14, 15, 37).

Sus relaciones comerciales con Egipto tuvieron una enorme importancia y, fuera de influencia uni- o bidireccional, resulta interesante la representación de mariposas oceladas en algunos frescos egipcios (Figs. 38, 39), irrepetible civilización de la que el mundo Greco-Romano también tomaría nuevas influencias.

Pues bien, en este crisol de culturas, la influencia iconográfica de las mariposas minoicas oceladas resulta evidente al aportar sus improntas arquetípicas a la imagen de la mariposa al Mundo Cicoládico primero, donde estas actividades y creencias relacionadas con las mariposas estaban, como hemos visto, presentes, y más tarde al Mundo Micénico, donde también debían estar presentes, y donde no es infrecuente la presencia de mariposas, y de hecho en Miceas la mariposa era considerada símbolo del renacimiento y la resurrección, y por ello de la citada Diosa Madre (Figs. 5, 14, 15, 37). Todo ello llegará al Mundo Griego, donde las deidades se asimilan y readaptan (Marinatos, 2000), y donde volvemos a ver representadas mariposas oceladas en gemas, monedas, estatuaria, frescos y cerámica (Figs. 17 - 20, 40) (Hearn, 1926; Boardmann, 1968, 1970; Robertson, 1997). Para ampliar elementos relacionados con las mariposas cicoládicas se recomendada la obra de Downing (1999), para las minoicas se recomienda Evans (1930), quien recoge una gran cantidad de datos sobre las mariposas y las crisálidas minoicas en sus manifestaciones y creencias, y sobre las mariposas en el Mundo Griego se recomienda Davies & Kathirithamby (1954), Gil Fernández (1959), Scarborough (1979), Beavis (1988), Bellés (1997) y Moret (1997).

El Mundo Etrusco primero y Roma después captaron toda esta herencia zoológica griega y la asumieron adaptándola como propia (Toynbee, 1973), y sus deidades aladas son frecuentemente representadas, tanto en esculturas como

en frescos (Andreae, 1974; Barbet, 1985), y muchas sugieren mariposas, y con frecuencia aparecen oceladas, como se observa, en el caso de los etruscos en el fresco de la *Entrada en el Elysion del alma de la niña Octavia* del Museo de las termas en Roma, la *Tomba dei Caronti* o la *de la familia Anina* en Tarquinia (finales s. IV a.C.), así como en algunas de sus piezas que también se sugieren elementos entomológicos ancestrales, sean las crisálidas de mariposas, muy frecuentemente citadas como “capullos”, y en el caso de Roma podemos poner como ejemplos los frescos de *Cupido y Psyche haciendo perfume* (50 – 75 d.C.), del *J. Paul Getty Museum* de Los Angeles, los Amorcillos de la *Casa de los Vetti* en Pompeya (c. 100 a. C) del *Museo Arqueológico de Nápoles*, la escultura en terracota de *Eros y Psyché con alas de mariposa* procedente de Éfeso (Turquía) (S.I), del *Musée archéologique d'Ephèse* (Figs. 40, 42), o los *gruteschi* de las *Termas de Tito* y del *Domus Aurea* en Roma (Monserat, 2013c).

Tras la caída del Imperio Romano y la llegada del Cristianismo, todo este acervo cultural milenario se destruye, modifica o readapta a las nuevas normas morales, a veces con interpretaciones contradictorias, y casi siempre cargadas de ignorancia y fanatismo. El politeísmo y las deidades paganas acabaron en la Trinidad y en el Santoral, las fechas anuales paganas más señaladas gestaron el calendario cristiano, los espectáculos en estadios y circos acabaron en justas, torneos y Autos de Fe, y las Saturnales paganas sobrevivieron en los Carnavales. Toda la pagana alegría de vivir y disfrutar se convirtió en temor, culpa y castigo, y la mayor parte de los animales, y los insectos entre ellos, que alguno había sido incluso elevado a las deidades o a los más apreciados valores se satanizan y pasan, mayoritariamente, a los infiernos como elementos asociados al mal, al pecado y a los vicios. Por ejemplo, la lechuza de Minerva que representaba la sabiduría pasó a considerarse animal macabro y siniestro símbolo de la soledad, de la noche, de la oscuridad y de la muerte, y por si fuera poco de la herejía, o a veces con interpretaciones duales o contradictorias, como el omnipresente sagrado escarabajo de los egipcios, asociado al Sol naciente, o las mangostas, devoradoras del mal-serpientes, especialmente veneradas en el Egipto de la XII Dinastía o el águila, atributo y símbolo de Júpiter, acaban siendo asociadas con la figura de Cristo, o las connotaciones delficas del caracol con su resurrección, ejemplos de cómo las significaciones de culturas antiguas o de creencias ancestrales “paganas”, tras varios siglos, acaban readaptándose o teniendo un significado distinto al original, e incluso se logran simbologías con interpretación contraria a las *Sagradas Escrituras*.

Pero no fueron solo las ideas, las intenciones y los conceptos los que cambiaron, sino que se pasaron a los hechos. Durante los siglos IV y V la Iglesia Cristiana demolió, quemó, destruyó o fundió una inmensa cantidad de obras de Arte Clásico, en proporciones simplemente asombrosas (Nixey, 2018). Algunos de los considerados más “intelectuales” pensadores cristianos atizaron esta llama del terror, y el propio San Agustín, por ejemplo, exclamó: “*¡Que toda superstición de paganos debe ser aniquilada es lo que Dios quiere, Dios ordena, Dios proclama!*”. Dijo que no era crueldad sino bondad vencer con varas a quienes tenían creencias incorrectas, y al final la violencia y la destrucción a manos de la barbarie cristiana fue terrible e irreparable.

Y no hablamos de los recientes ataques yihadistas del ISIS, sino de cristianos muchos siglos antes, cuando la

nueva religión se imponía a golpes de fanatismo y de terror. Y no nos referimos solo a la destrucción del Patrimonio Monumental Clásico (no solo se derrumbaron las estatuas de la ciudad de Palmira, también cayeron las del *Partenón* de Atenas y se desfiguraron las imágenes del egipcio *Templo de Dendera*, dedicado a la diosa Hathor, o el templo considerado el más hermoso del mundo, el *Serapeum* de Alejandría, clausurado en julio del año 325, posiblemente bajo las órdenes del emperador Constantino y arrasado por una multitud de cristianos por orden del obispo Teófilo hacia el año 391 d.C., y evidentemente, tampoco se salvó su *Museion*, el templo dedicado a las musas), sino también a sus textos: lo que quedaba en la *Gran Biblioteca de Alejandría* con una pérdida irreparable de obras, entre otras todas las del pensador griego Demócrito. El propio Agustín escribió sus *Comentarios a los Salmos* tras raspar encima del único ejemplar que sobre pergamino quedaba de *Sobre la república* de Cicerón, una obra biográfica de Séneca desapareció para copiar otro *Antiguo Testamento*, o un códice con las *Historias de Salustio* se raspó para dar lugar a más escritos de San Jerónimo. Se calcula que sólo un uno por ciento de la Literatura Greco-Latina sobrevivió a estos siglos, el noventa y nueve por ciento se perdió para siempre. Este período presenció la mayor destrucción de arte que la historia humana haya visto jamás, desde Antioquía a España (Nixey, 2018 y enlaces Arjona, 2018 y Colomé, 2018).

Al margen de lo recuperado vía Islam, probablemente lo que se salvara fuera gracias a siete hombres que en el año 532 d.C. huyeron de Atenas hacia Oriente con un parco equipaje de libros, eran los últimos miembros de *La Academia*, la más famosa escuela de Grecia fundada por Platón mil años antes. El resto, cientos de miles de manuscritos, bibliotecas y textos clásicos se perdieron para siempre en las llamas del fanatismo y la ignorancia, y con ellos muchos datos que pudiéramos haber conocido para este estudio. Por si fuera poco, las Crisis Iconoclastas en Bizancio (730-787, 814-842, definitivamente abolida por Teodora en el 843), provocaron destrucciones masivas, por razones religiosas o por fanáticos, de cientos de libros manuscritos y daños incalculables en su herencia iconográfica a lo largo de las disputas iconoclastas, frenando la propagación de la cultura bizantina en Occidente y, si bien se prohibieron las imágenes de Dios, de Cristo y los santos, más tarde se permitió cierta representación de animales, mayoritariamente vertebrados con marcado sesgo simbólico para la Cristiandad, y fueron de libre uso las flores, las plantas y otros ornamentos, a la manera de la iconografía y los arabescos islámicos. También allí cientos de textos se perdieron para siempre en las llamas del fanatismo y la intolerancia, y con ellos muchos datos que pudiéramos haber conocido para este estudio, pero sabemos que algunos de sus textos médicos y científicos incluían artrópodos y posibles representaciones del insecto que nos ocupa (Kádár, 1978).

Algo parecido volvería a pasar tras la conquista de Granada con la quema de más de 4.000 manuscritos nazaries en 1499 o 1500 (la fecha exacta no se conoce) por orden del confesor y asesor de la reina Isabel la Católica, el Cardenal Cisneros (únicamente se conservaron los referidos a medicina), o más tarde, a finales del siglo XV en Florencia con una importante quema de libros y obras artísticas de considerable valor, considerados como inmorales, en la llamada “Hoguera de las vanidades”, promovida por Girolamo Savonarola (1452 - 1498), al igual que en tiempos de Cromwell

(1532 - 1540), cuando un enorme número de *Libros de Horas*, misales, etc., fueron destruidos como papistas y supersticiosos, perdiendo para siempre multitud de textos irrecuperables y con ellos seguros datos sobre la representación de nuestro insecto en aquellos textos.

Sobre el tema que nos ocupa, y no ya meramente físico, sino desde el punto de vista simbólico y “didáctico”, los pocos insectos que “se salvaron” de esta quema medieval (sea ideológica-moral o material-real), fueron la abeja, la hormiga y la mariposa, y como ejemplo de las adaptaciones del Mundo Pagano al Mundo Cristiano y con interpretaciones opuestas citemos a la mariposa (diurna): como símbolo de ligereza, inconstancia, del alma (tanto de pecadores y condenados como de justos y salvados), de la resurrección, la salvación, la pureza, el recato y la Virgen María (herencia de Psyche), en oposición con la mariposa (nocturna): como símbolo de la muerte, la ignorancia, la tentación y el pecado (Mirimonde, 1968; Monserrat, 2014, 2016b).

Desde el punto de vista iconográfico la imagen de la mariposa medieval se adapta a estos nuevos cánones, pero retiene la impronta “pagana” heredada, es decir, la pertinaz concurrencia de ocelos sobre sus alas, tanto en las mariposas como en otros seres voladores, tanto “buenos como malos” (Figs. 22, 43 - 50).

En el Medioevo, las manifestaciones culturales y artísticas estaban totalmente al servicio de la nueva fe y, circunscribiéndonos a las manifestaciones no monumentales de sus animales, y a pesar de la permanencia y el cierto respeto en las opiniones de algunos autores clásicos como Aristóteles (Steel *et al.*, 1999), tanto en los *Bestiarios* y *Physiologus* como en *Los Beatos* de la Alta Edad Media, se intenta consolidar el Cristianismo con miles de terribles imágenes moralizantes con infiernos, castigos, demonios y seres diabólicos, mientras que en la Baja Edad Media, aparecen otras obras de carácter más amable, especialmente en sus preciosos *Evangelarios*, *Salterios* y *Libros de Horas*. En ambos tipos de textos, tanto en los “*bichos buenos como malos*” es persistente y recurrente la presencia de ocelos en sus imágenes más o menos asignables a mariposas y otros seres voladores (Figs. 22, 43 - 49).

Respecto a los “bichos malos”, y con todo su acervo Mesopotámico-Greco-Romano, en la Iconografía Medieval Cristiana, aparecen todo tipo de mostruities, desde los mitológicos a los animales “normales”, convertidos en peligrosos monstruos que ilustran sus *Bestiarios* y *Physiologus* (Buttmann & Dingler, 1938/39; Barber & Riches, 1971; Clebert, 1971; Klingender, 1971; Baur, 1974; Mermier, 1977; Wittkower, 1979; Diekstra, 1985; Clark *et al.*, 1989; Benton, 1992; Hicks, 1993; Charbonneau-Lassay, 1996; Flores, 1996; Houwen, 1997; Malaxecheverría, 1999; Comte, 2001, etc.), incluyendo muchos seres alados, alguno ocelado, pero en los que no “encaja” la virginal mariposa que mencionamos. También va siendo progresiva la representación de demonios con aspecto humanoide que va tomando fuerza a partir del s. X (Mode, 1975; Yarza Luances, 1979, 1996; Heider, 1995), cada vez más y más maléficos, más feos, con más pinchos y más cuernos, y casi siempre de color negro. Pero pronto aparecen demonios alados y muchos con alas oceladas que serán habituales en la iconografía medieval y renacentista (ruego al lector que entienda que en este punto no es fácil asignar el “orden” a las alas de estos maléficos seres alados), y por citar solo algún ejemplo mencionemos los demonios con alas oceladas, desde los que

aparecen en los *Beatos* (por ejemplo en el *Beato de la Rioja* o *Beato de Fernando I y Sancha*, f. 287), o en obras posteriores como el *Milagro de San Benito* de Spinello Aretino (c. 1350 – c. 1410) en *San Miniato al Monte* o en *Las tentaciones de San Antonio* (c. 1515) de Matthias Grünewald (Fig. 50), a las calcografías y entalladuras de Martins Chongauer (1445 – 1491), Lucas Cranach (1472 – 1553) o Pieter van der Heyden (1530 – 1576), y a veces también con que-las/ queliceros aracnoides, como los que aparecen en los mosaicos del *Baptisterio de San Giovanni* de Florencia. Otros seres maléficos también acabarán teniendo alas oceladas, y ejemplos son las versiones de *San Jorge y el Dragón* de Paolo Uccello (1397 - 1475) (Fig. 52) o en diversas tablas de Jheronimus van Aken, El Bosco (c. 1450-1516), en las que seres diabólicos (y hasta algún ángel) parecen portar alas de mariposas, y muchas de estas “mariposas” tienen las alas oceladas, como en las *Tentaciones de San Antonio* de Lisboa, *El Carro de heno*, *El Jardín de las delicias* de El Prado, *La muerte del avaro* de la National Gallery de Washington, *El Infierno* de la Akademie der Bildenden Künste de Viena o *El Juicio Final* del Groeningemuseum (Monserrat, 2009a, 2014, 2016b), elementos que son muestras iconográficas de la “progresiva” demonización (nunca mejor dicho) de nuestros *bichos*, que “sin comerlo ni beberlo” acababan siendo ocelados.

La persistencia de los ocelos, inicialmente asociada a “los malos” alcanza en ocasiones a los más puros seres de la Cristiandad en algunas obras pictóricas, y ejemplo tenemos en *La Anunciación del Armario de la Plata* (*Armadio degli Argenti*) del *Museo de San Marcos de Florencia*, obra de Fra Angelico (1395 - 1455), donde el ángel posee alas de mariposa y claro, también oceladas (Fig. 51), en contraste con los terribles demonios alados de su *Juicio Universal* (1430) del Museo de San Marco de Florencia.

Respecto a los “*bichos buenos*” y, como hemos indicado, entre los insectos solo se salvan la abeja, la hormiga y nuestra mariposa que ahora nos ocupa. Es especialmente en las orlas e imágenes de página de los *Libros de Horas*, *Evangelarios* y *Salterios*, dentro de los llamados *Libros Iluminados* (previos a la “invención europea” de la imprenta), donde hallamos una enorme profusión de datos (Figs. 22, 43 - 49). Entre ellos, y con mucha frecuencia, encontraremos citadas y representadas mariposas y abejas que aparecen junto a flores en escenas especialmente dedicadas a la Virgen María o relacionadas con ella (Verdon, 2005), potenciando la idea de virginidad, de inocencia y de pureza. La presencia de mariposas y abejas asociadas a imágenes de la virgen va a adquirir un protagonismo evidente en estos textos, y esta idea también se va a extender en otras miniaturas a personas y temas no religiosos en los que el uso de mariposas va a potenciar el carácter puro y candoroso de la dama a quien se refiere el texto, y con frecuencia también van a verse acompañadas de flores blancas como símbolo de virtudes, principalmente la pureza y la limpieza.

Aunque en estos textos muchas “mariposas” están francamente idealizadas (y ya es bastante suponer que se llega a orden), es curiosa su frecuente presencia con las alas oceladas, y ahora incidimos en que sigue pareciéndonos curioso que, también en estos textos, incluso en las de color blanco, pocas mariposas (de las cientos representadas en estos textos) no sea oceladas (Figs. 22, 43 - 49), reflejo de la citada inercia iconográfica que mantenemos. Incluso es así en las mariposas que aparecen en escenas

con carácter humorístico, satírico o bien antropomorfizadas (Rowland, 1974) y generalmente lo son las referidas al alma, y también son oceladas con frecuencia las que se ven reflejadas en estas obras en la contraposición bien (mariposa) – mal (mosca), de las que hay numerosos de ejemplos (Monserrat, 2016b).

Sobre esta pertinaz presencia de ocelos en las representaciones medievales de las mariposas, comentemos de nuevo que pocas especies europeas son realmente oceladas (Kirby, 1903; Hofmann & Marktanner, 1995; Still, 1996; Tolman, 2002; Lafranchis, 2004, etc.), y por sorprendente que parezca prácticamente todas las mariposas que por centenares aparecen en estos textos medievales son oceladas (Figs. 22, 43-49), y “puestos a identificar” podrían sugerir *Pieridae*, *Lycaenidae*, *Nymphalidae*, *Satyridae*, *Saturniidae*, etc., y las especies más frecuentemente representadas parecen pertenecer a *Pieris brassicae*, *P. napi*, *P. rapae*, *Aglais urticae*, *Nymphalis polychloros*, *Vanessa atalanta*, *V. cardui*, *Inachis io*, *Brintesia circe* o *Saturnia pyri* (Figs. 22, 43-49), y ejemplos anotamos en las que aparecen en el *Libro de horas de Catherine of Cleves* (c. 1440) de la Morgan Library & Museum, en el *Breviario Belleville*, c. 1323 (fol 24v), en *La Sainte Trinité*, en el *Livre d'heures de Marguerite d'Orléans* (1430) (*Latin 1156B, folio 163*), en el *Libro de horas* de William Hastings, en los *Breviarios* de Jean Pucelle (1325) de la Biblioteca Nacional de París, en el *Breviario de Isabel la Católica* (1497) de la Biblioteca del Monasterio de san Lorenzo de El Escorial, etc. (Monserrat, 2016b).

Volviendo a la pintura, en algunos de los cuadros de este periodo se empieza a vislumbrar la incipiente influencia renacentista, donde los seres monstruosos alados (e imaginarios) se van acercando a otros con alas de especies que requieren una más precisa observación por parte del artista, e incluso a partir de sus alas se intuyen especies como *Papilio machaon* Linnaeus, 1758 (*Papilionidae*), como en *La lucha de los ángeles rebeldes* de Pieter Bruegel (1527/8 - 1569), o *Aglais urticae* (Linnaeus, 1758) o *Matiola jurtina* Linnaeus, 1758 (*Nymphalidae*) del *Jardín de las delicias* de El Bosco, todas oceladas, o en el fresco *Putti sujetando un cartucho* de la citada *Cámara de los esposos* de Andrea Mantegna (c. 1431 - 1506), con un angelote portando alas que recuerdan a *Vanessa atalanta* (Linnaeus, 1758) (*Nymphalidae*). Vemos pues que conforme va declinando la Baja Edad Media (con multitud de mariposas inventadas o idealizadas, con muchísima frecuencia oceladas) y empezaba a acercarse al Renacimiento, que llamaba a sus puertas, la representación de las mariposas tiende a ser mucho más fidedigna, reflejo de una más presente observación del Mundo Natural, y con representaciones más fieles a la realidad ya podemos empezar a atisbar cierta capacidad de “identificación” y a mariposas más o menos reconocibles. Vuelve a resultar curioso que, mayoritariamente, en estos casos con posible “identificación”, las especies más frecuentemente elegidas, sean de alas oceladas, o al menos punteadas, y con mucha frecuencia sus imágenes sugieren satíridos (*Satyridae: Erebia*), quizás *Saturniidae* (*Saturnia pyri* o *S. pavonia*), como en el *Libro de horas* holandés (c. 1500) de la Morgan Library & Museum (*MS G.5 fol.59*).

Como anécdota, bastante ilustrativa, citamos unos espontáneos dibujos realizados como “divertimiento” por los pintores sobre algunas embocaduras de las ventanas o sobre el doblez del lienzo (no serían visibles al estar detrás

del bastidor) del *Monasterio de Santa Clara* en Tordesillas (Valladolid), verdadera joya mudéjar (S.XIV), y resulta sorprendente la inclusión de “bichejos” con alas, mayoritariamente oceladas (Figs. 60, 61), que demuestra la persistencia iconográfica del inconsciente colectivo de sus hacedores que estamos tratando. Para el lector interesado en los seres alados e insectos de este periodo se recomienda la bibliografía citada y Monserrat (2009, 2011d, 2014, 2016b y bibliografía allí citada).

Con la llegada del Renacimiento, todo este inicial acerbo occidental (pagano) y medieval moralizado (cristiano) se libera, al menos parcialmente, del medieval yugo moral y atezante, y el Hombre y el Mundo Clásico con el Humanismo y el Renacimiento toman protagonismo, y la Ciencia inicia su andadura alejándose de mitos, supersticiones, brujerías y alquimias. El artista observa, analiza y plasma, y las mariposas retoman su presencia con mayor objetividad y naturalidad, y si bien permanece la herencia e intencionalidad cristianas, también se mantiene la impronta de representarlas mayoritariamente oceladas, y ejemplo tenemos en las mariposas oceladas aparecen entre los “bichejos” de muchas otras actividades durante este periodo, y ejemplos son varios grabados salidos de la incipiente imprenta (Fig. 21), impronta que se mantendría en multitud de obras posteriores (Fig. 23) o en otras actividades como bordados y tapices (Figs. 62 - 64), dispares elementos y soportes que mantienen esta inconsciente forma de representarlas en Occidente.

Respecto a la Pintura renacentista (Perrens, 1946; Rossi, 1966; Symonds, 1977; Meiss, 1988; Racionero, 1990; Holmes, 1993; Rubin & Wright, 1999; Monserrat, 2009b, 2010a) podríamos citar numerosos ejemplos donde aparecen mariposas oceladas, pero para no extendernos nos limitamos a citar dos casos como muestra: a Alberto Durero (1471 - 1528) en la Escuela Alemana, que con cierta frecuencia ocela a sus “bichejos”, también a las mariposas, como en *La Virgen del lirio* de la National Gallery de Londres o en *La Virgen de la libélula* del Staatliche Museen de Berlin (Figs. 53, 54), y del prolífico renacimiento italiano mencionar a Dosso Dossi (1489 - 1542) y su *Júpiter, Mercurio y la Virtud* (1515-1518) del Kunsthistorisches Museum de Viena (Fig. 55), y entre los pintores florentinos de la segunda generación, volver a citar a Andrea Mantegna (c. 1431 - 1506), que en varias de sus obras, como en *Minerva persiguiendo a los vicios* (1502-1506) aparecen numerosos angelotes con alas de mariposas o de insectos idealizados, que le dan un carácter mitológico a la escena, entomológico elemento que ya lo había utilizado en su citado fresco *Putti sujetando un cartucho* de la *Cámara de los esposos* (1474) del *Castillo de los Gonzaga* de Mantua en la que hay ángeles con alas de arrendajo y de mariposa, alguna ocelada (claro) y otras que recuerdan a *Vanessa atalanta* (Linnaeus, 1758), en contraste con los angelotes más convencionales (con alas de ave) reservadas a sus obras de temas religiosos. La presencia de abundantes temas mitológicos y alegóricos en la pintura de este periodo indujo a la representación de numerosos angelotes con alas de mariposa que, “obviamente” oceladas, aparecen por doquier, y por poner algún otro ejemplo citemos *La edad de plata* (1587) de Jacopo Zucci (1541 - 1590) de los *Uffizi*, o alguna de las versiones de Domenico Beccafumi (1486 - 1551) sobre *La caída de los ángeles rebeldes* (1524) de la Pinacoteca Nazionale (Siena).

Naturalmente otras mariposas oceladas, en este caso más identificables, aparecen en este periodo, y ejemplo es la

Saturnia pyri (macho y hembra) de los frescos del *Quartiere degli Elementi* (1555) en Florencia de *Giorgio Vasari* (1511 - 1574), bella mariposa ocelada que aparecerá frecuentemente representada en todo el Arte Occidental, ya desde la Edad Media (Ej. Cybo d'Hyères, S. XIV), incluso en obras de pintores tan conocidos como Noel-Nicolas Coypel (1690 - 1734), Anne Louis Girodet de Trioson (1767 - 1824), van Gogh (1853 - 1890) o Salvador Dalí (1904 - 1989) (Crombie, 1952; Monserrat, 2009c, 2011c).

No podemos dejar de prestar atención a la aparición en este periodo de un nuevo (renovado) elemento decorativo: Los *gruteschi*, que cubrirán cientos de bóvedas, paredes y techos de palacios y edificios que, pacientemente decorados, fueron construidos durante el Renacimiento y siglos posteriores. Los *gruteschi* que iban apreciándose en toda Europa conforme veían la luz nuevas excavaciones y hallazgos de la antigua arquitectura romana y sus decoraciones (el término proviene de las grutas de las *Termas de Tito* en Roma, con ornamentaciones fantásticas y donde las tomó como modelo el *Domus Aurea* romano o *Casa de Oro*, grandioso palacio construido por el emperador *Nerón* tras el gran incendio del año 64). De carácter fantasioso y alejado de la realidad, en ellos los artistas tienen libertad para crear seres híbridos, con elementos florales, zodiacales, teromorfo y antropo-zoomorfo junto a todo tipo de elementos decorativos, sean arabescos, bucráneos, roleos, pilastras, etc., que se mezclan con multitud de elementos decorativos y simétricos donde aparecen seres frecuentemente alados, particularmente aves, pero también seres humanos e insectos, especialmente mariposas, mayoritariamente oceladas (Figs. 57 - 59) y que fueron modelo a miles de elementos decorativos en el Renacimiento Italiano (Zamperini, 2007) y etapas posteriores. Este tipo de decoración se aplicará a otros soportes, como la arquitectura, los tapices, la cerámica o la orfebrería con muy frecuentes mariposas oceladas (Figs. 62 - 64), y este gusto y esta estética se extenderán por toda Europa y llegarán a ser muy utilizados en palacios y salones del Barroco y Rococó (Yarwood, 1994), llegando hasta el Neoclásico con nuevas influencias pompeyanas (Fig. 65). Para el lector interesado en los insectos en estos periodos se sugiere Monserrat (2009b, 2010a, 2011d y la bibliografía en ellos citada).

El Manierismo da paso al Barroco y éste al Rococó donde, con su exuberancia ornamental (Schönberger & Soehner, 1960; Valverde, 1981; Viñamata, 1987; d'Ors, 2002; Guisti, 2005, 2006; Giorgi, 2007; Rolf, 2007), encontramos multitud de seres con alas oceladas, tanto en Arquitectura y Pintura como en Escultura, en las Artes Decorativas, sean trabajos de Piedras duras (Fig. 76), en Orfebrería o en Cerámica, tanto decorativa en arquitectura palaciega, como en porcelanas de uso diario, ver por ejemplo las mariposas oceladas en el *Salón de porcelanas* del *Palacio Real de Aranjuez* o en los azulejos de Portugal y España (Figs. 77, 81) o en la *Fuente con rinoceronte*, 1752 del Metropolitan Museum of Art de New York.

También podemos encontrar multitud de ejemplos de insectos ocelados en sus esculturas, tanto en temas religiosos, normalmente angelotes con alas de mariposas presentes en multitud de retablos barrocos, sea en Europa o en el Nuevo Mundo (Fig. 75), como en temas mitológicos o profanos, como en la estatua con *Psyche y el Amor* (1732), del Parque de la Villa Pisani de Venecia (Fig. 27).

Con el avance de la Ciencia que desembocará en La Ilustración (Fritz, 1964; Gaya Nuño, 1970; Rudé, 1978;

Benno, 1979; Im Hof, 1993; Díaz, 1994; Vovelle, 1995), y con el nuevo enfoque más racional y realista de las observaciones, se desarrolla en este periodo la mayor profusión de obras en la Pintura de Caballete, especialmente en *Bodegones* y *Naturalezas Muertas*, donde la profusión del mundo natural, también insectos, es omnipresente, y en ellos pueden identificarse cientos de especies de mariposas, unas corresponden a las que poseen ocelos y otras no.

Al margen de esta pintura naturalista y realista, en este periodo marcadamente simbólico y propagandístico, se potencia, aún más, una temática eminentemente clásica que multiplicará los ejemplos del tema que tratamos, nos referimos a la Mitología y los seres mitológicos, en alegorías pintadas en frescos de gran tamaño, muy al gusto de las dinastías de la época. Era pues necesario diferenciar los seres alados de carácter religioso del santoral cristiano (ángeles, angelotes) de los que formaban parte de la Mitología pagana (*putti* y dioses alados), y habitualmente se empleó alas de aves para los primeros y, de insectos para los *putti* y demás seres mitológicos (y siguiendo la entomofobia del Cristianismo los demonios y demás monstruos infernales mantendrán alas de insectos o de murciélagos, "por malos", y así alados, sean hexápodos o quirópteros, con frecuencia oceladas como veremos, se representarán por doquier en multitud de obras).

Serían cientos de ejemplos en los que las alas oceladas aparecen durante este periodo, para unos y otros, tanto en pintura mural como de caballete, y damos constancia de este hecho con algún ejemplo, como en *Las consecuencias de la guerra* pintada por Rubens (1577 - 1640) entre 1637 - 1638 para el Duque de Toscana y conservada en el *Palazzo Pitti*, donde pueden apreciarse dos angelotes con alas de ave que tienden a retener físicamente el cuerpo desnudo de Venus quien simboliza la paz y que tiende a seducir y detener a Marte que representa la guerra, y sobre ellos, otro angelote, éste más liviano y con alas oceladas de mariposa ("como así ha de ser") parece simbolizar la disuasión verbal que evite los desastres que la guerra originará, y que están representados a la derecha del cuadro, o en otros muchos ejemplos, como en la *Apoteosis de la Dinastía Medicis* (1685) del *Palazzo Medicis Ricardi* (Florencia), de Luca Giordano (Figs. 67, 69), en *Juno recibiendo la cabeza de Argos* (1730-1732) de Jacopo Amigoni en Moor Park, Rickmansworth (Hertfordshire) (Fig. 70), en *Psyche y el Amor* de Jakob Samuel Beck (1715 - 1778) en Rudolstadt, Stiftung Thüringer (Fig. 71), en el retrato de *Madame de Bourbon-Conti* (1731) de Noel-Nicolas Coypel (1690 - 1734) en el Ringling Museum of Art (Fig. 68), obras que anuncian y dan paso a nuevos estilos.

Con muchas menos exuberancias y excesos, las representaciones del Neoclasicismo y el Romanticismo (Gras Balaguerm, 1983; Bonilla & Agudiez, 1996; Pueyo, 2009; Ballesteros Arranz, 2015), presentan temáticas menos proclives a representar insectos, pero mantienen, no obstante, en su retomado Clasicismo, esta inercia de "ocelar" a seres alados, pero indistintamente sean mitológicos o religiosos, en los que lógicamente aparecen alas de "mariposas", tanto en escultura como en pintura, y el tema de los amores mitológicos, como el de Psyche estuvieron muy en boga en este apasionado periodo. Ejemplos evidentes tenemos en escultura en las obras de *Cupido y Psyche* de Antonio Canova (1757 - 1822), del Louvre, y en pintura citemos como ejemplos la *Alegoría de la primavera* de Johann Heinrich (1722

– 1789) del Schlossmuseum de Wilhelmsthal, en *Psyche recibiendo el primer beso de amor*, de Gérard (François Pascal Simon, 1770 – 1837), del Louvre, *El triunfo de Zephyr y Flora* del Palazzo Ca'Rezzonico de Venecia (Fig. 72) de Giambattista Tiepolo (1696 – 1770), *Flora y Zephyr* del Musée des beaux-arts de Mulhouse (Fig. 73), *Psyche* (1804/1805) de Philipp Otto Runge (1777 – 1810), del Hamburger Kunsthalle de Hamburgo (Fig. 24), *El primer beso o El rapto de Psyche* (Figs. 78, 79) de William Bouguereau (1825 - 1905) o *Psyche y el Amor* de Louis Silvestre (el joven) (1675 – 1760) (Fig. 74) de Deckenbild (Dresde), *Psyche* (1838) de Moritz von Schwind (1802 – 1871), del *Castillo de Rüdigsdorf*, Altenburg (Fig. 66), todos ellos “curiosamente” con alas oceladas, y con otra temática siguen apareciendo alas oceladas en las ángeles y los angelotes de los frescos de *San Antonio de la Florida* de Francisco de Goya (1746 – 1828), quien en otras muchas obras suyas recurrió al uso mayoritario de mariposas frente a otro tipo de elementos entomológicos, y dentro de ellas, casi todas tienen las alas oceladas, como también lo están en los tocados que llevan las mujeres en alguno de sus grabados (Monserat, 2009d) (Figs. 25, 26, 80). Este tipo de pintura religiosa-mitológica con seres alados, con frecuencia portadores de ocelos en sus alas, se mantendrá durante bastante tiempo tras el Neoclasicismo y el Romanticismo, y ejemplos son las obras de Hans Zatzka (1859 – 1945).

Por el contrario, entre finales del siglo XIX y principios del XX, con el Modernismo, aparecen nuevos estilos y soportes, siendo el Art Nouveau y el Art Déco especialmente pródigos en representación de seres humanos alados, particularmente con alas libélulas y mariposas, que son muy frecuentes en sus elementos decorativos, sea mobiliario o arquitectura, y en especial en su refinada orfebrería (Esqueda, 1986; Duncan, 1994, 1995; Arwas, 2002; Lahor, 2007), y casi siempre sus alas portan ocelos. Pueden ser excelentes ejemplos, la *Casa Fajol* (1911-1929) de Barcelona (Fig. 83) o, entre otras, las obras de René Lalique (1860 – 1945) o Lluís Masriera (1872 – 1958) (Figs. 85, 86).

Ya en el siglo pasado y durante el presente, en los que las manifestaciones artísticas adquieren una inusitada libertad de expresión y las nuevas técnicas y soportes han abierto inesperadas posibilidades, la herencia cultural y estética recibida persiste como impronta en la Memoria Colectiva, y de forma arquetípica. Las mariposas oceladas aparecen por doquier en todo tipo de manifestaciones iconográficas, sea en la Pintura, la Arquitectura, las Artes Decorativas, la Obra gráfica, el Cine, el Grafiti, la Publicidad, el Diseño, etc., y son “curiosamente” escasas las representaciones de mariposas que no porten sus correspondientes ocelos, como si unas (mariposas) y otros (ocelos) estuvieran irremediabilmente vinculados. Podríamos poner miles de ejemplos que ilustren nuestra hipótesis, pero para no alargarnos solo citamos algunos de pintores más conocidos. Tal es el caso de las numerosas mariposas en la obra de Odilon Redon (1840 – 1916) (Fig. 28), de las “madamas” de las series 347 (1968) y *Suite 156* (1971) y *La modelo y el escultor surrealista de La Suite Vollard* (1933) del *Musée Picasso* de París de Pablo Picasso (1881 - 1973) (Monserat, 2008), de *Deux papillons jaunes sur une échelle* (1951) del *Centre Georges Pompidou* de París, de Fernand Léger (1881 – 1955), o de *Happy Butterfly Day* de Andy Warhol (1928 – 1987) (Figs. 29, 30, 87), y esta “manía” de ocelar a las mariposas persiste a nuestro alrededor en todo tipo de actividades y representaciones, desde el

logo de las empresas, la cerámica o los diseños textiles, a los chistes y pasatiempos, la cerámica popular, el grafiti o la obra de multitud de artistas contemporáneos (Figs. 31 - 32, 82, 84, 88 - 93).

Comentario final

Hemos hecho un breve viaje por la Historia de Occidente, desde sus orígenes Greco-Romanos hasta la actualidad, y hemos comprobado la persistente representación de los ocelos en las alas de las mariposas (y otros muchos seres alados) a lo largo de las iconografías de cada periodo. Desde luego no todas las mariposas representadas durante estos siglos portan ocelos, pero sí de forma abrumadora, y consideramos que esto obedece a la impronta original que ha quedado grabado desde los Minoicos en la Memoria Colectiva de nuestra civilización, y así tendemos espontáneamente a idearlas y representarlas.

Podría pensarse que la inclusión de ocelos en la representación de las alas de las mariposas obedece a una mera casualidad, o simplemente a un elemento de relleno, meramente decorativo, y no lo dudamos, pero podría haberse recurrido o utilizarse otros elementos “decorativos”, y no siempre estos.

Las imágenes, los dichos, las costumbres, los acentos, los dejes, etc., van pasando de una generación a otra y permanecen en la Memoria Colectiva durante siglos manteniendo su intencionalidad y significado dentro de cada colectivo, aunque en muchos casos acaban por perder su verdadero origen inicial.

Desde el punto de vista de lo que antes citábamos como la Memoria Comunicativa o verbal, transmitida oralmente, todos usamos términos como “bombero” o “motor de treinta caballos” sin muchos saber por qué así se llaman, o usamos “tirar de la cadena” cuando ya no se usan, o “no tener ni un duro”, cuando ya no los hay, etc., y eso que son términos de uso relativamente recientes, pero existen miles de ejemplos que se han mantenido durante siglos, y ejemplos encontramos en nuestro refranero. Por citar algunos refranes entomológicos, los hay que se mantienen en el tiempo por mera lógica: “A perro flaco, todo son pulgas”; “A otra cosa mariposa”; incluso sin conocer su origen: “Aunque la mona se vista de seda, mona se queda” (proviene de una fábula de Esopo, S.VII a.C., sobre un faraón egipcio que ordenó que varias monas aprendieran a bailar) y son perfectamente entendibles y aplicables hoy día, pero en otros casos no es así, y por ejemplo siguen usándose: “Tener la mosca detrás de la oreja”, que contrariamente a lo que podría parecer, esta expresión no tiene nada que ver con las moscas, sino con las primeras armas de fuego (armas, arcabuces, mosquetes y mosquetones) que llegaron a la Península Ibérica, y que se detonaban a través de un mecanismo llamado “llave de mecha” o “mosca”, con la que debía prenderse con pólvora para poder disparar, y a fin de tardar menos en recargar el arma, los tiradores (mosqueteros) solían sujetarse la mecha (o mosca) en sus orejas, para tardar el menor tiempo posible en disparar, y que posteriormente se acabó sujetando con una pequeña palanca curva llamada serpentina.

Pues bien, esta inercia también se transmite durante siglos de forma inconsciente, no ya de modo verbal, sino de lo que antes citábamos como Memoria Cultural, a través de las imágenes y su impronta como conceptos visuales de las

cosas, como ideario, que queda igualmente arraigada irremediablemente en la Memoria Colectiva. Nadie que sepamos, salvo los que le conocieron, ha visto a Jesucristo y sin embargo todos le reconocemos en la imagen de hombre joven, barbudo y bello que fijaron en la Cristiandad los primeros cristianos griegos siguiendo sus clásicos cánones griegos de belleza, ni nadie, que sepamos, ha visto un diablo, y todos los imaginamos con cuernos y rabo, ni nadie ha visto nunca una estrella con puntas, como todos las que dibujamos, ni todas las nubes o los árboles son como los que habitualmente los pintamos, ni todas las mariposas tienen ocelos como las representamos. Cualquier lector puede darle a dibujar una mariposa a un niño de 5-10 años, les aseguro que las dibujarán con ocelos, y nadie les ha enseñado a hacerlo así.

En este ensayo hemos propuesto que esta fijación de la mariposa ocelada tuvo su origen en el propio germen y origen cultural de Europa, en el Mundo Minoico (Papa-dopoulos, 2005), y desde entonces ha quedado impresa (impronta) en la Memoria Colectiva de Occidente, representándose así, ocelada, de forma mayoritaria durante siglos.

Sirva pues esta contribución para demostrar, una vez más, que nuestros “bichos” están ahí, presentes, con su importancia y su significación cultural y social, diciéndonos cosas.

El lector interesado puede encontrar más información adicional en la bibliografía y enlaces que anotamos.

Bibliografía citada o recomendada

* Disponible en www.sea-entomologia.org

- AJRAM, K. 1992. *Miracle of Islamic Science, Appendix B*, Knowledge House Publishers, Lake Forest, Ill., 200 pp.
- ALBERT THE GREAT. 1987. *Man and the Beasts: De Animalibus (Books 22-26)*. Medieval and Renaissance texts and studies Center for Medieval and early renaissance studies, State University of New York, Binghamton, New York, v. 47, 216 pp.
- ANDREAE, B. 1974. *Arte romano*, Gustavo Gili, Barcelona, 542 pp.
- ARWAS, V. 2002. Art Nouveau: The French Aesthetic, *Publishers Weekly*, **249**, 50 (Dec 16, 2002) 64.
- ASSMANN, A. 2011. *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*, Cambridge University Press, New York, 424 pp.
- ASSMANN, J. 1988. Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, In: *Kultur und Gedächtnis*, J. Assmann & T. Holscher (Eds.), Frankfurt a Main, pp. 9-19.
- BALLESTEROS ARRANZ, E. 2015. *El Neoclasicismo*, Hiaries Multimedia, Sebastián de los Reyes, Madrid, 24 pp.
- BARBER, R. & A. RICHES 1971. *A Dictionary of Fabulous Beasts*, Macmillan, London, 167 pp.
- BARBET, A. 1985. *La peinture murale romaine*, Picard, Paris, 285 pp.
- BAUR, O. 1974. *Bestiarium Humanum*, Heinz Moos Verlag, Munich, 164 pp.
- BEAVIS, I. C. 1988. *Insects and other invertebrates in Classical Antiquity*, University of Exeter, Exeter, Devon, 269 pp.
- BELVES, P. & F. MATHEY 1968. *Animals in Art: a practical introduction to seventy of the principle techniques of art*, Odhams Books, Feltham, 109 pp.
- BELLÉS, X. 1997. Los insectos en el arte de la Grecia clásica. Una ojeada a Greek insects de M. Davies y J. Kathiri-thamby, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **17**: 53-55.*
- BENJAMIN, W. (escrita entre 1939-1940). *Geschichtsphilosophische Thesen*. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20061013121455/http://www.revoltaglobal.net/WEB/formacio/%5Bbenjamin%5Dtesis-filosofia-historia.pdf>
- BENNO VON, W. 1979. *La cultura de la Ilustración*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 80 pp.
- BENTON, J. R. 1992. *The medieval menagerie, Animals in the Art of the Middle Ages*, Abbeville Press, New York, 191 pp.
- BERNUS-TAYLOR, M. 1996. *El arte de islam en la Edad Media, el cristianismo y el islam*, Flammarion, Paris, 498 pp.
- BERRY, A. M. 1929. *Animals in Art*, Chatto & Windus, London, 83 pp.
- BLAIR, S.S. & J. M. BLOOM 1999. *El arte y la arquitectura del islam, 1250 – 1800*, Cátedra, Madrid, 527 pp.
- BLAKE, S.P. 2016. *Astronomy and astrology in the Islamic world*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 166 pp.
- BOARDMANN, J. 1968. *Archaic Greek Gems*, Thames and Hudson, London, 236 pp.
- BOARDMANN, J. 1970. *Greek Gems and Finger Rings*, Thames and Hudson, London, 458 pp.
- BONILLA, L. D. & J. V. AGUDIEZ 1996. *Neoclasicismo, prerromanticismo, costumbrismo*, Editorial Teide, S.A.
- BREWER, J. & K. B. SANDVED 1977. *Butterflies in Art, Heraldry, and Religion*: 41-54. In: Brewer & Sandved, *Butterflies*, Harry N. Abrams, Inc., 176 pp.
- BRION, M. 1959. *Animals in art*, Harrap, London, 132 pp.
- BURGESS, N. R. H. 1981. The insect in art. *Antenna*, **5,2**: 52-53.
- BUTLER, A.J. 1926. *Islamic pottery: a study mainly historical*, Ernest Benn, London, 179 pp.
- BUTTMANN, R. & M. DINGLER 1938/39. *Das Insekt in der Darstellung vom Mittelalter bis auf Linné*. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München, 1938/39, 47 pp., 22 lám.
- CASTELLUCCIO, S. 2007. *Les Meubles des Pierres Dures de Louis XIV et l'atelier des Gobelins*, Faton, Dijon, 145 pp.
- CHARBONNEAU-LASSAY, L. 1996. *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, José J. Olañeta (Ed.), Palma de Mallorca, Barcelona, 2 vol.
- CLARK, W., B. MCMUNN & T. MERADITH 1989. *Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and its Legacy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 224 pp.
- CLEBERT, J.P. 1971. *Bestiaire Fabuleux*, Éditions Albin Michel, Paris, 459 pp.
- COLLINS, M. S. 1979. The Insect in Art, *Black Art Int. Q.*, **3**, 3: 14-28.
- COMTE, H. 2001. *Bestiaire: l'animal dans l'art*, La renaissance du livre, D.L., Tournai, 159 pp.
- CONNERTON, P. 1989. *How Societies Remember*, Cambridge University Press, New York, 128 pp.
- CROMBIE, A. C. 1952. Cybo d'Hyères: un zoólogo del siglo XIV, *Endeavour*, **11**: 183-187.
- DAVIES, M. & J. KATHIRITHAMBY 1954. *Greek Insects*, Duckworth, London, 211 pp.
- DÍAZ, F. 1994. *Europa: de la Ilustración a la Revolución*, Alianza, Madrid, 690 pp.
- DICKE, M. 2000. Insects in Western Art, *American Entomologist*, **46**, 4: 228-236.
- DIEKSTRA, F. N. M. 1985. The Physiologus. The Bestiaries and Medieval Animal Lore, *Neophilologus*, **69**: 142-155, Amsterdam.
- D'ORS, E. 2002. *Lo barroco*, Tecnos/Alianza, Madrid, 140 pp.
- DOUMAS, C. (ed.), 1980. *Thera and the Aegean World 2*, Proceedings of the Second International Scientific Congress, Santorini, Greece, August 1978, Thera Foundation, London, 431 pp.
- DOUMAS, C. 1983. *Thera; Pompeii of the ancient Aegean: excavations at Akrotiri, 1967-79*: Thames & Hudson, London, 168 pp.
- DOUMAS, C. 1992. *The wall-paintings of Thera*, The Thera Foundation, Atenas, 172 pp.
- DOWNING, CH. 1999. *The Goddess: Mythological Images of the Feminine*, Continuum, New York, 254 pp.
- DUNCAN, A. 1994. *El Art Déco*, Destino, Barcelona, 215 pp.
- DUNCAN, A. 1995. *El art nouveau*, Destino, Barcelona, 215 pp.
- ESQUEDA, X. 1986. *El art déco: retrato de una época*, Universidad Nacional Autónoma, Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, Mexico, D.F., 150 pp.

- EVANS, A. J. 1928. *The Palace of Minos 2*, Macmillan, London, 744 pp.
- EVANS, A. J. 1930. *The Palace of Minos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos. The great transitional age in the northern and eastern sections of the palace; the most brilliant records of Minoan art and the evidences of an advanced religion*, Macmillan, London, Vol.3, 525 pp.
- EVANS, J. A. S. 1991. *Herodotus explorer of the past*, Three Essays, Princeton, New Jersey, 166 pp.
- FEBVRE, L. & J. VIVANCO 2001. *Europa génesis de una civilización*, Crítica, 280 pp.
- FLORES, N. C. 1996. *Animals in the Middle Ages*, Routledge, New York, 206 pp.
- FRITZ, V. 1964. *Historia de la Ilustración en Occidente*, Ediciones Rialp, Madrid, 362 pp.
- GAYA NUÑO, J. A. 1970. Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en el arte de la España del siglo XVIII, *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 22: 51-71.
- GERMOND, P. & J. LIVET 2001. *An Egyptian Bestiary, Animals in Life and Religion in the Land of the Pharaohs*, Thames & Hudson, London, 224 pp.
- GIL, L. 1985. La historiografía griega, *Historia 16*, 105: 104-118. Disponible on line en: http://www.insects.org/ced1/cult_ent.html
- GIL FERNÁNDEZ, L. 1959. *Nombres de Insectos en Griego Antiguo*, Manuales de Emerita, 18, Inst. Antonio de Nebrija, Madrid, 259 pp.
- GIMBUTAS, M. 1989. *The language of the Goddess*, Thames & Hudson, New York, 424 pp.
- GIMBUTAS, M. 1991. *Diosas y dioses de la Vieja Europa 7000-3500 a.C. Mitos, leyendas e imaginería*, Istmo, Madrid, 347 pp.
- GIMBUTAS, M. 1996. *El lenguaje de la Diosa*, GEA, Oviedo, 388 pp.
- GIMBUTAS, M. & J. MARLER (eds.). 1991. *The Civilization of the Goddess*, Harper, San Francisco, 529 pp.
- GINGERICH, O. 1986. Islamic Astronomy, *Scientific American*, 254, 4 (198604): 74-83.
- GIORGI, R. 2007. *El siglo XVII*, Electa, Barcelona, 383 pp.
- GRABAR, O. 2008. *La formación del arte islámico*, Cátedra, Madrid, 281 pp.
- GRABAR, O. & R. ETTINGHAUSEN 1996. *El Arte islámico y la arquitectura, 650 – 1250*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 496 pp.
- GRAS BALAGUER, M. M. 1983. *El romanticismo: como espíritu de la modernidad*, Montesinos D.L., Barcelona, 160 pp.
- GUISTI, A. 2005. *L'arte delle pietre dure*, Le lettere, Firenze, 264 pp.
- GUISTI, A. 2006. *The Art of Semiprecious Stonework*, Oxford University Press, 263 pp.
- HALBWACHS, M. 1950. *La mémoire collective*. Disponible en: http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html
- HEARN, L. 1926. *Insect and Greek Poetry*, Rudge, New York, 21 pp.
- HEIDER, G.C. 1995. *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, E. J. Brill, Leiden, 1774 pp.
- HICKS, C. 1993. *Animals in early medieval art*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 309 pp.
- HOFMANN, H. & T. MARKTANNER 1995. *Butterflies And Moths of Britain and Europe*, HarperCollins, New York, 160 pp.
- HOGUE, C. L. 1975. The insect in human symbolism, *Terra*, 13(3): 3-9.
- HOGUE, C. L. 1987. Cultural entomology, *Annual Review of Entomology*, 32: 181-199.
- HOLMES, G. 1993. *Florenca, Roma y los orígenes del Renacimiento*, Akal, Torrejón de Ardoz (Madrid), 291 pp.
- HOUWEN, L. A. J. R. 1997. *Animals and the Symbolic in Mediaeval Art and Literature*, Egbert Forsten Publishing, 246 pp.
- HUNDT, H.J. 1969. Über vorgeschichtliche Seidenfunde, *Jahrbuch des Römische-Germanischen Zentralmuseums*, 16: 59-71.
- ILYAS, M. 1997. *Islamic Astronomy*, Pelanduk Publications, Petaling Jaya, Selangor Darul Ehsan, Malaysia, 194 pp.
- IM HOF, U. 1993. *La Europa de la Ilustración*, Crítica, Barcelona, 257 pp.
- JOHNSON, B. 1988. *Lady of the beasts: ancient images of the goddess and her sacred animals*, Harper, San Francisco, 386 pp.
- JUNG, C.G. 1916. *La estructura de lo inconsciente*. De acuerdo con los editores de las *Obras completas* de 1953, el ensayo de 1916 fue traducido por M. Marsen del alemán al francés y publicado como *La Structure de l'inconscient* en *Archives de Psychologie XVI* (1916); afirman que el manuscrito original en alemán ya no existe. (Ver traducciones de su obra en las siguientes citas):
- JUNG, C.G. 2001. *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 10: Civilización en transición. 14. Presente y futuro (1957)*, Traducción Carlos Martín Ramírez, Editorial Trotta, Madrid.
- JUNG, C.G. 2002. *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 9/1: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. 1. Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo (1934/1954)*, Traducción Carmen Gauger, Editorial Trotta, Madrid.
- JUNG, C.G. 2004a. *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 8: La dinámica de lo inconsciente*, Traducción Dolores Ábalos, Editorial Trotta, Madrid.
- JUNG, C.G. 2004b. *Introducción a la edición española. Enrique Galán Santamaría, Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 8: La dinámica de lo inconsciente*, Editorial Trotta, Madrid.
- JUNG, C.G. 2007. *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 7: Dos escritos sobre psicología analítica. 4. La estructura de lo inconsciente (1916)*, Traducción Rafael Fernández de Maruri, Editorial Trotta, Madrid.
- KÁDÁR, Z. 1978. *Survivals of Greek Zoological Illuminations in Byzantine Manuscripts*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 232pp.
- KIRBY, W. F. 1903. *The butterflies and moths of Europe*. London, 432 pp.
- KLINGENDER, F. 1971. *Animals in art and thought to the end of the Middle-Ages*, Routledge & Kegan, London, 580 pp.
- KOEHL, R. B. 2017. *Studies in Aegean Art and Culture, A New York Aegean Bronze Age Colloquium in Memory of Ellen N. Davis*, Academic Press (Institute for Aegean Prehistory), 142 pp.
- LAFRANCHIS, T. 2004. *Butterflies of Europe*, Diateso, Paris, 351 pp.
- LAHOR, J. 2007. *Art Nouveau*, Parkstone International, New York, 199 pp.
- LANE, A. 1947. *Early islamic pottery*, Faber et Faber, London, 52 pp.
- MALAXECHEVERRÍA, I. 1999. *Bestiario medieval*, Ediciones Siruela, Madrid, 277 pp.
- MARINATOS, N. 1993. *Minoan religion: ritual, image and symbol*, University of South Carolina Press. Disponible en: https://www.academia.edu/3433058/Minoan_religion_Ritual_image_and_symbol
- MARINATOS, N. 2000. *The Goddess and the Warrior: The Naked Goddess and Mistress of Animals in Early Greek Religion*, Routledge, London, 162 pp.
- MARMURA, M.E. 1965. An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines. Conceptions of Nature and Methods Used for Its Study by the Ikhwan Al-Safa'an, Al-Biruni, and Ibn Sina by Seyyed Hossein Nasr, *Speculum*, 40(4): 744-746.
- MARTIN, H. 1928. *Les joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale*. G. Van Oest, Paris, 136 pp., 100 lám.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. 1989. *El Barroco en Europa*, Historia 16, Madrid, 160 pp.
- MEDINA PÉREZ, M. & A. ESCALONA VELÁZQUEZ 2012. *La memoria cultural como símbolo social de preservación identitaria. Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Enero 2012. Disponible en: [https://www.eumed.net/rev/ccss/17/mpev.html #:~:text=Las%20dimensiones%20discurridas%20en%20torno, asociados%20de%20una%20representaci%C3%B3n%20col ectiva](https://www.eumed.net/rev/ccss/17/mpev.html#:~:text=Las%20dimensiones%20discurridas%20en%20torno, asociados%20de%20una%20representaci%C3%B3n%20col ectiva)

- MEISS, M. 1988. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra: Arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*, Alianza Editorial, Madrid, 228 pp.
- MERMIER, G. R. 1977. *A Medieval book of beasts, Pierre Beauvais' Bestiary*, E. Mellen Press, Lewiston, 337 pp.
- MIRIMONDE A. P. 1968. Psyche et le papillon, *l'Œil*, **168**: 2-11.
- MNEMOSYNE, 1629. *Formen und Funktionen Der Kulturellen Erinnerung* (ver Assmann A. & Harth, D. 1991, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main, 399 pp.).
- MODE, H. 1975. *Fabulous Beasts and Demons*, Phaidon Press, Ltd., London, 280 pp.
- MONSERRAT, V. J. 2008. Los artrópodos en la obra de Pablo Picasso, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **43**: 469-481.*
- MONSERRAT, V. J. 2009a. Los artrópodos en la obra de Hieronymus van Aken (El Bosco), *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **45**: 589-615.*
- MONSERRAT, V. J. 2009b. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Venecia, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **44**: 603-628.*
- MONSERRAT, V. J. 2009c. Los artrópodos en la vida y en la obra de Vincent Van Gog, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **44**: 629-642.*
- MONSERRAT, V. J. 2009d. Los artrópodos en la obra de Francisco de Goya, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **45**: 617-637.*
- MONSERRAT, V. J. 2010a. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Florencia, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **47**: 499-549.*
- MONSERRAT, V. J. 2010b. Los artrópodos en el oficio de las piedras duras, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **46**: 623-634.*
- MONSERRAT, V. J. 2011a. Sobre los artrópodos en los inicios de la abstracción y la figuración humana, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **48**: 1-45.*
- MONSERRAT, V. J. 2011b. Sobre los artrópodos en la obra de Heródoto y su tiempo, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **48**: 525-543.*
- MONSERRAT, V. J. 2011c. Los artrópodos en la obra de Salvador Dalí, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **49**: 413-434.*
- MONSERRAT, V. J. 2011 d. Sobre los artrópodos en la Arquitectura Ibérica, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **49**: 465-493.*
- MONSERRAT, V. J. 2012a. Los artrópodos en la mitología, la ciencia y el arte de Mesopotamia, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **51**: 421-455.*
- MONSERRAT, V. J. 2012b. Los artrópodos en la numismática de Grecia y Roma clásicas, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **50**: 591-629.*
- MONSERRAT, V. J. 2013a. Los artrópodos en la mitología, las creencias, la ciencia y el arte del antiguo Egipto, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **52**: 373-437.*
- MONSERRAT, V. J. 2013b. Los artrópodos en la mitología, las creencias y el arte de los fenicios, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **52**: 347-371.*
- MONSERRAT, V. J. 2013c. Los artrópodos en la mitología, las creencias, la ciencia y el arte de los etruscos y la Roma antigua, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **53**: 363-412.*
- MONSERRAT, V. J. 2014. Los artrópodos en *Los Beatos*, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **54**: 469-503.*
- MONSERRAT, V. J. 2016a. Los artrópodos en la obra de Aristocles Podros (Platón), *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **59**: 321-349.*
- MONSERRAT, V. J. 2016b. Los artrópodos en los libros iluminados de la Edad Media europea, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **58**: 259-331.*
- MORET, P. 1997. Los insectos en la mitología y la literatura de la Grecia antigua, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, **20** (monográfico 'Los Artrópodos y el Hombre'): 331-335.*
- MORGAN, L. 1987. *The miniature wallpaintings of Thera, a study in Aegean culture and iconomphy*. Cambridge: Cambridge University Press, 253 pp.
- NILSSON, M. P. 1950. *The Minoan-Mycenaean religion and its survival in Greek religion*. Lund: G.W.K. Gleerup, 582 pp. Disponible en: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH133/Nilsson%2C%20The%20Minoan-Mycenaean%20religion%20and%20its%20survival%20in%20Greek%20religion-C.%20W.%20K.%20Gleerup%20%281927%29.pdf>
- NIXEY, C. 2018. *La edad de la penumbra*, Taurus, Barcelona, 320 pp.
- OLICK, J. K. 2011. *The Collective Memory Reader*, Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi & Daniel Levy (Eds.), OUP USA, 528 pp.
- PANAGIOTAKOPOULU, E., U.C. BUCKLANDP, M. DAY, C. DOUMASA, A. SARPAKI & G. M. A. RICHTER 1929. Silk in Greece, *American Journal of Archaeology*, **33**: 27-33.
- PAPADOPOULOS, J. K. 2005. Inventing the Minoans: Archaeology, Modernity and the Quest for European Identity, *Journal of Mediterranean Archaeology*, **18**(1): 87-149. DOI: 10.1558/jmea.2005.18.1.87
- PERRENS, F. T. 1946. *Florencia, un milagro de la civilización, cuatro siglos de vida, arte y letras*, Elevación, Buenos Aires, 262 pp.
- PITA ANDRADE, J. M. (coord.), 2008. *San Antonio de la Florida y Goya. La restauración de los frescos*, Patrimonio Nacional, Madrid, 413 pp.
- PUEYO, C. M. 2009. *El color del romanticismo: en busca de un arte total*, Peter Lang, New York, 170 pp.
- RACIONER, L. 1990. *Florencia de los Medici*, Planeta, Barcelona, 152 pp.
- RAWSON, J. 1997. *Animals in art*, British Museum Publications, Trustees of the British Museum, London, 150 pp.
- ROBERTSON, M. 1997. *El Arte griego. Introducción a su historia*, Alianza Editorial, Madrid, 434 pp.
- ROLF, T. 2007. *El Barroco (Arquitectura/escultura/pintura)*, Konemann, Barcelona, 503 pp.
- ROSSI, F. 1966. *Tesoros de la pintura en los Museos de Florencia: los Oficios y el Palacio Pitti*, Daimon, Madrid, 319 pp.
- ROWLAND, B. 1974. *Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism*, Allen and Unwin, London, 192 pp.
- RUBIN, P. L. & A. WRIGHT 1999. *Renaissance Florence: the art of the 1470s*, National Gallery: distributed by Yale University Press, London, 360 pp.
- RUDÉ, G. 1978. *Europa en el siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 344 pp.
- SALIBA, G. 1994. *A History of Arabic Astronomy: Planetary Theories During the Golden Age of Islam*, New York University Press, New York; London, 340 pp.
- SALIBA, G. 2007. *Islamic science and the making of the European Renaissance*, MIT Press, Cambridge, Mass., 315 pp.
- SCARBOROUGH, J. 1979. On the history of early entomology, chiefly Greek and Roman with a preliminary bibliography, *Melsheimer entomological Series*, **26**: 17-27.
- SCHIMITSCHEK, E. 1977. Insekten in der bildenden Kunst, im Wandel der Zeiten in psychogenetischer Sicht, *Veröffentlichungen Naturhist. Musien, N.F.*, **14**: 1-119.
- SCHÖNBERGER, A. & H. SOEHNER 1960. *The Age of Rococo*, Thames and Hudson, London, 393 pp.
- SEYDEL, U. 2014. La constitución de la memoria cultural, *Acta Poética*, **35**(2), Julio - Diciembre 2014: 187-214. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/274196905_La_constitucion_de_la_memoria_cultural
- SKIDMORE, P. 1997. A lepidopterous cocoon from Thera and evidence for silk in the Aegean Bronze Age, *Antiquity*, **71** (272): 420-429. DOI: 10.1017/S0003598X00085021

- SPRECHER, E. & G. TARONI 2004. *Lucanus cervus depictus*, G. Taroni Ed., 160 pp.
- STEEL, C., G. GULDENTOPS & P. BEULLENS 1999. *Aristotle's animals in the Middle Ages and Renaissance*, Leuven University Press, Leuven, 408 pp.
- STICKLER, A. M. & L. E. BOYLE 1987. Biblioteca Apostolica Vaticana, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 279 pp.
- STILL, J. 1996. *Butterflies and Moths of Britain and Europe* (Collins Wild Guide), Collins, 256 pp.
- SYMONDS, J. A. 1977. *El renacimiento en Italia, vol. 1, La época de los déspotas. El renacimiento del saber. Las artes plásticas. La literatura italiana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1101 pp.
- TOLAN, J., G. VEINSTEIN & H. LAURENS 2013. *Europe and the Islamic World: A History*, Princeton University Press, Princeton, 488 pp.
- TOLMAN, T. 2002. *Butterflies of Europe*, Princeton Field Guides, Princeton University Press, 320 pp.
- TOYNBEE, J. M. C. 1973. *Animals in Roman life and art*, Thames and Hudson, London, 431 pp.
- VALVERDE, J. M. 1981. *El barroco: una visión de conjunto*, Editorial Montesinos, Barcelona, 130 pp.
- VANSCHOONWINKEL, J. 1990. *Animal representations in Thera and other Aegean arts, and other Aegean arts*, in Hardy (ed.), 1: 327-349.
- VENTRIS, M. & J. CHADWICK 1973. *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge University Press, Cambridge, 488 pp.
- VERDON, T. 2005. *María en el arte europeo*, Editorial Electa, Barcelona, 277 pp.
- VERNET, J. 2001. *Lo que Europa debe al Islam de España*, Círculo de Lectores, Barcelona, 560 pp.
- VIÑAMATA, A. 1987. *El Rococó: arte y vida de la primera mitad del siglo XVII*, Editorial Montesinos, Barcelona, 138 pp.
- VOVELLE, M. (Ed.). 1995. *El hombre de la Ilustración*, Alianza, Madrid, 432 pp.
- WARDLE, T. 1891. On the history of growing utilisations of tussur silk, *Journal of the Society of Arts* (1891): 3-47.
- WILD, J. P. 1984. Some early silk finds in North West Europe, *Textile Museum Journal*, 23: 17-23.
- WITTKOWER, R. 1979. *Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos*, en: *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Gustavo Gili, Barcelona: 265 – 311.
- YARWOOD, D. 1994. *La arquitectura en Europa. Renacimiento y Clasicismo. 1420-1800*, Ediciones CEAC, Barcelona, 198 pp.
- YARZA LUANCES, J. 1979. El infierno del Beato de Silos, *Pro Arte*, 12: 26-39.
- YARZA LUANCES, J. 1996. *El diablo en los manuscritos monacales medievales*, VIII Seminario sobre Historia del Monacato, Aguilar de Campoo, 1994: 107-117.
- YOUNGER, J. G. 1983. Aegean seals of the Late Bronze Age. Masters and workshops III: The first generation Minoan masters. *Kadmos*, 22: 109-36.
- ZAMPERINI, A. 2007. *Les Grottesques, Citadelles & Mazenod*, Verona, 307 pp.
- ZEUNER, F. E. 1963. *A history of domesticated animals*: Hutchinson, London, 560 pp.

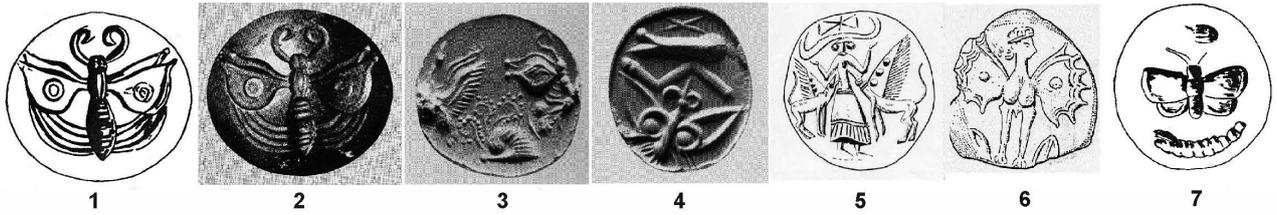
Enlaces citados o visitados (última visita en marzo de 2021):

- ARJONA, D. 2018. La edad de la penumbra: cómo el cristianismo destruyó el mundo clásico. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-04-26/cristianismo-filosofia-mundo-clasico-catherine-nixey-resena_1554344/
- BRITISH MUSEUM <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/>
- COLOMÉ, S. 2018. Cómo el cristianismo ‘asesinó’ la cultura clásica. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180519/443668307179/como-el-cristianismo-asesino-la-cultura-clasica.html>
- GUZMÁN MARTÍNEZ, G. Inconsciente colectivo: qué es y cómo lo definió Carl Jung. Un resumen del modo en el que la psicología analítica de Jung dio forma a este concepto. Disponible en: <https://psicologiyamente.com/psicologia/inconsciente-colectivo#:~:text=El%20concepto%20de%20inconsciente%20colectivo,de%20todos%20los%20seres%20humanos.>
- MONSERRAT, V. J. Entomología Cultural: <http://sea-entomologia.org/arteycultura.html>
- MUSEOS Y YACIMIENTOS DE GRECIA: <http://www.culture.gr/2/21/toc/museums.html>
- TORRES, A. Los arquetipos según Carl Gustav Jung. Un resumen sobre los arquetipos que describió el psicólogo C.G. Jung. Disponible en: <https://psicologiyamente.com/psicologia/arquetipos-carl-gustav-jung>
- UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA MUSEUM OF ARCHAEOLOGY AND ANTHROPOLOGY: <http://www.museum.upenn.edu/>
- VICTORIA & ALBERT: <http://www.vam.ac.uk/>
- https://es.wikipedia.org/wiki/Inconsciente_colectivo
- <https://www.refranerocastellano.com/animal/abeja.html>
- <https://www.elpasodelhombre.com/museo-heraklion-los-tesoros-minoicos/>
- <https://guiagrecia.com/creta/museo-arqueologico-heraklion>
- https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Arqueol%C3%B3gico_de_Heracl%C3%B3n
- <https://es.wikipedia.org/wiki/Gemolog%C3%ADa>
- <https://es.wikipedia.org/wiki/Sigilograf%C3%ADa>

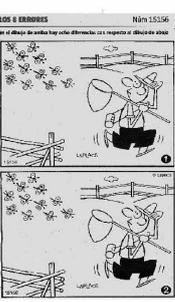
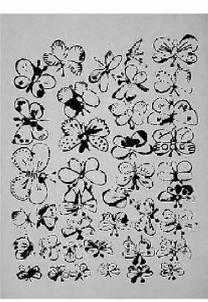
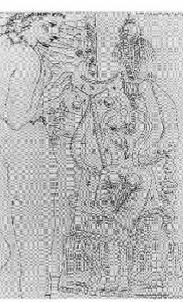
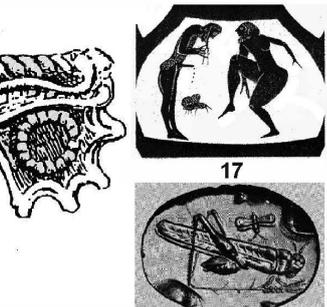
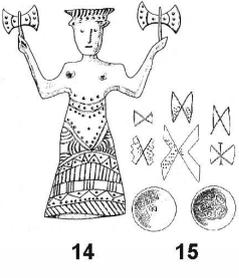
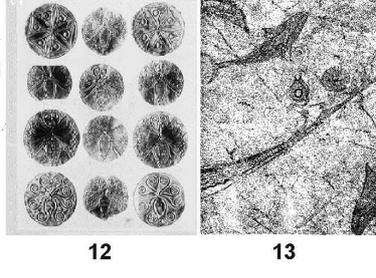
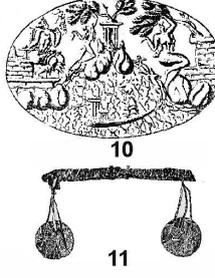
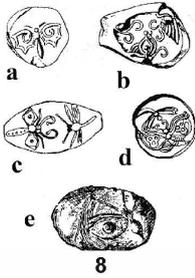


Lámina 1, Figs. 1-32: **1, 2:** Dibujo y gema minoica con figura de mariposa procedente de Knossos, Ashmolean Museum, Oxford; **3, 4:** Sellos y gemas minoicas con imágenes de mariposas provenientes de Lerna, Casa de Tiles, Heraklion y Fourni, pertenecientes a diversas colecciones de Londres y New York (c. 1.500 a.C.); **5:** Dibujo de gema de la *Diosa abeja* flanqueada por dos perros alados y con cuernos de toro y mariposa sobre su cabeza (c. 1.500 a.C.), Knosos (ver fig. 37); **6:** Dibujo de grabado con una mariposa que representa la *Gran Madre*, Micenas (1500 a.C.); **7:** Dibujo de gema minoica con figura de mariposa, oruga y crisálida, colección privada (Leo Merz, Suiza); **8:** Dibujos de gemas minoicas con figuras de mariposas (c. 1500 a.C.), precedentes de: a, b, e Aghia Triada; c, d de Knossos; **9:** Dibujo del *Anillo Minoico de Nestor*, con escena de crisálidas y adultos de mariposa; **10:** Dibujo del *Anillo Minoico de Minos*, con escena de recolección de capullos de mariposa; **11:** Balanza de oro micénica con temas de mariposas (ver fig. 35); **12:** Discos ornamentales micénicos en oro con círculos y mariposas (s. XVI a.C.), (ver fig. 35); **13:** Detalle de las proas del Fresco de la flotilla de barcos de la *Casa del Oeste*, (1500 a.C.), Akrotiri (Thera) con mariposas (ver figs. 33, 36); **14:** Dibujo de Diosa minoica portando las dobles hachas (mariposas); **15:** Dibujos de dobles hachas en la cerámica lineal de Checoslovaquia (V milenio a.C.); **16:** Dibujo de un pendiente micénico de oro con mariposa; **17:** Detalle de faunos donde la mariposa se relaciona con el semen, *Ánfora de Ática* (S.VI a.C.), Pergamon Museum, Berlín; **18:** Gema romana en carnalita con mariposa asociada a una langosta atacando una espiga (primera mitad del S. VI), Museo Británico; **19:** Estatuilla con Psyche y el Amor (200 – 100 a.C.), Galleria degli Uffizi (Firencia); **20:** Monedas Greco-Romanas: a: Denario serrado de plata con cabeza de Juno con mariposa y saltamontes bajo Grifo, b: Dracma de oro acuñado en Caria, Rodas (c. 205-188 a.C.) con cabeza de Helios, rosa y mariposa; **21:** Grabado de *Das Buch der Natur* (1475) de Konrad von Megenberg; **22:** Detalle del *Libro de Horas de Ana de Bretaña* (1508), de Jean Bourdichon, Biblioteca Nacional de Francia (París); **23:** Mariposa abandonando la crisálida en Jacob Cats, *Proteus Ofte Minne-Beelden Verandert*, Koninklijke Bibliotheek, La Haya; **24:** Philipp Otto Runge, *Psyche* (1804/1805), Hamburger Kunsthalle, (Hamburgo); **25:** Francisco de Goya, *Sueño de la mentira y la inconstancia* (plancha perdida y única impresión en la Biblioteca Nacional de Madrid); **26:** Francisco de Goya, *Volaverunt*, aguafuerte, aguainta y punta seca (1799), Museo de El Prado, Madrid; **27:** Estatua con *Psyche y el Amor* (1732), Parque de la Villa Pisani (Venecia); **28:** Odilon Redon, *El carro de Apolo* (c.1912), Museum of Modern Art, New York; **29:** Pablo Picasso, *La modelo y el escultor surrealista de La Suite Vollard* (1933), grabado, RMN, París; **30:** Andy Warhol, *Happy Butterfly Day*, Wooster Projects Gallery, litografía offset; **31:** Pasatiempo de Jean Laplace (1956) con motivo entomológico; **32:** Grafiti con motivo entomológico, Barcelona. (1, 2, 8c, d, 17, 18: de Davies & Kathirithamby (1989); 3,4: de Boardmann (1970); 5, 30, 32: del autor; 6: del autor adaptado de Cooper (2000); 7: del autor adaptado de Davies & Kathirithamby (1989); 8a, b, e, 9 - 11, 16: de Evans (1930); 12: de University of Oklahoma School of Art web; 13: de Dumas (1992); 14, 15: del autor adaptado de Gimbutas (1991); 19, 24, 25: de Bildindex; 20: de The CoinArchives.com; 21: de Buttmann & Dingler (1938/39); 22: de Martin (1928); 23: de Mnemosine).

Plate 1, Figs. 1-32: **1, 2:** Minoan drawing and gem with butterfly from Knossos, Ashmolean Museum, Oxford; **3, 4:** Minoan stamps and gems with images of butterflies from Lerna, House of Tiles, Heraklion and Fourni, belonging to various collections in London and New York (c. 1,500 BC); **5:** Gem drawing of the Bee Goddess flanked by two winged dogs and with bull horns and a butterfly on her head (c. 1,500 BC), Knosos (see fig. 37); **6:** Engraving drawing with a butterfly representing the Great Mother, Mycenae (1,500 BC); **7:** Drawing of a Minoan gem with the figure of a butterfly, caterpillar and cocoon, private collection (Leo Merz, Switzerland); **8:** Drawings of Minoan gems with figures of butterflies (c. 1,500 BC), from: a, b, e Aghia Triada; c, d Knossos; **9:** Drawing of *Nestor's Minoan Ring*, with a scene of cocoons and butterfly adults; **10:** Drawing of the *Minoan Ring of Minos*, with a scene of collecting butterfly cocoons; **11:** Mycenaean gold balance with butterfly themes (see fig. 35); **12:** Mycenaean ornamental discs in gold with circles and butterflies (16th century BC) (see fig. 35); **13:** Detail of the prows in the Fresco of ships of the *House of the West*, (1,500 BC), Akrotiri (Thera) with butterflies (see figs. 33, 36); **14:** Drawing of the Minoan Goddess carrying the double axes (butterflies); **15:** Drawings of double axes on linear ceramics from Czechoslovakia (5th millennium BC); **16:** Drawing of a Mycenaean gold butterfly earring; **17:** Detail of fauns where the butterfly is related to semen, Amphora of Attica (6th century BC), Pergamon Museum, Berlin; **18:** Roman gem in carnalite with a butterfly associated with a grasshopper attacking a spike (first half of the 6th century), British Museum; **19:** Statuette with Psyche and Love (200 - 100 BC), Galleria degli Uffizi (Florence); **20:** Greco-Roman coins: a: Serrated silver Denarius with the head of Juno with butterfly and grasshopper under Griffin, b: Gold drachma minted in Caria, Rhodes (c. 205-188 BC) with the head of Helios, rose and butterfly; **21:** Engraving from *Das Buch der Natur* (1475) by Konrad von Megenberg; **22:** Detail of the *Book of Hours of Anne of Brittany* (1508), by Jean Bourdichon, National Library of France (Paris); **23:** Butterfly leaving the chrysalis in Jacob Cats, *Proteus Ofte Minne-Beelden Verandert*, Koninklijke Bibliotheek, The Hague; **24:** Philipp Otto Runge, *Psyche* (1804/1805), Hamburger Kunsthalle, (Hamburg); **25:** Francisco de Goya, *Dream of lies and inconstancy* (lost plate and only print in the National Library, Madrid); **26:** Francisco de Goya, *Volaverunt*, etching, aquatint and drypoint (1799), Museo de El Prado, Madrid; **27:** Statue with *Psyche and Love* (1732), Villa Pisani Park (Venice); **28:** Odilon Redon, *The Chariot of Apollo* (c.1912), Museum of Modern Art, New York; **29:** Pablo Picasso, *The model and the surrealist sculptor* from *La Suite Vollard* (1933), etching, RMN, Paris; **30:** Andy Warhol, *Happy Butterfly Day*, Wooster Projects Gallery, lithography offset; **31:** Pastime of Jean Laplace (1956) with entomological motif; **32:** Graffiti with entomological motif, Barcelona. (1, 2, 8c, d, 17, 18: from Davies & Kathirithamby (1989); 3,4: from Boardmann (1970); 5, 30, 32: from the author; 6: from the author adapted from Cooper (2000); 7: from the author adapted from Davies & Kathirithamby (1989); 8a, b, e, 9 - 11, 16: from Evans (1930); 12: from University of Oklahoma School of Art web; 13: from Dumas (1992); 14, 15: from the author adapted from Gimbutas (1991); 19, 24, 25: from Bildindex; 20: from The CoinArchives.com; 21: from Buttmann & Dingler (1938/39); 22: from Martin (1928); 23: from Mnemosine).



1 2 3 4 5 6 7



22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32



Lámina 2, Figs 33-66: **33:** Fresco de la flotilla de barcos de la *Casa del Oeste* (1.500 a.C.), Akrotiri (Thera); **34:** Fresco del *Caballero de los lirios*, Knossos, Creta; **35:** Discos ornamentales en oro micénicos con círculos y mariposas (s. XVI a.C.); **36:** Detalle de la flotilla de barcos de la *Casa del Oeste* (1.500 a.C.), Akrotiri (Thera); **37:** Gema de la *Diosa abeja* flanqueada por dos perros alados y con cuernos de toro y mariposa sobre su cabeza (c. 1.500 a.C.), Knossos; **38:** Detalle del facsímil de frescos con escena de gato y gineceta entre papiros cazando aves con mariposas, *Tumba de Menna* en Tebas (XVIII Dinastía, hacia 1400 – 1353 a. C.), Metropolitan Museum (Nueva York); **39:** Detalle de mariposas y libélulas en facsímil de escena de caza de aves, *Tumba de Nakht* (Nakhte) en Tebas, (XVIII Dinastía), Metropolitan Museum of Art (Nueva York); **40:** Escultura en terracota de Eros y Psyché con alas de mariposa procedente de Éfeso (Turquía) (S.I), Musée archéologique d'Ephèse; **41:** Fresco romano con Cupido y Psyche haciendo perfume (50 – 75 d.C.), J. Paul Getty Museum (Los Angeles); **42:** Amorcillos de la *Casa de los Vetti* en Pompeya (c. 100 a. C), Museo Arqueológico de Nápoles; **43:** Detalle del *Libro de Horas de Ana de Bretaña*, de Jean Bourdichon (c. 1508), Bibliothèque Nationale (París); **44:** Antonio de Monza, Gradual (finales S.XV-principio S.XVI), The Paul Getty Museum (Los Angeles); **45:** *Códice de Gaspare di Sant'Angelo* (Toscana, mediados S.XV), Biblioteca apostólica vaticana, de Stickler & Boyle (1987); **46:** Detalle del *Alphabet Book* (c.1510), Walters Art Museum, Baltimore; **47:** Detalle del *Breviario de la Reina Isabel de Castilla* (c. 1497); **48:** Detalle del *Lovell Lectionary*, England (c. 1400 – c. 1410); **49:** La Visitación en el *Libro de Horas del Maestro de Dresde Simon Bening*, Brujas (1500 – 1515); **50:** Matthias Grünewald, detalle de *Las tentaciones de San Antonio* (c. 1515), Musée d'Unterlinden (Colmar); **51:** Fra Angelico, *La Anunciación* (del *Armadio degli Argenti*), (1450), Museo di San Marco (Florencia); **52:** Paolo Uccello, *San Jorge y el dragón*, (hacia 1456 – 1460), Musée Jacquemart-André, París; **53, 54:** Albrecht Dürer, detalles de *La Virgen de la libélula* (c. 1495), Staatliche Museen (Berlín); **55:** Dosso Dossi, *Júpiter, Mercurio y la Virtud* (1515-1518), Kunsthistorisches Museum (Viena); **56:** Motivos entomológicos en azulejos renacentistas de los *Reales Alcázares*, Sevilla; **57:** Perino del Vaga, grotesco con alas de mariposas, *Castillo de Sant'Angelo, Sala de Apolo* (1545-1547); **58:** Detalle entomológico del *Hôtel Colbert de Villacerf* (S.XVII), Musée Carnavalet (París); **59:** Detalle entomológico de *Villa Farnesina*, Roma (1505 - 1511); **60, 61:** Figuras del antecoro del *Monasterio de Santa Clara* en Tordesillas (Valladolid) (S.XIV-XV); **62:** Perino del Vaga, detalles entomológicos en grotescos, tapiz *La tenture de Marte* (1545-1547), Palazzo Bianco, Gênes; **63:** Tapiz de *Los sentidos* (1640-1680), Inglaterra, Victoria & Albert Museum (Londres); **64:** Tapiz *The Oxburgh Hangings* (c. 1570), prob. Sheffield, Reino Unido, Victoria & Albert Museum (Londres); **65:** Decoración pompeyana con mariposa (1856/1857), Kronprinzenpalais (Berlín); **66:** Schwind, Moritz von, *Psyche* (1838), *Castillo de Rüdigsdorf*, Altenburg, Alemania. (33, 34: de Wikimedia Commons; 35: de University of Oklahoma School of Art web; 6: de Dumas (1992); 37: de Boardmann (1968); 38, 39, 56, 59: del autor; 40: de Insecula; 47 – 49: de The British Library; 52: de <https://www.wikiart.org/>; 57, 58, 62: de Zamperini (2007); 60, 61: de Pedro Monserrat; 65, 66: de Bildindex).

Plate 2, Figs. 33-66: **33:** Fresco of the a ship procession of the *House of the West* (1,500 BC), Akrotiri (Thera); **34:** Fresco of the *Knight of the Lilies*, Knossos, Crete; **35:** Mycenaean ornamental gold discs with circles and butterflies (16th century BC); **36:** Particular of Fresco of the a ship procession of the *House of the West* (1,500 BC), Akrotiri (Thera); **37:** Gem of the *Bee Goddess* flanked by two winged dogs and with bull horns and a butterfly on her head (c. 1,500 BC), Knossos; **38:** Detail of the facsimile of frescoes with a cat and genet scene among papyri hunting birds with butterflies, *Tomb of Menna* in Thebes (18th Dynasty, around 1400 - 1353 BC), Metropolitan Museum (New York); **39:** Detail of butterflies and dragonflies in facsimile of a bird hunting scene, *Tomb of Nakht* (Nakhte) in Thebes, (18th Dynasty), Metropolitan Museum of Art (New York); **40:** Terracotta sculpture of Eros and Psyché with butterfly wings from Ephesus (Turkey) (S.I), Musée archéologique d'Ephèse; **41:** Roman fresco with Cupid and Psyche making perfume (50 - 75 AD), J. Paul Getty Museum (Los Angeles); **42:** Putti from the *House of the Vetti* in Pompeii (c. 100 BC), Archaeological Museum of Naples; **43:** Detail from the *Book of Hours of Anne of Brittany*, by Jean Bourdichon (c. 1508), Bibliothèque Nationale (París); **44:** Antonio de Monza, Gradual (late 15th century-early 16th century), The Paul Getty Museum (Los Angeles); **45:** *Codex of Gaspare di Sant'Angelo* (Tuscany, mid-15th century), Vatican Apostolic Library, by Stickler & Boyle (1987); **46:** Detail from the *Alphabet Book* (c.1510), Walters Art Museum, Baltimore; **47:** Detail of the *Breviary of Queen Isabella of Castile* (c. 1497); **48:** Detail from the *Lovell Lectionary*, England (c. 1400 - c. 1410); **49:** The Visitation in the *Book of Hours of the Dresden Master Simon Bening*, Bruges (1500 - 1515); **50:** Matthias Grünewald, detail from *The Temptations of Saint Anthony* (c. 1515), Musée d'Unterlinden (Colmar); **51:** Fra Angelico, *The Annunciation* (from the *Armadio degli Argenti*), (1450), Museo di San Marco (Florence); **52:** Paolo Uccello, *Saint George and the Dragon*, (circa 1456 - 1460), Musée Jacquemart-André, París; **53, 54:** Albrecht Dürer, details from *The Virgin of the Dragonfly* (c. 1495), Staatliche Museen (Berlín); **55:** Dosso Dossi, *Jupiter, Mercury and Virtue* (1515-1518), Kunsthistorisches Museum (Vienna); **56:** Entomological motifs in Renaissance tiles from the *Reales Alcázares*, Seville; **57:** Perino del Vaga, grotesque with butterfly wings, *Sant'angelo Castle, Apollo Room* (1545-1547); **58:** Entomological detail of the *Hôtel Colbert de Villacerf* (17th century), Musée Carnavalet (París); **59:** Entomological detail of *Villa Farnesina*, Rome (1505 - 1511); **60, 61:** Figures from the antechoir of the *Monastery of Santa Clara* in Tordesillas (Valladolid) (14th-15th centuries); **62:** Perino del Vaga, entomological details in grotesques, tapestry *La tenture de Marte* (1545-1547), Palazzo Bianco, Gênes; **63:** Tapestry of *The senses* (1640-1680), England, Victoria & Albert Museum (London); **64:** Tapestry *The Oxburgh Hangings* (c. 1570), prob. Sheffield, UK, Victoria & Albert Museum (London); **65:** Pompeian decoration with a butterfly (1856/1857), Kronprinzenpalais (Berlín); **66:** Schwind, Moritz von, *Psyche* (1838), Rüdigsdorf Castle, Altenburg, Germany. (33, 34: from Wikimedia Commons; 35: from University of Oklahoma School of Art web; 6: from Dumas (1992); 37: from Boardmann (1968); 38, 39, 56, 59: from the author; 40: from Insecula; 47 – 49: from The British Library; 52: from <https://www.wikiart.org/>; 57, 58, 62: from Zamperini (2007); 60, 61: from Pedro Monserrat; 65, 66: from Bildindex).



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



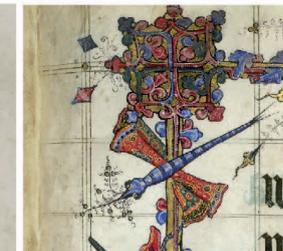
45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60



61



62



63



64



65



66



Lámina 3, Figs. 67 - 93: **67, 69:** Luca Giordano, detalles de su *Apotheosis de la Dinastía Medicis* (1685) del *Palazzo Medicis Ricardi* (Florencia); **68:** Noel-Nicolas Coypel, *Madame de Bourbon-Conti* (1731), *Ringling Museum of Art* (Sarasota); **70:** Jacopo Amigoni, *Juno recibiendo la cabeza de Argos* (1730-1732), *Moor Park*, Rickmansworth (Hertfordshire); **71:** Jakob Samuel Beck, Fresco con *Psyche y el Amor*, Rudolstadt, Stiftung Thüringer; **72:** Giambattista Tiepolo, *El triunfo de Zephyr y Flora*, *Palazzo Ca'Rezzonico* (Venecia); **73:** William Bouguereau, *Flora y Zephyr* (1875), *Musée des beaux-arts*, Mulhouse; **74:** Louis Silvestre (der Jüngere), Fresco con *Psyche y el Amor* (1717-1723), Deckenbild (Dresde); **75:** Angelotes con alas de mariposa en la Sala capitular (S.XVII) del antiguo *Convento da Madre de Deus*, hoy *Museu Nacional do Azulejo* (Lisboa); **76:** Detalle de mesa sobre diseño de *Jacopo Ligozi*, (Florencia, inicios del S. XVII), *Museo Nacional de Historia Natural* (París); **77:** Diversos detalles entomológicos del *Salón de porcelanas del Palacio Real de Aranjuez*, Madrid; **78:** William Bouguereau, *El rapto de Psyche* (1895), Colección privada; **79:** William Bouguereau, *El primer beso* (1890), Colección privada; **80:** Francisco de Goya: Angelotes con alas de mariposa, arco toral de la *Ermita de San Antonio de la Florida* (Madrid); **81:** Azulejos para frontal de altar con insectos y aves, Évora, *Convento de Santa Clara* (s. XVII), *Museu Nacional do Azulejo*, Lisboa; **82:** Azulejo con motivo entomológico, Granada; **83:** *Casa Fajol* (1911-1929), Barcelona; **84:** Azulejos con motivos artropodianos, Agua Amarga, Almería; **85:** René Lalique, *Mujer libélula*, (1897 - 1898), *Calouste Gulbenkian Foundation* (Lisboa); **86:** *Joya con temas entomológico* de Lluís Masriera (1872-1958, *Museo Marés* (Barcelona); **87:** Fernand Léger, *Deux papillons jaunes sur une échelle* (1951), *Centre Georges Pompidou* (París); **88:** Maurits Cornelis Escher, *Mariposas Mosaïque II* (1957), *litografía*; **89:** Duncan, Grant, tela con motivos entomológicos (1934 - 1936), de Allan Walton Textiles, *Victoria & Albert Museum* (Londres); **90:** Raku Inoue, serie *Natura Insect*; **91:** Logo de compañía; **92:** Grafitis con motivos entomológicos, Madrid; **93:** Chiste de Forges. (71, 74: de Bildindex; 75, 77, 81, 82, 84, 92: del autor; 76: de Castelluccio (2007); 80: de Pita Andrade (2008); 83: de www.barcelona.cat; 88: de <https://mcescher.com/gallery/> de *The Escher Foundation Collection*; 90: de National Geographic).

Plate 3, Figs. 67 - 93: **67, 69:** Luca Giordano, entomological themes on his *Apotheosis of the Medici Dynasty* (1685) at *Palazzo Medici Ricardi*, Florence; **68:** Noel-Nicolas Coypel, *Madame de Bourbon-Conti* (1731), *Ringling Museum of Art* (Sarasota); **70:** Jacopo Amigoni, *Juno receiving the head of Argos* (1730-1732), *Moor Park*, Rickmansworth (Hertfordshire); **71:** Jakob Samuel Beck, Fresco with Psyche and Love, Rudolstadt, Stiftung Thüringer; **72:** Giambattista Tiepolo, *The Triumph of Zephyr and Flora*, *Palazzo Ca'Rezzonico* (Venice); **73:** William Bouguereau, *Flora and Zephyr* (1875), *Musée des beaux-arts*, Mulhouse; **74:** Louis Silvestre (der Jüngere), Fresco with *Psyche and Love* (1717-1723), Deckenbild (Dresden); **75:** Little angels with butterfly wings in the *Chapter House* (17th century) of the old *Mother of Deus Convent*, today the *Museu Nacional do Azulejo* (Lisbon); **76:** Detail of table on *Ligozi Jacopo* design, (Florence, early 17th century), *National Museum of Natural History* (Paris); **77:** Various Entomological details *Hall of porcelains* of the *Palacio Real de Aranjuez*, Madrid; **78:** William Bouguereau, *The Rape of Psyche* (1895), Private Collection; **79:** William Bouguereau, *The First Kiss* (1890), Private Collection; **80:** Francisco de Goya, Angelis with butterfly wings, toral arch from the *Ermita de San Antonio de la Florida* (Madrid); **81:** Tiles for altar frontal with insects and birds, *Convento de Santa Clara* (17th century), Évora, today in *Museu Nacional do Azulejo*, Lisbon; **82:** Tiles with entomological motifs, Granada; **83:** *Casa Fajol* (1911-1929), Barcelona; **84:** Tiles with arthropodian motifs, Agua Amarga, Almería; **85:** René Lalique, *Dragonfly woman* (1897 - 1898), *Calouste Gulbenkian Foundation* (Lisboa); **86:** Jewel with entomological themes by Lluís Masriera (1872-1958, *Marés Museum* (Barcelona); **87:** Fernand Léger, *Deux papillons jaunes sur une échelle* (1951), *Center Georges Pompidou* (Paris); **88:** Maurits Cornelis Escher, *Butterflies Mosaïque II* (1957), *lithography*; **89:** Duncan, Grant, fabric with entomological motifs (1934-1936), from Allan Walton Textils, *Victoria & Albert Museum* (London); **90:** Raku Inoue, *Natura Insect series*; **91:** Company logo; **92:** Graffiti with entomological motifs, Madrid; **93:** Forges Joke. (71, 74: from Bildindex; 75, 77, 81, 82, 84, 92: from the author; 76: from Castelluccio (2007); 80: from Pita Andrade (2008); 83: from www.barcelona.cat; 88: from <https://mcescher.com/gallery/> de *The Escher Foundation Collection*; 90: from National Geographic).



67



68



69



70



71



72



73



74



75



76



77



78



79



80



81



82



83



84



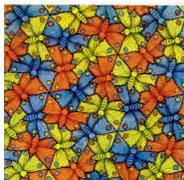
85



86



87



88



89



90



91



92



93