





# Entre el simbolismo, el texto y la imagen. La portada historiada y la emergencia de grandes programas figurativos en el románico hispano

Marta Poza Yagüe  
*Universidad Complutense de Madrid*

*La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales,*  
Aguilar de Campoo, 2015



**E**n 1093, Gumpert, abad de Abdinghof, en Paderborn (Westphalia), adquiere el territorio denominado Externsteine en la región de Teutoburger, con la intención de crear un eremitorio al que pudieran retirarse los monjes que desearan una soledad mayor que la impuesta por la vida del monasterio. Cuando, en 1099, Jerusalén caiga en manos de los Cruzados, Henry de Werl, obispo de Paderborn, decidirá recrear los Santos Lugares entre los roquedos de las montañas de Westphalia, transformando la pequeña ermita de Externsteine en una réplica del Santo Sepulcro. Para la edificación de los fieles que acudieran a ella, se talló directamente sobre la roca, en la parte anterior de la capilla rupestre, un programa narrativo en el que destacaba un monumental *Descendimiento de la Cruz*<sup>1</sup>. Aunque, por regla general, la decoración en las fachadas románicas se alojará en toda la serie de elementos que conforman arquitectónicamente los vanos de entrada, el ejemplo alemán nos sirve para recordar cómo cualquier espacio fue válido para desarrollar los programas iconográficos de los accesos templarios.

Porque no existe ninguna ley que codifique el modo en el que deben aparecer conjugados los distintos integrantes que estructurarán estos ingresos. Como recuerda Sauerländer, no hay un esquema único de portada, sino varios modelos, resultado de un proceso dentro de la arquitectura eclesiástica del occidente medieval, tendente a la consecución de la idea de dotar de un rostro significativo al templo en el que interactúen arquitectura y escultura. Desde los sencillos va-

---

\* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación *Arte y reformas religiosas en la España Medieval* (HAR2012-38037).

<sup>1</sup> SAUERLÄNDER, W., "Romanesque Sculpture and its Architectural Context", *The Romanesque Frieze and its Spectator. The Lincoln Symposium Papers*. (D. KAHN, ed.), Londres, 1992, pp. 17-43 (esp. 17-18).

nos prácticamente desprovistos de ornamentación, hasta las grandes fachadas-escenario, pasando por todo tipo de soluciones intermedias, el esquema estará en función del intercambio de relaciones prácticas e ideológicas que se establezcan entre la iglesia y su entorno profano<sup>2</sup>.

Por ello, sea cual sea el modelo, lo que nos va a interesar especialmente en las próximas páginas es su condición de soporte icónico. Y es que utilizar el ámbito inmediatamente anterior al ingreso de un templo como lugar de exposición de imágenes que transmitan una determinada doctrina, no es creación exclusiva del mundo románico. Pero no es menos cierto que será ahora cuando las posibilidades expresivas y comunicativas de este elemento se lleven hasta límites prácticamente insospechados.

Portadas románicas que debemos de entender como elementos parlantes que comunican con el fiel por medio de su morfología, de sus inscripciones y, por encima de todo, de sus repertorios iconográficos. Discursos visuales que anuncian lo que después se ilustrará de forma oral en el templo, que en no pocas ocasiones compendian el grueso de toda la escultura figurada del lugar (contrastando la riqueza programática liminar con la simplicidad de contenidos de los relieves internos), y a través de cuyas tallas se puede rastrear cómo en los procesos de modelo-copia no es infrecuente que se produzca la descontextualización del sentido de las imágenes en la transmisión de las formas. En definitiva, un universo amplio y polisémico que, no en vano, ha sido considerado como la gran creación del románico pleno.

### PORTA, IANUA, OSTIUM... UN ELEMENTO QUE HABLA DE SÍ MISMO

Gran parte de ese éxito radica en que la portada románica se autopredica. La *puerta es Cristo* desde el mismo momento que *Cristo es puerta* (*Ego sum ostium*, Jn, 10, 9).

Desde antiguo, la literatura cristiana se ha ocupado del término. San Isidoro en sus *Etimologías* nos propone una relación de vocablos latinos que hoy en día traducimos en conjunto como “puerta”, pero que según el santo hispalense no pueden emplearse indistintamente ya que cada uno de ellos conlleva una acepción específica y no siempre intercambiable. Atendiendo a los tres principales y de uso más extendido: *porta*, *ianua* y *ostium*, advierte que la primera es el “lugar por donde se puede introducir (**importare**) o sacar (**exportare**) alguna cosa”, y que, “en su sentido propio”, sólo debe aplicarse a aquellas de ciudades o campamentos<sup>3</sup>. Por

<sup>2</sup> SAUERLÄNDER, W., “Façade ou façades romanes?”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 135-136 (1991), pp. 393-401.

<sup>3</sup> *Porta dicitur qua potest vel importari vel exportari aliquid. Proprie autem porta aut urbis aut castrorum vocatur*: SAN ISIDORO., *Etimologías*, cap. XV, 2: *De aedificiis publicis*, (Ed. bilingüe a cargo de J. OROZ RETA y M. A. MARCOS CASQUERO, 2 vols., Madrid, 1983, Vol. II, pp. 230-231).

su parte, *Ianua*, cuyo nombre deriva del dios bifronte Jano, “es la primera entrada de la casa”, la que marca el límite entre el exterior (el espacio público), y el interior (el ámbito privado)<sup>4</sup>. Una vez cruzado este umbral, (*limen*), “todas las demás puertas interiores reciben el nombre genérico de ostia”, cuyo significado es múltiple en función de cuál sea su etimología: barrera que impide el acceso (suponiendo que derive de *obstare*, impedir); punto desde el que se muestra el interior (si su raíz es *ostendere*); u obstáculo que evita el avance del enemigo (*hostis*)<sup>5</sup>.

Si san Isidoro no había pasado del campo semántico al del simbolismo religioso, Rabano Mauro desarrollará un complejo entramado de significados en los que la puerta, igual que es dual su función al permitir tanto la entrada como la salida, se convierte en un elemento ambivalente, positivo o negativo, según el concepto que en cada momento represente. Para él, los vocablos *porta* o *portae*, según se expresen en singular o en plural, representarán a Cristo/Iglesia que, con su Nueva Alianza, vendrá a juzgar y sustituir los errores de la Antigua/Sinagoga; a María, virgen antes, durante y después del parto; a la fe que será la que en última instancia franquee el paso o sea el obstáculo para entrar en el Reino de los Cielos, y a aquellos que la prediquen. Pero también simbolizarán las doctrinas heréticas y a los falsos profetas que las proclamen, y que conducirán, no al cielo, sino al infierno<sup>6</sup>. Con ello dejaba el campo abonado para lo que pronunciarán, ya en fechas próximas a las de nuestros ejemplos, otros autores como Honorio de Autun (antes de 1130)<sup>7</sup>, Garnier de San Víctor (mediados del siglo XII)<sup>8</sup> o Sicardo de Cremona (a finales de la centuria)<sup>9</sup>.

Esta misma polisemia queda refrendada por los documentos más inmediatos a los que podemos acudir: los epígrafes alusivos al sentido alegórico de la puerta tallados en las propias portadas<sup>10</sup>. Compuestas en latín siguiendo una métrica sencilla, las inscripciones se pueden agrupar en cuatro grandes conjuntos según sea su mensaje primordial.

<sup>4</sup> *Ianua a Iano quodam appellatur, cui gentiles omne introitum vel exitum sacraverunt. Vnde Lucanus (1, 62): 'Ferrea belligeri conpescat limina Iani'. Est autem primus domus ingressus: IBIDEM, cap. XV, 7: De aditibus, vol. II, pp. 244-245.*

<sup>5</sup> *Cetera intra ianuam ostia vocantur generaliter. Ostium est per quod ab aliquo arcemur ingressu, ab ostando dictum [sive ostium, quia ostendit aliquid intus]. Alii aiunt ostium appellari quia ostem moratur; ibi enim adversariis nos obcimus: IBIDEM.*

<sup>6</sup> RABANO MAURO, *De Universo Libri XXII*, 2: *De Portis*, en MIGNE (ed.), *PL* 111, cols. 385-386 e ID., *Allegoriae in Universam Sacram Scripturam*, en *PL* 112, col. 1031.

<sup>7</sup> HONORIO DE AUTUN, *De gemma animae*, Lib. I, cap. CXXXVIII.

<sup>8</sup> GARNERIUS S. VICTORIS PARIISIENSIS, *Gregorianum*, XIII, 11: *De porta*, en *PL* 193, cols. 402-404.

<sup>9</sup> SICARDO DE CREMONA, *Mitrале*, en *PL* 213, cols. 19-26.

<sup>10</sup> Material para abordar este aspecto es el corpus de inscripciones de portadas recogido, entre otros, en los trabajos de OCÓN ALONSO, D., “«Ego sum ostium» o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3 (1989), pp. 125-36; FAVREAU, R., “Le thème épigraphique de la porte”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 135-136 (1991), pp. 267-279; o KENDALL, C. B., *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Toronto, 1998. Salvo indicación contraria, reproduciré las transcripciones que aparecen en esta última obra, por lo que serán citadas únicamente a partir de su número de catálogo y página.

El primer grupo, sin duda el más numeroso, es aquel que asemeja la puerta a Cristo o, más allá, que la identifica con Él mismo. En este caso, es frecuente encontrar fórmulas verbales imperativas y en primera persona de modo que las palabras talladas en la piedra se convierten en una traslación material de la voz eterna de Cristo, por esta causa siempre audible para los que las lean<sup>11</sup>. Así, la *puerta es Cristo*, que por ello nos invita a traspasarla, a transitar bajo sus umbrales de vida, como se proclama desde el dintel de Sant Pau del Camp (Barcelona, segunda mitad del siglo XII):

+ HEC · D[OMI]NI · PORTA VIA EST OMNIBVS HORTA :  
IANVA SVM VITE // PER ME GRADIENDO VENITE<sup>12</sup>

En ocasiones, esta lectura se completa con una exhortación a la práctica sacramental centrada fundamentalmente en la Eucaristía y en la Penitencia. En este sentido, tal vez el ejemplo más completo sea el que nos proporciona la inscripción de tímpano y dintel de la puerta occidental de Santa María en Santa Cruz de la Serós (Huesca, ca. 1100) (Fig. 1). En ella se conjugan los tres elementos hasta ahora enunciados: Cristo dirigiéndose en primera persona, que se identifica a sí mismo con la puerta, a la par que invita a la práctica del arrepentimiento y de la Eucaristía:



Fig. 1. Santa María de Santa Cruz de la Serós (Huesca). Tímpano de la portada occidental

<sup>11</sup> IBIDEM, p. 81. Asignando un papel similar para las inscripciones, como explicación de lo invisible, y siempre dentro de la revalorización que sufrirán en el entorno de la Reforma Gregoriana: RICCONI, S., “Litterae et figurae. Pour un art rhétorique dans la Rome de la Réforme grégorienne”, en *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma, 2007, pp. 141-163.

<sup>12</sup> “Esta puerta del Señor, abierta para todos, es el camino. Yo soy la puerta de la vida; venid pasando a través de mí”, cat. n.º 13, pp. 207-208; VIGUÉ, J., *El monestir romànic de Sant Pau del Camp*, Barcelona, 1974, pp. 112-114 y OCÓN ALONSO, D., *Tímpanos románicos españoles: reinos de Aragón y Navarra*, 2 vols., Madrid, 1987, vol. I, p. 65.

+ IANVA SVM PERPES [:] PER ME TRANSITE FIDELES :  
FONS EGO SVM VITE [:] PLVS ME QVAM VINA SITITE  
VIRGINES H[OC] TEMPLVM QUI VIS PENETRARE BEATVM /  
+ CORRIGE TE PRIMVM VALEAS QVO POSCERE KRISTVM<sup>13</sup>

El segundo de los grupos, íntimamente relacionado con el anterior, es el que identifica la puerta, no ya con Cristo, sino con el elemento que da paso a su Iglesia, entendida como “Casa de Dios” y “Casa de Oración”, puesta bajo la advocación del santo titular. Es el caso del encabezamiento de la leyenda de la ermita de Iguácel (Huesca, 1072):

HEC EST PORTA DOMINI VNDE INGREDIVNTVR FIDELES IN DOMVM  
DOMINI, QVE EST EGLESIA IN HONORE SANCTE MARIE FVNDATA...<sup>14</sup>

Y también en este apartado es posible diferenciar dos subgrupos. Uno, puramente prohibitivo, que veta el ingreso al pecador que no se arrepienta de sus culpas, y otro de lectura más positiva, que insiste en el perdón con independencia de la naturaleza del pecado. De manera similar, el de Villamartín de Sotoscueva (Burgos, 1175), exhorta:

SIT PAX INTRANTI, SIT GRATIA DIGNA PRECANTI<sup>15</sup>

El tercero de los grupos reviste la puerta de un sentido trascendente, convirtiéndola en el acceso material previo que franquea el paso hacia la puerta eterna, la Puerta de la Ciudad de Dios y del Cielo que es la Jerusalén Celeste simbolizada en la Iglesia. Este conjunto parece haber gozado de especial predilección en los reinos pirenaicos, habiéndose situado su origen en la puerta del claustro de San Juan de la Peña (Fig. 2):

PORTA | PER | HANC : C|AELI : F|IT : PERVIA | : CVIQUE | FIDELI |  
+ SI SITVDE|AD : FI|DEI : IV|NGE|RE : IVSS|A : D|EI :<sup>16</sup>

<sup>13</sup> “Yo soy la puerta eterna. Fieles, pasad por mí. Yo soy la fuente de vida. Tened más sed de mí que de vino. / Tú que quieres entrar en este santo templo de la Virgen, corrige primero tu comportamiento para que estés en disposición de invocar a Cristo”, cat. n.º 152, pp. 276-277; DURÁN GUDIOL, A., “Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca”, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón. VIII*, Zaragoza, 1967, pp. 45-153 (p. 106); CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *Aragón roman*, La Pierre-qui-vire, 1971, p. 233 y OCÓN ALONSO, D., *Tímpanos románicos*, vol. I, p. 360.

<sup>14</sup> “Esta es la puerta del Señor a través de la que penetran los fieles en la Casa del Señor, que es iglesia fundada en honor de Santa María...”, *IBIDEM*, p. 187.

<sup>15</sup> “La paz esté con el que entra, sea merecida la gracia para el que la suplica”, FAVREAU, R., “Le thème épigraphique”, p. 272.

<sup>16</sup> “A través de ésta, la puerta del cielo se hace accesible a cualquier fiel que permita unir a la fe el cumplimiento de los mandamientos de Dios”, cat. n.º 151, p. 276; DURÁN GUDIOL, A., “Las inscripciones”, p. 84; y CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *Aragón*, pp. 77-78. Ambos coinciden en señalar un dístico del poeta carolingio Bonifacio, escrito para la portada de una basílica, como el modelo de la inscripción del monasterio oscense. Sin más datos





Fig. 2. San Juan de la Peña (Huesca). Puerta de comunicación con el claustro

Su primer verso fue reproducido fielmente, antes de finalizar el siglo XII, en la banda epigráfica que divide en dos registros el tímpano de San Prudencio de Armentia y, ya en el primer cuarto del XIII, en el dintel de la ermita de Puilampa, cercana a Sádaba<sup>17</sup>.

El último de los apartados es aquel que, sin perder de vista la dimensión cristológica de la puerta, está integrado por inscripciones que asocian este elemento a la Virgen e, incluso, a algunos santos. A diferencia de los anteriores, estas últimas no parecen haber tenido gran predicamento en el ámbito hispano.

En conjunto, lo que parece que se pone de manifiesto es que a través de inscripciones de este tipo se buscaba hacer extensivo el significado simbólico de los ingresos. Su profundo contenido teológico parece indicar que su origen debió ges-

sobre esta noticia, sí se puede encontrar un precedente conocido en los versos que compuso Alcuino para St. Amand d'Elnon y que reproduce Schlosser: *Haec porta est caeli, aeternae haec est ianua vitae / ---/ Hic quoque peccator sceleratos abluat actus / Et lacrimis lavet limina sacra suis. / Purgatus lacrimis humili de corde profusus / Ad loca sancta dei dignior ut veniat. Alcuini carmina* 88. (Cf. SCHLOSSER, J. VON., *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Viena, n° 569, pp. 180-181)

<sup>17</sup> Para Armentia cat. n° 7, p. 204; BARÁIBAR, F., "Epigrafía armentense", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XLIX (1906), pp. 241-261 (pp. 249 y ss.); AZCÁRATE, J. M. de., *Basilica de San Prudencio, Armentia*, Vitoria, 1984, pp. 23-24, y OCÓN ALONSO, D., *Timpanos románicos*, vol. I, pp. 45-45. Sobre Puilampa, cat. n° 119, pp. 258-259 y OCÓN ALONSO, D., *IBIDEM*, p. 325. Un excelente análisis de la relación existente entre estas inscripciones navarro-aragonesas y los programas iconográficos que decoran las puertas en las que se insertan, en relación con los contenidos eclesiales que busca expresar el ámbito monástico en el que se desarrollan en OCÓN ALONSO, D., "Ego sum ostium". A las tres citadas añade otras que invitan igualmente a atravesar los umbrales como son las de Aguilar de Codes (Navarra): *INTROIBO IN DOMUM TUAM DOMINE. ADORABO AD TEMPLUM SANCTUM TUUM IN TIMORE TUO* y Santa María de Cornellá (Rosellón): *HEREDES VITAE: DOMINAM: LAUDARE: VENITE PER QUAM*

tarse en el entorno de los grandes emporios culturales que eran los monasterios, en los que monjes y clérigos cultos fueron los encargados de componer unos versos de fácil lectura y mensaje contundente. Desde estos centros, copiados fielmente en unos casos, o transformados y hasta bastardeados en muchos otros, su alcance se extiende no solo a las grandes catedrales e iglesias de los burgos nacientes y de los concurridos enclaves visitados por los peregrinos, sino también a parroquias rurales, pequeñas capillas y eremitorios, de los que en muchos casos no se conoce hoy día nada más que los restos epigráficos que figuraban sobre sus puertas<sup>18</sup>.

### EN LOS ORÍGENES DE ESTA MANIFESTACIÓN EN TERRITORIO CASTELLANOLEONÉS: LA IMAGEN COMO HERRAMIENTA AL SERVICIO DE LA FORMACIÓN DE LA VIDA RELIGIOSA DEL MONJE

Ahora bien, llegados a este punto, ¿cuál es el papel que juegan las imágenes que decoran los accesos, dentro de este complejo entramado de signos y símbolos? Hay que partir de la base de que estas no modifican el sentido primordial de la puerta (que se mantiene invariable esté o no decorada), sino que lo enriquecen. Retomando un aspecto mencionado en el apartado anterior, si las inscripciones se convertían en una especie de voz de Cristo, audible de este modo para todos los que se acercaran hasta los umbrales, las imágenes se transforman en expresión visible de su presencia invisible<sup>19</sup>. Son su complemento natural e, igual que ellas, transmiten los mismos mensajes. Por cuestiones de espacio, a partir de este punto limitaré mi discurso al panorama castellanoleonés.

Hacia 1100 se decora la portada occidental de la iglesia abacial de San Zoilo de Carrión de los Condes (Fig. 3). En su jamba derecha, uno de los capiteles representa el tema de la Burra de Balaam (Num. 22, 21-36) (Fig. 4). Si bien el asunto no era del todo desconocido, pues por las mismas fechas fue reproducido también

---

VITA DATUR: MUNDUS PER EAM REPARATUR, incluyendo una alusión al papel corrededor de la Virgen a quien está dedicado el templo, *IBIDEM*, p. 127. Por su parte, David Simon ha vinculado la significación simbólica del grupo derivado de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós con las Puertas del Paraíso, abiertas únicamente para los que llevan una vida recta: SIMON, D. L., "L'art roman, source de l'art roman", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11 (1980), pp. 249-267 (p. 260). En este sentido, tendrían su correspondiente negativo en las "Puertas de la Muerte" o "Puertas del Infierno", única vía para aquellos que no alcancen el perdón, como reza el resto hoy conservado en el edificio del tesoro de Conques, perteneciente en origen a alguno de sus ingresos: HAS BENEDIC VALVAS QVI / MVNDUM REX BONE SALVAS / ET NOS DE PORTIS SIMVL / OMNES ERIPERE MORTIS : ("Bendice estas puertas, Buen Rey, que salvas al mundo sacándonos al tiempo a todos de las puertas de la muerte"), cat. n° 36, p. 219.

<sup>18</sup> Sobre las relaciones de complementariedad que se establecen entre texto e imagen, ahondando en los posibles procesos creativos del verso y sus canales de transmisión, no sin lanzar una advertencia sobre el peligro que puede suponer, en ocasiones, tomar su contenido de forma literal, STRATFORD, N., "Verse *Tituli* and Romanesque Art", en *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century* (C. HOURIHANE ed.), Princeton, 2008, pp. 136-153.

<sup>19</sup> KENDALL, C. B., *The Allegory of the Church*, p. 6.



Fig. 3. San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia). Portada occidental

en el ingreso meridional de la catedral de Jaca y en el Panteón Real de San Isidoro, no necesariamente tuvo que compartir significado. Hace ya tiempo que para los ejemplos isidoriano y, fundamentalmente, jaqués, se explicó el tema en clave de Reconquista, teniendo en cuenta que el adivino mesopotámico estaba comisionado por el rey de Moab, cuando en las fuentes de la época no era extraño encontrar a los musulmanes referidos como moabitas. Con ello, el iconograma auguraba la victoria de las tropas cristianas frente a las islámicas y, en el fondo, el triunfo de la fe en Cristo frente al paganismo de los invasores<sup>20</sup>. En Carrión, no obstante, mientras José Luis Senra subraya su mensaje como representación de la Fe<sup>21</sup>, para Jesús Herrero su finalidad moralizante es clara: ensalzar la humildad ante la presencia de Dios a la vez que ridiculizar cualquier engreimiento personal (Balaam, hombre de

<sup>20</sup> MORALEJO, S., “Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo”, *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Módena, 1985, pp. 35-51 (esp. 38-39).

<sup>21</sup> Dando noticia del descubrimiento SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., “La portada occidental recientemente descubierta en el Monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes”, *Archivo Español de Arte*, 265 (1994), pp. 57-72, e incidiendo sobre sus aspectos estilísticos en ID., “Algunas notas sobre la desaparecida iglesia románica del priorato cluniacense de Carrión de los Condes”, *Actas del III Congreso de Historia de Palencia (Palencia 30 marzo - 1 abril, 1995)*, Palencia, 1995-1996, vol. IV, pp. 439-451. Más recientemente en “Las grandes instituciones cluniacenses hispanas bajo el reinado de Alfonso VI”, *Alfonso VI y el arte de su época. Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario 2 (2011), pp. 335-366.



Fig. 4. San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia). Portada occidental. Jamba derecha. Capiteles de la Burra de Balaam y escena de vendimia

ciencia y supuestamente culto, no es capaz de ver lo que sí contempla un sencillito animal famoso por su torpeza)<sup>22</sup>. La lectura no resulta inconveniente si pensamos que se trata de un capitel tallado en el ingreso de una iglesia monástica, habida cuenta que la humildad es una de las virtudes principales que deben practicar los monjes según san Benito.

Inciendo sobre este aspecto, las fuentes nos revelan cómo el episodio fue uno de los elegidos por los teóricos benedictinos y cistercienses de los siglos XII y XIII para reflejar de modo alegórico algunos de los pilares esenciales de la vida monástica. Así, Hildeberto de Le Mans (†1133) definía a los monjes como “asnos de san Benito” –*Vos estis asinus et haedus Benedicti*–, explicando que tanto el animal como el jinete son metáfora para el monje que debe llevar siempre al Señor cabalgando sobre él. Mucho más afín con el texto bíblico, su correligionario Julián de Vézelay (1138-1161) utiliza la historia como hilo conductor para explicar el capítulo 58 de la *Regla de San Benito*, relativo a la obediencia. Según sus palabras, todo monje debe acatar sin cuestionarse las órdenes de su superior salvo en un caso: cuando estas entren en franca contradicción con la Ley Divina. Entonces, debe hablar alto y declarar que no puede obedecer porque no puede ir contra Dios, *sicut asella*

<sup>22</sup> HERRERO MARCOS, J., *Arquitectura y simbolismo del románico palentino*, Madrid, 1994, p. 102.

*Balaam*, que habló para transmitirle las órdenes dictadas a Yahvé a través del ángel, contrarias a las recibidas por el rey Balak. Por último, obediencia, pero también fortaleza (entendida como cualidad atribuida siempre a este tipo de animales: *asinus fortis*), son las virtudes que deben revestir al abad de cualquier monasterio según se desprende de los comentarios de Pedro el Venerable (ca. 1136-1137) a Guido de Le Chatel, prior de la Gran Cartuja; de Rainiero de Lieja (1157-ca. 1188) al monje David de su propio monasterio; y del *Comentario a la Regla de San Benito* escrito por los mismos años en la casa cisterciense de Pontigny tal vez por su propio abad<sup>23</sup>. Por tanto, esta metáfora de la *vita claustralis*<sup>24</sup> –dirigida a los cenobitas y no al común de los fieles–, se presenta como más que apropiada para decorar el ingreso de una iglesia prioral recientemente sujeta a la disciplina cluniacense<sup>25</sup>.

Lamentablemente, no conocemos cuál sería la decoración de los capiteles de la desaparecida portada norte del edificio, un ingreso que seguiría en su configuración el modelo de puerta coronada con friso corrido como el que se trabajó en fechas parejas en el castillo oscense de Loarre y que sería el precedente de los posteriores de Santa María y Santiago en la propia Carrión<sup>26</sup>. Tal vez, y esto entra dentro del campo de la hipótesis (aunque hipótesis posible), los siguientes ejemplos arrojen algo de luz al respecto.

Contemporáneas son tanto la portada occidental de San Isidro de Dueñas, como la septentrional de San Martín de Frómista (Figs. 5 y 6). En ellas, sendos capiteles reproducen la condena de la avaricia, a partir de la imagen clásica del avaro de cuyo cuello pende una pesada bolsa, y de la lujuria, siguiendo el esquema de la *femme aux serpents*. La combinación de ambos temas será una de las fórmulas de mayor éxito en la escultura románica que, al menos en el territorio que nos

<sup>23</sup> Textos referidos por FORSYTH, I. H., “L’âne parlante: The Ass of Balaam in Burgundian Romanesque Sculpture”, *Gesta*, XX/1 (1981), pp. 59-65. El trabajo se centra en el estudio de otros tres ejemplos de la representación que decoran otros tantos capiteles de las abaciales de Saint-Andoche de Saulieu, Saint-Lazare de Autun y Saint-Georges de La Rochepot. Los tres, ligeramente posteriores a los ejemplos hispanos, refuerzan la idea de una iconografía de corte prioritariamente monástico. No solo porque todos se emplazan en iglesias de monjes, sino porque en ellos, Balaam ha sido figurado con cogulla monacal y, al menos en uno de los casos (Saulieu), porta un evidente báculo en *tau* propio de los abades.

<sup>24</sup> Esa vida comunal que, a ejemplo de los primeros cristianos, con los apóstoles a la cabeza (*vita apostolica*), debe guiar el discursar cotidiano de las comunidades monásticas de los tiempos de la reforma gregoriana, tal y como ha puesto de manifiesto CONSTABLE, G., “Renewal and Reform in Religious Life. Concepts and Realities”, *Renaissance and renewal in the twelfth century* (R. L. BENSON and G. CONSTABLE, eds.), Cambridge, Mass., 1982, pp. 37-67.

<sup>25</sup> Asunto del que nos hemos ocupado antes y al que, por lo tanto, remitimos en POZA YAGÜE, M., “Las portadas de los prioratos cluniacenses de Tierra de Campos en tiempos de Alfonso VI: una iconografía de corte monástico para una manifestación pública”, *Alfonso VI y el arte de su época. Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario 2 (2011), pp. 251-279 (esp. 253-261).

<sup>26</sup> Así lo viene defendiendo desde hace unos años SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., “Nuevos hallazgos románicos en el Monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)”, *Archivo Español de Arte*, 293 (2001), pp. 88-95 e ID., “Las grandes instituciones cluniacenses”, p. 341.



Fig. 5. San Martín de Frómista (Palencia). Portada septentrional. Capitel de la jamba izquierda. Lujuria



Fig. 6. San Martín de Frómista (Palencia). Portada septentrional. Capitel de la jamba izquierda. Avaricia

ocupa (aunque la circunstancia es compartida en los grandes centros a uno y otro lado de los Pirineos), parece haber tenido su origen en el entorno monástico, como *exemplum monachorum* contra dos de los vicios más perseguidos por la Iglesia de la Reforma Gregoriana que eran la simonía y el nicolaísmo. No es sólo que los primeros testimonios datados pertenezcan a monasterios reformados, sino incluso la tipología misma de las representaciones nos remite al ambiente ideológico monacal<sup>27</sup>. El avaro suele ser en la mayoría de los casos hombre; la lujuriosa prácticamente siempre mujer. Es en la postura adoptada por los monjes hacia la mujer, rigurosa y misógina, donde debemos buscar la fuente ideológica de este tipo de representaciones, fundamentalmente de la del castigo de la lujuria<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Algo que puede deducirse ya en el trabajo clásico de Weisbach, según el cual, los cluniacenses se esforzaban en despertar y agudizar en los hombres la conciencia de la culpa y el pecado, provocándoles así a la humildad, contrición y penitencia. Para ello, en sus sermones y en sus escritos acudían al medio de representar con claridad el proceder pecaminoso y los castigos y tormentos del infierno, que amenazaban en el Juicio Final: WEISBACH, W., *Reforma religiosa y arte medieval*. Madrid, 1949, p. 87. Las alusiones a lujuria y avaricia como creaciones vinculadas a centros monásticos, así como el análisis de los principales conjuntos franceses en los que se muestran, se desarrollan en su trabajo a lo largo de múltiples páginas.

<sup>28</sup> Como así lo han contemplado SAUGNIEUX, J., "Culture religieuse et culture profane. Les représentations de la luxure dans l'art français du XII<sup>e</sup> siècle", *Cultures populaires et cultures savantes en Espagne du Moyen Age aux Lumières*, París, 1982, pp. 80-91 y J. YARZA LUACES, "De «Casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene

La mujer es la descendiente de Eva, causante de la caída del hombre en el Paraíso e inductora del pecado a lo largo de toda la historia de la Humanidad<sup>29</sup>. Para algunos autores llegarán a convertirse, incluso, en la encarnación del Mal por excelencia, en la imagen misma del demonio, que se aparecerá al monje para tentarlo *in specie mulieris*<sup>30</sup>. Frente a ellas, los hombres. Creados directamente por Dios a imagen y a semejanza suya, los varones son los únicos que están dotados de razón y por tanto de capacidad para hacer negocios<sup>31</sup>. Por ello, la avaricia es un pecado considerado exclusivamente masculino, como varones son también los condenados por usura en las representaciones escultóricas. Y aún así, también se responsabilizará a las mujeres de esta falta, como las que impulsarán a los hombres al robo y a la usura como medio para conseguir el dinero que pague sus caprichos y chucherías<sup>32</sup>.

En cualquier caso, volviendo a la plástica de las portadas castellanoleonesas, el posible origen monástico de los motivos no implicó su total ausencia del resto de edificaciones del período. Su ubicación en los ingresos abaciales y, por lo tanto, en el exterior de los edificios –entorno público aunque se tratase de un monasterio–, posibilitó que los iconogramas fuesen contemplados y asimilados por el conjunto de fieles que, poco a poco, irán incorporándolos a las decoraciones de sus propios accesos. Será en estos últimos ingresos en los que, paradójicamente, encontraremos alguna de sus mejores manifestaciones, como los avaros de las portadas de Vallespinoso de Aguilar y Rueda de Pisuerga en Palencia junto a otras materializaciones mucho más rústicas como las de los lujuriosos, hombre y mujer, de los capiteles del ingreso de Teza de Losa en Burgos. En otros enclaves, la idea se manifestará de forma cada vez menos sintética, menos críptica y más narrativa, buscando potenciar la capacidad de transmisión del mensaje al conjunto de la po-

---

en el Señor» a «Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso», *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer (Madrid, 1983)*, Madrid, 1984, pp. 53-72, quien resume la relación entre ambos con una frase algo más que acertada: “el monje es el peor enemigo de la mujer a quien utiliza como chivo expiatorio de sus propios fantasmas”, (p. 54).

<sup>29</sup> Eva está en la raíz de la mayoría de los comentarios negativos sobre la mujer formulados desde los principios del Cristianismo. Un amplio panorama sobre el particular en D'ALVERNY, M. T., “Comment les théologiens et les philosophes voient la femme”, *La femme dans les civilisations des X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX, 2-3 (1977), pp. 105-129 y, más recientemente, en MELERO MONEO, M. L., “Eva-Ave. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica”, *Lambará*, 15 (2002-2003), pp. 111-134.

<sup>30</sup> Así aparece reflejado como advertencia a los cenobitas en los *Miracula S. Bertini*, escritos hacia 1123: HUYGHERBAERT, N., “Les femmes laïques dans la vie religieuse des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles dans la province ecclésiastique de Reims”, *I laici nella «societas christiana» dei secoli XI e XII. Atti della terza Settimana internazionale di studio (Mendola, 21-27 agosto 1965)*, Milán, 1968, pp. 346-389 (p. 349); y aún antes en la leyenda del piadoso eremita Antonio, quien había sido tentado por una de estas *diablas*: *Sustinebat miser diabolus vel mulieris formam noctu induere, feminaeque gestus imitari, Antonium ut deciperet*: Cfr. WEISBACH, W., *Reforma religiosa*, pp. 150 y 227, nota 248.

<sup>31</sup> Para múltiples testimonios en este sentido, vid D'ALVERNY, M. T., “Comment les théologiens”.

<sup>32</sup> LONGÈRE, J., *Oeuvres oratoires de maîtres parisiens au XI<sup>e</sup> siècle. Étude historique et doctrinale*. 2 vols. París, 1975, vol. I, p. 401.

blación. Es el momento en el que la mujer de las serpientes cederá terreno frente al amplio catálogo de músicos y bailarinas, mientras que los avaros compartirán protagonismo con temas que, en última instancia, apelan igualmente a la práctica de la caridad y a huir de la avaricia, como el de Lázaro y Epulón<sup>33</sup> (Figs. 7 y 8).



Figs. 7 y 8.  
San Vicente de  
Ávila. Portada  
occidental.  
Timpanillos con  
la Historia de  
Lázaro y Epulón

<sup>33</sup> Un desarrollo amplio de este tema en POZA YAGÜE, M., "Las portadas de los prioratos", pp. 261 y ss.



### “IO CAGO / MALA CAGO”: LA EXHORTACIÓN PENITENCIAL

El mismo papel rector ejercido por las abadías palentinas para la zona occidental del territorio, es el que asume el monasterio de Silos en relación con las tierras orientales. Como en Frómista o Dueñas, también entre las esculturas de su claustro se puede rastrear el origen de una iconografía admonitoria que se exportará a las iglesias del entorno. Así, en uno de los capiteles de los vanos de la sala capitular silense se efigian una serie de monos en cuclillas, cuyos pies y cuellos aparecen rodeados por una gruesa soga (Fig. 9). ¿Qué podían significar estos simios para que fuese tan importante su colocación en un lugar tan específico, mostrándose a la vista de todos? Como en tantas otras ocasiones, la funcionalidad del espacio será determinante a la hora de programar su decoración iconográfica. Si una de las actividades principales de la vida monástica que tenía como marco de desarrollo el capítulo eran los actos de penitencia pública, la visión de los monos prisioneros en su ingreso debió de ser entendida por los monjes como la imagen de los pecadores atenazados por sus faltas<sup>34</sup>.

Desde la Antigüedad se destaca la semejanza aparente entre el mono y el hombre, aunque su figura siempre se tiñó de tintes negativos dado que en su naturaleza primaba, frente a los rasgos humanoides, su componente de bestia. Esta concepción se intensifica desde los primeros momentos del Cristianismo, cuando los Padres de la Iglesia, familiarizados con el significado peyorativo del término en la literatura clásica, lo aplican de modo generalizado en sus escritos para referirse a todos los enemigos de la fe, ya fueran paganos, apóstatas, herejes o infieles. O, yendo aún más allá, el *Fisiólogo* llega a emparejarlo con el asno salvaje, afirmando que ambos son la representación del demonio. Para ello argumenta que, “de hecho, tiene un principio, pero no tiene final, esto es, no tiene rabo, de la misma manera que el demonio, al comienzo, era uno de los arcángeles, pero no se ha encontra-

<sup>34</sup> KLEIN, P. K., “Lasterdarstellung und Bußpraxis am Kreuzgangportal von Silos”, *Radical Art History. Internationale Anthologie. Subject: O. K. Werckmeister*. Zurich, 1997, pp. 212-224. La referencia había sido recogida también tanto por YARZA LUACES, J., “Elementos formales del primer taller de Silos”, *El Románico en Silos: IX Centenario de la Consagración de la Iglesia y Claustro, (1088-1988)*, Abadía de Silos, 1990, pp. 105-147 (p. 110, nota 24, quien, a su vez, recuerda cómo la idea de relacionar estos monos humanizados con los monjes de mala conducta había sido sugerida con anterioridad por PÉREZ DE ÚRBEL, J., *El Claustro de Silos*, Burgos, 1930, p. 200), como por BANGO TORVISO, I., “Las oficinas claustrales medievales del monasterio de Santo Domingo de Silos. Una aproximación a su estudio y topografía”, *Silos. Un Milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, Abadía de Silos, 2003, vol. IV, pp. 49-81 (pp. 60-61). Por su parte, G. Boto cree que hace alusión al versículo sexto del Salmo 72 en el que se exhorta a la humildad aplacando la soberbia: *Ideo tenuit eso superbia; Operti sunt iniquitate et impietate sua*, BOTO VARELA, G., *Ornamento sin delicto. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Abadía de Silos, 2000, p. 104, e ID., “Casas benedictinas castellanas. Topografía claustral, programas escultóricos y usos devocionales”, *Claustros Románicos Hispanos*, León, 2003, pp. 110-151 (124 y 128), concepto referido en la misma obra por YARZA LUACES, J., “Iconografía del claustro románico”, *IBIDEM*, pp. 46-65 (p. 56). Con referencia a la patrística, VALDEZ DEL ÁLAMO, E., *Palace of the Mind*, Turnhout, 2012, pp. 69-71.

do su fin”<sup>35</sup>. La idea fue retomada por el Pseudo-Hugo de Saint-Victor en su *De bestiis*, tratado que gozó de gran popularidad en los siglos XII y XIII<sup>36</sup>. Pero durante el románico se produce un giro en el planteamiento según el cual, el mono, privado de voluntad, más que ser vinculado con el demonio mismo<sup>37</sup>, pasa a convertirse en su víctima<sup>38</sup>. Con ello quedaban sentados los precedentes ideológicos para su inmediata identificación con los pecadores, quienes, alejados de la Gracia de Dios desde el Pecado Original, sufrían atezados por el peso de sus culpas.

Otra cosa era saber si se identificaron con una categoría específica de pecadores, o si, por el



Fig. 9. Santo Domingo de Silos (Burgos). Capitel de ventana de la Sala Capitular. Simios (Foto: Fundación Santa María la Real/J. Nuño)

<sup>35</sup> Traducción del *Physiologus* griego según la ed. de ZAMBON, F., *Il Fisiologo*, Milán, 1982, pp. 81-82, n° 45. (Cf. *Bestiario Medieval* (I. MALAXECHEVERRÍA, ed.), Madrid, 1999, p. 103).

<sup>36</sup> La ausencia de cola en los simios ya había sido observada por los escritores de la Antigüedad, pero no fue hasta el advenimiento del Cristianismo cuando la posesión de este miembro, o su carencia, adquirió un significado metafísico. Para ello buscaron justificación en la propia Escritura, donde Yahvé pronuncia que no será apto para el sacrificio ningún animal defectuoso, cuyos miembros sean demasiado cortos o demasiado largos, o hayan sido mutilados (Lev. 22, 17-31). De este modo, san Isidoro se referirá a quienes flaquean en la perseverancia para llevar a cabo buenas acciones como “aquellos cuya cola ha sido cortada”, mientras que para Rabano Mauro no pueden conocer el fin de las cosas quienes tienen la cola amputada ya que, “la cola es la parte extrema del cuerpo”. Así pues, y si la cola como remate corporal había sido determinada por el mismo Señor durante la Creación, carecer de ella se consideró como una manifestación *contra natura*. Como única excepción, el hombre, dotado de la capacidad para discernir entre el bien y el mal y por ello de decidir su propio final, fue también por ello el único legítimamente desprovisto de este elemento. Para todos estos aspectos, vid. el interesante trabajo de JANSON, H. W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and in the Renaissance*, Londres, 1952, pp. 13 y ss., así como otros pasajes y comentarios referidos a los monos insertos en escritos altomedievales (Boecio, Juan Escoto...), extractados por VOISENET, J., *Bestiaire chrétien. Limagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s.)*, Toulouse, 1994, (varias pp.).

<sup>37</sup> Todavía a comienzos del XII, el diablo será efigiado bajo la apariencia de un mono alado que acude a tentar a Cristo en uno de los relieves de Platerías.

<sup>38</sup> JANSON, H. W., *Apes*, pp. 29-31. El autor propone como una de las causas posibles de este cambio de mentalidad la progresiva generalización de la exhibición de simios encadenados en los espectáculos de los juglares de la época hecho que, por una parte, iba acostumbrando la vista del pueblo a su fisionomía, mientras que, por ello, hizo cada vez más difícil para la audiencia su aceptación como *figura diaboli*.

contrario, se asimilaron con la culpa en general. Si desde comienzos del siglo XIII, y tanto en sermones como en *exempla*, comienzan a ser equiparados a los avaros y usureros<sup>39</sup>, en los siglos inmediatamente precedentes, su postura, generalmente acucillada, estaba muy próxima a la tipología adoptada para las caracterizaciones de la lujuria, en las que una mujer aparecía desnuda y con las piernas abiertas, ligeramente flexionadas, dejando ver descaradamente cómo sus genitales eran mordidos por sapos y serpientes<sup>40</sup>. La presencia de un simio atacado por seres de esta naturaleza entre las esculturas del nártex de Vézelay, junto a otra representación similar en una de las basas de la jamba izquierda del portal más septentrional de la Fachada Real de Chartres; la correlación entre dos capiteles del interior San Quirce: uno, en el presbiterio, la mujer atacada por serpientes, el otro, en el ábside, una de las mejores interpretaciones del tema tallado en el ingreso del capítulo silense; o monos itifálicos en sendos canecillos de esta última iglesia así como de las de San Pedro de Tejada y San Martín de Matalbaniega, tal vez podrían apuntar algo en esta dirección<sup>41</sup>.

Aún así, no parece que estos fuesen símbolo único de la *figura luxuriae*<sup>42</sup>, ya que tampoco faltan testimonios literarios en los que los simios son presentados como encarnación del pecado de soberbia. Partiendo de la base de su capacidad para imitar las acciones humanas y de su consideración primera como *figura diaboli*, algunos textos medievales fusionan ambos conceptos estableciendo una vinculación entre los monos y los ángeles caídos, cuya soberbia infinita les llevó a tratar de imitar a Dios, a querer ser como Él<sup>43</sup>. Ya hemos señalado cómo ha sido interpretado en esta línea el capitel silense por G. Boto, al ponerlo en relación con el versículo

<sup>39</sup> IBIDEM, p. 36.

<sup>40</sup> Postura acucillada que ha sido identificada en más de una ocasión como propia de los pecadores quienes, gracias a ella, mostraban su sexo sin pudor alguno: BEIGBEDER, O., "Accroupi", *Lexique des symboles*, La Pierre-qui-vire, 1969, pp. 26-30.

<sup>41</sup> Completamente a favor de esta postura, Beigbeder, quien interpreta las representaciones de simios como imágenes del apetito sexual: BEIGBEDER, O., "Singe", *Lexique*, pp. 398-399.

<sup>42</sup> JANSSEN, H. W., *Apes*, p. 51. No será hasta los siglos XIV-XV cuando se comience a asociar de modo habitual la imagen del mono con la idea del deseo carnal, (pp. 115 y ss.).

<sup>43</sup> Uno de los ejemplos más ilustrativos al respecto es el de una fábula alegórica sobre el mono titulada "Contra el orgullo de uno que quiso ser como Dios", comprendida en el *Speculum Sapientiae Sancti Cirilli*, una colección sobre historias de animales datada en el siglo XIV, pero que incorpora sin duda materiales de fecha mucho más temprana. Según ésta, un mono vio un día a un marinero trepando por un mástil y trató de hacer lo mismo desoyendo el consejo en contra de un cuervo. Mareado por el vértigo, cayó y se lesionó el cuello de modo que nunca más pudo levantar la vista hacia el cielo; siendo, además, magullado por unos perros. Entonces, decidió sentarse en el trono del rey, donde un zorro le recriminó por su presunción. A ello el mono alegó que si lo había hecho fue porque era el animal que más se parecía al hombre. Pero el zorro le replicó que su similitud había sido pervertida por la caída y por los mordiscos de los canes, y que ahora era la más fea de las bestias, que por su soberbia se había convertido en la más horrible y la más desemejante a Dios. Por ello, le advirtió que si no se sometía al hombre, éste se lo comería y emplearía su piel para cubrirse: IBIDEM, pp. 109-110.

en el que el salmista, exhortando a la humildad, dice de los impíos que “la soberbia los ciñe como collar”<sup>44</sup>.

A pesar de lo anterior, una cierta preferencia por su representación asociada al episodio de Adán y Eva, parece indicar que lo común fue su identificación como símbolo visual del pecado en general, y de modo más particular con el Pecado Original<sup>45</sup>, raíz de todos los subsiguientes. Es en este último sentido en el que creemos que se deben leer sendos capiteles que flanquean las portadas sorianas de Santa María de El Rivero, en San Esteban de Gormaz, y de la ermita de Santa María de Tiermes, cuyas imágenes fueron denominadas por Gaya Nuño con el significativo término de “cuadrúmanos”<sup>46</sup>.

Particularmente evidente es el caso de Tiermes (Fig. 10). El ingreso, abierto en el muro meridional del templo, consta únicamente de dos capiteles. En el de la jamba izquierda, pese a la tosquedad de la talla y al lamentable estado de deterioro que presenta, parece indiscutible que los representados son Adán y Eva junto al árbol del Paraíso, inmediatamente después de cometer el Pecado Original. Mayor complejidad presenta la escena cincelada en el capitel contrario, interpretada en ocasiones como Daniel en el foso de los leones<sup>47</sup>, en otras, como una suerte de espectáculo pseudo-circense<sup>48</sup>. Lo cierto es que, pese a la erosión de las formas, la longitud de las extremidades de los animales que ocupan los frentes principales de la cesta no dejan duda sobre su naturaleza simiesca. Entre ambos, un personaje en posición frontal en el ángulo, parece ser el destino de sus pasos. Desde esta perspectiva, es posible una lectura conjunta. Si por la falta de nuestros Primeros Padres entró el pecado en el mundo, este acosará continuamente al alma humana, alejada del estado natural de Gracia con que fue creada y débil, por tanto, para combatir las asechanzas del Maligno. Sólo el arrepentimiento por sus culpas, contrición necesaria antes de traspasar el umbral del templo, permitirá al fiel que se

<sup>44</sup> Vid. *supra* nota 34.

<sup>45</sup> En ocasiones, como sucede en la catedral de Jaca, aparecerá incluso él mismo comiendo una manzana, estableciendo así un paralelismo iconográfico más que evidente con el acto que desencadenará la propia caída del hombre. Vid.: MORALEJO, S., “La sculpture romane de la cathédrale de Jaca: État des questions”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10 (1979), pp. 79-106 (pp. 97-99).

<sup>46</sup> GAYA NUÑO, J. A., *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946 (p. 54 para El Rivero y p. 77 para Tiermes). Un análisis en profundidad de estas imágenes sorianas en OLIVARES MARTÍNEZ, D., “Iconografía de la escultura románica en la provincia de Soria: las representaciones de simios como caso de estudio”, *Estudios Medievales Hispánicos*, 1 (2012), pp. 146-173 (esp. 158 y ss.). En otro sentido, I. Monteiro establece diferencias entre los simios ensogados y los encadenados. Mientras que para los primeros indica su referencia al mundo de ultratumba, al demonio y al pecador en el infierno, si, en cambio, llevan grilletas, piensa en una representación del simio como el enemigo religioso, como imagen del Islam: MONTEIRA ARIAS, I., *El enemigo imaginado. La escultura románica y la lucha contra el Islam*, Toulouse, 2012, pp. 509-518.

<sup>47</sup> PALOMERO ARAGÓN, F., “Aproximación a la escultura monumental románica de la ermita de Santa María de Tiermes”, *Celtiberia*, 73 (1987), pp. 127-153 (p. 135).

<sup>48</sup> Para Gaya se trata de un mudéjar con turbante y caftán entre dos cuadrúmanos que inician un salto sobre las extremidades posteriores: GAYA NUÑO, J. A., *El románico*, p. 77.



Fig. 10. Santa María de Tiermes (Soria). Portada meridional. Capitel de la jamba derecha. (Foto: Diana Olivares Martínez)

reconoce pecador presentarse puro ante el altar de Dios y alcanzar la Salvación, como recordaban no pocas inscripciones liminares, según he señalado antes.

Es indudable el paralelismo que evidencian los capiteles termantinos y los de Santa María de El Rivero, en San Esteban de Gormaz. Menos explícitos que en el caso anterior, transmiten sin embargo un mensaje moralizador y de exhortación a la penitencia similar<sup>49</sup>. Aquí la presencia del pecado en el mundo, como consecuencia de la Caída en el Paraíso, se agrupa en torno a los dos capiteles de la jamba derecha. En el más próximo a la puerta, nuevamente el mono, mejor definido anatómicamente y con las cuatro patas apoyadas sobre el collarino –tal y como aparece en Silos–, muestra el cuello rodeado por una gruesa sogá anudada a una argolla. A su lado, el capitel contiguo figura como tema único una gran serpiente de marcadas escamas. Asociada al simio adyacente, se nos presenta como una imagen sincopada del Pecado Original, resumida en uno de sus personajes protagonistas: el reptil que convenció a Eva de la inocuidad en la ingesta de la manzana (Figs. 11 y 12). En la jamba opuesta se hace explícito el mensaje con la confirmación visual a través de una de las escenas que podía ser más familiar a los fieles que se dispu-

<sup>49</sup> Lectura ya apuntada por BANGO TORVISO, I. G., “Arquitectura y Escultura”, *Historia del Arte de Castilla y León. II. Arte Románico*, Valladolid, 1994, pp. 9-212 (p. 178), e ID., “Las oficinas claustrales”, pp. 60-61. Remitiendo igualmente a la iconografía de los capiteles del capítulo silense, recuerda cómo la penitencia pública a las puertas de las iglesias era recomendada por la normativa canónica.



Figs. 11 y 12. Santa María de El Rivero en San Esteban de Gormaz (Soria). Capiteles de la jamba derecha. Simio y serpiente (Foto: Diana Olivares Martínez)

sieran a penetrar en el templo: una pareja de juglares compuesta por un músico, barbado y tañendo un rabel, acompañado por una bailarina que insinúa su danza con la posición de sus manos. Para los moralistas de la época, ésta fue una de las prácticas más perseguidas y condenadas por la asociación que se hizo de música y baile con la inducción a la sensualidad y, por tanto, a la lujuria.

Pero en pocos lugares la relación entre simios ensogados, Pecado Original y condena de la lujuria se hace de un modo tan expresivo como en la portada occidental de la abadía burgalesa de San Quirce (Fig. 13). Allí, la presencia de la figura humana queda relegada a la parte superior de la estructura, a los canecillos sobre los que apea la cornisa y a las metopas insertas entre ellos. Si los modillones son el soporte elegido para disponer de modo secuencial los episodios puramente narrativos de la historia (Creación, Pecado Original, Expulsión del Paraíso, Ciclo Cainita), las placas intermedias enriquecen su significado con la inclusión de toda una serie de relieves que, en clave simbólica (gallos, luchadores, escenas de sexo y escatológicas), significan las principales consecuencias que se devinieron de la pérdida del estado original de gracia: la necesidad de trabajar para sobrevivir, así como la aparición de los pecados considerados como más detestables: lujuria, soberbia, ira, envidia y discordia. Este conjunto programático no es único en el tem-



Fig. 13. Abadía de San Quirce (Burgos). Capitel de interior del templo. Simio (Foto: Francisco de Asís García García)

plo, sino una repetición de otro idéntico desarrollado en los capiteles de la nave y crucero del interior de la iglesia<sup>50</sup>.

Si dentro el simio establecía relaciones visuales y semánticas con *la femme aux serpents* y con Adán y Eva, la crudeza expositiva lleva a su sustitución, en el exterior, por las imágenes de dos personajes semiagachados defecando, uno de los cuales aún no ha conseguido desprender el excremento del cuerpo (metopas primera y décima). Para evitar cualquier posible equívoco en la identificación, las inscripciones son lo suficientemente explícitas: MALA CAGO e IO CACO respectivamente (Figs. 14 y 15). La inmediatez de la primera de las piezas con el canecillo de la Creación de Adán apunta que fuese esta precisamente la identidad de hombre representado en la metopa. Adán ha comido el fruto prohibido y este le ha sentado mal. En un capitel del interior de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Ágreda (Soria), el iconograma es mucho más gráfico: el personaje aparece figurado junto al Árbol del Bien y del Mal en posición semiagachada al igual que los de San Quirce, y llevándose de manera evidente una mano al vientre poniendo de manifiesto que sufre retortijones. Tanto en uno como en otro caso la solución debe de ser necesariamente la misma: tratar de expulsar aquello que causa el mal: MALA CAGO (literalidad aún más fácil de asumir si se tiene en cuenta que *mala*, en latín, significa “manzanas”)<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Descripción de cada una de las imágenes y transcripción de las inscripciones de las distintas placas en la obra indispensable para el conocimiento de este ingreso que es la de RICO CAMPS, D., *Las voces del románico. Arte y epigrafía en San Quirce de Burgos*, Murcia, 2008.

<sup>51</sup> La referencia al capitel soriano en BANGO TORVISO, I. G., *El arte románico en Castilla y León*, Madrid, 1997, pp. 264-265. En el mismo sentido de purificación de los pecados se ha interpretado el relieve de un mono en idéntica actitud localizado en Uncastillo. Para una ilustración del mismo, vid.: CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *Aragon*, pl. 138.



Fig. 14. Abadía de San Quirce (Burgos). Portada occidental. MALA CAGO entre CREATOR OMNIUM y ADAM [et] EVA (Foto: Francisco de Asís García García)



Fig. 15. Abadía de San Quirce (Burgos). Portada occidental. IO CACO entre ABEL IUSTUS Y UBI EST ABEL FRATER TUUS (Foto: Francisco de Asís García García)

Aún es posible proponer un significado más a la imagen. Es aquel que vincula escatología y sexo. Atendiendo a lo formulado por los moralistas de la época, todas aquellas representaciones en las que se alude de forma explícita a la satisfacción de ciertas necesidades corporales cumplirían la misión disuasoria de degradar y exorcizar la sexualidad al mostrarla en su miseria fisiológica, al relacionarla directamente con algo impuro como son los excrementos: *inter feces et*



*urinam* según palabras de san Agustín<sup>52</sup>. Condena al sexo que se hace mucho más explícita en la metopa que ocupa el quinto lugar de la serie, en la que una pareja, hombre y mujer (ella con la cabeza cubierta con tocado característico de las casadas), parece estar a punto de iniciar una relación (¿podría tratarse de los propios Adán y Eva como metáfora del resto de la Humanidad? Creemos que sí). Intencionadamente dispuesta a continuación del canecillo que figura la Expulsión del Paraíso, hace referencia a otra de las constantes en el pensamiento de los Padres de la Iglesia y de los teólogos medievales que los sucedieron: el carácter sexual del Pecado Original, tanto en su origen (el reiterado gesto de cubrirse los genitales con las manos pone de manifiesto la naturaleza sexual de la Caída), como en su transmisión<sup>53</sup> (herencia que ni tan siquiera el bautismo podrá borrar ya que el sacramento sólo anulará la falta cometida pero no la causa que condujo a ella: la concupiscencia que arrastrará al hombre siempre a pecar)<sup>54</sup>; así como remite a las consecuencias inmediatas que este hecho trajo aparejadas: la aparición en el mundo de los binomios deseo-lujuria (la *voluptas carnis* de la que habló Gregorio Magno), y matrimonio-procreación (*fecunditas carnis*)<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Cf. MORALEJO, S., “Marcolfo, el espinario, Priapo: un testimonio iconográfico gallego”, *Primera Reunión Gallega de Estudios Clásicos*. (Santiago-Pontevedra, 2-4 julio, 1979). Ponencias y Comunicaciones, Santiago de Compostela, 1981, pp. 331-355 (esp. 349, nota 43). Vuelve a insistir sobre el tema PÉREZ CARRASCO, F. J., “La Iglesia contra la carne. El programa contra la lujuria esculpido en la iglesia de Cervatos”, *Historia* 16, n.º 196 (1992), pp. 55-66 (p. 60), e ID., “Iconografía obscena en la escultura románica burgalesa”, *Burgos en la Plena Edad Media. III Jornadas Burgalesas de Historia* (Burgos, 15-18 abril, 1991), Burgos, 1994, pp. 729-747 (p. 739).

<sup>53</sup> Circunstancia de la que, obviamente, se salva Cristo. Pero no sólo –como cabría esperar– por su condición de Hijo de Dios hecho Hombre, sino por las características mismas de su concepción virginal ya que, según recuerda san Agustín “fue concebido y engendrado sin el placer de la carne; por eso se mantuvo siempre incontaminado por las manchas del pecado original”: Cf. FUMAGALLI, V., *Solitudin Carnis. El cuerpo en la Edad Media*, Madrid, 1990, pp. 92-93.

<sup>54</sup> GIORDANO, O., *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid, 1983, pp. 188 y ss.

<sup>55</sup> IBIDEM, p. 191. En este sentido, no son pocos los tratados redactados por los teólogos medievales (san Jerónimo, Agustín de Hipona, Gregorio de Nisa...) en los que se explica cómo en el Paraíso no existía la diferenciación sexual entre varones y mujeres, y cómo la humanidad se multiplicaría entonces a través de una descendencia asexual, circunstancia que acercaría al hombre –creado a semejanza de Dios– a la condición angélica. Es sólo tras la pérdida de la Gracia cuando esta distinción se hace evidente, cuando a consecuencia de la Caída el hombre toma conciencia de su cuerpo y se ve sometido a las tentaciones de la carne: *Nam si primus homo non peccaret, naturae suae partitionem, in duplicem sexum non pateretur, sed in primordialibus suis rationibus, in quibus ad imaginem Dei conditus est, immutabiliter permaneret... Sed reatu suae praevocationis obrutus, naturae suae divisionem in masculum et feminam est passus* (ESCOTO ERIUGENA., *De divisione naturae*, II, 6. Cf. en IBIDEM, p. 192). Por todo ello, y no por otra circunstancia, el matrimonio surge prácticamente a la vez como necesidad –pecaminosa, pero necesaria al fin y al cabo– de canalizar una sexualidad cuya práctica solo será justificable si está orientada a la procreación. Y, aún así, su carácter negativo persistirá y quedará justificado por la maldición bíblica que el propio Yahvé formuló en el Paraíso antes de la Expulsión: *Mulieri quoque dixit: multiplicabo aerumnas tuas, et conceptus tuos: in dolore paries filios, et sub viri potestate eris, et ipse dominabitur tui*. (Gen. 3, 16). Sobre todos estos aspectos, con alusiones explícitas al relieve burgalés que nos ocupa, han llamado la atención previamente: PÉREZ CARRASCO, F. J., “La iglesia contra la carne”, (esp. pp. 63-64); e ID., “Iconografía obscena”, pp. 731-733; y FRONTÓN SIMÓN, I., *Rutas románicas en Castilla y León*, Madrid, 1998, pp. 85-86.

Menos clara puede aparecer en este contexto admonitorio la lectura de los dos gallos colocados simétricamente en los extremos de la cornisa, a continuación de las placas de los hombres defecando. Animal de simbolismo ambivalente, suele dominar en sus representaciones un sentido positivo entendiéndose tanto como anuncio de la Resurrección por su canto con la primera luz del alba, como encarnación del buen predicador en alusión metafórica a Pedro quien, arrepentido de su cobardía, hizo profesión pública de fe tras escuchar tres veces el canto de un gallo<sup>56</sup>. Sin embargo, tampoco debería escapar al conocimiento de los teóricos e iconógrafos del momento la reiterada vinculación con la lujuria que se hace del gallo en los bestiarios tardoantiguos y medievales<sup>57</sup>. Dada la insistencia con la que este pecado es condenado en los relieves de la portada, nos inclinamos por atribuir a estos gallos de San Quirce un significado afín en relación con las metopas de tema escatológico y sexual comentadas, más que por un simbolismo cristológico asociado a la idea de Resurrección.



Fig. 16. San Andrés de Soto de Bureba (Burgos). Portada meridional. Arquivolta. Pecador encadenado

Así las cosas, aunque todo apunta a una gestación del icono del mono encadenado como representación simbólica del pecado (y por extensión del pecador sometido por el peso de sus culpas) en el entorno monástico, el diseño fue conocido tanto por monjes como por laicos, en un proceso de difusión y popularización si-

<sup>56</sup> Sobre todos estos aspectos, haciendo especial hincapié en las luchas de gallos habituales en el románico borgoñón, analizadas como representación simbólica del combate del alma cristiana y como alegoría de la resurrección: FORSYTH, I. H., "The Theme of Cockfighting in Burgundian Romanesque Sculpture", *Speculum*, LIII (1978), pp. 252-282, profundizando en aspectos ya anunciados por DEBIDOUR, V. H., *Le bestiaire sculpté du moyen âge en France*, Grenoble, 1961 (esp. 312 y ss). Este mismo significado resurreccional es el atribuido por J. Yarza para una imagen de gallo que figura también en la miniatura del Génesis de la denominada *Biblia de Burgos*, asociado a otra ave, en este caso identificada con un pavo real, emblema de la inmortalidad: YARZA LUACES, J., "Las miniaturas de la Biblia de Burgos", *Archivo Español de Arte*, 165-168 (1969), pp. 185-203 (p. 199).

<sup>57</sup> Matiz negativo recogido entre otros en sus recopilaciones por BEIGBEDER, O., "Coq", *Lexique*, pp. 157-158 y por MARIÑO FERRO, X. R., *El simbolismo animal. Creencia y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996, pp. 166-168.

milar al que siguieron los temas de lujuria y avaricia. Con su aparición en el umbral de las iglesias parroquiales, cobraría para los fieles el mismo sentido que tendría para los religiosos el capitel del acceso al capítulo silense: una exhortación urgente a la conversión y a la penitencia como único medio efectivo de salvación. Avanzando en el tiempo, en ese proceso de tránsito desde lo sintético a lo narrativo en aras de facilitar la lectura y la comprensión de los temas, su imagen se verá sustituida por la de figuras humanas, hombres y mujeres encadenados, quienes, igualmente prisioneros, son el arranque de no pocas arquivoltas tardorrománicas, en especial del norte de la provincia de Burgos, tales como Soto de Bureba, Almendres, Bercedo, Vallejo de Mena o San Martín el Rojo<sup>58</sup> (Fig. 16).

CONTEMPLAR EL ORIGINAL, REPRODUCIR EL ORIGINAL, ¿HABIENDO ENTENDIDO EL ORIGINAL? EL PAPEL DE LAS PORTADAS HISTORIADAS EN LA COMPRENSIÓN DEL PROCESO MODELO-COPIA

Llegados a este punto, los vínculos que se establecen entre modelos y copias en la creación románica deben ser definidos, cuando menos, de complejos<sup>59</sup>; aspecto del que no puede sustraerse el ámbito de las portadas. Son múltiples y de variado signo las relaciones formales en las que se basan los imagineros para crear sus composiciones. En ocasiones pueden provenir directamente del mundo antiguo, en otras de la iluminación o de las artes suntuarias, aunque, en su mayoría, están directamente vinculadas con otras creaciones escultóricas contemporáneas entre las que se pueden observar distintos grados de dependencia<sup>60</sup>. Esta puede fluctuar desde la mimesis total a la simple inspiración, pasando por todo tipo de reproducción parcial de formas o iconografías<sup>61</sup>.

Así no es infrecuente encontrar copias directas como en Castroquilame (León), una pequeña localidad del entorno de Las Médulas, cuyo tímpano es réplica del que en su momento decoró la antigua portada del monasterio de Carracedo, sin

<sup>58</sup> Vistos por MONTEIRA ARIAS, I., *El enemigo*, pp. 505-508 como cautivos musulmanes.

<sup>59</sup> A ellas se dedicó una de las sesiones del Vº Congreso del C.E.H.A. (Barcelona, 1984), titulada significativamente "Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico. En ella, el Prof. Moralejo matizó no solo el significado profundo de cada uno de los términos, sino que afirmó que tanto el concepto de copia como el de originalidad, según eran entendidos en el mundo clásico y a partir del Renacimiento, fueron algo ajeno a la plástica medieval en la que primó, sin embargo, el de *variatio*: MORALEJO, S., "Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)", *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte (Barcelona, 29 de octubre - 3 de noviembre, 1984)*, Barcelona, 1987, vol. I, pp. 89-115 (esp. 89-91)

<sup>60</sup> Centrado en el espacio aragonés, es revelador el trabajo citado de SIMON, D. L., "L'art roman, source".

<sup>61</sup> Emmanuel Garland diferencia entre cinco modos distintos en los que se puede reflejar la influencia de un conjunto escultórico sobre otro. Aunque su análisis se centra en las manifestaciones plásticas de las vertientes pirenaicas, sus conclusiones se pueden extrapolar a cualquier ámbito introduciendo únicamente los matices necesarios impuestos por las particulares condiciones históricas, religiosas y sociales de cada uno de los lugares: GARLAND, E., "Élaboration et diffusion de l'iconographie romane: l'exemple pyrénéen", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 30 (1999), pp. 55-77 (esp. 65 y ss.).

duda el centro artístico referencial de la zona. Como única diferencia sustancial, la corona que ciñe la cabeza de la Majestad en Castroquilame, que viene a sustituir al nimbo que ostenta la de Carracedo<sup>62</sup>. Sin salir de León, el segmento superior del tímpano del Cordero de la basílica de San Isidoro tiene su eco en las parroquias de Ruiforco y Matueca de Torío, donde sendas piezas reaprovechadas muestran el *Agnus Dei* clipeado y sostenido por dos ángeles de clara inspiración legionense<sup>63</sup>. En otros casos, las composiciones pueden verse ligeramente modificadas, como sucede en Berlanga de Duero, cuyo tímpano imita el de Santo Tomás de Soria, con la incorporación de una *psicostasis* que refuerza visualmente y de manera explícita la alusión al Juicio Final subyacente en la portada soriana<sup>64</sup>. E, incluso, elementos tomados de varias portadas pueden ser sintetizados para crear una nueva composición. En este sentido, la portada meridional de Tozalmoro (Soria), nos ofrece una versión ruralizada, y hasta casi ingenua, de los tímpanos de la capital. En el centro, la *Paternitas* de Santo Tomás ha sido transformada en una *Maiestas Mariae* rodada por cuatro ángeles sosteniendo libros y cálices, fruto de una reinterpretación del esquema del Tetramorfos soriano. Cerrando la composición, cuatro figurillas masculinas nimbadas, dos a cada lado, cuyo referente ya no son tanto los personajes sentados en los extremos de Santo Tomás, sino los acólitos integrantes del séquito episcopal de san Nicolás, tal y como fueron efigiados en el tímpano dedicado al obispo de Mira, reubicado hoy en la fachada occidental de San Juan de Rabanera<sup>65</sup>.

Pero si algo llama poderosamente la atención en todo este proceso, es la pérdida progresiva que se produce del significado original de las imágenes en la trans-

<sup>62</sup> Incluso, en este caso, la copia sirve para dar validez al original. Aunque Gómez-Moreno tuvo sus dudas sobre la originalidad del tímpano de Carracedo, no vaciló en adjudicar para el de Castroquilame una cronología dentro del siglo XII. Pese a no ser imposible, resulta difícil pensar en la realidad de esta iconografía, tan escasa en León por otra parte, en un lugar apartado y de acceso complicado como Castroquilame, sin la evidencia de un modelo procedente de un centro de prestigio como el no tan lejano monasterio carracedense. Para estas últimas piezas GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, 2 vols., Madrid, 1925 (vol. I, pp. 406-415) y, en estado de la cuestión reciente con bibliografía previa, MARTÍNEZ TEJERA, A. M., "Carracedo del Monasterio. Monasterio de Santa María", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. León*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 269-287. Respecto a Castroquilame, GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo*, vol. I, p. 404; COSMEN ALONSO, M<sup>a</sup> C., "El tímpano románico de Castroquilame", *Tierras de León*, XXIII, 50 (1983), pp. 85-91 y seleccionando como en el caso anterior NUÑO GONZÁLEZ, J., "Castroquilame. Iglesia de San Salvador", *Enciclopedia... León*, pp. 289-290.

<sup>63</sup> Sobre los distintos grados de dependencia que presentan entre sí y respecto a San Isidoro, con propuesta cronológica: MORÁIS MORÁN, J. A., "En torno a los procesos de la creación artística románica en el medio rural: los tímpanos de Ruiforco y Matueca de Torío (León)", *De Arte*, 9 (2010), pp. 37-60.

<sup>64</sup> RUIZ EZQUERRO, J. J., "Los tímpanos románicos sorianos", *Celtiberia*, 69 (1985), pp. 35-53 (esp. 44) y RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., "Tímpano en el convento de La Concepción", *Enciclopedia... Soria I*, pp. 233-234.

<sup>65</sup> Para Tozalmoro, SAINZ MAGAÑA, M. E., "Los tímpanos de la iglesia de Tozalmoro: reflejo ruralizado de los tímpanos de la ciudad de Soria", *Celtiberia*, 68 (1984), pp. 221-226 y NUÑO GONZÁLEZ, J., "Tozalmoro. Iglesia de San Juan Bautista", *Enciclopedia... Soria III*, pp. 1111-1120. Un referente sobre el antiguo ingreso de San Nicolás en POZA YAGÜE, M., "San Nicolás de Soria: precisiones iconográficas acerca de su portada", *Celtiberia*, 93 (1999), pp. 283-306.

misión de las formas. El tema de la Matanza de los Inocentes y el desarrollo que tiene en un grupo de portadas castellanas, nos servirá para explicar el aspecto de un modo conveniente<sup>66</sup>.

En el último tercio del siglo XII se decoran el ingreso occidental de Santo Tomé de Soria y el acceso septentrional, aquel que comunicaba pórtico y templo, de la iglesia abacial de Silos. En ambos casos cobra especial relevancia el protagonismo concedido al episodio de la masacre.

En Silos ocupaba de forma completa la primera arquivolta, enmarcando el conocido *tímpano de los Testimonios* en el que se tallaron diversas escenas de un Ciclo de Infancia. Su amplio desarrollo ha sido puesto en relación con el programa político-religioso que se quería transmitir a los peregrinos que acudían a venerar el sepulcro de Domingo Manso y que solían hacer noche en el pórtico, a las puertas de la iglesia.

Así para E. Valdez, tras recordar que *martyr* en griego (μάρτυρας) significaba *testigo* (en consonancia semántica con la denominación del tímpano), y tras advertir que la idea de martirio está presente en varias de las grandes solemnidades del período navideño definido por las representaciones del portal (el 26 de diciembre se celebraba la festividad del protomártir Esteban, el 28 la matanza de los inocentes, primeros mártires de la Iglesia, para concluir el 1 de enero con la Circuncisión, momento del primer derramamiento de sangre del propio Cristo), avanza que no sería difícil que la escena de la masacre pudiese evocar en la mente de los fieles asociaciones con la Reconquista y la crueldad demostrada por los musulmanes contra los cristianos en el campo de batalla; causa posible, entonces, de su popularización en la escultura tardorrománica hispana<sup>67</sup>.

Retomando el planteamiento, I. Frontón remite a textos germánicos de la duodécima centuria en los que los inocentes degollados son asimilados a los primeros soldados de Cristo muertos por su causa y, por tanto, convertidos en protomártires, cuyo modelo debe ser imitado por el mundo contemporáneo de las cruzadas. Esta asociación explicaría por qué los niños aparecen figurados como víctimas no infantiles, sino, en muchos casos, de gran tamaño y apariencia adulta. Así, su lectura se insertaba dentro de un amplio programa autolaudatorio, en el que los monjes buscaban concienciar a los peregrinos del papel jugado por la abadía en la

<sup>66</sup> Una evolución del mismo, fundado de modo particular en la iconografía que adopta Herodes, fue ya objeto de investigación por parte de MELERO MONEO, M. L., “El diablo en la matanza de los inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana”, *D'Art*, 12 (1986), pp. 113-126.

<sup>67</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO, E., “*Nova et Vetera*” in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*, Nueva York, Columbia University, 1986, (esp. 186-188); ID., “Witnesses of the Faith in the Portico of Santo Domingo de Silos”, en *Imágenes y Promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 221-229 (esp. 229); ID., *Palace*, pp. 332-339; y VALDEZ DEL ÁLAMO, E. y ÁLAMO MARTÍNEZ, C. del, “Témoins de la foi: le portique nord de Silos et le pèlerinage à Saint Dominique”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXI (2000), pp. 16-35 (esp. 33-34).

política del momento, como apoyo de la institución monárquica y respaldo en su lucha contra el Islam, protegidos en todo momento por su santo patrono, reconocido libertador de cautivos<sup>68</sup>.

En Soria, dependiente en gran medida de Silos, el tema se convierte en motivo único de la segunda arquivolta, repetido secuencialmente dovela tras dovela<sup>69</sup>, en las que destaca el dramatismo de muchas de las figuras femeninas<sup>70</sup>. En la clave, el Seno de Abraham, próximo a la escena en la que se advierte la presencia de un diablo instando al monarca a cometer el delito (Fig. 17). Dentro del contexto ge-



Fig. 17. Santo Domingo de Soria. Portada occidental. Detalle de las arquivoltas. Matanza de los Inocentes, Seno de Abraham y Herodes y el diablo

<sup>68</sup> FRONTÓN SIMÓN, I. M., "Propaganda y autoafirmación de una institución monástica medieval: aproximación al programa iconográfico del pórtico del monasterio de Silos", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXI (1998), pp. 173-199, (esp. 181-182), remitiendo a SEIDEL, L., *Songs of Glory. The Romanesque Façades of Aquitaine*, Chicago & Londres, 1981, pp. 45-46. Sobre el particular también CHRISTE, Y., "«Et vidi sedes et sederunt super eas et iudicium datum est illis»: sur quelques figures trônantes en complément du Jugement dernier aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles", en *De l'art comme mystagogie: iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique. Actes du colloque de la Fondation Hardt (Genève, 13-16 février, 1994)*, Poitiers, 1996, pp. 155-166 (esp. p. 160).

<sup>69</sup> Proporciona las cifras Esther Lozano: en once dovelas se distribuyen cuarenta y nueve personajes de los que doce son mujeres, catorce soldados, dieciocho niños, dos ángeles, Abraham, Herodes y un demonio: LOZANO LÓPEZ, E., "Tradición e innovación: el ciclo de la Matanza de los Inocentes en el Románico hispano", *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario 2010, pp. 275-291 (p. 281, nota 27).

<sup>70</sup> Sobre el protagonismo que van cobrando las imágenes de madres dolientes en la composición de esta escena, tratando de buscar justificación para ello tanto en el ámbito litúrgico como en el sociocultural del momento: NOLAN, K., "Ploratus et Ululatus: the Mothers in the Massacre of Innocents at Chartres Cathedral", *Studies in Iconography*, 17 (1996), pp. 95-141. En esta dirección, E. Lozano recuerda cómo la revalorización del papel de las madres corre paralelo al auge del culto a la Virgen por los mismos años: LOZANO LÓPEZ, E., "Tradición e innovación", p. 289.

neral de la portada, que narra la Historia de la Redención desde la Creación hasta el Juicio<sup>71</sup>, la consideración inicial pasa necesariamente por su lectura como un episodio más de la Historia Sagrada en relación con el Ciclo de Infancia tallado en la arquivolta siguiente.

Para Christe, no obstante, la rosca soriana supone asimismo una asimilación del pasaje del Apocalipsis 20, 1-4 en el que se alude a los “anónimos entronizados”, aquí los Ancianos de la primera arquivolta, y a las almas de los decapitados<sup>72</sup>, identificados con los primeros mártires de la Iglesia militante, y por tanto presente, resucitados tras su muerte y que gozan del privilegio de formar parte de la corte celestial que rodea a la *Maiestas* en espera del final de los tiempos y de su Segunda Venida<sup>73</sup>.

Pero como en el ejemplo burgalés, también parece posible vincular en Soria el amplio desarrollo del tema con un hecho real, histórico y contemporáneo, cuyo contenido funcionase semánticamente al margen de lo estrictamente religioso y que tuviese que ver con el reflejo de un particular episodio de la minoría de edad de Alfonso VIII. Atendiendo al relato de Jiménez de Rada, el monarca, sintiéndose amenazado por los deseos de poder de su tío Fernando II de León, hubo de huir escondido de Soria a Ávila como única medida para salvar la vida. Será el arzobispo toledano quien establezca por escrito el parangón entre el joven rey, Cristo niño y los inocentes del Evangelio<sup>74</sup>.

De modo prácticamente inmediato, ambas portadas son tema de inspiración para la realización de otras en las que, igualmente, se reproduce la Matanza de los Inocentes. Pero, en ellas, ya no se podrán realizar lecturas similares.

Así, una inscripción informa de la fecha de ejecución del ingreso meridional de la iglesia burgalesa de Moradillo de Sedano, 1188, dependiente según la mayoría de los investigadores de la de Santo Tomás (Fig. 18). Si las diferencias compositivas que se observan en el tímpano se deben no a un defecto de copia del soriano, sino a la plasmación de un pasaje bíblico diferente<sup>75</sup>, la forma de disponer las imágenes

<sup>71</sup> Para toda aproximación a cualquier aspecto del ingreso soriano: LOZANO LÓPEZ, E., *Un mundo en imágenes: la portada de Santo Domingo de Soria*, Madrid, 2006.

<sup>72</sup> “Vi tronos, y sentáronse en ellos, y fueles dado el poder de juzgar, y vi las almas de los que habían sido degollados por el testimonio de Jesús y por la palabra de Dios, y cuantos no habían adorado a la bestia ni a su imagen y no habían recibido la marca sobre su frente ni sobre su mano; y vivieron y reinaron con Cristo mil años” (Ap. 20, 1-4).

<sup>73</sup> CHRISTE, Y., “De l’absence ou des lacunes d’Ap. 15, 1-20, dans les cycles apocalyptiques monumentaux des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles”, en *Testo e Immagine nell’Alto Medioevo. XLI Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo (15 - 21 aprile, 1993)*, 2 vols., Spoleto, 1994, vol. II, pp. 801-837, (varias pp.).

<sup>74</sup> Tal y como hemos expuesto en POZA YAGÜE, M., ““*Liberum uobis damus et liberum custodite*”. El episodio de la *Matanza de los Inocentes* en Santo Tomás de Soria, crónica de la historia?”, *Codex Aquilarensis*, 27 (2011), pp. 125-138.

<sup>75</sup> Como identificó E. Vergnolle, el tema no es el de la *Maiestas* entronizada sino el momento posterior a la Visión del Trono, e inmediatamente anterior a la aparición del Cordero cuando, ante el lamento de Juan por saber quién será digno de abrir el Libro de la Revelación y de romper los sellos, se le contesta que el *león de Judá*, el



Fig. 18. Moradillo de Sedano (Burgos). Portada meridional. Tímpano y arquivoltas

en las arquivoltas sí parece evidenciar que el artista transformó los significados originales para dar un tono distinto a la narración. La segunda rosca es una amalgama de figuras entre las que dominan las relacionadas con la Degollación de los Inocentes, dispuestas sin un orden lógico aparente. Estas aparecen intercaladas con otros grupos escultóricos, bien sagrados como la Anunciación, la Visitación, Sansón desquijarando al león y la Huida a Egipto, bien profanos como centauros y grifos propios del repertorio ornamental de la época. Su presencia mayoritaria a lo largo de la arcuación, así como sus esquemas compositivos, remiten directamente a la segunda arquivolta de Santo Tomé; pero, a diferencia de ésta, su mensaje no es en ningún caso el mismo. Con una vinculación menos estrecha a los ancianos y sin la reproducción del Seno de Abraham, no creemos que pudieran haber sido fácilmente identificados con los decapitados del pasaje apocalíptico mencionado por Christe, y por tanto, que pudieran haber simbolizado a los primeros resucita-

---

*vástago de David*, es quien ha vencido para poder hacerlo (Ap. 5, 5). Así se puede leer en la inscripción: VICIT LEO DE TRIBU IUDA RADIX DAVID ALLELUIA: VERGNOLLE, E., "Le tympan de Moradillo de Sedano: autour du maître de l'Annonciation-Couronnement de Silos", *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973)*, Granada, 1976, vol. I, pp. 545-553.



dos que rodean la gloria de la Majestad. Tratando de explicar esta supuesta desconexión, no obstante, Gerardo Boto afirma que “lejos de la aparente aleatoriedad temática y confusión discursiva, el escultor ha recurrido a una técnica expositiva puntualmente meditada, tan infrecuente en la plástica como habitual en los sermones”<sup>76</sup>; para él, entonces, la arquivolta de la Matanza parece reflejar una homilía en la que se relacionaran tanto este episodio, como el resto de los pasajes del Ciclo de Infancia, con la visión apocalíptica desarrollada en el tímpano<sup>77</sup>.

Avanzando hacia tierras más meridionales, volvemos a encontrar su presencia en las portadas segovianas de Castillejo de Mesleón y Languilla, ambas dependientes indirectamente del arte de Silos, interpretado a través de las obras de la Sala Capitular de la catedral de El Burgo de Osma. Allí, en uno de los capiteles románicos reaprovechados en la construcción del capítulo oxomense, podemos encontrar de nuevo el episodio de la masacre en el que se incorpora un detalle iconográfico: el de las madres que, en medio del dolor y la desesperación, optan por suicidarse bebiendo veneno<sup>78</sup>. Este momento es el elegido en los dos últimos ingresos citados.

En Languilla el peso recae únicamente en los capiteles de la jamba izquierda. Mientras que los de la derecha repiten una secuencia de aves que juntan decorativamente sus picos, en los fronteros se sucede la narración de tres episodios de la Historia Sagrada, dispuestos sin criterio cronológico ni relación aparente entre sí. Comienza la serie con dos escenas de la vida del Bautista: el Banquete de Herodías y la decapitación de Juan. Es en los dos siguientes en los que se ha tratado el tema de la Matanza. En ninguno de ellos, sin embargo, se refleja el asesinato mismo, sino su origen y alguna de sus dramáticas consecuencias. De este modo, y en el que sigue al Martirio del Bautista, dos figuras femeninas muestran la imagen de una madre que sujeta el cuerpo muerto de su hijo mientras otra se dispone a ingerir el veneno que contiene el recipiente que se acerca a la boca. A su lado, Herodes, aconsejado por una figura demoníaca tallada junto a su oreja, decide

<sup>76</sup> BOTO VARELA, G., *Ornamento sin delito*, pp. 252-253.

<sup>77</sup> Incide en su propuesta en ID., “Victoria del León, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)”, en *Imágenes y Promotores*, pp. 67-78 (p. 69).

<sup>78</sup> Esta circunstancia, ausente en la representación soriana, es de suponer que existiera ya en la portada de Silos, de donde procede el taller que trabaja en Osma. Sobre su dependencia respecto del monasterio silense, vid. fundamentalmente YARZA LUACES, J., “Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIV-XXXV (1969), pp. 217-229, PALACIOS MADRID, F., “Influencia de Santo Domingo de Silos en la catedral de Osma”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 175 (1970), pp. 281-291 y PALOMERO ARAGÓN, F., “Aproximación a la escultura románica del claustro de la catedral del Burgo de Osma y sus relaciones con el claustro silense”, *El Románico en Silos*, pp. 535-552. Por su parte, E. Valdez e I. Ruiz, abogan por una capacidad creadora del centro oxomense que, si bien partiendo de modelos silenses, no se limitan a imitar sino que innovan: RUIZ MONTEJO, I., “Modelo y copia en el románico de tierras de Segovia: las puertas de Languilla y Alquité”, *Actas del V Congreso Español*, vol. I, pp. 265-271 y VALDEZ DEL ÁLAMO, E., “*Nova et Vêtera*”, p. 250.

ordenar el asesinato. Es interesante observar que, aunque la identificación de la figura es clara, el rey ha sido iconografiado con una bolsa que le pende del cuello y que él sostiene con sus manos a la altura del vientre. El prototipo inmediato es la representación del avaro. Con ello, es posible que el artista haya intentado sugerir que la causa última del infanticidio fue la codicia del monarca, temeroso de perder su trono y, con él, las riquezas asociadas al cargo<sup>79</sup>. Ya en el último, Dios Padre reprimina a Adán y Eva la falta por la cual serán expulsados del Paraíso. Tomados en conjunto, los cinco capiteles, a través de sus respectivas historias, tal vez busquen transmitir a los fieles un mensaje moralizador y catequético: la exposición de tres de los pecados más perseguidos por la Iglesia medieval como son, una vez más, lujuria (Herodías y Salomé), avaricia (Herodes) y soberbia (Adán y Eva)<sup>80</sup>. Inserto en medio de esta lectura, el capitel de la Matanza no tiene sino un valor relativo y, hasta cierto punto, tan anecdótico como el momento mismo elegido para su figuración.

Más carente aún de significado, en Castillejo de Mesleón comparte representación con una lucha de infantes y una pareja de sirenas en la jamba izquierda, y con un soldado revestido con cota de malla (¿San Miguel?) enfrentándose a una bestia, como su compañero en la derecha. Aquí, ni tan siquiera la contienda de los soldados nos permite evocar las alusiones a la Reconquista que se sugerían como referente ideológico en Silos<sup>81</sup>. Incapaces de encontrar un vínculo más estrecho entre ellos, la elección arbitraria de cada uno de los temas por parte del encargan-

---

<sup>79</sup> Para G. Boto, en cambio, no existe asociación entre la representación del avaro y Herodes. Según él, y aún reconociendo que el referente plástico es la imagen del rey infanticida esculpida en Santo Domingo de Soria, no se trata sino de la figuración del *dives* dado que, la vinculación entre ambos personajes se ve dificultada por la interposición de las escenas de la Decapitación del Bautista y de las madres envenenadas: BOTO VARELA, G., *Ornamento sin delito*, p. 258. Como explicación de esta circunstancia, M. Melero había recordado cómo en algunos apócrifos se producía una confusión entre Herodes el Grande –responsable de la matanza– y su homónimo apelado Antipas –ordenante de la decapitación de san Juan–. Suponiendo que el error estuviese presente en los responsables de la fachada segoviana, la posición medial de Herodes le haría responsable conjunto tanto de una muerte como de las otras: MELERO MONEO, M. L., “El diablo en la Matanza”, p. 120. La identificación de esta figura con Herodes ya había sido apuntada también por MUÑOZ PÁRRAGA, M. C., “Portada románica de la iglesia de Languilla (Segovia)”, *España entre el Mediterráneo*, pp. 437-439 (aunque en este caso no lo vincula con el episodio de la Matanza al suponer que el grupo de madres suicidándose del capitel contiguo no es tal, sino que las considera como Salomé y una música tocando para ella, imbricando así esta escena con la del Banquete); y por RUIZ MONTEJO, I., *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 149 e ID., “Modelo y copia”, p. 266, leyendo correctamente la escena en relación con la masacre de los infantes.

<sup>80</sup> Hace ya algunos años que M. Melero apuntó la posibilidad de un programa unitario basado en la pervivencia de la idea del mal como constante en la historia de la humanidad. De este modo, el ciclo comienza por la introducción del pecado en el mundo de manos de Adán y Eva. La pervivencia del mal tiene su reflejo en Herodes dejándose convencer por dos diablos de la necesidad de matar a los niños. La serie concluye con una nueva manifestación de la maldad humana, ahora no propiciada directamente por el diablo, sino que para ello se sirve de una mujer, Salomé, como instrumento: MELERO MONEO, M. L., “El diablo en la Matanza”, pp. 118-120.

<sup>81</sup> La identidad en la forma de las defensas se aleja de la plasmación habitual en la época de los enfrentamientos entre musulmanes, (con rodela), y cristianos, (con escudos alargados).

te de la obra, (seguramente el propio clérigo que los ha visto esculpidos antes en algún otro lugar y “le han gustado”, o que incluso le han podido ser mostrados por el artista entre los distintos motivos de su álbum de esquemas), se nos presenta como la única explicación factible para la concepción del programa iconográfico de esta portada.

Pero si la fragmentación y descontextualización de los programas iconográficos es tal vez el hecho más llamativo de la relación modelo-copia, no menos importante es la alteración de los significados originales en la interpretación de obras creadas en dominios urbanos o semiurbanos, cuando éstas son trasladadas al ámbito rural. Concepciones distintas de la sociedad, necesidades diferentes e inferior nivel de formación de los artesanos locales, son tres aspectos que condicionarán los matices diferenciales entre prototipos e imitaciones<sup>82</sup>. Tal vez el ejemplo más claro resulte de poner en paralelo la fachada de Santiago de Carrión de los Condes y la también palentina de San Juan Bautista, en Moarves de Ojeda<sup>83</sup>.

A riesgo de parecer simplista, las dos se articulan de modo similar. Un cuerpo bajo dominado por un vano abocinado enmarcado por arquivoltas que apean en capiteles figurados, sobre los que se dispone un amplio friso que ocupa todo el frente de la fachada, centrado por la Majestad rodeada por el Tetramorfos y flanqueada por las esculturas monumentales del colegio apostólico dispuesto bajo arquillos. Hasta aquí las coincidencias, porque la resolución plástica de uno y otro edificio marcará amplias diferencias que superarán el campo de la estética para dar lugar a dos lecturas diametralmente distintas. El artista carrionés se muestra como un personaje absolutamente renovador que es capaz de convertir el tema tradicional de la *Maiestas* en la representación de un Hombre-Dios, en consonancia con la nueva corriente humanista que domina el arte oficial de la época. Su monumentalidad, la concepción idealizada de la figura humana y ciertos recursos técnicos como el empleo del trépano, lo acercan a las grandes divinidades clásicas. Bajo él, en la arquivolta, todo un repertorio de trabajos artesanales dan fe de las actividades comerciales de un burgo floreciente. La lectura es clara: la manifestación del protagonismo que va adquiriendo el hombre en la experiencia religiosa, que no se impone directamente desde la Divinidad, sino que asciende progresivamente desde los seres humanos hasta Dios Padre, gracias al amor que nos enseñó en la persona de su Hijo Hombre<sup>84</sup> (Fig. 19).

<sup>82</sup> Características esenciales que definen el denominado románico rural, analizadas por RUIZ MONTEJO, I., “Concepto y método del románico rural”, *Anales de Historia del Arte*, 1 (1989), pp. 21-37.

<sup>83</sup> Ambas portadas han sido contrastadas ya por Isidro Bango, a quien sigo en las ideas expuestas a continuación. Vid. BANGO TORVISO, I. G., *El románico en España*, Madrid, 1992, pp. 244-247, “Arquitectura y Escultura”, en *Historia del Arte de Castilla y León. II. Arte Románico*, Valladolid, 1994, pp. 9-212, (esp. 108-111) y *El románico en Castilla y León*, pp. 160-163.

<sup>84</sup> BANGO TORVISO, I. G., *El románico en España*, p. 244.



Fig. 19. Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes (Palencia). Fachada occidental. Friso superior. Pantocrátor

Difícilmente se podría entender este mensaje algo más al norte provincial, en la pequeña localidad de Moarves, dependiente del cercano monasterio de San Andrés de Arroyo. Su artífice, que trata de reproducir el modelo de Carrión con la máxima fidelidad posible es, sin embargo, un personaje menos dotado técnicamente que ejecuta sus figuras con precisión, sin olvidar detalle alguno, pero de una manera seca y convencional, lo que las convierte en simples iconos totalmente alejados de la condición humana. Así, el Dios-Hombre de Carrión se ha visto aquí reducido al Cristo-Juez, estático y distante, habitual en el románico pleno. Ni

tan siquiera las figuras de músicos, acróbatas y bailarinas contorsionistas de los capiteles de las jambas consiguen humanizar el sentido general de la composición. Pese a todo, las limitaciones plásticas del escultor son las que garantizan, en última instancia, que su obra será comprendida por la mentalidad rural de quienes la contemplan, éxito que no estaría plenamente asegurado si el resultado final se hubiese acercado en mayor grado al prototipo, más mundano, carrionés<sup>85</sup>.

#### PARA CONCLUIR, LA PORTADA COMO ESPACIO DE AUTOAFIRMACIÓN DEL ARTISTA

Y cerrando el círculo, las portadas también son fuente de información sobre la personalidad de aquellos que las hicieron posibles. Una vez más, los testimonios son tanto epigráficos, como gráficos.

Las inscripciones más lacónicas, simples suscripciones como la tallada sobre las páginas del libro que mantiene abierto una de las estatuas-columna de la portada de Santa María la Real de Sangüesa (LEODEGARIUS ME FECIT), o en uno de los canecillos del ingreso meridional de la parroquial salmantina de Almenara de Tormes (NICHOLAUS ME FECIT), son también las más conflictivas<sup>86</sup>. De su tradicional ascunción como firmas indiscutibles de artista, se ha pasado a relativizar su contenido ante la imposibilidad de conocer con certeza si estos nombres hacían referencia al arquitecto, al escultor o, con bastante más probabilidad, al promotor que encargó y sufragó las obras<sup>87</sup>.

Lo cierto es que en ninguno de los dos casos anteriores, pese a que los epígrafes están directamente colocados en algún elemento de la puerta, se hace alusión expresa a la factura de la misma. Mucho más explícitas son en este punto las consignadas en Soto de Bureba (Burgos) y en Nogal de las Huertas (Palencia), ambas del último tercio del XII.

Siguiendo la fórmula tradicional para la firma de los autores, en el intradós del arco que define el vano de acceso a la parroquial de Soto de Bureba y ocu-

<sup>85</sup> Por citar aún otro ejemplo, igualmente fundado en la portada carrionesa, lo mismo sucedería con la trasposición de los acuñadores de moneda que aparecen en la arquivolta de la iglesia de Santiago, comprensibles dentro del entorno urbano y comercial de esta villa, una vez mimetizados en el entorno rural de la parroquial de la Asunción de Perazancas y en la de la iglesia premonstratense de Arenillas de San Pelayo. La circunstancia, ya apuntada por MARIÑO, B., "Testimonios iconográficos de la acuñación de moneda en la Edad Media. La portada de Santiago de Carrión de los Condes", en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Actes du Colloque International (Rennes, 2-6 mai 1983)*, París, 1986, vol. I, pp. 499-513, ha sido recordada por BOTO VARELA, G., *Ornamento sin delito*, p. 224, quien llega a calificar el hecho de "incongruente".

<sup>86</sup> Para dos monografías sobre estas obras, con su bibliografía correspondiente RUIZ MALDONADO, M., "El Maestro Nicholas, de Almenara de Tormes (Salamanca)", *Studia Zamorensia*, VIII (1987), pp. 357-364 y ANCHO VILLANUEVA, A. y FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Portada de Santa María de Sangüesa: imaginario románico de piedra*. Pamplona, 2010.

<sup>87</sup> Supone un importante avance en este campo el volumen coordinado por MARTIN, T., *Reassessing the Roles of Women as Makers of Medieval Art and Architecture*, 2 vols., Leiden-Boston, 2012, en el que se destaca el papel de las mujeres como promotoras artísticas y para las que justifica el término de *makers*.

pando por completo el espacio de dos dovelas, se detalla que: IN NOMINE DOMINI NOSTRI IHES(u) X(rist)I (is)TA ECCLESIA CLAMANT S(an)C(t)I ANDRE(ae) ERA MCCXIII (is)TE PORTAL (f)ECIT PETRVS DA EGA IHOHANNES MICHAEL. El texto, aparte de confirmarnos que la advocación del templo (San Andrés) se ha perpetuado sin cambios desde sus orígenes hasta nuestros días y de proporcionarnos una data precisa (1176) a partir de la cual tratar de encuadrar cronológicamente toda una serie de testimonios escultóricos burgaleses directamente vinculados con las imágenes de este ingreso, nos acota, sin que quede lugar a dudas, que sus autores, Pedro de Ega y Juan Miguel, fueron los artífices de esta zona en concreto (*iste portal fecit*). Lo que ya no matiza es si, al ser dos, a uno se debe la factura de los elementos arquitectónicos y al otro la labra de los relieves o si, por el contrario, tanto unos como otros fueron obra conjunta de ambos.

Mucho más rica de contenido, y más clara en lo que al asunto que nos ocupa se refiere, es la procedente del antiguo monasterio de San Salvador de Nogal de las Huertas, hoy en ruinas. Allí, junto a la portada meridional, se ha conservado una curiosa lápida en la que, en origen, se hacía referencia únicamente al nombre de la fundadora del cenobio: la condesa Elvira Sánchez, en 1063. Cuando a finales del siglo XII se amplía este edificio, se abre una nueva portada en el costado sur de la nave y allí se recoloca la losa anterior, aprovechando el espacio disponible el autor del ingreso para consignar su nombre y para pedir una oración por su alma. Perfectamente unificados ambos mensajes, el texto final reza: IN NOMINE DO/MINI NOSTRI ihesv XPI/OB ONORE SANCTI SALVA/TORIS IELVIRA SANSES HOC FECIT/ :XEMENUS : FECIT : ET : SCULPSIT/ISTAM : PORTICUM : ORATE pro : eo<sup>88</sup>. Jimeno, que reúne en su persona la doble condición de escultor y arquitecto (*fecit et sculpsit*), no tiene ningún problema en considerarse tan responsable de la existencia del edificio como su propia fundadora: si ella es la que cede los terrenos y proporciona el dinero, él con su trabajo –circunscrito a esta puerta (*istam porticum*)– ha hecho posible el engrandecimiento de la fábrica. Por ello no duda en colocar su nombre a continuación del de la condesa, no vacilando tampoco a la hora de pedir a todos los que lo lean una plegaria por su alma que le garantice un lugar final en el cielo.

Y del campo meramente textual al mundo de la imagen. La única arquivolta historiada del ingreso meridional de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Revilla de Santullán (Palencia), queda recorrida por un total de quince figurillas dispuestas en sentido radial que forman parte de una escena única: la representación de Cristo y los doce Apóstoles en la Última Cena, flanqueados por dos personajes más que sirven de enmarque a la composición por los extremos. Así, el primero de la serie muestra a un personaje masculino sedente, con larga melena y barba, que sostiene sobre sus rodillas un códice abierto que señala con los dedos

<sup>88</sup> Los datos principales sobre el edificio, la inscripción, así como su bibliografía en SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., “Nogal de las Huertas. Iglesia del monasterio de San Salvador”, *Enciclopedia... Palencia II*, pp. 1099-1107.

de una de sus manos, tal vez aludiendo al relato evangélico que va a narrarse a continuación. Su identificación con el comitente que dicta el programa iconográfico al escultor es la hipótesis más viable<sup>89</sup>. Opuesto a él, culminando la dilatada secuencia del Banquete Pascual, remata la rosca el autor del conjunto. Mirando al espectador, el maestro Miguel (según especifica la inscripción incisa sobre el arco que lo cobija: MICAEELIS ME FECIT), sujeta en las manos cincel y maceta con los que está terminando de tallar los pliegues del mantel de la mesa. Imberbe como Juan y tocado con bonete propio de la indumentaria de su tiempo, está sentado sobre una silla baja tras la que se dispone un pupitre en el que apoya el libro abierto del que está tomando los diseños que acaba de cincelar (Fig. 20).

De su actitud se pueden sacar, cuando menos, dos conclusiones válidas. La primera es la vigencia en el empleo de cartillas de esquemas de los que tomar los modelos válidos a reproducir<sup>90</sup>. La segunda deriva de la posición de la cabeza que adopta la figura. Simulando tratar de girarla hacia el punto en el que se encuentra abierto el libro, el movimiento se detiene justo en el momento en el que los ojos se sitúan de frente al espectador, tal vez en un intento por entablar un vínculo visual directo con él e interpelarlo. Con este gesto atrevido y, hasta cierto punto, desafiante, parece querer dejar constancia del orgullo que siente por su profesión; mirándonos cara a cara, demanda nuestra atención y reclama aprecio por su trabajo.

Si esa fue realmente su verdadera intención, ningún lugar mejor para materializarla que en el umbral de un templo. Micaelis, como también Wiligelmo, Nicolò, Guglielmo, Gislebertus, Leodegarius..., y tantos otros artífices, fueron conscientes del papel jugado por la portada (hágase extensible el comentario al paramento exterior de un pórtico o a la fachada), como elemento parlante por antonomasia. Si lo que buscaban era un auditorio lo más amplio posible que conociese sus nombres y que los admirase por sus obras, debían de disponer sus firmas e imágenes en aquel lugar en el que se asegurasen que se iba a concentrar la atención de los fieles. Y así lo hicieron. Los consignaron en el entorno de los ingresos principales (en los dinteles unos, en las jambas otros, intercalados dentro del conjunto de imágenes los restantes...), punto de tránsito para todos aquéllos que se dispusiesen a entrar o salir de los templos y, por ello, asiento de importantes programas iconográficos

<sup>89</sup> Propuesta por Beatriz Mariño (vid. nota siguiente), y secundada por la mayoría de los autores que se han referido desde entonces a esta portada.

<sup>90</sup> Y así debe ser entendido el volumen que tiene abierto tras de sí, tal y como se pronuncia MELERO MONEO, M. L., "Iconografía de los oficios artísticos en el románico. Algunas representaciones en la escultura monumental", *Lambard*, 13 (2000-2001), pp. 61-79 (esp. 76-77), en respuesta a la opinión vertida hace unos años por Beatriz Mariño en su tesis doctoral para la que, la presencia del libro, era un elemento simbólico a través del cual nuestro artífice, el Maestro Miguel, se otorgaba a sí mismo la condición de *litteratus*, de hombre docto capaz de leer y así, capaz de dotar a su trabajo manual de un cierto tinte de especulación intelectual, lo que le aproximaría sin duda a la consideración de artista: MARIÑO, B., *Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispánico (siglos XI-XIII)*. Tesis doctoral en microforma. Universidad de Santiago de Compostela, 1991, pp. 66-70.



Fig. 20. Revilla de Santullán (Palencia). Portada meridional. MICHAEL ME FECIT (Foto: P. L. Huerta)

de obligada contemplación minuciosa. Con ello, junto a la ya cansina reiteración del papel docente de las portadas, convirtieron este elemento en el mejor ámbito publicitario para ellos mismos y para su arte.

Si se me permite una frivolidad para concluir —y una licencia a la tradición—, ninguno de ellos tuvo tanta visión de futuro como Mateo. Firmando con su nombre y en grandes letras los dinteles del Pórtico de la Gloria, evitó representarse en el frente de su creación —quién sabe si movido por razones de equilibrio compositivo, o por escrúpulos personales que le impidieron figurarse entre los personajes sagrados—. Sea por lo que fuese, lo cierto es que decidió colocarse a espaldas del pórtico, en la cara interna del parteluz, arrodillado de cara al altar mayor. Allí, aislado del resto de imágenes, es donde mejor acapara para sí todas las miradas de cuantos entran en la catedral compostelana. Su fama y la atracción que ha ejercido sobre el imaginario popular esta escultura a lo largo de los siglos han hecho que, ironías del destino, algo más de ochocientos años después de autorretratarse Mateo en ella, la gente acuda todavía hoy a golpearse la cabeza contra la pétreo testa del artista confiando que, con el coscorrón, éste les transfiera algo de su ingenio. Si lo llega a saber, tal vez nos hubiese dejado escrito en una cartela un texto en el que, imitando la soberbia de los escribas altomedievales que nos enseñaban hasta cómo pasar correctamente las páginas para no dañar una obra que les había causado tantos contratiempos, dijese algo parecido a esto: “No te golpees, porque tú te harás daño y a mí me desfigurarás la cara”.