

Un tema iconográfico procedente del arte oriental antiguo en la escultura medieval alavesa: el águila con presa

EUKENE MARTINEZ DE LAGOS*

La reiterada representación que observamos en las Iglesias medievales alavesas del tema iconográfico del **Águila apresando entre sus garras a un indefenso animal**, nos ha llevado a fijar nuestra atención en este motivo escultórico con el propósito de aportar nuevos datos, indagar sobre su origen y acercarnos, en medida de lo posible, al análisis del por qué de sus numerosas manifestaciones en Templos y Parroquias, cuya cercanía geográfica y cronológica acentúan este interés.

Por otra parte, el estudio de este tema de carácter *profano* nos va a servir también de pretexto para reivindicar y constatar la importancia del arte medieval alavés como vehículo de difusión -receptor y transmisor- de diversos motivos iconográficos, debido principalmente a su situación de puente entre destacados focos peninsulares y también continentales, que demuestran su adaptación a las corrientes artísticas que se desarrollan en el occidente medieval europeo en esta época.

MENTALIDAD DEL MOMENTO

Una cuestión que debemos tratar, aunque sea brevemente, es el papel que la naturaleza en general y los animales en particular desempeñaron en la mentalidad y en el arte de la Edad Media. La representación del mundo animal en las manifestaciones artísticas del medioevo europeo ha sido, probablemente, uno de los temas más controvertidos para la historiografía del arte medieval desde el S. XIX. La polémica, por todos conocida, radica en otorgar a estas imágenes un significado de índole simbólico, o por el contrario, despojarlas de todo contenido en la consideración de que son únicamente motivos decorativos donde predomina el mero interés por la forma, ya que los diferentes modelos, sobre todo en el románico, resultaban especialmente apropiados para adaptarse a la configuración de diversos marcos arquitectónicos, en especial los capiteles.⁽¹⁾

* Doctora en Historia del Arte.

(1) Los excesos interpretativos de simbolistas franceses como Cahier, Didron, Auber o Felicia d'Ayzac a finales de la centuria anterior, propiciaron la reacción de autores como J. Balthusaitis, que se erigieron en cabezas visibles de una tendencia inversa, abordando el

Uno de los textos predilectos a la hora de intentar justificar la ausencia de significado en estas imágenes medievales del mundo animal es la famosa *Apología* que San Bernardo dedica a Guillermo de Saint-Thierry hacia 1124-1125, donde se incluye una contundente diatriba sobre el exceso de ornamentación y el lujo en los lugares sagrados. En ella, y con especial hincapié en los simios, leones, tigres, centauros, monstruos semihumanos y también en las escenas que reflejan ciertas actividades o pasatiempos de la época, reprocha el hecho de que estas imágenes despierten una mayor curiosidad que los libros y que por lo tanto los monjes pasen el día admirando estas creaciones en lugar de meditar sobre la ley de Dios.(2)

Ahora bien, esta acusación de San Bernardo hacia algunas representaciones de los claustros cluniacenses por estar desprovistas de signifi-

análisis de las representaciones animales desde un punto de vista meramente formal y estilístico. En la península, y como herederos de la tendencia de la escuela simbolista francesa figuran el padre Ramiro de Pinedo o F. J. Pérez de Urbel en su monografía sobre Silos. En una línea intermedia podríamos considerar las célebres obras de E. Male acerca de la Iconografía de la Edad Media, donde extremó las precauciones e intervino contra las interpretaciones excesivamente imaginativas, aunque en muchos casos aceptó el hecho de que estas imágenes encerraban un significado. En su opinión la fauna y la flora de la Edad Media, principalmente la del románico, no tiene, la mayoría de las veces, más que un valor decorativo, ya que en muchas ocasiones no son más que copias de originales antiguos, bizantinos y orientales, que el artista reproducía sin comprender su significado. MALE, E. *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Ed. Encuentro. Madrid, 1986. págs 60-76. Acerca de esta polémica ver también: YARZA LUACES, J. *Reflexiones sobre la Iconografía Medieval hispana*. Cuadernos de Arte e Iconografía, II.3. (1989) págs 27-46, donde apunta que E. Male fue un contrapunto a estos excesos, aunque también resalta que una de las afirmaciones más dudosas de este autor fue la de creer que la influencia del *Physiologus* no tuvo resonancia hasta la obra de Honorio Augustodunensis, el *Speculum Ecclesiae*. BEIGBEDER, O. *Léxico de los Símbolos*. Ed. Encuentro. Madrid, 1989. págs 15-16, donde señala que fue el fracaso de estos iconógrafos franceses lo que fomentó el escepticismo habitual frente a toda tentativa de desciframiento, sobre todo entre los arqueólogos tradicionales.

(2) SAN BERNARDO. *Apología a Guillermo de Saint-Thierry*. Migne. P.L. CLXXXII, cap. XII, 914-916. Para MALE, E. op. cit. pág 74, el texto dirime la cuestión que estamos analizando. Muy diversas son las interpretaciones que se han hecho de él, y sea cual sea el análisis correcto el hecho es, que nada nos dice acerca del problema que estamos tratando. Algunos autores opinan que San Bernardo no exige la tajante renuncia iconoclasta en las Iglesias, sino sólo la de los monstruos irreductibles a una lectura coherente y devota según los textos. WIRTH, J. *L' image médiévale. Naissance et développements (VIe- XVe siècle)*. París, 1989. pág 203. Otros opinan que la conclusión que se puede extraer es que son tan irresistiblemente admirables en su fantasía creativa, que se oponen como serios rivales de la función excelsa de los monjes, la contemplación de los divinos misterios. LOPEZ DE OCARIZ, J. J. *Un ejemplo originario de Armentia sobre la "formosa deformitas" de San Bernardo*. Lecturas de Historia del Arte, nº II (1990) págs 227-233, quien analiza el texto en base a tres ideas fundamentales. Con una visión diferente: YARZA LUACES, J. op. cit., donde en la pág 44 señala "que expone claramente la diferencia que existe entre la vida de los monjes y del clero secular, entre la abadía y la catedral, entre lo que necesariamente ha de hacer un obispo y la perfección espiritual del abad" y apunta además que el texto es rigorista en exceso, pero que con todo indica que lo que se construye en un monasterio, al fin y al cabo es para los monjes, mientras lo que se hace en una catedral, inferior desde una perspectiva elitista indudable, tiene que tener en cuenta a los fieles, con lo que supone de intención catequética. Por ello opina que el texto no siempre parece perfectamente entendido y que a pesar de las diferencias expuestas, se pretende presentar globalmente el arte románico como popular y realizado con un fin docente, dentro del viejo tópico de la "biblia de los iletrados".

cado religioso ¿se puede aplicar a todo este tipo de escenas? o ¿es que la línea a considerar no pasa necesariamente por la búsqueda de un texto sagrado claramente simbólico para la explicación de la imagen y debemos tomar un camino diferente? Para M. Schapiro hay casos en los que pudieran no ser aplicables las críticas de San Bernardo, ya que la intuición sobre un posible contenido religioso de la imagen animal le lleva a analizar más en detalle los criterios de interpretación. Y señala la posibilidad de recurrir también a la literatura profana, las leyendas, el folklore o las condiciones de la vida cotidiana en aquella época, añadiendo así un ingrediente más de cara a la posible explicación de estos motivos.(3)

Pensamos sin embargo que este tipo de representaciones no tenían por qué carecer totalmente de una significación de índole religioso, algo a considerar cuando nos movemos en la esfera de la mentalidad medieval, tan influenciada por su espíritu y sus creencias, y resulta reveladora la equivalencia y la conjunción entre lo sacro y lo profano en algunas obras de la época, como es el caso del *Schedula Diversarum Artium* del monje Theophilus Rogerus, escrita en el S. XII y donde el autor, al referirse a la decoración adecuada para las vasijas de plata y oro *repossé*, aconseja a los artesanos que representen “*jinetes luchando contra dragones, la imagen de Sansón o David desgarrando las mandíbulas del león, también leones sueltos y grifos estrangulando una oveja, o cualquier otra cosa que le plazca y cuadre con el tamaño de la obra*”.(4)

Más instructivas a este respecto resultan las opiniones vertidas por el español Lucas de Tuy en la centuria siguiente, quien hacia 1230 y en relación a las imágenes *paganas* de animales reproducidas en los lugares santos decía: “*Ciertas imágenes son pintadas y esculpidas en la Casa de Dios para la protección de los fieles, para la doctrina, para el ejemplo y también para el ornato... “Algunas son para enseñar la doctrina y el ejemplo y también para el ornamento, otras son solamente para la decoración”* y precisa más adelante: “*Hay en las Iglesias figuras pintadas de animales, de pájaros, de serpientes y otras criaturas que no son nada más que para el ornato y la belleza*”.(5) Las ideas esgrimidas por el que unos años más tarde sería Obispo de Tuy parecen reflejar que

(3) SCHAPIRO, M. *El Arquero y el pájaro de la Cruz de Ruthwell y en otras obras: la interpretación de los temas profanos en el arte religioso medieval primitivo*. (1963). Incluido en: *Estudios sobre el Arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*. Ed. Alianza. Madrid, 1987. págs 163-164. Del mismo autor: *Sobre la actitud estética en el arte románico*. (1947) En: *Estudios sobre el Románico*. Madrid, 1984. pág 13 donde opina que “en los S. XI y XII se había constituido ya dentro del arte eclesiástico de Europa occidental una nueva esfera de creación artística exenta de contenido religioso e impregnada de valores de espontaneidad, fantasía individual, deleite en el color y en el movimiento y expresión de sentimiento, valores que son un anticipo del arte moderno”.

(4) *THEODOPHILUS DE DIVERSIS ARTIBUS*. Traducido del latín con Introducción y Notas de C.R. Dodwell. Libro III, cap. 77. pág 141. Reseñado por SCHAPIRO, M. *El Arquero y el pájaro...* op. cit. pág 164.

(5) CHREIGHTON GILBERT. *A Statement of Aesthetic Attitude around 1230*. Hebrew University Studies in Literature and the Arts, 13. Automne, 1985. Ver: REBOLD BENTON J. *Bestiaire Médiéval*. Ed. Abbeville. Paris, 1992. págs 108-109.

algunas de estas representaciones encerraban cierto significado alegórico y fundamentalmente didáctico añadido a su función decorativa. Tres son los términos más elocuentes que extraemos de sus palabras: la protección de los fieles, la doctrina y el ejemplo. El primero nos lleva inequívocamente hacia la función apotropaica de algunos de estos motivos,(6) los dos restantes nos conducen hacia un innumerable cúmulo de fuentes escritas medievales que abordan el conocimiento del mundo animal, otorgándole una nueva dimensión que trascenderá a sus características o peculiaridades, para cargarse de contenido con intenciones didácticas, espirituales y morales.(7)

No es nuestra intención extendernos en estas páginas acerca de esta cuestión y puntualizar y comentar todas las obras pertinentes, ya que nos llevaría a considerar escritos de naturaleza tan diversa como las *Sagradas Escrituras*;(8) el *Physiologus* y los *Bestiarios* medievales en latín y en lengua romance de él derivados;(9) obras de insignes autores

(6) A este respecto ver: BARTAL, R. *La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las Iglesias románicas*. A.E.A., nº 262 (1993) págs 113-124.

(7) La representación del mundo animal es inherente a la historia del arte desde sus primeros balbuceos, bien sea por lo poco que se sabía de su comportamiento, por sus peculiaridades o por sus diferencias con el género humano, los animales han sido objeto primordial de la curiosidad de los hombres, y ya desde la antigüedad, numerosos autores se esforzaron en acumular noticias acerca de ellos desde presupuestos más o menos críticos. Aunque se considere a la Edad Media como la creadora de su simbolismo, es necesario retroceder mucho en el tiempo para darnos cuenta de que arranca prácticamente de las primeras civilizaciones orientales y de que algunos autores clásicos ya habían ofrecido algunos incipientes comentarios simbólicos, induciendo a unos esporádicos intentos de moralización. Ahora bien lo que sí podemos atribuir a la Edad Media desde sus primeros momentos, y aquí es donde el Cristianismo va a jugar un papel fundamental, es su actuación como propulsora y dinamizadora de este simbolismo, que aunque no nuevo, se adaptará a las nuevas creencias y la nueva mentalidad imperante. Acerca de esta cuestión ver: GUERRA, M. *Simbología Románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*. Ed. F.U.E. Madrid, 1986. Cap. XV *Simbología religioso-moral de los animales en el arte románico*. Entre los autores que abordaron este tema en la antigüedad destacan las obras de Plinio, Eliano, Aristóteles, Herodoto, Ctesias, Opiano, Solino o la *Physica* de Bollos de Mendes, denominado el Pseudo Salomón.

(8) Donde las referencias a los animales son realmente abundantes y significativas, clasificándolos en cuatro apartados: cuadrúpedos, volátiles, peces y reptiles. El *Levitico*, XI y sobre el todo el *Deuteronomio* XIV, 4-21 ofrecen una distinción basada en los animales puros e impuros, estos últimos considerados inmundos, y por lo tanto imposibles de tomar como alimento. Ver: SEBASTIAN, S. *Iconografía Medieval*. Ed. Etor. Donostia, 1988. Cap. III. *La visión medieval de la Naturaleza*. pág 66.

(9) La trascendencia de la influencia posterior de esta obra fue inmensa. Se trata de una especie de manual de ciencias naturales con un claro trasfondo alegórico y simbólico y que fue compuesto en griego en los primeros siglos de nuestra era. La ciudad egipcia de Alejandría y el S.II d.C. parecen ser la teoría más aceptada para la datación y el origen de esta obra. Otros estudiosos opinan que fue en Siria y en el S.IV d.C. cuando se compuso, ya que esta tierra recogió las enseñanzas de Orígenes al trasladar éste su escuela de Alejandría a Caesarea Stratonis en el S.III d.C. Entre los diversos nombres barajados para su autoría figuran Orígenes, Pedro de Alejandría, S. Epifanio, S. Basilio, S. Juan Crisóstomo, Atanasio, S. Ambrosio o S. Jerónimo. En la base de este libro griego parecen estar las tradiciones orales del mundo helénico, egipcio y asiático sobre animales, piedras y plantas, reales o imaginarios, y con características o "propiedades" igualmente reales o fabulosas, algunas de las cuales ya habían sido registradas por Herodoto, Ctesias o Aristóteles. Asimismo forma parte de una

religiosos como San Ambrosio, San Isidoro, Rábano Mauro, Beda el Venerable, la llamada *Clave*, mal atribuida a Melitón de Sardes o los denominados *Dicta Chrisostomi de naturis rerum* erróneamente asignados a Juan Crisóstomo, patriarca de Constantinopla; numerosos tratados, sumas y enciclopedias acerca del mundo natural que influyeron sobre los Bestiarios y en ocasiones se interpolaron en sus textos, como las de Honorio de Autun, Hugo de S. Victor, Alexander Nequam, Tomas de Cantimpre, Vicent de Beauvais, Barthelemy l'Anglais o Brunetto Latini; las fábulas y los *exempla* utilizados por los predicadores como Odo de Cheritón en sus sermones,(10) todo ello sin olvidar otras narraciones literarias, donde en muchas ocasiones los animales eran también un medio y un pretexto para analizar, criticar o ensalzar diversas actitudes humanas.

“Ici commence le livre que l'on nomme Bestiaire, ainsi appelé parce qu'il traite des natures des bêtes. Or, l'ensemble des créatures que Dieu plaça sur terre. Dieu les créa pour l'homme, et afin que celui-ci prenne chez elles des exemples de croyances religieuses et de foi “.(11)

larga tradición que había producido obras como la *Cinética* de Opiano de Apamea, la *Haliética* de Opiano de Cilicia o las historias de animales de Eliano, las cuales tuvieron como antecedente la *Physica* de Bollos de Mendes del S.III o IV d.C. Todos los autores que se han ocupado del estudio de este texto destacan su gran divulgación y popularidad, así como su temprana traducción a lenguas como el armenio, el siríaco, el etíope, el árabe etc. y como no su traducción latina y las diferentes versiones a las que dio lugar, ya que de ellas proceden los Bestiarios medievales realizados también en latín o en lengua vulgar. Entre estos últimos destacan los de Philippe de Thaon, Guillaume le Clerc o Pierre le Picard, escritos en los S.XII y XIII. No debemos olvidar tampoco que muchos de ellos estaban primorosamente iluminados y que sus imágenes miniadas pudieron haber servido como modelo o fuente de inspiración para las representaciones escultóricas. La bibliografía a este respecto es muy abundante, por lo que citaremos únicamente algunos estudios: EVANS, E.P. *Animal symbolism in ecclesiastical architecture*. Ed. H. Holt. London-New York, 1896. DRUCE, G. C. *The Medieval Bestiaries and their influence on Ecclesiastical decorative art*. Journal of the British Archaeological Association, XXV (1919) págs 40-82 y XXVI (1920) págs 35-79. M. C. CULLOCH, F. *Medieval Latin and French Bestiaries*. University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 33. University of North Carolina Press, 1960. GUGLIELMI, N. *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Ed. Universidad de Buenos Aires, 1971. KLINGENDER, F. *Animal in art and thought to the end of the Middle Ages*. Ed. by W. Klingender and E. Antal. Great Britain, 1971. GAZDARU, D. *Vestigios de Bestiarios medievales en las literaturas hispánicas e iberoamericanas*. Romanistisches Jahrbuch, 22 (1971) págs 259-274. DURLIAT, M. *Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI au XV siècle*. Actes du XVème Congrès de la Societe de Historiens medieviste. Toulouse, 1985. págs 73-91. SCHUCHARD, B. *La vérité d'un Bestiaire*. C.S.M.C., n° 17 (1986) págs 111-132. SEBASTIAN, S. *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio. El Bestiario Toscano*. Ed. Tuero. Madrid, 1986. VARIOS AUTORES. *Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and Its Legacy*. Dedicate to the memory Florence Mc. Culloch. Ed. By W. B. Clark and M. T. Mc. Munn. University of Pennsylvania Press. Philadelphia, 1989.

(10) WEISBACH, W. *Reforma Religiosa y Arte Medieval*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1949. pág 99 dice que en los púlpitos se habló mucho de animales, de sus propiedades y de milagros hechos por ellos o en los que participaron, lo que impresionaba vivamente en la fantasía de los oyentes.

(11) Bestiario de Pierre le Picard o Pierre de Beauvais compuesto en los primeros veinte años del S.XIII. Ver: *BESTIAIRES DU MOYEN AGE*. Mis en français moderne et présentés par G. Bianciotto. Ed. Stock+ Moyen Age. Paris, 1980. pág 21.

Esta frase del comienzo de un Bestiario en lengua romance del S. XIII pone claramente de manifiesto la naturaleza y la intencionalidad de estas obras. El hombre de la Edad Media estaba convencido de que la naturaleza era indicadora del poder de Dios y de sus intenciones, ya que no podemos prescindir de una premisa fundamental en aquellos siglos, todo se ve bajo la perspectiva divina y tanto el mundo natural como el histórico dependen de Dios.(12) El mundo es la Creación y como Creación de Dios es portador de signos, de símbolos del pensamiento divino, es como una segunda Escritura que redobla o duplica la Escritura Santa y que confirma su enseñanza. El Physiologus, los Bestiarios y las obras que siguen su tradición nos permiten penetrar en el corazón mismo de esta cosmogonía medieval; el animal, la piedra o solamente el rasgo que la caracteriza, son vistos y explicados únicamente, en tanto que son portadores de la revelación divina, del mandamiento cristiano.(13) Por lo tanto, no es extraño el hecho de que la Iglesia, lugar de encuentro del hombre con Dios, se convierta en un compendio del mundo circundante donde todas las criaturas de la Creación tenían cabida, resaltando así como conjunción simbólica de lo celeste y lo terrestre.(14)

Es por todos conocido que el artista medieval no suele inventar los motivos iconográficos que esculpe, talla y pinta sobre los más diversos soportes, sino que normalmente recurre a modelos ya creados para plasmar sus representaciones. En el caso de las escenas de animales

ICONOGRAFIA DE LAS ESCENAS Y EL CONTEXTO QUE RODEA SU REPRESENTACION

(12) SEBASTIAN, S. *El Fisiólogo ...* op. cit. pág I *Introducción*.

(13) SCHUCHARD, B. op. cit. págs 111-112. A este respecto y analizando la literatura medieval, ZINK, M. *Le monde animal et ses représentations dans la littérature française du Moyen Age*. Actes du XVeme Congrès de la Société de Historiens Medievistes. Toulouse, 1985. págs 47-71, señala que el animal no aparece en la literatura sino en relación con el hombre o con Dios y al servicio de un proyecto, donde el no es el fin. El pensamiento medieval es muy teocéntrico y como consecuencia su literatura es demasiado antropocéntrica como para hacer del animal su objeto propio. El sentido del animal en la literatura de la Edad Media no se revela solamente bajo la forma del pensamiento alegórico y de la exégesis, sino que también es tratado como reflejo emblemático y transposición reveladora de los comportamientos humanos. Así "los relatos de guerra y de caza, plenos de caballos, halcones y perros. Los amores bajo el canto de los pájaros. Las bestias fabulosas surgidas de las brumas de Bretaña o de los espejismos de Oriente. Las falsedades y ficciones del mundo encarnadas por Renard y por Fauvel. Las verdades de Dios significadas por las costumbres de las bestias: la literatura de la Edad Media está poblada de animales".

(14) GUERRA, M. op. cit. pág 343. A este respecto quisiéramos señalar que el hecho de que este tipo de motivos se representen principalmente en elementos arquitectónicos secundarios, quizás se deba a que el artista podía disponer en ellos de una mayor libertad para dar rienda suelta a su imaginación, a su capricho o a su sentido del humor. Por ello, y al igual que el miniaturista utilizaba los márgenes de las páginas iluminadas, el tallador o mazonero aprovechaba los ventanales, los capiteles, canecillos o arquivoltas para desarrollar una alegoría del mundo que le rodeaba, donde temas religiosos y profanos, fantasía y realidad formaban un "todo" completo. Ahora bien, que el artista realizase en determinadas ocasiones sus obras más desenfadadas en lugares secundarios, no implica que ésta haya de ser marginal. Un estudio sobre este particular en: YARZA LUACES, J. *Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español*. Camón Aznar, XVI (1984) págs 5-26. Por su parte BEIGBEDER, O. op. cit. pág 140 opina que "no se presta la debida atención a la enseñanza traducida por los monstruos, los animales y vegetales, mientras se concede excesiva importancia a los temas religiosos historiados".

existían numerosos temas de inspiración en el arte pagano antiguo y en el arte oriental, temas que la Edad Media hizo suyos, proponiendo para ellos, en algunos casos, un nuevo contenido que reflejara las preocupaciones religiosas y morales de la época. Porque ya hemos señalado que las imágenes y formas que se transmiten en estos siglos llevan en muchos casos un simbolismo implícito, simbolismo que “*es a la vez la emanación del orden divino y el fruto de la memoria de los hombres* “. (15) Entre estas imágenes heredadas el motivo iconográfico del **águila con presa** es un ejemplo bastante claro de lo que ya hemos señalado líneas arriba, ya que pensamos que en algunas ocasiones se le dotó de un significado acorde a las creencias y a la mentalidad de aquellos siglos, significado que nada tenía que ver con su contenido original, aunque su configuración iconográfica respetase escrupulosamente aquellos modelos ancestrales.

“*Pues si discurrimos por las aves y por sus menudas enemistades, bien afirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda. Las más viven de rapiña, como halcones, y águilas y gavilanes* “. (16)

No es nuestra intención analizar la figura de la reina de las aves rastreando entre las numerosas fuentes escritas que a ella se refieren desde la antigüedad, puesto que el motivo iconográfico que va a ser considerado en este apartado nada tiene que ver con la imagen del águila como símbolo del Bautismo o de la Ascensión y Resurrección de Cristo. (17) Nuestro propósito radica en poner de manifiesto la pervivencia en el tiempo de una imagen, que habiéndose originado en las manifestaciones artísticas de las primeras civilizaciones orientales, logró atravesar barreras cronológicas y espaciales hasta convertirse en una de las representaciones más significativas y difundidas del arte medieval. De su divulgación dan fe los ejemplos constatados en la escultura medieval alavesa.

Y así en la Llanada podemos verla en: capiteles de los ventanales de las Parroquias de Añúa - con otra imagen en un capitel del interior-, Argandoña o Lubiano; en capiteles de las portadas de Durana, Hueto Abajo, Matauco, Otazu o Vírgala Mayor - donde también aparece dos veces-. Repetida en una de las arquivoltas de la portada de Matauco o representada en la pila bautismal de Hueto Arriba (de perfil). Fuera de

(15) *BESTIAIRES DU MOYEN AGE*. op. cit. pág. 16.

(16) FERNANDO DE ROJAS. *La Celestina o Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Ed. Edicomunicaciones. Barcelona, 1992. pág. 45.

(17) A este respecto ver: GUGLIELMI, N. *El Fisiólogo...* op. cit. pág. 46. SEBASTIAN, S. *El Fisiólogo atribuido...* op. cit. págs. 39-45. REAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France. París, 1955. (3 Vols.) Chap. II *Le symbolisme animal, végétal et minéral ou le miroir de la nature*. págs. 84-86. DRUCE, G. *The Medieval Bestiaries I...* op. cit. págs. 73-74. *BESTIAIRES DU MOYEN AGE*. op. cit. págs. 29-30 (Pierre de Beauvais), 77-78 (Guillaume le Clerc). MALAXECHEVERRIA I. *Fauna fantástica en la península ibérica*. Ed. Kriselu. S. Sebastián, 1991. págs. 129-134 (incluye el pasaje del águila del *Livre du Trésor* de Brunetto Latini).

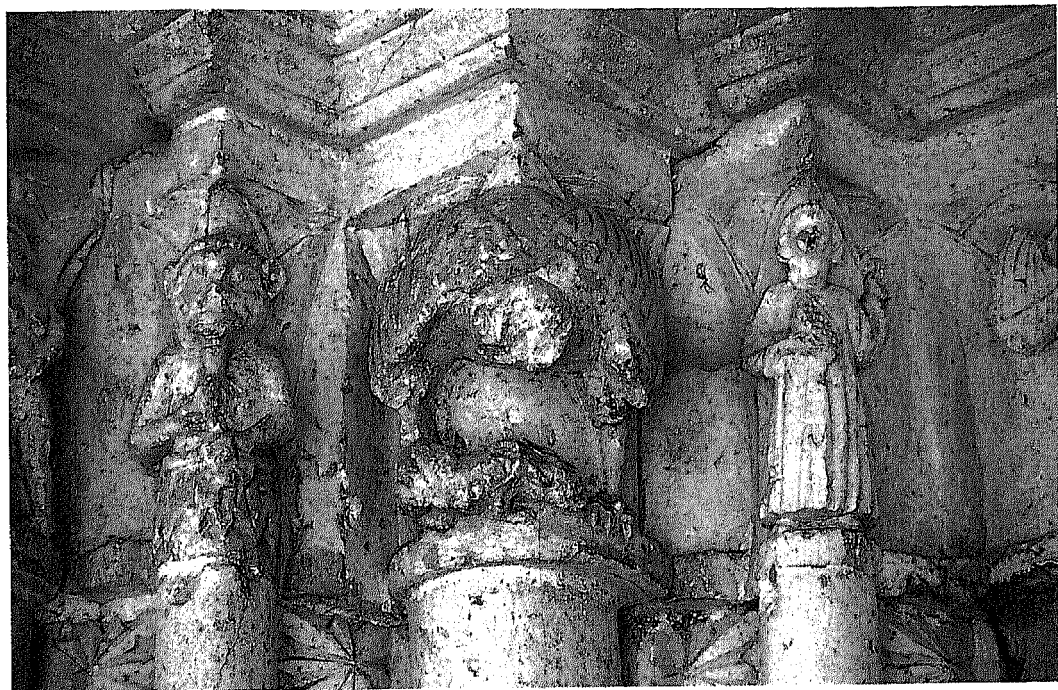
la Llanada y en Treviño también aparece este tema iconográfico en los capiteles de las portadas de Aguillo, Uzquiano- dos representaciones-, en un ventanal de la torre campanario de Ascarza o en un canecillo de Franco. Otra reiteración del mismo motivo figura en una de las arquivoltas de la portada de la Parroquia de Tuesta. Ya en época gótica aparece en uno de los capiteles de la nave de la Parroquia vitoriana de San Pedro. En todas ellas la imagen es siempre la misma, águila afrontada y normalmente con las alas desplegadas, que tiene como presa entre las garras una liebre o conejo en la mayor parte de los casos, o bien un felino - arquivolta de Matauco- o un cuadrúpedo y un león - Virgala Mayor- a los que picotea.(18)

Ave fundamental en la mitología pagana de todos los tiempos, su imagen será pronto utilizada como símbolo heráldico por excelencia y será precisamente de este tipo de manifestaciones artísticas de donde derive el tema iconográfico que estamos tratando. Sus primeras representaciones se remontan al 3.000 a.C. en el arte sumerio, como es el caso de un cono de basalto esculpido con un águila con las alas desplegadas que tiene presos a dos pajarillos en sus garras.(19) Podemos verla también en un fragmento de la estela de Vautours; sobre un bajorrelieve de Our-Nina procedente de Tello y hoy en el Museo del Louvre donde las presas son sendos leones; en la placa denominada de Doudou, también en el mismo museo parisino; sobre un relieve en cobre del templo de Ninkhursag en Tell-el-Obeid, hoy en el British Museum de Londres o también, en el magnífico vaso de plata del rey Entemena, proveniente de Lagash y donde cuatro águilas con las alas desplegadas posan sus garras sobre leones, cabritos y cervatillos.(20) Las realizaciones artísticas del arte sasánida cuentan con numerosos ejemplos de este motivo en los objetos suntuosos, en los relieves o en la cerámica y los

(18) Algunos de ellos identificados por PORTILLA, M. *Arte Románico. Raíces y Evolución*. En: *Alava en sus manos*. Tom.4. Ed. Caja Provincial de Alava. Vitoria, 1983. págs 41-72, quien menciona además las águilas en presa de una de las arquivoltas de Ullivarri Arrazua o las de los capiteles de las portadas de las Iglesias de Cestafe, Belunza o Miñano Menor. MARTINEZ DE SALINAS, F. *Temas decorativos en el románico del Condado de Treviño*. Actas del Congreso de Estudios Históricos *La Formación de Alava, 650 Aniversario del Pacto de Arriaga 1332-1982*. (Diputación Foral de Alava. Vitoria, 1984). Vitoria, 1985. Tom.II. págs 627- 654.

(19) Este águila heráldica, que en ocasiones presentaba la cabeza de león, se conocía con el nombre de Imgi y era el emblema nacional de la ciudad de Lagash, hoy denominada Tello, así como también imagen del gran dios adorado en esta villa, Nin- Girsou, dios de las batallas, de la fecundidad y fertilidad y del principio de la vida.

(20) Este último ejemplo también se conserva en el Louvre parisino. Ver: BALTRUSAITIS, J. *Art Sumerian. Art Roman*. Librairie Ernest Leroux. París, 1934. Chap. IV *Concordances Iconographiques*. págs 56-57. JALABERT, D. *De L' Art oriental antique a L' Art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes*. Bulletin Monumental (1938) págs 173-194. Fig. 8 (cono de basalto del 3.000 a.C.) Fig. 9 (Bajorrelieve de Tello). COMEZ RAMOS, R. *Un tema iconográfico oriental antiguo en el arte hispano-musulmán del S.XI*. Homaje al Prof. Doctor. Hernández Díez. Universidad de Sevilla, 1982. Tom.I. págs 125-138. El tema fue propagándose poco a poco hacia el occidente de Asia y aparece frecuentemente en la glíptica o en un bajorrelieve del palacio de Euyuk, donde un águila bicéfala tiene como presas a dos liebres. JALABERT, D. op. cit. pág 178. Fig. 11, para el cilindro sirio-capadocio.



Aguillo: Aguila con presa



Añua: Aguila con presa



Argandoña: Ventanal



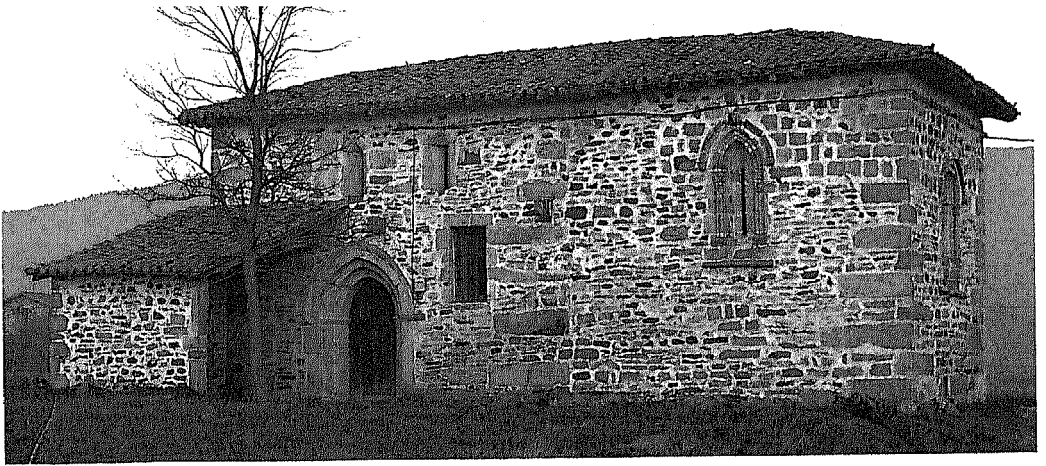
Otazu: Aguila con presa



Uzquiano: Aguila con presa



Uzquiano: Aguila con presa



Cestafe: Ermita de San Pedro. Vista general



Cestafe: Parroquia. Portada

tapices, ejemplos que se prolongan hasta después del S. VII d.C. y se propagan más allá de Irán. Una vez materializada la conquista árabe de Persia, esta tradición artística heredada se expandirá por Asia Menor, Siria, Egipto, todo el Norte de Africa y la Península Ibérica.

No es esta sin embargo la única vía de difusión, ya que este mismo tipo de águilas figuran en los repertorios decorativos de los denominados pueblos *bárbaros*, los cuales desde el sur de Rusia habían tenido frecuentes contactos con Mesopotamia e Irán. Águilas con cabritillos en sus garras figuran entre los objetos de las tumbas escitas, como una fíbula de oro conservada en el Museo del Ermitage; sobre el mismo soporte, pero en bronce fundido, en las que proceden de la necrópolis de Deza en Soria o también en manuscritos visigóticos, pueblo que en su paso por Tracia había tenido relación con la civilización bizantina.(21)

Griegos y romanos reprodujeron su efigie en la cerámica, en los mosaicos, en la escultura y en las monedas, aunque modificaron en parte la tradición oriental, dotando a sus imágenes de un carácter más realista y menos hierático y simétrico, característica que parece más acorde con la observación directa de modelos vivos.(22) Los restos materiales de su Imperio en el occidente de Europa, el intercambio comercial de objetos suntuarios con Oriente, el asentamiento posterior de los pueblos *bárbaros* y el de los árabes en la península, fueron motivos suficientes para su difusión en el arte desde los primeros siglos medievales.

Ejemplos bizantinos constan en el mosaico de la Iglesia de Santa María de Capua, en la balaustrada de la Catedral de Aquilea del S. VIII o en un magnífico relieve procedente de Constantinopla, datado en el S. XI y conservado en el British Museum de Londres, donde tres águilas sujetan entre sus garras a dos conejos y una serpiente. Especial importancia tienen para la península las representaciones del arte musulmán, aunque ya hemos visto también su presencia entre los temas figurativos de los visigodos. Unos y otros contribuirían sin lugar a dudas a la divulgación que este motivo va a tener fundamentalmente en las manifestaciones escultóricas del románico peninsular y en menor medida en las del gótico. Realizaciones musulmanas son un cofre de marfil de Perm, hoy en El Ermitage, donde la presa parece ser un cervatillo; un

(21) Otros ejemplos figuran en un relieve en terracota de época merovingia y procedente de Poitou o en una placa de bronce del cementerio franco de Marchélepot. Ambas presentan al águila con una presa entre sus garras, aunque en este caso se trata de un pez. Ver: CHARBONNEAU-LASSAY, L. *La mystérieuse emblématique de Jesus-Christ. Le Bestiaire du Christ*. Arche-Milano, 1985. págs 85-87 *L'aigle, emblème de Satan, L'anti-christ*. JALABERT, D. op. cit. págs 183-184. Fig. 19 para el águila con las alas desplegadas y un ¿ternero? entre sus garras que forma la inicial T en un manuscrito visigótico. Las fíbulas visigodas de Deza son apuntadas por MARTINEZ DE SALINAS, F. op. cit. pág 632. Nota 8.

(22) JALABERT, D. op. cit. págs 184-186, quien recoge el ejemplo de un bloque de piedra romano conservado en el Museo de Langres, donde el águila tiene como presa a un pequeño cuadrúpedo. CHARBONNEAU-LASSAY, L. op. cit. pág 86 reseña una moneda de plata de Haeven, la ornamentación de los cuernos de oro de Galletius, monedas de Agrigento del S.V a.C. con liebres entre sus garras o piezas de oro de la villa de Sinope en tiempos de la dominación griega, S.IV a.C., donde la presa es un pez. Fig. XX.

tapiz, conocido como el sudario del Perigueux, en el cual los dos leones apresados por el águila sujetan a su vez dos pequeños cuadrúpedos; un panel de madera del S. X del antiguo palacio de los Fatimitas en El Cairo, o un tapiz de seda de influencia sasánida de los S. IX-X conservado en el Museo de tapices de Lyon.(23)

Mención especial merecen los ejemplos del arte hispano-musulmán de los S. X y XI, como la arqueta de marfil procedente del Monasterio de Leire, hoy en el Museo de Navarra, la del Monasterio de Fitero, capiteles cordobeses con cervatillos como presas o algunas de las magníficas pilas califales, repartidas hoy día por el patio de la madraza Ibn Yusuf de Marrakush, el Museo Arqueológico Nacional o el Museo de La Alhambra en Granada, por destacar algunos de los más significativos.(24)

La divulgación de este motivo iconográfico en las realizaciones escultóricas de las Iglesias románicas y góticas viene avalado por los innumerables ejemplos constatados, tanto en el interior como en el exterior de los Templos. Existen ejemplos armenios, georgianos como el de la Catedral de Koutais y en Italia figura en un capitel de la Iglesia de S. Michele de Pavía, así como en su friso decorativo - la presa es un león doble con una sola cabeza-; en un capitel del interior de la Catedral de Parma; en un mosaico del S. XII de la Stanza di Ruggiero del Palacio Real de Palermo, donde el águila coronada tiene como presa una liebre; en la Catedral de Parenzo; en la portada de S. Agostino de Bari; en Taranto, o en relieves en piedra venecianos con liebres o conejos como presa.(25) Podemos observarlas asimismo en las Iglesias francesas de Chalon-sur-Chaone, Lescar, Montjoux, en capiteles románicos del

(23) Idem. pág 87. El relieve bizantino en: KLINGENDER, F. op. cit. pág 272. Fig. 165. JALABERT, D. op. cit. págs 180-182. Figs. 15, 16 y 17. REBOLD BENTON, J. op. cit. pág 49. Fig. 41, donde reproduce la imagen de un tapiz de origen hispano del S.XII, donde un águila bicéfala sujeta a dos cervatillos y que se conserva en el Museo de tapices de Lyon. Pensamos que es el mismo tapiz al que se refiere D.Jalabert y que ella data entre los S.IX y X.

(24) Un estudio sobre estas pilas califales en COMEZ RAMOS, R. op. cit. págs 125-138, donde señala que su función era la de proveer agua a los patios de los palacios, al mismo tiempo que les prestaban elegante ornato, y no considera que sean pilas de abluciones o purificación espiritual. La mayor del grupo fue llevada al patio de la madraza de Marrakush y en su orla consta que fue hecha para Abd al- Malik ben al-Mansur Abi Amir, que gobernó del 1002 al 1008. La del Museo Arqueológico Nacional fue hallada en Sevilla y parece ser que Almanzor la destinó a su Alcazar de al- Zahira en el 987. La mejor conservada es la del Museo de La Alhambra, aunque su cronología es más incierta. Ver Figs. 1-4 de su estudio. A ellas se refieren también: GOMEZ MORENO, M. *El Arte árabe español hasta los almohades, Arte Mozárabe*. En: *Ars Hispaniae*, III págs 181-185. JALABERT, D. op. cit. pág 182, quien apunta que proceden de Andalucía. BALTRUSAITIS, J. op. cit. págs 56-57. A la presencia de este motivo iconográfico en las pilas y marfiles hispanomusulmanes se refiere también: RUIZ MALDONADO, M. *El Caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Ed. Universidad de Salamanca, 1986. págs 83-147.

(25) Señalados por WEISBACH, W. op. cit. págs 154-155. BALTRUSAITIS, J. op. cit. pág 57. KLINGENDER, F. op. cit. págs 273-278 y Figs 167 (Palermo) y 175 (Pavía) dentro del apartado que dedica a *Romanesque adaptation of the oriental "heraldic" style*. RIZZI, A. *Appunti per studio sulle patere veneziani*. Antichita Viva, nº 6 (1974) págs 32-43.

Museo de Nevers y de Saint-Gilles-du-Gard, en Gensac-la-Pallue, en Chauriat o en Saint-Germain-sur-Renon.(26) Ejemplos ingleses figuran en misericordias de las Sillerías de la Catedral de Wells, de la de Worcester, de la de Norwich o en un capitel de Ribbesford.(27)

En la península las águilas con presa figuran en el Monasterio de Ripoll, en la Catedral de Tarragona, en capiteles de los claustros de S. Cugat del Vallés y de S. Benet de Bages,(28) en las Iglesias burgalesas de S. Pedro de Tejada, Navas de la Bureba, Jaramillo de la Fuente, Lara de los Infantes, Abajas, Revilla-Cabriada, Hormaza, S. Miguel de Bercedo, S. Andrés de Soto de la Bureba, Vizcainos de la Sierra y en el Monasterio de Santo Domingo de Silos. En la Iglesia salmantina de S. Martín o en la de El Rivero y en S. Esteban de Gormaz en Soria.(29) Ejemplos románicos navarros han sido constatados en la Parroquia de la Magdalena de Tudela y en las Iglesias de S. Vicente de Larumbe y S. Andrés de Añezcar.(30) Representaciones góticas son las de la Catedral de Pamplona - donde el motivo aparece en tres ocasiones: claustro, Portada Barbazana, Refectorio-, la de la Iglesia de San Zoilo de Cáseda y la de la Parroquia de San Andrés de Cizur Mayor.

A pesar de su importante difusión entre los temas decorativos de los Templos medievales no todos los estudiosos parecen estar de acuerdo respecto a su posible significación. Algunos ven en su representación una simple evocación de su comportamiento natural, ave de presa, desligada de todo contenido alegórico.(31) En otras ocasiones sin

(26) En Chalon-sur-Chaone la presa es una liebre, al igual que en Montjaux. En Lescar es un cuadrúpedo, en Chauriat son cordero, serpiente y pez respectivamente. JALABERT, D. op. cit. pág 176 y 187-194. Fig. 24 (Lescar). WEISBACH, W. op. cit. págs 154-155. SEBASTIAN, S. El Fisiólogo atribuido... op. cit. págs 39-45. BEIGBEDER, O. op. cit. págs 33-34. Fig. 7 (Chalon-sur-Chaone). REAU, L. op. cit. pág 86. DEBIDOUR, V.H. *Le Bestiaire sculpté du Moyen Age en France*. Ed. B. Arthaud. Strasbourg, 1961. Figs. 245 (Montjaux), 246 (Saint-Germain-sur-Renon) y 294 (Capitel del Museo de Nevers).

(27) BOND, F. *Wood carving in english churches. I: Misericords*. London, 1910. ANDERSON, M.D. *Animal carvings in British Churches*. Cambridge University Press, 1938. pág 82.

(28) REAU, L. op. cit. pág 86. WEISBACH, W. op. cit. págs 154-155. SEBASTIAN, S. *El Fisiólogo atribuido*. op. cit. págs 43-44. BALTRUSAITIS, J. *Les chapiteaux de S. Cugat del Vallés*. Presses Universitaires de France. Paris/Vendome, 1931. pág 49. Fig. 56.

(29) MARTINEZ DE SALINAS, F. op. cit. pág 652. Nota 9. RUIZ MALDONADO, M. op. cit. págs 83-147.

(30) ARAGONES ESTELLA, M.E. *La imagen del Mal en el arte románico del Camino de Santiago en Navarra*. Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Navarra. Pamplona, 1994. (En prensa). págs 283-284. Figs. 156-158.

(31) RUIZ MALDONADO, M. op. cit. pág 71, inscribe este tipo de escenas dentro del tema cinegético y destaca asimismo su presencia en gran número de iglesias castellanas. ARAGONES ESTELLA, M. op. cit. págs 283-284 también ve en la imagen del águila con presa una escena cinegética con un valor totalmente naturalista. Por lo que no se les puede aplicar un simbolismo acorde a los Bestiarios, ya que el animal representado en esta manera está captado en una faceta de su vida cotidiana, sin pretender ser protagonista de una leyenda alegórica. BOND, F. op. cit. y RIZZI, A. op. cit. págs 32-43, opinan que puede evocar únicamente su rapacidad o también, y en el caso de las escenas donde la presa es una liebre o conejo, referirse a la hostilidad del águila hacia este animal como emblema de la incontinenencia. Ambos autores son reseñados por MATEO GOMEZ, I. *Temas Profanos en la escultura gótica española. Las Sillerías de Coro*. Ed. C.S.I.C. Madrid, 1979.pág 43.

embargo opinan que su imagen responde a esa consideración bivalente que afectaba durante la Edad Media a algunos de los protagonistas más significativos del Bestiario y entre los cuales el águila ocupa un lugar preponderante.(32) La justificación para ver en el águila una fuerza del mal opuesta a su asimilación cristológica, la más desarrollada en el Physiologus y los Bestiarios medievales, parte de algunos pasajes de las *Sagradas Escrituras*, como es su consideración de animal inmundo y rapaz destructor en el *Levítico* y en el *Deuteronomio*. (33) En otros textos bíblicos se subrayan su rapacidad, su altanería y que los muertos son su alimento favorito - *Libro de Job* 9, 25-26 y 39, 27-30 -. (34) *El Fisiólogo* ilustra su imagen como representación de las fuerzas del mal mediante un pasaje de las *Lamentaciones* (4, 19) que dice: "... *ligeros fueron nuestros perseguidores, más que las águilas del cielo.*" y otro de Jeremías (49,22) donde leemos: "*He aquí que como águila subirá y volará y extenderá sus alas contra Bosra*".(35)

Su naturaleza de ave de presa y su rapacidad vuelve a ser una de las peculiaridades destacadas por algunos autores cristianos que ven en ella la imagen de un demonio raptor que se introduce en las almas de los débiles y vacilantes. Es el ave que anatematiza San Gregorio cuando dice: "*In sacras Scripturas vocabulo aquilae aliquando maligni spiritus raptores animarum designantur*" o a la que Rábano Mauro define como "*Aves sunt daemones*", refiriéndose al Apocalipsis.(36) Sin embargo, tanto los Bestiarios como otros tratadistas medievales sólo se refieren superficialmente a su capacidad para lanzarse en pleno vuelo sobre los peces y otras presas, prefiriendo ver en su figura una asimilación

(32) Muy claro se pronuncia a este respecto L.Reau cuando afirma que el león, la serpiente o el águila "peuvent symboliser tour à tour le Christ et Satan". REAU, L. op. cit. pág 78 *Les cas d'ambivalence*. A este respecto y manifestándose sobre el águila en concreto CHARBONNEAU-LASSAY, L. op. cit. pág 86 opina lo siguiente: "De meme l'aigle, image, aussi du Christ sous bien des aspects, fut pris pour figurer Satan, le faux Christ, parce que s'il est l'oiseau noble et magnifique il est aussi le rapace destructeur". A esta bivalencia se refieren también: GUGLIELMI, N. *El Fisiólogo*... op. cit. pág 46. Nota 51. SEBASTIAN, S. *El Fisiólogo atribuido*... op. cit. pág 42 WEISBACH, W. op. cit. págs 154-155, que señala respecto al águila con presa que en la literatura eclesiástica se atribuye a menudo a las aves propiedades demoníacas. MATEO GOMEZ, I. op. cit. págs 41-42, quien apunta que juzgando por las cita bíblicas, debe considerársela como figura maléfica. MARTINEZ DE SALINAS, F. op. cit. págs 632, donde refiere que para la concepción cristiana, el águila con ansia de botín se convirtió en un símbolo del diablo.

(33) Levítico 11, 13 y Deuteronomio 14,13. SEBASTIAN, S. *El Fisiólogo atribuido*... op. cit. pág 42. CHARBONNEAU-LASSAY, L. op. cit. pág 86.

(34) Señalado por SEBASTIAN, S. *El Fisiólogo atribuido*... op. cit. pág 42. MATEO GOMEZ, I. op. cit. pág 42, donde también se refiere al Levítico y al Deuteronomio.

(35) GUGLIELMI, N. *El Fisiólogo*... op. cit. pág 46. Nota 51 del texto. El pasaje de Jeremías también figura en el capítulo del águila del Bestiario de Oxford, Ms. 1511 de la Oxford Bodleian Library, realizado a finales del S.XII o comienzos del S.XIII en Inglaterra y uno de los Bestiarios iluminados más significativos, donde la traducción francesa del texto cita su significado así: "Cet signifie que les hommes mauvais nous sont si hostiles que leur merchancete parait dépasser en inventions la puissance de vol des aigles".

(36) CLEBERT, J. P. *Bestiaire Fabuleux*. Ed. Albin Michel. Paris, 1971. pág 27. CHARBONNEAU-LASSAY, L. op. cit. pág 87, quien reseña el *Milleloquium morale* de S.Gregorio. WEISBACH, W. op. cit. págs 154-155 para Rábano Mauro.

crisológica y sin establecer ninguna relación entre su comportamiento natural y la significación demoníaca que le atribuyen otras fuentes apuntadas.(37) Autores como Charbonneau-Lassay aducen que es esta inclinación a lanzarse sobre los peces y apresarlos la que convierte al águila con presa en emblema de Satán y del Anticristo, ya que como todos sabemos el pez fue uno de los primeros símbolos escogidos para representar a Cristo. Por ello no comparte la visión de algunos autores como S. Brunon de Asti o S. Anselmo que ven en este comportamiento del águila al Salvador pescador de almas que las agarra en tierra para elevarlas al cielo, y opina que el águila rapaz todavía es la imagen de nuestro incansable enemigo.(38)

Como ya hemos señalado al comienzo de estas páginas, pese a las diversas interpretaciones que se pueden otorgar a este motivo iconográfico su configuración ha respetado con precisión y exactitud las directrices marcadas en las imágenes del arte oriental antiguo. D. Jalabert ha observado en las águilas con presa de las Iglesias románicas francesas una simbiosis artística entre las tendencias heredadas de las reproducciones orientales, donde el águila con las alas desplegadas mantiene una actitud hierática que pone de manifiesto su majestuosidad y el esplendor de esta soberbia ave, y ciertos detalles algo más realistas presentes en las ilustraciones greco-romanas, que dotan a su imagen de un aspecto más vivo acorde a su comportamiento natural.(39) En la misma línea podríamos considerar las representaciones alavesas, ya que en la mayor parte de los casos las esplendorosas águilas con las alas desplegadas picotean a su presa en el lomo y en algunas imágenes aparecen ilustradas en el mismo momento en que descendiendo desde las alturas se precipitan sobre su presa, como es el caso de uno de los capiteles de Uzquiano.

Fue D. Ramiro de Pinedo desde el Santuario del Priorato de Estíbaliz, el primero en esbozar algunas consideraciones sobre la presencia de este

(37) Dicha capacidad rapaz ya fue relatada por autores como San Isidoro y posteriormente recogida por Pierre de Beauvais y Guillaume le Clerc en sus Bestiarios o Brunetto Latini en su obra enciclopédica. La traducción del texto de San Isidoro dice así: "El águila toma su nombre de la agudeza de su vista (*acumen oculorum*). Se dice que ésta es tan penetrante, que cuando se mantiene inmóvil sobre los mares sostenida por sus alas a una altura tal que no es visible al ojo humano, ella desde tan elevada altura ve nadar a los pececillos, sobre los que se precipita a manera de un rayo y, haciendo presa en ellos, vuela hacia la costa". SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*. Libro XII, 7, 10-12. Ed. de J. Oroz Reta y M.A. Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1983. pág 107. En el Bestiario de Pierre de Beauvais (Pierre le Picard) leemos: "Quand l'aigle vole haut dans le ciel, il peut voir les poissons dans la mer et dans l'eau douce". *BESTIAIRES DU MOYEN AGE*. op. cit. pág 30. Guillaume le Clerc nos dice: "L'aigle possède une vue si perçante... il est capable de voir les poissons nager au-dessous de lui, dans le fleuve ou dans la mer: il plonge alors sur le poisson pour lui nuire; il le rattrape, et lutte jusqu'à ce qu'il tiré de force hors de l'eau". Idem. pág 77. De la traducción del texto de Brunetto Latini extraemos: "Águila es el ave del mundo que mejor vee, et va tan alta que pierden los omes la vista della, et vee tan claro que andando tan alta vee las bestias pequeñuelas en tierra et conoscelas et los pescados en las aguas; et tomaleas en descendiendo". MALAXECHEVERRIA, I. *Fauna fantástica...* op. cit. pág 129.

(38) CHARBONNEAU-LASSAY, L. op. cit. págs 86-87.

(39) JALABERT, D. op. cit. págs 188-194.

motivo iconográfico en las Iglesias de dos pueblos de la Llanada: Argandoña y Matauco, cuyas representaciones puso en relación con las talladas en el claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos. Refiriéndose a este último estableció el origen del tema "Hom, Halcones y Liebres" en la Persia aqueménida y señala a la España medieval como la gran maestra de occidente y a los artífices de dicho capitel como artistas musulmanes. Basándose en la presencia de ambos animales en algunos pasajes de las Sagradas Escrituras y en otros textos de autores como Plinio, Clemente de Alejandría, Rábano Mauro y algunos Padres de la Iglesia llega a la conclusión de que las liebres son los hombres entregados a la sensualidad, los halcones los demonios que los castigan y el *Hom* el Arbol de la Vida justiciero que premia a los buenos y castiga a los malos.(40)

Esta influencia de Silos nos va a permitir esbozar algunas consideraciones acerca de esta encrucijada de caminos que es Alava en general y la Llanada en particular, a donde llegan elementos arquitectónicos y temas decorativos procedentes de los importantes focos de Jaca, Silos o Iratxe.(41) Desde finales del S. XII y durante el S. XIII nuestra provincia va a vivir momentos de auge demográfico y económico con el asentamiento definitivo de comunidades y la puesta en cultivo de tierras en las zonas abiertas, lo que va a propiciar una pujanza significativa que se traducirá en la construcción de numerosas Iglesias en los pueblos de la provincia y otorgará al románico alavés un marcado acento rural. "El interés del románico alavés no radica en la grandiosidad de edificios aislados, sino en la reiteración de sus monumentos en pequeñas aldeas, como fenómeno histórico y humano característico a partir de las décadas finales del S. XII y muy peculiar en la historia del arte medieval de Alava".(42)

A ello debemos añadir su situación de puente, ya señalada, ya que se veía atravesada por caminos, rutas de devoción y comercio entre Castilla, el valle del Ebro y los puertos cantábricos, y desde los pasos pirenaicos hacia las tierras del Alto Ebro y Duero.(43) Fue a través de la Llanada por donde, siguiendo la antigua vía romana,(44) comenzaron

(40) RAMIRO DE PINEDO. *Simbolismo en la escultura medieval española*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1930. págs 61-68 *Hom, Halcones y Liebres*.

(41) PORTILLA, M. op. cit. pág 50, donde apunta que esto sucederá en general en todas las tierras bajas y abiertas de Alava.

(42) Idem. pág 46. Debemos señalar a este respecto que este auge no es algo particular sino que se enmarca en un contexto general de enriquecimiento que afecta a la mayor parte del occidente cristiano europeo.

(43) Idem. pág 46, donde señala que debido a esta situación vamos a encontrar influencias castellanas muy antiguas llegadas a Alava por los altos valles burgaleses, huellas bien patentes en Añes en Ayala; nota silenses reflejadas en Armentia, donde también encontramos recursos constructivos palpables desde Navarra hasta tierras del Duero; recuerdos jaqueses y navarros llegados a la escultura ornamental alavesa por el Camino de Santiago en la misma Armentia y Estíbaliz y relaciones estrechas entre el románico del Suroeste de Alava -Tuestacon ejemplos burgaleses de tierras de Miranda.

(44) La vía romana Astorga-Burdeos cruzaba Alava aprovechando un excelente paso natural, la Llanada. "Penetrando por el valle de Huarte Araquil llegaba a las proximidades de

a pasar los primeros peregrinos a Santiago de Compostela. Tanto la *Crónica Silense*, como la *Najerense* o los textos navarros del *Códice de Roda* señalan el hecho de que “*per devia Alavae peregrini declinabant timore maurorum*”, ya que suponía una tierra segura con caminos protegidos por la naturaleza y por sus castillos frente a la inseguridad de las *razzias* musulmanas en las riberas navarra y riojana y el peligro normando de las costas cantábricas.(45) Sin embargo, a partir del S. XI cuando se recobre la seguridad total de las rutas y ya en época de Sancho III el Mayor de Navarra, los peregrinos abandonarán la ruta de la Llanada y una serie de motivos económicos, políticos y militares empujarán a un cambio de itinerario, ahora por Aragón, Navarra y La Rioja.(46)

Habrà que esperar a la segunda mitad del S. XII y a las apetencias de Alfonso VIII de Castilla por poseer Alava, dada su situación estratégica de paso entre sus tierras de Gascuña y las castellanas, para ver potenciada otra vez la antigua ruta, que renacerà con motivo de la incorporación de Alava y Guipúzcoa a la Corona de Castilla, Vitoria se rinde a Castilla en el año 1200, con lo cual el reino tendrá comunicación directa con Francia y por consiguiente con Europa, situación que Alfonso X el Sabio favorecerà especialmente.(47) La recuperación de la antigua ruta económico-religiosa, que procedente de Bayona atravesaba Guipúzcoa y descendía por el túnel de San Adrián a la llanada alavesa pasaba por Vitoria e iba a dar al *Camino Francés* en Burgos, se convirtió en recorrido de gran tránsito entre Castilla y Francia a lo largo del S. XIII.(48)

Va a ser precisamente en este siglo y coincidiendo con la recuperación de esta vía y el crecimiento económico y demográfico que se va a producir sobre todo a partir de la segunda mitad del S. XII, cuando se produce la euforia constructiva que va a ir creando cadenas ininterrumpidas de Iglesias románicas y protogóticas en los medios rurales, las cuales reflejan la prosperidad del momento y la bonanza económica de

Vitoria, y dirigiéndose por Iruña a buscar las riberas del Zadorra, seguía las márgenes del río tras del desfiladero de Arganzón, hasta alcanzar el Ebro en las proximidades de Miranda o Puente Larra”. PORTILLA, M. *Torres y casas fuertes en Alava*. Vitoria, 1978. (2 Vols.). Tom.I. pág 16. Señalado también por MARTINEZ TABOADA, P. *Condicionantes históricos del urbanismo medieval alavés*. Actas del Congreso de Estudios históricos *La formación de Alava. 650 Aniversario del Pacto de Arriaga 1332-1982*. (Diputación Foral de Alava, Vitoria, 1984). Vitoria, 1985. Tom.II. págs 599-625.

(45) PORTILLA, M. *Una ruta europea. Por Alava a Compostela. Del paso de San Adrián, al Ebro*. Ed. Diputación Foral de Alava. Vitoria, 1991. págs 4-5.

(46) MARTINEZ TABOADA, P. op. cit. pág 603.

(47) La guerra entre Navarra y Castilla produjo la escisión de la nobleza alavesa en dos grandes bandos: los Gamboínos, pro-navarros y liderados por la casa de Guevara, y los Oñacinos, pro-castellanos y con los Mendoza como linaje principal. Este hecho traerà graves consecuencias para las villas que sufrirán el rigor de los enfrentamientos. Tras un largo asedio Vitoria se rendirá a Castilla en el año 1200 como ya hemos señalado. MARTINEZ TABOADA, P. op. cit. págs606-608. PORTILLA, M. *Por Alava a Compostela..* op. cit. págs 12-13.

(48) PORTILLA, M. *Por Alava a Compostela..* op. cit. págs 11-17.

los pueblos alaveses y de sus Parroquias.(49) Este empuje artístico va a estar caracterizado por la existencia de diversos talleres y diferentes maneras, donde se entremezclan motivos heredados de un pasado reciente y aún con cierta vigencia en las zonas menos abiertas a nuevas influencias, con otros que apuestan por la nueva forma de sentir y recogen las tendencias que parecen penetrar por los mismos caminos que recorrían los peregrinos y los viajeros.

No nos cabe ninguna duda de que el tema iconográfico del **águila con presa** proviene de una tradición iconográfica heredada desde tiempos inmemoriales y que encuentra su momento de máxima expansión y difusión en el románico, aunque también manifieste su vigencia en los siglos posteriores. La llegada al arte medieval alavés de repertorios ornamentales procedentes de Oriente se manifiesta dentro de una corriente artística generalizada para todo el románico europeo occidental.(50) Una manifestación significativa de este hecho es la Ermita de la Purísima Concepción de San Vicentejo (Treviño), una de las construcciones más bellas e insólitas del románico de estas tierras, sin precedentes ni secuelas, y obra de un constructor foráneo buen conocedor de las técnicas musulmanas y gran artista. Y así nos encontramos con una Iglesia dotada de cierto aire bizantinizante y en relación con lo mejor del arte decorativo cordobés.(51)

Otros motivos tomados de esta tendencia artística son algunos de los temas geométricos que decoran ciertas pilas bautismales alavesas como las de Roitegui, Onraitia o San Román de San Millán, que presentan en sus copas un *horror vacui* propio de la estética oriental, o la representación de ciertos temas de zoología fantástica como los grifos, que llegaron al románico a través de Bizancio y el Islam y a los que encontramos esculpidos en Armentia, Cestafe, Maestu, Tuesta o en la pila de Hereña.(52)

No nos debe extrañar por lo tanto la difusión que alcanzó en esta provincia el tema iconográfico que estamos tratando, ya que las vías de divulgación fueron numerosas y variadas. Hemos apuntado la popularidad que alcanzó en la escultura románica peninsular, sobre todo castellana, y también en la del país vecino, zonas ambas entre las que Alava actuaba como puente de comunicación. Resulta muy significativo a este respecto que una de las zonas donde el motivo del águila con presa se manifiesta con mayor profusión sea en las Iglesias, Parroquias y Monas-

(49) Muchos de ellos se conservan hoy día. Generalmente son templos de dimensiones reducidas, con las cabeceras rectas, vanos en su mayoría con arcos apuntados y bóvedas de cañón también apuntadas. En algunas ocasiones son edificios importantes por su estructura arquitectónica y su riqueza decorativa, como Armentia, Estíbaliz, Tuesta o Añúa. Idem. pág. 17.

(50) BALTRUSAITIS, J. *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Ed. Cátedra. Madrid, 1987. pág. 9 señala respecto a la iconografía románica: "consolidada sobre un terreno complejo, con sus monstruos, sus prodigios antiguos y orientales que proliferaban en un marco abstracto o estilizado..".

(51) PORTILLA, M. *Arte Románico...* op. cit. pág. 48.

(52) Idem. págs. 57-60.

terios de Burgos, puesto que sabemos de su cercanía espacial, del gran esplendor de dicha provincia en esta época y también de la influencia que ejerció sobre no pocas realizaciones artísticas alavesas durante los siglos medievales.

Mucho más complicado nos va a resultar sin embargo el tratar de precisar con los datos actuales cuál pudo ser la motivación de su presencia entre los temas iconográficos de la escultura medieval alavesa, máxime si como ya hemos visto, la mayor parte de las hipótesis consultadas se inclinan por posiciones bastante contrapuestas. Algunas abogan por ver en su imagen sólo una plasmación realista e incluso naturalista del comportamiento normal de un ave rapaz, otras ven en ella a un animal destructor y por lo tanto de clara significación maligna y negativa. En una tercera vía se sitúan quienes la consideran un tema de lucha entre animales, donde se representa la pugna entre lo celeste -el águila- y lo telúrico -la presa-, normalmente un cuadrúpedo.⁽⁵³⁾ Estamos por lo tanto ante la disyuntiva tantas veces abordada, un simple motivo decorativo que ha subsistido a través del tiempo o por el contrario una imagen a la que se le puede suponer un contenido específico.

Parece claro, a tenor de su importante difusión, que la ilustración de este tema formaría parte, casi con total seguridad, de muchos de los repertorios de modelos de los escultores de la época: ¿qué podemos pensar entonces?, ¿que la reproducían únicamente porque era un tema divulgado, fácil de ejecutar y perfectamente adaptable a los marcos arquitectónicos que le sirven de soporte?, o ¿es posible que su imagen reflejara una lectura o significación acorde a las creencias y a la mentalidad imperante? Resulta complicado por otra parte intentar establecer una secuencia coherente de nuestras águilas con presa y los motivos decorativos que las flanquean o se representan junto a ellas, puesto que hemos encontrado tantos temas vegetales, como figuraciones humanas, cabezas de hombre con simétricas melenas y damas cubiertas con tocas de barbuquejo, alguna plasmación de actividades musicales e incluso en ocasiones escenas que ilustran quehaceres de la vida cotidiana y que forman parte del repertorio iconográfico de los calendarios esculpidos, como es la matanza del cerdo.

Su arbitraria localización tanto en portadas, ventanales, arquivoltas, canecillos, en capiteles del interior de la nave e incluso alguna pila bautismal tampoco nos ayuda mucho a la hora de establecer un marco arquitectónico preponderante. Todo ello nos incita a pensar que en la mayor parte de las ocasiones parece ser un recurso artístico, un simple motivo ornamental conocido, divulgado y fácilmente accesible a la hora de buscar modelos o fuentes de inspiración para la decoración escultórica de una Iglesia. Por otra parte, parece existir una mayor predilección por representar al águila rapaz que por ilustrar los diversos pasajes que asimilan su figura al Bautismo, a la Ascensión o a la Resurrección de Cristo, aunque estos suelen estar presentes en las

(53) Idem. págs 53 y 59-60.

imágenes miniadas de los Bestiarios, en algunas vidrieras o también en realizaciones escultóricas como el friso de Estrasburgo.

Por ello mostramos alguna resistencia a creer que únicamente ilustra un tema iconográfico heredado, que ha perdido su contenido original y que con el paso del tiempo se ha convertido en un simple motivo decorativo sin ningún tipo de significación, ya que su reiterada ilustración en los Templos, donde si bien todo el mundo circundante tenía cabida era principalmente como reflejo, imagen y resultado de la labor de Dios creador en todo el Universo; así como su acusada presencia en una corriente artística, la del románico, donde las significaciones alegóricas de muchas de las representaciones eran bastante precisas, nos indican que no parecía ser una simple representación ornamental desprovista de cualquier tipo de lectura. Ya que incluso las imágenes hispano-musulmanas, tan dadas a carecer de cualquier tipo de simbolismo, parecen inspiradas en versos de la época, donde se pone de manifiesto la faz trágica de la vida y la liviana consistencia del existir, y que dicen: “¿Y qué es el alma del hombre sino un pobre animal sobre el que planea el águila de la muerte?”(54).

(54) Versos de Ibn Hafaga. COMEZ RAMOS, R. op.cit. pág 132, donde señala también otros versos de un poeta anónimo que habla de un fruto que se dirige al extremo de los peciolos “como corazones de oveja en las garras del águila”.