LA IGLESIA DE SANTA MARIA DE CARRION DE LOS CONDES Y SU PROGRAMA ESCULTORICO*

Por
MARIA FLORA CUADRADO LORENZO

* El presente trabajo corresponde a una tesis de licenciatura, realizada bajo la dirección del profesor Serafín Moralejo Alvarez, y presentada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago en Noviembre de 1984; se publica en esta Revista íntegramente, sin añadidos ni retoques posteriores.
Un año después de su presentación este estudio fue premiado por la Excma. Diputación de Palencia. Aprovecho esta ocasión para dar las gracias y dirigir mi más sincero reconocimiento a dicha institución por dar a conocer mi trabajo con esta publicación.

Deseo expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que han colaborado en la realización de ese trabajo.

A D. José Mariscal Arranz, párroco de Santa María de Carrión, que me proporcionó la ayuda necesaria en todas mis visitas a la iglesia, y siempre que la necesité.

A D. Luis Arranz Algueró, arquitecto encargado de la proyectada restauración de Santa María, quien amablemente me permitió utilizar y dar a conocer en la presentación de este trabajo, los planos de la iglesia, realizados por él.

Muy especialmente quiero manifestar mi más profundo agradecimiento al Prof. Serafín Moralejo Alvarez, director de este trabajo, que me orientó siempre en mis investigaciones y tuvo la paciencia de corregir mis errores.

Por último, un recuerdo muy especial hacia mis padres, sin cuyo apoyo no hubiera podido realizar esta tesis de licenciatura. En particular agradezco la colaboración de mi padre en la realización de los dibujos que acompañan a este trabajo.

El objeto de este trabajo es el estudio de la iglesia románica de Santa María de Carrión de los Condes, particularmente en sus aspectos iconográficos y decorativos.

La situación privilegiada de la ciudad de Carrión, punto estratégico en la historia castellano-leonesa del siglo XII, a la vez que etapa en el Camino de Santiago, marcó a nuestro templo en múltiples aspectos: Su localización al lado de la muralla, la disposición de su fachada principal paralela a la calzada de peregrinos, su misma advocación de Santa María del Camino, o la envergadura misma de su fábrica arquitectónica y de su programa iconográfico.

La significación que hubo de tener la iglesia en la época de su construcción, no se ve sin embargo apoyada por documentos escritos que la confirmen. En realidad, los archivos referentes a la iglesia se reducen a las actas parroquiales, de las que las más antiguas remontan a fines del siglo XVI.

Ante la falta de documentación contemporánea, la mayoría de los trabajos que han tratado de la iglesia de Santa María de Carrión se apoyan en los paralelos que el propio edificio suscita, o bien recurren a leyendas y tradiciones populares, como es el caso de la relativa al Tributo de las Cien Doncellas, para la interpretación de los capiteles del lado izquierdo de la puerta principal. Merece la pena destacar, por su extensión, el análisis que de ella hace García Guinea, quien ha intentado situar a nuestra iglesia en la corriente arquitectónica y escultórica del Camino de peregrinación. De todos modos, en este estudio, incluído en una obra general sobre el románico palentino, quedan algunos aspectos sin tratar, sobre todo en lo que se refiere a la iconografía de la puerta sur. Su arquivolta figurada y sus metopas, apenas son objeto de discusión.

El propósito de mi investigación ha sido el hacer un análisis monográfico del monumento, enmarcándolo en el esquema general del románico hispano. Aunque mi investigación se centró básicamente en la iconografía de la portada meridional, tampoco quise ni pude dejar a un lado el estudio de su arquitectura y del estilo escultórico, pues como se verá, son numerosas las conexiones que se descubren entre los tres aspectos analizados. A falta de testimonios escritos que me proporcionaran un punto de apoyo cronológico, he tenido que recurrir a análisis comparativos, tanto desde el punto de vista

iconográfico como del estilístico. La búsqueda de paralelos no fue fácil a veces, debido al extremo deterioro de buena parte de la escultura del portal sur, sobre todo de la arquivolta. He de advertir, por ello, que algunas de las relaciones iconográficas que establezco quizá no sean definitivas.

Nos encontramos, sin duda, ante una obra clave en el desarrollo del románico castellano-leonés, por la serie de novedades que presenta en todos los campos. En arquitectura destaca por sus dimensiones considerables y el uso pionero del arco apuntado; en planta, son evidentes sus conexiones con el románico aragonés. Por lo que respecta a su portada meridional, las novedades son allí múltiples, empezando por el tipo de fachada adoptada, que combina elementos hasta entonces nunca conjuntados. El verdadero centro de la fachada es el friso, donde se desarrolla un importante ciclo de Epifanía, que constituye una de las representaciones más significativas de este tema evangélico en el románico hispano. Al conjunto de la Epifanía le siguen en importancia las figuras de las enjutas, donde nos hallamos ante el controvertido tema del Caballero, para el cual sólo cabe hacer una exposición del estado de la cuestión y plantear una serie de hipótesis. Lo mismo ocurre con su **pendant,** el hombre sobre el león, motivo iconográfico que, no por menos tratado, deja de plantear menos problemas de interpretación. Un mundo aparte, desde el punto de vista iconográfico parece ponerse de relieve en la arquivolta figurada, que inaugura una fórmula nueva de portadas en Castilla y León. Un tema iconográfico que se presenta como una excepción notable en el románico castellano-leonés —donde contamos con sólo dos ejemplos, uno en pintura y otro en escultura, en San Isidoro de León— es el del zodiaco, que se figura en parte de las metopas, y que puede ponerse en conexión con el ciclo de la Epifanía.

En cuanto a la cronología, los paralelos estilísticos e iconográficos considerados nos llevan a situar la iglesia en el segundo tercio del siglo XII, marco que parece también aconsejado por lo que sabemos de la historia de la ciudad de Carrión en el curso de este siglo.

INDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCION

I. **INTRODUCCION HISTORICA**

II. **LA ARQUITECTURA DE LA IGLESIA**

III. **LA PORTADA MERIDIONAL: ANALISIS ICONOGRAFICO**
1) Capiteles y Ménsulas
2) La arquivolta figurada
3) Las figuras de las enjutas: "Constantino" y "Sansón"
4) El friso
5) Canecillos y Metopas
6) El programa en su conjunto
Notas

IV. **ESTILO, FILIACION Y CRONOLOGIA DE LA DECORACION ESCULTORICA DE SANTA MARIA DE CARRION**

BIBLIOGRAFIA

I. INTRODUCCION HISTORICA

"Karrionus qui est villa abilis et obtima pane et vino et carne et omni fertilitate felix". Tal es la descripción que nos da la guía del **Códice Calixtino,** de la ciudad de Carrión etapa importante del Camino de Santiago, entre Frómista y Sahagún, al tiempo que destacado centro urbano en la comarca delimitada por los ríos Cea y Pisuerga, objeto de constantes litigios entre Castilla y León (1). Debido a esta posición clave, no resulta extraño el papel histórico que desempeñó Carrión durante los siglos XI y XII.

La zona sobre la que se asienta Carrión, fue conquistada y repoblada por Alfonso III, a principios del siglo X. Es probable que la ciudad se fundara en esta época, con el nombre —según se dice— de Santa María. Reina la confusión sobre el origen del actual nombre de Carrión, que llevan la ciudad y su río. El P. Yepes dice al respecto: "He visto disputar diferentes veces quien dio nombre a cuál, si la villa al río o el río a la villa. Sé que ambos tenían diferentes nombres antiguamente, porque el río se llamaba Nubis y la villa Santa María" (2). Con toda probabilidad, el nombre de Santa María se remonta a una época temprana, de repoblación, y es más que posible que esté en relación con la edificación de algún templo dedicado a la Virgen, que precedería a la iglesia actual de la misma advocación (3). Según Quadrado, el nombre de Santa María fue tomado por la ciudad de su iglesia principal, pero no proporciona algún dato que confirme tal hipótesis (4). La fama adquirida por sus gobernantes, los condes de Carrión —los poderosos Beni-Gómez—

(1) Véase, LIBER SANCTI IACOBI, trad. por A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago, 1951. Lib. V, cap. III, p. 504.

(2) Fr. A. YEPES, **Crónica General de la Orden de San Benito,** Madrid, 1969, III, p. 48.

(3) J. DE CISNEROS Y TAGLE, **Memorial de cosas notables,** 5ª parte, Madrid, 1616. Habla de la existencia de una ermita, anterior a la iglesia actual, donde se veneraba una imagen de la Virgen. He podido consultar una copia mecanografiada de la parte relativa al Tributo de las Cien Doncellas, gracias a la amabilidad de D. José Mariscal Arranz, párroco de Santa María.

(4) J. M. QUADRADO, **Recuerdos y bellezas de España: Valladolid, Palencia y Zamora,** Barcelona, 1885, cap. VI, p. 471-473.

haría que la ciudad cambiase su nombre primitivo por el de Carrión de los Condes.

El nombre de Carrión ya empieza a surgir en documentos de principios del siglo X; así, en el año 911, el rey Ordoño II concede a Santa María de León los términos de Dueñas, Saldaña, Carrión, Cervera y Liébana (5). En la primera mitad del siglo X, se forman tres condados en las tierras entre Cea y Pisuerga: El condado de Saldaña, al Norte; el de Carrión, en el centro; y, por último, el de Monzón, al Este, creado en 940 por Ramiro II de León para frenar la expansión castellana y también la de los otros dos condados (6). Hacia mediados del siglo, los condes de Saldaña y Carrión comienzan a jugar un importante papel político, en relación con las disputas que entonces surgen entre Castilla y León, por el dominio de las tierras entre Cea y Pisuerga. Estos nuevos condados se van a aliar, según sus intereses, a Castilla o a León. A fines del siglo X, los encontramos aliados contra Bermudo II, y unidos a los castellanos en la lucha contra Almanzor, que tomó y saqueó Santa María de Carrión en 995 (7). Los condes buscaron entonces apoyo en el rey de León.

Durante el primer cuarto del siglo XI, el condado atravesó un período de oscuridad, a resultas de la reciente destrucción de su capital y de la enemistad con el nuevo rey de León, Alfonso V. La disputa castellano-leonesa por los condados palentinos se reavivó por entonces, y en ella intervino Sancho el Mayor, quien, a la muerte del conde García Sánchez (1029), se hizo con el condado de Castilla. Es en esta época, y gracias al impulso del monarca navarro, cuando empieza a formarse el Camino de Santiago, de capital importancia para la historia de nuestra ciudad. El hijo de Sancho el Mayor, Fernando, fue nombrado conde de Castilla en 1029, y, en 1034, tras derrotar a su cuñado Bermudo III, en la batalla de Tamarón, fue proclamado rey de León.

Bajo el reinado de Fernando I, los condes de Carrión, Gómez Diaz y Teresa, fundaron en la ciudad el monasterio de San Zoilo, en el año 1047, bajo la primitiva advocación de San Juan Bautista. En 1076, este monasterio pasó a depender de Cluny y, junto con el de Sahagún, fue el más importante del reino (8).

---

(5) M.A. GARCIA GUINEA, **El arte románico en Palencia,** Palencia, 1975, p. 17.

(6) Véase, Fr. J. PEREZ DE URBEL, **Historia del condado de Castilla,** Madrid, 1945, I, p. 436-439. El autor dice textualmente: "Más arriba se extendía el condado de Carrión y de Saldaña, que quedaba como ahogadoen su ímpetu de reconquista por esta medida de la corte leonesa".

(7) Sobre el ataque de Almanzor y sus consecuencias, hay breves referencias en, M.A. GARCIA GUINEA, **op. cit.,** p. 19-20, y P. RODRIGUEZ MUÑOZ, "Iglesias románicas palentinas", **Inst. Tello Téllez de Meneses,** nº 13, 1955, p. 36-38. Véase también, R. MENENDEZ PIDAL, **Cantar de Mío Cid,** Madrid, 1964, II, p. 538, nota 2.

(8) Sobre la historia de San Zoilo véase Fr. A. YEPES, **op. cit.,** III, p. 48-78. También proporciona algunos datos, como el de la fecha de incorporación a Cluny, M.A. GARCIA GUINEA, **op. cit.,** p. 26.

A la muerte de Fernando I, en 1065, correspondió a Alfonso VI el antiguo reino de León y las tierras palentinas entre Cea y Pisuerga. Alfonso, partidario de la idea imperial leonesa de unificación de los reinos, se enfrentó a sus hermanos. Tras derrotar a García, rey de Galicia, fue vencido por Sancho de Castilla en la batalla de Golpejera, en el año 1072. Según recoge el Tudense, Alfonso se refugió con sus hombres en Santa María de Carrión, y allí fue hecho prisionero por su hermano. Algunos autores dan a entender que el rey se hizo fuerte en la misma iglesia y que fue preso por los castellanos dentro del recinto del templo. Con toda seguridad, se trata de una interpretación equivocada de alguna crónica más antigua, que haría referencia al territorio de Santa María de Carrión, donde se encontraba el campo de Golpejera. Recordemos que en aquella época la ciudad debía conservar aún el nombre de Santa María, y en cualquier caso, si Alfonso VI se refugió en un templo de este nombre no sería el actual (9).

En 1086, Alfonso VI, ya rey de Castilla y León, dio fueros a la ciudad de Carrión, que más tarde renovó su hija Urraca (10). Bajo el reinado de Alfonso VI, el conde de Carrión, Pedro Ansúrez, jugó un importante papel político, como ayo y consejero del monarca. El conde Pedro Ansúrez pertenecía a la familia de los llamados, por los árabes, Beni-Gómez —es decir, "hijos de Gómez"— gobernantes del condado desde sus orígenes. Al parecer eran descendientes de un antiguo conde de Saldaña, llamado Gómez Diaz, emparentado con Fernan González. Es de destacar el papel, de todos conocido, que los Beni-Gómez juegan en el **Poema del Cid,** supuestamente casados dos de éstos con las hijas del Campeador (11). Tras la muerte de Alfonso VI y la boda de Doña Urraca con Alfonso I de Aragón, Pedro

(9) En la Crónica Najerense, escrita unos noventa años después de la batalla, se indica que Alfonso y Sancho son presos a la vez, a continuación del combate, en el mismo campo de batalla: "vice mutua capiuntur... in Vulpeiera circa Carrionem". Tampoco los Anales Complutenses y Castellanos y el Cronicón de Cardeña mencionan el refugio de Santa María, aunque la frase ya está menos clara que en la Najerense: "Praxit rex dominus Sancius germanum suum regem Aldefonsum in Golpellar in Sancta Maria de Carrione". La Crónica de Lucas de Tuy, siglo y medio posterior a la batalla, habla ya del refugio de Alfonso VI en la iglesia de Santa María, debido probablemente a una mala interpretación de una frase recogida de relatos más antiguos; el texto del Tudense dice así: "captus est rex Adefonsus in ecclesia Sanctae Mariae de Carrione". Modernamente, ha sido Dozy el autor que ha extendido la versión del Tudense, y dice que Alfonso fue "arrancado violentamente" del asilo que buscó en Santa María, "la catedral" de Carrión. El tema de la batalla de Golpejera ha sido tratado ampliamente por R. MENENDEZ PIDAL, **La España del Cid,** Madrid, 1929, I parte II, p. 174-175 y II, parte VIII, p. 705-707. Véase también CRONICA NAJERENSE, comentada por A. Ubieto Arteta, Valencia, 1966, Lib. III, p. 111.

(10) El fuero de Doña Urraca aparece recogido en, T. MUÑOZ Y ROMERO, **Colección de fueros municipales,** Madrid, 1847, p. 96-98.

(11) Véase, R. MENENDEZ PIDAL, **España del Cid,** I, parte II, p. 171-173, y II, parte VIII, p. 817-818, y del mismo autor, **Cantar de Mio Cid,** II, p. 535-559.

Ansúrez se adherirá al partido del aragonés, siguiendo los deseos del monarca fallecido.

Desde principios del siglo XII, la ciudad de Carrión comienza a destacar entre los burgos de Castilla y León. En 1102, tuvo allí lugar un concilio —se supone que en San Zoilo— presidido por el cluniacense Bernardo de Toledo y con la asistencia del arzobispo Gelmirez de Santiago. Con el matrimonio de Urraca, hija y heredera de Alfonso VI, con Alfonso I de Aragón, Carrión pasó a desempeñar un papel de primera línea en la guerra civil que enfrentó a los esposos desde poco después de su unión, celebrada en 1109. Nuestra ciudad fue durante esta guerra un centro destacado de la rebelión burguesa, junto con Sahagún y Burgos. Después de la batalla de Candespina, en 1111, que enfrentó a la nobleza castellana, partidaria de Urraca, con el rey aragonés, éste se apoderó de la cuenca del Duero (12). Durante la guerra civil, Carrión fue un punto estratégico muy disputado por los dos bandos. Allí se refugió el matrimonio durante una breve reconciliación tras la batalla de Candespina, y allí se vieron cercados por el cuñado de Urraca, Enrique de Borgoña. Durante el asedio de Astorga, en 1112, según narra la **Compostelana,** el aragonés se retiró a Carrión donde fue asediado por Urraca (13). Parece ser que en 1113, la ciudad había pasado a manos castellanas, pues allí acudió Gelmírez a entrevistarse con Urraca (14). Pero la ocupación castellana debió de ser breve, pues Carrión continuó siendo un importante foco pro-aragonés hasta 1127, año en que se firmaron las Paces de Támara (15). A la muerte de Urraca, en 1126, su hijo, el rey Alfonso VII, reclamó al aragonés las plazas fuertes y ciudades que poseía en territorios de Castilla y León. Tras las Paces de Támara, Alfonso I retira sus guarniciones de los burgos castellanos, y entre éstos es de suponer que se encontraba Carrión (16).

---

(12) J. Mª LACARRA, **Alfonso el Batallador,** Zaragoza, 1978, p. 51. Tras la batalla penetran en el arte de Castilla influencias aragonesas; consúltese sobre el tema el trabajo de MARQUES DE LOZOYA, "Influencias aragonesas en el arte segoviano", **Seminario de arte aragonés. Inst. Fernando el Católico,** V, 1953, p. 7-11.

(13) La **Historia Compostelana** dice textualmente: "Al saber esto el fiero aragonés, viéndose frustrado en su vana esperanza, y como otro Herodes burlado por los Magos, temblando de angustioso miedo, preocupado por la desconfianza y desvelados cuidados, levantó el sitio y a hurtadillas retirose a Carrión"; véase, HISTORIA COMPOSTELANA, trad. por M. Suárez, Santiago, 1950, Lib. I, cap. 73, p. 132. Una posible alusión a este párrafo quizá se encuentre en algunas figuras de la portada meridional; véase al respecto, la iconografía del friso.

(14) J. Mª LACARRA, **op. cit.,** p. 53.

(15) Sobre las Paces de Támara véase, J. Mª LACARRA, **op. cit.,** p. 89-91, y del mismo autor, "Alfonso el Batallador y las Paces de Támara. Cuestiones cronológicas (1124-1127)", **Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón,** VII, 1947-1948, p. 461-473.

(16) La ciudad estaba aún en manos aragonesas en 1125, pues estando Alfonso I en Haro hace constar que reina "in Cesaraugusta et per totam aragonem et Pampilonam et usque Carrionem". Consúltese, J. Mª LACARRA, art. cit., p. 465.

Los burgueses castellanos y leoneses habían apoyado a Alfonso I porque su política suponía mayores libertades para ellos, por medio de fueros más generosos. Por otra parte, ya por estas fechas Carrión se beneficiaba del auge del Camino de Santiago, y del tráfico de gentes y mercancías que acompañaba a la peregrinación. No hay que olvidar tampoco la política que llevó a cabo Alfonso I de favorecer el asentamiento de francos en las ciudades recien conquistadas al Islam, como Zaragoza, y en los burgos de la ruta jacobea. Los francos repobladores procedían, principalmente del Sur de Francia, sobre todo de la región de Toulouse y del Béarn, zonas con las que mantenía estrechos vínculos el monarca aragonés. Para nuestro caso, conviene destacar la amistad que unía a Alfonso I con Gastón de Béarn, al cual hizo señor de Uncastillo, ya que el establecimiento de francos propiciado por la ocupación aragonesa puede explicar las relaciones, estilísticas e iconográficas, que luego veremos, entre nuestra iglesia y las de Santa María de Uncastillo y Sainte Marie-d'Oloron (17).

Durante el siglo XII, Carrión llegó a tener doce mil vecinos, nueve o diez parroquias, cinco conventos y varios hospitales (18). En su trazado quedó la huella del paso de peregrinos, plasmada en su larga calle principal que comenzaba, al pasar la muralla, en la iglesia de Santa María. En esta época, es de suponer que Carrión seguiría figurando como un condado independiente, ya que el conde Pedro Ansúrez apoyó en un principio a Alfonso I. Se dice que Carrión estuvo gobernado por dos condes, que regían cada uno un barrio. Es probable que esta forma de gobierno desapareciera durante la guerra civil, aunque volverá a aparecer más tarde (19).

Bajo el reinado de Alfonso VII, una vez libre de la ocupación aragonesa, la ciudad siguió siendo un centro importante, favorecido por la familia real, a la que sirvió en ocasiones de sede de la corte. De 1127 a 1157, fecha de la muerte de Alfonso VII, Carrión debió conocer su época de mayor apogeo, por lo cual es probable que la construcción de Santa María entre más o menos en los límites del reinado de dicho monarca, como luego veremos al tratar las cuestiones cronológicas. Prueba de la importancia de la ciudad por entonces la tenemos en la celebración de un nuevo concilio en San Zoilo, en 1130,

(17) Sobre su amistad con Gastón de Béarn véase, J. Mª LACARRA, **op. cit.**, p. 100.

(18) L. HUIDOBRO, **Las peregrinaciones jacobeas,** Madrid, 1949, II, p. 525-526.

(19) La división de la ciudad en dos barrios, regido cada uno por un conde, la cita, L. VAZQUEZ DE PARGA, **Las peregrinaciones a Santiago,** Madrid, 1949, I, p. 213-214. Según R. MENENDEZ PIDAL, **España del Cid,** I, parte II, p. 171-172, esta forma de gobierno se ve también en Saldaña en el siglo XI, y el Poema del Cid la menciona al referirse a Carrión. Véase también, R. MENENDEZ PIDAL, **Cantar de Mío Cid,** II, p. 557, nota 1. Aunque supone que el doble condado existiría antes, sólo encuentra menciones tardías; así, cita una donación de Diego Muñiz a San Zoilo, hecha en 1156: "Didago Monniz medietatem de Carrione et tota Saldania... Guter Ferrandez medietatem de Carrion".

presidido por un legado papal, el cardenal Umberto (20). En 1133, Carrión debía ser sede de la corte, ya que Gelmírez acude a ella para entrevistarse con el rey. Allí recibió también Alfonso VII, en 1137, a su cuñado Ramón Berenguer. En 1151, la ciudad fue incluso escenario de un matrimonio real, el del infante don Sancho con Blanca de Navarra (21). Después de la muerte de Alfonso VII, Carrión siguió teniendo un papel notable, al menos hasta finales del siglo. Confirman esta importancia las cortes de 1188, celebradas en la ciudad (22), y la concesión a San Zoilo, en 1169, de la celebración de una feria anual de un mes de duración (23). El siglo XIII supone para nuestra ciudad un declive definitivo en el plano político y económico, en un reinado volcado en su expansión hacia el Sur. Esta decadencia es general entonces en todo el Camino Jacobeo, que deja de ser ya la única ruta importante que unía a los reinos cristianos occidentales con el resto de Europa.

(20) HISTORIA COMPOSTELANA, **op. cit.**, Lib. III, cap. 7, p. 430 y cap. 14.
(21) M.A. GARCIA GUINEA, **op. cit.**, p. 28.
(22) L. HUIDOBRO, **op. cit.**, II, p. 526-528. En las cortes de 1188, Alfonso IX de León rindió vasallaje a Alfonso VIII de Castilla.
(23) Véase, M. A. GARCIA GUINEA, **op. cit.**, p. 28.

II. LA ARQUITECTURA DE LA IGLESIA

La iglesia de Santa María conserva, en lo sustancial, su fábrica original románica, de tres naves y tres ábsides, con crucero que no sobresale en planta (1). I*

De los tres ábsides que tuvo la iglesia, actualmente sólo subsiste, en su estado primitivo, el situado al Sur, que es la llamada Capilla de las Doncellas, por guardarse en ella el lienzo que figura la famosa leyenda. Su planta es semicircular, con un pequeño tramo recto de acceso. Se cubre con bóveda de cascarón, y bóveda de cañón en el tramo recto. Al exterior acusa la misma traza, articulada por contrafuertes que enmarcan una ventana. El vano de ésta es de medio punto, guarnecido por una doble moldura y rematado por una imposta de billetes. Una fila de canecillos simples, de proa de nave, da asiento al alero del tejado.

El ábside septentrional conserva también su planta semicircular en el interior y su abovedamiento primitivo; pero, en la actualidad sirve de paso a la sacristía, situada al lado izquierdo, y a una capilla denominada del "Clérigo Pastor", a la que se accede por una puerta abierta en el eje de dicho ábside.

Del ábside central, no se conserva ningún resto, pues fue sustituído en época renacentista por una capilla mayor de dos tramos y planta rectangular. Es de suponer que se ajustara, en su traza original, a las mismas plantas que se observan en los laterales.

El crucero, como ya hemos dicho, no se acusa en planta más que por la presencia de contrafuertes de mayor robustez en el tramo correspondiente al muro sur; en el muro norte, se prolonga en una capilla posterior, llamada del Cristo del Amparo. En el alzado, destaca su volumen a la misma altura que la nave mayor. Actualmente, se cubren sus tres tramos con bóveda de crucería cuatripartita, cuyos nervios descansan en ménsulas decoradas. Este abovedamiento corresponde al período gótico, probablemente al siglo XIII, y no hay indicios de cómo pudo ser el original. Posiblemente se recurriría a la bóveda de cañón en los tramos laterales y quizás a un tambor con bóveda nervada en la parte central (2).

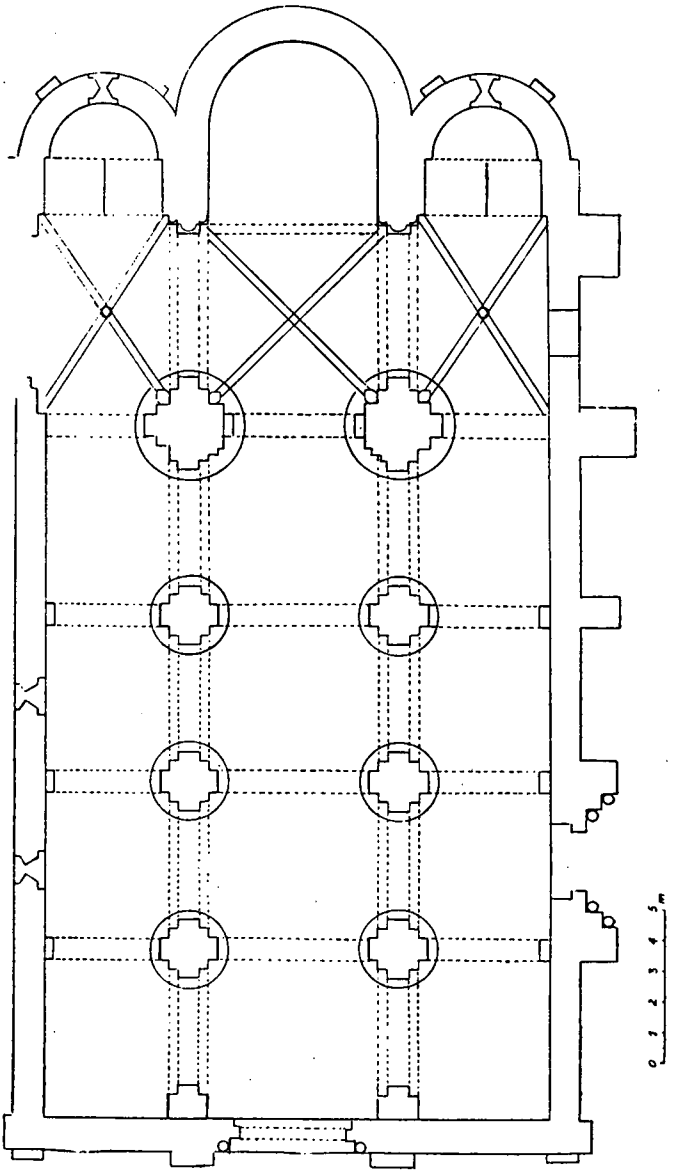
---

* Los números árabes situados al margen corresponden a las fotos y los número romanos a las láminas.

(1) Para seguir el análisis arquitectónico, véanse lám. I.

(2) En el ejemplo bien cercano de San Martín de Frómista, un tambor octogonal se alza sobre el crucero; véase, M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** p. 92, fig. 16, láms. 39-41.

LAMINA I



Las tres naves que forman el cuerpo de la iglesia, están divididas en cuatro tramos, de similar longitud. La separación de las naves se hace 7
por medio de pilares cruciformes de núcleo cuadrado, sin columnas, y de base regular en los tres primeros tramos. Los pilares que dan paso al crucero presentan una sección más gruesa y una articulación más compleja e irregular, con pilastras que no llegan al suelo y quedan cortadas en línea oblícua, como si fueran ménsulas. La transición de los pilares al arco se hace por medio de impostas lisas o decoradas con motivos vegetales, que veremos al tratar el estilo escultórico. Los arcos son ya ligeramente apuntados.

La nave central es casi lo doble de ancha que las naves laterales y se alza a mayor altura, permitiendo una iluminación directa por medio de cuatro ventanas a cada lado y un vano en el muro occidental. Las naves laterales tenían también ventanales estrechos, casi aspilleras, con un gran abocinamiento interior; pero están cegados en su mayoría a causa de las construcciones y añadidos posteriores.

La separación de los tramos está marcada, en las naves laterales, por arcos fajones de medio punto, que sirven de refuerzo a la bóveda de cañón que las cubre. A juzgar por la organización de los pilares, también pudo haber fajones en la nave central, y su cubierta sería del mismo tipo que en las laterales. La bóveda que hoy cubre la nave principal data de época renacentista, y sería construída, al parecer, tras el derrumbamiento de la bóveda románica (3).

Al exterior, la estructura descrita se acusa en los contrafuertes visibles en el muro sur, que se corresponden con los arcos fajones. Es de suponer que hayan existido contrafuertes de este tipo en el muro norte, enmascarados por los edificios posteriores. En la parte superior del muro sur, bajo el tejado, se observan cuatro vanos cuadrangulares que hacen pensar en un camino de ronda o pasillo sobre la bóveda de la nave mayor. Sobre las ventanas del muro norte, se inicia una imposta de billetes que o nunca fue concluída, o se destruyó al construirse los edificios que hay adosados a la iglesia.

El muro occidental de la iglesia está formado por un cuerpo principal que se corresponde en anchura y altura con la nave mayor, y dos cuerpos laterales más bajos. La portada, que se abre en el macizo enmarcado por los contrafuertes, presenta dos arquivoltas de medio punto, guarnecida la más externa por una imposta de billetes. La arquivolta interna se apoya en dos columnas, una a cada lado, por medio de capiteles con decoración animal, de leones entre fondo vege-

(3) Véase, en este mismo capítulo, la construcción del pórtico sur.

tal el izquierdo y de arpías el derecho (4). Los capiteles se rematan con restos de impostas que presentan una decoración vegetal similar a las que luego veremos en la fachada sur y en el interior. Sobre la puerta, hay un arco de medio punto enmarcado que sirve de hornacina a una imagen de la Virgen con el Niño. El remate de este cuerpo central lo constituye un sencillo vano de medio punto peraltado que ilumina la nave mayor, y una torre de base cuadrangular con doble ventana para las campanas.

Los cuerpos laterales del muro occidental están flanqueados por contrafuertes de ángulo. El del lado sur conserva una ventana con arco de medio punto, casi a la altura del tejado. En el cuerpo norte no existe el vano correspondiente; una ventana con dintel trapezoidal se sitúa a un nivel más bajo.

. . . . . .

Ya se ha aludido, al tratar el interior de la iglesia, a un posible deterioro o derrumbamiento de la bóveda de la nave central, por lo que tuvo que ser sustituída por la actual. De estos problemas de estática 1
queda otro testimonio en el pórtico que flanquea el muro sur. Parece ser que los muros de la iglesia no pudieron soportar el empuje de la bóveda de piedra de la nave mayor y, a consecuencia de ello se desplomaron, lo que resulta todavía evidente en el lado meridional. Para evitar un posible hundimiento, se recurrió a una serie de arbotantes, como estribo de los contrafuertes, y que sirven a la vez de pórtico a la portada que se abre en dicho costado. Ello supuso un grave deterioro para la escultura de la fachada, como luego veremos.

Al otro lado del muro occidental, en el costado norte, se aprecian, entre los sillares del edificio que hoy es casa parroquial, los restos de un arco de las mismas características que los que actúan como arbotantes en el lado sur. La posible existencia de otros refuerzos para impedir la ruina de la pared norte no se aprecia ya hoy, a causa de los edificios que están pegados a la iglesia, y que vienen a cumplir la misma función.

No hay datos sobre la fecha de elevación de este pórtico, aunque, habida cuenta de que la bóveda de la nave mayor fue reconstruída en época renacentista, es más que probable que remonte a la misma campaña de trabajos. Quizá también en esa época, fue cegada con un

(4) El tema del capitel izquierdo parece idéntico al de un capitel de la iglesia superior del castillo de Loarre; véase, A. CANELLAS-LOPEZ, **Aragon roman,** La Pierre-qui-Vire, 1971, p. 222, lám. 63.

muro de ladrillos, la portada occidental, que nunca hubo de tener mucho uso, pues la calle mayor de la ciudad y calzada de peregrinos, recorría el muro sur de la iglesia, donde se abrió la fachada principal.

. . . . . .

Las proporciones de nuestra iglesia son considerables, en comparación con las de otras construcciones románicas de la provincia y, en general, de los edificios del románico hispano. Su planta y dimensiones la emparentan, en rasgos generales, con edificios tales como San Martín de Frómista o la desaparecida iglesia de San Isidoro de Dueñas (5). Como ya ha indicado García Guinea, se relaciona igualmente con otros edificios del camino de peregrinación, tanto en lo arquitectónico como en lo escultórico, de los que trataremos más adelante (6).

Desde el punto de vista arquitectónico, el tipo de planta y alzado con tres naves, tres ábsides semicirculares y crucero que no sobresale en planta, nos sitúa ante modelos o paralelos aragoneses y, particularmente, tendremos que centrar nuestra atención en la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca. Esta iglesia presenta una planta del mismo tipo que la de Santa María, con uso de bóveda de cañón, separación de naves por medio de pilares sin columnas, igual número de tramos y una portada abierta en el penúltimo tramo del muro meridional, como en nuestro caso. Su construcción se sitúa a lo largo de la primera mitad del siglo XII (7).

El uso de pilares cruciformes sin columnas adosadas se encuentra también en Saint Sernin de Toulouse, en la separación de las naves laterales (8); fueron relativamente frecuentes en la arquitectura

(5) Véase, M. A. GARCIA GUINEA, **op. cit.**, figs. 16-17.

(6) **Ibid.**, p. 101.

(7) La iglesia de San Pedro el Viejo ha sido estudiada por A. CANELLAS-LOPEZ, **op. cit.**, p. 322-325, con planta en p. 324. Consúltese también, V. LAMPEREZ Y ROMEA, **Historia de la arquitectura cristiana española**, Madrid, 1930, I, p. 350-380 y 414-416. Lampérez sitúa la época de construcción de la iglesia en el reinado de Ramiro el Monje. Hacia 1134-1137 (en p. 360). Para Canellas-López los trabajos de la iglesia debieron comenzar en tiempos de Alfonso I 1117 (en p. 325). Al igual que con San Pedro el Viejo, nuestra iglesia guarda un cierto parecido, desde el punto de vista estructural, con obras del Pirineo catalán y aragonés, como son Obarra, Nuestra Señora de Alaón y la catedral de Roda de Isábena. Véanse las plantas de estas iglesias en, A. CANELLAS-LOPEZ, p. 35, 57 y 130.

(8) M. DURLIAT, **Haut-Languedoc roman**, La Pierre-qui-Vire, 1978, láms. 5-7. La cronología para Saint-Sernin se sitúa entre 1080 y 1118 (en p. 75).

provenzal (9). En tierras de Palencia, el uso exclusivo de pilares de este tipo tendría un precedente en San Isidoro de Dueñas (10).

Otro rasgo a destacar, en la arquitectura de Santa María de Carrión, es el uso del arco apuntado, por la novedad que hubo de suponer en una cronología relativamente temprana. Sería sin duda uno de los primeros casos de utilización de este arco en Castilla y León, aunque no el único, pues según Whitehill y Gómez-Moreno, la iglesia de San Benito de Sahagún, comenzada en 1121, ya presentaba la bóveda apuntada (11). Además de los casos aislados del románico hispano, que se dan en la primera mitad del siglo XII, el arco apuntado estaba bastante extendido en el románico francés, sobre todo el área de influencia borgoñona y cluniacense (12). Como indica García Guinea, no sería extraña en Carrión la influencia de Cluny, puesto que, la abadía de San Zoilo, situada cerca de la ciudad, pertenecía a esta orden (13).

Con lo visto hasta ahora en el orden arquitectónico, podemos concluir que, a pesar de ciertos rasgos avanzados, como el arco apuntado, o poco usados en la región, como los pilares sin columnas, nada se opone a situar la construcción de la iglesia en una fecha que ronde la mitad del siglo o quizás un poco antes, data a la cual nos llevará el estudio de su decoración escultórica (14).

---

(9) Véase, J. M. ROUQUETTE, **Provence romane. La Provence Rhodanienne,** La Pierre-qui-Vire, 1974. La separación por medio de pilares sin columnas adosadas la encontramos en Saint Trophime-d'Arles (p. 286-293, láms. 82-83; planta actual en p. 272 y planta románica en p. 270) y Vainson-la-Romaine (p. 147-152, láms. 25-26; planta en p. 144). También M. A. GARCIA GUINEA, **op. cit.,** p. 118, nota 3, establece una relación desde el punto de vista constructivo entre Santa María de Carrión y las iglesias provenzales.

(10) Nota 5,

(11) W. M. WHITEHILL, **Spanish Romanesque Architecture of the eleventh century, Oxford, 1968, p.209** y M. GOMEZ-MORENO, **El arte románico español,** Madrid, 1934, p. 157-158. A pesar de que la iglesia fue comenzada en 1121, según Gómez-Moreno, la bóveda de ojivas no sería anterior a la mitad del siglo XII; en 1157 un tal Petrus Stefani dirigía la obra (en p. 158).

(12) K. J. CONANT, **Carolingian and Romanesque Architecture. 800-1200,** Harmondsworth, 1959, p. 154 y 167. Este arco fue usado en Cluny III. Según este autor, el uso del arco apuntado en Cluny III procede de influjo oriental a través de Montecassino, y sería utilizado aquí, por primera vez en el Occidente europeo. La fundación oficial de la iglesia de Cluny data de 1088, y su dedicación general fue hecha por el Papa Inocencio II, en 1130 (en p. 200).

(13) Véase, M. A. GARCIA GUINEA, **op. cit.,** p. 26. En 1076, la condesa Teresa y sus hijos, ofrecen a Cluny el monasterio de San Zoilo. García Guinea toma esta fecha del "Recuel des chartes de l'Abbaye de Cluny", IV, p. 605. Consúltese también en la obra citada, p. 118, nota 4.

(14) Véase el capítulo dedicado al estilo de la escultura de la portada meridional.

III. LA PORTADA MERIDIONAL: ANALISIS ICONOGRAFICO

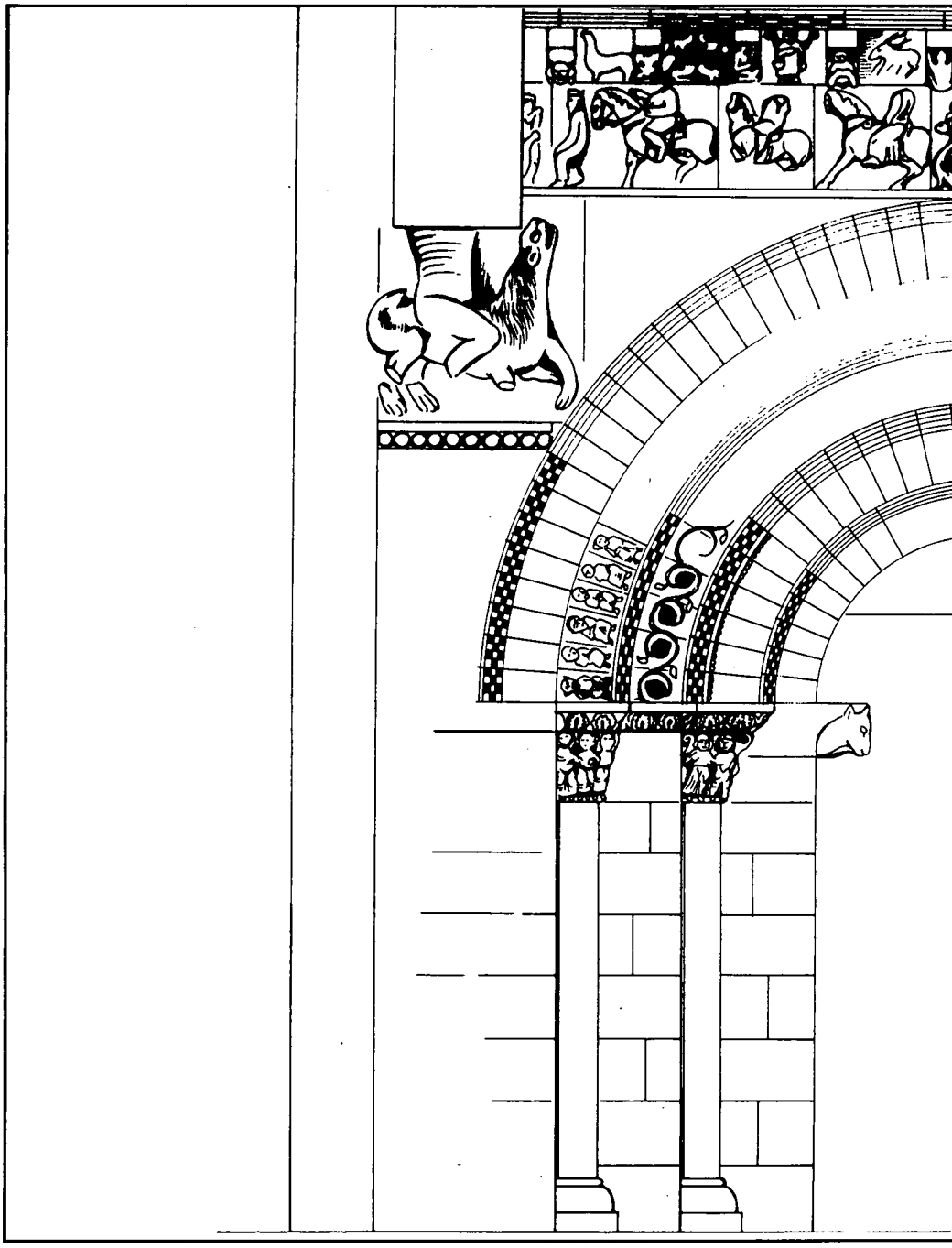
Razones de orden urbanístico parecen haber determinado el emplazamiento de la portada principal en el flanco sur de la iglesia. Era, en efecto, por este lado por donde discurría la calzada de peregrinación, que en tantos aspectos marcó el destino y configuración de la villa, y hasta la advocación misma de Santa María del Camino. 1

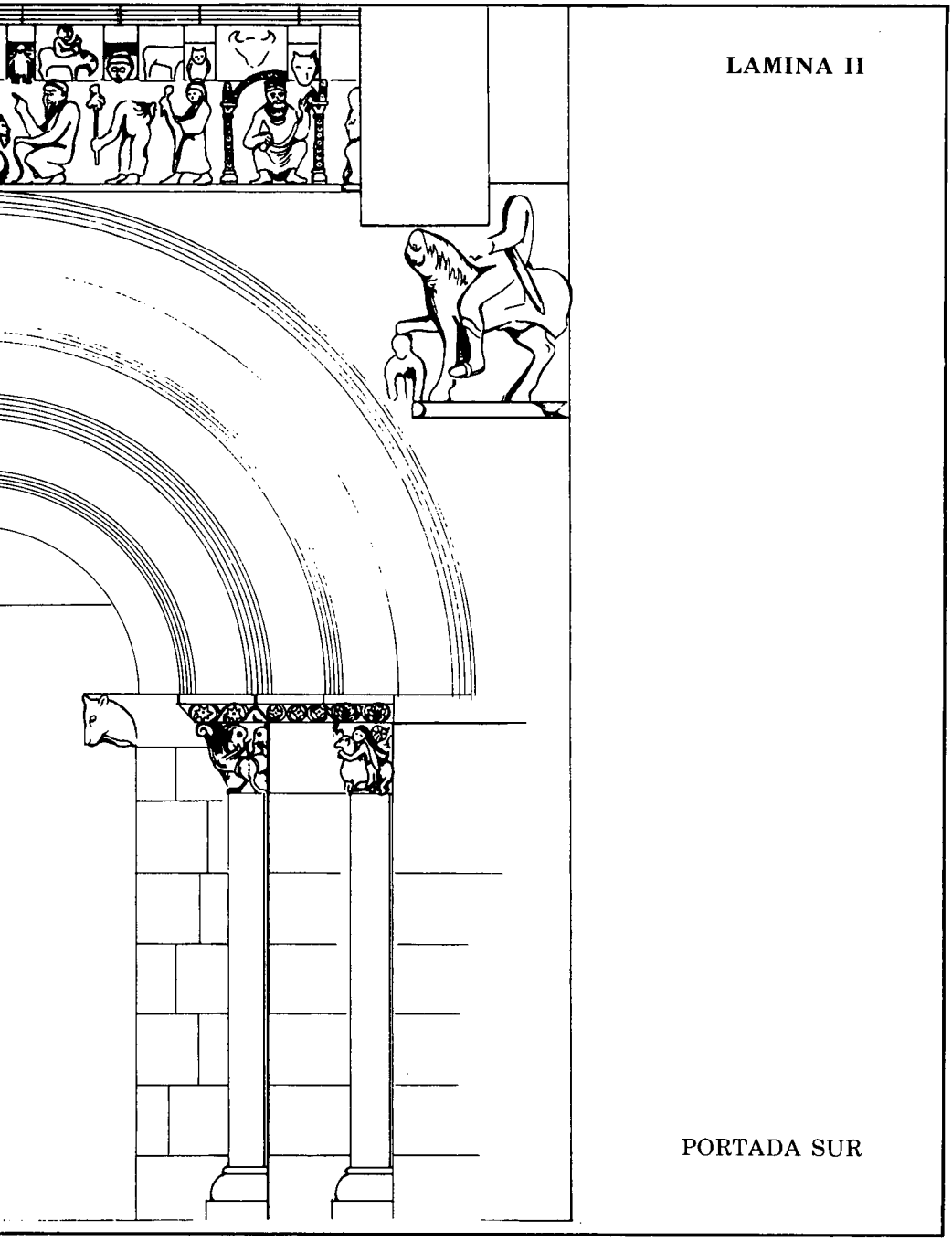
La portada se abre entre los contrafuertes del penúltimo tramo —a contar desde la cabecera— que marcan así la línea de fachada, saliente o "placada", según es norma en el románico hispano-languedociano. Su único vano, de medio punto y carente de tímpano, se compone de jambas y dovelas lisas, con mochetas muy salientes, decoradas con pares de cabezas de toro. La puerta se cobija bajo cuatro roscas. La primera y la tercera —a contar desde la interior— apoyan sobre columnas y son, respectivamente, una arquivolta moldurada en bocel y baquetón y otra figurada, con personajes en disposición radial. La segunda y la cuarta arrancan de los codillos, cuyo perfil, sin molduración, prolongan; la cuarta es totalmente lisa, mientras que la segunda presenta en su cara frontal una decoración muy plana y esquemática de tallos ondulantes y racimos. Salvo la figurada e incluyendo la de la puerta, todas las roscas se guarnecen con taqueado.

Las cuatro columnas se coronan con capiteles figurados y descansan sobre basas normales áticas. Sobre los capiteles, y comprendiendo también el codillo intermedio, corre una imposta decorada con palmetas y rosáceas inscritas en círculos. Esta decoración se interrumpe en las jambas externas, cuya imposta se reduce a una platabanda lisa.

A la altura de los riñones de la rosca externa y ocupando las enjutas, se encuentran sendos relieves de pronunciado bulto, que figuran, el de la izquierda, un hombre desnudo cabalgando un león, y el de la derecha, un jinete con un pequeño personaje a los pies de su caballo. Ambos relieves tienen a modo de repisa, una imposta, decorada con bolas, el de la izquierda, y simplemente moldurada, el de la derecha. Ambos también presentan mutilaciones en la parte superior, causadas por la implantación de los arbotantes que hoy embuten la portada. Estos fueron también causa de las alteraciones sufridas por el friso historiado que recorría toda la parte superior de la fachada, tangente al extradós de la rosca exterior de la portada. Sobre este friso apoya la serie de canecillos que sostienen el tejaroz, guarnecido de tacos. Los espacios entre los canecillos se decoran con metopas figuradas.

Como ya se ha dicho, la fachada sufrió el añadido de arbotantes y de un pórtico en fecha posterior a su construcción, debido probablemente





LAMINA II

PORTADA SUR

a un problema de empujes de la bóveda central sobre los muros laterales. Como techumbre del pórtico en la parte correspondiente a la fachada, se colocó un artesonado formado por casetones exagonales y cuadrados, cuyo estado de conservación es bastante ruinoso.

1) Capiteles y ménsulas

Los cuatro capiteles de la puerta sur se ajustan a un desbastado troncocónico. Presentan un delgado collarino, donde se apoyan las figuras, y se coronan con un ábaco decorado con motivos vegetales. La decoración escultórica se sitúa en las dos caras visibles, unidas por medio de volutas que se juntan en la arista.

En el primer capitel del lado izquierdo, en su cara frontal, vemos tres personajes, probablemente masculinos. El que se encuentra en el 2
centro parece tomar sobre el pecho los brazos izquierdo y derecho, respectivamente, de los que lo flanquean, como si estuviera enlazándoles las manos. Los tres personajes visten brial de escote en pico y amplio cinturón. Su postura es rígida y ceremoniosa. A los lados de las cabezas de las figuras central e izquierda, se perciben unas extrañas formas en espiral que, por su situación, harían pensar que se trata de remates de un tocado, aunque pudieran ser parte del fondo vegetal que asoma también en los demás capiteles de la puerta. En la arista de unión de las dos caras, hay volutas talladas como si fuesen alas y, bajo ellas, se coloca una figura cabeza abajo que parece un conejo. En la cara lateral del capitel, hay dos personajes masculinos, con barba. El más próximo al ángulo coge su barba bífida con las manos, y el otro lleva su mano derecha hacia el pecho, con la palma hacia afuera (1); entre ellos hay un ligero bulto que parece no ser más que un elemento estructural del capitel. Según recoge García Guinea, en esta pieza se ha querido ver representado el Tributo de las Cien Doncellas, interpretación que considero bastante improbable, dado que los cinco personajes que se representan parecen ser hombres. Posiblemente se desarrolle en el capitel algún ceremonial, religioso o laico, a juzgar por la actitud de las figuras, aunque me es imposible determinarlo con exactitud (2).

---

(1) Para el significado del gesto de agarrarse la barba con las manos, véase, J. YARZA LUACES, "Aproximació estilística i iconográfica a la portada de Sanya Maria de Covet", **Quaderns d'estudis medievals,** nº 9, Septiembre, 1982, p. 544. El gesto de levantar una mano con la palma hacia afuera es signo de fe, según comenta Y. LABANDE-MAILFERT en, "La douleur et la mort dans l'art des XII et XIII siecles", **Etudes d'iconographie romane et d'histoire de l'art,** Poitiers, 1982, p. 25.

(2) Véase un capitel de San Martín de Frómista que García Guinea interpreta como obispos bendiciendo; M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** p. 93, lám. 60.

En el capitel interior del lado izquierdo, hay dos figuras en cada cara. En la cara frontal vemos dos mujeres de pie, sosteniendo un objeto entre sus manos, probablemente un libro. La de la izquierda parece que 3
lleva una especie de capa sobre su vestimenta, que sería un brial con cinturón. Ambas figuras se cubren con un tocado de bandas de tela rizada, que llevan también otros personajes esculpidos en la misma portada. Tras ellas hay volutas que recuerdan alas y entre sus cabezas hay restos de la de un animal. Su actitud es más ágil y movida que la de las figuras del otro capitel, y parece que van caminando, detalle que se expresa por el ondear de la capa y el cabello de la figura de la izquierda. En la esquina del capitel, bajo las volutas del ángulo, hay una carátula de león o monstruo, con la boca abierta, sobre la que parece apoyar su mano derecha la primera de las figuras que ocupan la cara lateral. Estas aparecen en actitud de caminar, portando un objeto alargado entre ellas. Visten brial de escote en pico y cinturón, y se cubren con el tocado de bandas de tela rizada, por lo que es más que 4
probable que sean mujeres. Entre ellas se advierte un ligero bulto, como en la otra cara, que podría ser también la representación de una cabeza de animal. Es posible que este capitel haya de interpretarse en relación con el anterior, como si las cuatro figuras femeninas portasen objetos en conexión con la ceremonia o acción que allí se desarrolla.

Los capiteles del lado derecho de la portada son igualmente figurados, pero de menor complejidad argumental. En el capitel interior hay una pareja de grifos afrontados entre ramaje, en cada 6
cara. Los grifos enfrentan sus cabezas por parejas y, los que se encuentran próximos al ángulo, unen sus cuerpos bajo la voluta. Creo que este motivo, aunque no exento de implicaciones simbólicas, debe estar usado aquí en función simplemente decorativa. Este tipo de capitel de animales entrelazados recuerda a los ejemplos del claustro de Silos (3). Se trata de un tema precoz y frecuente, con precedentes claros en la escultura tolosana, aragonesa y bearnesa. A destacar el paralelo que ofrece la decoración de uno de los testeros del sarcófago de Doña Sancha, en Jaca (4).

El último capitel de la portada, correspondiente al lado derecho, decora sus caras con sendas figuras cabalgando un león, afrontadas y 7
simétricamente dispuestas respecto al eje que marca la arista, y sobre un fondo vegetal. Los dos personajes abren la boca del respectivo animal con sus manos, y visten ropajes similares a los de las figuras de los capiteles de la izquierda. Nota característica es el peinado de los

(3) **Ibid.**, p. 121, habla de "grifos afrontados de inspiración silense".
(4) A. CANELLAS-LOPEZ, **Aragon roman**, lám. 85.

dos sujetos, con una gran mata de pelo suelta hacia atrás. García Guinea dice que son mujeres cabalgando leones, y las relaciona con las que aparecen en una ménsula de la Puerta Miegeville en Saint Sernin de Toulouse (5). El motivo de la figura cabalgando y desquijarando un león se relaciona obviamente con Sansón, interpretación que García Guinea desecha en este caso, apoyándose en la repetición del motivo. Hay que destacar como rasgo físico más importante en las representaciones de Sansón su larga cabellera, que, como se ha dicho, aparece aquí indicada, y va a ser característico de las representaciones posteriores del mismo personaje en el Norte de Palencia, Santander y Burgos (6). Por otra parte, bien podría tratarse aquí de una imagen del personaje bíblico, si tenemos en cuenta varios testimonios que nos muestran que, si no es frecuente tampoco es desconocida la aparición doble del motivo en un mismo capitel: La encontramos en el nártex de Moissac, en un capitel fechado hacia 1120-1135, y en Santa María de Uncastillo (7).

. . . . . .

Sobre el arranque del arco de la puerta sobresalen dos ménsulas, con 5
dos cabezas de toro cada una. Algún autor las ha relacionado con la leyenda de los cuatro toros que salvaron a las doncellas castellanas del tributo a los moros, a las que supuestamente se figuraría en los capiteles del lado izquierdo (8). Ménsulas de este tipo son sin embargo un motivo genérico en el románico y, especialmente en el del Camino de Santiago. Recordemos los ejemplos de las portadas del transepto de la catedral de Santiago, de la iglesia de Santiago de Corullón (León) y de San Isidoro de León. En el románico palentino sólo los encontramos

(5) Las mujeres cabalgando leones de Saint Sernin de Toulouse, pueden verse en R. REY, **La sculpture languedocienne,** Toulouse-Paris, 1936, p. 62-63, lams. 36 y 38. Este autor apunta la idea de que puedan simbolizar algún vicio. Véase también, M. A. GARCIA GUINEA, **op. cit., p. 121.**

(6) Véanse en, M. A. GARCIA GUINEA, **op. cit.,** los ejemplos de Aguilar de Campóo (lám. 191), Dehesa de Romanos (lám. 152), Vallespinoso de Aguilar (lám. 257) y Astudillo (lám. 412). En la provincia de Burgos hay un ejemplo en un capitel de Rebolledo de la Torre; véase, L. M. LOJENDIO Y A. RODRIGUEZ, **Castilla romane,** La Pierre-qui-Vire, 1966, II, p. 155, lám. 50. En la provincia de Santander hay un capitel con Sansón, de tipo palentino, en Santa María de Henestrosa de las Quintanillas; véase en, M. A. GARCIA GUINEA, **El arte románico en Santander,** Santander, 1979, II, lám. 861.

(7) Véanse reproducciones de estos ejemplos en, A. K. PORTER, **Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads,** Boston, 1923, IV, lám. 338, para Moissac, y A. CANELLAS-LOPEZ, **op. cit.,** p. 355, para Santa María de Uncastillo.

(8) J. CANTERA ORIVE, **La batalla de Clavijo y aparición en ella de Nuestro Patrón Santiago,** Vitoria, 1944, p. 127.

en la portada de Santa María. Es normal que las cabezas del animal representadas sean de león y de toro, una a cada lado de la puerta, y probablemente tendrían un determinado simbolismo, como apuntó ya López Ferreiro para el caso de Santiago (9). Tampoco es anormal la presencia repetida de un solo animal en la misma puerta, como vemos en unos fragmentos de la puerta de poniente de la antigua catedral de Pamplona (10).

2) La arquivolta figurada

La arquivolta iconográfica está formada por treinta y siete dovelas figuradas, cuya interpretación no es fácil debido a su extremo deterioro. Para su descripción y estudio, procederemos de izquierda a derecha en su enumeración.

1) Prótomo de animal, visto de frente, con ojos hundidos y pequeñas orejas triangulares pegadas a la cabeza. Quizá se trate de un león. En la iglesia de Santiago, también en Carrión, sendos leones encabezan y rematan una arquivolta de similar concepción (11).

2) Figura masculina sentada, aparentemente sin barba. Viste una túnica ceñida a la cintura, que probablemente sea un brial. La pieza está muy deteriorada, particularmente en los brazos. Por lo que se adivina de la postura de éstos, es probable que llevara en sus manos un instrumento musical, como en el caso de la dovela número cuatro (12).

3) Personaje sentado con enorme cabeza, ojos grandes y muy abiertos, bigote estrecho y barba bífida. Su indumentaria es también un brial.

Con cada mano coge una de las dos partes en que se divide su barba, como si estuviera tirando por ella. Este motivo aparece ya en la escultura de finales del siglo XI, como vemos en un capitel de la torre pórtico de Saint-Benoit-sur-Loire. En el siglo XII, encontramos personajes de este tipo en un capitel de la portada de Sainte Marie-d'Oloron y en arquivoltas, como es el caso de Avy-en-Pons, en el Oeste

(9) S. MORALEJO ALVAREZ, "Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathedrale romane", **Les Dossiers d'archeologie,** 1977, p. 93. Relaciona estas ménsulas con el templo de Salomón, y cita el caso de una inscripción epigráfica de la abadía poitevina de Moreaux.

A. LOPEZ FERREIRO, **Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela,** Santiago, 1900, III, p. 116, nota 2.

(10) Véase, L. TORRES BALBAS, "La catedral románica de Pamplona", **Archivo español de arte y arqueología,** II, 1926, p. 153-155.

(11) M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** lám. 104.

(12) Pudo llevar un arpa o una viola, como la figura número cuatro. En el tercer canecillo de la izquierda, situado sobre la misma puerta, hay un personaje con un arpa. Véanse, figura número cuatro de la arquivolta y el análisis de canecillos y metopas.

de Francia, Santa María de Uncastillo y Santa María de Covet, en España (13). En este último ejemplo, Yarza interpreta el gesto como de dolor o aflicción (14).

4) Figura de un joven imberbe sentado, tocando un instrumento musical. Su larga túnica se sujeta con un cinturón cuyas tiras caen 10
hasta los pies. Porta una viola sobre el hombro izquierdo y llevaría el arco, del que hay restos sobre la caja del instrumento, en la mano derecha.

Las figuras de tocadores de viola son frecuentes en arquivoltas que tratan el tema de los Ancianos del Apocalipsis. No es este el caso de Santa María de Carrión, donde más bien parece desarrollarse un programa profano, a la vista de los otros motivos que hay en la arquivolta. La figura formaba parte de un concierto junto con otros personajes cercanos, probablemente los números dos y cinco (15).

5) Personaje sentado, probablemente masculino, cuyo rostro presen- 11
ta un aspecto juvenil, realzado por su cabellera, tallada en grandes mechones lisos. La figura tiene el torso bastante deteriorado; pero de todas maneras parece que sujetaba algún objeto, posiblemente de forma rectangular, sobre su pecho. Si tenemos en cuenta que se halla cerca de otras figuras que llevan un instrumento musical, ésta lo podría llevar también, y por su forma nos hace pensar en un salterio; aunque también pudo tratarse de un pandero cuadrado. Con menos probabilidad, cabría pensar en la representación de un libro, que el personaje estaría leyendo (16).

6) Figura masculina, imberbe y sedente. Su vestido va ajustado por 11
un ancho cinturón. Apoyado en su hombro derecho y paralelo al

(13) Véase, A. SURCHAMP, M. VIDAL y otros, **Val de Loire romane et Touraine romane,** La Pierre-qui-Vire, 1965, p. 82, lám. 31 (Saint Benoît-sur-Loire); R. CROZET, **L'art roman en Saintonge,** París, 1971, p. 163. lám. LXXIV A. (Avy-en-Pons); M. DURLIAT Y V. ALLEGRE, **Pyrénée romanse,** La Pierre-qui-Vire, 1969, lám. 113 (Oloron); y A. CANELLAS-LOPEZ, **op. cit.,** p. 356 (Uncastillo).

(14) Véase, J. YARZA LUACES, "Aproximació estilística i iconográfica...", p. 544. Para una explicación más extensa de este gesto véase la nota 26.

(15) R. CROZET, **op. cit.,** p. 163. En la arquivolta de Avy-en-Pons, ya citada, se encuentran dos tipos de representación que vemos también en Carrión, la figura del músico, sobre todo el tocador de viola, y el personaje que se tira de las barbas. Sobre la iglesia de Avy-en-Pons puede verse también, F. EYGUN, **Saintonge romane,** La Pierre-qui-Vire, 1970, p. 270; para este autor se trata de la representación de un concierto burlesco, cuyo posible apoyo se encuentre en la literatura satírica.

(16) El pandero cuadrado era la forma más común de instrumento de percusión. Es frecuente su representación en canecillos. Tenemos ejemplos en la provincia de Santander, en un canecillo de Santa María de Yermo y en un capitel de Santa María la Mayor de Barruelo de los Carabeos; en este último ejemplo, el tocador de pandero aparece en una escena de juglares, al lado de un contorsionista y de un personaje tocando el rabel. Para estos ejemplos véase, M.A. GARCIA GUINEA, **Románico en Santander,** I, p. 219, figs. 43, 1; 45, 2; 46, 7 (Yermo) y II, p. 468, figs. 886-887 (Barruelo de los Carabeos).

rostro, sujeta con ambas manos un objeto de mango largo, que remata en una forma vagamente triangular. La restitución imaginaria de la parte mutilada de este objeto permite conjeturar que puede tratarse de un hacha.

El motivo, en un contexto de carácter profano, tiene un fiel paralelo en la arquivolta interna de Sainte Marie-d'Oloron, donde hay un personaje con un hacha que persigue a un animal. La forma de sujetar la herramienta es allí muy similar a la señalada en la arquivolta de Carrión (17). En la iglesia de Chermignac, en Saintonge, un personaje que porta un martillo de parecidas características, representa a un herrero (18).

7) Figura sedente con cabello liso y sin tocados. Viste indumentaria 12
típica de la moda femenina del siglo XII, que consistía en un brial de anchas mangas a partir de la muñeca (19). Conserva sólo un brazo derecho que apoya en la rodilla correspondiente, pinzando un pliegue del brial. Es posible que el brazo izquierdo estuviera en la misma posición (20).

8) Figura masculina sentada, con rostro de rasgos anchos enmarca- 12
do por un cabello que cae en mechones finos desde la mitad de la frente; tiene barba tratada en trazos poco acentuados. Viste un brial que parece de mangas de tela rizada, lo cual puede indicar un cierto nivel social, con una abertura triangular en el cuello y un cinturón (21). Por encima de la cintura se marcan tres cenefas paralelas, con una especie de botón o broche central. El personaje alza los brazos con las palmas hacia afuera, en una clásica postura de orante, que no resulta fácil de explicar en relación con las figuras vecinas, algunas de las cuales portan instrumentos musicales.

En la arquivolta de la iglesia de Saint Symphorien de Broue, en Saintonge, nos encontramos con treinta y dos figuras que alzan las manos o tañen instrumentos musicales; según Crozet, participan en una especie de "acclamatio" colectiva a un personaje desconocido (22).

(17) M. DURLIAT Y V. ALLEGRE, **op. cit.**, lám. 117.

(18) R. CROZET, **op. cit.**, lám. LXXII, D. Figura del herrero según un dibujo de la arquivolta hecho por Nicolás Moreau.

(19) Sobre este tipo de indumentaria femenina consúltese, R. CROZET, "Sur un détail vestimentaire feminin du XII siècle", **Cahiers de Civilisation Médiévale,** IV, 1961, p. 55-56.

(20) Esta figura, dadas sus características, podría tratarse de un hombre disfrazado de mujer, y no sería la única dentro de la arquivolta; véanse por ejemplo las figuras 30 y 32. El tema de personajes disfrazados nos lleva al mundo de la farsa y la parodia. Remito al análisis dedicado a la arquivolta en conjunto y a la lámina número III.

(21) C. BERNIS MADRAZO, **Indumentaria medieval española,** Madrid, 1956, p. 15.

(22) R. CROZET, **op. cit.**, p. 157, lám. LXXI, 8. En esta arquivolta, además de las figuras que elevan los brazos, hay otras portadoras de recipientes y libros, tocadores de viola y un

En España tenemos un ejemplo de figura orante en la ermita de Echano en Olóriz (Navarra), donde aparecen, en una arquivolta radial, tres personajes con los brazos alzados y también un tocador de olifante. No se ha avanzado hipótesis alguna sobre el significado de estas figuras (23).

9) Personaje masculino portador de instrumento musical. Lleva brial con mangas de tela rizada como la figura anterior, y se toca con un casquete que le cubre hasta las orejas. Sostiene sobre las piernas un objeto trapezoidal, hecho a base de tubos o bandas paralelas, las cuales disminuyen de tamaño de derecha a izquierda; podría ser un instrumento musical del tipo de salterio (24).

10) Figura masculina sedente, con barba rizada y acentuada exoftalmia. Porta un bonete de gajos que le tapa las orejas (25). Tiene los brazos mutilados, que parece se llevaba a la boca, exageradamente abierta, estirando las comisuras de los labios. Se trata, pues, de un "mouth-puller" en la terminología inglesa; según A. Weir, este motivo y otros de este tipo pertenecen al grupo de figuras de exhibicionistas (26). Para Iñiguez Almech, este motivo tiene raíces islámicas,

---

personaje que se lleva la mano al vientre. También en Santa María de Carrión hay individuos de características similares; véanse las figuras 4, 5 y 31-35.

(23) F. IÑIGUEZ Y E. URANGA, **Arte medieval navarro,** Pamplona, 1972, II, p. 171, lám. 84, b.

(24) Véase, A. LOPEZ FERRERIRO, **El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo Altar Mayor,** Santiago, 1975, p. 40. La figura 17 de la arquivolta del Pórtico, lleva un salterio sobre las rodillas de formas parecidas al instrumento que porta el personaje número 9 de nuestra arquivolta.

(25) El bonete gallonado fue usado por la escultura románica como propio de la indumentaria masculina; véase, C. BERNIS MADRAZO, **op. cit.,** p. 17. Se representa en las figuras del parteluz de Sainte Marie-d'Oloron, iglesia que, como estamos viendo, parece que tiene conexiones con la que nos ocupa. El ejemplo de Oloron puede verse en, M. DURLIAT Y V. ALLEGRE, **op. cit.,** lám. 110.

(26) Para A. Weir, el motivo del hombre que se tira de las comisuras de los labios, o "mouth-puller" según la terminología inglesa, lo mismo que el personaje que se tira de las barbas, o "beard-puller", visto en la figura número 3 de esta misma arquivolta, pertenecen al grupo de exhibicionistas relacionados con el vicio de la lujuria. Este tipo de representaciones fue frecuente en los caminos de peregrinación, sobre todo en el Oeste de Francia; según Weir, el motivo pudo ser originado en Saintonge o Poitou. Su función era quizás apotropaica. Véase sobre el tema, A. WEIR, "Three Carved Figures in County Louth", **The Journal of the County Louth Archaelogical and Historial Society,** XIX, 1977, p. 67-73, y del mismo autor, "Exhibitionits and related carving in the Irish Midlands: their origins and functions", **Irish Midland Studies,** 1980, p. 57-72. Para F. Carlsson, el motivo del hombre que abre su boca o tira de su bigote, puede relacionarse con el hombre que tira de su propia libido, pero también puede simbolizar al hombre refrenando su cólera, o se puede relacionar con un gesto de burla, más propio de finales de la Edad Media. Carlsson cita varias partes de la Biblia donde se menciona en gesto de abrir la boca. Véase, F. CARLSSON, **The Iconology of Tectonics in Romanesque Art,** Hässleholm, 1976, p. 91-94. Según M. Schapiro, en el período románico, la lujuria y la avaricia, son los vicios escogidos como blanco de censura, pues la iglesia atacaba "las fuentes gemelas de la mundanidad y de la independencia secular". Véase sobre el tema, M. SCHAPIRO, "Del mozárabe al románico en Silos", **Estudios sobre el románico,** Madrid,

simbolizando el castigo de los embusteros, testigos falsos y maldicientes; el gesto sería tomado, según él, de la escatología musulmana y adaptado a la cristiana (27). Encontramos numerosos ejemplos en escultura marginal, entre los que destacan, dos canecillos en Artaiz y uno en San Salvador de Leyre, ambos ejemplos en Navarra (28). En Oloron hallamos el mismo motivo en un capitel del pórtico (29).

11) Personaje masculino con barba espesa y rizada. Su cuerpo está muy deteriorado. Con su mano derecha sujeta un objeto cilíndrico, pendiente de una argolla, de la que cuelga una cadena que remata en otro objeto, que pudo ser un plato. Tales características parecen identificar el atributo de la figura como una balanza de tipo romano.

La representación de balanzas de este tipo no es frecuente dentro de la escultura románica, en la que generalmente se figura la balanza con dos platillos, que también vemos en una metopa de la misma portada de la iglesia. Un ejemplo que tal vez se pueda relacionar con el de Carrión, se encuentra en una iglesia de la provincia de Santander, Santa María de Yermo: En un canecillo de esta iglesia hay un personaje que porta una bolsa al cuello, una medida de cereales en una mano y en la otra una balanza. Para García Guinea, este personaje representa al avaro, con los emblemas del amor desmedido por los bienes materiales (30). La interpretación me parece aplicable al caso de Santa María de Carrión, habida cuenta del motivo que se figura en la dovela inmediata (31).

12) Figura masculina, imberbe y sedente. Destaca su peinado, que forma una corona alrededor de la cabeza y deja la parte superior sin pelo. Su boca presenta un rictus de amargura. Sobre su indumentaria

---

1984, p. 47-50. Los motivos del "mouth-puller" y el"beard-puller" aparecen juntos en un capitel de la iglesia de Sainte Engrâce, en los Pirineos; véase, M. DURLIAT Y V. ALLEGRE, **op. cit.**, p. 346, lám. 142.

(27) Sobre el influjo musulman en algunos temas de la escultura románica, consúltese, F. IÑIGUEZ ALMECH, "La escatología musulmana en los capiteles románicos", **Príncipe de Viana,** nº 108-109, 1967, p. 265-275.

(28) Para el ejemplo de Artaiz véase, F. IÑIGUEZ Y E. URANGA, **op. cit.,** II, p. 338, lám. 170, a-b; para Leyre, G. GAILLARD, "La escultura del siglo XI en Navarra, antes de las peregrinaciones", **Príncipe de Viana,** LXIII, 1956, p. 121-130, lám. VIII, fig. 2. Según V. ALLEGRE, **Les vieilles églises du Béarn,** Toulouse, 1952, p. 202, en la arquivolta de la iglesia de Saint Pierre de Sevignac hay un personaje que lleva las manos a la garganta y tiene la boca entreabierta. El autor se pregunta si es el castigo de algún pecado y tal vez pudiera relacionarse con estos ejemplos españoles.

(29) Véase, B. RUPRRECHT, **Romanische Skulptur in Frankreich,** Munich, 1975, lám. 218.

(30) M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Santander,** I, p. 277 y 402, fig. 403.

(31) Las figuras 11 y 12 de la arquivolta, al parecer, rompen con la temática vista hasta el momento pues se plantea el tema del pecado y su castigo. La figura número 31 también puede pertenecer a este grupo.

se observan dos bandas que surgen de los hombros y van a juntarse al pecho, de donde pende un objeto redondo que ha de ser sin duda una bolsa. Nos encontramos, pues, ante la clásica representación románica del avaro, con la singularidad de una aparente tonsura clerical y, en relación obvia con el motivo esculpido en la dovela precedenta (32).

13) Personaje sentado, con facciones voluminosas y una acusada exoftalmia. Parece vestir un brial hendido. Su estado de conservación no permite aventurar para ella ni una identificación aproximada. 8

14) Figura masculina barbada, tocada con una especie de casquete. Su indumentaria sería un brial. Parece que gira las piernas hacia su izquierda en dirección hacia la figura que le sigue, con la que pudo formar grupo o mantener alguna relación que no es hoy posible identificar.

15) Personaje masculino sedente, ataviado con un casquete. Como ya se apuntó al tratar la figura anterior, se plantea una posible relación entre ambas. Se encuentra muy deteriorada, lo que impide precisar su identificación.

16) Figura sedente, probablemente masculina, con los brazos pegados al cuerpo y en actitud estática. Dado su estado, no es posible plantear hipótesis alguna sobre la actividad en que se la representaba. Sobre su regazo y piernas quedan restos de un objeto imprecisable.

17) Prótomo de animal, de aspecto simiesco, con las patas delanteras apoyadas sobre el borde de la arquivolta.

---

(32) La figura masculina con una bolsa al cuello es la representación típica del vicio de la avaricia en el arte románico. Aparece frecuentemente en España y Sur-Oeste francés, donde el avaro se representa generalmente solo, y también en Auvernia, donde a menudo lo acompañan demonios. En España encontramos los ejemplos más antiguos de representación del avaro en Iguácel (1072), portal norte de Frómista, San Isidoro de León (1063), beato de Santo Domingo de Silos y Loarre (antes de 1080). No es anormal la repetición del motivo dentro de una misma obra, como, al parecer, vemos en esta arquivolta; aparece tres veces en el tímpano de Conques y dos en Santa María de Uncastillo. Tampoco es excepcional, aunque poco frecuente, la alusión al clero por medio de la tonsura; la encontramos en la representación de Lamontgie y en la cripta de Saint Parize. Para Martín-Bagnaudez, esta alusión al clero quizá respondería a cierta malicia por parte del escultor, cuya actitud estaría contra la rapacidad del clero y la simonía. Véase el estudio sobre el tema del avaro en el arte románico de, J.MARTIN-BAGNAUDEZ, "Les représentations romanes de l'avare. Etude iconographique", **Revue d'Histoire de la Spiritualité,** 50, 1974, p. 397-432. Los ejemplos de Auvernia pueden verse en, Z. SWIECHOWSKI, **Sculpture romane d'Auvergne,** Clermont-Ferrand, 1973. Según Schapiro, la avaricia era para la iglesia el vicio de la nueva clase burguesa, de mercaderes y prestamistas que trabajan con el dinero. Según palabras textuales de este autor, "la acumulación de caudal en metálico, gracias a la expansión de la producción y del comercio era un ataque contra el feudalismo en sus raíces, e indirectamente contra la cristiandad católica...". Ante esto no es extraño que, como dice Martin-Bagnaudez, el motivo aparezca en las iglesias más frecuentadas, dirigiéndose a un público popular. Véase, M. SCHAPIRO, "Del mozárabe al románico...", p. 47-50.

Representaciones de monos son frecuentes en el Mediodía francés y en el Norte de España, donde aparecen generalmente agachados, en postura impúdica. Los textos simbólicos hablan del mono como animal en relación con el diablo, o como figura del hombre degradado por el pecado (33). En el caso de Carrión, el motivo probablemente ha de ponerse en relación con el que figura en la dovela siguiente.

18) Personaje masculino que viste brial hendido. Lleva a su boca un objeto que se curva hacia arriba, y en la mano derecha porta una vara alargada que pudiera ser un bastón o, quizás una lanza.

Los paralelos en los que se puede basar una posible interpretación de la figura no ofrecen plena seguridad. El objeto que se llevaba a la boca podía tratarse de un olifante. Hay tocadores de este instrumento en la ermita de Echano, en Olóriz (34). En un canecillo de Santa María de Yermo (Santander), aparece representado un aldeano que lleva una especie de lanza en la mano izquierda y sostiene con la derecha un enorme cuerno que aproxima a la boca para hacerlo sonar (35). En la arquivolta de Sainte Marie-d'Oloron, se encuentran, por otra parte, dos personajes esgrimiendo bastones, que parecen perseguir al león que sobresale en el salmer izquierdo, o bien a un simio que asoma sobre él. Vistas otras relaciones entre la portada castellana y la pirenaica, no es de excluir este posible paralelo para el grupo que formarían las dovelas 17 y 18 (36).

19) La figura que ocupa el centro de la arquivolta, es un personaje masculino con barba. Parece volver la cabeza hacia la figura número 18, con la que pudiera tener alguna relación argumental. Parecen observarse restos de un objeto sobre las piernas. Su estado de deterioro impide precisar más.

20) Personaje posiblemente masculino. Al contrario que la mayoría de las figuras de la arquivolta, da la impresión de estar de pie, aunque este extremo no se pueda asegurar con certeza. Sus brazos caen a lo largo del cuerpo y quizá se reunieran sobre el pecho para sujetar las

(33) V. H. DEBIDOUR, **Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France,** París, 1961, p. 259-261.

(34) F. IÑIGUEZ Y E. URANGA, **op. cit.,** II, lám. 84, b.

(35) M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Santander,** I, p. 400, fig. 389. Aunque lejos de nuestra región, es importante señalar un capitel de la iglesia de Santiago de Tabeirós (Pontevedra), donde aparece un personaje con un cuerno de caza en una mano y un garrote en la otra y, a los lados del capitel, tres perros que muerden su presa; Bango Torviso habla de una posible escena de cacería. Véase, I. BANGO TORVISO, **Arquitectura románica en Pontevedra,** La Coruña, 1979, p. 210, lám. LXVI, j-k.

(36) Véase el ejemplo de Oloron en, M. DURLIAT Y V. ALLEGRE, **op. cit.,** lám. 113. Es importante señalar la posible relación de los portadores de bastones de Oloron con una figura de simio, ya que en nuestra arquivolta el personaje que nos ocupa está al lado de una figura de rasgos simiescos.

extremidades del objeto —¿animal?— que porta sobre los hombros. Ello nos trae a la mente las figuras portadoras de animales, del tipo del "Buen Pastor" paleocristiano. El motivo del Crióforo lo encontramos en la segunda arquivolta de Santa María de Uncastillo, donde hay un personaje que porta un cordero a la espalda (37).

21) Parece tratarse de un personaje masculino, aunque los rasgos de su cara presentan una deformidad que no se debe sólo a su deterioro, sino también a la intención expresiva del escultor. Ello hace pensar en la representación de una figura de animal con rasgos antropomorfos (38). Da la impresión de encontrarse de pie, dirigiéndose hacia la figura siguiente. A la altura de sus pies hay un objeto redondo que no se puede identificar.

22) Figura masculina, barbada y sedente. Ladea la cabeza hacia su derecha como si se comunicase con la figura descrita anteriormente, y da la impresión que dobla su brazo derecho en un gesto dirigido al mismo personaje. Sobre sus hombros se perciben una especie de garras o mechas de cabellera (39).

23) Figura de diablo sedente. Sus piernas tienen un gran grosor y acaban en garras de león. Su cabeza es de rasgos humanos, salvo los pequeños cuernos que le confieren un sentido indudablemente negativo. Porta sobre las rodillas un objeto que parece una tabla o un libro, y sobre él destaca un utensilio alargado que coge con la mano derecha. Estos útiles recuerdan la representación del escriba. En la arquivolta de la iglesia de Santiago de Carrión hay un personaje escribiendo, pero sin rasgo alguno demoníaco (40).

24) Figura con cuerpo de hombre y rostro con rasgos animaloides. En su cara se destacan los ojos, muy señalados y expresivos; a la altura de la nariz se perciben una especie de bigotes con guías muy marcadas hacia arriba; de su boca cuelga una barba puntiaguda que recuerda la de un macho cabrío.

25) Personaje masculino con barba. Destaca una forma cilíndrica a 9
su espalda y la forma de su tronco en aspa. Su estado de conservación no permite precisar más.

26) Probablemente sea otra figura masculina barbada. Parece ser que portaba algo entre las manos que no se puede identificar.

(37) Para el ejemplo de Uncastillo véase, A. CANELLAS-LOPEZ, **Aragon roman,** p. 356. Las figuras portadoras de cordero son frecuentes en el románico de Auvernia, donde remontan su existencia a la época romana. Véase, Z. SWIE-CHOWSKI, **op. cit.,** p. 286-287, lám. 336-338.

(38) No es esta la única figura que presenta rasgos antropomorfos, véase también la figura nº 24.

(39) Tal vez pudiera tratarse de una capa recogida sobre los hombros.

(40) Reproducción del escriba de la arquivolta de la iglesia de Santiago de Carrión en, M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** lám. 101.

27) Personaje masculino barbado. Se adorna con un tocado del tipo de los vistos hasta ahora. Porta sobre regazo un objeto cilíndrico cuyos bordes superior e inferior rematan en bandas y que se divide en una serie de tiras verticales. Tales características permiten identificarlo con un recipiente semejante a una barrica (41).

28) Figura masculina con barba, recogida en el medio y acabada en pico, y cabeza descubierta. Apoya su mano izquierda sobre la rodilla, gesto que es probable que repitiese con el brazo que le falta. Su actitud es estática y contemplativa.

29) Personaje masculino. Parece que lleva un tocado, como los vistos anteriormente, que le cubre hasta las orejas. Su cuerpo presenta grandes daños, por lo que su identificación no es posible.

30) Figura vestida según la moda femenina del siglo XII, con la típica indumentaria de anchas mangas, y cubierta con una cofia hecha de bandas de tela rizada, propia del atuendo peninsular (42). Sus brazos, mutilados, parece que se doblaban hacia el frente a la altura del pecho, como si sujetaran algo en su regazo.

31) Personaje aparentemente masculino, cubierto con un tocado de 13
bandas de tela rizada como el de la figura anterior. Destaca el excesivo desarrollo de su vientre, al cual lleva las manos como si lo frotara o acariciara.

Una representación de un hombre que se lleva la mano al vientre aparece en Saint Symphorien de Broue (43). En la iglesia de Saint Pierre de Sévignac, en el Béarn, hay una figura en la arquivolta que se frota el estómago con una mano; según Allègre, podría tratarse de la representación del pecado de la gula, ya que en la misma arquivolta se figuran otros vicios (44). La idea de relacionar este motivo con el vicio de la gula, no sería desacertada en el caso de Carrión, si tenemos en cuenta que, al parecer, están allí representados otros vicios y sus

(41) No es esta la única figura de la arquivolta portadora de un recipiente, veremos otras más adelante. En Santa María de Uncastillo hay personajes con estas características, por ejemplo, un hombre con un recipiente de cerámica sobre su brazo derecho y un anciano con una vasija en las manos. Para estos personajes consúltese, A. CANELLAS-LOPEZ, **op. cit.**, p. 356-357. En la arquivolta interna de Sainte Marie d'Oloron un personaje con una barrica representa a un tonelero; véase, M. DURLIAT Y V. ALLEGRE, **Pyrénées romanes**, p. 293, lám. 113.

(42) Sobre el tocado de bandas de tela rizada pueden verse, C. BERNIS MADRAZO, **Indumentaria medieval**, p. 17-18; C. BERNIS MADRAZO, "La Adoración de los Reyes del siglo XII del Museo Victoria y Alberto, es de escuela española", **Archivo español de arte**, XXXIII, 1960, p. 82-84; y R. M. ANDERSON, "Pleated Headresses of Castilla and León", **The Hispanic Society of America**, 1942, trad. por G. M. Ojeda en el **Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos**, nº 107, 109, 110, 111, 1949-1950.

(43) Véase, R. CROZET, **op. cit.**, p. 157, lám. LXXI, B.

(44) V. ALLEGRE, **Les vieilles églises**, p. 202. El autor interpreta las figuras de la arquivolta de Sevignac como personificación de vicios.

castigos. A fines del siglo XII, en la misma provincia de Palencia, encontramos en la ermita de la Asunción de Perazancas una figura de rasgos antropoides en la misma actitud (45).

32) Figura aparentemente masculina con barba. Al igual que la figura número treinta, viste un brial femenino, de anchas mangas desde la mitad del brazo, y cubre la cabeza con un tocado. Estos rasgos nos inducen a pensar que se trate de un personaje del sexo masculino con indumentaria de mujer. Con las dos manos sujeta un recipiente de forma más o menos cuadrangular y abombado, cuyos lados rematan en una orla de punteado; en la parte superior, parece distinguirse un cuello con dos pequeñas asas (46). Quizá se trate de una vasija o de un odre, que pudiera ponerse en relación con la posible "gula" de la dovela anterior. 32

33) Joven sentado, imberbe y sin tocado. Porta entre las manos, llevándoselo a la boca, un instrumento alargado, que agarra con la derecha por su parte inferior y con la izquierda por la cima; el instrumento es estriado y remata abajo en una forma redonda, tratada aparentemente como una cabeza de animal. Se trata sin duda, de un instrumento musical de viento, del tipo de los que encontramos en un canecillo de Artaiz y en la arquivolta exterior de Santa María de Uncastillo (47). 15

34) Personaje masculino con barba larga y lisa. No lleva ningún tipo de adorno en la cabeza, y en su indumentaria destaca sólo el ancho ceñidor que ajusta su brial. Lleva un objeto cúbico en las manos, que sostiene por delante de su barba (48). 16

35) Figura masculina con tocado. Porta sobre las rodillas un recipiente, que parece de barro; con la mano derecha lo coge de lado y con la izquierda por la base (49). 17

(45) Véase, M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** lám. 269. Según él, la arquivolta de Perazancas se relaciona con la de Carrión (en p. 246).

(46) En el friso del claustro de la catedral de Gerona, en una escena que representa a los hijos de Noé haciendo vino, hay un pellejo de forma cuadrada con los ribetes punteados, similar al recipiente que lleva nuestra figura. Véase el ejemplo gerundense en, A. K. PORTER, **Pilgrimage Roads,** V, lám. 596.

(47) Véase para el ejemplo de Artaiz, F. IÑIGUEZ Y E. URANGA, **Arte medieval navarro,** II, p. 331, lám. 166, a; y para Uncastillo, A. CANELLAS-LOPEZ, **op. cit.,** p. 356-357.

(48) En Sevignac hay un personaje que se está alisando la barba, actitud que puede ponerse en relación con el pecado de la coquetería, según propone Allègre, aunque de una forma poco segura. En el caso que nos ocupa, no creo que exista ningún tipo de relación; pero, como el personaje está sin identificar, y dado el posible paralelo que vimos antes con Sevignac, no está de más plantear esta cuestión. Consúltese, V. ALLEGRE, **op. cit.,** p. 202.

(49) Véase la nota número 41.

36) De esta figura sólo se conserva el torso. Se cubre con un tocado, al parecer de bandas de tela rizada. Cruza su brazo izquierdo sobre el pecho, y es posible que llevara algún objeto.

37) El último personaje de la arquivolta está tan deteriorado, que su descripción es prácticamente imposible. Da la impresión de que portaba algo sobre su hombro izquierdo, sujetándolo con el brazo flexionado del mismo lado.

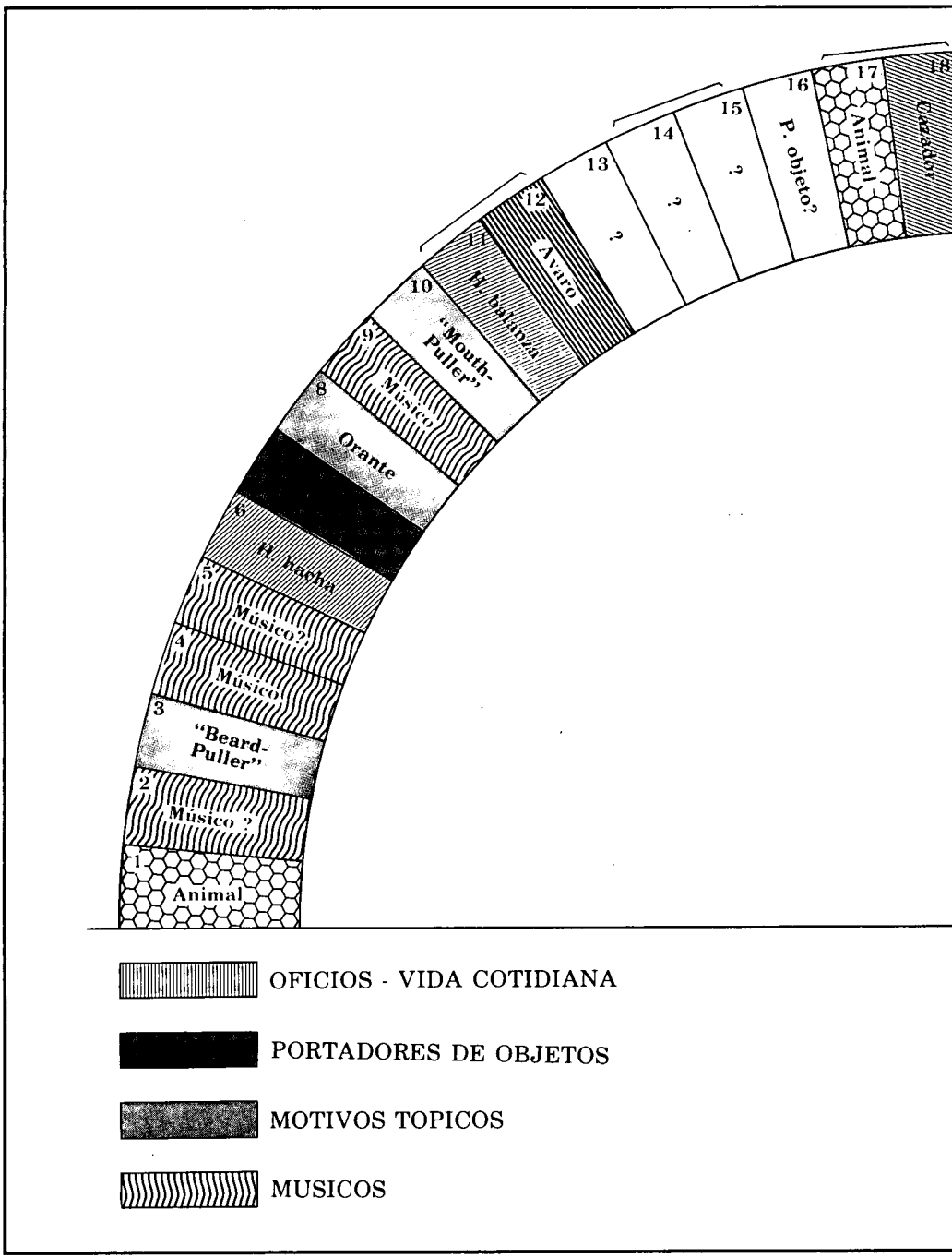
. . . . . .

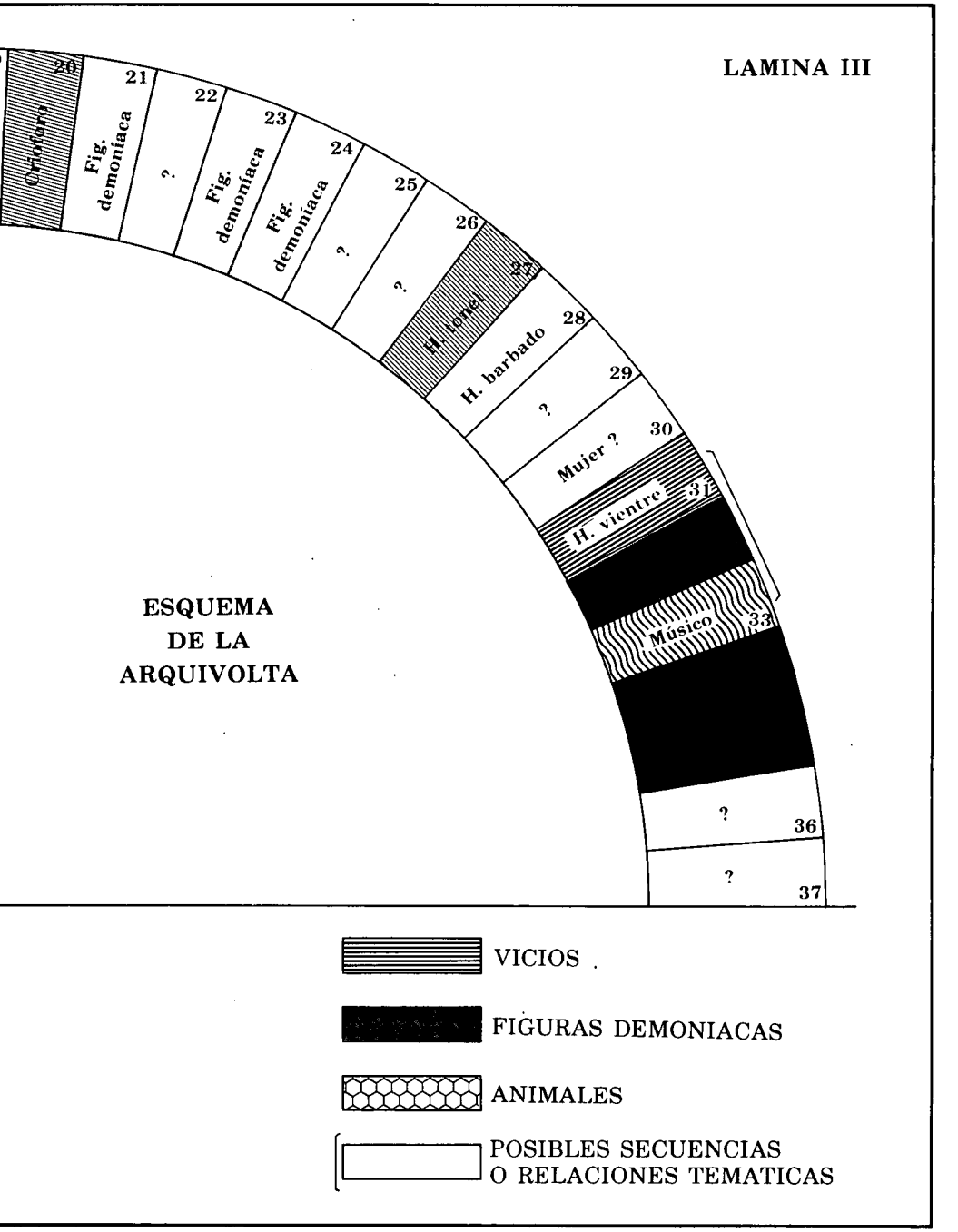
III

La arquivolta figurada se presenta como un conjunto heterogéneo de motivos, sin relación aparente entre unos y otros, aunque, como veremos, algunos de ellos pueden agruparse en secuencias o unidades temáticas. No parece, a primera vista, que se desarrolle allí un programa coherente y en relación con los restantes motivos iconográficos que componen la fachada. Es de tener muy en cuenta que la mayoría de los motivos allí figurados proceden del repertorio de los canecillos, donde se desarrolló siempre una iconografía marginal, en parte religiosa y en parte profana, a la que no puede exigirse el mismo rigor y coherencia que puede presentar un tímpano o una serie estatuaria. En realidad la arquivolta carrionesa ha de ser contemplada como una serie de canecillos en disposición radial (50). Entre las figuras identificadas, algunas pueden agruparse como temas de la vida cotidiana, representados por actividades u oficios, como el personaje portador de hacha o el cazador (51). Probablemente relacionado con este grupo iconográfico está el que formarían algunos portadores de objetos, cuyo significado no es claro. Otro grupo temático lo constituyen las representaciones de vicios y sus castigos, cuya significación moral no excluye conexiones con los temas de la vida cotidiana. Entre las representaciones de vicios, destacaremos la típica figura románica del avaro con la bolsa al cuello —en este caso, en figura de clérigo— y la figuración, poco común, de la gula por medio de un hombre que se frota el vientre. Sin duda hay que poner en relación el grupo de los vicios, con el que forman las figuras demoníacas, de rasgos híbridos. Hay que

(50) Yarza Luaces dice que, en las arquivoltas de Santa María de Uncastillo, se repiten algunos motivos de los canecillos de la iglesia; véase, J. YARZA LUACES, **Arte y arquitectura en España. 500-1250,** Madrid, 1979, p. 217.

(51) Otros motivos de la vida cotidiana serían, la figura número 11, el hombre portador de balanza que, como vimos en su análisis particular, puede estar en conexión con el avaro; la figura número 20, el crióforo o portador de animal, en probable relación con el cazador; y la figura número 27 que representa a un portador de tonel. Para este y otros grupos temáticos véase el esquema de la arquivolta en lám. III.


1
Animal
2
Músico ?
3
"Beard-Puller"
4
Músico
5
Músico?
6
H. hacha
8
Orante
9
Músico
10
"Mouth-Puller"
11
H. balanza
12
Avaro
13
?
14
?
15
?
16
P. objeto?
17
Animal
18
Cazador
OFICIOS - VIDA COTIDIANA
PORTADORES DE OBJETOS
MOTIVOS TOPICOS
MUSICOS


LAMINA III
ESQUEMA DE LA ARQUIVOLTA
20
Crotoro
21
Fig. demoníaca
22
?
23
Fig. demoníaca
24
Fig. demoníaca
25
?
26
?
27
H. toro
28
H. barbado
29
?
30
Mujer ?
31
H. vientre
33
Músico
36
?
37
?
VICIOS
FIGURAS DEMONIACAS
ANIMALES
POSIBLES SECUENCIAS O RELACIONES TEMATICAS

destacar también en nuestra arquivolta, la presencia de un conjunto de músicos, repartido entre las restantes figuras, cuyo significado no puedo precisar (52). Contamos también con dos figuras de animales, una en la dovela de arranque del lado izquierdo y otra en el centro de la arquivolta, que puede estar en relación con la figura del cazador que le sigue inmediatamente después. El último grupo de figuras lo forman tres dovelas en las cuales identifico tres motivos tópicos en el arte románico, como son el "beard-puller", el "mouth-puller" y el orante. Es más que probable que los dos primeros aludan al vicio, quizás a la lujuria, como ya vimos al tratar las figuras separadamente, mientras que el orante ha de tener una significación positiva.

La utilización en Santa María de Carrión de la arquivolta figurada en sentido radial, supone una novedad absoluta en el ámbito del románico castellano-leonés. Tal solución tiene precedentes en el románico aragonés y navarro, particularmente, en las iglesias de Santa María y San Miguel de Uncastillo —la primera de ellas, algo anterior a la mitad del siglo XII— y en San Salvador de Leyre. La fórmula utilizada en Uncastillo se relaciona a su vez con portadas de Béarn, cuyo prototipo fue, la tantas veces citada iglesia de Sainte Marie-d'Oloron.

Como se ha visto ya, y veremos todavía, a lo largo de nuestro trabajo, las relaciones, tanto estilísticas como iconográficas, entre Santa María de Carrión y las portadas de Uncastillo y Oloron son muy estrechas (53). Tales conexiones se comprueban igualmente en la selección de los motivos empleados. Temas de la vida cotidiana concurren en la arquivolta interna de Oloron; los portadores de objetos, como vasijas, platos, etc., son frecuentes en las dos arquivoltas de Santa María de Uncastillo; algunos de los motivos tópicos registrados en Carrión, ya vimos que aparecen también en Oloron, aunque no en sus arquivoltas; también es propio de esta tradición escultórica la representación de vicios y de sus castigos, como vemos, posiblemente, en Saint Pierre de Sévignac, iglesia

(52) García Guinea relaciona estas figuras de músicos con los Ancianos del Apocalipsis y, deduce de su presencia en la arquivolta una fecha tardía para ésta. Véase, M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** p. 121-122. A juzgar por los demás temas de la arquivolta, no creo que sea posible hablar aquí de sujetos del Apocalipsis; me parece más adecuada una interpretación profana, quizá del tipo de la que da F. Eygun para la arquivolta de Avy-en-Pons, en Saintonge, donde habla de un concierto burlesco, tal vez influído por la literatura satírica; véase, F. EYGUN,**op. cit.,** p. 270. J. YARZA LUACES en, "Aproximació estilística i iconográfica...", p. 543, relaciona las dovelas con representaciones de músicos que aparecen en la portada de Santa María de Covet con el mundo de los juglares.

(53) Las conexiones de Santa María de Carrión con Oloron y Uncastillo, quizá sean debidas a las intensas relaciones históricas entre Aragón y Carrión durante el primer cuarto del siglo XII. Véase al respecto la introducción histórica hecha a este trabajo.

relacionada con Oloron; por último, hallamos igualmente en Oloron y Uncastillo figuras de animales repartidas entre los otros motivos de la arquivolta.

Según Lacoste, este tipo de arquivolta que formó escuela en Oloron y que de allí pasaría a España, tiene su origen en el Oeste de Francia, de donde procedería igualmente el gusto por lo anecdótico y pintoresco en su decoración. Lacoste se pregunta si el escultor de la arquivolta interna de Oloron no hará su obra movido por un simple deseo de agradar a un público campesino (54). Tal vez haya, en la temática de estas arquivoltas, una intención de acercarse al pueblo, pero añadiendo también temas que suponen una advertencia moral, como el castigo de vicios y las figuras demoníacas. Dentro del gusto por lo pintoresco y quizá con una intención satírica, habrá que poner un grupo de figuras de la arquivolta de Santa María de Carrión que presentan rasgos aparentemente masculinos y atuendo femenino. El sentido de estas figuras será posiblemente paródico, en relación con el carnaval y la idea del mundo al revés; pero su significado exacto no se puede precisar (55).

En Santa María de Carrión se inaugura pues, para Castilla y León, un tipo de portada que concentra buena parte de su escultura en las arquivoltas, sin una idea programática rigurosa, en apariencia. En tierras de Palencia, la arquivolta radial fue usada, en primer lugar en Santiago de Carrión y, a fines del siglo XII, en dos iglesias que derivan temáticamente de ésta, como son Arenillas de San Pelayo y la Asunción de Perazancas. García Guinea interpreta algunas representaciones de estas arquivoltas como imágenes de gremios (56). Es muy posible que en estos programas y, especialmente en el de Santiago de Carrión, fuera ya tomando cuerpo alguna idea coherente de conjunto, que en Santa María sólo se esboza en los términos vagos que son propios de una imaginería marginal.

---

(54) Véase, J. LACOSTE, "Le portail roman de Sainte Marie-d'Oloron", **Revue du Pau et du Béarn,** 1973, p. 22-23.

(55) Quizá sea indicado recurrir en este caso a las palabras que toma Canellas-López del libro de Huizinga, "El otoño de la Edad Media", para ilustrar el probable significado de las arquivoltas de Santa María de Uncastillo; en ellas se reflejan los dos estados psicológicos en los que agoniza la Edad Media: El llanto y la euforia carnavalesca. Véase, A. CANELLAS-LOPEZ, **Aragon roman,** p. 26-27.

(56) M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** p. 227. Plantea esta hipótesis para la iglesia de Arenillas.

3) Las figuras de las enjutas: "Constantino" y "Sansón"

Las enjutas de la fachada, entre los riñones de la arquivolta externa y el friso superior, se decoran con sendos relieves de pronunciado bulto. A la izquierda se encuentra un personaje masculino que monta 8
sobre una fiera cuyos rasgos recuerdan los de un león; muestra su torso desnudo, ligeramente vuelto en dirección al espectador, en el que destaca la esquemática forma de indicar las costillas a base de incisiones paralelas (57). No conserva ni la cabeza, ni los brazos, pero es probable que llevase las manos a la boca del león, como vemos en otras figuras de este tipo.

A la derecha de la puerta se figura un personaje montado a caballo. Viste indumentaria que indica su rango, lo mismo que el rico enjaeza- 9
do de su montura. Ciñe espada, cuyo puño tiene forma de T, y pasa su brazo izquierdo sobre ella, al parecer, para coger las bridas. También este personaje se encuentra hoy acéfalo, lo mismo que su montura. El caballo apoya su pata delantera derecha sobre la cabeza de un personaje, de rostro barbado, que se encuentra arrodillado y con los brazos extendidos.

Con respecto al posible significado de grupos de figuras con características similares a éstas, se han propuesto numerosas hipótesis, sobre todo en relación con el tema del caballero. Según los estudios realizados hasta ahora, de entre más de 50 ejemplos conocidos de jinetes de este tipo, la mayoría de éstos se localizan en zonas geográficas muy concretas: 36 en el Oeste de Francia (sobre todo Angoumois, Poitou y Saintonge), 9 en el Norte de España, y los demás ejemplos se reparten por diferentes zonas (entre otras Borgoña, Normandía, Provenza y Palestina) (58). Generalmente se trata de obras situadas, la mayoría de las veces, sobre rutas de peregrinación, principales o secundarias, y en los lugares de tránsito frecuente de viajeros (59). Por lo general, el caballero se representa en un edificio religioso. Según Crozet, se sitúa en la fachada occidental de las iglesias, bajo una arcada del lado izquierdo, caminando de izquierda a

(57) No es frecuente que la figura que cabalga un león, lleve el torso desnudo, aunque contamos con una serie de ejemplos en Galicia. En los tímpanos de las iglesias de Pazos de San Clodio (Orense) y Santiago de Taboada (Pontevedra) se representa a Sansón desquijarando al león y, el personaje bíblico, aparece desnudo. Véase sobre estos ejemplos gallegos, R. FERNANDEZ OXEA, "La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con la lucha de Sansón y el león", **Compostellanum,** X, 1965, p. 7-22.

(58) R. CROZET, "Le .hème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne", **Príncipe de Viana,** nº 124-125, 1971, p. 125-126.

(59) H. LE ROUX, "Les enigmatiques cavaliers romans: Saint Jacques ou Constantin?", **Les Dossiers d'archeologie,** 1977, p. 76.

derecha hacia una puerta o ventana central (60). Algunas veces acompaña al caballero como **pendant,** la figura de un hombre montado sobre un león, en el que se ha visto casi siempre la representación de Sansón desquijarando al león, símbolo de la fuerza y del poder sobre el mal, de la lucha de Cristo contra Satanás. La reiterada asociación de los dos temas dentro de un mismo conjunto escultórico ha de responder sin duda a una cierta comunidad de caracter simbólico (61).

El tema del caballero, en particular, ha sido objeto de numerosos estudios y controversias desde el siglo pasado, y aún hoy permanece sin aclarar (62). La hipótesis más difundida acerca del tema fue propuesta en 1922 por E. Mâle. Su interpretación se basaba en el parecido de estas estatuas o relieves con la estatua ecuestre del emperador romano Marco Aurelio, que durante mucho tiempo se creyó que representaba al emperador Constantino, y que se encontraba en la Edad Media junto al palacio papal de Letrán. En apoyo de su hipótesis, Mâle presentó un texto del cartulario de Saintes, fechado hacia 1148, en que un tal Guillaume David pedía ser enterrado, "sub Constantino de Roma qui locus est ad dexteram partem ecclesiae". Según este autor, el modelo para el caballero románico fue llevado a Francia por peregrinos que vieron en Roma la estatua ecuestre del supuesto Constantino (63). Aparte de este testimonio escrito presentado por Mâle en apoyo de la teoría constantiniana, había tradiciones relativas a algunas imágenes de caballeros que secundaban esta tesis, como en el caso de la estatua de Notre Dame-la-Grande de Poitiers, en la fuente de Limoges y en la iglesia de Aubeterre, en el Perigord. También apoyaban la interpretación a favor de Constantino, la inscripción con parte de las letras de "Constantinus" al lado de uno de los cuatro caballeros pintados en el baptisterio de San Juan de Poitiers y otra inscripción en un mosaico del baptisterio de Riez, en Provenza (64). Por otra parte, la figura de Constantino gozaba de gran prestigio en los primeros siglos de la edad media, pues era visto como el primer emperador cristiano; había sido

(60) R. CROZET, "Le thème du...", p. 127-128.

(61) Para una relación de lugares donde se asocia el caballero al hombre sobre el león, véase, R. CROZET, "Le thème du...", p. 137.

(62) Abbé ARBELLOT, "Memoire sur les statues équestres de Constantin, placées dans les églises de l'ouest de la France", **Bulletin de la Societé Archeologique du Haut-Limousin,** 1885, p. 1-34, y F. CABROL y H. LECLERO, **Dictionnaire d'archeologie chrétienne et de liturgie,** París, 1925, II, 2°, col. 2.697-2.698.

(63) E. MALE, **L'art religieux du XII siècle en France,** París, 1928, p. 248 y ss.

(64) R. CROZET, "Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes", **Gahiers de Civilisation Médiévale,** I, 1958, p. 29-30.

beatificado y su fiesta se celebraba el día dos de Mayo (65). El antropónimo Constantino aparece en textos de los siglos XI y XII, en Francia, Inglaterra, España e Italia, pero su uso fue más frecuente en el Oeste de Francia (66).

Alumnos autores, aún viendo en el caballero románico una representación de Constantino, no lo hacen derivar de la estatua romana. Para Porter procede de un tipo de caballero bizantino, representando a Constantino, que aparecía en un mosaico del Santo Sepulcro de Jerusalem (67).

Otros estudios dejan a un lado la relación con Constantino, y buscan otras probables fuentes de inspiración. Así surge la teoría del influjo señorial, que fue adoptada con diferentes matices por varios historiadores. El diccionario de Cabrol y Lechero ya recoge esta posible variante, sin salir de la tesis constantiniana: Pudiera ser que personajes importantes, llamados Constantino, recurrieran a representar a su santo patrón para sentirse también ellos representados, dado que los laicos no tenían cabida entre las imágenes de las iglesias (68). En época más reciente, historiadores como R. Crozet y H. Le Roux, también proponen esta hipótesis. Le Roux ve una posible relación de la figura ecuestre con benefactores o donantes de iglesia (69). Una teoría reciente que enlaza, en cierto modo, con la del influjo señorial es la de Y. Labande-Mailfert, que centra su estudio en la fachada de Parthenay-les-Vieux donde encontramos al caballero frente al hombre sobre el león; el caballero sería el símbolo del señor de Parthenay, o sea del "Regnum" y de los laicos, y la figura sobre el león sería el símbolo del arzobispo, del "Sacerdotium", de esta manera se expresarían fuerzas morales diferentes al servicio de la iglesia (70).

Otras teorías relacionan la imagen del caballero con las Canciones de Gesta y, en particular, con la literatura épica acerca de Carlomagno. Algunos autores intentan establecer una relación entre

(65) Véase, J. ADHEMAR, **Influences antiques dans l'art du moyen age francais,** Londres, 1939, p. 209.

(66) H. LE ROUX, "Figures équestres et personnages du nom Constantin aux XI et XII siècles", **Bulletin de la Societé des Antiquaires de l'ouest et des musées de Poitiers,** XII, 1974, p. 382-384. El antropónimo "Constantinus" era usado tanto por gente de condición humilde como por señores locales.

(67) A. K. PORTER, **Pilgrimage Roads,** I, p. 187-192. Indica que una posible fuente para estos caballeros sea la minatura, ya que la mayoría son en relieve.

(68) F. CABROL y H. LECLERQ, op. cit., col. 2.699.

(69) H. LE ROUX, "Figures équestres et...", p. 387.

(70) Y. LABANDE-MAILFERT, "L'iconographie des laïcs dans la societé religieuse aux XI et XII siècles", **I laici nella "Societas Christiana" dei secoli XI e XII. Atti di terza settimana internazionale di studio,** Mendola, 1965, p. 488-529. Hay que tener en cuenta, según la autora, que el laico en la Edad Media era siempre visto bajo la perspectiva del clero.

Carlomagno y Constantino. Así Montesquieu-Fezensac, recuerda que existía la costumbre de poner en paralelo al emperador reinante en Occidente con el primer emperador cristiano (71). Para L. Seidel, Carlomagno y sus sucesores tratarían de emular a Constantino, produciéndose, en algunos casos, como este de la figura del caballero, "una evocación del pasado en el presente" (72).

Por otra parte hay teorías que relacionan al caballero con la historia de la época, como hace P. Deschamps que propone ver en el caballero a un cruzado que triunfa sobre el Islam (73).

Una tesis que aboga por un origen hispano de la figura, es la de A. de Apraiz que trata de ver en los caballeros una representación del "Santiago Matamoros", según la leyenda de la batalla de Clavijo y del llamado Tributo de las Cien Doncellas que, por cierto, ha dado lugar al desarrollo de una leyenda local en torno al origen de la iglesia que aquí se estudia (74).

Como hemos visto la tesis constantiniana de E. Mâle es la que goza de mayor aceptación, y algunas teorías surgidas posteriormente la toman como base haciendo resaltar diferentes matices. A partir de 1958, Crozet refuta esta teoría y apunta la existencia de varios prototipos de imágenes imperiales que pudieron influir en el establecimiento de la iconografía del caballero románico. Para él, la tesis constantiniana tendría más valor si se apoyara en ejemplos existentes en la ruta de peregrinación hacia Italia, donde no encontramos ningún caballero comparable, en tamaño e importancia, a los del Oeste de Francia (75). Crozet se refiere también a la teoría de Santiago, elaborada por Apraiz, que según él es digna de atención aplicada a ejemplos españoles, pero no es válida para los casos franceses.

---

(71) B. de MONTESQUIEU-FEZENSAC, "L'arc d'Eginhard", **Cahiers Archeologiques,** VIII, 1956-1957, p. 166.

(72) L. SEIDEL, "Constantine and Charlemagne", **Gesta,** XV 1976, p. 237-240.

(73) La interpretación que da Paul Deschamps la recoge, R. CROZET, "Nouvelles remarques sur...", p. 34.

(74) Para el tema del caballero en relación con Santiago, véase, A. de APRAIZ, "Las representaciones del caballero en las iglesias del Camino de Santiago", **Archivo español de arte,** XIV, 1940-1941, p. 384-396; L. VAZQUEZ DE PARGA, "Algunos aspectos de la influencia de la peregrinación compostelana en la iconografía artística", **Compostellanum,** X, 1965, p. 449-463. Sobre el tema de la batalla de Clavijo y el Tributo de las Cien Doncellas véase, J. CANTERA ORIVE, **La batalla de Clavijo.** Un estudio reciente sobre la figura del "Santiago Matamoros" es el de, A. SICART GIMENEZ, "La iconografía de Santiago ecuestre en la edad media", **Compostellanum,** XXVII, 1982, p. 11-32.

(75) R. CROZET, "Le théme du...", p. 139-143. Crozet hace también una revisión del texto del cartulario de Saintes y lo interpreta de forma diferente a E. Mâle; para él, la expresión "qui locus est" hace alusión a una tumba, en la que reposaría un tal Constantino de Roma, un personaje de Saintonge que al parecer fue como peregrino a Roma.

Antes se comentó que a veces acompaña al caballero una figura de un hombre sobre un león, formando dos grupos con un probable simbolismo complementario o común. Tres investigadores se han ocupado del problema: Y. Labande-Mailfert cuya teoría, centrada en el caso de Parthenay-les-Vieux, ya vimos antes; Montesquieu-Fezensac que estudia una obra de época carolingia —el arco de Eginardo—, y relaciona al soberano reinante, representado como caballero, con Constantino y triunfante sobre el león como un nuevo David (76). Estas dos teorías se centran en dos obras particulares y de épocas diferentes, por lo que no sirven para ser planteadas a nivel general. Para los ejemplos hispanos contamos con una tercera hipótesis, propuesta por M. Ruiz-Maldonado en 1978; para esta autora, cuando el caballero va acompañado por la otra figura montada sobre el león propone que se trate de la representación de un ciclo de la vida de David (77).

. . . . . .

Tras esta revisión del estado en que se encuentra el estudio de estas figuras, pasaremos de nuevo al caso de Santa María de Carrión. Los diferentes autores que estudiaron estos relieves plantearon muy diferentes hipótesis en cuanto a su significado. A fines del siglo pasado, Quadrado habla de dos caballeros, "uno montado en un corcel y otro en una fiera muy brava", y sugiere que estén en relación con la representación del Tributo de las Cien Doncellas (78). R. Revilla Vielva vio en estos relieves a un jinete con atuendo real, en la enjuta derecha, y a una "jineta", totalmente desnuda, montada sobre un animal similar a un caballo, con garras y patas de león, en la enjuta izquierda (79). P. Rodríguez Muñoz, se refiere también a dos caballeros al extremo del friso, pero no plantea ninguna hipótesis acerca de su

(76) B. de MONTESQUIEU-FEZENSAC, art. cit., p. 171.

(77) M. RUIZ-MALDONADO, "El "caballero victorioso" en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos", **Boletín del Seminario de arte y arqueología de Valladolid,** XLV, 1979, p. 271-286. De la misma autora, y publicado en la misma revista, en el artículo titulado "Un nuevo ejemplo del caballero victorioso en relación con el ciclo davítico", XLIX, 1983, p. 457-460. Según la autora, David y Sansón son sentidos como prefiguraciones caballerescas y se les cita en la épica medieval, donde se les considera modelo, "exemplo" y espejo de caballeros; véase esta relación en, M. RUIZ-MALDONADO, "La contraposición "superbia-humilitas". El sepulcro de Doña Sancha y otras obras", **Goya,** nº 146, 1978, p. 80-81.

(78) J. Mª QUADRADO, **Valladolid, Palencia y Zamora,** p. 479.

(79) R. REVILLA VIELVA, "Camino de Santiago. (Pueblos enclavados en la ruta de la provincia de Palencia)", **Boletín de la Inst. Tello Téllez de Meneses,** nº 11, 1954, p. 27. Este es el único trabajo donde se identifica al personaje de la enjuta izquierda como femenino.

significado (80). Para J. Mª de Azcárate, se trata de representaciones de Sansón y Constantino (81). A. K. Porter, estableció una comparación entre el caballero de Carrión y el de Armentia (Alava), y relaciona a aquél con Constantino, aunque cita también la teoría de Santiago (82). L. Huidobro identifica las figuras con San Martín y Sansón, que simbolizan la caridad con el prójimo y la fuerza respectivamente (83). García Guinea acepta la interpretación tradicional de Sansón para la figura situada a la izquierda, mientras que para el personaje de la derecha recoge una serie de opiniones, inclinándose, al parecer, por ver en él la representación de Constantino (84). A. de Apraiz también relacionó a este caballero con Santiago, lo mismo que otros jinetes existentes en las rutas compostelanas, además de recalcar en nuestro caso la leyenda del Tributo de las Cien Doncellas (85). Dos de los estudios más recientes sobre la figura del caballero tratan también el ejemplo de Santa María de Carrión; por una parte Crozet sugiere que sea Santiago o Constantino, y por otra, M. Ruiz-Maldonado lo identifica como un guerrero (86).

Si consideramos estas hipótesis, se comprobará que la mayoría de ellas se centran en la figura del caballero y no tienen en cuenta al otro personaje que se sitúa enfrente. Según señala Crozet, es muy probable que la colocación de las dos figuras, una frente a otra, a ambos lados de una puerta o ventana central, a modo de escolta o guardianes, encierre algún simbolismo particular. En España no hay otros ejemplos que reúnan a las dos figuras en el formato y situación en que aparecen en Carrión, ya que normalmente, si sus dimensiones son grandes, aparece el caballero sólo, como en el caso de Armentia, y en caso de conjuntarse los dos temas, éstos suelen ir en capiteles (87). El paralelo geográfico más próximo que reune las figuras dispuestas de forma relativamente similar en una fachada, lo encontramos en la

(80) P. RODRIGUEZ MUÑOZ, "Iglesias románicas palentinas", p. 56.
(81) J. Mª de AZCARATE, **Monumentos españoles**, Madrid, 1954, II., p. 443.
(82) A. K. PORTER, **Pilgrimage Roads**, I, p. 192.
(83) L. HUIDOBRO, **Las peregrinaciones jacobeas**, II, p. 528.
(84) M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia**, p. 123.
(85) A. de APRAIZ, art. cit., p. 391-394.
(86) R. CROZET, "Le thème du...", p. 140 y M. RUIZ-MALDONADO, "El "caballero victorioso" en...", p. 277.
(87) En España encontramos a los dos personajes en: Un capitel de San Lorenzo de Vallejo (Burgos), un capitel de Aguilar de Bureba (Burgos), un capitel de la Seo de Lérida, un capitel de la colegiata de Toro (Zamora) y un capitel del claustro de Santillana del Mar (Santander). Véase un análisis de estos ejemplos y otros en M. RUIZ-MALDONADO, arts. cits. Para casos españoles donde aparezca el caballero sólo pueden verse también, A. de APRAIZ, art. cit. y J. Mª LACARRA, "Imágenes de caballeros", **Príncipe de Viana**, nº 5, 1941, p. 37-39.

iglesia de Sainte Marie-d'Oloron, situada en una de las rutas de peregrinación a Compostela que pasaba por Jaca. Hay que advertir que allí, sin embargo, el **pendant** del caballero es un león andrófago y que los hombres que presumiblemente lo combaten, esgrimiendo mazas, se figuran en la arquivolta (88).

En el caso de Carrión, y sin duda en todos los demás, creo que no se debe tomar a las figuras como motivos aislados para proceder a su interpretación, sino que habrá que tener en cuenta las restantes esculturas que las rodean. La interpretación que ha de darse a los personajes de las enjutas estaría en función del que sin duda sería el tema clave de la fachada: El friso con la Adoración de los Magos. Si allí se expone, como luego veremos, el reconocimiento de Jesús como único Dios y Rey por todos los pueblos y rayes de la tierra, no sería extraño que en las enjutas se reforzara esta idea, representando por un lado a Constantino, el primer emperador cristiano y vencedor del paganismo y, por otro lado a David, cuyo triunfo sobre el león, símbolo del mal, prefiguraría igualmente el triunfo de Cristo y su iglesia (89).

Una idea que tampoco se puede dejar a un lado es la probable implicación o alusión del tema del caballero al poder laico. Es muy posible que, además de la interpretación que pudiera ser llamada original u "oficial", surgieran otras, más populares, ligadas tal vez a intereses profanos y fomentados en tal caso por el importante papel histórico que la villa de Carrión desempeñó en la primera mitad del siglo XII (90).

Aparte de la interpretación ligada al programa escultórico y de la interpretación histórica, también cabe ser planteada una hipótesis que considere a estos personajes con un carácter apotropaico. El motivo del caballero y el del hombre sobre el león, serían tan usados que figurarían en el repertorio de los escultores como tema frecuente, pero poco a poco irían perdiendo su significado primitivo y se utilizarían con carácter decorativo, o bien adaptando su significado según su

(88) Hay una reproducción de las figuras de Oloron en, B. RUPRECHT, **Romanische Skulptur,** lám. 212 y 217.

(89) La idea de Constantino u otro personaje importante, dentro del cristianismo, venciendo simbólicamente al paganismo sería destacada, probablemente, en los reinos cristianos del Norte de la Península, que en el siglo XII se hallaban en plena lucha contra el Islam. También es frecuente la asociación de Carlomagno con la Reconquista. Sobre esta cuestión véase, D. L. SIMON, "Roland, the Moor, the Pilgrim and Spanish Romanesque Sculpture", **State University College at Cortland,** XII century, Acta II, s. l., 1975, separ. y L. VAZQUEZ DE PARGA y J. URIA RIU, **Las peregrinaciones a Santiago,** Madrid, 1949, I, p. 499-503.

(90) Véase el friso.

localización lo requiriese (91). Con el uso frecuente, las figuras se convertirían en un llamado "motivo vacío", desde el punto de vista iconográfico, aplicándose a diferentes conjuntos, muy lejos de su intención original.

4) El friso

Corona la portada un largo friso, de relieve bastante acentuado, formado por diez u once placas de piedra que se sitúan sobre las arqui- IV
voltas y en la cara interior de los arbotantes (92). La construcción de estos arbotantes, posterior a la de la iglesia, supuso la alteración del estado original del friso, que en principio estaría colocado todo él a lo largo del muro, como vemos en los casos de las iglesias de Santiago, también en Carrión, y en San Pedro de Moarves (93). Es posible que, con estas reformas, se haya alterado también el orden primitivo de los relieves. Para su descripción seguiré su orden actual, de izquierda a derecha.

En la cara interior del arbotante izquierdo, se encuentra la figura de 18
la Virgen con el Niño, sentada en un amplio trono que se decora con labores propias de talla en madera, y flanqueado por columnas rematadas en bolas (94). La Virgen se muestra totalmente frontal. En su mano derecha parece que llevaba un objeto que hoy no se puede identificar, y apoya su mano izquierda sobre la rodilla correspondiente (95). Por su posición, de absoluto hieratismo, la Virgen aparece aquí como trono de Jesús, como "Sedes Sapientiae" (96). Cubre su cabeza con un velo que le cae sobre los hombros, y es muy probable que

(91) Para estudiar la transformación del simbolismo de esta imagen véase, J. Mª LACARRA, "Imágenes..." y CH. DARAS, "Reflexions sur les statues équestres representant Constantin en Aquitaine", **Bulletin de la Societé des Antiquaries de l'Ouest,** X, 1969, p. 152.

(92) El número de placas según los personajes sería: 1 para la Virgen con el Niño, 1 probablemente para los Reyes de la Adoración, 3 para los Reyes a caballo, 1 para el Herodes central, 2 o 3 para los Reyes ante Herodes y 2 para la escena de la Matanza de los Inocentes. En cuanto a la colocación de los arbotantes, véase el capítulo sobre la arquitectura de la iglesia.

(93) M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** láms. 105-106 y 135-138.

(94) Tronos de este tipo se encuentran en ejemplos del Sur de Francia, como el relieve de la Adoración de los Magos de Fontfroide (Hérault) y el tímpano de la fachada Este de Saint Guilles-du-Gard, en Provenza. Véase para estos ejemplos, A. K. PORTER, **Pilgrimage Roads,** IX, láms. 1301 y 1386. Este tipo de trono debió ser una pieza de mobiliario de uso frecuente en la época, pues aparece en otras representaciones como, por ejemplo, en una figura procedente de la antigua catedral de Pamplona; véase, F. IÑIGUEZ y E. URANGA, **Arte medieval navarro,** II, lám. 41, a.

(95) G. SCHILLER, **Iconography of Christian Art,** Londres, 1972, I, p. 108. Según esta autora, en las escenas de la Epifanía la Virgen, a veces, coge un tallo, un globo o una manzana.

(96) Véase al respecto, I. H. FORSYTH, "Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", **The Art Bulletin,** L, 1968, p. 215.

DESARROLL

LAMINA IV

EL FRISO

estuviese coronada. Su vestido, de mangas que se ensanchan en la parte inferior, sigue modas convencionales el siglo XII. La figura del niño está de perfil hacia la derecha, a donde volvería su cabeza, hoy perdida; eleva sus dos manos, veladas por un amplio manto, como si fuera a bendecir o, mejor, a recoger los dones que le ofrecen los Reyes Magos, que tiene delante. Su actitud es comunicativa frente a la de María. Tras el trono donde se encuentran ambos, hay una especie de rosáceas de largo tallo, colocadas a los lados de María, con una probable intención simbólica. Según H. Toubert, vegetaciones similares a los lados de la Virgen simbolizan a Esta como "Terra Promissionis", en la cual germinó el fruto de la salvación (97).

Siguiendo hacia la derecha, aparecen tres figuras en diversas posi- 18
ciones, que son fácilmente identificables como los Reyes Magos adorando a Jesús. Las figuras están actualmente separadas; mientras que dos se encuentran embutidas en el arbotante izquierdo, la tercera aparece ya en el muro de la iglesia. En origen estarían las tres juntas y talladas quizás en la misma placa. Como es habitual, con sus diversas actitudes desarrollan un mismo movimiento gradual, en sus sucesivas fases: El Rey que se encuentra ante el Niño está ya rodilla en tierra; él que le sigue aparece arrodillándose y el tercero esboza el mismo movimiento, doblando tan sólo una rodilla (98). El acto de arrodillarse es tomado del ceremonial de la corte del momento, el vasallo se arrodilla ante el soberano para ofrecerle el vasallaje feudal (99). Los dos primeros reyes llevan ofrendas en forma de "pyxides" esféricas (100); el tercero no parece llevar nada en las manos. Los tres reyes se engalanan con lujosos ropajes, bastante bien conservados en las dos

(97) H. TOUBERT, "Une fresque de San Pedro de Sorpe et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga", **Cahiers Archeologiques,** XIX, 1969, p. 187, nota 50. En nuestro caso llama la atención la disposición de las plantas a los lados de María, una aparece de frente y otra con la flor hacia dentro. También sorprende la forma extraña de estas flores que semejan girasoles, plantas heliotrópicas que siguen al sol. ¿Encerrará algún simbolismo en relación con el nacimiento de Jesús esta representación de los girasoles?

(98) Véase un ejemplo de esta descomposición del movimiento en la Adoración del tímpano de Saint Bertrand de Conminges; A. K. PORTER, **Pilgrimage Roads,** IV, láms. 323-325.

(99) El motivo del Rey de rodillas es tomado del ceremonial de la corte, y hasta fines de la Edad Media no se tomará como expresión de piedad y adoración. Véase, G. SCHILLER, **op. cit.,** I, p. 111. Para E. Mâle el gesto tiene influjo del teatro; véase sobre el tema, E. MALE, "Les Rois Mages et le drame liturgique", **Gazette-des-Beaux-Arts,** IV, 1910, p. 264.

(100) Según L. REAU, **Iconographie de l'art chrétien,** París, 1955-1959, II, 2º, p. 242, los recipientes en donde llevan sus ofrendas los Magos varían, siguiendo las modas de la orfebrería. Los botes esféricos se representan con frecuencia en el siglo XII, por ejemplo en la Adoración de Fontfroide, señalada en nota número 94. Los Magos portan también recipientes similares en una Adoración en marfil conservada en el Victoria and Albert Museum de Londres, a la cual se ha querido atribuir origen hispano; véase, C. BERNIS MADRAZO, "La Adoración de los Reyes del siglo XII...", p. 82-84.

primeras figuras, tratados a base de bandas paralelas, y se calzan con zapatos que rematan en punta. Los tres tienen barba, pero de diferentes tamaños; más larga la del primero, que tiene también largos cabellos, lo cual puede indicar una mayor edad y autoridad frente a los otros dos. Sus coronas se decoran con una orla de rombos (101).

Tras este grupo de la Epifanía, y siguiendo siempre hacia la derecha, 18
nos encontramos con tres figuras a caballo, esculpidas cada una de ellas en una placa de piedra, pero que indudablemente formaron siempre parte de un mismo grupo. Cabalgan de derecha a izquierda en dirección a la Virgen. Parece que vestían ricos ropajes y que sus monturas iban también lujosamente enjaezadas, como vemos en el caballo representado en la enjuta derecha de la misma portada. La primera figura coge las riendas con la mano izquierda, como harían probablemente las otras dos, y señala algo con su mano derecha, quizá la estrella que guió a los Magos, si bien ésta no se ve representada. Su estado de conservación poco más permite decir de ellas. Por la situación de estos tres personajes, su número y la dirección que siguen, parece que nos encontramos otra vez ante los tres Reyes, probablemente camino de Belén (102). Sería pues un episodio anterior al de la Epifanía, que ya comentamos.

A continuación se encuentra la figura que constituye actualmente el 19
eje del friso, sobre la puerta de acceso a la iglesia. Se trata de un personaje barbado, sentado en un trono cuyas patas y brazos lo forman dos animales híbridos, con cuerpo de ave, cuello largo y cabeza de felino. El personaje apoya su mano izquierda sobre uno de los brazos del trono y, en la mano derecha, lleva un cetro rematado en una flor de lis. Viste una túnica con manto abierto, tratados ambos a base de bandas paralelas, y se toca con una corona que forman dos orlas decoradas entre anillos. Dirige su cabeza hacia la derecha a un personaje que la habla, arrodillado ante él, y que apoya su mano izquierda en su rodilla derecha. Este tiene también barba larga y, aunque está muy deteriorada, parece llevar igualmente corona; por su tipo físico se relaciona con el primer rey que ofrece sus presentes al Niño, y su gesto de señalar algo con la mano nos recuerda el rey que está apuntando a la estrella que los guía. Siguiendo estrictamente el orden del relato, estas dos figuras pueden representar al rey Herodes y a uno de los

(101) Se ve una corona de este tipo en el relieve que representa a David en la Puerta del Cordero de San Isidoro de León; véase, A. K. PORTER, **Pilgrimage Roads**, VI, lám. 696.

(102) Como veremos, más adelante, al tratar las reconstrucciones hipotéticas del friso, la escena de los Reyes a caballo se puede prestar a dos interpretaciones, la de su ida a Belén o la de su regreso.

Magos, que viene a preguntarle donde ha de nacer el Mesías. Al lado de este rey, hacia la derecha, se encuentran dos figuras de pie, probablemente masculinas, que parecen relacionarse con la misma 19
escena. El primero de ellos, sin cabeza, luce un manto abrochado sobre el hombro derecho, y lleva en su diestra una especie de cetro. Aunque se dirige caminando hacia la izquierda, su tronco y cabeza se vuelven hacia la derecha para enlazar con la figura que le sigue. Este nuevo personaje camina también dirigiéndose a la izquierda, apoyándose en un bastón del que apenas quedan trazas (103). Dada su posición junto al grupo de Herodes hablando con uno de los Magos, estas dos figuras podrían ser los otros dos reyes, en camino hacia el palacio de Herodes.

La última figura que se ve actualmente en el friso mural es la de un 20
rey sentado bajo un baldaquino. La figura es de las mejor conservadas de la serie; sólo aparece partido el arco del baldaquino, y da la impresión de que la placa no encaja bien bajo el canecillo. Esto nos puede hacer pensar que la figura fue cambiada de lugar, teniendo además en cuenta que se encuentra al lado del arbotante derecho. El monarca, barbado y con una alta corona, viste un manto abrochado en el hombro derecho sobre un brial, que parece que tiene las mangas ensanchadas a la altura del codo o bien puede tratarse de un sobrevestido. En la mano derecha porta una espada, apoyada en el hombro, y con la mano izquierda parece dar órdenes a un personaje que se encuentra hoy en la cara interior del arbotante derecho. En una
figura similar del Portail Royal de Chartres, coronada y con una espa- 20
da en la mano, se identifica a Herodes dando la orden de la Matanza de los Inocentes (104). En nuestra portada podría tratarse de la misma escena, mutilada a causa de las obras de instalación de los arbotantes.

. . . . . .

El friso de Santa María de Carrión nos ofrece, pues, un detallado
ciclo de Epifanía, sin mayores problemas de interpretación. Lo que IV
resulta en él desconcertante es la colocación de ciertas figuras o grupos, ya sea por razones que atañen el orden interno del relato o a la jerarquía ideológica de los personajes. Que la narración discurra de derecha a izquierda puede ser raro, pero en modo alguno excepcional.

---

(103) Es normal que al ser los Magos patronos de peregrinos y viajeros, como comentaremos más adelante, lleven un bastón como atributo del caminante. En el Portail Royal de Chartres, en la escena de la audiencia ante Herodes, los Reyes se apoyan en bastones; y véase este ejemplo en, A. HEIMANN, "The capital frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres", **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,** XXXI, 1968, p. 79-80, lám. 33, a, 17-16. Vemos también a los Reyes portadores de bastones en el marfil citado en nota número 100 y en los restos de un tímpano de Santa María de Uncastillo. Para este último ejemplo véase, A. K. PORTER, **Escultura románica española,** Barcelona, 1929, II, lám. 154.

(104) A. HEIMANN, art. cit., p. 80.

Más anómalo —aunque tampoco insólito— es que este orden no se respete del todo, pues el ciclo queda encabezado así por el episodio de la Matanza de los Inocentes, al que en rigor cronológico correspondería 20
el último lugar. Cabe explicar esta solución viendo en dicho episodio una suerte de "excursus" o apéndice de la escena central —Herodes recibiendo a los Magos—, con lo que el hilo narrativo sería doble y en direcciones divergentes: A partir del Herodes central, el relato se desarrollaría simultáneamente en dos secciones, de derecha a izquier- 18
da (cabalgata de los Magos y Epifanía) y de izquierda a derecha (los Magos aproximándose a Herodes y la Matanza de los Inocentes). 20

Si esta fue la original puesta en escena del ciclo, no dejará de sorprender que a un personaje tan negativo como Herodes se le haya otorgado el honor de presidir el friso, sobre el eje mismo de la entrada, mientras se relegaba a la Virgen con el Niño a un lugar extremo y 18
marginal; máxime, en una iglesia dedicada a María, en la que su efigie, como sucede en tantas figuraciones de la Epifanía, podía desempeñar a la vez el papel de imagen titular (105). Aunque sólo sea a título especulativo, creo por ello que ha de contemplarse la posibilidad de que el orden primitivo del friso haya sido alterado con ocasión de la implantación de los arbotantes y del pórtico. Algunas anomalías que se observan en el ensamblaje de las losas del friso con las metopas y canecillos que lo coronan, parecen indicar en efecto, que las placas que hoy se encuentran embutidas en los contrafuertes no fueron las únicas afectadas por las reformas (106).

Cualquier intento de restitución ideal del supuesto estado primitivo del friso ha de aceptar como premisa que el orden de la narración hubo de ser, al menos predominantemente, inverso al de nuestra lectura habitual de izquierda a derecha: Los tres grupos de Magos se orientan o desplazan de derecha a izquierda y es dudoso que esta línea general de movimiento en el espacio se viera contradicha por el movimiento del relato en el tiempo. Si nos ajustamos a un estricto orden cronológico de los acontecimientos, habría pues que situar, de derecha

(105) La iglesia está bajo la advocación de Santa María de la Victoria o Santa María del Camino. En el "Memorial de cosas notables" recopiladas por Juan de Cisneros y Tagla en el año 1616, se pretende que ya a fines del siglo VIII existía en el lugar, donde está la iglesia actual, una ermita con una imagen antigua de Nuestra Señora, llamada del Parral. En el interior de la iglesia se encuentran actualmente dos imágenes Góticas de la Virgen con el Niño. Sobre la duplicidad de funciones de ciertas imágenes que forman parte de un conjunto narrativo y actúan a la vez como imagen de culto véase, I. H. FORSYTH, "Magi and Majesty...", p. 215-222 y S. MORALEJO ALVAREZ, **Escultura gótica en Galicia. (1200-1350)**, Santiago, 1975.

(106) M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia**, p. 120, llama la atención sobre el cuidado que se puso en la conservación de las piezas a la hora de colocar los arbotantes.

a izquierda (hipótesis A), a los Magos ante Herodes, seguidos de su cabalgata, de la Epifanía y, finalmente, de la Matanza de los Inocentes. Esta solución permitiría desplazar a Herodes de su inmerecida posición de privilegio, pero esta no quedaría garantizada para María, pues el centro del friso correspondería entonces a los Magos a caballo. Podría también objetarse a esta hipótesis la monótona reiteración resultante del grupo de Magos, primero como jinetes y a continuación arrodillándose, en la amplia sección central del friso, para la que no faltan sin embargo paralelos.

Si, por el contrario, decidimos otorgar al grupo de María y el Niño la posición axial (hipótesis B), sobre la portada, tendríamos que imaginar necesariamente a su derecha a los tres Magos en Adoración precedidos por la entrevista de éstos con Herodes. Para contrapesar esta larga secuencia, sólo tendríamos, para el otro lado, la escena de la Matanza de los Inocentes, a no ser que interpretáramos la cabalgata de los Magos como el regreso de éstos a su tierra, episodio rara vez representado pero que no carece del todo de paralelos (107). Que esta posible escena antecediera o no a la de la Matanza de los Inocentes parece ya irrelevante para la cuestión de fondo que aquí se trata (108).

No se me oculta que cualquiera de las dos alternativas aquí apuntadas presenta sus inconvenientes al lado de los argumentos que las apoyarían, y que de éstos tampoco carece la actual disposición del friso, que tiene al menos a su favor una clara distinción entre una zona 20
en la que impera Herodes (la derecha, que es la izquierda objetiva del portal) y otra en la que el polo de atracción lo constituyen María y el 18
Niño (109). El contraste entre estos dos polos, queda en cualquier caso

(107) La escena del regreso de los Magos rara vez es representada. Encontramos un ejemplo en una placa de marfil conservada en Lyon (Musée des Antiques), datada en el siglo IX; véase en, W. GOLDSCHMIDT, **Die Elfenbeinskulpturen,** Berlín, 1969, I, lám. XXVII, fig. 68. También se representa el retorno de los Magos a caballo en las pinturas murales de la iglesia Saint Aignan de Brinay-sur-Cher (Berry), datadas entre el segundo cuarto y mediados del siglo XII; véase, O. DEMUS Y M. HIRMER, **La peinture murale romane,** París, 1970, p. 140, lám. 121.

(108) En el Evangelio de San Mateo y en los Apócrifos se entiende que la Matanza tuvo lugar después de la partida de los Reyes. Mateo dice: "Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los Magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén..." (Mateo 2,16).

(109) Estos dos grupos presentan la oposición verdadero-falso rey, ya planteada desde los primeros tiempos del arte cristiano. En el sarcófago de San Ambrosio de Milán, fechado hacia 380-390, en uno de los lados mayores de la tapa vemos, a la derecha de un "clipeus" central la Adoración de los Magos y a la izquierda los tres Hebreos ante Nabucodonosor negándose a adorar al ídolo, como antítesis de la otra escena. Sobre este ejemplo paleocristiano véase, A. GARCIA BELLIDO, **Arte romano,** Madrid, 1979, p. 763, lám. 1.295. Para los paralelos tipológicos de la Adoración y los temas bíblicos con que suele asociarse, consúltese, G. SCHILLER, **op. cit.,** I, p. 97-110. Un ejemplo románico en el que aparezca esta oposición de

potenciado en mayor o menor grado en cualquiera de las hipótesis consideradas, al igual que el énfasis en el itinerario de los Magos —no sólo físico, sino también espiritual— que es característico en tantos ciclos de este tipo. No sabría, pues, decidirme con absoluta certeza por ninguna de las alternativas propuestas. El plantearlas, al menos, era sin embargo obligado, habida cuenta tanto de las vicisitudes sufridas por el edificio como de las aparentes anomalías que el friso presenta.

. . . . . .

El tema de la Adoración de los Magos es precoz y frecuente en el Románico español, tanto en escultura como en pintura. Según Porter, en la portada de las Platerías se encontraría el más antiguo ejemplo de representación de la Epifanía en un tímpano, y con él se inauguraría una importante serie, con paralelos ultrapirenaicos, que alcanzó hasta el período Gótico (110). Similar honor conoció el tema en la pintura catalana, donde se le otorgó el excepcional marco de los programas absidales (111).

En tierras de Palencia, tenemos una Epifanía, anterior cronológicamente a la que nos ocupa, en un capitel de San Martín de Frómista (112). El viaje de los Reyes a caballo aparece en pilas bautismales palentinas, con la probable intención simbólica de relacionar la

---

grupos, es probable que exista en la fachada de Platerías de la catedral de Santiago, en donde la coronación de Pilatos y la de Jesús quizás hagan alusión a dos tipos de reino: El reino celeste y el reino terrestre. Esta hipótesis de los dos reinos opuestos aparece planteada por, S. MORALEJO ALVAREZ, "Saint Jacques de Compostelle: Les porails retrouvés...", p. 99.

(110) Véase, A. K. PORTER, "Spain or Toulouse? and other questions", **The Art Bulletin,** VII, 1924, p. 3-25. Entre los numerosos ejemplos de Epifanía que existen en el Sur de Francia podemos señalar, entre otros: Un capitel del claustro de Moissac, el tímpano de Saint Bertrand de Conminges, un capitel de Saint Etienne de Toulouse y los ejemplos de Fontfroide, ya citado, y la Daurade; véanse en, A. K. PORTER, **Pilgrimage Roads,** IV y IX. En España encontramos importantes representaciones de la Adoración además del ejemplo citado de Platerías. Destacan los tímpanos de San Pedro el Viejo de Huesca y Santa María de Uncastillo, en Aragón. Dentro de Castilla hay una Virgen procedente del monasterio de Sahagún, que Porter supone que formó parte de una Epifanía, al igual que la Virgen de la catedral de Solsona. Las representaciones de la Adoración de los Magos son muy numerosas en el románico español, pero aquí nos limitamos a citar ejemplos que entran en las márgenes cronológicas en que se inscribe nuestra portada. Sobre los ejemplos aragoneses véase, A. CANELLAS-LOPEZ, **Aragon roman,** lám. 120 (San Pedro el Viejo). Para la reproducción del tímpano de Uncastillo remito a nota número 103. El caso de la Virgen de Sahagún es tratado por Porter en el artículo citado al principio de esta misma nota.

(111) Algunos ejemplos a destacar son: Santa María de Taull, Santa María d'Esterri d'Aneu y Sant Martí de Fenollar. Sobre pintura románica en Cataluña véanse, S. ALCOLEA Y J. SUREDA, **El románico catalán. La pintura,** Barcelona, 1975 y J. SUREDA, **La pintura románica en Cataluña,** Madrid, 1981.

(112) M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** lám. 55.

Epifanía con el Bautismo (113). Los episodios relativos a Herodes son en cambio poco frecuentes en la escultura de la región; encontramos sólo dos capiteles con la Matanza de los Inocentes, en Santa Cecilia de Aguilar de Campóo y el monasterio de la misma villa (114).

En el resto de la Península, no se encuentra ningún ciclo escultórico monumental que aborde con tanto detalle el relato que nos ocupa. En Francia sólo podría citar como paralelos, los frisos narrativos de Saint-Trophîme de Arles, en Provenza, y el Portail Royal de Chartres (115). Es más que probable que las fuentes de los tres frisos se encuentren en la ilustración de manuscritos, lo que explicaría en el caso de Carrión, las dificultades ya comentadas a la hora de adaptar una simple secuencia narrativa a las exigencias de composición y jerarquía que impone un formato monumental. La decisión de trasponer un prolijo relato miniado en relieve de gran módulo no ha de ser ajena a la importancia que adquirió por entonces el drama litúrgico, que tuvo precisamente entre sus temas preferidos el de la Epifanía (116). No estará de más, por ello, recordar que la manifestación dramática más antigua que se conserva en España es el llamado "Auto de los Reyes Magos", recogido en un manuscrito del siglo XIII, pero que, al parecer ha de ser anterior (117).

Además de este posible influjo del teatro religioso, hay que tener en cuenta que los Reyes Magos eran considerados en esta época como patronos de peregrinos y viajeros, por lo que su presencia en una iglesia que se encontraba en pleno camino de peregrinación a Santiago —Santa María del Camino era su advocación—, resultaba particularmente oportuna.

Ya en un orden ideológico general, no se olvidará el simbolismo fundamental que encierra el tema de la Adoración de los Reyes, como figura del reconocimiento de Jesús como Dios y Rey por los Gentiles y del peregrinar de éstos y de toda la humanidad hacia la constitución de la "Ecclesia" (118). La figura repetida de Herodes refuerza esta idea de la Divinidad y realeza de Jesús, en contraposición, como ya vimos con el falso rey que aquél encarna.

---

(113) Los Reyes aparecen a caballo en las pilas de Renedo de Valdavia y Valcobero; véase, M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** p. 78, láms. 28-32.

(114) **Ibid.,** p. 64, láms. 305 y 193.

(115) Para Arles véase, A. K. PORTER, **Pilgrimage Roads,** IX, lám. 1.374, y para Chartres, A. HEIMANN, "The capital frieze and...", p. 73-102.

(116) Sobre la influencia del teatro en el arte medieval véanse, E. MALE, **L'art religieux,** p. 122 y 140-141 y del mismo autor, "Les Rois Mages et la drama...", p. 261-270.

(117) F. LAZARO CARRETER, **Teatro medieval,** Madrid, 1976.

(118) Véase, G. SCHILLER, **op. cit.,** I, p. 95 y L. REAU, **op. cit.,** II, 2º p. 231.

Cuando se labraba la portada de Santa María, no hacía quizá mucho tiempo que Carrión había estado bajo el poder de un "falso rey", Alfonso I de Aragón, a quien por cierto se refiere la **Historia Compostelana** como "otro Herodes burlado por los Magos", al narrar su frustrado asedio de Astorga y su repliegue a la villa Condal (119). A la vista de las posibles connotaciones seculares que algunos autores han creído descubrir en el tema del Caballero Victorioso, se hace muy sugestiva la hipótesis de atribuir al friso carrionense, y a la portada en su conjunto, alguna intención alusiva a la recuperación de la villa por Alfonso VII en 1127. He de reconocer, sin embargo, que los índices en este sentido no son suficientes para convertir a la portada en una suerte de arco triunfal, ni siquiera teniendo en cuenta el papel de corte que jugó Carrión en los años inmediatos. El asedio de Astorga —1111— quedaba ya muy lejos y el símil bíblico de la Compostelana no es quizá más que una frase. Pero no creo, con todo, ocioso el recordarlo como testimonio de asociaciones que el tema de la portada pudo suscitar.

5) Canecillos y metopas

La cornisa apoya en una serie de canecillos figurados, entre los cuales hay metopas decoradas. Parece ser que tanto los canecillos como las metopas ocupaban en origen toda la longitud del friso, pero se vieron alterados por las obras de apuntalamiento de la fachada, a las que ya aludimos. Actualmente hay nueve canecillos en su lugar y dos empotrados en el muro del pórtico (120). En cuanto a las metopas hay seis decoradas totalmente conservadas, y restos de otras tres; parece que hubo otras que se perdieron. IV

El número de metopas que actualmente ocupa toda la longitud del friso es de ocho completas y restos claros de una novena. Si tenemos en cuenta que la longitud del friso era mayor antes de la colocación de los arbotantes, pues los grupos escultóricos que hoy vemos situados en sus caras internas estaban colocados sobre el muro sur, hay que pensar también que el número de canecillos y metopas que guarnecían el friso era mayor. Estas piezas estarían colocadas sobre el grupo de la Adoración en el lado izquierdo, y sobre el de la Matanza de los

(119) Véase la cita completa en, HISTORIA COMPOSTELANA, Lib. I, cap. 73, p. 132. Consúltese también la introducción histórica.

(120) Supongo que los dos canecillos con figuras de animales que están colocados actualmente en el exterior del pórtico, en origen se encontrarían con los otros canecillos como soporte de la cornisa que corona la fachada meridional, pues los canecillos del pórtico presentan el mismo tamaño y características que los otros.

Inocentes en el derecho, y se perdieron, o no se volvieron a colocar al hacer las tantas veces mencionadas obras de reforma. Los dos canecillos colocados en el exterior del muro del pórtico, son una prueba del aprovechamiento de estas piezas. Un cálculo aproximado de la longitud del friso y de los huecos que faltan por cubrir, teniendo en cuenta el espacio ocupado por cada canecillo y cada metopa, nos daría el resultado siguiente: En el lado izquierdo, correspondiente a la Adoración, tendríamos tras el canecillo de la figura con un peso a la espalda, una metopa seguida de otro canecillo y, como remate sobre la imagen de la Virgen con el Niño, otra metopa y un canecillo como término de la serie. Por otra parte, en el lado derecho tenemos la escena de la Matanza de los Inocentes que ocupa menos espacio que la Adoración, por tanto si completamos los restos de la novena metopa, sólo tendríamos que añadir otra metopa flanqueada por dos canecillos. Con toda probabilidad, la cornisa estaría rematada por canecillos, como vemos frecuentemente en portadas de este tipo. Así pues, en su estado original la cornisa contaría con doce metopas y trece canecillos, según los cálculos aquí expuestos.

. . . . . .

Con respecto a los canecillos que soportan el tejaroz de la portada, ya se ha dicho anteriormente que hay nueve en su lugar y dos aprovechados en el muro exterior del pórtico (121). Corresponden en su mayor parte a representaciones de animales, reales o fantásticos, pero hay también cuatro figuras humanas.

Empezaremos la descripción desde la izquierda, por aquellos que están **in situ.** En el primer canecillo se ve un personaje —no acierto a 19
identificar si masculino o femenino— que porta sobre su cabeza una especie de fardo o bidón (122). El segundo se decora con un animal de rasgos híbridos; tiene una gran cabeza con pequeñas orejas y enorme hocico, al que acerca las patas delanteras. Por lo que respecta al número tres, vemos en él a una figura masculina sentada, con un instrumento musical, que parece un arpa, sobre el lado izquierdo de su cuerpo. En el cuarto canecillo aparece otra representación humana.

(121) La primitiva colocación tanto de los canecillos como de las metopas pudo ser alterada al hacer la obra de la fachada.

(122) La figura que soporta un peso sobre sus hombros es frecuente en representaciones de canecillos. Vemos un buen número de ejemplos en la provincia de Santander, como en San Facundo y San Primitivo de Silió y en San Pedro de Cervatos, donde hay también músicos. Véanse estos ejemplos en, M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Santander,** I, p. 348, fig. 244-264 (para Silió) y II, p. 364, fig. 610 (para Cervatos).

A simple vista se observa una cabeza en la parte inferior, que asoma por entre unas piernas; esta extraña postura nos remite a las representaciones de acróbatas y contorsionistas, y ha de entenderse en relación con el músico de la figura anterior (123). En el número cinco vemos un animal que apoya sus cuatro patas sobre la superficie del canecillo. Podría tratarse de un oso. En el sexto, a pesar de su deterioro, puede reconocerse la representación de un típico motivo del románico: El águila con las alas explayadas. En el séptimo aparece una cabeza humana, trazada a base de grandes rasgos, que parece una máscara. El octavo canecillo presenta un animal visto de frente, con rasgos de ave y cabeza humana, que ha de ser una arpía. El noveno, y último de la portada, es una cabeza de animal que recuerda a una ternera o vaca.

En cuanto a los dos canecillos que se encuentran en el muro del pórtico, los dos son cabezas de animales, una de ellas parece que lleva un objeto en la boca, y recuerda a un lobo o un perro; la figura del otro canecillo no admite mayor precisión.

En general en estos canecillos se prefieren los motivos animales a las figuras humanas. Los números uno, tres y cuatro acuden a temas que recuerdan algunos ya vistos en la arquivolta (124). En realidad, la arquivolta figurada de Santa María ya vimos que recordaba a una serie de canecillos dispuestos en un esquema radial, por tanto no ha de extrañar esta relación temática con los propios canecillos.

. . . . . .

En cuanto a las metopas, la primera, empezando de izquierda a derecha, representa a un cuadrúpedo dirigiéndose hacia la izquierda. 19
Posiblemente se trata de un león, a juzgar por su similitud con el que cabalga el personaje de la enjuta izquierda. La segunda metopa presenta en su parte inferior una pareja de aves que enlazan sus cuellos, sobre las que apoyan sus patas dos leones que vuelven sus cabezas en sentido opuesto; entre estas figuras hay elementos vegetales. En la tercera metopa encontramos una figura de pie, que probablemente sea un personaje femenino, pues se cubre con el clásico tocado de bandas de tela rizada. Tiene alas, de forma esquemática, que

(123) Como en el caso de la figura con el fardo, este tipo de asociaciones es frecuente en Santander, así vemos un ejemplo en los canecillos de San Pedro de Cervatos y otro en un capitel del interior del ábside de Santa María de Yermo, que García Guinea interpreta como una escena de juglares. Véase, M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Santander**, I, p. 410, fig. 433 (para Yermo) y II, p. 364, fig. 610 (para Cervatos).

(124) Véase la arquivolta, donde hay músicos y portadores de recipientes.

recuerdan a una media luna. Lleva su brazo izquierdo extendido a lo largo del cuerpo, y el brazo derecho doblado, sosteniendo una especie de cesta que recuerda a una balanza (125). Restos de lo que sería el otro platillo se perciben sobre su flanco izquierdo. La cuarta metopa tiene su superficie decorada con confusas formas vegetales en las que se distingue un cuadrúpedo, posiblemente un ciervo. A esta metopa le sigue otra cuya decoración, si la tuvo, está muy gastada; aunque parece adivinarse vagamente en ella una especie de serpiente enroscada. En la metopa número seis, encontramos un animal con una larga trompa que puede ser un elefante; sobre él cabalga un personaje masculino que recoge sus pies sobre el cuello del cuadrúpedo y lleva una especie de vara en la mano derecha. El animal camina de izquierda a derecha. La séptima metopa contiene otro cuadrúpedo dirigiéndose de izquierda a derecha; no se conserva su cabeza pues encaja su cuello en el canecillo inmediato. Es posible que el animal sea un toro o un carnero, como veremos más adelante. La metopa debió ser sacada de su lugar y vuelta a poner; debido a esto tiene una anchura menor que las otras y se halla visiblemente alterada. La metopa número ocho conserva restos de decoración difíciles de identificar, debido a su deterioro y a la colocación delante de ella del baldaquino de Herodes; sin embargo se pueden apreciar en ella vagas formas que recuerdan a la cabeza de un toro vista de frente, similar a las cabezas de las ménsulas de la puerta.

En conjunto tenemos ocho metopas decoradas, de las cuales seis presentan figuras aisladas, y dos tienen toda su superficie tallada. Parece adivinarse una cierta intención de alternancia entre ellas, como si las primeras representaran propiamente "motivos" iconográficos y las segundas fueran tan solo elementos ornamentales. En el primer grupo de metopas, el león, la figura portadora de balanza, el posible toro o carnero y la cabeza de toro, nos hacen pensar en probables signos del zodíaco. Esta hipótesis no iría descaminada, dado lo frecuente de las representaciones del zodíaco en las portadas

(125) Parece tratarse de una balanza de dos platillos. En la misma fachada hay una figura portadora de una balanza de tipo romano, como ya señalé al tratar la arquivolta.

(126) Entre los zodiacos del Oeste de Francia destacan los de: Aulnay, Argenton-Chateau, Fenioux, y Saint Hillaire de Melle. Véase para estos ejemplos, A. K. PORTER, **Pilgrimage Roads,** VII, láms. 984-988-997-1.011. En España no es frecuente que se unan al zodíaco y las labores de los meses; hay calendarios del siglo XII en Ripoll, Beleña de Sorbe (Guadalajara), el Frago (Huesca) y en el Panteón de San Isidoro de León; excepcional en su formulación es el calendario del tapiz de la Creación de Gerona. Para el estudio de calendarios románicos españoles véase, M. GOMEZ DE VALENZUELA, "El calendario románico esculpido en la iglesia del Frago en Cinco Villas", **Homenaje a D. José Mª Lacarra,** Zaragoza, 1977, I, p. 307-320.

medievales, combinadas con motivos religiosos. Es particularmente habitual en portadas del Oeste de Francia, coordinado con el motivo del trabajo de los meses (126). Otra forma bastante frecuente de representar el zodíaco es por medio de discos que contienen un signo cada uno, alternando a veces con algún animal propio del bestiario; tenemos ejemplos de este tipo en Francia y en España (127). El origen de este tipo de representación ha de buscarse en tejidos y marfiles orientales (128).

De acuerdo con esta hipótesis, veríamos en la primera metopa el signo de Leo, sin mayores problemas de interpretación (129). En la tercera metopa el personaje con la balanza sería una representación de Libra. La figura es alada, rasgo bastante inusual para este signo, pero no faltan paralelos para ello (130). A quien sí corresponden en rigor las alas es a Virgo, que es a veces la portadora de la balanza, como símbolo de la Justicia (131). Habida cuenta de que Virgo y Libra son signos contiguos en el tiempo y de la frecuencia de síntesis o contaminaciones entre ambos, podría reconocerse aquí una representación combinada que englobara los dos signos en uno (132). En este supuesto, el signo siguiente tendría que ser Scorpio, al que le correspondería la quinta metopa, muy deteriorada, y en la que tan sólo se alcanza a adivinar un motivo vagamente serpentiforme. No sería éste inadecuado para la figuración de tal signo en un zodíaco medieval, a la vista de que tanto las tradiciones figurativas como las literarias convergen en atribuir al escorpión la condición de un anfibio

(127) Véanse algunos signos alternando con animales en el mosaico que decora el ábside central de la iglesia de Ganagobie en, G. BARRUOL, **Provence romane. La Haute-Provence,** La Pierre-qui-Vire, 1977, p. 156 y 162, láms. 22-23. En España tenemos los ejemplos del baldaquino de Toses (Gerona) y de las portadas de Soto de Bureba y Miñón, en Burgos. Para el ejemplo de Toses véase, J. SUREDA, **La pintura románica en Cataluña,** p. 194-196 y S. ALCOLEA Y J. SUREDA, **El románico catalán. La pintura,** p. 147. Para los ejemplos de la provincia de Burgos véase, J. PEREZ CARMONA, **Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos,** Burgos, 1959, p. 253-254, lám. 43 (Soto de Bureba) y p. 296, lám. 61 (Miñón).

(128) W. F. VOLBACH, "Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania", **The Art Bulletin,** XXIV, 1942, p. 174-175, figs. 1 y 3.

(129) Véase el orden de las metopas en la descripción hecha en páginas anteriores.

(130) El atributo de Libra es la balanza, pocas veces lleva alas; véase un ejemplo excepcional en un Planisferio del Vaticano en, F. BOLL, **Sphaera,** Hildesheim. 1967, lám. I.

(131) Virgo, en zodíados occidentales, es una mujer alada que lleva como atributo la espiga, también puede llevar el caduceo o la balanza. Consúltese, H. STERN, **Le calendrier du 354. Etude sur son texte et sur ses illustrations,** París, 1953, p. 193-194 y ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL'ARTE, Venecia-Florencia, 1958, II, "Astrologia e astronomia", p. 116.

(132) Esta asociación no es frecuente; es probable que exista en la figura del Planisferio del Vaticano, citada en la nota número 130. En el manto del emperador Enrique II, los signos de Virgo y Libra están asociados; ejemplo dado por, S. MORALEJO ALVAREZ, "Pour l'interpretation iconographique du portail de l'Agneau à Saint Isidore de León. Les signes du zodiaque", **Les Cahiers de Saint Michel de Cuxá,** nº 8, 1978, p. 160, nota 97.

o de un reptil (133). En la Puerta del Cordero de San Isidoro de León, es una especie de salamandra con serpientes enroscadas la fórmula elegida para el signo en cuestión (134).

En cuanto a la figura del otro cuadrúpedo sin cabeza, se mantiene la incógnita entre los signos de Aries y Tauro, seguidos también en el orden cronológico. Como ya se ha indicado anteriormente, esta metopa presenta indicios evidentes de haber sido manipulada con ocasión de las obras de la fachada, razón esta por la que no procede hacer cuestión de su actual posición en la serie. Pero si tenemos en cuenta que en la metopa número ocho hay probablemente la representación de la cabeza de un toro vista de frente, se despejaría la incógnita de identificación de la metopa anterior, que sería un carnero figurando el signo de Aries. Por su parte, la cabeza de toro sería una representación poco corriente de Tauro en los zodíacos medievales; aunque cuenta con un paralelo bien cercano en la Puerta del Cordero de San Isidoro de León (135).

A este grupo de metopas sería ajena en apariencia la que figura a un hombre sobre un elefante, motivo este que, por su exotismo, hubo de ser tomado de fuentes orientales (136). En el bestiario románico, el elefante suele aparecer con una especie de torre sobre el lomo, dentro de la cual se representan guerreros, en relación con el uso bélico que se hizo del animal desde la Antigüedad. En España son bien conocidos los ejemplos de San Baudilio de Berlanga (Soria) y Sant Pere de Sorpe (Lérida), en pintura (137). El motivo del elefante que lleva una torre se usa también en capiteles, sobre todo en el Oeste de Francia (138). Muy

(133) La figura de Scorpio adopta muy diferentes formas en las representaciones románicas, así en Vezelay parece un camello, en Saint Evroult es un nudo de serpientes y en Souvigny una especie de conejo; véase, V. H. DEBIDOUR, **Le bestiaire sulpté,** p. 215, fig. 306 (Vezelay). Véase también una arqueta de marfil conservada en Bruselas donde Scorpio es representado como una especie de tortuga; W. GOLDSCHMIDT, **Die Elfenbeinskulpturen,** III, p. 20, lám. XVI, fig. 53, e.

(134) Véase, S. MORALEJO ALVAREZ, "Pour l'interpretation...", p. 155-156, fig. 5. Dice del escorpión "Sa veritable nature semble avoir été presque ignorée par les hommes de l'epoque romane, quie en ont donné una image souvent proche du lézard, de la grenouille ou du dragon".

(135) Véase el signo de Tauro de San Isidoro de León reproducido en, S. MORALEJO ALVAREZ, "Pour l'interpretation...", p. 146 y 161, fig. 7.

(136) Véanse sobre el tema, V. H. DEBIDOUR, **op. cit.,** p. 203-206 y W. F. VOLBACH, art. cit., p. 174-175.

(137) Para el ejemplo de Sorpe véase, J. SUREDA, **op. cit.,** p. 191-192 y S. ALCOLEA Y J. SUREDA, **op. cit.,** p. 145. El elefante de Berlanga puede verse en, W. S. COOK Y J. GUDIOL, **Ars. Hispaniae. Pintura e imaginería románica,** Madrid, 1950, VI, p. 149, fig. 118. El elefante del baldaquino de toses, citado en nota número 127, también lleva una torre.

(138) Véase un ejemplo en Saint Pierre de Aulnay de Saintonge en, B. RUPRRECHT, **Romanische Skulptur,** lám. 80.

poco frecuente en el Occidente europeo es, en cambio, el tipo representado en la arqueta de marfil de Leyre (Navarra), en donde vemos a un personaje con escudo directamente a lomos del elefante, como ocurre también en la metopa de Santa María de Carrión (139). En relación con el contexto astral que marcan las otras metopas, es importante señalar que, en numerosas ocasiones, el elefante aparece junto a representaciones de los signos del zodíaco, como vemos en el baldaquino de Toses (Gerona), en los frescos de Sant Pere de Sorpe, en el mosaico de Ganagobie (Provenza) y en las metopas de Saint Restitut, también en Provenza (140). Tal tipo de asociación pudiera ser casual o dictada sólo por una voluntad de acumular motivos exóticos o pintorescos; pero, habida cuenta de la posición que ocupa el elefante en Carrión, contiguo a la metopa que correspondería al signo de Scorpio, quizá no esté de más recordar que el primer "decano" de este signo, en la **sphaera barbarica,** se figuraba por medio de un hombre cabalgando un elefante (141). La fecha de la portada palentina sería, sin embargo, temprana en exceso para dar por segura la presencia en ella de un motivo de este orden, totalmente ajeno a las tradiciones occidentales de figuraciones de zodíaco.

En las otras dos metopas figuradas, parece dominar un concepto primordialmente decorativo, informado por una voluntad de colmar todo el espacio disponible. En la primera metopa, con animales superpuestos que se enlazan, tenemos un motivo similar al del capitel interior derecho de la misma portada (142). Este motivo de superposición de animales lo encontramos en capiteles de San Martín de Frómista y del crucero de Santa Eufemia de Cozuelos (143); es frecuente también en el Oeste de Francia (144). Con respecto a la cuarta metopa, nada resta que añadir a la ya apuntada identificación de un ciervo entre ramajes. Sin embargo es importante señalar, dadas las representaciones zodiacales vistas en las metopas, que la figura del

(139) L. M. LOJENDIO, **Navarra romane.** La Pierre-qui-Vire, 1967, p. 338-340-342, lám. 136. Según el autor, la arqueta procede de un taller de Córdoba y la fecha hacia 1005.

(140) Véase nota número 127 para los ejemplos de Ganagobie y Toses; para el caso de Sorpe remito a la nota 137. En cuanto a Saint Restitut véase, J. M. ROUQUETTE, **La Provence Rhodanienne,** p. 128-130, láms. 19-31.

(141) L. AURIGEMMA, **Le signe zodiacal du Scorpion dans les traditions occidentales, de l'antiquité greco-latine à la Renaissance,** París, 1976, p. 33 y 73-75. Ofrece una explicación del significado de los "decanos" en p. 96. Sobre este tema de la división de los signos del zodíaco véase también, ENCICLOPEDIA..., **op. cit.,** p. 109.

(142) Véanse los capiteles.

(143) M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** láms. 65 y 114, figs. 30, 2-3 y 32, 3.

(144) Hay un ejemplo en un friso de Saint Eutrope de Saintes, donde aparecen aves sobre leones, reproducido por, B. RUPRRECHT, op. cit., lám. 87.

ciervo se asocia a menudo con un Sagitario, figurando como blanco de tiro para éste. Así aparece en un capitel de Saint Aignan-sur-Cher (145). Por tanto, puesto que en la cuarta metopa de Santa María de Carrión aparece la figura del ciervo, no está de más el indicar esta asociación, ya que Sagitario es uno de los signos del zodíaco.

. . . . . .

Que estos y otros temas, como los signos del zodíaco, se esculpan en metopas no es nada anormal en los usos decorativos románicos, como nos muestra la ya citada torre de Saint Restitut, donde, por cierto, también aparece el elefante (146). En España encontramos un zodíaco completo en placas de formato similar sobre la Puerta del Cordero de San Isidoro de León (147). No siempre se representan los doce signos, sino que se eligen unos cuantos, quizás en relación con el programa iconográfico general (148). Las restauraciones sufridas por nuestra portada, nos impiden verificar si este fue también allí el caso o si se trataba de un zodíaco completo, aunque si tenemos en cuenta que existieron en total doce metopas, y alguna de las conservadas no se relaciona con el zodíaco, tendríamos que admitir que aquí no se esculpió un zodíaco íntegro, a no ser que se representaran los doce signos por medio de asociaciones tipo Virgo-Libra o por medio de figuras que quizás indirectamente aludieran a alguno de los signos, como la relación que a veces existe entre el ciervo y Sagitario.

En el románico palentino, la serie de Carrión resulta excepcional, sin otro posible y parcial paralelo que el que brinda la pila bautismal de Guardo (149). No menos excepcional es también el uso de metopas decoradas, que indican influencia de otras regiones, quizá de las

(145) Véase el ejemplo de Saint Aignan en, A, SURCHAMP, M. VIDAL y otros, **Val de Loire et Touraine romane,** lám. 54.

(146) Remito a nota número 140.

(147) El ejemplo del zodíaco leonés puede verse en, S. MORALEJO ALVAREZ, "Pour l'interpretation...", p. 137-173.

(148) Véase el caso de Santa María de Covet (Lérida) en, J. YARZA LUACES, "Aproximació estilística i iconográfica...", p. 546.

(149) M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** p. 77, lám. 23, fig. 10. Sobre las pilas bautismales con zodíaco y su significado simbólico véase la explicación de una homilía de Zenón de Verona sobre el bautismo en, S. MORALEJO ALVAREZ, "Pour l'interpretation...", p. 150-152. Existen pilas bautismales con representaciones zodiacales en Inglaterra, vemos un ejemplo en la iglesia de St. Agustine, en Brookland (Kent); R. STOLL, **El arte románico en Gran Bretaña e Irlanda,** Barcelona, 1973, p. 39-40, lám. 30.

portadas de San Quirce (Burgos) o de la portada de Artaiz (Navarra) (150).

Creo, por tanto, que la presencia del zodíaco ha de explicarse en función específica del resto del programa de la fachada y, en concreto, del ciclo de la Adoración de los Reyes. Estos, al fin y al cabo, vinieron guiados por una estrella y como astrólogo fueron considerados en la Edad Media (151). El zodíaco, por otra parte, fue objeto desde los primeros tiempos cristianos de diversos intentos de exégesis o de "moralización", que lo convirtieron en una especie de horóscopo de todo el pueblo cristiano, renacido con la Redención. De particular interés en nuestro caso es la interpretación de que fue objeto la secuencia Virgo-Libra, vista como prefiguración de la Encarnación del Verbo —la Justicia—, nacido de una Virgen. Si al considerar antes el friso con el ciclo de la Epifanía echábamos de menos la estrella, ahora podríamos concluir que la presencia de ésta sería innecesaria ante el despliegue, en el registro superior, de la serie estelar zodiacal, marcada sin duda por una interpretación de signo místico.

6) El programa en su conjunto

Una vez hecho el análisis iconográfico de los distintos elementos escultóricos que forman la portada sur, pasaremos a una breve recapitulación de las ideas básicas que toman forma en este conjunto.

El friso es sin duda el núcleo principal del programa, tanto por su situación y por el espacio que ocupa, como por contener el tema más importante. El ciclo de la adoración de los Magos es, en efecto, capital en el arte cristiano, por su carácter de Teofanía: Dios se manifiesta allí a los Magos que representan a todos los pueblos gentiles de la tierra. Es, por otra parte, un tema mariano, acorde con la advocación misma de la iglesia y, dada la situación de ésta en el Camino de Santiago, es posible que también se aluda a la peregrinación por medio de los Magos, representados como caminantes. El grupo de metopas decoradas con parte de lo que pudo ser un zodíaco podría relacionarse,

(150) Para el caso de San Quirce véase, J. PEREZ CARMONA, **op. cit.**, p. 165, lám. 70, figs. 174-175. También en la provincia de Burgos, la iglesia de San Pedro de Tejada tiene fachada de tipo similar; véase, CARMONA, **op. cit.**, p. 166-168, lám s. 40-42. El ejemplo de San Martín de Artaiz puede verse en, L. M. LOJENDIO, **Navarre romane**, p. 215-218.

(151) Hay que destacar la importancia que adquiere la astrología en la Península durante el siglo XII, debido al influjo árabe. Sobre este punto véase, S. MORALEJO ALVAREZ, "Pour l'interpretation...", p. 170-171. En el Auto de los Reyes Magos destaca el papel de estos como astrólogos, según L. CARRETER, **Teatro medieval**, p. 32 y 100-104. Dentro de esta relación con los astros está la aparición de la estrella; véase, L. REAU, **Iconographie**, III, p. 243.

a su vez, con la estrella que guió a los Magos y que no vemos representada en el friso. En cualquier caso, parece tratarse de una versión cristianizada de las figuraciones astrales.

El segundo lugar, en la jerarquía del programa, le correspondería a las figuras de las enjutas. El hombre luchando con un león y el caballero que aplasta a un personaje, aluden sin duda a una oposición entre el bien y el mal, lo mismo que señala Lacoste para las figuras similares de Sainte Marie-d'Oloron. También cabe la posibilidad, ya expuesta en su lugar, de establecer una relación entre el caballero y el Herodes del friso, que plantearía entonces una interpretación suplementaria para estos personajes, con el trasfondo de la historia local y aludiendo a la legitimidad del poder.

Por último, tenemos en esta compleja fachada el abigarrado mundo figurado en la arquivolta, totalmente ajeno a lo visto hasta ahora. No parece que responda a un programa claro y coherente; los temas se mezclan allí de una forma desordenada, en la que tan sólo se dejan sorprender ciertas alusiones de carácter moral, en un marco en el que domina la anécdota y lo pintoresco. En cualquier caso, debido a la ya señalada procedencia de estos motivos de contextos marginales, como la decoración de aleros, no cabe esperar de ellos la misma trabazón y nivel de significación que sí parecen darse tanto en el friso como en los relieves que enmarcan la arcada.

En resumen, la serie de motivos que encontramos en esta fachada no permite establecer la existencia de un programa unitario, que autorice a relacionar entre sí los distintos temas representados.

IV. ESTILO, FILIACION Y CRONOLOGIA DE LA DECORACION ESCULTORICA DE SANTA MARIA DE CARRION

En el capítulo dedicado al estudio de la iconografía de la portada meridional, hemos hecho ya un breve análisis formal de ésta, poniendo de relieve la novedad que su estructura supone para el románico de Castilla y León (1). En su conjunto, evoca el esquema clásico de un arco triunfal placado contra el muro de la iglesia, según fórmula común en el arte hispano-languedociano. La ausencia de tímpano, así como los perfiles y guarnición de las arquivoltas tienen precedentes en Frómista y Loarre (2). La arquivolta figurada en sentido radial encuentra paralelos en el Béarn, particularmente en Sainte Marie-d'Oloron, y en sus ecos navarros y aragoneses, entre los que destaca la iglesia de Santa María de Uncastillo (3). También en Oloron nos encontramos figuras flanqueando la arcada, incluso con temas iconográficos coincidentes con los que aparecen en Carrión (4). La presencia de figuras, particularmente leonés, en las enjutas de una portada no era un motivo nuevo en el románico español, como muestran los probables antecedentes de San Martín de Artaiz (Navarra) y de San Pedro de Tejada (Burgos) (5). El recurso a un friso historiado como remate parece de origen hispano, con claros antecedentes en Loarre, en la fachada de Platerías y en San Pedro de Tejada (6). La presencia de este elemento en Santa María de Carrión, al igual que la de la arquivolta figurada, hizo escuela en una serie de fachadas palentinas, de la que es muestra destacada la de la iglesia de

II

(1) Véase la introducción al capítulo sobre la iconografía de la portada meridional.

(2) M. A. GARCIA GUINEA, **Románico en Palencia,** láms. 47-48 y A. CANELLAS-LOPEZ, **Aragon roman,** lám. 68.

(3) Para los paralelos con Oloron véase, J. LACOSTE, "Oloron", p. 1-34. Sobre Uncastillo véase del mismo autor, "la décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo", **Annales du Midi,** nº 102, 1971, p. 149-172. Según Lacoste el origen primitivo de este tipo de arquivolta habría que buscarlo en el Oeste de Francia.

(4) Véase, en el estudio iconográfico, el apartado dedicado a las figuras de las enjutas, y el artículo de J. Lacoste sobre Oloron, citado en la nota anterior.

(5) Véase, F. IÑIGUEZ Y E. URANGA, **Arte medieval navarro,** III, p. 296, y L. M. LOJENDIO y A. RODRIGUEZ, **Castilla románica/1,** Madrid, 1978, p. 251, láms. 104, 111-112. Hay que anotar que, en San Pedro de Tejada, la enjuta derecha está ocupada por la figura de un león luchando con un hombre, mientras que en la de la izquierda vemos representada una escena que se relaciona con una especie de friso que se encuentra más arriba; de todos modos las figuras se disponen de la misma manera que en nuestra iglesia.

(6) Véase el ejemplo de Santiago en, S. MORALEJO ALVAREZ, "Saint Jacques de Compostelle. Las portails retrouvés...", p. 87-104, lám. en p. 89; y el ejemplo de Loarre en, A. CANELLAS-LOPEZ, **op. cit.,** p. 199, lám. 68. Lacoste plantea la hipótesis de que este tipo de frisos hayan existido también en Oloron y en Santa María de Uncastillo; véase, J. LACOSTE, arts. cits.

Santiago, en la misma villa (7). No ocurrió otro tanto con el elemento que remata la composición de la fachada, la serie de metopas figuradas entre los canecillos, cuyos antecedentes hay que buscarlos en portadas como la de San Quirce (Burgos) o la de San Martín de Artaiz (Navarra) (8). En el románico palentino no se conocen ni precedentes ni consecuencias para esta solución.

Por lo que respecta al estilo de las esculturas de la portada meridional, es en el friso donde mejor se puede caracterizar y definir. Hay que distinguir, por una parte, un grupo de figuras, cuyo mejor exponente es el Herodes central del friso, caracterizado por sus formas 19
rígidas y toscas. Sus cuerpos los forman un conglomerado de partes sin estructurar, con tendencia a las formas lisas y carentes de modelado. El rasgo más acusado en la mencionada figura de Herodes es el plegado de sus ropajes, menudo y paralelo, como un vendaje, así como el tipo de rostro, de pómulos muy marcados y barba puntiaguda dispuesta con una simetría esquemática. Frente al tratamiento del Herodes central, el Herodes que se encuentra en el extremo derecho del 20
friso, al lado del arbotante, presenta unas características de estilo totalmente diferentes. Las formas rígidas y toscas de la otra figura se sustituyen por un mayor naturalismo en la actitud y una mayor libertad de movimientos. La figura se caracteriza por un rostro ancho y fuerte, de pómulos y mandíbulas marcadas, por el uso de un plegado menudo y desigual formando amplias combas que dan lugar a mayores juegos de luces y sombras que en la otra figura comentada. El modelado se hace más matizado, alcanzando a la sumaria descripción de la anatomía bajo los ropajes.

Como ya se indicó al tratar la iconografía, el friso es la parte más importante de la fachada y, por tanto, allí se encuentra la escultura trabajada con mayor cuidado. Es evidente, a la vista de las dos figuras comentadas, que en el friso trabajaron al menos dos artistas diferentes, dependientes de tradiciones también diversas. Al maestro del Herodes central habría que atribuirle también los grupos de los 18

(7) La primera obra de esta escuela es la fachada de la iglesia de Santiago, en Carrión, que combina un friso con un apostolado y una arquivolta figurada en sentido radial (láms. 93-105-106). Una serie de ejemplos palentinos de fines del siglo XII utilizan en sus fachadas, o bien el friso, o bien la arquivolta. Como ejemplo de utilización de friso con apostolado tenemos la fachada de la iglesia de San Pedro de Moarves (láms. 135-138). El uso de estos frisos como remate de fachada se continúa en la provincia de Palencia hasta el período Gótico, como es el caso del apostolado de Pisón de Castrejón (lám. 390). En cuanto a la arquivolta radial tenemos dos muestras de los últimos años del siglo XII en las fachadas de Arenillas de San Pelayo (láms. 288-289-292-293) y la Asunción de Perazancas (láms. 265-269). Véanse las láminas aquí citadas en, M. A. GARCIA GUINEA, **op. cit.**

(8) Remito al capítulo dedicado a la iconografía de los canecillos y metopas de la portada sur.

Magos en Adoración y los Magos a caballo. Las características del plegado menudo y a base de líneas paralelas, recuerdan la Epifanía esculpida en un capitel de la nave mayor de San Martín de Frómista, y también los capiteles de la Puerta de las Vírgenes de Santo Domingo de Silos (9). Es más posible, sin embargo, que este tipo de plegado tenga algo que ver con obras del Quercy de la tercera y cuarta décadas del siglo XII, tales como Beaulieu o Souillac (10). El tipo de rostro nos recuerda también modelos de la misma estirpe, como los que vemos en el tímpano de Moissac y en algunas figuras de Souillac (11).

El segundo maestro del friso labraría el Herodes, ya analizado, que 20
corresponde a la escena de la Matanza de los Inocentes, los Reyes de la
audiencia ante Herodes y la Virgen con el Niño de la Adoración. Para 18
las fórmulas de plegado que lo caracterizan, tenemos un paralelo relativamente próximo en las figuras de los Ancianos del Apocalipsis de la arquivolta externa de Sainte Marie-d'Oloron (12). En cuanto al tipo de rostro, de rasgos anchos y fuertes, volvemos a encontrar puntos de referencia en el tímpano y en la arquivolta interna de Oloron (13). Este maestro revela, por otra parte, cierto gusto por el detalle en la caracterización de los personajes, rodeándolos de un decorado o destacando sus atributos propios; así la figura de Herodes aparece bajo un baldaquino, tratado con gran minuciosidad; la Virgen se encuentra sentada en un amplio trono que imita las labores de la talla en madera, y los Reyes portan bastones, atributo del caminante y peregrino.

Si en la escultura del friso parece claro el trabajo de dos maestros con estilos y tradiciones diferentes, no ocurre lo mismo al estudiar las otras esculturas de la fachada. Destacan por su tamaño y posición las
dos figuras de las enjutas, relacionables estilísticamente con el primer 8-9

(9) Véanse estos ejemplos en, M. A. GARCIA GUINEA, **op. cit.**, lám. 55, y M. GOMEZ-MORENO, **El arte románico español**, lám. CXX.

(10) R. REY, **La sculpture languedocienne**, láms. 188 y 191. En Souillac vemos este plegado en las figuras del parteluz.

(11) Véase, R. REY, **op. cit.**, láms. 141-142 y 190.

(12) B. RUPRRECHT, **Romanische Skulptur**, lám.214. Este plegado caracteriza también los estilos comunes a la fachada de Platerías en Santiago y a la puerta Meègè ville de Saint-Sernin de Toulouse; véase, M. CHAMOSO LAMAS, V. GONZALEZ Y B. REGAL, **Galicia románica**, Madrid, 1979, láms. 21-30, y M. DURLIAT, **Haut-Languedoc roman**, láms. 39-43.

(13) J. LACOSTE, "Oloron". Este tipo de rostro es frecuente en obras del Languedoc, y su ejemplo más antiguo lo constituyen las obras de Bernardo Gilduino para Saint-Sernin de Toulouse. Según palabras textuales de Lacoste, "Le type de visage lourd, charnu, aplati est celui de certains âpotres des plaques du cloître de Moissac, des anges et des âpotres de la table d'autel de Bernard Gilduin à Saint-Sernin de Toulouse, ou encore celui des personnages du tympan de la porte Miègèville..." (p. 15, art. cit.). Lacoste relaciona la escultura del tímpano de Oloron con marfiles hispanos de fines del siglo XI, en concreto con el arca de San Felices, fachada hacia 1090, y también con obras de Platerías y de la puerta del Cordero de San Isidoro de León.

maestro del friso; incluso algunos detalles, como la cabeza del león nos conducen a modelos de Souillac, ya mencionados al tratar el friso (14).

En las figuras de la arquivolta vemos una mayor tendencia al estereotipo y a la reiteración de motivos formularios. Todas se caracte- 8-9
rizan por un plegado similar, rígido y acartonado, un rostro de rasgos anchos, que recuerda al segundo maestro del friso, y una disposición pareja para todos los personajes. Es posible que la arquivolta sea obra de un taller más arcaico y temprano que los maestros del friso; o bien, en caso de ser contemporáneo, sería relegado, por su inferior nivel, a las partes menos destacadas del conjunto. La arquivolta con racimos y II
vástagos de vid llega a recordar, por su relieve casi plano, obras prerrománicas, aunque motivos similares se encuentran en la fachada de Platerías y en la Puerta Miègèville de Toulouse (15). Dentro de la obra de este taller destacan los capiteles de la puerta sur y dos existen- 3-4 y
tes en la puerta occidental. Se caracterizan por figuras en actitudes 6-7
más variadas que las que vemos en la arquivolta y por un modelado más suave, que tiende a formas más redondeadas, preludiando la labor del segundo maestro del friso.

La obra de este mismo taller se reconoce igualmente en los cimacios, incluyendo los que aparecen en el interior de la iglesia. Destacan por la variedad de motivos desplegada, contándose en el interior hasta doce tipos diferentes, de los cuales los más frecuentes son las palmetas, las cuatripétalas y las flores entre tallos. García Guinea ha señalado la semejanza de alguos de estos cimacios con los de Saint Sernin de Toulouse (16); pero también en San Martín de Frómista encontramos impostas con palmetas, tallos que envuelven hojas y rosáceas inscritas en círculos (17). El empleo de palmetas y hojas entre tallos es común en el arte del camino de peregrinación desde Saint Sernin de Toulouse a Santiago, pasando por Iguácel, Jaca, Loarre, Leyre y San Isidoro de León (18). Los cimacios con rosetas y cuatripétalas se

(14) A. K. PORTER, **Pilgrimage Roads,** IV, lám. 349.

(15) Véase para Santiago, M. GOMEZ-MORENO, **op. cit.,** lám. CLXXXIII, y para Toulouse, R. REY, **op. cit.,** lám. 41. Esta decoración a base de racimos de vid procede de tipos más antiguos, como vemos en una columna que adornaba el coro de la Daurade en Toulouse, fechada en el siglo VI; véase este ejemplo en, R. REY, **op. cit.,** p. 35, lám. 13.

(16) M. A. GARCIA GUINEA, **op. cit.,** p. 116-117.

(17) **Ibid.,** láms. 55-74.

(18) Para Toulouse véase, R. REY, **op. cit.,** láms. 39-41-59-61-67-68. Para ejemplos aragoneses véase, M. GOMEZ-MORENO, **op. cit.,** láms. LXXIX-XCIV. El ejemplo concreto de Leyre fue estudiado por, F. IÑIGUEZ ALMECH, "El monasterio de San Salvador de Leyre", **Príncipe de Viana,** nº 104-105, 1966, p. 216, fig. 70, a-b. Véase San Isidoro de León en la obra de Gómez-Moreno citada en esta misma nota, láms. XXXIV-LXI-LXIV y CXXXIV-CXLI y en A. VIÑAYO, **León roman,** La Pierre-qui-Vire, 1972, láms. 3 y 50.

generalizan en San Isidoro de León en la última fase de construcción del edificio, y de aquí pasan a zonas de repoblación como Avila y Segovia, donde son muy abundantes (19). Por último no hay que olvidar dentro de esta obra de taller, el uso de billetes como remate de la arquivolta y del friso, elemento generalizado en todo el arte hispano-languedociano. II

. . . . . .

Por lo que respecta a su decoración, y a pesar de la diversidad de manos observada en la portada meridional, la iglesia de San María de Carrión se presenta como un conjunto bastante homogéneo, realizado quizás en un lapso de tiempo relativamente corto. Al parecer el mismo taller que decoró las fachadas sur y occidental, trabajó también en la escasa decoración escultórica del interior, pues algunos motivos de las impostas, tales como las palmetas, las cuatripétalas y las flores envueltas por tallos, se repiten. Los antecedentes estilísticos de este repertorio nos remiten a una serie de obras clave, dentro del románico del Camino de Santiago, cuya cronología se sitúa entre fines del siglo XI y el primer cuarto del siglo XII (20).

La iglesia sería comenzada por la cabecera, pues cabe reconocer un inicio vacilante en el ábside conservado, donde la decoración está todavía ausente. En todo el interior se manifiesta también cierto desinterés por la escultura, recurriendo sólo a impostas decoradas en los pilares y a fajas de billetes. La arquitectura en planta nos remite a ejemplos de fines del siglo XI, tales como Frómista y San Isidoro de Dueñas, pero la utilización de pilares en la separación de naves y el arco apuntado nos llevan al segundo cuarto del siglo XII (21). La decoración de las portadas, como ya hemos visto, corresponde a un momento posterior a la arquitectura y, para el caso concreto de la

(19) Para San Isidoro de León véase la nota anterior. La última campaña de construcción de la iglesia de San Isidoro corresponde al reinado de Alfonso VII (1126-1157). No sería extraño, dado el papel que jugó Carrión bajo el gobierno de este monarca, que grupos de canteros que trabajaron en León lo hiciesen también en la iglesia de Santa María. Los ejemplos de Avila pueden verse en, M. GOMEZ-MORENO, **Catálogo monumental de Avila,** Avila, 1983. Las iglesias de San Vicente, San Andrés, Santo Tomé y San Segundo se fechan en la primera mitad del siglo XII.

(20) Véase nota número 18.

(21) El uso exclusivo de pilares en la separación de naves emparenta a nuestra iglesia, como ya se dijo, con la de San Pedro el Viejo de Huesca, fechada hacia 1130-1140 por, V. LAMPEREZ Y ROMEA, **Historia de la arquitectura cristiana española,** I, p. 359-360. También para Lampérez, el arco apuntado comienza a usarse en la Península a fines del primer cuarto del siglo XII (**op. cit.,** p. 432). Véase el capítulo sobre la arquitectura de la iglesia.

puerta sur, los ejemplos que pudieron servir como punto de referencia, tales como las iglesias de Oloron y Santa María de Uncastillo, se sitúan cronológicamente en el segundo cuarto del siglo XII, hacia 1140-1150 aproximadamente (22). Para precisar la cronología de la iglesia, hay que tener en cuenta la historia de la villa de Carrión durante el siglo XII. Recordemos que fue un foco importante de las primeras revueltas burguesas y, a partir de 1111, se adhirió al partido aragonés en la guerra civil que enfrentó a Alfonso el Batallador y a Urraca de Castilla y León. La ciudad sería restituída al nuevo rey de Castilla, Alfonso VII, en 1127 (23). Teniendo en cuenta estos acontecimientos, es poco probable que entre dichas fechas se comenzara a edificar la iglesia. A partir de 1127, la villa desempeñó un importante papel, como sede de concilios y, en ocasiones, sede de la corte. Es por tanto probable que en esta época de prosperidad se levantase la iglesia de Santa María, sustituyendo quizás a un templo anterior (24). Un comienzo de las obras hacia 1130 se adapta bien al modelo arquitectónico empleado (25). Mientras se trabajaba en el interior, llegarían escultores de una formación algo más actualizada, siempre en la órbita hispano-languedociana, a quienes se debería la fachada meridional, que recuerda las iglesias, ya citadas, de Oloron y Santa María de Uncastillo. La fachada se situaría, por lo tanto, hacia 1150 o un poco antes. Hacia 1170 se introduce en Carrión un estilo totalmente nuevo, de estirpe borgoña, que se revela en la iglesia de Santiago. Su fachada refleja la composición de la meridional de Santa María, por lo que ésta tendría que estar por entonces totalmente rematada (26).

(22) Cronología dada por J. LACOSTE, arts. cits.

(23) Consúltese el capítulo dedicado a la introducción histórica, para éste y otros datos que aparecen más adelante.

(24) Sobre la posible existencia de un templo más antiguo véase, J. de CISNEROS Y TAGLE, **Memorial de cosas notables,** 5ª parte, Madrid, 1616.

(25) Véase nota número 21 y el capítulo dedicado a la arquitectura.

(26) Para la cronología de la iglesia de Santiago véase, M. A. GARCIA GUINEA, **op. cit.,** p. 125-130.

BIBLIOGRAFIA

J. ADHEMAR, **Influences antiques dans l'art du moyen âge français,** Londres, 1939.

S. ALCOLEA Y J. SUREDA, **El románico catalán. La pintura,** Barcelona, 1975.

V. ALLEGRE, **Les vieilles églises du Béarn,** Toulouse, 1952.

R. M. ANDERSON, "Pleated Headresses of Castilla and León", **The Hispanic Society of America,** 1942, trad. por G. M. Ojeda en el **Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos,** nº 107-109-110-111, 1949-1950.

A. de APRAIZ, "La representación del caballero en las iglesias del camino de Santiago", **Archivo español de arte,** XIV, 1940-1941, p. 384-396.

Abbé ARBELLOT, "Memoire sur les statues équestres du Constantin, placées dans les églises de l'ouest de la France", **Bulletin de la Societé Archeologique du Haut-Limousin,** 1885, p. 1-34.

L. AURIGEMMA, **Le signe zodiacal du Scorpion dans les traditions occidentales, de l'Antiquité greco-latine à la Renaissance,** París, 1976.

J. Mª de AZCARATE, **Monumentos españoles,** Madrid, 1954, II.

I. BANGO TORVISO, **Arquitectura románica en Pontevedra,** La Coruña, 1979.

G. BARRUOL, **Provence romane. La Haute-Provence,** La Pierre-qui-Vire, 1977.

C. BERNIS MADRAZO, **Indumentaria medieval española,** Madrid, 1956.

C. BERNIS MADRAZO, "La Adoración de los Reyes del siglo XII, del Museo Victoria y Alberto es de escuela española", **Archivo español de arte,** XXXIII, 1960, p. 82-84.

F. BOLL, **Sphaera,** Hildesheim, 1967.

F. CABROL Y H. LECLERQ, **Dictionnaire d'archeologie chrétienne et de liturgie,** París, 1925, II, 2º.

A. CANELLAS-LOPEZ, **Aragon roman,** La Pierre-qui-Vire, 1971.

J. CANTERA ORIVE, **La batalla de Clavijo y aparición en ella de Nuestro Patrón Santiago,** Vitoria, 1944.

F. CARLSSON, **The Iconology of Tectonics in Romanesque Art,** Hässleholm, 1976.

J. de CISNEROS Y TAGLE, **Memorial de cosas notables,** 5ª parte, Madrid, 1616.

K. J. CONANT, **Carolingian and Romanesque Architecture. 800-1200,** Harmondsworth, 1959.

W. S. COOK Y J. GUIDOL RICART, **Pintura e imaginería románica,** Ars Hispaniae, VI, Madrid, 1950.

CRONICA NAJERENSE, comentada por A. Ubieto Arteta, Valencia, 1966.

R. CROZET, "Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés où peints dans les èglises romanes", **Cahiers de Civilisation Médiévale,** I, 1958, p. 27-36.

R. CROZET, "Sur un détail vestimentaire feminin du XII siècle", **Cahiers de Civilisation Médiévale,** IV, 1961, p. 55-56.

R. CROZET, **"L'art roman en Saintonge,** París, 1971.

R. CROZET, "Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne", **Príncipe de Viana,** nº 124-125, 1971, p. 125-143.

M. CHAMOSO LAMAS, V. GONZALEZ Y B. REGAL, **Galicia románica,** Madrid, 1979.

CH. DARAS, "Reflexions sur les statues équestres representant Constantin en Aquitaine", **Bulletin de la Societé des Antiquaire de l'Ouest,** X, 1969, p. 151-157.

V. H. DEBIDOUR, **Le bestiaire sculpté du moyen âge en France,** París, 1961.

O. DEMUS Y M. HIRMER, **La peinture murale romane,** París, 1970.

M. DURLIAT, **Haut-Languedoc roman,** La Pierre-qui-Vire, 1978.

M. DURLIAT Y V. ALLEGRE, **Pyrénées romanes,** La Pierre-qui-Vire, 1969.

ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL'ARTE, Venecia-Florencia, 1958, II, "Astrologia e astronomia".

F. EYGUN, **Saintonge romane,** La Pierre-qui-Vire, 1970.

R. FERNANDEZ OXEA, "La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con la lucha de Sansón y el león", **Compostellanum,** X, 1965, p. 7-22.

I. H. FORSYTH, "Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", **The Art Bulletin,** L, 1968, p. 215-222.

G. GAILLARD, "La escultura del siglo XI en Navarra antes de las peregrinaciones", **Príncipe de Viana,** LXIII, 1956, p. 121-130.

A. GARCIA BELLIDO, **Arte romano,** Madrid, 1979.

M. A. GARCIA GUINEA, **El arte románico en Palencia,** 2ª ed., Palencia, 1975.

M. A. GARCIA GUINEA, **El arte románico en Santander,** Santander, 1979.

W. GOLDSCHMIDT, **Die Elfenbeinskulpturen,** Berlín, 1969, I y III.

M. GOMEZ-MORENO, **El arte románico español,** Madrid, 1934.

M. GOMEZ-MORENO, **Catálogo Monumental de Avila,** Avila, 1983.

M. GOMEZ DE VALENZUELA, "El calendario románico esculpido en la iglesia de el Frago en Cinco Villas", **Homenaje a D. José Mª Lacarra,** Zaragoza, 1977, I, p. 307-320.

A. HEIMANN, "The capital frieze and pilasters of the Portail Royal, Chartres", **The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,** XXXI, 1968, p. 73-102.

HISTORIA COMPOSTELANA, trad. por M. Suárez, Santiago, 1950.

L. HUIDOBRO, **Las peregrinaciones jacobeas,** Madrid, 1949, II.

F. IÑIGUEZ ALMECH, "El monasterio de San Salvador de Leyre", **Príncipe de Viana,** nº 104-105, 1966, p. 189-220.

F. IÑIGUEZ ALMECH, "La escatología musulmana en los capiteles románicos", **Príncipe de Viana,** nº 108-109, 1967, p. 265-275.

F. IÑIGUEZ ALMECH Y E. URANGA, **Arte medieval navarro,** Pamplona, 1972, II y III.

Y. LABANDE-MAILFERT, "L'iconographie des laïcs dans la societé religieuse aux XI et XII siècles", en **I laici nella "Societas Christiana" dei secoli XI e XII. Atti di terza settimana Internazionale di Studio,** Mendola, 1965, p. 488-529.

Y. LABANDE-MAILFERT, "La douleur et la mort dans l'art des XII et XIII siècles", **Etudes d'iconographie romane et d'Histoire de l'art,** Poitiers, 1982, p. 9-85.

J. Mª LACARRA, "Imágenes de caballeros", **Príncipe de Viana,** nº 5, 1941, p. 37-39.

J. Mª LACARRA, "Alfonso, el Batallador y las paces de Támara. Cuestiones cronológicas (1124-1127)", **Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón,** III, 1947-1948, p. 461-473.

J. Mª LACARRA, **Alfonso, el Batallador,** Zaragoza, 1978.

J. LACOSTE, "La decoration culptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo", **Annales du Midi,** n° 102, 1971, p. 149-172.

J. LACOSTE, "Le portail roman de Sainte Marie-d'Oloron", **Revue du Pau et du Béarn,** 1973, p. 1-34.

V. LAMPEREZ Y ROMEA, **Historia de la arquitectura cristiana española,** Madrid, 1930, I.

F. LAZARO CARRETER, **Teatro medieval. "El Auto de los Reyes Magos",** Madrid, 1976.

H. LE ROUX, "Figures équestres et personnages du nom Constantin aux XI et XII siècles", **Bulletin de la Societé des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers,** XII, 1974, p. 379-393.

H. LE ROUX, "Les énigmatiques cavaliers romans: Saint Jacques où Constantin?", **Les Dossiers d'archeologie,** 1977, p. 75-85.

LIBER SANCTI IACOBI, trad. por A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago, 1951.

L. M. LOJENDIO, **Navarre romane,** La Pierre-qui-Vire, 1967.

L. M. LOJENDIO Y A. RODRIGUEZ, **Castilla romane,** La Pierre-qui-Vire, 1966, II.

L. M. LOJENDIO Y A. RODRIGUEZ, **Castilla románica/l,** Madrid, 1978.

A. LOPEZ FERREIRO, **Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela,** Santiago, 1900, III.

A. LOPEZ FERREIRO, **El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo Altar Mayor,** Santiago, 1975.

E. MALE, "Les Rois Mages et la drame liturgique", **Gazette-des-Beaux-Arts,** IV, 1910, p. 261-270.

E. MALE, **L'art religieux du XII siècle en France,** París, 1928.

MARQUES DE LOZOYA, "Influencias aragonesas en el arte segoviano", **Seminario de arte aragonés. Institución Fernando el Católico,** V, 1953, p. 7-11.

J. MARTIN-BAGNAUDEZ, "Les representations romanes de l'avare. Etude iconographique", **Revue d'Histoire de la Spiritualité,** 50, 1974, p. 397-432.

R. MENENDEZ PIDAL, **Obras Completas. Cantar de Mío Cid,** Madrid, 1969, II.

R. MENENDEZ PIDAL, **La España de Cid,** Madrid, 1969, I y II.

B. de MONTESQUIEU-FEZENSAC, "L'arc d'Eginhard", **Cahiere Archeologiques,** VIII, 1956, p. 160-171.

S. MORALEJO ALVAREZ, **Escultura Gótica en Galicia. (1200-1350),** Universidad de Santiago, 1975, p. 7-35.

S. MORALEJO ALVAREZ, "Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane", **Les Dossiere d'archeologie,** 1977, p. 86-101.

S. MORALEJO ALVAREZ, "Pour l'interpretation iconographique du Portail de l'Agneau à Saint Isidore de León: Les signes du zodiaque", **Les Cahiers de Saint Michel de Cuxá,** nº 8, 1978, p. 137-173.

T. MUÑOZ Y ROMERO, **Colección de fueros municipales,** Madrid, 1847.

J. PEREZ CARMONA, **Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos,** Burgos, 1959.

Fr. J. PEREZ DE URBEL, **Historia del condado de Castilla,** Madrid, 1965, I.

A. K. PORTER, **Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads,** Boston, 1923, I-IV-V-VI-VII-IX.

A. K. PORTER, "Spain or Toulouse? and other questions", **The Art Bulletin,** VII, 1924, p. 3-25.

A. K. PORTER, **Escultura románica española,** Barcelona, 1929, II.

J. Mª QUADRADO, **Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora,** Barcelona, 1885.

L. REAU, **Iconographie de l'art chrétien,** París, 1955-1959, II, 2º y III.

R. REVILLA VIELVA, "Camino de Santiago. (Pueblos enclavados en la ruta de la provincia de Palencia)", **Institución Tello Téllez de Meneses,** nº 11, 1954, p. 1-42.

R. REY, **La sculpture romane languedocienne,** Toulouse-París, 1936.

P. RODRIGUEZ MUÑOZ, "Iglesias románicas palentinas", **Institución Tello Téllez de Meneses,** nº 13, 1955, p. 27-126.

J. M. ROUQUETTE, **Provence romane. La Provence Rhodanienne,** La Pierre-qui-Vire, 1974.

M. RUIZ-MALDONADO, "La contraposición "superbia-humilitas". El sepulcro de Doña Sancha y otras obras", **Goya,** n° 146, 1978, p. 75-81.

M. RUIZ-MALDONADO, "El caballero victorioso" en la escultura románica epañola. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos", **Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid,** XLV, 1979, p. 271-286.

M. RUIZ-MALDONADO, "Un nuevo ejemplo de "caballero victorioso" en relación con el ciclo davítico", **Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid,** XLIX, 1983, p. 457-460.

B. RUPRRECHT, **Romanische Skulptur in Frankreich,** Munich, 1975.

M. SCHAPIRO, "Del mozárabe al románico en Silos", **Estudios sobre el románico,** Madrid, 1984, p. 37-119.

G. SCHILLER, **Iconography of Christian Art,** Londres, 1972, I

L. SEIDEL, "Constantine and Charlemagne", **Gesta,** XV, 1976, p. 237-240.

A. SICART GIMENEZ, "La iconografía de Santiago ecuestre en la edad media", **Compostellanunm,** XXVII, 1982, p. 11-32.

D. L. SIMON, "Roland, the Moor, the Pilgrim and Spanish Romanesque Sculpture", **State University College at Cortland,** XII century, Acta II, s. l., 1975, Separ.

H. STERN, **Le calendrier de 354. Etude sur son texte et sur les illustrations,** París, 1953.

R. STOLL, **El arte románico en Gran Bretaña e Irlanda,** Barcelona, 1973.

J. SUREDA, **La pintura románica en Cataluña,** Madrid, 1981.

A. SURCHAMP, M. VIDAL y otros, **Val de Loire romane et Touraine romane,** La Pierre-qui-Vire, 1965.

Z. SWIECHOWSKI, **Sculpture romane d'Auvergne,** Clermont-Ferrand, 1973.

L. TORRES BALBAS, "La catedral románica de Pamplona", **Archivo español de arte y arqueología,** II, 1926, p. 153-155.

H. TOUBERT, "Une fresque de San Pedro de Sorpe et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga", **Cahiers Archeologiques,** XIX, 1969, p. 167-189.

L. VAZQUEZ DE PARGA y J. URIA RIU, **Las peregrinaciones a Santiago,** Madrid, 1949, I.

L. VAZQUEZ DE PARGA, "Algunos aspectos de la influencia de la peregrinación compostelana en la iconografía artística", **Compostellanum,** X, 1965, p. 449-463.

A. VIÑAYO, **León roman,** La Pierre-qui-Vire, 1972.

W. F. VOLBACH, "Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campanie", **The Art Bulletin,** XXIV, 1942, p. 172-180.

A. WEIR, "Three Carved Figures in County Louth", **The Journal of the County Louth Archaeological and Historical Society,** XIX, 1977, p. 67-73.

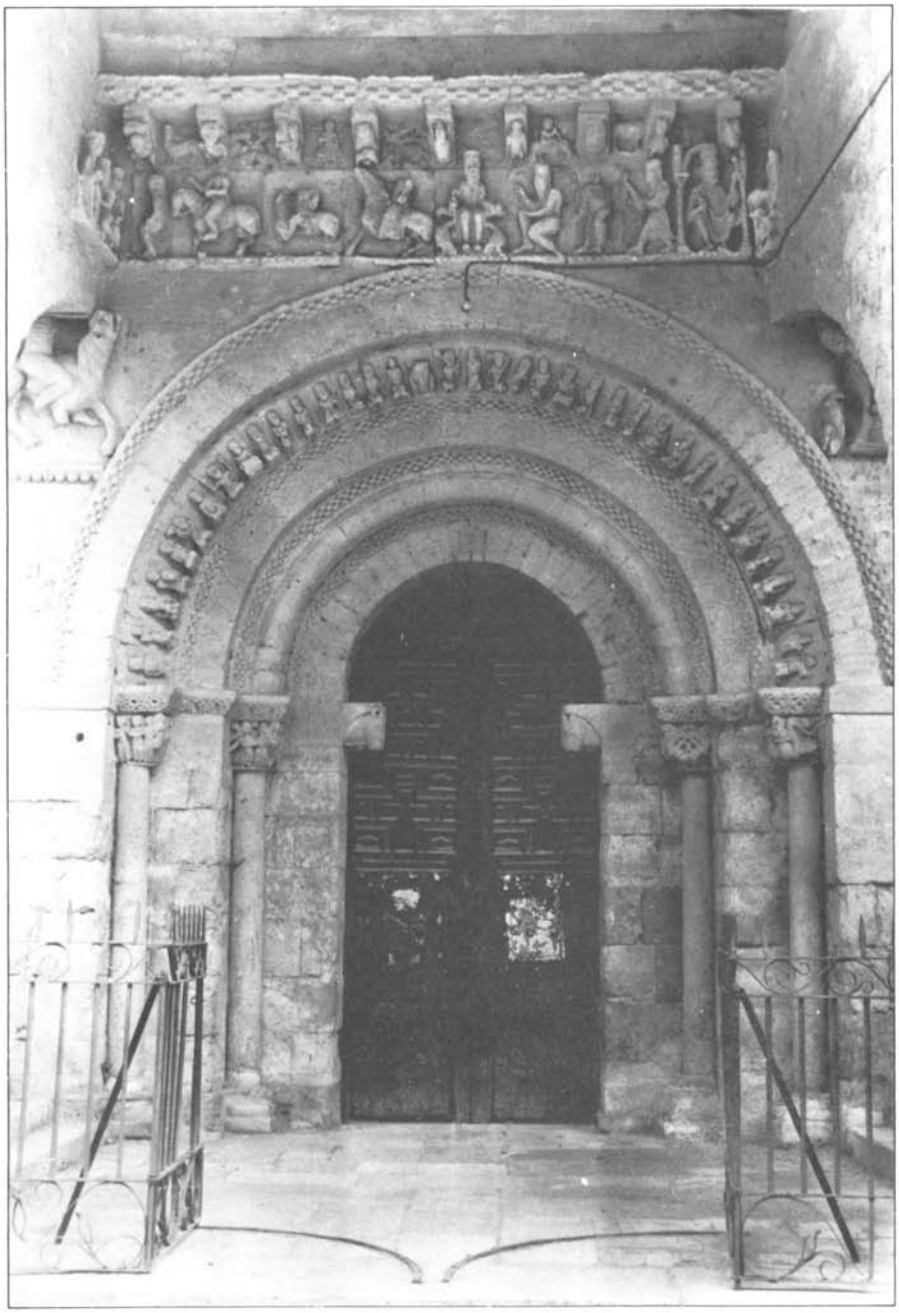
A. WEIR, "Exhibitionits and related carvings in the Irish midlands: their origins and functions", **Irish Midland Studies,** 1980, p. 57-72.

V. M. WITHEHILL, **Spanish Romanesque Architecture of the eleventh century,** Oxford, 1968.

J. YARZA LUACES, **Arte y arquitectura en España. 500-1250,** Madrid, 1979.

J. YARZA LUACES, "Aproximació estilística i iconográfica a la portada de Santa María de Covet", **Quaderns d'estudis medievals,** n° 9, Septiembre, 1982, p. 535-556.

Fr. A. YEPES, **Crónica General de la Orden de San Benito,** Madrid, 1969, III.



Lamina 1. Portada principal (Sur).

Lámina 2. Capitel exterior izquierdo. Cara frontal.

Lámina 3. Capitel interior izquierdo. Cara frontal.

Lámina 4. Capitel interior izquierdo. Cara lateral.

Lámina 5. Ménsulas de la puerta meridional.

Lámina 6. Capitel interior derecho.

Lámina 7. Capitel exterior derecho.

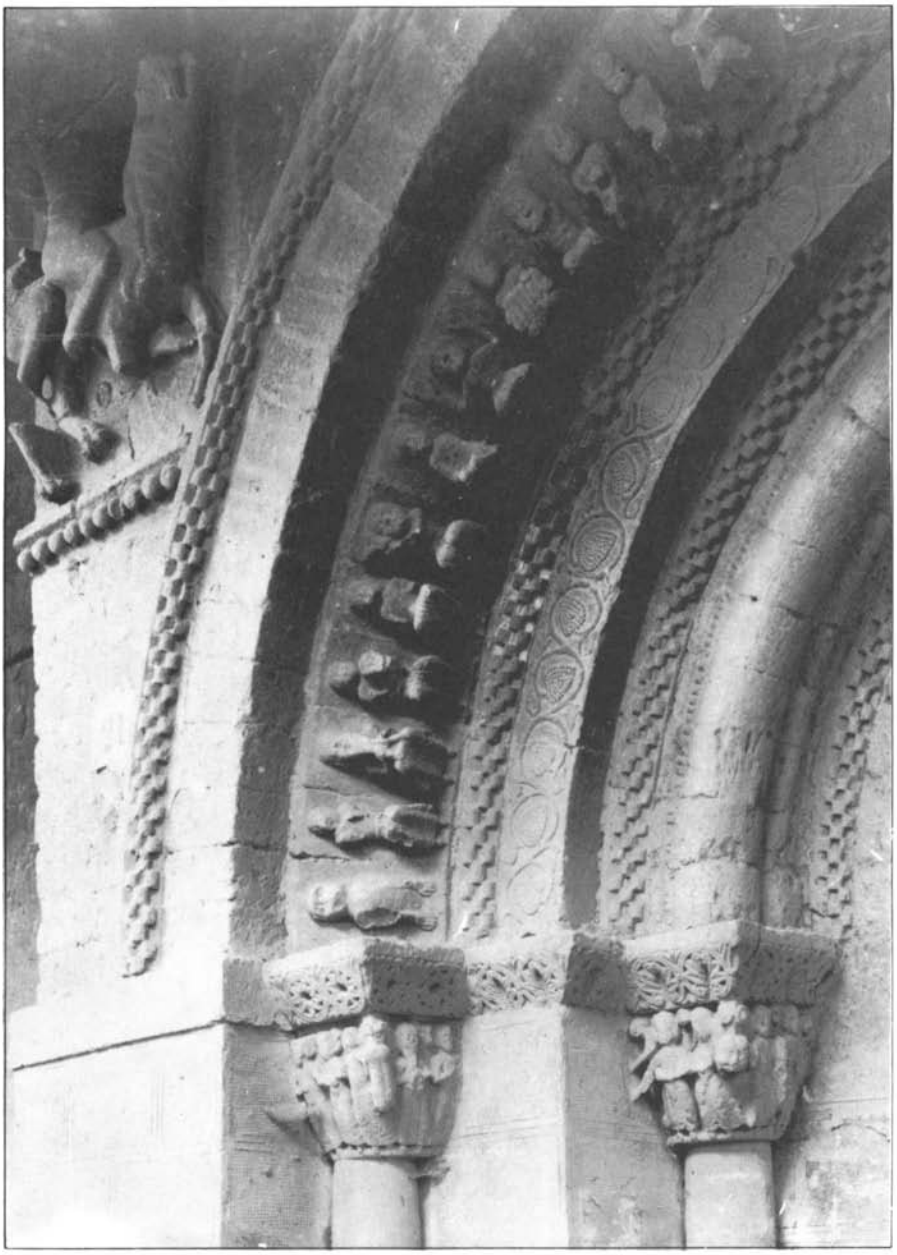


Lámina 8. Detalle de la portada (parte izquierda).

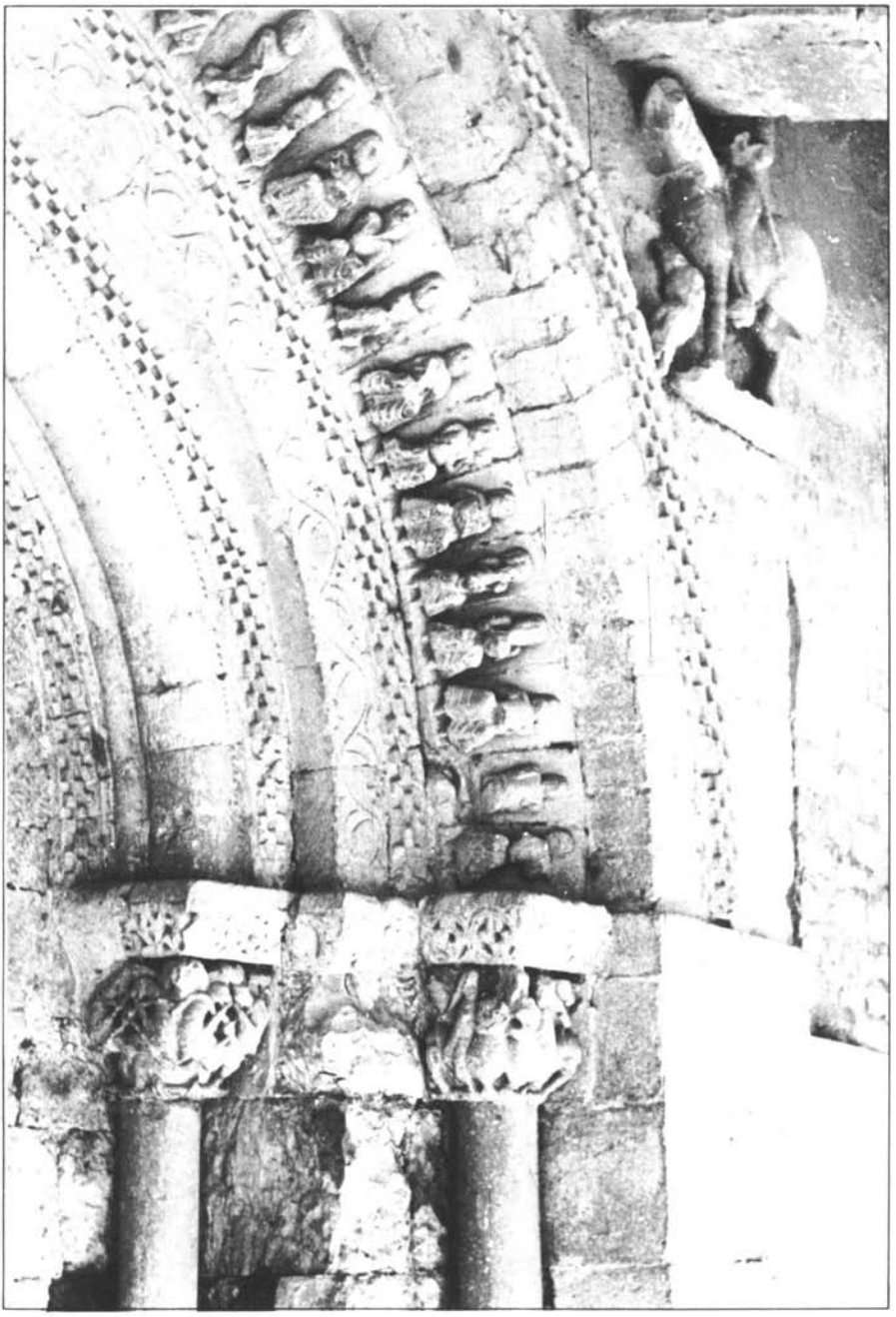


Lámina 9. Detalle de la portada (parte derecha).

Lámina 10. Figuras de la arquivolta. Números 3 y 4.

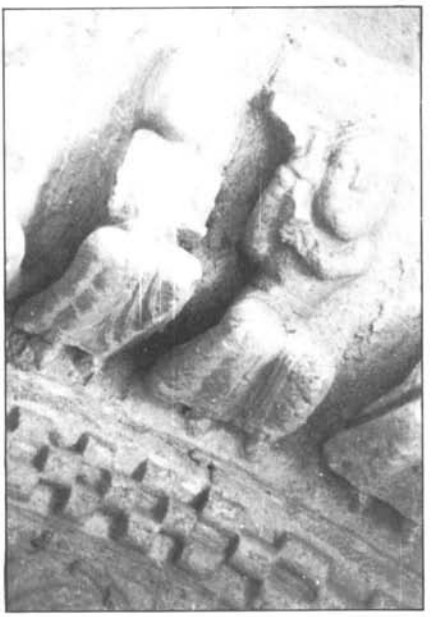


Lámina 11. Figuras de la arquivolta. Números 5 y 6.

Lámina 12. Figuras de la arquivolta. Números 7 y 8.

Lámina 13. Figuras de la arquivolta. Número 31.

Lámina 14. Figuras de la arquivolta. Número 32.

Lámina 15. Figuras de la arquivolta. Número 33.

Lámina 16. Figuras de la arquivolta. Número 34.

Lámina 17. Figuras de la arquivolta. Número 35.

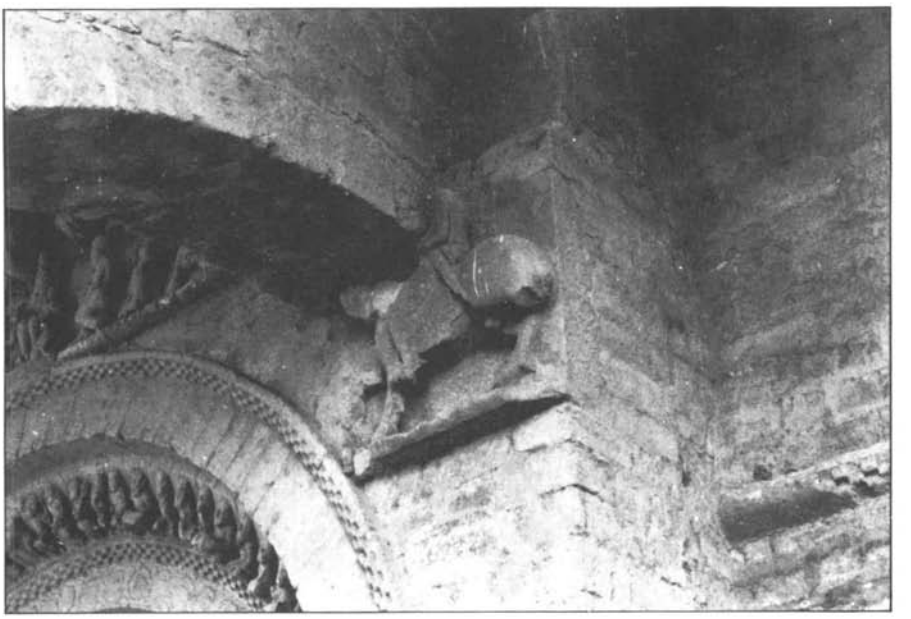


Lámina 18. Caballero de la enjuta derecha.

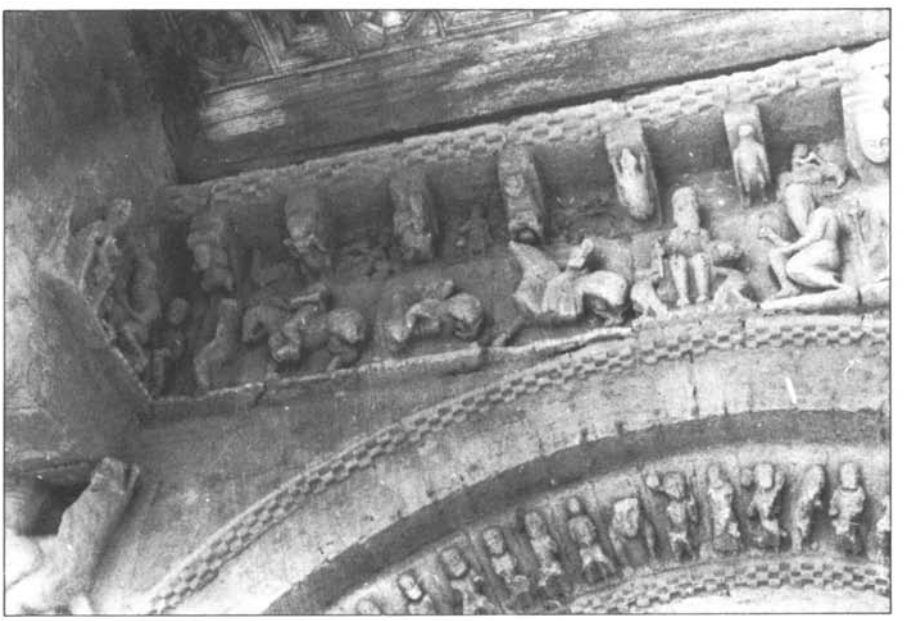


Lámina 19. Friso: Adoración, Cabalgata de los Reyes y Magos ante Herodes, canecillos y metopas.

Lámina 20. Friso: Cabalgata de los Reyes, Magos ante Herodes y Herodes ordenando la matanza de los Inocentes. Canecillos y metopas.