



**LO MARAVILLOSO... (EN LA ICONOGRAFÍA ROMÁNICA
DE LA RIBERA DEL DUERO)**

José Manuel Rodríguez Montañés

Esta exposición, concebida y realizada en connivencia con nuestro amigo Agustín Gómez, reconoce la deuda y homenaje que mantienen ambos discursos –manifiestos en el título–, con la magnífica obra de Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Sin embargo, precisaremos desde este instante que el empréstito es más sintáctico que semántico, pues eludiremos en nuestra argumentación los matices que hacían afirmar al erudito francés que «lo sobrenatural y lo milagroso que son lo propio del cristianismo me parecen diferentes por su naturaleza y función de lo maravilloso, aun cuando hayan marcado con su sello lo maravilloso cristiano»¹. De hecho nos ocuparemos en este primer capítulo igualmente de lo sobrenatural que de lo fantástico o maravilloso propiamente dicho, englobando ambos mundos dentro del mismo apartado de imágenes que constituyó el imaginario medieval.

Hecha la anterior salvedad, detengámonos aunque sea brevemente en algunas de las definiciones realizadas sobre el tema por dos prestigiosos investigadores, el citado Jacques Le Goff y Joaquín Yarza.

Maravilloso. Para Le Goff los *mirabilia* constituyen un universo de objetos producidos por fuerzas o seres sobrenaturales, «un conjunto de cosas antes que una categoría». Yarza califica bajo este nombre a «lo que es como parece que no debe ser, aquello que transgrede ciertas leyes humanas, también lo *monstruoso* como horror (por desconocido)», insistiendo en el atractivo que genera todo lo que no es habitual, asible, ni comprensible, incluso lo patológico, caso de los seres deformes, con partes monstruosas.

Imaginario. Para Yarza engloba todo aquello «diferente de lo real», constituyendo una vía de escape ante las penurias de la rutina diaria: «la recurrencia a la imaginación despegada de lo cotidiano supone un de-

seo de evasión de la realidad, en busca de otra más hermosa y confortable».

Lo *Sobrenatural* o *miraculosus* es para Le Goff lo maravilloso cristiano, esto es, lo que emana de Dios y por ajustarse a ese plan divino termina siendo previsible, caso de las apariciones. En el otro platillo de la balanza, el mismo autor considera lo *mágico* como lo «sobrenatural maléfico».

Estos intentos de clasificación conceptual de lo fantástico –que Malaxecheverría considera fruto de una «inquietud moderna»– hunden en cualquier caso sus raíces más en el terreno de la antropología que de la Historia del Arte.

La iconografía de la época románica, sobre todo en estos círculos alejados de los grandes centros de creación de fórmulas, parece afrontar en un mismo plano de percepción la representación de todo aquello que escapa a la posibilidad de una contemplación directa. Es decir, los animales fantásticos como las arpías, grifos, sirenas o unicornios debían poseer un nivel de verismo similar al de los leones o elefantes. No obstante, corremos el riesgo de extrapolar presupuestos actuales a las categorías mentales del hombre medieval, pues es bien probable que fuese distinto el caso de los camélidos representados en algunas iglesias segovianas como las de Sotillo, Duratón, la ermita de Nuestra Señora de las Vegas de Pedraza o los frescos sorianos de San Baudelio de Berlanga, dromedarios cuyo cierto verismo parece invitarnos a pensar que hubo al menos un modelo directo del natural, transportado a un diseño que, a fuer de repetido, integra a este animal en la categoría de lo imaginario. A este respecto, las *Crónicas* hacen frecuente referencia a camellos entre los animales que eran requisados a los musulmanes durante las campañas de castigo o simples algaras, sobre todo a partir del siglo XII. Así, la *Chronica Adefonsi Im-*

¹ LE GOFF, Jacques: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, 2ª ed., Barcelona, 1986, pp. 9-24.

peratoris, redactada a mediados de dicha centuria, refiere, por ejemplo, que en 1133, durante el saqueo del territorio de Sevilla, Córdoba y Carmona, «era incontable el número de pillajes de caballos y yeguas, de camellos y asnos, también de bueyes, ovejas y cabras»².

En la misma fuente cronística se hace una interesante referencia a otro aspecto que nos servirá para encuadrar el discurso, como es el valor, de amuleto si se nos permite la expresión, concedido por Alfonso I el Batallador a las reliquias que le acompañaban en campaña³. Esta veneración a santos huesos u objetos, que llegaba a disculpar, si no a eximir, los frecuentes «píos robos», acababa extendiéndose a sus propios contenedores, arquetas, cofres u otro tipo de relicarios, muy ricamente ornados con oro, pedrería y labores de marfil, hasta convertirlos en objetos maravillosos, pese a ser evidente que eran fruto de la industria humana.

Bien que las clasificaciones temáticas resulten sin duda esclarecedoras, al permitir focalizar el análisis en parcelas acotadas, no creemos que nuestra visión deba detenerse en ellas, pues si detrás de la forma artística se amalgama todo un pensamiento cultural o social, cuando dichas formas aluden al campo de lo maravilloso, entran en juego multitud de connotaciones de índole personal o irracional, que no por inasibles para el historiador deben ser despreciadas. Los símbolos utilizados para evocar lo temible, lo peligroso, lo desconocido, lo onírico, lo amenazante, lo sublime, lo divino o lo pasional, por su propio carácter, pueden llevarnos a equívocos, y es un riesgo a asumir, pero sin olvidar la prudencia y evitando ser categóricos.

Siendo amplísimo el marco del imaginario medieval, reduciremos en este discurso el análisis a dos grandes campos, como son el del Bestiario fantástico y el de lo sobrenatural o escatológico, considerando entre ambos el punto de intersección que constituye el Bestiario de Cristo, y ello intentando en lo posible acotar el ámbito geográfico de los ejemplos al área de la ribera occidental del Duero —entendida en sentido lato—, esto es, las actuales provincias de Burgos, Segovia y Soria.

LO MARAVILLOSO FANTÁSTICO: EL BESTIARIO

Desde la Prehistoria, la relación del ser humano con el mundo animal ha partido siempre de un sentimien-

to de fascinación, matizado por los condicionantes culturales y económicos de las distintas sociedades. Entre animales y hombres se han establecido vínculos a veces de sangre, otras nutricios, de temor, admiración o afecto. Las clasificaciones que tales lazos han promovido son numerosas: animales puros e impuros —según la Biblia—, domésticos y salvajes, beneficiosos y dañinos, reales o imaginarios. Detengámonos en este último grupo, pues simboliza como pocos la materialización formal de la imaginación del período. Y es que la fauna, tanto la real como la inventada, ha dado con frecuencia el paso del terreno de lo real al de lo imaginario, lo onírico, fantástico, mítico y hasta divino. En el mundo animal el hombre ha volcado los símbolos de aquello que más ama o que más odia, y ello con independencia de las culturas y las épocas. En tal contexto, cuyo análisis nuevamente corresponde más al terreno antropológico que al histórico, debemos entender la percepción que el hombre medieval tuvo del mundo animal. De ella nos dejó testimonios numerosos en la literatura y la iconografía artística, campo abonado sin duda tanto para desentrañar síntomas culturales de raíces clásicas, como para ahondar en los modos de explotación de los recursos naturales. No es ni mucho menos tal el objeto de estas líneas, bastante menos ambiciosas, pues sólo nos detendremos, y con cierta ligereza, en el plano simbólico que el hombre del Medievo concedió a los animales que poblaban sus bosques, campos y sueños, en los que descargó la pesada responsabilidad de representar los vicios y virtudes, los valores de la fe y las amenazas para el espíritu.

Los Bestiarios medievales constituyen enciclopedias moralizadas de los diferentes animales, fantásticos y reales, descritos tanto físicamente como en su conducta. Su origen está en el *Physiologus*, libro escrito en griego en el siglo II-III y cuya traducción latina data del siglo IV, siendo las principales versiones manejadas en la Edad Media las realizadas entre los siglos VIII y IX. Los Bestiarios medievales hunden sus raíces en el *Physiologus* latino, tamizado por los comentarios de la Patrística (San Isidoro, Beda el Venerable, Rabano Mauro, Honorio de Autun, Hugo de Saint-Victor, etc.) y los libros de viajes, copiados de los de la Antigüedad o libremente reinterpretados a partir de éstos.

El conocimiento del mundo animal en la época medieval se sustenta así en dos fuentes principales: la di-

² PÉREZ GONZÁLEZ, Maurilio: *Crónica del Emperador Alfonso VII. Introducción, traducción, notas e índices*. León, 1997, Lib. I, 36, p. 75.

³ Op. cit., Lib. I, 52, p. 79.

recta, fruto de la convivencia entre hombres y bestias, y la literaria y mítica, elevada en ocasiones al nivel de credibilidad de la anterior debido al voluntario abandono de un espíritu crítico que caracteriza al período.

Dentro de los primeros intentos de clasificación adquiere una especial relevancia el capítulo dedicado por San Isidoro en sus *Etimologías*, redactadas a principios del siglo VII, y concretamente su Libro XII, «Acercas de los animales». La enciclopédica labor del obispo hispalense establece diversas categorías dentro del mundo animal, que atienden a su utilidad y morfología. Al origen etimológico de los nombres y una somera descripción añade San Isidoro frecuentes alusiones a las propiedades de cada animal, aunque rara vez establece un parangón con una categoría moral, y cuando esto ocurre suele provenir de las fuentes clásicas a las que acude (Plinio el Viejo, Suetonio, Varrón). En la misma línea se elaboraron, en los siglos posteriores, obras como el *De rerum natura* de Beda el Venerable (siglos VII-VIII) o *De Universo*, de Rabano Mauro (842-847).

Los Bestiarios medievales, alejándose de las obras arriba citadas, mezclan fauna real y fantástica sin ningún tipo de diferenciación, y abandonando tanto el carácter descriptivo del *Physiologus* como el espíritu racionalista de las *Etimologías*, insisten en las propiedades morales de los animales, hasta el punto de que su carácter de símbolo acaba primando sobre el resto de consideraciones, rompiéndose así los tamices que la razón podría imponer para aceptar la existencia de seres maravillosos. No sólo se aceptan las propiedades asimiladas a las criaturas que nos rodean, sino que la mezcla de unas con otras acaba por otorgar credibilidad a aquellas que sólo existen en el terreno de la imaginación.

El mundo de los híbridos, de los animales fantásticos y monstruosos, gozó durante toda la Edad Media de un poder de atracción particularmente importante. Las raíces de ciertas representaciones o arquetipos iconográficos pueden rastrearse en ocasiones en tradiciones antiguas mediterráneas y orientales. Los Bestiarios medievales —Pierre de Beauvais, Philippe de Thaün, Guillaume le Clerc, etc.— significan a este respecto un intento de codificación, entre científica y moralizante, de todo este legado. Dos posturas ideológicas se enfrentan a la hora de la interpretación del bestiario esculpido en las iglesias románicas. La primera busca tras cada animal un mensaje simbólico, cósmico y tras-

cedental, recurriendo y a veces violentando ciertas fuentes escritas, principalmente los Bestiarios antes aludidos, como si estos textos hubieran tenido una difusión general y fueran conocidos por todos los artistas medievales. La segunda reacciona ante este exceso, primando su carácter decorativo e indagando en el origen formal. Entre ambas se impone la vía de la prudencia. Sólo el análisis detenido de cada caso concreto, y de éste en su contexto artístico y cultural, podrá determinar si al innegable sentido decorativo sigue una interpretación de orden moral.

Los dos Bestiarios más cercanos a la iconografía románica son los de Pierre de Beauvais (principios del siglo XIII) y Guillaume le Clerc de Normandía (ca. 1210-1211). El gran juego plástico que pudieron sacar los escultores, pintores y miniaturistas medievales, heredero de la tradición clásica, les llevó a concebir híbridos incluso mezclando el reino animal con el vegetal. Vemos así en nuestros capiteles trasgos con cola serpentiforme rematada por tallos con brotes, y todo un derroche de fantasía que excede incluso a la desarrollada en los textos literarios.

Lejos de pretender establecer un catálogo de la fauna real y fantástica que se entremezcla en el Bestiario, que prolongaría innecesariamente la exposición, remitimos a la bibliografía final, donde el lector interesado podrá descubrir tanto los textos originales como la crítica que han generado. Del amplio panorama retendremos en el discurso, mediante ejemplos de la Ribera del Duero, algunas etapas que nos aproximen a la compleja percepción y valoración que el hombre medieval tenía de los animales.

Comprobaremos así cómo la consideración del carácter positivo o negativo de las bestias frecuentemente no era única, siendo muy frecuentes los casos de ambivalencia moral, que sólo se especifican por el contexto. Del mismo modo, veremos cómo la jerarquía dentro del mundo animal llega hasta nuestros días, donde en la cúspide del imaginario colectivo se mantienen respectivamente el león y el águila.

El león

E iniciamos la selectiva relación precisamente con el rey de los animales, el león. Su carácter ambivalente, positivo y negativo, aparece con frecuencia precisado por inscripciones o el propio contexto iconográfico. En otras muchas ocasiones su figura se muestra

aislada o ajena a un contexto preciso, rindiendo más complicado el análisis de su carácter.

El león como símbolo negativo⁴ se asocia al diablo, al enemigo del cristiano –Salmos 91 (90) y 22 (21)–, que suele aparecer dominado por la potencia divina, representada en precursores de Cristo, así las figuras de David⁵, Daniel⁶ y Sansón⁷. En otros casos son personajes sin otra caracterización los que someten a las bestias, en lo que hemos venido a traducir como el cristiano vencedor del mal. Un bello capitel del interior de la iglesia de Cabañes de Esgueva muestra a Daniel en el foso de los leones, sentado en tranquila ac-

titud pese a estar flanqueado por dos felinos, con su mano izquierda sobre el pecho, mostrando la palma, mientras con la diestra, de índice extendido, señala a uno de los animales. La confianza depositada por Daniel en Yahvé, que le protegió durante sus dos estancias en el foso de la ferocidad de las bestias, se alza como ejemplo para el cristiano de la protección de la fe contra el demonio y la muerte, aquí simbolizados por el león. Para ejemplificar tal serenidad, en otras ocasiones, Daniel introduce sus manos en las fauces de las bestias, caso de un capitel del interior de la iglesia segoviana de Nuestra Señora de la Asunción de Duratón.



Cabañes de Esgueva. Daniel en el foso de los leones

⁴ Vid. I Sam. 17, 37. Sal. 17, 22; 22, 22; 35, 17; 57, 5; 58, 7; 96, 13. Eclo. 47, 3. Sa. 11, 18. 1Pe. 5, 8. San Agustín, *Enarratio in Psalmum* (P.L., 37, cols. 1374-75); Honorio de Autun: *De Imagine Mundi* (P.L. XXXVII, cols. 1374-1375); Rabano Mauro: *De Universo* (P.L., t. CXI, cols. 217-219), etc.

⁵ 1 Sam. 17, 34-37.

⁶ Dan. 6, 16-24 y Dan. 14, 30-43.

⁷ 1 Jue. 14, 5-10; San Isidoro: *Allegoriam Quaedam Scripturae Sacrae* (P.L., t. LXXXIII, col. 111ss.); Honorio de Autun: *Speculum Ecclesiae* (P.L., t. CLXXII, col. 938); San Agustín, *Sermones Dubii*, sermo CCLXIV, 2 (P.L., t. XXXIX, col. 1640), donde dice «Qui erat Samson? Si dicam, Christus significabat».



San Miguel de Sacramenia (Segovia). Sansón desquijarando al león

Lo mismo puede decirse de otro de los iconos más recurrentes de la iconografía románica, como la figura de Sansón desquijarando al león, que vemos en infinidad de ejemplos: así en el presbiterio de Pinillos de Esgueva, un capitel del triunfal de San Miguel de Sacramenia, portada de Santa María de Calatañazor, capitel de la galería de Santa María del Rivero de San Esteban de Gormaz, etc. Mayores dudas revela la imagen de un personaje enfrentado a un león en el muy erosionado relieve de un tímpano reutilizado en la fachada meridional de San Martín de Cabañas de Esgueva, pues la figura no cabalga al felino, sino que se enfrenta a él, siendo una de sus garras. Resultan curio-

sas las repeticiones del tema en un mismo edificio, y así lo encontramos hasta tres veces en La Asunción de Duratón –metopa del pórtico, capitel de ventana y otro del interior de la cabecera– y en el Santuario de la Peña de Sepúlveda (capiteles del pórtico, nave y can de la portada), duplicado en un capitel y un relieve de la cornisa de la galería de Sotosalbos, o incluso en una misma cesta, así en las portadas de Bocigas de Perales y Miño de San Esteban.

El león como símbolo positivo⁸ eleva al rey de los animales al rango de símbolo cristológico. Y ello debido a que sus características, según el *Physiologus* y

⁸ Gn. 49, 9; Ap. 5, 5; San Agustín: *Enarratio in Psalmum* (P.L., 37, cols. 1374-75); San Isidoro: *Etimologías*, VII, 2, 43 («Cristo) Es león por su Poder y Fortaleza») y XII, 2, 6; Hugo de San Victor, *De Bestiis et Aliis Rebus* (P.L., t. CLXXVII, cols. 56-57, 150).

los Bestiarios, son que duerme con los ojos abiertos, del mismo modo que Cristo no relaja nunca la vigilancia sobre sus ovejas, y es protector de sus fieles; protege a los que son abatidos, esto es, muestra clemencia, y ya Rupert de Deutz afirmaba que «la cólera de Dios será terrible, pero Él protegerá a los que se postren en tierra, reconozcan su poder y sean sumisos», como vemos en el tímpano de la catedral de Jaca; y el pequeño león, al nacer, permanece tres días como muerto, y al tercer día su padre lo vuelve a la vida con su aliento, lo que conduce al león al rango de prefiguración de la Resurrección de Cristo. El león aparece asociado a Cristo como rey de reyes por San Isidoro, Rabano Mauro, etc. En Apocalipsis V, 5 se cita al león vencedor de la muerte y liberador, y con ese sentido debe entenderse la inscripción que partiendo de ese pasaje apocalíptico se grabó en el tímpano de Moradillo de Sedano («ha vencido el león de la tribu de Judá, la raíz de David, para abrir el libro y sus siete sellos»)⁹, aunque el tema nos lleva ya al mundo de la escatología, que analizaremos en el segundo apartado.

Aunque, tras su muy anterior extinción en Europa, presuponemos que por la ribera del Duero campearían aproximadamente el mismo número de leones que de amphisbaenas, cabe pensar que el nivel de probabilidad de su existencia real adjudicado era mucho más alto en la mentalidad de los pobladores del valle para el felino que para la serpiente de dos cabezas. Junto a los temas reconocibles, es bien nutrida la presencia de leones aislados, bien mansos y pareados, bien aislados y rugientes. Sólo aquí el contexto podrá precisarnos su carácter y posible significación, debiendo concluir en muchos casos que su presencia, a falta de más argumentos, debe tenerse por eminentemente decorativa.

Pero es la fauna fantástica o imaginada, constituida por aquellos seres cuya existencia pone a prueba la credibilidad más arriesgada, la que resulta sumamente atractiva desde el punto de vista artístico. El mundo del híbrido, con las múltiples combinaciones de mezcla de especies, géneros y órdenes, abre a los artistas infinidad de posibilidades plásticas. En términos gene-

rales, todo híbrido se considera maligno precisamente por ese carácter mixto, que rompe el orden natural. Veamos algunos ejemplos.

Arpías y sirenas

Animal tentador y traicionero, la arpía es seductora y según San Isidoro¹⁰, si la imaginamos con alas y garras es porque «el amor vuela y araña». Su crueldad las llevó a confundirlas con las *lamiae* antiguas, terribles apariciones que mataban a los niños. Formalmente encontramos dos grandes tipos: las **sirenas-pájaro**, que se asimilan a las arpías antiguas¹¹, híbridos con cabeza de mujer, cuerpo de ave, pezuñas de cabra y cola de reptil, y a las **sirenas-pep**, asociadas a las tritonas o nereidas si tienen una cola y a la temible *Scylla*¹² si son de cola bífida. La arpía clásica es una criatura de cabeza de mujer, cuerpo de ave, pezuñas de cabra y cola de reptil. La arpía medieval puede presentar forma de pájaro o de pez, aunque a veces aparece con cabeza masculina, cuerpo de león y cola de caballo. Ambas variantes son excepcionalmente frecuentes en el arte medieval. En la zona que nos ocupa contamos con los magníficos ejemplos del claustro de Santo Domingo de Silos, así las arpías de los capiteles nº 14, 20, 23, 41, 45 y 56 –según la numeración de Pérez de Urbel¹³–, las presentes en Araúzo de Torre, Gumiel de Izán, Hontoria de Valdearados, Oquillas, y numerosas iglesias segovianas y sorianas.

En el caso de las pisciformes, los Bestiarios inciden en el carácter tentador de su canto, que mata al marino desprevenido, igual que «las riquezas y placeres de este mundo» atraen y llevan a la muerte del alma al hombre. Se asocian a los vicios principales, sobre todo a la lujuria femenina. San Agustín¹⁴ escribía que «la vida en este mundo es como un mar proceloso a través del cual debemos conducir nuestra barca hasta el puerto; si sabemos defendernos de navegar hacia las sirenas, nos conducirá a la Vida Eterna». Bellas sirenas-pep de doble cola y cabellera partida las tenemos en Duratón, donde se convierten en uno de los iconos recurrentes del taller escultórico al que da nombre la

⁹ VICIT LEO DE TRIBU IVDA, RADIX DAVID, ALLELUIA, Venció el león fuerte de la tribu de Judá, de la raíz de David, aleluya (Ap. V, 5: *Et unus de senioribus dixit mihi: Ne flevetis: ecce vicit leo de tribu Iuda, radix David, aperire librum, et solvere septem signacula eius*).

¹⁰ San Isidoro: *Etimologías*, Lib. XI, cap. III (P.L., t. LXXXII, col. 423).

¹¹ Virgilio: *Eneida*, III, 216-218.

¹² Virgilio: *Eneida*, III, 426-428.

¹³ PÉREZ DE URBEL, Fr. Justo: *El claustro de Silos*, Burgos, 1930 (1984).

¹⁴ San Agustín: *La Vida Feliz*, I, 1-4.



Santo Domingo de Silos. Arpías



Santibáñez de Esgueva. Sirena de doble cola

iglesia, gozando en el área de una extraordinaria difusión, y así en la provincia de Segovia encontramos el híbrido hasta en 28 edificios. En el área de la Ribera burgalesa las hallamos en Santibáñez de Esgueva, Pinillos de Esgueva y Sinovas, y en Soria en las galerías del Rivero y San Miguel de San Esteban de Gormaz, entre otros muchos ejemplos. Sin duda su carácter maligno no fue óbice para que los escultores explotasen con fruición sus innegables cualidades plásticas.

El centauro

El onocentauro, híbrido de asno y humano, criatura también de ascendencia clásica¹⁵, simboliza para



Bernuy de Porreros (Segovia). Centauro sagitario y arpías

los Bestiarios la doble moral en el hombre, su tendencia hipócrita a no decir lo que piensa o a mentir (Pierre de Beauvais). Los sagitarios, además, se convierten en dañinos, y las flechas que disparan¹⁶ simbolizan ese aspecto carnal y animal de su doble naturaleza, lo que acaba convirtiéndole en símbolo de la lujuria masculina, asociándose como en los textos, a las sirenas. Así los vemos en sendos capiteles de las galerías de Bernuy de Porreros y Santa María de Tiermes, en otro de la cabecera de Pinillos de Esgueva, afrontados en la de Espinosa de Cervera, en la sala capitular de la concatedral de San Pedro de Soria, etc.

El grifo

«Llámanse 'grifo' (gryphes) a un animal dotado de alas y de cuatro patas. Semejante clase de fieras habita en los montes hiperbóreos. Su cuerpo es, en su conjunto, el de un león; por sus alas y su cabeza se asemejan a las águilas. Son terriblemente peligrosos para los caballos. Del mismo modo despedazan a los hombres que encuentran a la vista», dice San Isidoro¹⁷.

Cuadrúpedo alado de cuerpo de león, busto y garras de águila con orejas peludas de gato, es un monstruo áquilo-leonino cuya característica principal es la fuerza. Aunque su simbolismo es doble, pues en parte retiene ese carácter custodio, de guardián, que proviene de la Antigüedad, predomina en lo medieval su sentido negativo, diabólico¹⁸, además del decorativo. Sus representaciones en el románico son muy numerosas, destacando por su belleza los del claustro de Santo Domingo de Silos, que inspirarían a los de Hontoria de Valdearados, la sala capitular de la catedral de El Burgo de Osma y otros muchos ejemplos.

Un caso particular es el de su presencia en la «Historia de Alejandro», que nos muestra al monarca macedonio ascendiendo al cielo elevado por dos grifos hambrientos que se afanaban persiguiendo en vano sendos trozos de carne ensartados en lanzas. En la Edad Media se consideró este tema prefiguración de la Ascensión de Cristo, pero también símbolo del pecado del orgullo. No sabríamos qué aspecto es el que primó

¹⁵ Homero: *Odisea*, 21, 195 y 21, 303; Homero: *La Ilíada*, 1, 263 y 2, 742; Ovidio: *Metamorfosis*, Libros VI y XII.

¹⁶ El arquero que dispara las flechas de la tentación y el pecado ya es referido por el Sal. 11 (10), 2: «Pues he aquí que tensan los impíos (su) arco, ajustan a la cuerda sus saetas, para tirar en las tinieblas sobre los de recto corazón».

¹⁷ San Isidoro: *Etimologías*, Libro XII, 2, 17.

¹⁸ Rabano Mauro: *De Universo* (P.L., t. CXI, col. 222); Hugo de San Víctor: *De Bestiis et Aliis Rebus* (P.L., t. CLXXVII, cols. 116-117); San Hildegardo: *Physica, Liber VI, De Avibus* (P.L., t. 197, col. 1287).



Santo Domingo de Silos. Grifos



San Miguel de Fuentidueña (Segovia). Ascensión de Alejandro

en la elección del asunto en un hermosísimo capitel de la nave de San Miguel de Fuentidueña, o en los ejemplos sorianos del claustro de la concatedral de San Pedro y otro de la fachada de Santo Domingo. En los tres, sin duda, los escultores sacaron buen provecho de las posibilidades plásticas del asunto, pues lo más probable es que el mensaje no fuera comprendido, en primera instancia, por la mayoría de sus espectadores.

El dragón

«El dragón es el mayor de todas las serpientes, e incluso de todos los animales que habitan en la tierra. Los griegos le dan el nombre de *drákon*, derivado del cual es el latino *draco*. Con frecuencia, saliendo de sus cavernas, se remonta por los aires y por su causa se producen ciclones. Está dotado de cresta, tiene la boca pequeña, y unos estrechos conductos por los que respira y saca la lengua. Pero su fuerza no radica en los dientes, sino en la cola, y produce más daño cuando la emplea a modo de látigo que cuando se sirve de su boca para morder. Es inofensivo en cuanto al veneno, pues

to que no tiene necesidad de él para provocar la muerte: mata siempre asfixiando a su víctima. Ni siquiera el elefante, a pesar de su magnitud, está a salvo del dragón: éste se esconde al acecho cerca de los caminos por los que suelen transitar los elefantes, y se enrosca a sus patas hasta hacerlos perecer por asfixia. Se crían en Etiopía y en la India, viviendo en el calor en medio del incendio que provocan en las montañas¹⁹.

Auténtico símbolo del demonio, es con este carácter referido en repetidas ocasiones por los textos bíblicos²⁰. Según Guillaume le Clerc es la más grande de las serpientes que reptan y es engendrado en un sitio muy cálido, que, como San Isidoro, sitúa en Etiopía. Dice que tiene una pequeña boca y un gran cuerpo, larga cola, gran cresta y echa chispas como el oro fino. Es peligroso enemigo del elefante, o de la paloma para Pierre de Beauvais. No posee veneno mortal, pero por su tamaño y fortaleza tira con su cola a todos los que caen en su poder.

En la iconografía cristiana es símbolo del demonio, y en términos generales –siempre precisados por el contexto– podemos entender que el recurrente asunto de la lucha entre el infante y el dragón puede hacer alusión bien al combate celeste²¹, bien a la milicia cristiana²². Son numerosas las escenas en las que un guerrero hunde su lanza en las fauces de un dragón alado, y aquí cabe la interpretación como San Miguel alanceando al demonio, motivo derivado del combate celeste descrito en el Apocalipsis y que simboliza la victoria de las fuerzas del bien y la expulsión del «dragón grande, la antigua serpiente» sobre la tierra²³. No obstante, la ausencia de rasgos angélicos en el soldado nos puede llevar a buscar, sin excluir completamente la hipótesis anterior, el sentido de la escena en



Gumiel de Izán. Infante alanceando a un dragón

un plano más general. A este respecto, la descripción de la milicia cristiana recogida en el texto de San Pablo en su epístola a los Efesios nos aporta una perspectiva a considerar para la correcta interpretación de muchos ejemplos²⁴, pues bajo la luz del texto paulino

¹⁹ San Isidoro: *Etimologías*, XII, 4, 4-5.

²⁰ «Andarás sobre el áspid y la víbora, hollarás al león y al dragón» (Sal. 90,13); Ap. 12, 7-8, etc.

²¹ Ap. 12, 7-12.

²² Efesios 6, 10-24.

²³ Así, dentro del contexto de apoyo a la Segunda Parusía del tímpano, podemos interpretarlo en la portada del Santuario de la Virgen de la Peña de Sepúlveda.

²⁴ «Por lo demás, confortaos en el Señor y en la fuerza de su poder; vestíos de toda la armadura de Dios para que podáis resistir a las insidias del diablo, que no es nuestra lucha contra la sangre y la carne, sino contra los principados, contra las potestades, contra los dominadores de este mundo tenebroso, contra los espíritus malos de los aires. Tomad pues la armadura de Dios, para que podáis resistir en el día malo y, vencido todo, os mantengáis firmes. Estad, pues, alerta, ceñidos vuestros lomos con la verdad, revestida la coraza de la justicia y calzados los pies, prontos para anunciar el evangelio de la paz. Embraced en todo momento el escudo de la fe, con que podáis apagar los encendidos dardos del maligno. Tomad el yelmo de la salvación y la espada del espíritu, que es la palabra de Dios, con toda suerte de oraciones y plegarias, orando en todo tiempo en espíritu, y para ello velando con toda perseverancia y súplica por todos los santos y por mí, para que, al abrir mi boca, se me conceda la palabra para dar a conocer con franqueza el misterio del Evangelio del que soy embajador, encadenado, para anunciarlo con toda libertad y hablar de él como conviene...».



Sotosalbos (Segovia). Basiliscos

se nos presenta esta lucha como un reflejo del combate simbólico de la virtud cristiana contra las fuerzas del mal, recogiendo así de un modo sintético la idea desarrollada en extenso en el ciclo de la Psicomaquia o combate entre vicios y virtudes que, partiendo del texto bíblico citado, se materializará a principios del siglo v en la obra de Prudencio.

El tema gozó de un enorme éxito durante toda la Edad Media, ilustrándose profusamente tanto en las artes del color como en la escultura²⁵. En el ámbito ribereño tenemos bellos ejemplos de dragones en Oquillas, ménsula de La Vid, etc., y en su combate con

San Miguel o el *milites Christi*, en un hermoso capitel de Gumiel de Izán, Santa María de Roa, las portadas de Villasayas, Santo Domingo de Soria o el santuario de la Virgen de la Peña de Sepúlveda.

El basilisco

«Animal fabuloso, híbrido de gallo (cabeza crestada, alas y pechuga) y de serpiente (larga cola)²⁶, a veces su extremidad de reptil, recubierta de escamas o ventosas, se remata con otra cabecita monstruosa, rasgo común al basilisco y la amphisbaena. Se le tiene por el «rey de las serpientes», y su consideración es siempre negativa²⁷». Pa-

²⁵ A este respecto vid. KATZENELLENBOGEN, Adolf: *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*. London, The Warburg Institute, 1939 (Nendeln, Kraus Reprint, 1968). Sobre su reflejo en el *Hortus Deliciarum* vid. CAMES, Gérard: *Allégories et symboles dans l'Hortus Deliciarum*, Leiden, E.J. Brill, 1971, pp. 54-73.

²⁶ A esta criatura se refería S. Alberto Magno como «Basiliscus sicut gallus sed caudam longam serpentis habet». Pseudo Hugo de San Victor, *De Bestiis et aliis Rebus*, Lib. III (P.L., t. 177, col. 100) añade que «est autem longitudine semipedalis, albis maculis lineatus».

²⁷ «Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem» (Salmo, 90 (91), 13).

ra San Isidoro²⁸ simboliza el pecado, para San Agustín²⁹ el diablo, y según San Hildegardo³⁰ posee las artes diabólicas de las serpientes. San Isidoro, en sus *Etimologías*, dice que es una «especie de dragón de mordedura mortal y su mirada era capaz de matar». Habitaba el desierto de la Cirenaica y para acabar con él había que mostrarle un espejo, y viendo su imagen reflejada, moría.

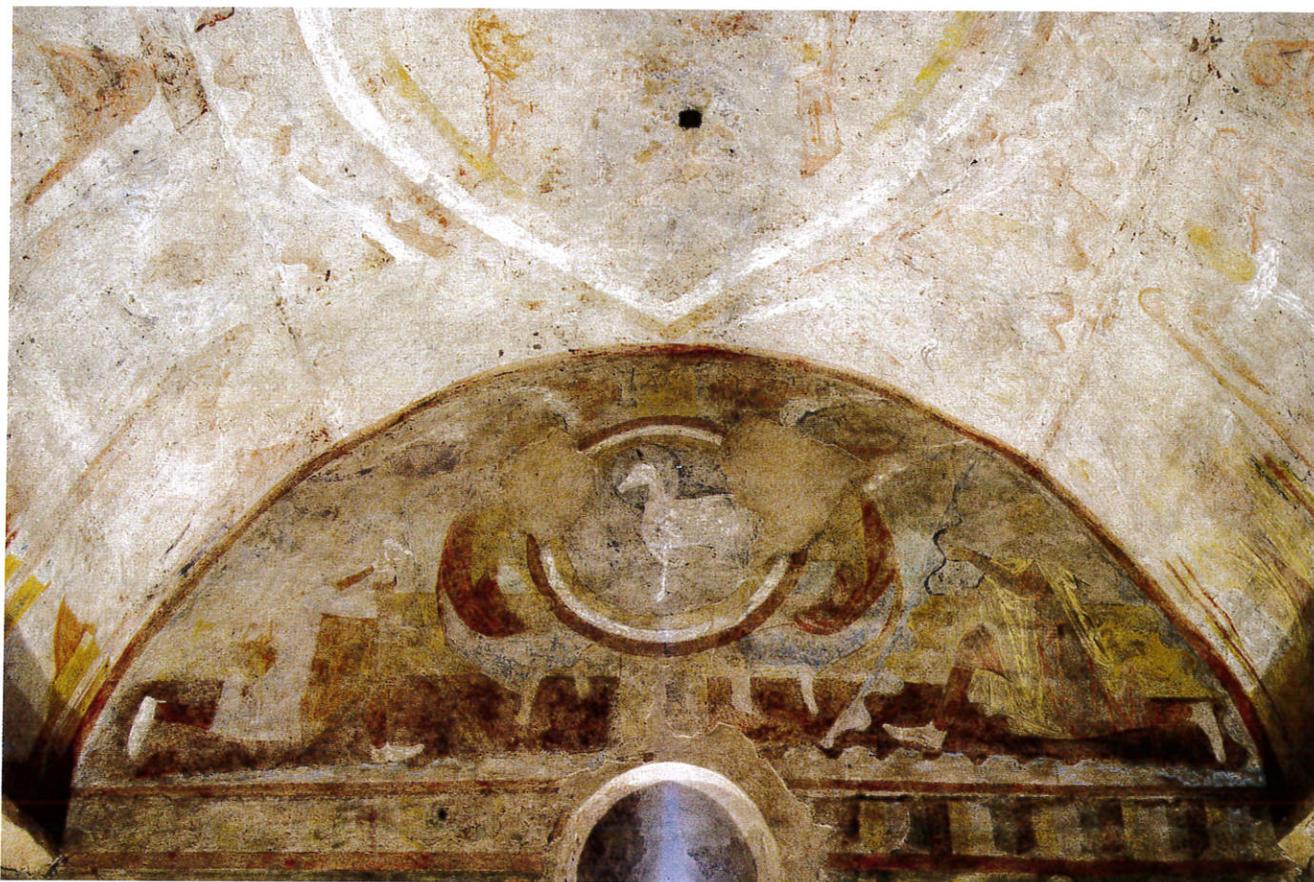
Ejemplos de basiliscos, en el área que acotamos, los tenemos en Oquillas, El Burgo de Osma, San Martín de Fuentidueña, Villasayas, San Miguel de Turégano, La Trinidad de Segovia, Torreiglesias o un magnífico capitel de la galería porticada de Sotosalbos, donde una pareja de estas bestias libra una encarnizada lucha contra serpientes.

La fauna escatológica

En contados casos, casi siempre explícitos y arropados por el contexto, algunos animales llegaron a simbolizar a la propia divinidad, o a figuras bíblicas que alcanzaron la contemplación sin velos de la misma antes de la Segunda Parusía. Veamos algunos ejemplos.

Agnus Dei, el cordero de Dios

Son numerosas las fuentes que recogen el papel del Cordero como prefiguración o símbolo cristológico, así los profetas Jeremías (11, 19) e Isaías (16, 1 y 53, 7), los evangelios de Lc. 10, 3, Jn. 1, 29 y 1,



Maderuelo, ermita de la Vera Cruz. *Agnus Dei*

²⁸ San Isidoro: *Etimologías*, Lib. XII (P.L., t. 82, col. 443).

²⁹ San Agustín: *Enarratio in Psalmum 90, sermo 2, 9* (P.L., t. 37, col. 1168).

³⁰ San Hildegardo: *Physica*, Lib. VIII, *De Reptilibus* (P.L., t. 197, col. 1343).

35-36, el Apocalipsis 5, 6-14 o los comentarios patrísticos³¹.

San Isidoro, en sus *Etimologías* (Lib. XII, 1, 9), recalca el carácter indefenso y apacible de este animal, afirmando, probablemente con escaso criterio, que «su nombre, *ovis*, deriva de *oblatio*, porque primitivamente los antiguos no solían sacrificar toros sino ovejas». Sus representaciones en el arte medieval no se reducen a las escenas pastoriles —así en las escenas del Anuncio y Adoración de los pastores—, sino que su carácter manso y de víctima va a elevar al *Agnus Dei* o «cordero místico» al rango de una de las más antiguas figuraciones de Cristo utilizadas por el arte cristiano, que retoma así la tradición veterotestamentaria del cordero como animal de sacrificio, por ejemplo citada por Isaías (53, 7). Así la veremos plasmada en el tímpano alavés de Armentia, acompañada por una inscripción alusiva al referido pasaje de Isaías y flanqueando al Cordero las figuras del profeta y de San Juan Bautista.

Ya desde el siglo V encontramos representaciones del cordero con nimbo crucífero, y a inicios del siglo VI aparece el tipo de cordero pascual, portando la cruz patada. El *Agnus Dei* simboliza a Cristo, cordero de Dios, que con su sacrificio lleva a cabo la misión redentora encomendada por el Padre. La imagen del Cordero en gloria, inmolado, pero vivo y poderoso, está extraída del Apocalipsis, donde aparece citado unas treinta veces. Hace referencia el Apocalipsis al cordero redentor que, con la apertura del sexto sello, transforma su poder en cólera contra los impíos. El Cordero de Dios es símbolo de inocencia, sacrificio, redención y dominador del mundo, pero es, sobre todo, la imagen de una auténtica teofanía, resumen en cierto modo de todos los aspectos señalados. En la basílica de Armentia y en el tímpano leonés de Ruiforco es el *Agnus Dei* la figura central, que también preside el conjunto de escenas del tímpano del Cordero de San Isidoro de León y, en pintura mural, en sendas composiciones de San Baudelio de Berlanga, San Miguel de Gormaz, San Justo de Segovia y la ermita de la Vera Cruz en Maderuelo. Recordemos que el *Agnus Dei* es además el animal símbolo de San Juan Bautista, quien viendo venir a Cristo pronunció la frase «He

aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo» (Jn. 1, 29).

Así pues, el Cordero de Dios es Cristo, Hijo de Dios que con su sacrificio cumple su papel redentor. En el Apocalipsis aparece el Cordero en Gloria, en pie, como inmolado, portando las heridas de su muerte, pero vivo y potente. Es adorado por los «cuatro vivientes» y los 24 ancianos. Con la ruptura del sexto sello, este mismo cordero, cuya esposa es la Jerusalén Celeste, mostrará su cólera contra los impíos y recibirá la adoración de los justos. El Cordero es, pues, símbolo de inocencia, redención, sacrificio, divinidad, es dominador del mundo y vencedor del diablo (San Jerónimo). La misma liturgia recuerda con frecuencia ese carácter, y así en el tiempo de Adviento se hace referencia al «Ecce Agnus Dei...» y en el de Pascua al Cordero inmolado.

Híbridos celestiales. El Tetramorfos

El Tetramorfos³² representa los cuatro símbolos de los Evangelistas tal como los describió Ezequiel en su visión (Ez. 1, 10) y aparecen en el Apocalipsis (Ap. 4, 7). Estos «cuatro vivientes», como dice el último libro del Nuevo Testamento, son San Marcos bajo la apariencia de león, San Lucas bajo la de toro, San Juan como águila y San Mateo como hombre. Sus representaciones ofrecen variantes. Aparece así el Tetramorfos angelomorfo, por ejemplo en Irache (Navarra), Armentia (Álava), en los frescos del Panteón de San Isidoro de León o en los de la ermita de la Santa Cruz de Maderuelo, en el que los evangelistas aparecen con cuerpos humanos alados y las cabezas de los respectivos animales. En otros casos son ángeles portadores de los prótomos de los animales simbólicos con filacterias, como en Santo Domingo de Soria, un capitel del pórtico de Orejana (Segovia) o Berlanga de Dueiro (Soria); pueden representarse los propios animales portando los libros que simbolizan sus evangelios, caso de Santiago de Carrión de los Condes o Moarves de Ojeda en Palencia, catedral de Tarragona, San Miguel de Estella o Santa María la Real de Sangüesa en Navarra, o bien los propios evangelistas acompañados de sus animales simbólicos (Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela).

³¹ San Ambrosio Mediolanensis: *De Joseph Patriarcha*, Lib. I, cap. III (P.L. t. 14, col. 647); San Eusebio Jerónimo: *Comentariorum in Ezechielem*, Lib. XIV, cap. XLVI (P.L., t. 25, col. 462); San Gregorio Magno: *Moralium*, Lib. XXX, *In Caput XXXIX*, cap. XX (P.L., t. 76, col. 560); San Fulgencio: *Ad Trasimundum*, cap. XII (P.L., t. 65, col. 236); San Máximo de Turín: *Sermones* LVII a LXV (P.L., t. LVII, cols. 647-664); San Paulino de Aquileia: *Contra Felicem Urgellitanum*, Lib. III, cap. XI, (P.L., t. 99, col. 432), etc.

³² Ez. 1, 4-14; Ap. 4, 6-8; San Ireneo (†202); Honorio de Autun: *Elucidarium* (ca. 1093), etc.



Soria, portada de Santo Domingo. Tetramorfos

La identificación de los animales simbólicos con los evangelistas no varía en la interpretación patristica, aunque sí el sentido de su simbología. Las lecturas de San Agustín, San Ireneo, San Gregorio Magno y San Jerónimo son las más aceptadas. Honorio de Autun, en su *Elucidarium* justifica las atribuciones diciendo que Juan es el águila porque ésta «vuela más que todas las otras aves, ya que San Juan habló mejor y más elevadamente que el resto de los evangelistas». El ángel es Mateo porque éste trató «más señaladamente que los otros evangelistas la generación del linaje de María», es decir, trató de la concepción terrenal de Cristo. Marcos es el león porque éste glosó en extenso la resurrección de Cristo, simbolizada por el león, y también porque trató de los ayunos y del desierto donde mora este animal («Voz de quien grita en el desierto: Preparad el camino del Señor, enderezad sus

senderos», Mt. 1, 3). Lucas es el buey o toro porque este evangelista «habló más que los otros de la humildad de la virginidad de Santa María».

Como oportunamente señala Yves Christe³³, la *Maiestas* rodeada del Tetramorfos no se traduce necesariamente en determinados contextos como imagen de la Segunda Parusía, sino más bien como señal de la palabra de Dios, expresada a través de sus cuatro intérpretes neotestamentarios. Es por ello decoración apropiada para las numerosas placas de marfil que decoran evangelios, caso del de Santa Egidia del Museo Herzog Autun Ulrich de Braunschweig o de algunos frontales de altar pintados. En los ejemplos escultóricos del ámbito que estudiamos, sin embargo, aparece como cortejo inmediato de Majestades, así en los tímpanos de Santo Domingo de Soria, el de Berlanga

³³ CHRISTE, Yves: *Les Grands Portails Romains. Études sur l'icologie des théophanies romanes*, Ginebra, 1969, p. 139.

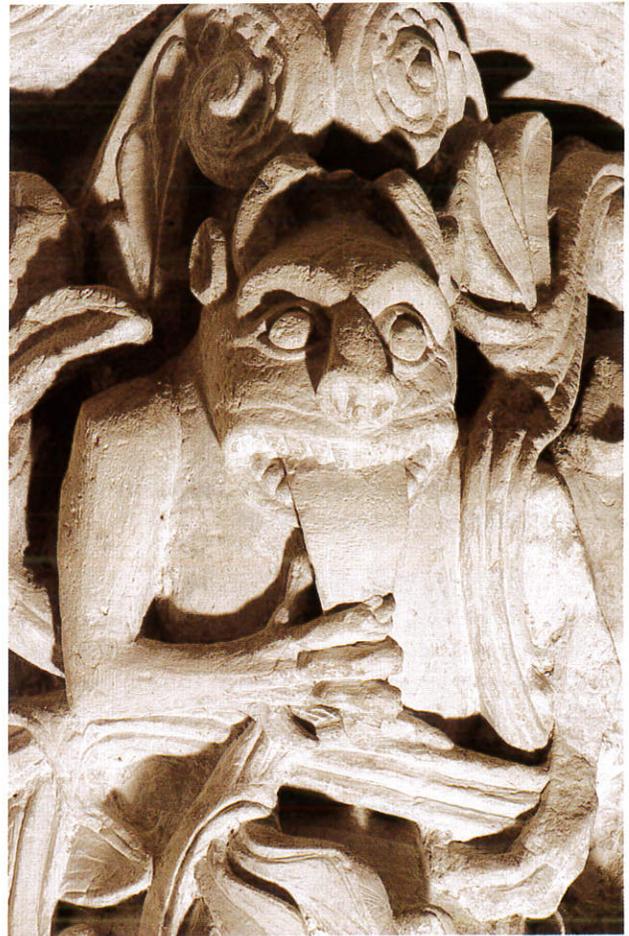
de Duero hoy en el convento de La Concepción, sendos capiteles de los pórticos de San Martín y San Juan de los Caballeros de Segovia, etc.

La representación antropozoomorfa de los evangelistas –únicos híbridos que merecen una consideración positiva– se interpreta como símbolo del pasaje terrestre de Cristo: Mateo es el ángel, símbolo de la Encarnación; Lucas es el toro, ya que representa el sacrificio de Cristo; el águila es Juan, símbolo de la Ascensión; y Marcos es el león, símbolo de la resurrección, pues según especifica San Gregorio Magno (590-604), los pasos de Cristo fueron los siguientes: ha sido hombre-encarnación (ángel-Mateo), fue inmolado-Pasión (buey-Lucas), resucitó (león-Marcos) y ascendió al Cielo (águila-Juan).

El Tetramorfos, que mezcla naturalezas distintas introduciendo la forma humana, nos da pie para analizar, siquiera someramente, el tema que sigue.

LA PERTURBADORA HIBRIDACIÓN HUMANA, «LOS OTROS»

La máxima expresión del monstruo, la más perturbadora sin duda, es la que introduce en escena al género humano mostrando aberraciones del orden natural o bien mezclándolo con la animalidad, esto es, haciéndolo híbrido. Se constituye tal elenco en una auténtica categoría, que San Isidoro calificara como la de los «seres prodigiosos» (*Etimologías*, XI, 3). Rebatando a Varrón, niega el santo hispalense su origen diabólico, pues afirma que tales portentos suceden «por voluntad divina, y voluntad del Creador es la naturaleza de todo lo creado (...). En consecuencia, el portentoso no se realiza contra la naturaleza, sino en contra de la naturaleza conocida». Tanto en el pensamiento isidoriano, cercano a las fuentes clásicas, como en el medieval, estas aberraciones pueden producirse en cualquier raza, dando lugar así en la nuestra a seres monstruosos que, en general, están abocados a la marginación cuando no la muerte, pues sus deformidades vienen a considerarse, desoyendo al obispo, consecuencia del pecado. Pero, volviendo a citar a San Isidoro, «dentro del conjunto del género humano existen algunos pueblos de seres monstruosos». Y es diferencia ésta bien sustancial, pues se introduce aquí el concepto de «los otros», los desconocidos, los que no hemos visto pero de los que nos han hablado, los que viven lejos, en los confines del mundo conocido, que por entonces caía en la India, Etiopía o Libia u otros extre-



Sepúlveda, San Justo. Demonio

mos africanos o asiáticos. En Libia nacían los cinocéfalos (hombres con cabeza de perro), los antípodos (con los pies vueltos sobre los talones y ocho dedos) y los cíclopes (con un gran y único ojo en la frente); etíopes eran los esciápodos (con un solo pie, con el que se protegen del sol); libios eran los blemios (acéfalos, con el rostro en el tronco); en las estepas del mar Caspio –Escitia, actual Ucrania– moraban los escritas o escitas (hombres sin nariz) y los panotios (de enormes orejas con las que se abrigan); de la India eran entre otros los pigmeos, aunque también había cíclopes y cinocéfalos... En esta categoría entran también los salvajes en sus más variadas versiones, los centauros –bien hipocentauros (mitad hombre, mitad caballo) u onocentauros (mitad asno, mitad hombre)–, sirenas, sátiros..., y numerosas representaciones demoníacas. Detengámonos en los feos diablos del capitel de la Psicostasis de San Miguel de Fuentidueña,

presididos por un gran mascarón demoníaco cornudo, de orejas puntiagudas, ojos rehundidos y enormes fauces abiertas mostrando enormes y puntiagudos colmillos, de la que brotan serpientes que envuelven a los demonios y atacan a los seis condenados.

La deformación, la caracterización con rasgos grotescos de figuras antropomorfas, es evidencia de la degradación del orden natural que significa el pecado y lo maligno o su influjo. En esta línea hemos de interpretar los frecuentes mascarones monstruosos de rasgos humanos que ornaban los canecillos de numerosas iglesias, o las figuras simiescas encadenadas, así las presentes en San Millán y La Trinidad de Segovia.

LO MARAVILLOSO ANHELADO: IMÁGENES DE LA FE. LAS VISIONES CELESTIALES

Las tradiciones literarias fundamentales, esto es, las bíblicas, los textos patrísticos y los sermones, entre otras fuentes, encontraron en las traducciones plásticas de las iglesias un apoyo gráfico fundamental a la hora de precisar en el imaginario colectivo las formas de los dictados doctrinales.

El reto no es menor, pues cada pintura o escultura que abordaba asuntos escatológicos significaba asumir hacer visible lo invisible. El carácter «histórico» del discurso cristológico había sido convenientemente esquematizado y sistematizado en su plano compositivo desde época tardoantigua y altomedieval. Los ciclos de la Natividad e Infancia, vida pública y Pasión y Resurrección de Cristo mantienen un carácter narrativo y cercano, sólo apelando a la imaginación cuando en los pasajes suceden acontecimientos prodigiosos en los que irrumpen seres sobrenaturales, así la presencia de criaturas angélicas o la paloma del Espíritu Santo en las Anunciaciones, Bautismo de Cristo, Crucifixión, Santas Mujeres ante el sepulcro vacío de Cristo, Pentecostés, etc. El mismo principio rige en asuntos veterotestamentarios como el sacrificio de Isaac o la expulsión del Paraíso, o en el caso de presencias demoníacas, como en la representación de las tentaciones de Cristo en un capitel hoy conservado en el Museo Diocesano de Segovia³⁴ o en la inspiración de la Matanza de los Inocentes de otro de la sala capitular de la catedral de El Burgo de Osma.

Otras escenas, como la Transfiguración, la Ascensión o el Descenso a los Infiernos, desbordan más bien al universo de las visiones celestiales, y aquí, aunque las fuentes de inspiración sigan siendo las bíblicas y patrísticas, los problemas representativos son bien otros. La iconografía se vio obligada a generar un código –un auténtico lenguaje de signos– que debía cumplimentar dos requisitos fundamentales: traducir fielmente los dogmas y resultar lo suficientemente comprensible para, sin duda con el apoyo de las interpretaciones dadas por los sermones, alcanzar a ilustrar la liturgia a una feligresía de escaso nivel cultural. Por supuesto que en los círculos cultos –léase catedrales, monasterios y canónicas– las profundidades que podía alcanzar el mensaje serían bien otras, pero en las iglesias parroquiales esta labor de síntesis se asevera compleja.

Las visiones celestiales reúnen así, junto a codificaciones de origen antiguo y otras instaladas en el diccionario visual de uso común, tales las representaciones de las *Maiestas* –herederas de las apoteosis imperiales romanas–, otros conceptos abstrusos. Sin pretender establecer un catálogo, señalaremos algunas convenciones que hacen que una figura humana se muestre como inserta en el ámbito de lo ultraterreno, así los nimbos que envuelven las cabezas de Cristo y los santos; las mandorlas que rodean las *Maiestas*, bien de Cristo, bien marianas, a la paloma del Espíritu Santo (La Asunción de Duratón) o las asunciones del alma; los pies descalzos o, en general, la indumentaria alejada de la contemporánea –túnicas y mantos más propios del atuendo de la Antigüedad– de los personajes.

La *Maiestas Domini*

La *Maiestas Domini* o visión de Cristo en Majestad al final de los tiempos, inspirada en los textos de Ezequiel, Isaías, los Hechos de los Apóstoles y el Apocalipsis, suele presentarnos a Dios sentado en el trono, barbado, con aire imponente y gesto bendicente de su diestra –dedos índice y corazón extendidos–, portando en su mano izquierda el Libro. La idea del trono en medio del cielo (Ap. 4), o del esplendor que rodea la figura, «como el arco iris» (Ez. 1, 28) la resuelven los artistas inscribiendo la figura en un marco geométrico, generalmente una mandorla. Este marco almendrado,

³⁴ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel: «Otros restos románicos de Segovia», en AA.VV.: *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Segovia*, Aguilar de Campoo, 2007, t. III, p. 1.577.



Segovia, pórtico de San Esteban. *Maiestas*

con variantes tetralobuladas como en San Miguel de Estella y la Magdalena de Tudela, o en losange como en Sepúlveda, suele presentar una cenefa decorada con ovas (Tahull, Santo Domingo de Soria, San Justo de Segovia), estrellas (Moissac, Carrión) u ondas (Carrión de los Condes, Perazancas, Poitiers), que refuerzan el sentido inmaterial, celestial, es decir, la no mundanidad de la imagen que contiene. A esta figuración, repetida de modo recurrente, pueden añadirse detalles que reflejan de modo más o menos textual unas u otras fuentes.

Veamos algunos ejemplos:

- El A y la ω que vemos en los frescos de San Clemente de Tahull, con referencia a Ap. 21, 6 y 22, 13.
- El escabel sobre el que apoya los pies desnudos la *Maiestas* (Is. 66, 1): un globo que encierra formas vegetales en las referidas pinturas leridanas, arquitecturas figuradas en la *Maiestas* de Saint-Julien-de-Jonzy y Chartres u hojas de puntas vueltas en Estella y San Nicolás de Tudela.
- En la mayoría de los casos la figura divina porta un nimbo crucífero, detalle ajeno a las fuentes bíblicas que refuerza la unidad de las dos primeras personas, o bien resalta el carácter trinitario de la representación al incluir la paloma del Espíritu Santo, lo que ha venido a denominarse «Paternitas Trinitaria», como en Santo Domingo de Soria, San Nicolás de Tudela o la catedral de Santo Domingo de la Calzada. En otros casos, la figura aparece coronada: Moissac, Santo Domingo de la Calzada, los dos ejemplos de Tudela, Soria, etc. (Ap. 14, 14). Como infrecuente puede catalogarse la ausencia de atributos de la *Maiestas* de Moradillo de Sedano.
- El libro que porta la figura suele aparecer cerrado («Vi a la derecha del que estaba sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos», Ap. 5, 1), o bien abierto como en La Magdalena de Tudela o los frescos del Panteón de San Isidoro de León y San Clemente de Tahull, en ambos con el letrero «EGO SVM LUX MUNDI» (Jn. 8, 12).
- En ocasiones, los textos epigráficos que se añaden a la imagen acotan o precisan su significación o su inspiración. En la mandorla del tímpano burgalés de Moradillo de Sedano leemos: «VICIT LEO DE TRIBV IVDA, RADIX DAVID, ALLELUIA», extraído de Ap.V,5 («Et unus de senioribus dixit mihi: Ne flevetis: ecce vicit leo de tribu Iuda, radix David, aperire librum, et solvere septem signacula eius»). En la de San Miguel de Estella se grabó: «NEC DEUS EST NEC HOMO PRESENS QUAM CERNIS IMAGO/ SET DEUS EST ET HOMO QUEM SACRA FIGURAT IMAGO», es decir, «La presente imagen que ves no es ni Dios ni hombre, pero es Dios y hombre Aquel al que figura esta imagen sagrada». Tras el estudio de la inscripción por el profesor Robert Favreau³⁵ sabemos que estos dos versos

³⁵ FAVREAU, Robert: «L'inscription du tympan nord de San Miguel d'Estella», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, CXXXIII, 1975, pp. 237-246.



Sepúlveda, Santuario de la Peña. Portada

leoninos, reproducidos con variantes en un retablo pétreo de Saint-Denis, en una custodia de principios del siglo XIII y en un tímpano de la catedral de Ferrara, se inspiran directamente de un tratado *de visitatione infirmorum* del abad Baudri de Bourgueil (†1130). Pese a haberse señalado intencionalidades varias para la inclusión de dichos versos, el texto no hace sino reforzar el testimonio de la integridad de la Encarnación, de la humanidad de Cristo y de la Redención, propio de cualquier *Maiestas*.

La portada meridional de Nuestra Señora de la Peña de Sepúlveda muestra una de las más completas visiones celestiales del ámbito que nos ocupa. El dintel que soporta el tímpano aparece centrado por un cris-

món flanqueado por una pareja angélica. A ambos lados de esta teofanía central³⁶ vemos un personaje alanceando a un dragón, quizás un *milites Christi*, la Iglesia triunfante (Ruiz Montejo) o San Miguel como supone Poza Yagüe, que sí aparece en su forma angélica en el otro extremo, en una turbulenta *Psicostasis*, casi forcejeando con el demonio que arrastra uno de los platillos. En el tímpano propiamente dicho se representa una visión celestial, con el Pantocrátor benediciente inscrito en una curiosa mandorla de forma losange y rodeado por un Tetramorfos zoomorfo con el orden, en el sentido de las agujas del reloj: Marcos-Mateo-Juan-Lucas. Rodea esta visión de la Segunda Parusía un cortejo de seis ángeles portadores de filacterias, así como los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis dispuestos en sentido radial en la arquivolta in-

³⁶ Otro crismón, este aislado, encontramos en la portada de Pinillos de Esgueva.



Berlanga de Duero (Soria). Tímpano

terior, con la *Dextera Domini* emergiendo de un fondo de ondas en la clave, marcando un teofánico eje axial en la portada. Los Ancianos, de canon chaparro y estereotipados plegados, portan como es tradicional redomas e instrumentos musicales. La arquivolta exterior se decora con un primoroso tallo trenzado del que brotan finos acantos helicoidales, con puntos de trépano, remedando –bien que de lejos– soluciones borgoñonas importadas en San Vicente de Ávila. Iconográficamente se resumen aquí las ideas de la superación del pecado, el Juicio Final y la visión de la gloria, quizá con una alusión trinitaria según la reciente interpretación de Marta Poza³⁷.

Otra pieza bien notable es el tímpano hoy conservado en la fachada del convento de las Concepcionistas de la localidad soriana de Berlanga de Duero. Ico-

nográficamente, el relieve nos presenta una sintética visión celestial presidida por un Pantocrátor inscrito en mandorla almendrada y rodeado del Tetramorfos. La solemne figura del Padre, barbada y de larga cabellera que cae sobre sus hombros, aparece sentada en un trono rematado por cabecitas felinas, apoyando sus pies descalzos en un escabel. Viste túnica y manto, porta corona y bendice con su diestra mientras sostiene el Libro sobre su rodilla izquierda. La fractura que afecta a la parte superior del relieve no permite concretar si la forma que se dispone sobre la figura corresponde a la paloma del Espíritu Santo o bien se trata de un añadido dispuesto en el momento de ser reutilizada la pieza. Rodean a la figura divina los símbolos zoomorfos de los evangelistas, bajo la forma de prótomos sostenidos en lienzos por figuras angélicas, salvo Mateo –en la parte superior izquierda–, que se

³⁷ POZA YAGÜE, Marta: «Símbolo y concepto. Visiones teofánicas y alegóricas de la Trinidad en el tímpano de Nuestra Señora de la Peña de Sepúlveda (Segovia)», en SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, y SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (coord.): *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 131-151.

representa como un ángel desplegando una filacteria. Pero la composición se completa aquí con otros dos asuntos que flanquean a la visión triunfal y precisan el mensaje de la escena. A la derecha de la *Maiestas* vemos la figura de la Virgen, sentada sobre un cojín, coronada y ataviada con calzado puntiagudo, túnica, velo y manto, mostrando la palma de su diestra mientras recoge un borde del manto con dos dedos de su otra mano, en un amanerado gesto que se repite en las imágenes de los tímpanos de Santo Domingo de Soria, Gredilla de Sedano, Butrera, etc. A la izquierda del espectador se dispuso una *Psicostasis*, con el arcángel San Miguel sosteniendo la balanza con su diestra y realizando el gesto de respeto y adoración de mostrar la palma con la otra mano. En uno de los platillos de la balanza vemos una cabecita que debe representar el alma del justo, mientras que, en el otro lado, una descabezada figurita, desnuda y realizando una forzada contorsión, intenta asirse al otro platillo. En realidad, y como ocurre con la inmensa mayoría de las visiones celestiales de la iconografía medieval, el contenido del mensaje expresado es el resultado de una síntesis de pasajes extraídos de fuentes diversas. Aquí, acompañan a la visión celestial, a la que el cristiano tendrá acceso sólo en el momento del Juicio, la figura intercesora y mediadora de María –interpretable a nuestro juicio como Madre de Dios y como Iglesia, sin otras sugestivas connotaciones apocalípticas, para las que faltan argumentos– y un Juicio Final resumido, bajo la forma del pesaje de las acciones morales. Podríamos pues «leer» ese relieve del modo lineal siguiente: el alma del justo, guiada por la Iglesia, tendrá una vez producida la muerte física y tras salir con bien del Juicio, acceso a la revelación *facie ad faciem* de la gloria divina.

Otras representaciones de visiones celestiales las encontramos en las pinturas de la Vera Cruz de Madezuelo –hoy en el Museo del Prado–, las de las cabecezas de Sotosalbos, San Clemente y San Justo de Segovia, un capitel del pórtico de Orejana, etc. Como ejemplos de la *Maiestas Mariæ* podemos citar el presente en las pinturas de San Clemente de Segovia.

Representaciones angélicas

Uno de los motivos más frecuentes acompañando y reforzando el carácter inmaterial de una visión es la



Fuentidueña, San Miguel. Capitel de la Psicostasis

presencia de figuras angélicas, aladas y normalmente de porte juvenil, descalzas y ataviadas con túnicas como prácticamente todas las ultraterrenas. Su papel es normalmente de acompañantes o introductores, y salvo los arcángeles San Gabriel y San Miguel rara vez tienen un papel protagonista, el primero en la Anunciación (Requijada, San Martín de Segovia) y el segundo en esa síntesis del Juicio Final en que se acaba convirtiendo la *Psicostasis* (Fuentidueña, San Martín de Sacramenia). Encontramos ángeles, turiferarios³⁸ en el capitel de la Natividad del pórtico de Duratón o el de la Epifanía de Frumales, y su presencia se hace visible en los del Juicio Final, martirio de San Esteban, Marías ante el sepulcro y la posible talla de la viña de San Miguel de Fuentidueña, el de la expulsión del Paraíso de Languilla, el de la Crucifixión/Descendimiento de Ore-

³⁸ Ap. 5,11; 7,11; 8,3-4.



Duratón (Segovia). Capitel de la Natividad



Soria. Santo Domingo. Seno de Abraham y ángeles



Sepúlveda, Santuario de la Peña. Ángel en la portada



Turégano (Segovia). Visión celestial del ábside

jana, el Anuncio a los pastores de la sala capitular de El Burgo de Osma, etc.

En el cortejo de la *Maiestas* pueden aparecer, además de ángeles, serafines (Isaías 6, 1-4) o querubines (Ezequiel 1, 5-10), estas dos últimas –dotados respectivamente de seis y cuatro alas–, escalas de la jerarquía angélica normalmente fundidas en una sola categoría y presentes casi exclusivamente en pintura y miniatura, como los extraídos de la visión de Ezequiel de las pinturas absidales de la Santa Cruz de Maderuelo y San Clemente de Segovia.

A MODO DE CONCLUSIÓN

¿Se acota un ámbito para lo maravilloso dentro de la topografía de las iglesias? En realidad no, y lo encontramos tanto dentro como fuera de los tem-

plos. Lo que cambia, en general, es su carácter, sobrenatural en las portadas e interiores y mágico en los exteriores –de seguir la terminología de Le Goff–, aunque no deja ésta de ser una reducción más que discutible ante las numerosas excepciones. De hecho, la propia arquitectura, en los ejemplos señeros acaba dotándose, por espléndida, de un halo mítico, sobre todo la gótica, bien alejada de la materialidad del trabajo de los operarios y arquitectos que la construyeron.

El imaginario medieval fue heredero del precedente y precursor del subsiguiente, tramo cultural de una cadena de la que se desgajaron eslabones al tiempo que iban añadiéndose otros, en solución más lineal que recurrente. La misma llega hasta nuestros días, bien es cierto que maltrecha, pues la práctica saturación de imágenes que nos bombardean desde las

múltiples pantallas por las que estamos rodeados, han acabado por empobrecer el ámbito de lo onírico. Duerme la imaginación esta leve cogorza, y sólo respira a pleno pulmón cuando sagas literarias de mayor o menor mérito brincan hacia la gran pantalla y se convierten en objeto de consumo masivo. Tales ascensos, que serían la envidia del águila de los Bestiarios medievales, sufren también vertiginosas caídas en picado a la espera del siguiente candidato, pues así lo quieren las leyes del mercado. Resulta al menos curioso que algunas de estas modernas epopeyas no sólo acudan, sino que a veces plagien, mitos antiguos, clásicos o medievales.

La moderna escatología, en tiempos que son oscuros para la fe en Occidente, ha encontrado inusitados refugios en sagas galácticas, rebeliones cibernéticas o pliegues espaciotemporales, pero sin haber sido capaz de asentar un nuevo lenguaje de símbolos. Quizá parte del acentuado interés que la sociedad actual muestra por las manifestaciones artísticas del Medioevo responde a tal pobreza de contenidos simbólicos, que revaloriza y a la vez vulgariza nuestro sustrato cultural y, desempolvando el velo de los siglos, le devuelve el lustre de un espejo que fue, y de otro modo es, reflejo de nuestros sueños.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles)*, XV^{ème} congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public (col. «Travaux de l'Université de Toulouse-le-Mirail», Serie A, Tome 31). Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1985.
- AGUILAR ROMERO, Rosalía: «Iconografía románica en el Valle del Esgueva», *Biblioteca*, 8, 1993, pp. 23-34.
- ANÓNIMO: *El fisiólogo. Bestiario medieval*. Barcelona, 2000.
- BALTRUSAITIS, Jurgis: *Formations, déformations. La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*. París, 1986 (1^a ed., 1931).
- *Le Moyen Âge fantastique*. París, 1955.
- BAXTER, Ron: *Bestiaries and their users in the Middle Ages*. Stroud, 1998.
- BIANCIOOTTO, Gabriel: *Bestiaires du Moyen Âge*. París, 1995.
- BLANC, Anne, y BLANC, Robert: *Monstres, Sirènes et Centaures. Symboles de l'art roman*. Lonrai, 2006.
- BOTO VARELA, Gerardo: *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular* (col. «Studia Silensia. Series Maior», III). Santo Domingo de Silos, 2000.
- CELLA, Mariserena: «Le fonti letteraria della simbologia medievale: i bestiari», en *Il Romanico. Atti del Seminario di Studi. Villa Monastero di Varenna, 8-16 settembre 1973*. Milán, 1975, pp. 181-190.
- CLEVERT, Jean-Paul: *Bestiaire fabuleux*. París, 1971.
- DEBIDOUR, Victor-Henri: *Le Bestiaire sculpté du Moyen Âge en France* (col. «Grandes Études d'Art et d'Archéologie», 2). París, 1961.
- DEONNA, Waldemar: «La sirène femme-poisson», *Revue archéologique*, V, 27, 1928, pp. 17-25.
- ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca: «El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la 'Ascensión de Alejandro' y el 'Señor de los animales' en el románico español», en *V Congreso Español de Historia del Arte. Barcelona, 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*. Barcelona, 1984, t. I, pp. 49-64.
- FAVREAU, Robert: «Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales», *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1991, pp. 613-636.
- FRANCO, Porsia (ed.): *Liber Monstruorum*. Bari, 1976.
- FRIEDMAN, John Block: *The Monstruous Races in Medieval Art and Thought*. Syracuse, 2000.
- GUGLIELMI, Nilda (ed.): *El fisiólogo. Bestiario medieval*. Buenos Aires, 1971.
- HENKEL, Nikolaus: *Studien zum Physiologus im Mittelalter*. Tübingen, Max Niemeyer, 1976.
- HERRERO MARCOS, Jesús: *Bestiario románico en Castilla-León y Cantabria*. Palencia, 2006.

- IGARASHI-TAKESHITA, Midori: «Les lions dans la sculpture romane en Poitou», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIII, 1, 1980, pp. 37-54.
- JALABERT, Denise: «De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes. L'aigle», *Bulletin Monumental*, 97, 1938, pp. 173-194.
- «De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes. II, Les sirènes», *Bulletin Monumental*, XXV, 95, 1936, pp. 433-471.
- JANSON, H.W.: *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Nendeln, 1976.
- KLINGENDER, Francis: *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*. Cambridge, 1971.
- LECLERCQ-KADANER (-MARX), Jacqueline: «De l'art antique à l'art médiéval. À propos des sources du Bestiaire carolingien et de ses survivances à l'époque romane», *Gazette des Beaux-Arts*, 113, 1989, pp. 61-66.
- *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*. Bruselas, Académie Royale de Belgique, 1997.
- LE GOFF, Jacques: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, 2ª ed., Barcelona, 1986.
- LÓPEZ DE OCARIZ ALZOLA, José Javier: «La serpiente a escena. Cuarenta representaciones con serpientes en el románico alavés», *Kultura*, 11, 1987, pp. 9-24.
- LUGONES, Néstor A.: *Los Bestiarios en la Literatura Medieval Castellana*. Palencia, 2006.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara: «Proceso de formación del bestiario medieval», *Medievalia*, 34, 2002, pp. 9-20.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio: *Fauna fantástica de la península Ibérica*. San Sebastián, 1991.
- *Bestiario medieval*. Madrid, 1999.
- MATEO GOMEZ, Isabel, y QUIÑONES COSTA, Ana: «Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica», *Fragmentos*, 10, 1987, pp. 39-47.
- McCULLOCH, Florence: *Mediaeval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970.
- «L'éale et la centicore: Deux bêtes fabuleuses», en *Mélanges offerts à René Crozet... à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*. Poitiers, C.E.S.C.M., 1966, t. II, pp. 1167-1172.
- MERMIER, Guy René: *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais*. Michigan, University Microfilms Inc. Ann Arbor, 1961.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio: «Animales, vicios y herejías (sobre la criminalización de la disidencia en el Medioevo)», *Cuadernos de Historia de España*, LXXIV, 1997, pp. 255-283.
- NAUGHTON, Virginia: *Bestiario medieval*. Buenos Aires, 2005.
- OROS RETA, José, y MARCOS CASQUERO, Manuel-A. (eds.): *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, 2ª ed., Madrid, 2 tomos, 1993 y 1994.
- RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel: «La iconografía en la escultura monumental románica burgalesa», en RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús (dir.): *El arte románico en el territorio burgalés*. Burgos, 2004, pp. 183-198.
- SCHRADER, J.L.: «A Medieval Bestiary», *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*. Summer, Nueva York, 1986.
- SETTIS-FRUGONI, Chiara: *Historia Alexandrii elevati per griphos ad aerem. Origine, iconographia e fortuna di un tema* (col. «Studi Storici», 80-82), Roma, 1973.
- SOLMS, E. de et JEAN-NESMY, Claude (ed.): *Bestiaire roman* (col. «Les points cardinaux», 25). La-pierre-qui-vire, 1977.
- TESTINI, Pasquale: «Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana», en *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XXXI, t. II, Spoleto, 1985, pp. 1107-1168.
- THIBOUT, Marc: «L'évolution de la faune dans la sculpture française du moyen âge», *Bulletin de la*

- Société Nationale de l'acclimation de France*, 1943, pp. 125-141.
- VIEILLARD-TROIEKOUROFF, May: «Sirènes-poissons carolingiennes», *Cahiers Archéologiques*, XIX, 1969, pp. 61-82.
- VILA DA VILA, Margarita: «Motivos del Bestiario en la escultura románica abulense», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, III, 2, 1988, pp. 166-173.
- VOISENET, Jacques: *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs de Haut Moyen Âge (v^e-v^l s.)*, Toulouse, 1994.
- WALBERG, Emmanuel (ed.): *Le Bestiaire de Philippe de Thaïn. Texte critique*. París/Lund, 1900.
- YARZA LUACES, Joaquín: «Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos X-XIII», *Goya*, 103, 1971, pp. 7-16 (ahora en id.: *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, 1987, pp. 94-118).

