

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA ESCULTURA MONUMENTAL ROMÁNICA DE LA RIOJA*

MINERVA SÁENZ RODRÍGUEZ**

RESUMEN

Este trabajo constituye una recopilación de ejemplos de imágenes femeninas representadas en la escultura monumental del arte románico riojano. Comienza con una introducción sobre el concepto que la sociedad de la Edad Media poseía del género femenino, tan mediatizado por la moral cristiana, para continuar con la exposición de cómo esas generalidades se plasman en las muestras concretas de nuestra región.

Aunque en el Medioevo la mujer aparece bajo muchas apariencias, en casi todas ellas tiene un sentido totalmente negativo, y debido a ese influjo del cristianismo, la única mujer con connotaciones realmente positivas será la Virgen María. Las representaciones iconográficas que se van a mostrar se desarrollan en cuatro vertientes fundamentales: fantástica, escatológica, profana y religiosa. La mujer en su aspecto fantástico incluye imágenes de algunos monstruos femeninos relacionados casi siempre con el pecado de la lujuria, como las sirenas tanto en su vertiente de ave como de pez. La escatología o vida del más allá también escoge a figuras femeninas para representar este pecado, simbolizado tan gráficamente en la llamada "*femme aux serpents*" o mujer desnuda con serpientes succionándole los senos. La mujer en su aspecto más trivial, cotidiano y profano se representa dentro de escenas de juglaría (danzarinas) y obscenas (parejas en posturas sexuales). Sólo el género femenino en su vertiente religiosa tiene un sentido positivo al encarnar a María, por ser la mujer virtuosa por excelencia y la madre terrenal de Dios. Sin embargo, lo seguirá teniendo negativo cuando encarne a Eva, por ser la primera pecadora.

Palabras clave: Mujer, escultura monumental, arte románico, iconografía, Edad Media, La Rioja, cristianismo, lujuria, pecado, redención, Virgen María, Eva.

This project is a compilation of the examples of feminine images represented in the romanian sculpture in the Romanesque art in La Rioja.

It starts with an introduction about the concept that the society of the Middle Age had got about the feminine genre, so used by the Christian moral, to follow with the exposition how these generalizations are shown in some definite examples in our region.

Although in the Middle Age the woman appears under a lot of appearances, in almost all of them has got a complete negative sense, and due to the influence of the Christianity, the only woman with really positive connotations will be Mary.

* Trabajo registrado en el IER el 26 de abril de 2005.

** Doctora en Historia del Arte. Investigadora Agregada del Instituto de Estudios Riojanos.

The iconographic representations we are going to show are going to be developed in four main branches: fantastic, eschatologic, profane, religious.

The woman in her fantastic aspect has got some images of some feminine monsters related almost ever with the sin of lasciviousness, as the mermaids not only as birds but as fish too.

The eschatology or outer life chooses some feminine figures to represent this sin symbolized in a graphic way in the called "femme aux serpents" or naked woman with snakes sucking her breasts.

The woman in her most trivial, daily and profane aspect is represented in scenes of minstrelsy (dancer) and obscene (couples in sexual positions).

Its is only the feminine genre is her religious branch who has got a positive sense to personify Mary to be the virtuous woman par excellence and the earthly mother of God. However, it will go on having a negative sense when it is Eve, to be the first sinner.

Key words: Woman, romanic sculpture, Romanesque art, iconography, Middle Age, La Rioja, christianism, lasciviousness, sin, redemption, Mary, Eve.

1. EL CONCEPTO DE LA MUJER EN LA EDAD MEDIA Y EN EL ARTE ROMÁNICO

Aunque en el Medievo la mujer se plasma bajo muchas apariencias, en casi todas ellas tiene un sentido totalmente negativo. A través de las representaciones iconográficas que se pueden encontrar en la escultura monumental del arte románico riojano, desarrolladas en cuatro vertientes fundamentales (fantástica, escatológica, profana y religiosa), se intentará desentrañar el concepto que la sociedad de la época poseía del género femenino, tan mediatizado por la moral cristiana. Desgraciadamente debido a este influjo, la única mujer con connotaciones realmente positivas será la Virgen María.

Especialmente negativa es la consideración de la mujer en su **aspecto fantástico**, ya que todos los monstruos femeninos tienen un sentido peyorativo, relacionado casi siempre con el pecado de la lujuria. Son sobre todo las sirenas, tanto en su vertiente de ave como de pez, las que van a adquirir ese significado obsceno, expresando la seducción femenina por antonomasia. La cualidad más significativa de las sirenas-ave, su canto, se identifica con el poliglotismo y agilidad lingüística de las mujeres mundanas, que engañan a los hombres tanto por su bello cuerpo como por sus palabras ingeniosas¹. Pero son las sirenas-pezu que más encarnan en el románico el aspecto negativo de la mujer relacionado con la tentación de la carne, simbolizando el deseo en su aspecto doloroso, pues la cola escamosa trunca las apetencias deseadas. Sin embargo, el máximo emblema de la lujuria y de la tentación carnal es la sirena marina de doble cola, ya que sus extremidades separadas evocan una postura claramente sexual.

La escatología o vida del más allá también escoge a figuras femeninas para representar este tipo de pecados. De hecho, la lujuria por excelencia se plasma

1. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *El Fisiólogo. Atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid, Tuero, 1986, pp. 23, 24 de *El Bestiario Toscano*.

mediante la imagen de la llamada “*femme aux serpents*” o mujer desnuda con serpientes succionándole los senos y sapos devorándole los genitales.

La mujer en su **aspecto más trivial, cotidiano y profano** es asimismo vista con sentido más negativo que positivo, sobre todo en los temas obscenos y de juglaría. Esta última profesión, de hecho, era muy duramente criticada por la Iglesia si era ejercida por mujeres. Las cantoras, músicas, juglaresas, danzarinas y saltimbanquis se consideraban repulsivas porque no eran cristianas ejemplares: su vida pública, desvergüenza, desenvoltura y facilidad de mantener trato con gentes diversas se veían como conductas pecaminosas. Se solían identificar con las cortesanas y mujeres de mala vida dadas a todos los vicios, de ahí su relación con la sirena y con el simbolismo de la lujuria y la lascivia. Pero lo más negativo de su actividad profesional era la música y la danza por sus movimientos marcados, enérgicos, frenéticos, sensuales, compulsivos, casi diabólicos, que conllevaban la exhibición del cuerpo. Dentro de los temas obscenos, el pecado concupiscente reviste formas casi siempre vinculadas a la mujer: parejas de amantes desnudos abrazándose, besándose o incluso durante el coito, damas peinándose o mirándose coquetamente en un espejo, mujeres exhibicionistas o impúdicas que levantan sus ropas para mostrar sus genitales, mujeres desvestidas con la cabellera al aire montando a algún animal (el cabello flotante es símbolo de lujuria), etc. La diferencia de todas estas imágenes con la “*femme aux serpents*” estriba en que ésta sufre castigo, mientras que las otras no, aunque muestren actitudes condenadas por la Iglesia.

Para comprender por qué uno de los pecados más graves de la época era encarado por las mujeres, tanto en su vertiente real como fantástica, hay que trasladarse a la mentalidad de finales del siglo XI y comienzos del XII, periodo en que están totalmente subordinadas a los hombres: son integrantes de la institución familiar, tan importante en esta época, pero sus valores son inferiores porque no pueden formar parte de la clase militar (no se consideran aptas para el ejército), y están totalmente denostadas por la eclesiástica (para los monjes y clérigos, son casi tan temibles como el demonio, ya que éste las utiliza para perderlos). Tampoco se las considera aptas para la administración económica y política, aunque sí pueden heredar y testar.

Sólo son algo valioso para los varones en cuanto a la institución del matrimonio y por ello, las casadas se valoran mucho más que las solteras o viudas. Mientras que las solteras están totalmente sometidas a la autoridad familiar y deben aceptar el marido propuesto por sus padres si no quieren perder su herencia, las casadas pueden heredar e incluso administrar sus posesiones. Tanto para unas como para otras la virginidad y la castidad son virtudes esenciales; a las solteras se les exige total abstinencia sexual, y a las casadas, practicar el coito sólo con el objetivo de procrear. Si son honradas, ambas poseen una protección legal de la que carecen las mujeres públicas o ramera, ya que el adulterio y el rapto consentido son las infracciones más castigadas. Por tanto, las mujeres no tienen ningún valor como individuos; sólo se valora el papel que desempeñan dentro de una sociedad dirigida por hombres².

Y la visión que de ellas tiene una parte de esa sociedad masculina —los eclesiásticos en general—, es tan satánica, que las consideran como un obstáculo para la santidad, lo cual teóricamente les obliga a alejarlas lo más posible de su presencia. La regla de Cluny no permite su acceso al claustro ni atravesar la cerca del monasterio; el Císter se manifiesta todavía más severo prohibiéndoles acercarse a la

2. LACARRA, M^a E., “La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, t. XIV, Logroño, CUR, 1988, pp. 5-20.

puerta del cenobio, recibir limosna, entrar a la celebración del culto y trabajar como empleadas en sus granjas. El clérigo es su peor enemigo, pues las considera como chivo expiatorio de sus fantasmas y como una obsesión continua por personificar la tentación de la carne a la que era fácil sucumbir. Para la mentalidad románica el hombre está más próximo a lo divino que la mujer, pues mientras ésta viene de él, el hombre procede directamente de Dios³.

Pero esta consideración totalmente negativa de principios del románico, irá evolucionando a lo largo de los siglos XII y XIII; de hecho, en los comienzos del gótico, ese antifeminismo tan exagerado habrá disminuido en gran medida. El cambio de mentalidad que tuvo lugar en el siglo XII fue debido en parte a la influencia de la literatura contemporánea. En el sur de Francia comienza a surgir la poesía amorosa de los goliardos⁴ y de los trovadores, llena de descripciones femeninas idealizadas que no se van a corresponder con el arte plástico, que degrada a la mujer al máximo. En la poesía vernácula de la Francia meridional es el amor sexual el tema principal de una nobleza feudal, aristocrática y libertina; en efecto, la moral mundana comienza a sustituir a la del claustro. Poetas como Guillermo de Aquitania relatan en irónicos versos una serie de placeres sin ningún remordimiento; otros como Bernardo de Ventadour, definen el amor como único fin de la vida con palabras de voluptuosa ternura. Esta etapa del amor cortés conlleva una nueva actitud hacia la mujer. El amor adúltero es la única alternativa al matrimonio como contrato y el protagonista ya no es el mero deseo sexual sino el amor. La situación se invierte pues el hombre se siente ahora inferior a su dama. Vemos en qué medida ha cambiado la consideración hacia la mujer alrededor de 1200 aunque, como apunta Yarza, esa exaltación se debió producir más que nada en un plano ideal y literario. En la realidad del siglo XII la mujer no dejó de estar sujeta a su marido⁵. Pero aún con todo es curioso que mientras los poetas de la Francia meridional comienzan a divinizar a la mujer, en esa misma zona el arte plástico nos proporciona esa imagen sombría, lasciva, degradada y culpable de la "*femme aux serpents*".

Realmente sólo el género femenino en su **vertiente religiosa** tiene un sentido positivo al encarnar a la Virgen María, mujer virtuosa por excelencia y madre terrenal del Dios viviente. Sin embargo, lo seguirá teniendo negativo cuando encarne a Eva, por ser la primera pecadora. María, como antítesis de aquélla y encargada de borrar su falta, será ante todo el camino hacia la Redención del género humano. María Magdalena es otra fémina bíblica de cierto protagonismo —aunque no en el románico riojano—, pero de sentido ambivalente en cuanto que encarnación de la pecadora arrepentida, tras haber pecado de lujuria⁶.

3. MÂLE, E., *L'art religieux du XII siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*. Vol I. París, Librairie Armand Colin, 1940, Quatrième édition revue et corrigée, pp. 373, 374, 376.

4. Los goliardos eran clérigos vagabundos ajuglarados que llevaban una vida itinerante con gran ligereza de costumbres. La poesía de estos clérigos errantes consistía en cantos que compartían un gusto sensual por la vida y unas costumbres bastante relajadas casi al borde del paganismo. Este fenómeno fue usual no sólo en España y Francia, sino en Europa en general. RUIZ MONTEJO, M^a I., "La temática obscena en la iconografía del románico rural". *Goya*, núm. 147, Madrid, 1978, pp. 140, 141.

5. YARZA, J., "De 'Casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor' a 'Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso'", en *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 231-259.

6. Una revisión de la concepción negativa de la mujer en la Biblia mediante varios ejemplos de féminas hebreas ultrajadas por los hombres en el Antiguo Testamento (las hijas de Lot; la hija de Jefe; Tamar, la medio hermana de Amón; la concubina del levita de la montaña de Efraín; o la mujer pagana fenicia y su hija endemoniada), es expuesta por LERA BARRIENTOS, J., "La imagen de la mujer en la Biblia", en AAVV, *50 años. Valvanera*. Abadía de Valvanera, 2005, pp. 151-164.

2. LA MUJER EN SU VERTIENTE FANTÁSTICA: LOS MONSTRUOS FEMENINOS

En el arte existe desde tiempos remotos una fuerte tendencia a reproducir una fauna fabulosa, fantástica, legendaria, imaginaria o mítica compuesta de elementos naturales pero que unidos no poseen una coherencia natural. Son los monstruos, producto de nuestra imaginación, que compone con elementos tomados de la naturaleza, formas nuevas que no se presentan en ésta.

Según la procedencia de los elementos amalgamados pueden constituirse dos grupos. Uno de ellos, denominado de los “animales-animales”, une elementos zoomórficos diversos: dragones, grifos, basiliscos, quimeras... Son engendros que mezclan partes pertenecientes a dos o más especies en los que se conserva el carácter animal y se evita lo humano. El otro grupo se denomina de los “animales-hombres” o monstruos semihumanos, por estar constituido por seres mixtos relacionados con el hombre, que mezclan cuerpos humanos con animales. Generalmente el cuerpo es el elemento zoomórfico mientras que la cabeza adopta forma humana. Dentro de este grupo, que incluye a diversos seres mitológicos mencionados en los bestiarios medievales⁷, existen tanto monstruos masculinos (centauros, sátiros...) como femeninos (arpías, sirenas, lamias, esfinges, mantícoras, bichas, quimeras...)⁸. De estos últimos, en el románico riojano aparecen arpías, sirenas, esfinges y mantícoras, y en ellos se centrará nuestra atención en las siguientes líneas, por poseer rostros de mujer.

2.1. Arpías y sirenas

Tanto las arpías como las sirenas son seres legendarios con parte superior de doncella —cabeza o tronco— y cuerpos de pájaro o pez. Concretamente la arpía combina el elemento humano con el de ave, mientras que la sirena admite dos variantes: con parte inferior de pájaro y superior de mujer como la arpía, o con una o dos colas escamosas de pez añadidas a un busto femenino. También pueden darse otros tipos que suponen la hibridación de lo humano-femenino con varias especies animales, pero responden más bien a la fantasía de los artistas.

Existe una gran problemática entre las arpías y las sirenas-pájaro porque prácticamente se identifican desde un punto de vista formal. Probablemente en la Antigüedad no diferían demasiado y desconocemos hasta qué punto se diferenciaron de las lamias. Hoy somos casi incapaces de distinguir gráficamente estas tipologías y no podemos afirmar con seguridad si en la época antigua y medieval se identificaron o separaron. El origen de todas ellas se halla en la mitología griega puesto que el genio helénico se caracteriza por la creación de monstruos con gran dosis de humanización. De este modo, dichos seres tienden a evadirse de su vieja forma totémica perdiendo su carácter animal y vinculándose cada vez más al género humano. De hecho, arpías y sirenas-pájaro en principio poseían sólo cabeza femenina pero paulatinamente fueron adoptando brazos humanos, pecho, torso,

7. Las especies reflejadas en el arte románico proceden de diversas descripciones incluidas en los textos antiguos. Estas fuentes originarán en el Medievo los llamados “bestiarios”, proporcionando un simbolismo animal basado en un análisis de sus costumbres. Para la elaboración de los bestiarios medievales se acudía a una autoridad literaria o doctrinal del mundo antiguo griego o latino, un “*auctor*”, el cual respaldaba a los medievales y proporcionaba un carácter erudito a sus obras.

8. MODE, H., *Animales fabulosos y Demonios*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 81.

caderas e incluso muslos en su parte superior imitando el cuerpo de la mujer. Tal vez por la identificación entre arpía y sirena, el *Fisiólogo*⁹ omite la primera y describe la segunda como una hermosísima virgen desde el ombligo y con forma de pájaro en la parte inferior. La mezcla humana y de animal volátil ya existía en Egipto (almas-aves), Mesopotamia y Babilonia (hombres-pájaro o pájaros-hombre) aunque el tipo femenino con cuerpo de pájaro se introduce por influencia de Grecia. Formas parecidas contenían las civilizaciones hindúes y del sudeste asiático, así como la literatura y arte islámicos, donde eran frecuentes las aves con cabeza humana¹⁰.

Pese a su parecido físico, la arpía y la sirena-pájaro fueron concebidas en la Antigüedad grecolatina con muy diversas funciones, que es preciso diferenciar. Las **arpías** eran genios maléficos. Según Homero, en principio fueron diosas o genios furiosos del temporal, que lloraban con el buen tiempo y cantaban con la tormenta. Sólo el viento del Norte, hijo de Bóreas y sopló del espíritu, era capaz de ahuyentarlas. En la leyenda de los Argonautas son Furias con forma híbrida de doncella y ave de rapiña, especie de raptoras que secuestraban a niños y adultos llevándolos entre sus garras. Devoraban su alma nutriéndose de su sustancia y mancillaban y ensuciaban con sus excrementos los cuerpos que no podían arrebatar. Siempre tenían hambre, ansia vital de sangre y avidez desaforada. Por otro lado, aunque eran extremadamente crueles porque mataban a todos los hombres que encontraban, les abrumaba la tristeza cuando veían su propio reflejo en el agua y comprendían que habían matado a un semejante. Virgilio en *La Eneida* las relega a la entrada del infierno, ya que también solían ser mensajeras del dios infernal Hades, que venían a raptar a los mortales y llevaban las almas entre sus garras hasta el país de las sombras.

Por su carácter repugnante, devorador, sanguinario, raptor y sediento de sangre se relacionan tanto con las lamias, que amedrentaban a los niños arrebatándolos de sus cunas y nutriéndose de su sangre, como con las sirenas-pájaro en su aspecto vampiresco, pues éstas también podían ser almas maléficas ansiosas de sangre. No obstante, su vinculación con ellas se debe más a la función escatológica: las sirenas también transportaban el alma, aunque no a los infiernos como las arpías, sino a las moradas celestes¹¹. Las arpías pueden adquirir también la función de guardianes del Árbol de la Vida como los grifos, leones y dragones. En este caso aparecen afrontadas dos a dos, con cuerpos adosados, cabeza cubierta con gorro o cofia y mirando al tallo central del hom, del cual brotan ramas que las envuelven¹².

9. Sin duda la obra antigua más influyente para la Edad Media fue *El Physiologus* (entre los siglos II y IV d. c.), de gran éxito y difusión, ya que fue el libro más popular de Europa hasta el siglo XIII con fama comparable a la de la Biblia. Es una obra anónima pues se ha perdido la redacción griega original y los manuscritos más antiguos conservados no mencionan autor. Se podría definir como un tratado o pequeño manual de zoología simbólica que hace referencia a una autoridad llamada el "Naturalista" o el "Fisiólogo" griego, que quizás pudo ser Salomón o Aristóteles. Mediante interpretaciones alegóricas saca consecuencias o lecciones morales de los animales: describe sus supuestas costumbres buscando un paralelo simbólico con el drama de la caída y redención del género humano, relacionando los animales reales o mitológicos con la historia de la salvación. Es una compilación pseudocientífica o un trabajo de historia natural dentro del espíritu de los bestiarios medievales de los que fue su principal fuente de documentación.

10. MODE, H., Op. cit., pp. 96, 97, 99. FOCILLÓN, H., *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*. Madrid, Akal, 1987, (ed. original: 1931), pp. 154-158.

11. MALATXECHERRÍA, I., *El bestiario esculpido en Navarra*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1982. (3ª edición. corregida y aumentada, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1997), pp. 29-32, 218-220.

12. GUERRA, M., *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*. Madrid, FUE, 1986, pp. 266-268, 284, 285.

A la Edad Media pasaron como alegorías de los vicios de culpa y castigo: codicia, fraude, falsedad, etc. Suponían adversidades y eran autoras de desgracias, por lo que siempre manifestaban maldad y muerte, y por ello se representaban con facciones repugnantes.

La **sirena-pájaro** también se relacionó desde tiempos remotos con el alma. Esta concepción se remonta al arte funerario egipcio donde el jeroglífico del alma era el gavián con cabeza humana. El alma separada del cuerpo se simbolizaba mediante un pájaro con cabeza de mujer. Pero si en el pájaro fúnebre del antiguo Egipto prevalecía el carácter animal, en la sirena funeraria griega dominará más la mujer¹³. También en esta cultura era símbolo del alma que levanta el vuelo hacia el cielo. Realmente en la Antigüedad cualquier ser alado era la encarnación del espíritu de los muertos o del alma alada evadida del cuerpo, porque se creía que ésta se alejaba volando en forma de ave. Dicha idea, además de a la cultura egipcia y a la griega arcaica, fue común a las orientales, islámicas y americanas. En todas ellas las sirenas aladas eran a su vez protectoras de los mortales y almas de los muertos, sugiriendo el reino del más allá. También podían adquirir un sentido maléfico según la creencia general arraigada en la mitad oriental del Mediterráneo, de que las almas necesitaban sangre para no perecer. Es la visión vampiresca de estas sirenas convertidas en aves de presa, en vampiros ávidos de sangre vivificante, necesaria para subsistir, al igual que las arpías y las lamias¹⁴.

En el románico no serán raras las sirenas-aves encarnando a las almas pero no como influencia directa de la mitología griega, sino de la escatología musulmana e incluso del Antiguo Testamento, donde también aparece la idea de las almas pájaro¹⁵. Si se representan como aves con cabeza humana atrapadas por ligaduras de tallos vegetales, simbolizan las almas de los condenados.

Estos seres tienen además otra serie de connotaciones que los diferencian de las arpías. Nos referimos a la aventura de Ulises a su paso por la Isla de las Sirenas, narrada en *La Odisea*. Aquí son genios o ninfas marinas seductoras cuyo principal atractivo es el canto, no la belleza de su presencia. Vivían en lugares escarpados cerca del mar y volaban por él entonando canciones de gran modulación. Cuando hacían resonar sus melodiosas voces, atraían a los marineros exponiéndolos a graves peligros. La extrema dulzura de su música los seducía produciéndoles un sueño que provocaba el naufragio de sus barcos; entonces se precipitaban al mar deseosos de poseerlas, y se perdían en él. También podían ser capturados, dormidos y devorados, pues estas criaturas se nutrían de hombres vivos en su aspecto mortífero, vampiresco y antropófago. Cantaban en una pradera entre los montones de huesos de los marineros que arrastraban a la muerte, y sólo podían salvarse de su perdición aquéllos que taparan sus oídos con cera¹⁶. Aunque Homero no menciona

13. Las sirenas aparecían talladas en los monumentos funerarios griegos como ángeles de la muerte que cantaban himnos fúnebres al son de la lira, pero también se les atribuían propósitos eróticos con los héroes a los que lloraban. GRAVES, R., *Los mitos griegos*. 2. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 468.

14. Según la mitología griega las sirenas eran primas hermanas de las arpías pero no vivían como éstas bajo la tierra o en cavernas sino en una isla sepulcral verde. GRAVES, R., Op. cit., p. 469.

15. Salmo 11, 1: "...Yo confío en Yavé. ¿Cómo, pues, decís a mi alma: 'Vuela al monte (como) pájaro?'". Salmo 124, 7: "Escapó nuestra alma como avecilla del lazo del cazador; rompióse el lazo y fuimos librados".

16. Circe aconsejó a Ulises que tapara los oídos de sus hombres con cera de abejas y que éstos lo ataran al mástil si quería escucharlas. Las sirenas cantaron muy dulcemente prometiéndole el conocimiento previo de todos los futuros acontecimientos de la tierra pero como él, a pesar de sus ruegos, no fue desatado por sus marineros, las monstruosas criaturas se sintieron vejadas y se suicidaron. GRAVES, R., Op. cit., pp. 460, 461.

el cuerpo de pájaro, el monstruo de Ulises lo poseía, ya que éste fue el tipo auténtico y más antiguo de sirena.

En la Alta Edad Media, San Isidoro las concibió como tres meretrices que inspiraban amor a los navegantes con sus fascinantes cantos arrastrándolos al naufragio, haciéndoles sucumbir en el pecado y llevándolos a la ruina. Una de ellas cantaba con su voz, otra con flauta y la tercera con lira; vivían en las olas porque ellas engendraron a Venus y porque la lujuria está hecha de humedad; poseían alas y uñas porque el amor vuela e hiere¹⁷.

No es de extrañar que tras la idea iniciada por San Isidoro, en el románico el riesgo de los navegantes se transforme en moral y el peligro sea el de la tentación carnal. La sirena en la Edad Media va a adquirir un significado obsceno, expresando la seducción femenina y el pecado de la lujuria. El canto se identifica con el políglotismo y agilidad lingüística de las mujeres mundanas, cortesanas, necias o de mala vida, que engañan a los hombres tanto por su bello cuerpo como por sus palabras ingeniosas. Moralizando, reflejan las consecuencias a las que conduce la pereza espiritual: todo el que deje de amar a Dios por el amor a la mujer, se condenará en cuerpo y alma¹⁸.

Otro de los sentidos medievales de la sirena es su comparación con los placeres del mundo —riquezas, gloria, lujuria, gula, embriaguez, bienestar del cuerpo— que atraen a los hombres, les duermen en el pecado y les causan la muerte. Cuando el hombre se demora en los vicios viene el demonio, lo encierra en sus redes, lo ataca precipitándose sobre él y le da muerte como a los navegantes. El remedio es taparse los oídos como hizo Ulises, para no escuchar los cantos engañosos de las vanidades mundanas que a muchos encantan¹⁹.

En los capiteles románicos se reflejan algunas de las peculiaridades de estas sirenas-pájaro. Por ejemplo, sus voces se representan mediante serpientes que fluyen de sus bocas y por sus cualidades musicales se las esculpe tañendo instrumentos y relacionadas con los satimbanquis, bailarines y juglares. Pero existe un gran problema en cuanto a su identificación gráfica si no muestran ninguna cualidad que las caracterice. En estos casos es casi imposible diferenciar a la arpía de la sirena medieval pues las particularidades formales que se les atribuyen, suelen obedecer al capricho de los estudiosos. Probablemente en la Antigüedad tampoco las distinguieron.

Mateo Gómez y Quiñones Costa polemizan sobre ello. Destacan en la arpía un carácter maléfico como la lamia. En cambio, insisten en dos aspectos contradictorios de la sirena-ave, uno positivo y otro negativo, que expresan la dualidad bienmal al poseer un carácter celeste y otro infernal. Su carácter negativo la relaciona con la tentación demoníaca de la lujuria y con su aspecto mortífero de devoradora de hombres. Lo positivo se refiere a su condición de ave conductora del alma hacia las moradas celestes. Por tanto, arpías, sirenas-ave y lamias sólo coinciden en su carácter maléfico, infernal, con ansia vital de sangre. Veamos si pueden distinguirse en cuanto a su configuración externa.

17. ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías II. Libros XI-XX*. Edición bilingüe preparada por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casqueiro. "BAC", Madrid, Editorial Católica, 1983, p. 53.

18. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *El Fisiólogo. Atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid, Turo, 1986, pp. 23, 24 de *El Bestiario Toscano*.

19. MALATXECHEVERRÍA, I., *Bestiario Medieval*. Madrid, Siruela, 1986, p. 133.

Las lamias, aunque en un principio se representaron como mujeres-ave, en época tardía adquirieron aspecto de asno. Fue muy frecuente la confusión, tanto en los monumentos como en los textos, entre sirenas-ave, arpías, lamias e incluso manícoras.

Las arpías se caracterizan por su aspecto repugnante. Para infundirles una imagen repulsiva y horrible, aparte de los atributos usuales de cabeza femenina y cuerpo de pájaro (el tronco femenino no es usual en el románico), se le añaden otros como garras de ave rapaz y colas de serpiente o escorpión. Puede haber numerosas variantes: el ave suele ser de presa con aceradas uñas y garras; las pezuñas pueden ser de halcón, cabra o chivo; no es extraño encontrarlas con garras de tigre, zarpas de león, orejas de oso, vientre inmundado, rostro de vieja y en casos raros, de gallo; la cola de pájaro puede reemplazarse por un ondulado tallo vegetal o una palmeta decorativa, pero lo que más diferencia a la arpía medieval de la antigua es su cola de serpiente o escorpión. La de serpiente indica en el Medievo el carácter demoníaco, el veneno mortal que la hace temible; la de escorpión con agujones también hace referencia a su veneno, que causa gran padecimiento a la persona herida, siendo emblema del engaño y de la traición. En el Apocalipsis se relaciona con las langostas infernales²⁰. En realidad, la adopción de todos estos elementos que no existían en la arpía clásica, es más bien producto de la creatividad de los artistas, dándose más en el románico rural que en el urbano.

La sirena-ave no incluye el aspecto repugnante en su representación. Su apariencia es más amable, con facciones más blandas, suaves y atraentes. Los autores clásicos la imaginaban con parte superior de mujer hasta el ombligo e inferior de ave, o con sólo cabeza de mujer; esta última versión fue la adoptada tanto en el marco urbano como rural²¹. Las sirenas románicas suelen aparecer con rostro bello y lleno de carnes, cabello flotante y ondulado como una red afrodisíaca o trampa de voluptuosidad, cabeza descubierta o cubierta mediante paños o tiaras y a veces largas trenzas, alas plegadas al cuerpo o desplegadas llenando toda la superficie, y garras de ave que sujetan el astrágalo. El rostro es generalmente femenino pero en época tardía también los hay varoniles y barbados, de sexo masculino. Para convertirse a la sirena en arpía basta afearla, dotarla de un repugnante hedor (si es literaria) y desfigurar la imagen originaria mediante otros atributos²².

Vamos a considerar a continuación el otro tipo de monstruo femenino: la **sirena-peza**. Generalmente el hombre moderno imagina a la sirena sin temor a equi-

20. Apoc. 9, 5: "Se dio orden de que no los matasen, sino que fuesen atormentados durante cinco meses; y su tormento era como el tormento del escorpión cuando hiere al hombre". Apoc. 9, 10: "Tenían colas semejantes a los escorpiones, y agujones, y en sus colas residía su poder de dañar a los hombres por cinco meses".

21. MATEO GÓMEZ, I., QUIÑONES COSTA, A., "Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica". *Fragmentos*, núm. 10, 1987, pp. 38-47. Para estas autoras, en el románico la aparición de la arpía no es frecuente, mientras que la sirena-ave prolifera muchísimo. Pienso que es una opinión bastante subjetiva pues de hecho, sí que abundan los seres alados con otros elementos añadidos como las colas de serpiente o escorpión, características propias de las arpías.

22. GUERRA, M., Op. cit., p. 263. Como apunta KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas y a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal universitaria, 1986, p. 176, las diferentes creencias locales y populares, ya no la mitología antigua, dan lugar a otros seres híbridos de mujer y animal como mujeres-caballo, mujeres-yegua, mujeres-asno, mujeres-toro y mujeres-serpientes, estas últimas las más usuales. Las sirenas-serpiente voladoras configuraron tradiciones y cuentos como la leyenda de Melusina, hada víbora famosa en la literatura francesa y europea. ISIDORO DE SEVILLA, Op. cit., hablaba de unas serpientes con alas existentes en Arabia llamadas sirenas, con veneno tan poderoso que la muerte sobrevinía antes de sentir el dolor de la picadura.

vocarse como mujer-pez, ignorando que este modelo no fue ni el más antiguo ni el original. La identificación tradicional de la sirena con el pez tal vez se debe a que después del románico esta tipología eclipsó totalmente a la sirena-ave y se hizo más popular para los siglos venideros. La sirena-pescado se erigió entonces en modelo para la posteridad. Se representaba con forma de busto femenino hasta la cintura, rostro bello, senos turgentes y acabada en cola escamosa de pez marino. En la Edad Media el tronco mantiene sus formas femeninas además de la cabeza, contrariamente a la sirena-pájaro.

Esta nueva modalidad tampoco se inventó en el Medievo pues aparece, si no en el arte, al menos en la literatura, a finales del mundo antiguo. El *Physiologus* griego no conocía mas que la sirena-pájaro; el primer texto que menciona la sirena-pescado debe ser un tratado sobre los monstruos que data del siglo VI, el *Liber monstrorum*. En dicha obra se asocia a la nefasta Escila, que arrastraba las naves hacia los peñascos y tenía cola de delfín. Se describe con cuerpo femenino hasta el ombligo pero terminada en cola escamosa, con la que se mueve en las profundidades del mar. También se relacionaron con los seres acuáticos con busto humano y forma de pez de la Antigüedad: tritones, náyades y nereidas, con versiones masculina y femenina. Por razones prácticas este nuevo ser híbrido conservó el mismo nombre de sirena.

En la Edad Media no afloran hasta la aparición de los bestiarios en los siglos XII y XIII, que incluyen varios tipos. El *Bestiario Toscano*, por ejemplo, habla de tres clases: la mitad pez y mitad mujer tiene una voz muy dulce; la mitad pájaro y mitad mujer produce sonido de arpa; la mitad caballo y mitad mujer crea música de trompa. Las tres matan a los hombres que se acercan a oírles por propia voluntad pues cuando quedan dormidos, se arrojan sobre ellos y los despedazan²³. De este texto se extrae que las sirenas-peces también habitaban en islas rocosas con arrecifes y se comportaban como las aéreas, simbolizando la seducción engañosa, la tentación y la lujuria. En este caso el placer que producen también es aparente: su parte superior visible es la de una mujer de bellos senos, pero el desenlace es engañoso e inesperado pues la cola escamosa trunca las apetencias deseadas. El destino de los hombres que se sienten atraídos hacia ellas es la muerte, porque como el cuerpo anormal no puede satisfacer los anhelos que su rostro, canto y busto despiertan, ellos se zambullen en el mar para seguirlas y mueren ahogados.

Es lógico que esta sirena simbolice en el románico el aspecto negativo de la mujer, la tentación de la carne y la imaginación atraída por las finalidades inferiores. Son símbolos del deseo en su aspecto doloroso que lleva a la autodestrucción, y de las tentaciones que impiden la evolución del espíritu, causando una muerte prematura²⁴. La sirena-peza es la imagen de Satán, la antítesis de Cristo pescador, ya que como él, pesca al pez fiel y lo toma por medio del dolor, pero mientras que Cristo eleva a su presa por encima de las aguas para otra existencia feliz, la sirena lo arrastra hasta el fondo para un futuro de desdicha permanente²⁵. Como el arte no puede plasmar el atractivo principal de la sirena —su voz—, intenta reproducirla como mujer bella en su parte superior. En el románico la cola se erige sobre un

23. MALATXECHEVERRÍA, I., *Bestiario Medieval*, Op. cit., p. 133. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *El fisiólogo...*, Op. cit., pp. 23, 24 de *El Bestiario Toscano*.

24. GUERRA, M., Op. cit., pp. 128, 264, 266.

25. CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Vol. II. "Sophia Perennis. 45", Barcelona, José J. de Olañeta, 1997, p. 750.

lado y a veces puede llevar en la mano un pez. Aunque predominan las de sexo femenino, también las hay masculinas.

Debemos considerar en último lugar otro tipo de sirena-pez muy frecuente en el románico: la de cola bífida con dos puntas divergentes sujetadas con sus dos manos. Estas **sirenas marinas de doble cola**, en raras ocasiones con cabeza masculina, eran ya conocidas desde la Antigüedad. Proceden del mundo helenístico y romano con precedentes orientales, tal vez sasánidas y eslavos.

En el arte de la Edad Media, si las sirenas pez de una cola habían aparecido en el siglo VIII, las de dos lo hacen un poco más tarde (en un capitel de Aurona en Milán de comienzos del siglo IX, aparece una sirena pez de doble cola entre dos leones). No son un tipo literario pues no se mencionan en los textos medievales. Simbolizan más que ningún otro tipo la lujuria, la tentación y el pecado, ya que su postura es claramente sexual. El híbrido adopta un gesto de increíble obscenidad al separar sus extremidades escamosas, ofreciendo su sexo impudicamente. Esta sirena no es ya mujer-ave o mujer-pez sino simplemente mujer-sexo. En las iglesias el significado erótico conlleva la presencia del castigo para el pecador; expresa el deseo de renunciar a los vicios para ser digno de penetrar en el lugar sagrado²⁶.

A pesar de la riqueza de simbolismos de esta criatura, existen autores que para explicar su presencia en la escultura románica se atienen únicamente a razones de estética. Por ejemplo, Baltrusaitis piensa que el origen de este tipo de sirena se debe a las exigencias de la simetría y a la necesidad de llenar la superficie del capitel, evitando el *horror vacui*. Le atribuye una razón de ser puramente plástica, aunque es consciente de que el monstruo existió con anterioridad a las formas gráficas. A pesar de reconocer que es anterior al arte románico, mantiene que su difusión en esta época obedeció sólo a su carácter ornamental. Piensa que su esquema geométrico precedente y básico es una palmeta; partiendo de la transformación de la forma clave palmetoide, se pueden construir temas diversos como sirenas de doble cola y crucifixiones²⁷. Guerra, sin ser tan radical, opina que aunque todas estas criaturas fantásticas pervivieron en los estilos medievales procedentes de antiguas mitologías, normalmente se desconocía su verdadero significado, sobre todo en los templos rurales. Allí, las cuadrillas itinerantes copiaban lo que encontraban a mano sin saber que lo que esculpían en sus capiteles tuvo un significado mitológico en otras culturas milenarias. Realmente sólo eran conscientes de su mundo espiritual (Biblia o vidas de santos). El resto lo reproducían inconscientemente, mezclándolo con las creencias locales y populares del momento²⁸.

Confirmando esta teoría, a la que me adhiero, es lógico que las arpías o sirenas riojanas no reúnan los requisitos de las literarias. Ni tienen voz seductora, ni hedor repugnante, ni inquietante belleza, ni fealdad excesiva. Algunas quizá conserven algo de sus antiguos simbolismos pero lo más frecuente es que se esculpan como elementos de ornato. Al unísono con el resto del románico, en La Rioja son los seres híbridos más asiduos de la escultura monumental, superando a los cen-

26. La lujuria se suele simbolizar también por dos sirenas marinas abrazándose. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje del arte medieval*. Córdoba, Escudero, 1978, p. 83 e *Iconografía Medieval*. Bilbao, Etor, 1988, p. 189.

27. Las ideas presentes en la obra de BALTRUSAITIS, J., *La Stylistique Ornamentale dans la Sculpture Romane*. París, Leroux, 1931, son criticadas duramente —y con acierto según mi juicio—, por SCHAPIRO, M., "Sobre el esquematismo geométrico en el arte románico", en *Estudios sobre el románico*. Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 307, 309, 326.

28. GUERRA, M., Op. cit., p. 9 (Presentación por el Marqués de Lozoya).

tauros en número de apariciones. Va a ser difícil identificarlas como arpías o sirenas, mas se intentará en la medida de lo posible.

En la girola de la catedral de *El Salvador en Santo Domingo de la Calzada* afloran con relativa frecuencia. En un capitel de la jamba derecha de la segunda ventana del evangelio, cercana a la cuarta pilastra empotrada en el anillo externo de la girola, se representan dos bellas arpías simétricas (taller datado entre 1158-1180 aproximadamente). Se afrontan por sus cuartos traseros y por sus rostros, que se vuelven juntándose en el centro del capitel. Los espacios que quedan libres se rellenan con palmetas decorativas con hilera central perlada. Poseen cuerpo de pájaro con bello plumaje en alas y cola, pero las pezuñas son de ave rapaz. El rostro femenino se cubre con un paño y se remata con un gorro frigio —símbolo fálico—, adornado en el ribete de la frente por una orla perlada a modo de corona.

En el cuarto pilar exento de la epístola existe un alargado capitel apoyado en seis delgados fustes que presenta cuatro arpías-macho afrontadas por parejas y simétricas, una de ellas rota (taller datado entre 1170-1185 aproximadamente). Poseen rostros masculinos y barbados que se ríen sin ningún recato enseñando cuadrados dientes. De nuevo cubren su cabeza con símbolos fálicos: gorros frigios o corniformes con orlita perlada, la cual ribetea también los cuellos. Los cuerpos son de pájaro, las pezuñas de cuadrúpedo y las colas largas y con agujones como las de los escorpiones aludiendo a su poderoso veneno, emblema del engaño y la traición.

En el segundo pilar exento de la epístola hay otro alargado capitel apoyado en seis fustes con mezcla de temas vegetales y zoomórficos (hacia 1170-1185). Lo que nos interesa se sitúa en una de las esquinas: entre rizados acantos asoma una feroz cabezota o mascarón de pelo ensortijado similar a las cabezas clásicas de la Gorgona Medusa de la Antigüedad, que muerde con su terrible dentadura las colas de dos arpías que responden al ataque agarrándole de las orejas, o más bien tirando de ellas fuertemente con sus brazos humanos. Ellas tienen el pelo rizado y descubierto y un rostro plácido y sereno que no corresponde con la acción que están realizando. Su torso y extremidades delanteras son humanos, aunque esquemáticos; la parte trasera, en cambio, es de pájaro con garras de ave rapaz, todo ello adornado con ribetes perlados (Lám. 1). En la otra esquina del capitel asoma entre las hojas de acanto, un dragón con cara de felino (o quizás un león alado).

Es un curioso tema de la iconografía románica el que presenta estas horribles cabezotas monstruosas que muerden a animales reales o fantásticos, los cuales responden a sus ataques agarrándoles o mordiendoles las orejas. Son motivos extraños y difíciles de interpretar. Tal vez recurriendo a la mitología clásica se puede esclarecer algo sobre ellos: algunos mitos griegos aluden a serpientes que lamen o lavan los oídos de diversos personajes míticos proporcionándoles el don de la profecía y ayudándoles a entender el lenguaje de las aves (Heracles, Melampo, Tiresias, Casandra, Héleno y los hijos de Laocoonte)²⁹. En realidad, si hubo alguna influen-

29. El gesto de las aves que pican en las orejas tal vez derive de algunas ilustraciones antiguas que muestran a Hércules acariciando dos serpientes mientras éstas le lamen o limpian los oídos para concederle el don de la profecía. Una ilustración antigua muestra a Heracles acariciando dos serpientes mientras éstas le limpian las orejas con la lengua, reflejando la conocida escena en que de niño estranguló a dos serpientes una con cada mano, que habían sido colocadas por Hera en su cuna. A otros seres míticos como Melampo, Tiresias, Casandra, Héleno y los hijos de Laocoonte también les lamieron las orejas estos reptiles para hacerles comprender mejor el lenguaje de los buitres y de las aves proféticas. GRAVES, R., *Los mitos griegos*, 1. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 288 y *Los mitos griegos*, 2. Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 116, 334, 426.



Lámina 1. Catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada. Capitel del segundo pilar exento de la epístola. Feroz cabezota mordiendo las colas de dos arpías.

cia, ésta llegó al románico como pervivencia del mundo antiguo pero vacía de contenido o en todo caso moralizada. Así, estos temas se convirtieron en alegorías del pecado o de ciertos vicios haciendo referencia a torturas de condenados en la vida del más allá.

En el exterior de la girola calceatense hay más arpías en dos canecillos (circa 1200). Una de ellas es bigotuda, con cabeza masculina y con una capucha o tocado picudo de profuso plegado que le cubre el cuello y parte del pecho. La parte delantera del cuerpo presenta plumaje de ave con una larga cola de serpiente rematada en cabeza, que indica su carácter demoníaco y temible (Lám. 2). La arpía del canecillo del tramo del evangelio, en lamentable estado, parece poseer cara repugnante y cuerpo terminado en cola de reptil o escorpión, de carácter venenoso y dañino.

Por último, el capitel derecho de la segunda ventana del exterior del absidiolo central o capilla de San Pedro, hoy terriblemente mutilada, parece conservar restos de dos parejas de arpías afrontadas, prácticamente perdidas (taller datado entre 1158-1180). Posiblemente tuvieron cabeza masculina, gorro frigio o corniforme y cuerpo de ave. En el capitel derecho de la cuarta ventana de la misma capilla axial de la girola en su vertiente externa hay aves o arpías apresadas por tallos circulares. Esas luchas entre espirales, vegetales, animales y hombres, podrían reflejar ciertos simbolismos como las tensiones de la naturaleza humana, las pasiones del cuerpo, la vida de ultratumba, o ser simples motivos ornamentales.

En el siglo XII encontramos otros pájaros híbridos en los dos capiteles absidales de la iglesia parroquial de *San Martín de Fonzaleche*, que terminan en varias sogas de reminiscencia mozárabe o asturiana (Lám. 3). En la parte superior hay tres máscaras o cabezas humanas, una en cada cara del capitel, separadas en los ángu-



Lámina 2. Catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada. Canecillo de la girola. Arpía macho con bigote.



Lámina 3. Iglesia parroquial de San Martín en Fonzaleche. Capitel del ábside. Pájaros con cabeza humana, quizás sirenas-ave, entre máscaras.

los por dos pájaros con cabeza humana que podrían ser arpías o sirenas-ave pero con dudas, pues su talla sumaria no nos proporciona ningún detalle más. En el capitel del sureste apoyan sus patas en manos pertenecientes a unos brazos que surgen de las caras laterales. Debajo, cuadrúpedos afrontados se persiguen o se atacan. En el capitel del nordeste no se aprecian brazos sino que son los propios monstruos los que prenden con sus garras a los cuadrúpedos que luchan en una composición simétrica. Tal vez se relacionen aquí con su aspecto de raptoras, llevando los cuerpos volando entre sus garras.

En lo que fue portada de la iglesia del hospital de *San Juan de Acre en Navarrete* (1185-1201), hoy *puerta del cementerio* de la localidad, existen dos capiteles con sirenas aladas y encapuchadas que sólo parecen poseer un valor decorativo. Las del capitel izquierdo de la vertiente exterior de la ventana izquierda se afrontan juntando sus mejillas en el ángulo. Su cabeza femenina se cubre con capucha y su cuerpo de pájaro presenta alas desplegadas. En la jamba derecha de la portada, el cuarto capitel hacia el exterior presenta otras dos sirenas afrontadas juntando sus rostros. Son aladas, encapuchadas y se rodean de motivos vegetales. Sus cuerpos de pájaro apenas se distinguen por el deterioro general del capitel. Este monstruo aparece también en otro capitel guardado actualmente en dependencias municipales del Ayuntamiento de Navarrete, procedente de San Juan de Acre (Lám. 4). Presenta a un arquero de larga túnica ceñida con cordón, cabello liso y pies desnudos, que tensando su arco ha atravesado con una certera flecha el cuello de una arpía o sirena de cabeza femenina mutilada, largo cuello y cuerpo de pájaro de plumaje romboidal. Quizá simbolice la lucha del hombre contra los vicios y las maldades en general.



Lámina 4. Capitel guardado en dependencias municipales del Ayuntamiento de Navarrete, procedente del hospital de San Juan de Acre. Arquero disparando a una arpía o sirena-ave.

En la transición del siglo XII al XIII se localizan otras arpías y sirenas en Ochánduri, Treviana, Tirgo y Valgañón. El capitel de la columna-estribo del sureste del ábside de la iglesia parroquial de *Santa María de la Concepción en Ochánduri* parece exhibir dos sirenas-ave decorativas. Son simétricas, afrontadas, con rostro femenino, melenilla enroscada en un rizo a la altura del cuello, cuerpo y patas de pájaro, largas colas enroscadas y alas desplegadas rellenando toda la superficie del capitel. El plumaje se talla a base de incisiones.

Las de la *capilla del cementerio de Treviana, ex-ermita de La Concepción*, que derivan de modelos silenses, son menudas, graciosas y casi infantiles. Se dan en los capiteles exteriores de la ventana del ábside (Lám. 5) y en otros dos de la del presbiterio. Las primeras, una en la jamba derecha y otra en la izquierda, cuentan con un simpático rostro tocado con bonete, cuerpo de pájaro, alas desplegadas, esquemáticas patitas que apoyan en el collarino y cola de serpiente enroscada formando un bucle. El plumaje de cuerpo y alas es geométrico, de forma romboidal, y hay puntos de trépano en el borde del cuello, alas y bucle de la cola. Las sirenas del aire de la ventana del presbiterio, situadas en la jamba derecha, son iguales a las anteriores aunque más sumarias, estropeadas y sin cola, pues se esculpen en posición frontal, mientras que las primeras aparecían un poco ladeadas. Todas ellas parecen búhos.

En la ermita de *Nuestra Señora de la Junquera* también en *Treviana*, hay una pareja en el capitel de la epístola del arco triunfal, descubierto durante la restauración de 1987 (Lám. 6). Se afrontan adoptando la típica postura de juntar mejillas y colas en la esquina angular dejando un espacio libre en el centro. Sus cabezas humanas son alargadas, con un peinado a raya en medio tratado a base de incisiones paralelas. Sus largos cuellos terminan en cuerpo de ave con alas replegadas, colas con esquemático plumaje y patas apoyadas en el collarino. Este extraño arco triunfal, posee además jambas laterales con dos columnas acodilladas a cada lado como si de una portada se tratase. Quizás el primitivo templo decidió terminarse aquí sin llegarse a construir la nave. Los capiteles de las columnas y las impostas prismáticas de las pilastras poseen decoración corrida. En un capitel de la epístola y en una imposta del evangelio se exhiben dos pájaros híbridos con alas explayadas y cabeza humana en deplorable estado. La fragmentada ventana del sur del presbiterio en su vertiente externa posee en el capitel derecho medio soterrado en el suelo, un tema parecido. Es un ave de alas explayadas con cabeza humana, esquemático cuerpo y patas apoyadas en el collarino. Por su esquematismo y deterioro es difícil determinar si se trata de un pájaro, de un ángel o de una sirena-ave. Quizá debamos inclinarnos por la última posibilidad debido a su parecido con las sirenas-ave de la cercana ermita del cementerio de Treviana, que por otro lado, también se asemejan a búhos.

El capitel de la columna-estribo del sureste absidal de la iglesia parroquial de *Nuestra Señora de Tres Fuentes en Valgañón* contiene dos sirenas-ave decorativas. Son idénticas pero no se muestran afrontadas ni de perfil, sino de frente, mirando al espectador, cada una en una esquina del capitel. Tienen rostro femenino cubierto con un bonete y cuerpo de pájaro con esquemáticas patas apoyadas en el collarino. El plumaje de las alas, que están desplegadas rellenando casi toda la superficie de la pieza, es ovalado y está bastante bien tallado. Como las del cementerio de Treviana, son menudas, graciosas y casi infantiles, sin rasgos malignos.

La iglesia parroquial de *El Salvador en Tirgo* ofrece interesantes muestras de arpías-macho e incluso una sirena-pep, único ejemplar de este tipo en el románico



Lámina 5. Capilla del cementerio de Treviana, ex-ermita de La Concepción. Capiteles exteriores de la ventana del ábside. Sirena-ave semejante a un búbo.



Lámina 6. Ermita de Nuestra Señora de la Junquera en Treviana. Capitel de la epístola del arco triunfal. Sirenas-ave afrontadas.

riojano. En el capitel de la epístola del arco triunfal hay cuatro arpías-macho afrontadas dos a dos y simétricas en las esquinas angulares (Lám. 7). Sus cabezas son varoniles, barbadas y con gesto sonriente como las arpías-macho de Santo Domingo de la Calzada. Sus cuerpos imitan a los de aves nocturnas como búhos o lechuzas y apoyan sus patas en el collarino según la costumbre habitual. Sus colas se transforman en troncos leñosos que se extienden por el capitel originando un árbol de múltiples y gruesas ramas recogidas en una gavilla en el centro, entrelazadas profusamente y rematadas en piñas colocadas encima de las cabezas de los monstruos.

La sirena-pescado de Tirgo es de cola bífida, y se halla en el capitel derecho de la ventana este del exterior absidal (Lám. 8). Es de talla esquemática, sumaria, ruda y abiselada y tanto la propia sirena como el fondo del capitel están tallados a base de incisiones. Ella posee un cuerpecillo femenino acabado en dos gruesas colas de pez, cuyos extremos agarra con sus pequeñas manitas. Pese a la carga simbólica que encierran estos seres (lujuria, seducción, tentación, sexo, dualidad femenina...), los ejemplos de este tipo suelen ser residuos de esos simbolismos perdidos. Quizá expresen únicamente el deseo de renunciar a los vicios antes de penetrar en el recinto sagrado.

A pesar de que su cronología es ya gótica y no románica, no podemos dejar de mencionar las arpías y sirenas de la portada de la iglesia de *San Bartolomé de Logroño* (finales del siglo XIII o comienzos del XIV), tanto en su versión de ave como de pez³⁰. Dentro de las jambas inferiores, que conservan ciertas reminiscen-



Lámina 7. Iglesia parroquial de El Salvador en Tirgo. Capitel de la epístola del arco triunfal. Arpías-macho afrontadas.

30. Esta portada ha sido excluida por presentar una cronología avanzada propia del gótico y no del románico (último tercio del siglo XIII o comienzos del siglo XIV). Sin embargo, las jambas inferiores poseen capiteles que parecen de comienzos del siglo XIII, con arcaísmo en su temática.



Lámina 8. Iglesia parroquial de El Salvador en Tirgo. Capitel derecho de la ventana este del ábside. Sirena-pez de doble cola.

cias románicas de comienzos del siglo XIII, el quinto capitel del lado izquierdo comenzando desde el exterior, exhibe en los laterales dos magníficas arpías con rostro femenino, capucha escamosa³¹, cuerpo de pájaro también recubierto de plumaje escamoso, alas explayadas con plumas a base de bandas paralelas, cola de pavo real y patas ganchudas de rapaz con las que se agarran al collarino (Lám. 9). Entre ambas hay una figura humana semidesnuda, cubierta sólo mediante una faldilla corta con cinturón y vuelta ligeramente hacia un lado, que ha perdido la cabeza y los brazos. Quizá estos monstruos tengan aquí un sentido escatológico, como portadores del alma (hombrecillo) que está esperando el juicio para poder entrar al cielo.

Seres híbridos con hermosas colas de pescado luchan en el siguiente capitel, que es el sexto de la jamba izquierda. En él aparece un pez con patas de ave, un monstruo con cola de pescado y busto humano que porta una espada e intenta asestarle un golpe, y otro pez de cuerpo redondeado magníficamente ejecutado, totalmente naturalista y sin rasgos híbridos, que observa la escena. También aquí puede existir un sentido simbólico y moralizante, en relación con la lucha entre el bien y el mal. En la imposta completamente recubierta de relieves que en este mismo lado separa el primer cuerpo de la portada (jambas inferiores) del segundo (jambas superiores), existe una hermosa sirena-pez de una sola cola con cabeza, brazos y busto femenino, llevando un pez en una mano (Lám. 10).

31. Todos los tocados con que suelen adornarse estas criaturas —bonete, capucha, gorro frigio—, tienen sentido fálico, lo que refuerza su carácter sexual.



Lámina 9. Portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. Capitel del lado izquierdo de las jambas inferiores. Arpías con capucha.



Lámina 10. Portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. Imposta que separa el primer cuerpo de la portada (jambas inferiores) del segundo (jambas superiores). Sirena-pez de una sola cola.

2.2. Esfinges

La esfinge es un monstruo de creación oriental, compuesto básicamente de cabeza humana, cuerpo de león y alas de ave de rapiña. Generalmente la cabeza y el pecho son femeninos; el cuerpo, las extremidades y la cola pueden ser de león, toro o perro; las alas, de águila; la voz, humana, y algunas tienen también cola de serpiente o dragón.

Dentro de la mitología griega es famosa por el enigma que planteó a Edipo. Nacida según unos autores, de Tifón y Equidna, y según otros, del perro Ortro y la Quimera, era una criatura con cabeza y pechos de mujer, cuerpo y garras de león, cola de serpiente o dragón y alas de águila, que se nutría de carne cruda. Fue enviada a Tebas por Hera para castigar a esta ciudad porque su rey Layo había raptado en Pisa al niño Crisipo. Desde la parte más distante de Etiopía, voló allí y se instaló en el monte Ficio, desde donde proponía a cada viajero tebano que se le cruzaba, un enigma que le habían enseñado las Tres Musas, estrangulando y devorando en el acto a los que no podían resolverlo. Debían adivinar qué ser tiene por la mañana cuatro pies, dos al mediodía y tres por la noche, y es más débil y menos rápido cuantos más pies utiliza. Edipo contestó que dicho ser era el hombre porque se arrastra a gatas cuando es niño, se mantiene con sus dos pies en la juventud y se apoya en un bastón en la vejez. La esfinge, humillada, saltó desde el monte Ficio despedazándose en el valle, y los tebanos aclamaron a Edipo como rey³².

Al margen del mito, en el arte antiguo las esfinges desempeñaban la función de guardianes a las entradas de palacios y templos, al igual que los dragones, grifos, basiliscos, arpías y leones. De ahí que aparezcan a la entrada de los templos egipcios (como la de Gizeh), aunque éstas no solían tener alas. Si la esfinge griega simbolizaba la vanidad tiránica y destructiva y estaba destinada a sumirse en el abismo, la función de la esfinge egipcia era velar y guardar los umbrales prohibidos, las necrópolis, la eternidad. En los sepulcros podían poseer un significado profiláctico, mágico o apotropaico, como en uno licio de mediados del siglo IV. Sin embargo, las que aparecen en los ángulos de los sarcófagos romanos quizá ilustren el rapto de las almas³³.

Es difícil determinar si en el románico siguen conservando estos simbolismos. Según Guerra, suelen aparecer en lugares importantes dentro del recinto eclesial (portada, arco triunfal, presbiterio), como amenaza misteriosa, enigmática y castigo fulminante para los que entren en los lugares sagrados sin el debido respeto. Por tanto, en la escultura monumental románica no son aniquiladoras como en el mito griego, sino que adquieren esa función de guardianes de lo sagrado, caracterizadas por una hierática inmovilidad que contrasta con el dinamismo de los centauros³⁴.

En La Rioja las esfinges sólo aparecen en la catedral de *Santo Domingo de la Calzada*, concretamente en el capitel derecho de la primera ventana del evangelio, después de la tercera pilastra empotrada en el anillo externo de la girola (1158-1180) (Lám. 11). Se afrontan por sus cuartos traseros, torsionan el cuerpo y vuelven la cabeza hacia la esquina angular, dejando un espacio vacío en el centro. Sus cabe-

32. GRAVES, R., *Los mitos griegos*. 2. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 7-9.

33. REDONDO CANTERA, M^a J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 217. CURROS, M^a A., *El lenguaje de las imágenes románicas. Una catequesis cristiana*. Vol. 17 de la serie "Europa románica", Madrid, Encuentro, 1991, p. 141.

34. GUERRA, M., Op. cit., pp. 268, 269.



Lámina 11. Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Capitel derecho de la primera ventana del evangelio, después de la tercera pilastra empotrada en el anillo externo de la girola. Esfinges afrontadas.

zas son femeninas, con gruesos labios, prominente nariz, grandes orejas y falta de cristal en las pupilas de los ojos. Sus cabellos, con raya en medio y sueltos, se ondulan ligeramente recordando el peinado de las Vírgenes Prudentes y Necias en el capitel del tercer pilar exento de la epístola. Sus cuerpos son de ave en la parte delantera, con grandes alas, pero los cuartos traseros y pezuñas son de cuadrúpedo. Llevan un ancho collar, ajorca o argolla de gruesas perlas ajustado al cuello. Lo más probable es que aquí se hayan esculpido con función de guardianes de lo sagrado, pues aparecen cerca de un grifo y un basilisco que quizás posean un simbolismo similar. Tampoco hay que descartar, sin embargo, una función simplemente embellecedora del templo.

2.3. Mantícoras

En la catedral de *Santo Domingo de la Calzada* podemos contemplar a lo largo de la cornisa del tejazoz del absidiolo central, una serie de bicharraquillos que se disponen en fila, ya perdidos en algunas zonas (circa 1200). Poseen cabeza femenina con gorro frigio o corniforme, manos humanas, cuerpo de serpiente o reptil adornado longitudinalmente con hileras de perlas y cola enroscada acabada en un apéndice floral a modo de una piña que se adorna con hojas (Lám. 12). Dos de ellos se afrontan aproximando sus cabezas y el resto se disponen uno tras otro, con gesto sonriente y agarrando con sus manos la cola enroscada del que le precede, en graciosa actitud. Uno de los primeros tiene piernas en vez de cola.

Su terminación vegetal y su cabeza femenina los aproxima bastante a las bichas, que son definidas por Fatás y Borrás como seres fantásticos con cabeza de

mujer, pecho femenino, alas y terminadas en un tallo. Naval las considera simplemente como seres compuestos de miembros de diversas especies³⁵. Aunque los animalillos calceatenses encajan dentro de este tipo, también podrían ser sirenas-serpiente o más probablemente mantícoras. Según algunos autores estas últimas tenían cuerpo de cuadrúpedo terminado en una cola con escamas y cabeza de mujer con gorro frigio³⁶. Sin embargo, en los bestiarios, la mantícora se describe como un animal con cara y orejas de hombre, tres filas de dientes, color rojo de sangre, ojos amarillos o verdes, cuerpo de león, cola de escorpión, voz fina y penetrante como un concierto de flauta y trompeta, que corre tan rápido que ninguna bestia puede alcanzarle y le gusta la carne humana más que ninguna otra³⁷. Su significado es similar al de la sirena.

A la vista de estas descripciones literarias vemos que no es un ser muy definido, y esto provoca que todavía se preste más a confusiones en las representaciones artísticas. Los escultores no debían tener las ideas muy claras; muestra de ello son dos ejemplos franceses: la mantícora del pilar de Souvigny, que no posee ni las



Lámina 12. Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Cornisa del tejazoz del absidiolo central. Mantícora.

35. FATÁS, G., BORRÁS, G. M., *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología y Numismática*. Zaragoza, Guara Editorial, 1980, 4ª ed., p. 35. NAVAL, F., *Elementos de arqueología*. Santo Domingo de la Calzada, Imprenta de José Sáenz Moneo, 1903, p. 80.

36. MODE, H., Op. cit., p. 96.

37. *Bestiaires du Moyen Age*. París, G. Bianciotto, 1980, pp. 235, 236 (citado por YARZA LUACES, J., "Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII", en *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, Anthropos, 1987, p. 167). PLINIO, *Historia Natural*. VIII, 75 (citado por KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal Universitaria, 1986, p. 169). GUERRA, M., Op. cit., p. 367.

tres filas de dientes ni la cola de escorpión, o la de la iglesia de San Cosme en Narbona, que tiene cabeza masculina con gorro frigio, cuerpo de león y cola de serpiente terminada en cabeza. En las obras de los miniaturistas también aparecen errores a menudo. Por ejemplo, en el *Códice Vigilano o Albeldense* del siglo X (monasterio de El Escorial) se representa una magnífica mantícora con la inscripción “Serena”, y en el *Beato de Fernando I*, del siglo XI (Biblioteca Nacional, Madrid) hay una mantícora en un arca de Noé, caso muy extraño pues este animal no aparece nunca allí³⁸.

3. LA MUJER EN SU VERTIENTE ESCATOLÓGICA: REPRESENTACIONES FEMENINAS EN EL MÁS ALLÁ

3.1. La mujer en el paraíso

En general en el arte románico, el cielo se representa mediante un lugar en la parte superior del marco que se escoja, con las figuras de Cristo, los Evangelistas, los Veinticuatro Ancianos y los bienaventurados, y también mediante un frondoso jardín que entre sus árboles y hojas cobija cabezas y figuras humanas como símbolo de estos últimos; son las llamadas almas-flores. Esta representación del paraíso celestial como un campo lleno de árboles, bellas flores de deleitosos aromas, frutos sabrosos, fuentes y arroyos de agua, leche, vino y miel, donde reina la armonía, la paz y el sosiego de todos los seres, tiene su origen tanto en la influencia islámica, donde Alláh es el jardinero, como en la judeo-cristiana, donde se relaciona con el paraíso terrenal bíblico, que según el Génesis era un jardín cultivado por Adán³⁹. Imágenes del paraíso en ambas culturas son, por ejemplo, el jardín cerrado de las casas islámicas, con fuentes (la visión del agua era algo codiciado por las gentes del desierto, como eran los árabes) y el claustro de los monasterios cristianos⁴⁰.

Incluimos aquí esta consideración iconográfica porque en el románico, algunas de las figurillas que asoman entre motivos vegetales simulando quizá ser almas en el paraíso, son femeninas. Así se muestran, por ejemplo, en un capitel del primer pilar exento del evangelio de la catedral de *Santo Domingo de la Calzada* (entre 1170-1185 aproximadamente). Se representan hojas de acanto muy naturalistas, picudas, escotadas y partidas en tres, entre las que asoman dos figurillas juveniles sedentes, una masculina y otra femenina. Esta última es la de la esquina, de aspecto sonriente, con pelo liso en mechones separados y una larga túnica; la del fren-

38. YARZA LUACES, J., *Ibidem*. Debido al desconocimiento de cómo eran estos animales, son muy frecuentes los errores en las inscripciones que los identifican. Varios ejemplos de ello aporta BOTO VARELA, G., “Leer o contemplar. Los monstruos y su público en los templos tardorrománicos castellanos”. *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*. (Actas del Simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada del 29 al 31 de enero de 1998), Santo Domingo de la Calzada, Cabildo de la catedral, 2000, p. 371, n. 37.

39. PÉREZ HIGUERA, T., “El jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval”. *AEA*, núm. 241, 1988, pp. 37-52. REVILLA, F., *Diccionario de iconografía*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 290.

40. Esta concepción vegetal del paraíso terrenal cristiano del comienzo de la vida humana, contrasta con la del final de la misma era o ciclo, pues la Jerusalén celestial del fin de los tiempos será una ciudad. Además, si el paraíso terrenal se concibió con forma redonda (propia del cielo, pues era el cielo sobre la tierra), la nueva Jerusalén se representa cuadrada (forma propia de la tierra, pues será la tierra en el cielo). Ésta no será la vuelta a un pasado idílico sino la proyección a un nuevo porvenir. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1988, 2ª ed., pp. 603, 604, 607.

te, masculina y con un gesto más huraño enseñando los dientes, es de cabello rizado con gruesos bucles. El capitel se sitúa enfrente de otro con el tema del Juicio Final, que además posee tres figuras que podrían encarnar a los elegidos; según Pérez Higuera, en la Edad Media es frecuente la asociación de ambos asuntos⁴¹. Sin embargo, según Moya Valgañón además de a los bienaventurados del paraíso también podría aludir a la Anunciación debido a la postura de la mujer señalando algo con el dedo⁴².

Los restos escultóricos aparecidos en 1994 en la capilla mayor de esta catedral al desmontar el retablo renacentista que allí había para su restauración, también encierran un significado paradisíaco (circa 1200). Son cuatro pilastras adosadas a cuatro de los pilares exentos de la girola, en las que existe una interesantísima mezcla de motivos vegetales y humanos. Concretamente todas ellas poseen, además de otros motivos de los que no me voy a ocupar ahora, hojas y tallos vegetales naturalistas de los que surgen diferentes figuras humanas anónimas bastante deterioradas, con túnicas talaras, nimbos circulares (santos) y alas (ángeles). Es una pena que sus mutilaciones no permitan determinar con exactitud si se trata de ángeles, arcángeles, santos, profetas, apóstoles, reyes, etc., pero la presencia junto a ellos de personajes sagrados mejor identificados como Isaías, la Santísima Trinidad, la Virgen y el rey David músico (que también podría ser uno de los Veinticuatro Ancianos), nos hace pensar en el sentido paradisíaco de todo el conjunto. Parece ser que toda la vegetación de la catedral románica calceatense se esculpió con el sentido de gloria.

3.2. La mujer en el infierno

Pero el poder creador de los artistas románicos se desborda en el infierno, morada del demonio, descrito tanto en el Corán y en los “hadices” musulmanes como en la Biblia y en las distintas “visiones” de algunos cristianos⁴³, como un lugar inferior, situado en las profundidades, oscuro, en tinieblas, orientado hacia el norte (lugar del frío y con falta de luz), opuesto a la quietud y monotonía del paraíso. Iconográficamente se le suele representar mediante una caldera en la que se queman los condenados (popularmente llamada “caldera de Pedro Botero”), una cabeza monstruosa con una gran boca devoradora o garganta antropófaga que los engulle (infierno animado, dotado de ojos, hocico y enormes fauces, concebido como un ser vivo, como un animal), un monstruo andrógamo, generalmente un león (cuya misión es tragar pecadores y devolverlos a una nueva vida), etc.

Pero sobre todo abunda en el arte románico la escenificación trágica y grotesca de los sufrimientos de sus moradores, que son conducidos por demonios que

41. PÉREZ HIGUERA, T., Op. cit, pp. 37-52.

42. MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Etapas de construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. “Biblioteca de Temas Riojanos”, Logroño, IER, 1992, p. 35.

43. Aunque se ha hablado de que la religión musulmana es mucho más explícita en este sentido, no hay que olvidar los numerosos escritos de cristianos que nos relatan aspectos del infierno y los demonios: *Visión de San Pablo o Descenso de San Pablo a los infiernos* (siglo VI), *Vida de San Pacomio* (siglos V-VI), *Visión de Fursa* contada por Beda el Venerable (673-735), *Visión del Monje Máximo* (med. siglo VIII), *Visión de Bernoldo* (fin. siglo IX), *Visión de Carlos el Gordo* (885), *Visión de Adamnán* (siglo IX), *Visión de Laisrén* (siglo X), *Visión de Tundal* (siglo XII), *Visión del monje de Eynsbam* (siglo XII), *Visión de Baronto* (siglo VII), *Leyenda de los santos Barlaam y Josafat* (med. siglo VIII), *Visión de San Anscario* (siglo IX), *Visión de Anselo Escolástico* (siglo X), *Visión del muchacho Guillermo* (siglo XII), *El viaje de San Brendan* (siglo XII), *Apocalipsis de San Pedro* (siglos II o I d. c.), *Visión de Summuulf* (siglo VI), *Visión de Rotcario* (siglo IX), *Visión de San Esteban de Bourbon* (siglo XIII), etc. Cfr. ARAGONÉS ESTELLA, E., *La imagen del mal en el románico navarro*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, pp. 109-112.

los arrastran con cadenas; una vez allí, las diferentes torturas se describen con gran minuciosidad, pues es más fácil representar el sufrimiento que la suprema felicidad, y de ahí la mayor monotonía de las escenas paradisíacas. Se imaginan dos tipos, las penas de daño y las penas de sentido:

- La principal pena de daño es la pérdida del goce supremo (mayor que cualquier tortura física), que consiste en no poder contemplar a Dios; le sigue el tener que ver la horrible imagen del demonio.
- Dentro de las penas de sentido destaca el tormento del fuego, que es el suplicio máximo, ya que las llamas del infierno queman pero no matan para que el condenado sufra eternamente. Otros castigos atacan a la vista (tinieblas), al oído (voces de demonios, quejas de condenados), al olfato (olor a azufre, otros hedores inmundos), al gusto (personajes obligados a morder un gran bocado —castigo de la gula—, a beber de dos botellas a la vez o a beber líquido de fuego —castigo de la embriaguez—), al tacto (frío, golpes con látigos o con instrumentos de hierro como mazas, martillos, garfios o ganchos, ataques de animales inmundos como sapos, ranas, serpientes, gusanos, lagartos), etc.

A menudo los ataques de bestias inmundas son sufridos por mujeres que simbolizan el pecado capital de la lujuria. De hecho, dentro de los castigos de ultratumba destacan los aplicados a los pecados capitales, que desde la Alta Edad Media son estudiados por los santos padres y los teólogos de la Iglesia tanto oriental como occidental⁴⁴. Aunque no se ponen de acuerdo en cuanto a su naturaleza y a su número, todos ellos proporcionan una lista de siete u ocho entre los que incluyen la gula, la fornicación o lujuria, la avaricia o usura, la tristeza, la envidia, la acedia o pereza espiritual, la ira o cólera, la vanagloria, vanidad u orgullo y la soberbia. Finalmente se impondrán los siete que cita Hugo de San Víctor: soberbia, envidia, ira, tristeza (acedia o pereza), avaricia, gula y lujuria. En La Rioja poseemos representaciones de cinco: la mentira (no incluido entre los siete capitales), la gula, la ira, la avaricia y la lujuria, pero sólo interviene la mujer en las representaciones de esta última.

Realmente la pena a cumplir por cometer este pecado es distinta si el condenado es hombre o mujer: al lujurioso se le castiga exhibiéndolo desnudo y descargando golpes sobre sus genitales, siendo la versión femenina la imagen de una mujer también desnuda con dos serpientes que le succionan los senos y a veces sapos que le devoran el sexo. El tema se representa en uno de los capiteles del ábside de la iglesia parroquial de *El Salvador en Tirgo* (Lám. 13). En el centro se sitúa una mujer desnuda de gesto deforme, desagradable, amargo, repelente y endemoniado, con las piernas cruzadas, que con sus manos sujeta dos serpientes que la torturan lamiéndole los pechos; a los lados la flanquean dos figuras monstruosas con garras de ave rapaz y hocico de cocodrilo, demonios típicos situados junto a los condenados para aumentar su tormento. Uno de los canecillos del ábside de la iglesia parroquial de *Santa María de la Concepción en Ocbánduri* quizá represente el mismo tema, pues en él aparece un busto humano mirando hacia arriba con repe-

44. Obras que hacen referencia a los pecados capitales son *Antirrebéticos* y *Monachikos* de EVAGRIO EL PÓNTICO (m. 399), *Institutiones cenobiticas conferenciadas* y *Collationes patrum* de JUAN CASIANO (365-435), *Historia monachorum in Aegypto*, atribuida a RUFINO DE AQUILEYA y a TIMOTEO DE ALEJANDRÍA (antes del 410), *De octo Spiritibus malitiae* de SAN NILO DE ANCIRA (fin. s. IV- c. 430), *Moralia in Job* de SAN GREGORIO MAGNO (m. 604), *La escalera hacia Dios* de JUAN CLIMACO (m. 649), *De quinque Septenis* de HUGO DE SAN VÍCTOR (m. 1141), etc. Cfr. ARAGONÉS ESTELLA, E., Op. cit., pp. 136-138.



Lámina 13. Iglesia parroquial de El Salvador en Tirgo. Capitel del ábside. Femme aux serpents o la lujuria.

lencia, mientras que dos serpientes le succionan unos senos ya desaparecidos por el desprendimiento de la piedra en ese lugar. En uno de los relieves del lado izquierdo de las jambas superiores de la portada de la iglesia de *San Bartolomé en Logroño* hay una escena parecida, ya gótica, donde un lagarto devora los senos de una mujer.

Dentro de los siete pecados capitales que surgen en la Alta Edad Media, la lujuria es el opuesto a la castidad y consiste en la satisfacción desordenada del placer sexual fuera del cauce legítimo del matrimonio. Es el amor loco opuesto al buen amor, es el pecado de la carne, doblemente nefasto porque conlleva a la vez la muerte del cuerpo y la del alma⁴⁵. Junto con la avaricia, va a convertirse en una de las faltas más graves del periodo románico. Ya la Iglesia desde muy antiguo había condenado a ambos vicios como los más importantes y de más trascendencia, pensando incluso que quizás existían demonios especiales que los propiciaban. Se aludía a ellos como la muestra más significativa de los castigos infernales, representándolos mediante figuras humanas: si la avaricia es personificada por el hombre, es la mujer quien encarna a la lujuria.

Para autores como Mâle o Sebastián, la imagen románica de la lujuria como mujer atormentada por serpientes es una creación del arte languedociano conocida allí como "*Femme aux serpents*". De esa zona se expandiría hacia el Midi apareciendo también en Aquitania, Auvernia y Provenza, y proporcionándonos ejemplares bastante tempranos como los de la Magdalena de Vezelay, San Pedro de

45. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., Op. cit., p. 300. SAUGNIEUX, J., "Images de la douleur. Les représentations de la luxure dans l'art français du XII^e siècle". *XXX Assises Françaises de Gynecologie*, Paris-New York-Barcelona-Milán-México-Río de Janeiro, Masson, pp. 67-79.

Moissac, San Saturnino de Toulouse o San Trófimo de Arlés. Otros autores como Schapiro piensan que es difícil establecer la prioridad de Francia pues en el norte de España también se dan muestras tan antiguas como las primeras representaciones francesas⁴⁶.

Se trata de una iconografía extraña al arte medieval anterior al románico y por tanto, ausente en el arte musulmán y mozárabe. Sin embargo, se presenta ya en las descripciones literarias árabes sobre la vida futura donde era uno de los tormentos infernales. Es una imagen literaria que pasa al arte románico con deliberada repulsión, pues la mujer pecadora aparece desnuda o envuelta en trapos y es intencionadamente fea; generalmente las serpientes que se enrollan en su cuerpo lactan de sus pechos y las ranas o sapos le devoran los pudenda (a veces son los sapos en vez de las serpientes los que se suspenden de sus senos)⁴⁷. En otras ocasiones la cola de serpiente se mete por la vagina ya que todas las cavidades naturales sirven al reptil para penetrar en la mujer. Ésta es castigada precisamente por donde ha pecado y por eso es presa de bestias inmundas que la succionan como los vampiros en los lugares más sensibles y secretos de su cuerpo⁴⁸. Y como el suplicio ocurre en el infierno, es frecuente que un demonio o varios lo presencien, como ocurre en Tirgo.

Esta tétrica imagen que presenta a la tentación de la carne con rasgos terriblemente horrorosos lleva implícita una intencionada carga de moralidad. Su imagen es grosera y repelente para que el que la contemple sienta aversión hacia ese vicio sexual al comprobar el resultado que produce y, consecuentemente, se aparte de él. Es lógico que el cristianismo, religión plagada de vírgenes, quiera castigar el pecado de la lujuria de semejante modo. Además, esta figuración no trata de reflejar un caso concreto, no condena sólo a una mujer prostituida, sino a toda la especie humana⁴⁹.

La fuente primigenia de la que procede dicha iconografía fue por fin descubierta después de largo tiempo. Es una supervivencia de las imágenes paganas de la Naturaleza, Madre Tierra o Telus, representada en la Antigüedad mediante una mujer desnuda que voluntariamente amamanta con su sustancia a todas las criaturas, especialmente a los pequeños hombres y animales. Por eso de las mamas de la Tierra Material, Nutritiva, Nutricia o Nutriz se suspendían niños, mamíferos o reptiles. Entre estos últimos destaca la serpiente, hija de la Tierra, que bebe en su seno porque los antiguos creían que se nutría de ella. Es la serpiente telúrica o ctónica, personificación de la Madre Tierra en los aspectos de fertilidad agraria o fecundidad humana⁵⁰. La asociación entre mujer y serpiente ya se había dado en las sacerdotisas cretenses que sujetaban serpientes en sus manos exhibiendo los pechos desnudos.

Esta iconografía no cristiana que en principio tenía significado positivo se va a transformar en la Edad Media; la imagen fecunda que suponían los niños, animales

46. MÁLE, E., Op. cit., p. 376. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje del arte medieval*, Op. cit., p. 40. SCHAPIRO, M., Op. cit., pp. 49, 50.

47. La rana o sapo también tenía una connotación lujuriosa para la mentalidad románica. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía Medieval*, Op. cit., p. 94 y *El Fisiólogo. Atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Op. cit., p. 119 de *El Fisiólogo*.

48. RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien. Tomo I. Introduction generale*. París, Presses Universitaires de France, 1983, (1ª ed.: 1955), p. 167.

49. GUERRA, M., Op. cit., p. 127. YARZA, J., Op. cit., pp. 240-243. ARAGONÉS ESTELLA, E., Op. cit., pp. 139-148.

50. Para los romanos, mamar de los pechos era signo de fecundidad. GUERRA, M., Op. cit., pp. 126, 236.

o serpientes al pecho se torna peyorativa, con un sentido de ataque y castigo. En el románico esta figuración antigua se cristianiza pero sufriendo una degradación y deformación para inspirar la imagen de la lujuria. (Posteriormente los niños personificarán a la caridad alimentando a sus hijos). El cambio de significado debió producirse a finales del siglo XI o comienzos del XII por una probable mala lectura de su sentido o una transformación en la mentalidad debido a la moral misógina o antifeminista monástica. El escultor medieval conocía las miniaturas antiguas pero no las interpretó como símbolo de la Tierra sino que le sirvieron para expresar un pensamiento totalmente diferente por esa influencia monástica. Esa mujer que mostraba su desnudez⁵¹ debía ser malvada y deshonesta y se merecía el castigo a su impudicia, consistente en que unos animales tan negativos como eran las serpientes, se pegaran a sus pechos. Lo curioso es que mientras en Francia y España las serpientes atacaban a los pecadores, en los manuscritos del sur de Italia con mayor tradición clásica y en los marfiles carolingios del norte, esa imagen era aún la de la diosa Madre.

La idea de asociar la lujuria con la serpiente se encuentra en la famosa "Visión de San Pablo" o "Visio Pauli" del siglo VI, que fue muy leída en la Edad Media y representa a las niñas-madres presa de las serpientes. De todos modos, la relación entre el reptil y la mujer ha existido desde épocas remotas. Ambas se relacionan en numerosos ritos de fertilidad de pueblos primitivos y en las mitologías mesopotámica y griega. En el mundo cristiano la serpiente poseía un sentido negativo, tentador y seductor desde la escena de la tentación de Adán y Eva en el paraíso encarnando al demonio (con excepciones, como la serpiente de bronce elevada por Moisés, prefiguración de Cristo en la cruz). Por eso no es raro que en el infierno sea una de las bestias que atormenta a los condenados⁵².

4. LA MUJER EN SU VERTIENTE PROFANA Y COTIDIANA: ESPOSAS, AMANTES Y JUGLARESAS

4.1. Cabezas y bustos femeninos de carácter decorativo

En el arte románico se representan con frecuencia cabezas y bustos humanos, tanto masculinos como femeninos, siendo raro el edificio que no cuenta con ellos. Aunque en el arte medieval la cabeza, como parte más noble del cuerpo, simboliza la mente y la vida espiritual y se considera como habitáculo del alma⁵³, las testas esculpidas generalmente en los canecillos bajo los aleros de las iglesias románicas son decorativas porque su número y distribución son totalmente arbitra-

51. La lujuria siempre aparece desnuda porque el simbolismo cristiano de la Edad Media solía considerar a la desnudez como algo pecaminoso. No obstante, todo desnudo tenía un sentido ambivalente, y por eso existían varias clases de desnudez: la *nuditās virtualis* (pureza e inocencia); la *nuditās criminalis* (lujuria, vanidosa exhibición, concupiscencia, libertinaje, ausencia de virtudes, predominio de las pasiones); la *nuditās temporalis* (falta de bienes terrenos, que puede ser voluntaria como la de los monjes, o impuesta como la de los pobres; en el arte los difuntos también aparecen desnudos para indicar el despojo total que conlleva la muerte); y la *nuditās naturalis* (estado natural del hombre que indica humildad, autenticidad, verdad; por eso Dios concibió desnudos a Adán y Eva en su estado de inocencia original). Otro tipo de desnudez era la ritual, que es la reflejada en el episodio bíblico en que David danza desnudo ante el arca. CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1988, 7ª ed., p. 168. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*. Versión castellana de Manuel Silver y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1988, 2ª ed. (1ª ed. española: 1986. Ed. original: *Dictionnaire des symboles*. París, Robert Laffont et Júpiter, 1969), p. 412. REVILLA, F., *Diccionario de iconografía*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 121.

52. MÂLE, E., Op. cit., p. 375. SEBASTIÁN, S., *El Fisiólogo...*, Op. cit., p. 95.

53. CIRLOT, J. E., Op. cit., pp. 164, 390, 391.

rios en cada edificio. La sustitución de cabezas humanas por animales en cualquier templo no altera en gran cosa el conjunto, de lo que se deduce que no significan nada⁵⁴.

En La Rioja los tipos son variados y su distinto grado de perfeccionamiento nos lleva desde rostros casi informes hasta otros de gran belleza y proporción. Por la temática de este artículo, aquí sólo se reseñarán los femeninos, que generalmente se distinguen de los masculinos por sus tocados. En la iglesia parroquial de *Santa María en Ledesma de la Cogolla* (siglo XII) hay una cabeza femenina encima de la portada sur, bastante plana y tocada por un velo que le circunda rostro y cuello. Un nuevo ejemplar de similares características se da en un canecillo absidal de la iglesia parroquial de *San Martín de Fonzaleche* (siglo XII); es asimismo un rostro de mujer de plana talla circundado por un velo o toca. En la portada de la iglesia parroquial de *San Julián en Castilseco* (siglo XIII) hay capiteles de torpe ejecución que muestran grotescos y caricaturescos mascarones con bocas rientes y grandes orejas, excepto uno que presenta un rostro femenino con tocado de barbuquejo (Lám. 14)⁵⁵.

Otro grupo lo constituyen cabezas de gran tamaño y buena ejecución con rasgos muy marcados e individualizados. Tal es así que se ha dicho incluso que algunas de ellas intentaron reflejar rostros de personas concretas pues conservan un



Lámina 14. Capiteles de la portada de la iglesia parroquial de San Julián en Castilseco, el de la izquierda con rostro femenino con tocado de barbuquejo.

54. YARZA LUACES, J., "Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet (Lérida)", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Op. cit., p. 189.

55. Dicho tocado, de origen antiguo y bizantino, es el más característico de la moda románica, y se compone de una toca que cubre cabeza, cuello, hombros y a veces el pecho, sujeta a la cabeza por una cinta que pasa por debajo de la barbilla. BERNÍS MADRAZO, C., *Indumentaria medieval española*. "Col. artes y artistas", Madrid, CSIC, 1956, p. 18.

cierto aire de retrato personal. En cualquier caso estos retratos serían tipológicos, pues no suponen una representación exacta de los rasgos del personaje sino basada en atributos convencionales que reflejen su rango social o función pública. Las muestras de mejor calidad artística se dan en un capitel y dos canecillos del exterior de la girola de la catedral de *Santo Domingo de la Calzada*. El capitel se sitúa en la jamba derecha de la quinta ventana del absidiolo central o capilla de San Pedro (1158-1180), y presenta una cabeza femenina de la que sólo se conserva la mitad, pues la otra está totalmente destruida (Lám. 15). Es un medio rostro con un ojo, una oreja, parte de la nariz y labios, bastante realista y perfecto técnicamente, cuyo peinado consistiría en dos gruesas trenzas de las que sólo queda una muy bien tallada, que deja visible la oreja. El ojo que queda está vaciado, quizá para rellenarse con pasta oscura, como ocurre en algunas figuras de los capiteles interiores.

Los dos canecillos del tejazoz muestran una cabeza masculina y otra femenina (circa 1200) (Lám. 16). Esta última ostenta dos bellas trenzas, ojos globulares, grandes y almendrados con la pupila excavada, cejas, pómulos marcados, prominente nariz y boca larga y curvada con ligera sonrisa. Es casi un busto pues también se talla la parte superior de la vestimenta a base de ondas o pliegues drapeados. La masculina posee idénticos rasgos faciales excepto el peinado, tratado a base de voluminosos rizos, que junto con sus gruesos labios le proporcionan un cierto aspecto racial negroide. Sus vestiduras presentan una abertura en el cuello y adornos de pedrería. Estas esculturas, al igual que otras de la zona del tejazoz (cornisa, canecillos, dos capiteles-contrafuerte y cobijas del soffito), deben datarse ya hacia 1200, y debido a su perfección técnica, que las acerca al retrato realista, en ellas se detecta la intervención de un taller que tiene muchas concomitancias con el de las pilastras de la capilla mayor, sobre todo por la presencia del mismo tipo de rostro. Las piezas que mejor lo reflejan son estos dos modillones con cabezas de distinto sexo. La cuidada talla de ambos suscitó desde hace tiempo el interés de los estudiosos, con dispares opiniones. Ya Porter había destacado el profundo carácter que inspiraban estos “casi retratos”, resaltando su delicado modelado de puro carácter hispánico. En general se consideraron como un producto autóctono, relacionándolos con las corrientes que fluyen por el camino de Santiago y más concretamente con el círculo del maestro Mateo de Compostela. Ahora bien, junto a los que pensaban que su influencia española se ubicaba sólo dentro de la ruta jacobea y no era fruto de las regiones colindantes como Álava o Burgos, se alzó la opinión de Gaya Nuño que defendió también la secuela del maestro Mateo pero desde otro punto de vista. Pensaba que el autor de los canecillos calceatenses era un discípulo suyo pero extranjero, formado en la corriente de Chartres y Reims, y del suroeste francés. Sea artista local o extranjero, la huella del autor del Pórtico de la Gloria parece evidente. Autores como Durliat o Gaillard señalan la huella de Mateo en el modo de tallar los rizos y sobre todo en la extraña expresión de la sonrisa que flota en sus labios, exageración de la del profeta Daniel en la citada portada. Es una sonrisa helenizante, eginética, que confiere al rostro una expresión muy característica⁵⁶.

56. PORTER, A. K., *Spanish Romanesque sculpture*. Vol. II. Florence, Casa Editrice, 1928, p. 26. GAYA NUÑO, J. A., “El románico en la provincia de Logroño”. *BSEE*, Madrid, 1942, p. 84. GUDIOL RICART, J., GAYA NUÑO, J. A., *Arquitectura y escultura románicas*. “Ars Hispaniae”, vol. V. Madrid, Plus-Ultra, 1948, p. 315. DURLIAT, M., *El arte románico en España*. Barcelona, Juventud, 1972, 2ª ed. (Ed. original: 1966), p. 80. GAILLARD, G., “Sculptures espagnoles de la moitié du douzième siècle”. *Études d'art roman*. Serie “Études”, tome 3, París, Presses Universitaires de France, Publications de La Sorbonne, 1972, p. 104. GONZÁLEZ, J., *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII. Tomo I. Estudio*. Madrid, CSC, EEM, 1960, p. 58. PRIOR UNTORIA, A., “Notas sobre la historia de la catedral de Santo Domingo de la Calzada”. *Berceo*, núm. 7, Logroño, IER, 1948, pp. 245, 246.



Lámina 15. Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Capitel de la jamba derecha de la quinta ventana del absidiolo central o capilla de San Pedro. Fragmento de cabeza femenina.



Lámina 16. Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Dos canecillos del tejazoz con una cabeza masculina y otra femenina.

Podemos afirmar sin ruborizarnos que las concomitancias entre Santo Domingo y Compostela son tanto estilísticas (rostros característicos de ojos grandes, globulares o almendrados con gran intensidad en la mirada y sonrisa danielesca, paños curvos y abundantes, búsqueda del volumen o tercera dimensión, todo ello presente en el estilo del maestro Mateo) como iconográficas (rey músico, Trinidad, Segunda Parousía o venida de Cristo), mostrando ambas un carácter protogótico. Los relieves de la capilla mayor descubiertos en 1994, también poseen influencias compostelanas, y quizás tolosanas. Como el Pórtico de la Gloria es contemporáneo, tal vez tanto Santo Domingo como Compostela tengan una filiación común francesa. Sin embargo, Yarza piensa que no hay que exagerar, pues contemplando esta escultura en conjunto y sin tener en cuenta sólo los canecillos de las cabezas masculina y femenina, la semejanza con Mateo y el taller compostelano es circunstancial y lejana, y no necesariamente el escultor calceatense ha tenido que conocer la obra de Mateo y viceversa⁵⁷.

Algunos canecillos del absidiolo central o capilla de San Pedro exhiben varios bustos que incluyen el pecho y los brazos, con los que asen diferentes objetos. Era femenino el primero de los que se conservaban empezando por el lado sur —o izquierda del espectador—, el cual se desprendió en 1988 y ya no ha vuelto a ocupar su lugar, exhibiéndose hoy en el Museo instalado en el claustro de la catedral⁵⁸. Antes de su caída ya estaba muy deteriorado, y representaba a una fémina con tocado de barbuquejo y cabeza vuelta hacia un lado.

Las cabezas de la iglesia parroquial de *Santa María de la Concepción en Ocbánduri*, (finales del siglo XII-comienzos del XIII), siguiendo los modelos de Santo Domingo, muestran también el cuello y parte inicial de los hombros en dos canecillos del ábside, uno masculino y otro femenino, ambos muy realistas y de gran calidad técnica, conseguida mediante esa talla abultada de influencia calceatense. La mujer lleva cabeza y cuello recubiertos por un tocado de barbuquejo, totalmente cerrado a base de tiras de tela enrolladas horizontalmente que sólo le dejan visible el óvalo del rostro (Lám. 17).

Guardado en una de las dependencias de la iglesia parroquial de *Santa María de Palacio en Logroño*, existe un fragmento pétreo adosado a un haz de cuatro columnas torsas, que presenta una cabeza femenina con corona, protegida por dos infantiles cabezas de angelotes alados. Por su relación con un ángel también adosado a un haz de columnas similar, que se encuentra a su lado, probablemente formó parte de un conjunto con el tema de la Anunciación-Coronación de la Virgen, que trataremos dentro de los temas religiosos. Otro fragmento próximo de menor tamaño, que quizás fue una ménsula, presenta una bella cabeza femenina de finos rasgos faciales cuyos cabellos están constituidos por hojas vegetales de cuidada talla (*têtes de feuilles*), los cuales también salen de su boca. En realidad son los tallos vegetales que vomita los que se convierten en sus propios cabellos (Lám. 18). Sabemos que estos restos proceden de la antigua construcción románica de finales del siglo XII pero ignoramos su ubicación original. Por estar adosados a columnas, quizá procedan de algún pórtico desaparecido⁵⁹.

57. YARZA LUACES, J., "La escultura monumental de la Catedral Calceatense", en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, (Actas del Simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada del 29 al 31 de enero de 1998), Santo Domingo de la Calzada, Cabildo de la catedral, 2000, p. 185.

58. GARCÍA METOLA, A., "Santo Domingo de la Calzada. Se produjo un nuevo desprendimiento en el ábside catedralicio". *La Rioja*, Logroño, 10-diciembre-1988, p. 15.

59. En el Museo Nacional de Escultura instalado en el Colegio de San Gregorio de Valladolid, se expone una triple arquería románica que procede de la iglesia templaria de Ceinos de Campos, que presenta



Lámina 17. Iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri. Canecillos del ábside. A la derecha, busto femenino con tocado de barbuquejo.



Lámina 18. Ménsula guardada en la iglesia parroquial de Santa María de Palacio en Logroño. Cabeza femenina con cabellos de hojas.

Dentro de estos temas híbridos humano-vegetales, los más corrientes son las cabezas que decoran el centro de las caras o las aristas de los capiteles y cimacios mientras que el resto se adorna con follajes. Una muestra de ello de muy buena ejecución son los cimacios de los capiteles de las ventanas de la portada del *cementerio de Navarrete, antiguo hospital de San Juan de Acre* (1185-1201), decorados con tallos serpenteantes terminados en hojas y piñas que encierran en los ángulos cabezas humanas masculinas y femeninas de distintas clases. Casi todas se cubren con capuchas que les dan aspecto de monjes o bufones, algunas llevan casco de guerrero, otras son laicos con el pelo descubierto, bien ondulado o liso, y también las hay de mujeres con toca (Lám. 19).

Otras muestras de motivos femenino-vegetales se dan en la ermita de *Nuestra Señora de Sorejana en Cuzcurrita de Río Tirón*, con mezcla de estilo románico y gótico. El capitel del arco triunfal de la epístola, de la primera mitad del siglo XIII, presenta en el lado derecho una cabeza femenina con toca que le circunda el rostro, y en lado opuesto una máscara que vomita cardinas, motivo vegetal de cronología avanzada.



Lámina 19. Portada del cementerio de Navarrete, antiguo hospital de San Juan de Acre. Cimacios con cabezas y tallos serpenteantes.

varias esculturas de finales del siglo XII adosadas a los fustes de sus columnas. Quizá en la iglesia románica de Santa María de Palacio hubo algo parecido. ARIAS MARTÍNEZ, M., LUNA, L., *Museo Nacional de Escultura*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, p. 99.

4.2. Figuras femeninas de carácter simbólico: temas obscenos y juglarescos

Además de cabezas, en el arte románico es bastante usual esculpir en los canchillos de los aleros, figurillas humanas completas aisladas, sin una idea preconcebida, cuyos rostros suelen responder a un modelo estereotipado, siendo el elemento diferenciador entre unas y otras la actitud, postura de su cuerpo o posición de sus extremidades. Su intención suele ser decorativa, pues raramente componen un programa iconográfico, pero en algunos casos al valor meramente ornamental se añaden otros anecdóticos y simbólicos, de temática muy variada.

En la escultura monumental románica de nuestra región las figurillas femeninas de carácter profano aparecen en contextos de temática obscena y juglaresca. Se denomina **“obscena”** a un tipo de iconografía que incluye una serie de imágenes procaces, mordaces y lúbricas que aunque para el hombre de hoy resultan indecentes, vergonzosas, repugnantes, groseras, deshonestas, irreverentes y hasta casi pornográficas, para las gentes de la época, en cambio, el tono dominante debía ser burlón, jocosos, festivo, grotesco, con un sentido de juego, de broma picante y de humor, y en menor medida moralizante.

El repertorio temático de la iconografía obscena incluye una serie de escenas ordinarias de la vida cotidiana que muestran la descarnada rudeza de la época. Giran en torno a la satisfacción de las necesidades naturales o fisiológicas como la del hombrecillo desnudo en actitud de evacuar el vientre, o las alusivas a expulsión de ventosidades y gases (exhibiciones anales). Se intenta reflejar también una iconografía en relación con la reproducción de la especie humana, como el embarazo o alumbramiento (embarazadas y parturientas), que a veces no es una plasmación de la vida diaria sino una expresión de las consecuencias del libertinaje sexual. Por un lado, el mayor don de la mujer para la Iglesia era la virginidad, pero por otro, la maternidad es algo consubstancial al papel que desempeña en la sociedad medieval, y de ahí que sean tan frecuentes las imágenes de partos⁶⁰.

Este exagerado realismo que intenta contarle todo, llega a lo obsceno cuando muestra una serie de “pecados sucios” relacionados con la carne, con el sexo en definitiva. Los que se relacionan con las mujer son los siguientes:

- Imágenes de hombres y mujeres exhibicionistas, tanto desnudos como vestidos: hombres vestidos —a veces clérigos—, que levantan sus hábitos; hombres desnudos itifálicos que exhiben monumentales vergas o falos indecentes; mujeres vestidas que levantan sus faldas para enseñar con desvergüenza los pudenda, el trasero o los senos (éstos no tenían el valor erótico de hoy, ya que sólo poseían función nutricia). Estos personajes impúdicos se consideraban muy pecaminosos ya que en el Medievo nadie —ni siquiera los esposos— mostraba su desnudez entera.
- Masturbadores, tanto en versión masculina como femenina: auto-felaciones masculinas, individuos llevándose las manos al pene, mujeres acariciando sus genitales (onanismo), abriéndose la vagina, poniéndose las manos en las nalgas o en los senos, etc. La masturbación era un pecado muy grave según los teólogos medievales —más que el incesto— pues iba “contra natura”, al igual que todos los actos sexuales que no culminaban con la inseminación de la

60. GÓMEZ GÓMEZ, A., “La iconografía del parto en el arte románico hispano”. *Príncipe de Viana*, núm. 213, 1998, pp. 79, 80.

mujer. La pérdida del semen se consideraba irreparable para el género humano, pues de ese modo se convertía en infecundo⁶¹.

- Parejas de novios o amantes en fuerte abrazo lujurioso, besándose, acariciándose mutuamente los genitales o incluso en el momento del coito (fornicadores). Hay que tener en cuenta que en el ámbito del cristianismo el placer erótico es una desviación y hacer el amor está restringido al matrimonio y a la procreación, siendo pecado todo lo que se salga de estos límites (por ejemplo, realizar el acto sexual con deseo supone pecar de concupiscencia). También está absolutamente prohibida la sodomía, que en el Medievo incluye cualquier relación sexual que no tenga un fin reproductivo (homosexualidad, masturbación, bestialismo o coito durante la menstruación). En realidad todo lo relacionado con el sexo rebaja a los hombres a categoría de bestias y les impide su elevación hacia Dios. Se distingue entre el acoplamiento sexual de los esposos, asociado a la fecundidad, y el de los amantes, asociado a la búsqueda de placer. Y ni siquiera el primero es ortodoxo siempre, ya que algunas posturas son pecaminosas por ser sospechosas de esterilidad. Precisamente la variedad de posiciones que aparece en la escultura se ha achacado a que los coitos representados son de lujuriosos amantes y no de esposos. (Aunque también habría que tener en cuenta que el acoplamiento natural es más difícil de esculpir por la ley de adaptación al marco).

Se podrían incluir aquí también las escenas en las que Adán y Eva se tapan los pudenda después de pecar, ya que en esta época se identifica el Pecado Original con un pecado sexual. Y como fue Eva la que lo cometió dejando de ser virgen, el concepto de matrimonio y de familia, base de la sociedad medieval, está cimentado sobre una perspectiva pecaminosa⁶².

Ese gusto por la sensualidad debía ser general en la época, tal vez como alternativa a la dura y paupérrima situación del hombre humilde. El amor sensual era una de las escasas compensaciones que ofrecía la vida y de hecho, según los testimonios literarios, la lujuria se destacaba como el vicio más generalizado de la sociedad del momento. Esta serie de circunstancias van forjando en el arte románico una iconografía íntimamente ligada a lo sensual, pero relegada casi siempre a la zona menos visible del templo: los canecillos de las cornisas del tejazoz. Se permitía su presencia en el exterior, pero se consideraba demasiado atrevido el introducirla en el interior donde solían tener cabida temas menos profanos.

Siguiendo esta tendencia, los temas obscenos del románico riojano, no muy abundantes pero bastante representativos, se localizan en la mayoría de los casos en los canecillos de tejazoz del exterior, y con menos frecuencia en el interior de los templos. Dada la temática de este artículo, aquí sólo haremos referencia a los que incluyen representaciones de mujeres.

El tema de la pareja se da en Villavelayo, Logroño, San Vicente de la Sonsierra, Cuzcurrita y Galbárruli. En la iglesia parroquial de *Santa María de Villavelayo* (siglo

61. PÉREZ CARRASCO, F. J., "Lujuria, redención y conciencia individual en un programa iconográfico en torno al 1200. La iglesia de Revilla de Santullán (Palencia)". *IX CEHA. El arte español en épocas de transición*, t. I, León, Universidad, 1994, p. 79.

62. PÉREZ CARRASCO, F. J., "Iconografía obscena en la escultura románica burgalesa". *III Jornadas burgalesas de Historia. Burgos en la plena Edad Media*, Burgos, Asociación Provincial de Libreros de Burgos, 1994, pp. 731-739.

XII) aflora en dos modillones del tejazoz del muro norte de la nave. Uno de ellos muestra a una pareja abrazada, besándose y tal vez durante el coito (Lám. 20), y en otro más hacia la izquierda aflora una segunda pareja en postura obscena (también podrían ser dos luchadores). En la ermita de *Santa María de la Piscina en San Vicente de la Sonsierra* (hacia 1137), lo presentan dos canecillos del ábside muy deteriorados. Son parejas en postura grotesca abrazándose y besándose pero en posición vertical, no horizontal como las de Villavelayo. Un capitel del último tramo central de la iglesia parroquial de *Santa María de Palacio en Logroño* (finales del siglo XII), correspondiente a una columna simple del arco crucero que recibe los nervios de la bóveda en la esquina noroeste, presenta una pareja abrazada y acurrucada en un lado, de aspecto simiesco, mezclada con otras cabezas y figuras humanas. La pareja del canecillo del muro sur de la nave de la iglesia parroquial de *San Esteban en Galbárruli* (siglo XIII), es muy sumaria y aparece casi destrozada. Son dos figurillas de pie, una de ellas extendiendo su brazo hasta apoyarlo en el hombro de la otra en una actitud más amigable que lujuriosa.

En la ermita de *Santa María de Sorejana en Cuzcurruta de Río Tirón* (siglo XIII), hay otra pareja que enlaza su brazo alrededor del cuello del compañero en un modillón del muro sur de la nave. En este caso puede distinguirse a la mujer porque lleva un tocado de barbuquejo que le cubre la cabeza enmarcando el óvalo del rostro, mientras que el hombre aparece "a pelo". Otra escena similar se da en el interior, concretamente en una ménsula del último tramo de la nave al oeste, que pertenece ya a la etapa gótica de esta construcción, datada en el siglo XIV (Lám. 21). También gótica, en este caso del siglo XIII, es una dudosa escena amorosa de uno de los capiteles del tercer pilar exento del evangelio de la nave central de la catedral de *Santo Domingo de la Calzada*. En ella se representan dos personajes



Lámina 20. Iglesia parroquial de Santa María de Villavelayo. Canecillos del tejazoz del muro norte de la nave, uno de ellos con pareja abrazada, besándose, y tal vez durante el coito.



Lámina 21. Ermita de Santa María de Sorejana en Cuzcurrita de Río Tirón. Ménsula gótica del último tramo del interior de la nave. Pareja abrazándose.

agarrándose de los cabellos, que han suscitado diferentes opiniones entre los investigadores: mientras que para Moya Valgañón son dos hombres tirándose del pelo en una clara escena de lucha, para López de Silanes no se hallan en actitud belicosa sino amorosa, reflejando a una pareja de amantes desnudos que se dan la mano y se acarician los cabellos con la otra⁶³.

Pero el tema obsceno más espectacular de toda la región es el del capitel de la iglesia parroquial de *Santa María de la Concepción en Ochánduri* (Lám. 22). En 1991 el templo fue restaurado⁶⁴, recuperándose la ventana central del ábside en su vertiente interna, que estaba oculta por un retablo. La sorpresa fue mayúscula al aparecer, justo en el lugar más sagrado de la iglesia, concretamente en el capitel de la jamba derecha, un tema erótico con un hombre y una mujer desnudos realizando el acto sexual, ambos con órganos reproductores bastante exagerados, tanto el falo y los genitales masculinos como los femeninos. La mujer parece forzada a esta acción pues con gesto desagradable intenta impedirla agarrando al hombre del cuello y retorciéndole la cabeza hacia atrás y hacia arriba. La identificación de la figura masculina resulta compleja pues lleva tonsura clerical en la cabeza, lo cual induce a pensar que es clérigo o monje, moralizando bastante el asunto; sin embargo, posee pezuñas de cabra, quizás intentando emular a los sátiros de la mitología griega (o faunos romanos), de carácter sensual, lujurioso y lascivo, que pasaron al arte románico como símbolos del demonio. En el lado derecho de la pieza hay dos figu-

63. MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Etapas de construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. "Biblioteca de Temas Riojanos", Logroño, IER, Comunidad Autónoma de La Rioja, 1992, p. 37. LÓPEZ DE SILANES VALGAÑÓN, F. J. I., *Rutas románicas en La Rioja*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2000, pp. 62, 63.

64. *Restauraciones del patrimonio artístico de La Rioja*. Logroño, Gobierno de La Rioja, 1991, pp. 21-24.



Lámina 22. Iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri. Capitel de la ventana central del ábside en su vertiente interna. Hombre y mujer desnudos realizando el acto sexual.

ras vestidas con largas túnicas talaes que han perdido sus cabezas; una de ellas levanta los brazos y la otra apoya su mano en la mejilla, como si se lamentaran por la escena que están presenciando. En este caso el sentido del capitel no puede ser jocoso sino moralizante, pues su aparición no sólo en el interior de la iglesia sino en el lugar más sagrado de la misma, nos quiere advertir de los peligros del pecado de la carne, y más aún si éstos son cometidos por el estamento eclesiástico.

Según Moya Valgañón⁶⁵, quizá este asunto podría hacer referencia a algunas de las *Fábulas* de FEDRO de tema erótico, que aparecen representadas en el célebre tapiz románico de Bayeux. Concretamente son las de *La mujer y el joven*, *La viuda y el soldado*, y *La doncella y los pretendientes*⁶⁶:

- *LA MUJER Y EL JOVEN (EL JOVEN Y LA CORTESANA)*, o “De cómo muchas cosas son agradables, pero son, sin embargo, molestas o inoportunas”. (Fedro II, 12, fábula 27).

En esta fábula se relata cómo una pérfida cortesana favorecía a un muchacho y le halagaba con fingidas palabras, y aquél se mostraba afable con ella y le escuchaba gustosamente —a pesar de estar herido por sus muchos engaños—, no porque la creyera, sino porque sus palabras le resultaban agradables. (Resumen).

65. Comunicación personal.

66. HERRMANN, L., *Les fables antiques de la broderie de Bayeux*. “Collection Latomus. Volume LXIX”, Bruxelles-Berchem, Latomus Revue D’Etudes Latines, 1964, pp. 33, 49, 50.

- *LA VIUDA Y EL SOLDADO*, o “*De cuánta sea la lujuria y la incontinencia de las mujeres*”. (Fedro II, 22, fábula 13).

Aquí se cuenta la historia de una mujer que había adquirido fama de casta pues cuando perdió a su varón, al que había amado durante algunos años, le erigió un sarcófago y se pasaba los días y las noches llorándole. Por entonces llegaron allí unos soldados cuya misión era guardar los cuerpos de unos hombres que habían sido crucificados por robar en el templo de Júpiter, y uno de ellos entró en el sepulcro a media noche a pedir agua, y comenzó a intimar con la viuda. Mientras este guardián consumía con ella sus noches, uno de los cadáveres desapareció, y para que no fuera castigado por su abandono, la mujer le ofreció el de su marido para que lo colocara en la cruz. (Resumen).

- *LA DONCELLA Y LOS PRETENDIENTES (LOS DOS PROMETIDOS JÓVENES, UNO RICO Y OTRO POBRE)*, o “*De cómo la fortuna favorece, a veces, más allá de lo que los hombres pudieran esperar*” (Fedro IV, 29, fábula 14).

En esta ocasión se narra cómo dos jóvenes, uno rico y otro pobre, deseaban casarse con una joven, triunfando finalmente el linaje del primero sobre la hermosura del segundo. Cuando llegó el día de la boda, el pobre, no pudiendo soportar tanto dolor, se escondió en unos huertos cercanos a la granja del rico, donde debía de ser recibida la doncella. Hallándose el borriquillo que aquél utilizaba para ganarse la vida en el dintel de la puerta de su casa, casualmente montaron a la novia en él para que sus tiernos pies no se dañaran en el camino. Compadecida Venus, hizo desatar una gran tormenta que provocó que el cortejo huyera desordenadamente para buscar refugio, y que el burrito se metiera en su propia morada, celebrándose allí finalmente la boda con el pobre. Los padres buscaron a su hija por medio de un pregón, pero todo el pueblo alabó la protección del cielo. (Resumen).

En la temática **juglaresca** la mujer suele aparecer relacionada con el canto, la música y la danza. En un principio, la Iglesia sí acogió a los juglares y juglaresas con su poesía popular, ya que los mismos clérigos habían colaborado de algún modo en la narración de las viejas historias de sus abadías, y también el clero danzaba a menudo en las iglesias junto con el pueblo. Así lo demuestran los manuscritos litúrgicos de los siglos XI y XII del sur de Francia donde hay imágenes de figuras danzantes y musicantes que acompañaban a la poesía litúrgica en los troparios y otros libros litúrgicos. Pero lo cierto es que las autoridades eclesiásticas nunca miraron con buenos ojos la introducción de la música profana y la danza en los templos por su gran carga de sensualidad. Se condenaba la presencia de estos músicos y bailarines porque insinuaban regocijo o amor, y se identificaban con el entretenimiento corporal, las diversiones cortesanas, el poder, la vanidad del mundo, el goce de los pecados, sobre todo los de la lujuria y avaricia; en fin, todo lo que estas formas de expresión sugerían se consideraba muy negativo.

El canto y la danza tenía un fin moralizante en contextos religiosos: los textos eclesiásticos criticaban a sus profesionales porque llevaba aparejado el pecado de la lujuria. Al igual que David simbolizaba el aspecto positivo de la música, el negativo de la danza se reflejaba en el ejemplo bíblico de Salomé, la bailarina prostituida y seductora del Nuevo Testamento, cuyo baile se tomaba como ejemplo para condenar todos los demás. De ahí que esta profesión fuera más duramente criticada por la Iglesia si era ejercida por mujeres. Las cantoras, músicas, juglaresas y danzarinas se consideraban repulsivas porque no eran cristianas ejemplares: su vida

pública, desvergüenza, desenvoltura y facilidad de mantener trato con gentes diversas eran conductas pecaminosas según los rigoristas. Se solían identificar con las cortesanas y mujeres de mala vida dadas a todos los vicios, de ahí su relación con la sirena y con el simbolismo de la lujuria y la lascivia. Pero lo más negativo de su actividad profesional era la música y la danza por sus movimientos marcados, enérgicos, frenéticos, sensuales, casi diabólicos. En la España medieval las bailarinas profesionales solían ser moras, destacadas por su habilidad para amenizar fiestas y distraer a los reyes, los cuales tenían también a su servicio cantores y tañedores moriscos.

Era frecuente encontrar a estos personajes profanos en las plazas de las iglesias y en los pórticos de éstas, con lo que el umbral sagrado quedaba en entredicho. De aquí a su representación escultórica sólo queda un paso, que se dio, efectivamente, dentro del siglo XII con la multiplicación de estos temas en las distintas manifestaciones artísticas. Pese a la opinión eclesiástica, no extrañaba verlos esculpidos en los muros del santuario no sólo con un sentido moral, sino simplemente como una escena costumbrista. Por eso las escenas de dos hombres que tocan algún instrumento al son del cual bailan muchachas una danza contorsionista tienen una doble visión. Por un lado está clara su intención condenatoria, de repulsa, intentando mostrar lo pecaminoso para provocar el rechazo de los fieles; por otro, mientras se condena la compañía del clérigo y la juglaresa —que debía ser frecuente pues algunos clérigos se ajuglaraban— se observa un atractivo entre los que condenan y un cuidado extremo en mostrar estas escenas voluptuosamente en los capiteles. Por eso hay una cierta complacencia en el tema de la bailarina contorsionista. Las cantoras se representaban sentadas, vestidas con ricos atuendos y con las manos alrededor de la boca, a modo de embudo⁶⁷.

Los juglares y músicos representados en el románico riojano son todos de sexo masculino. El único femenino es de época gótica primitiva, y está integrado dentro de una estupenda escena de juglaría narrada en el cuarto capitel de la jamba inferior derecha de la portada de la iglesia de *San Bartolomé en Logroño* (finales del siglo XIII-comienzos del XIV), pieza de cronología gótica pero de temática típicamente románica (Láms. 23 y 24)⁶⁸. En él se ha representado a un hombre y una mujer que doblan inverosímilmente su figura con el tronco hacia atrás, formando con sus cuerpos un arco y juntando sus cabezas en el centro del capitel. Como si de un truco de magia se tratase, simulan atravesar su cintura con una espada y con la otra mano se agarran al collarino. El juglar-contorsionista se dobla hacia nuestra derecha; lleva cinturón, pantalones bombachos y ha perdido la cabeza. La bailarina-contorsionista dispone su cuerpo simétricamente; su actitud es igual a la de su compañero, variando únicamente la indumentaria, que en este caso consiste en una túnica talar ajustada; aunque su cabeza también se ha perdido parcialmente, aún quedan algunos mechones de su larga melena (las juglaresas solían llevar el pelo suelto como símbolo de la lujuria)⁶⁹.

67. YARZA LUACES, J., Op. cit., p. 241, n. 15 de p. 256 y *La Edad Media*. Vol. II. "Historia del Arte Hispánico", Madrid, Alhambra, 1980, p. 156.

68. Recordemos que aunque esta portada se data a finales del siglo XIII o comienzos del XIV, sus jambas inferiores poseen capiteles que parecen de comienzos del siglo XIII, con arcaísmo en su temática.

69. Según Moya Valgañón, son un caballero y una dama caídos, alegoría de los condenados. MOYA VALGAÑÓN, J. G., "Manifestaciones artísticas en Logroño", en *Historia de la ciudad de Logroño. Tomo II. Edad Media*. Logroño, Ibercaja y Ayuntamiento de Logroño, 1995, n. 48 de p. 545.



Lámina 23. Iglesia de San Bartolomé en Logroño. Cuarto capitel de la jamba inferior derecha. Lado izquierdo. Juglar-contorsionista.



Lámina 24. Iglesia de San Bartolomé en Logroño. Cuarto capitel de la jamba inferior derecha. Lado derecho. Bailarina-contorsionista.

5. LA MUJER EN SU VERTIENTE RELIGIOSA: LA CONTRAPOSICIÓN ENTRE EVA Y MARÍA

Dentro de la temática religiosa, las dos protagonistas femeninas del cristianismo por excelencia son en el Antiguo Testamento Eva, sujeto utilizado para descargar todas las culpas de la estirpe humana por cometer el pecado original e inducir a Adán a hacer lo mismo, y en el Nuevo Testamento la Virgen María, que será la nueva Eva que borre la mancha de esa primera mujer.

5.1. Mujeres del Antiguo Testamento: Eva y la mujer de Job

En La Rioja, las escenas veterotestamentarias no son muy abundantes pero existen algunos ejemplos de las más importantes. La mujer aparece en las relacionadas con Adán y Eva (Pecado Original, Expulsión del paraíso, Trabajos posteriores: Gen. 2 y 3), y con Job (visita de sus tres amigos y de su mujer en el muladar: Job 2, 7-11).

Eva

El Pecado Original, que conllevó la caída del hombre, fue cometido por nuestros primeros padres en el paraíso terrenal, lugar destinado al linaje humano antes de dicha tragedia. Según el Génesis (2, 7-25 y 3, 1-24), Adán fue el primer hombre de la tierra, el padre común del género humano, creado por Dios el sexto día como término y fin de la obra de la creación. Tras el descanso del séptimo día le proporcionó una compañera, Eva, y a ambos les otorgó como residencia el jardín del Edén, plantado con árboles deleitosos y regado por cuatro ríos. En el centro, Dios había ubicado el Árbol de la Ciencia del bien y del mal, advirtiéndoles bajo pena de muerte que no comieran de su fruto. No obstante, el demonio metamorfoseado en serpiente indujo a Eva a probarlo haciéndole creer que se le abrirían los ojos, conocería el bien y el mal y sería semejante a Dios. Seducida, Eva probó el fruto prohibido y dio parte a Adán, que también sucumbió a la tentación desobedeciendo la orden del creador. Éste, temiendo que pudieran comer del fruto del Árbol de la Vida que igualmente crecía en el jardín del Edén, los expulsó de allí condenándolos a la pérdida de la inmortalidad.

La abundante representación de este episodio en el románico se debe a que Adán es una de las prefiguraciones de Cristo; si uno perdió al hombre por su falta, el otro lo salvó con su muerte. En el momento de la creación, Dios lo había adornado con los dones de la naturaleza, de la gracia santificante y de la integridad; tenía los instintos con perfecta sumisión a la razón y en él se hallaba el concepto primigenio de la humanidad. Todas estas cualidades se desvanecieron tras su pecado, que se transmitió hereditariamente porque en él se hallaba contenido el linaje humano en su totalidad. Cristo va a ser el nuevo Adán que tome sobre sí el peso de los pecados del hombre, muriendo en la cruz para redimirlo. Eva, en cambio, es el sujeto utilizado para descargar todas las culpas de la estirpe humana. Como aceptó los halagos del maligno y consiguió que también lo hiciera su compañero, se le hace la principal responsable del pecado que supuso la pérdida del estado de gracia. Los monjes misóginos la vieron como única culpable, considerando inocente a Adán porque su falta se produjo por debilidad. La Virgen será la nueva Eva que borre la mancha de la primera mujer. La Redención por medio de Cristo fue necesaria. De ahí que las dos imágenes que sintetizan el cristianismo son Adán y Eva junto al Árbol del Conocimiento y Cristo clavado sobre el Árbol de la Cruz. A veces la serpiente aparece al pie del madero para indicar que su poder maligno causante de la caída del hombre, fue derrotado por la fuerza de Cristo.

La iconografía románica del Pecado Original se plantea de modo realista sin apenas variantes, desde sus orígenes en los sarcófagos y frescos de las catacumbas paleocristianas del siglo III, y su posterior reaparición en los Beatos mozárabes del siglo X^o. Consiste en presentar a Adán y Eva dispuestos simétricamente a derecha e izquierda del Árbol de la Ciencia con la serpiente enroscada en su tronco. Partiendo de este esquema general prácticamente inmutable, las variantes de detalle son numerosas. Aunque lo habitual es que nuestros primeros padres aparezcan a los dos lados del árbol genesiaco, también existen casos en que ambos se sitúan juntos a un lado, pero son menos frecuentes. La serpiente, que siempre se asocia al dominio vegetal, se halla enroscada al tronco del árbol y lo defiende. Su cuerpo, que implica el símbolo helicoidal o espiral, es bastante grueso y su cabeza no siempre es de reptil sino femenina; a veces incluso toma la forma de busto de mujer terminado en cola serpentina. Generalmente dirige su mirada hacia el lado de Eva, indicando que ella fue la causante del mal, detalle que ya aparece en los Beatos mozárabes. Los otros dos protagonistas de la escena suelen adoptar diversas actitudes, repitiendo muy a menudo la de colocar una mano en la garganta, debajo de la barbilla y la otra tapando la desnudez de sus genitales. Eva puede también señalar a Adán, al árbol, o tomar la fruta en la mano y ofrecérsela a su compañero tal como se narra en el Génesis:

“Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él sabiduría, y tomó de su fruto y comió, y dio también de él a su marido, que también con ella comió” (Gén. 3, 6).

Adán suele señalar a Eva o comer del fruto, aunque su gesto más frecuente es llevar la mano al cuello como señal de atragantamiento, o al mentón como signo de duda o pesar por el acto cometido.

En La Rioja las dos únicas escenas que tienen como protagonistas a Adán y Eva consumando su pecado se encuentran en *Santa María de la Concepción en Ocbánduri* (finales del XII-comienzos del XIII). Citaremos en primer lugar el capitel ubicado en la jamba izquierda de la ventana sur del presbiterio, cuya vertiente exterior queda hoy incluida en la sacristía (Lám. 25). En la esquina angular central se sitúa el árbol de profuso ramaje y redondos frutos semejantes a manzanas en cuyo tronco se enrosca la serpiente. A ambos lados de este eje de simetría se colocan las figuras de Adán y Eva en diferentes actitudes. Él, distinguible por su rostro barbado, el cual denota que ya ha pecado, pone su mano derecha en la garganta y cubre los pudenda de su cuerpo desnudo con la izquierda, sujetando la hoja de higuera. La mirada de la serpiente se dirige a una Eva de largos cabellos que, tentada por ella, extiende su mano para tomar el fruto; como todavía no ha comido, no siente vergüenza por su desnudez y no cubre sus genitales.

Mayor complejidad iconográfica reviste el capitel del arco triunfal del lado de la epístola, de gran tamaño y tipología cúbica (Lám. 26). El tema que nos interesa ocupa su mitad izquierda, con composición idéntica al anterior. El Árbol de la Ciencia, todavía más frondoso, con multitud de ramas, hojas y frutos redondos, se

70. Algunas miniaturas riojanas de esta centuria como el *Códice Vigilano o Albeldense*, el *Códice Emilianense* y el *Beato de El Escorial* nos ofrecen versiones del asunto aportando características fuertemente influenciadas por la tradición carolingia, que luego pasarán al románico. En realidad, los códices riojanos aportan la primera versión del tema (antes que las Biblias catalanas del siglo XI), en la que aparecen ya nuestros primeros padres a ambos lados del árbol que actúa como eje de simetría, y no los dos a un lado, como en otras miniaturas mozárabes coetáneas (*Beato de Gerona*, *Beato Morgan*). SILVA y VERÁSTEGUI, S. de, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, IER, 1984, pp. 164, 166, 167, 169, 490, 491.



Lámina 25. Iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri. Capitel de la jamba izquierda de la ventana sur del presbiterio en su vertiente externa, hoy incluida en la sacristía. El Pecado Original.



Lámina 26. Iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri. Capitel del arco triunfal del lado de la epístola. El Pecado Original.

dispone en la esquina angular de ese lado, componiendo igualmente un esquema axial. En este caso se sigue la iconografía habitual: la serpiente enroscada al árbol se dirige a Eva ofreciéndole la manzana; en el otro lado Adán tras la caída, lleva su mano derecha a la garganta por el atragantamiento del bocado y cubre los pechos con la izquierda. Las anatomías de ambos son sumarias y aunque están desnudos, no hay diferenciación de sexos. En la otra mitad del capitel se representa la figura de David danzante bajo un motivo vegetal esférico en el ángulo y un personaje montado sobre un animal fantástico con la palma de la victoria. Este conjunto podría simbolizar según Ruiz Maldonado, el triunfo (figura alegórica con la palma) de la humildad (David) sobre la soberbia (Adán y Eva). Su significado se relaciona con el del capitel frontero que presenta una lucha ecuestre, la Crucifixión y de nuevo la alegoría del triunfo. La interpretación global alude a Cristo crucificado como nuevo Adán que culmina la obra redentora gracias a la cual la humanidad se salvó de la caída de nuestros primeros padres. Como ya señalamos anteriormente, las dos imágenes que sintetizan el cristianismo son precisamente las que aparecen en el arco triunfal de Ochánduri: Adán y Eva junto al Árbol del Conocimiento y Cristo clavado en el Árbol de la Cruz⁷¹.

El Pecado Original tuvo terribles consecuencias, pues inmediatamente después **Adán y Eva fueron condenados a trabajar y expulsados del paraíso**. Según el Génesis (3, 16, 20), tras cometer su falta, Dios castigó a nuestros primeros padres con el trabajo —sin el cual no podrían obtener el alimento de la tierra—, y con la muerte, perdiendo así el paraíso y la inmortalidad para la que fueron creados:

*“Con el sudor de tu rostro comerás el pan
Hasta que vuelvas a la tierra,
Pues de ella has sido tomado;
Ya que polvo eres, y al polvo volverás”* (Gén. 3, 19).

Su falta provocó la entrada del pecado en el mundo. Fue nefasta para toda la humanidad porque a partir de ella sus descendientes ya no serán los jardineros de Dios en el Edén, sino que deberán enfrentarse a una tierra hostil para conseguir el alimento:

*“Por ti será maldita la tierra;
con trabajo comerás de ella todo el tiempo de tu vida”*
(Gen. 3, 17).

El ser humano había sido creado para vivir ocioso si así lo deseaba. Después de la caída aparece el hambre como otro de los castigos de Dios y el trabajo se convierte en algo necesario. Bajo esa amenaza, la especie humana tiene desde entonces la obligación de trabajar pero no como una servidumbre sino como un medio de redención, como un nuevo camino para volver a lo eterno⁷². Y tras imponer todas estas penas, Dios expulsó a Adán y Eva del paraíso colocando delante del Árbol de la Vida a un querubín con espada de fuego para protegerlo (Gén. 3, 22-24).

71. RUIZ MALDONADO, M., “La contraposición ‘Superbia-Humilitas’. El sepulcro de doña Sancha y otras obras”. *Goya*, núm. 146, 1978, pp. 75, 81.

72. Según FRONTÓN SIMÓN, I. M., PÉREZ CARRASCO, F. J., “Historia, trabajo y redención en la portada románica de Beleña de Sorbe”. *Goya*, núms. 229-230, Madrid, 1992, p. 30, en esta línea se sitúan los mensarios que en algunos edificios románicos (Beleña de Sorbe, Otranto, Perusa, Milán...) complementan a la historia de Adán y Eva. Estos calendarios que contienen los trabajos de los doce meses, ilustran las faenas ordenadas por el creador al primer hombre. Las diversas ocupaciones para cada mes del año son una necesidad y redimen al hombre del Pecado Original mediante el trabajo.

Estos dos temas (Condena a trabajar y Expulsión del paraíso), aparecen reunidos en un capitel de *Ocbánduri* situado en la jamba derecha de la ventana norte del presbiterio en su vertiente externa (Lám. 27). Esta pieza ha sido repetidamente olvidada quizá por la mala visión que ofrecía en una zona de terreno muy accidentado, problema que quedó solventado tras la restauración de la iglesia y de la zona circundante en 1991. En el capitel se esculpen dos momentos diferentes en el tiempo pero sucesivos: a la derecha, el ángel expulsándolos del paraíso con la espada en la mano, y en el resto de la superficie, nuestros primeros padres fuera del Edén, él trabajando la tierra y ella hilando. Para la mentalidad medieval, el cultivar la tierra en el hombre y el criar hijos e hilar en la mujer, eran las dos faenas que resumían el cumplimiento de la sentencia dictada por Dios. Como ya han pecado, no se hallan desnudos sino ataviados con exóticas túnicas talares, muy ceñidas al cuerpo mediante pliegues paralelos y horizontales, que caracterizan a la mayoría de las figuras vestidas de este templo. Eva se cubre además con un tocado de barbuquejo que le tapa enteramente la cabeza y el cuello, lo cual denota su condición femenina. Aquí subyace otro tema interesante: cuando Adán y Eva comieron del fruto prohibido, adquirieron conciencia inmediata de su desnudez y en un primer momento taparon sus partes con hojas vegetales. Ahora es el propio creador el que cubre sus cuerpos con túnicas de piel que él mismo confecciona:

“Hízoles Yavé Dios al hombre y a su mujer túnicas de pieles, y los vistió” (Gén. 3, 21).

Como colofón al tema es preciso aludir a otro capitel riojano con la escena de la **Expulsión del paraíso**, situado en la portada de la iglesia de *San Bartolomé de Logroño*, de estilo gótico (Lám. 28). Si es raro encontrar capiteles góticos historiadados, en este caso se justifican por su ubicación en la zona inferior de la portada, que conserva un cierto sabor románico pues tal vez allí se reaprovecharon materiales de comienzos del siglo XIII con arcaísmo en su temática. Siguiendo el relato bíblico, se ha esculpido aquí el árbol genesiaco en la izquierda, el ángel con la espada de fuego en el centro, y Adán y Eva junto a las puertas del paraíso en la derecha. Aunque están todavía desnudos, sendas hojas vegetales cubren sus genitales. Eva, con una mano apoyada en la mejilla en señal de tristeza y dolor por el acto cometido, entrebrea las puertas del Edén dispuesta a abandonarlo para siempre. Este capitel adopta la misma composición que una escena de las pinturas románicas del interior, situadas en la bóveda de cañón apuntado del tramo recto que precede al ábside. Allí existe todo un ciclo dedicado a Adán y Eva, muy deteriorado, del que ya sólo se distinguen vagamente las escenas de la Tentación, la Expulsión y los Trabajos⁷³.

La mujer de Job

Job fue un personaje legendario como Sansón, Jonás, Tobías y Daniel. El libro veterotestamentario de su nombre es un bello poema semítico de interés universal por su tema: el dolor del alma humana. Su anónimo autor, genial y anticonformista, probablemente conoció los Salmos y la obra de los profetas Jeremías y Ezequiel. El significado profundo de la historia incide en la justicia divina, en el sufrimiento de un hombre bueno por la omnipotencia de Dios, cuyo poder y voluntad trasciende nuestra comprensión. Insiste en si podemos comprender la justicia divina

73. Sobre la presencia de Adán y Eva en la iconografía románica riojana, ver SÁENZ RODRÍGUEZ, M., “La iconografía de Adán y Eva en la escultura monumental del arte románico en La Rioja”. *Berceo*, núm. 126, Logroño, IER, 1994, pp. 17-34.



Lámina 27. Iglesia parroquial de Santa María de la Concepción en Ochánduri. Capitel de la jamba derecha de la ventana norte del presbiterio en su vertiente externa. Condena a trabajar y Expulsión del paraíso.



Lámina 28. Portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño. Capitel del lado derecho de las jambas inferiores. Expulsión del paraíso.

cuando Dios hace sufrir a un hombre inocente, y se muestra disconforme con la doctrina tradicional de la retribución.

Job es un patriarca de la tierra de Hus (Arabia) recto, temeroso de Dios y apartado del mal pero rico en tierras, rebaños (ovejas, camellos, bueyes, asnas) y familia (siete hijos, tres hijas y muchos siervos). Dios vela por él hasta que un día todo su mundo se derrumba: Satán conversa con Yahvé y le insinúa que Job es bueno porque es próspero, observa sus mandamientos porque tiene bienestar, pero si fuera desgraciado le daría la espalda. El Señor decide probarlo y da permiso al diablo para destruir todo cuanto posee. Job soportará su destino sin blasfemar demostrando que es íntegro y que su piedad no es fruto de interés. Recibe la noticia de sus desgracias mediante cuatro mensajeros que sucesivamente se las van anunciando, siendo su reacción estoica: “*Yavé lo dio, Yavé lo ha quitado. ¡Bendito sea el nombre de Yavé!*” (Job 1, 21).

Satán dialoga por segunda vez con Dios y éste le autoriza a quebrantar su salud, llenándole de úlceras y pústulas por todo el cuerpo, que le obligan a salir del pueblo y establecerse en el muladar local, refugio de leprosos y proscritos. Allí, abandonado por todos y convertido casi en un esqueleto entre cenizas y basuras, se rasca las llagas con una teja. Aunque ha perdido su casa, hacienda e hijos y su mujer sólo le llena de reproches y le incita a maldecir a Dios, él le contesta — haciendo alarde de su proverbial paciencia—, que si aceptamos el bien de Dios, también debemos aceptar el mal. El pasaje trascendental del libro tiene como escenario el estercolero y la conversación con los tres amigos que le visitan: Elifaz, Bildad y Sofar. Ellos piensan que Dios premia a los buenos y castiga a los malos: quien hace el bien, recibe el bien, y quien hace el mal, recibe el mal; por tanto, las desgracias de los hombres se deben a sus pecados. Job, en cambio, reitera su inocencia aunque trata de encontrar el significado de sus muchas calamidades. Como durante toda su vida se ha apartado del mal, llega a la conclusión de que Dios castiga tanto al inocente como al culpable.

Cumplíéndose su deseo de discutir el asunto directamente con su Creador, un día éste se le aparece y tras un enfrentamiento dialéctico, Job comprende que no puede obligar a Dios a darle explicaciones. Entonces se retracta, hace penitencia entre el polvo y las cenizas, y el Señor decide terminar con sus sufrimientos y restituirle todos sus bienes devolviéndole ciento por uno. De este modo, el libro termina como empezó, o mejor, pues el Señor le bendice dándole el doble de lo que le quitó: vuelven sus amigos y parientes, engendra catorce hijos y tres hijas, reúne de nuevo abundante ganado, y muere anciano habiendo conocido hasta su cuarta generación.

El Libro de Job ha sido objeto de muchas interpretaciones porque trata de un problema tan universal como el bien y el mal y su recompensa y castigo tanto terrenos como ultraterrenos. Refleja el prototipo del justo sufriente, común en todas las culturas. Por sus inexplicables sufrimientos Job es una prefigura de Jesucristo; el cristianismo interpretó sus pruebas, por un lado, como símbolos de la Pasión de Cristo o de las persecuciones de la Iglesia, y por otro, como imágenes de las pruebas del alma cristiana, la cual ha de ejercer la virtud de la paciencia⁷⁴.

En cuanto a la iconografía del tema, la historia de Job se ha representado muy poco en el arte románico, e incluso en el de toda la Edad Media (o quizá se hayan

74. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía Medieval* (Op. cit.), pp. 330-332.

perdido casi todos los ejemplos que hubo). En las miniaturas de los manuscritos medievales occidentales suele representarse como rey o tumbado en el estercolero con su esposa y sus amigos⁷⁵. Dentro de la escultura monumental románica conocemos escasos ejemplos que nos muestren con detalle todos los episodios, aunque sospechamos que tuvo que haber más, quizá hoy desaparecidos o no interpretados correctamente. Hasta hace poco tiempo sólo se habían identificado éstos: un capitel del Museo de Navarra, procedente del claustro de la antigua catedral románica de Pamplona, otro del Museo de los Agustinos de Toulouse, procedente del claustro del priorato de Notre Dame de la Daurade, otro de San Esteban de Toulouse (Languedoc), otro de Saint-André-le Bas en Vienne, Isère (Dauphiné), ejecutado por Guillaume de Martín, y otro del Museo Calvet de Avignon (Provenza).

A estos ejemplos hay que sumar otro riojano, pues existe un capitel relativo a Job en la catedral de *Santo Domingo de la Calzada*, en el segundo pilar exento de la girola en el lado de la epístola (hacia 1170-1210) (Lám. 29). Íñiguez Almech y Álvarez-Coca lo interpretaron como la escena de la Resurrección de Jesús y la Visita de las Marías al sepulcro⁷⁶. Sin embargo, Moya Valgañón intuyó que podría hacer referencia a Job, sus tres amigos, su desconfiada mujer y el diablo autorizado por Dios para descargar sobre él calamidades, adoptando una composición muy parecida a la del tímpano de la portada norte de la catedral de Chartres (Job en el muldar con el demonio, su mujer y sus amigos, de hacia 1230)⁷⁷. Yarza duda entre la historia de Job y de Tobías, decantándose más por la primera, pero manteniendo en todo momento la incertidumbre y pensando que aquí se representa otro tema, todavía no descifrado. Bango se decanta por la historia de Job⁷⁸. Nosotros también, postura que ya justificamos en su momento⁷⁹.

El capitel es alargado y abarca la longitud de seis fustes. En el lado estrecho que mira hacia la capilla mayor aparece Dios padre barbado saliendo de una nube, hablando con un horrible diablo. La divinidad se representa mediante un busto de anciano con bigote y barba que para dar sus instrucciones al maligno, saca la mano de una nube realizada ingenuamente a base de líneas onduladas. Satanás se ha esculpido en forma de figura humana pero deformada, con extremidades de bestia, garras con uñas ganchudas, cuerpo cubierto de vello realizado a base de mechones y rostro monstruoso que adopta una mueca grotesca al hablar; es muy similar al Satanás del capitel del pacto de Judas con los judíos en la colegiata de Tudela. Le siguen dos ángeles que intentan levantar a una figura humana, uno por la espalda y otro tendiéndole una mano, los cuales invaden ya el lado largo de la pieza. El que lo sujeta por los hombros posee bellas y grandes alas, cabello rizado, va descalzo,

75. TERRIEN, S., *The iconography of Job through the centuries*. Pennsylvania State University, 1996, pp. 3-44.

76. ÍÑIGUEZ ALMECH, F., Op. cit., pp. 224, 225. ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, M^a J., Op. cit., p. 54.

77. MOYA VALGAÑÓN, J. G., *Etapas de construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. "Biblioteca de Temas Riojanos", Logroño, IER, 1992, pp. 33, 34. En Notre Dame de Chartres aparecen a la izquierda los tres amigos, en el centro Job recostado en el estercolero y el diablo en un segundo plano, y a la derecha su mujer.

78. YARZA LUACES, J., "La escultura monumental de la catedral calceatense". (Op. cit.), pp. 200-202. BANGO TORVISO, I. G., *La cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Madrid, Espasa-Calpe, 2000, pp. 61-63.

79. SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "Dos nuevos ejemplos escultóricos del tema de Job en el románico español: Santo Domingo de la Calzada y Agüero". *Artigrama*, núm. 11, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 1994-95, pp. 339-356.



Lámina 29. Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Capitel del segundo pilar exento de la girola en el lado de la epístola. Job visitado por su mujer y sus amigos en el muladar.

lleva túnica talar muy ajustada y no muestra la menor atención hacia la horrible criatura que tiene detrás. El otro ángel que le tiende su mano izquierda tiene también grandes alas, gruesos bucles y pies desnudos pero su indumentaria es diferente: va vestido de viajero, con túnica corta hasta las rodillas, calzas o medias ajustadas a las piernas (propias de campesinos y pastores) y un curioso gorro cónico. En su mano derecha, hoy mutilada, transporta un bastón o bordón apoyándolo en su hombro.

El personaje al que ayudan —Job—, es de enorme tamaño, barbado y está semidesnudo o medioenvuelto en un paño. Sujeta con su mano izquierda una especie de gusanos posados en su muslo y está tendido sobre el estercolero, representado como un montoncillo con líneas onduladas paralelas. A los gusanos se refiere el mismo Job en el texto literario: “*Mi carne está cubierta de gusanos y de escamas terrosas, mi piel se arruga y se deshace supurando*” (Job 7, 5)⁸⁰. Le sigue su mujer, que entrecruza las manos y va vestida según la moda del Medievo con larga túnica de mangas ajustadas, calzado puntiagudo y toca que le oculta totalmente la cabeza y el cabello, enmarcando el óvalo del rostro. Alude, aunque sea secundariamente, al pasaje crucial de la doctrina de Job, cuando la mujer le visita diciéndole: “*¡Maldice a Dios y muérete!*” (Job 2, 9). Volviéndole la espalda hay otro ángel como el anterior, de grandes y picudas alas, pelo rizado, idéntica indumentaria de viajero o pastor (gorro cónico de viaje, túnica corta, calzas y bastón), que extiende una mano con la palma hacia arriba y se dirige a una mujer con un objeto en la mano de forma flamígera, que parece un huso. Esta última figura, situada en una esquina, apenas

80. Estos gusanos serían semejantes a los que devoran los cadáveres en las tumbas alimentándose de carne corrompida pues la enfermedad de Job era como una especie de lepra que producía la corrupción de la carne.

se aprecia pues da la impresión de que el capitel no fue hecho para ser colocado aquí, como muchos otros de la girola calceatense⁸¹.

Aún podemos aportar otro posible ejemplo de la historia de Job, situado en una de las impostas historiadas del exterior del ábside central de la ermita de *Santiago en Agüero* (Huesca). El parecido entre ambos es tal —tanto en la iconografía como en el estilo—, que es posible afirmar que el escultor del ábside de Agüero había realizado ya lo de la catedral calceatense cuando llegó a tierras aragonesas o viceversa. A pesar de su deficiente estado de conservación, aún puede reconstruirse a duras penas el relato, que en este caso incluye algún capítulo más que en Santo Domingo, al disponerse aquí en una superficie mucho más amplia (Lám. 30).

Entre los *Moralia in Job*, destaca el que se custodia en la Biblioteca de la Academia de la Historia de Madrid (Cod. 1), por sus numerosas ilustraciones, y porque se copió en el monasterio de San Millán de la Cogolla a principios del siglo XIII, de otro ejemplar de la misma obra que se había realizado allí mismo en el siglo X. Si el ejemplar viejo apenas contiene iluminación, el nuevo posee numerosas escenas entre las que destacamos tres: Job y el demonio, Job visitado por su mujer y sus amigos en el muladar rascando sus llagas con una teja, y Job visitado por un ángel. Las dos primeras aparecen asimismo en la *Biblia de San Millán de la Cogolla*, de comienzos del siglo XIII, también hoy en la Biblioteca de la Academia de la



Lámina 30. Ermita de Santiago en Agüero (Huesca). Imposta historiada del exterior del ábside central. Muladar de Job y visita de su mujer y de sus amigos.

81. ÍÑIGUEZ ALMECH, F., Op. cit., pp. 224, 225 y ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, M^a J., Op. cit; p. 54, fruto de una mala identificación iconográfica, defendieron que aquí se figura a Cristo resucitado ayudado por dos ángeles a incorporarse, el diablo intentando obstaculizar la acción del ángel y ahuyentado por Dios Padre saliendo de la nube, María Magdalena en su visita al sepulcro y otro ángel intentando comunicar lo sucedido a otra de las Marías, que sería la figura fragmentada.

Historia (Cod. 2, 3). La mujer de Job se halla en este manuscrito no sólo en la escena en que Job es visitado por ella y por sus amigos, sino en otras dos más en las que el texto bíblico no alude a su presencia (Segundo discurso de Bildad e Intervención de Elihú), todas ellas muy parecidas a la del *Moralia in Job* citado, y salidas de la misma mano. De ello se deduce que aunque el papel de la esposa no es muy relevante en las Sagradas Escrituras, la imaginería cristiana le otorgó un gran protagonismo, y convirtió a la escena de Job con su mujer y sus tres amigos en una imagen standard, en un cliché constantemente repetido al margen de que el texto mencionara a la esposa o no. Otros ejemplos de este pasaje se dan en la *Biblia de Roda*, del siglo XI (París, Biblioteca Nacional, MS. Iat. 6, fol. 63); en un dibujo a pluma del *Libro de Job* traducido al latín por San Jerónimo, del siglo XII (Biblioteca de la catedral de Pamplona, fol. 86); y en una miniatura de la *Biblia de Admont* en Vienne (Staatsbibliothek), de entre 1130 y 1150⁸².

5.2. Mujeres del Nuevo Testamento: María y las Vírgenes Prudentes y Necias

Si la historia del Antiguo Testamento comenzó con Eva, la del Nuevo lo hace con María, figura femenina por excelencia de la Biblia. María es la antítesis de esa primera pecadora, la encargada de borrar su falta, y por ello es ante todo, el camino hacia la Redención. El ciclo de la Natividad e Infancia, que inaugura la iconografía de los Evangelios, le dedica una gran atención, cobrando gran protagonismo en las primeras escenas de la vida de Jesús, por ser la madre terrenal del Dios viviente: Anunciación, Visitación, Natividad, Anuncio y Adoración de los Pastores, Epifanía o Adoración de los Reyes Magos, Huida a Egipto, Presentación en el Templo... De hecho, la Anunciación y la Visitación no se refieren más que a ella y en las escenas posteriores es honrada junto a su Hijo como ideal de beatitud y pureza. Aunque es la Madre de Dios, no tiene ninguna relación con la Madre Tierra y las diosas madres de las religiones telúrico-mistéricas. La Virgen Madre es la sublimación de la mujer pero no es diosa pues el cristianismo no llegó nunca a su deificación. María no es mítica ni jamás se ha relacionado con la vegetación o con las fuerzas cósmicas como las diosas madres. Su condición es histórica, de sencilla mujer judía nacida en Nazareth, aldea casi desconocida. Otros personajes de sexo femenino del arte románico en general se localizan dentro del ciclo de la Resurrección en las escenas de la Visita de las Santas Mujeres al Sepulcro y la Aparición a María Magdalena (*Noli me Tangere*). Después de la desaparición de Cristo se representa la Dormición, Tránsito y Asunción de la Virgen, y dentro del ciclo de las Parábolas, la de las Vírgenes Prudentes y Necias.

En la escultura monumental románica riojana podemos encontrar a María en distintas escenas de su vida y a las Vírgenes Prudentes y Necias de la parábola.

María en la Anunciación

La Anunciación es el primer hecho narrado por uno de los cuatro Evangelios, concretamente por el de San Lucas (1, 26-38). Es un misterio de María: el anuncio

82. SILVA y VERÁSTEGUI, S. de, "Un nuevo ejemplar ilustrado de los Morales de Gregorio Magno (BAH, Cod. 1) del siglo XIII, inédito". *AEA*, núm. 276, Madrid, CSIC, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", CEH, 1996, pp. 407-416. Idem, "El Monasterio de San Millán de la Cogolla: tres hitos importantes en su actividad artística". *Berceo*, núm. 133, Logroño, IER, 1997, pp. 48, 49. Idem, *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*. Logroño, Gobierno de La Rioja, IER, 1999, pp. 211-214, 277, 279.

del arcángel San Gabriel proponiéndole como Madre del Hijo del Altísimo por virtud del Espíritu Santo, sin perder su virginidad. Esto conlleva el dogma de la Encarnación, que es el hecho por el cual Dios se hace hombre, uniéndose la naturaleza divina y la humana en la persona de Jesucristo. También incluye el tema de la Maternidad divina o momento en que comienza la vida prenatal de Jesús en el seno de su madre. Las palabras del arcángel suponen la inminencia de la concepción por el Espíritu Santo, como primer acto o preludio de la obra de la Redención. En todas las épocas las imágenes de la Anunciación se han interpretado con esta idea pues no es sólo un episodio de la vida de la Virgen sino el origen de la vida humana de Jesús. Aúna el aspecto angélico (Anunciación), cristológico (Encarnación) y mariano (Maternidad divina)⁸³. El milagro de un nacido de virgen era una profecía del Antiguo Testamento, relatada por Isaías. Los Evangelios Apócrifos aportan numerosos detalles a la escena de la salutación angélica, incluida en el Evangelio del Pseudo Mateo (IX, 2), Libro sobre la Natividad de María (IX, 1-4) y Evangelio armenio de la Infancia (V, 8-11).

Las primeras imágenes se remontan al siglo IV, plasmándose mediante dos fórmulas iconográficas según la terminología de Mâle. La helenístico-romana está llena de simplicidad y nobleza. Ante la aparición del ángel, María, que se encuentra sentada, permanece inmóvil e incapaz de levantarse, como si todo el gran peso de su misión cayera sobre ella. En esta fórmula griega se resalta su majestad como Madre de Dios por la pasividad con que acoge las palabras del arcángel y por la actitud de éste, que se muestra ante ella de pie o con una rodilla en el suelo, como adorando ya al Verbo Divino encarnado. La veneración de esta imagen sentada que acentúa su majestad, estará muy en sintonía con el hieratismo románico posterior.

La fórmula sirio-palestina posee una grandiosidad de la que carece el arte helenístico. La Virgen, que estaba sentada, se levanta ante el enviado de Dios dando su aquiescencia al mensaje divino. No es pasiva, sino que expresa su voluntad de asociarse a la salvación del género humano. Este tipo de Virgen de pie, extendido por Oriente desde el siglo VI, refleja una mayor profundidad, aunque en las dos fórmulas se intuye la presencia del Hijo. Ambas coexistieron en el arte románico del siglo XII; no obstante, hasta el XIII, la gran mayoría de las imágenes de María se ejecutan sentadas. Es lógico que la tradición hispana entronque más con la helenístico-romana a través de lo bizantino y lo carolingio, al haber formado parte del Imperio Romano en la Antigüedad⁸⁴.

El misterio de la Anunciación fue, junto con el de la Natividad del Señor y el de la Adoración de los Magos, uno de los más representados del Nuevo Testamento. La diferencia respecto a los otros consiste en que los dos principales actores pertenecen a mundos diferentes. El arcángel es una criatura celeste, incorpórea, alada, inmortal, que escapa de la pesadez y de la muerte. La Virgen, por el contrario, es

83. PÉREZ RIOJA, J. A., *Diccionario de Símbolos y Mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid, Tecnos, 1988, 3ª ed. (1ª ed.: 1962), pp. 70, 190, 191, 419. GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza Forma, 1988, 2ª ed. (1ª ed.: 1985), p. 121. GUERRA, M., Op. cit., p. 157.

84. MÁLE, E., *L'art religieux du XII siècle en France*. Vol. I. París, Librairie Armand Colin, 1940, Cuatrième édition; pp. 56-58. Idem, *El arte religioso (del siglo XII al siglo XVIII)*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1982, 2ª reimpresión (Ed. original: 1945), pp. 15, 16. No obstante, la terminología no está estandarizada pues SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art. Volume I. Christ's Incarnation-Childhood-Baptism-Temptation-Transfiguration-Works and Miracles*. London, Lund Humphries, 1971, pp. 33-37, describe el tipo que muestra a ambos de pie como helenístico-bizantino.

una criatura humana infinitamente pura pero sometida a las servidumbres de su condición terrestre. Sus papeles también son distintos. El de San Gabriel es activo porque transmite el mensaje divino pero el de María en general es más pasivo pues lo recibe con vacilación y débil sinuosidad, sin aquiescencia inmediata. El espacio designado a cada uno es asimismo desigual, ya que el arcángel de alas explayadas exige más que la Virgen asustada y acurrucada en un rincón de su oratorio.

La Rioja posee varios ejemplos de Anunciación con particularidades iconográficas en cada uno de ellos. Sabemos que existió otra muestra más, actualmente desaparecida, que aunque perteneciente a la orfebrería, pudo haber servido para establecer un posible precedente iconográfico. Se ubicaba junto a otra escena de la Visitación en un frontal de oro y piedras preciosas que según Yepes fue donado a Nájera por los reyes Don Sancho García y Doña Blanca⁸⁵.

En cuanto a los ejemplos escultóricos, destaca una bella escultura de un ángel, procedente de la iglesia parroquial de *Santa María de Palacio en Logroño* (finales del siglo XII) (Lám. 31). Puede identificarse con el arcángel San Gabriel porque lleva una vara de heraldo en la mano izquierda y levanta la derecha con su dedo índice en señal de respeto, saludo y bendición. Está adosado a un haz de cuatro columnas torsas, con sus correspondientes capiteles tallados con motivos vegetales, similares a los que se conservan en otros fragmentos escultóricos de esta misma iglesia. Aunque hoy se halla aislado, su estado fragmentario parece sugerir que en origen acompañó a otra figura de la Virgen María, de la que debe ser parte el vestigio escultórico compuesto por una cabeza femenina cubierta por un velo y coronada por dos ángeles (Lám. 32). En realidad son sólo dos infantiles cabezas de angelotes alados con rostros carnosos y mofletudos, que muestran el característico peinado románico a dos bandas y estrecho flequillo en el centro de la frente. Este conjunto también está adosado a un haz de cuatro columnas entorchadas. Las proporciones de la cabeza femenina coinciden con las del arcángel por lo que es posible que ambos fragmentos formaran parte de una hipotética escena de Anunciación-Coronación de la que ignoramos su ubicación originaria dentro de la iglesia de Palacio.

Otra representación del mismo asunto, en este caso completa y derivada de la Anunciación-Coronación de Silos, se da en el capitel de la tercera pilastra adosada al muro interno del evangelio en la girola de *Santo Domingo de la Calzada* (1158-1180). En el centro aparece María, a su derecha el arcángel Gabriel, a su izquierda San José y en la parte superior dos ángeles colocándole una corona sobre su cabeza. El arcángel dobla una rodilla y recalca este momento crucial con el gesto de su mano: su larguísimo dedo índice señala el vientre de la Virgen para atraer la atención en el misterio que está sucediendo. María se encuentra de pie, levanta la palma de la mano derecha en un gesto típico de las vírgenes de Anunciación y sujeta un extremo del manto con la izquierda dejando ver la túnica talar o rozagante que asoma por debajo, describiendo aplastados pliegues. Los dos ángeles de la parte superior depositan la corona sobre su velo, que en realidad es una toca que oculta todo el cabello y circunda el óvalo del rostro. La figura de San José, única que todavía conserva los cristales de las pupilas, presenta una iconografía muy común dentro del románico. Se le figura como un anciano barbado, con la cabeza apoyada en la palma de la mano derecha reflexionando sobre el sueño que acaba de

85. YEPES, A. de, *Crónica general del Orden de San Benito. III*. Madrid, Ed. Atlas, 1960, pp. 86-87. (Citado por ARRÚE UGARTE, M^a B., *Platería riojana (1500-1665)*. T. II. Logroño, Gobierno de La Rioja, IER, 1993, n. 6 de p. 254).



Lámina 31. Iglesia parroquial de Santa María de Palacio en Logroño. Arcángel San Gabriel.



Lámina 32. Iglesia parroquial de Santa María de Palacio en Logroño. Virgen coronada por dos ángeles.

tener en el que un ángel le revela el misterio de la Encarnación (Mateo, 1, 18-25). En el románico, San José se halla siempre en actitud somnolienta, meditabunda, pensando obsesivamente con la mano apoyada en la mejilla. En realidad no estuvo presente en el momento de la Anunciación pero suele esculpirse en los ejemplares que forman parte de ciclos de la Infancia, como ocurre aquí⁸⁶.

Otra imagen femenina, que podría ser una Virgen de Anunciación si seguimos a Bango, aparece en una de las pilastras de la capilla mayor calceatense, descubiertas en 1994 (Lám. 33). Concretamente se sitúa en el cuarto frente, adosado al tercer pilar exento de la epístola, que es uno de los más interesantes por su iconografía. Es un personaje de cuerpo entero, con la cabeza destruida, sedente, con túnica talar, manto dispuesto a manera de toga romana, nimbo circular, mano derecha mutilada e izquierda sujetando un extremo del manto. Por su anatomía parece femenino, siendo probablemente la Virgen. A esta figura dirigiría la mirada un ángel situado en el segundo frente de pilastra, representando ambos la escena de la Anunciación⁸⁷. La lectura iconográfica de esta pilastra habría que realizarla de abajo a arriba: primero aparece San Juan Bautista como precursor, anunciando y señalando al que ha de venir; encima, éste se encarna en el cuerpo de María en el momento de la Anunciación; le siguen la cruz y la paloma posándose sobre ella, símbolos de Cristo según el Evangelio de San Juan; y finalmente la Trinidad.

La última escena riojana de la Anunciación, que presenta otra iconografía diferente, aflora en uno de los escasos tímpanos de la región: el de la portada meridional de la ermita de *Nuestra Señora de Tres Fuentes en Valgañón* (hacia 1224). Es un bajorrelieve descubierto en 1979 bastante malparado, debido a la acción de la cal y el yeso que lo ocultaron durante tanto tiempo. En él se representa a la Virgen entre los arcángeles Gabriel y Miguel. María aparece en el centro, sedente, con túnica, manto, velo, corona y calzado puntiagudo. Alza la mano derecha con la palma hacia afuera, típico gesto de Anunciación que ya veíamos en Santo Domingo, y sujeta el borde del manto con la izquierda. Su postura es frontal, siguiendo la fórmula de origen romano que resalta la majestad de la Madre de Dios como si fuera una soberana o emperatriz en el trono. La actitud sedente y frontal es la más adecuada para conseguir una imagen hierática, rígida, de aspecto grave, frío, dogmatizante, de gran seriedad y majestuosidad. Los dos arcángeles que la flanquean rellenan con su postura el espacio restante del tímpano. Poseen grandes alas extendidas, se arrodillan como signo de veneración con el gesto de genuflexión típico de los varones (con una sola rodilla en tierra) y levantan su mano derecha en señal de saludo y respeto. El situado a la diestra de la Virgen es San Gabriel porque lleva el bastón de heraldo y la señala con el dedo índice. El de su izquierda probablemente sea San Miguel porque lleva una espada en el cinturón destacando su carácter guerrero.

María en la Epifanía

En griego la palabra “Epifanía” significa “manifestación” y se empleaba para indicar las acciones de una divinidad que invisiblemente presente, manifiesta su

86. Para ahondar en esta iconografía que amalgama Anunciación y Coronación, ver SÁENZ RODRÍGUEZ, M., ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a T., “Los temas iconográficos de la Anunciación-Coronación y de la Asunción en la escultura de los siglos XII-XIII en La Rioja, y sus relaciones con Álava”. *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de sección. Artes plásticas y monumentales*, núm. 15, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, Sociedad de Estudios Vascos, 1996, pp. 405-421.

87. BANGO TORVISO, I. G., *La cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Madrid, Espasa-Calpe, 2000, pp. 45-56.



Lámina 33. Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Frente de la cuarta pilastra de la capilla mayor. Virgen, quizás de Anunciación, y Santísima Trinidad.

propia presencia con un signo cualquiera. En el cristianismo simboliza en sentido general la manifestación de Cristo al mundo, a los gentiles, mediante su difusión a todas las naciones, pueblos, y para todos los tiempos. En sentido restringido y desde el siglo IV, en Occidente la Epifanía conmemora la manifestación del Redentor a los Magos⁸⁸.

El tema de la Adoración de los Reyes Magos al Niño Jesús sólo se localiza en el primero de los Evangelios Canónicos, el de Mateo, pues ni Lucas, ni Marcos ni Juan lo mencionan. En Mateo 2, 1-12 se alude a unos sabios orientales que llegaron a Jerusalén en la época del nacimiento de Cristo preguntando por el rey de los judíos, pues una estrella les había revelado que nacería en Belén de Judá. Herodes el Grande, rey de Judea, les envió allí haciéndoles prometer su vuelta con noticias. Los magos, guiados por la estrella que les precedió mostrándoles el camino, llegaron junto al Niño y le ofrecieron como dones oro, incienso y mirra. Después no volvieron a ver a Herodes, sino que regresaron a su tierra por otro camino.

En el arte románico la Epifanía es un tema esencial para cualquier programa escultórico, si bien sus fuentes son bastante lejanas. Evans ha demostrado que el tema de la adoración de los magos persas pertenece a la más remota antigüedad pues ya se puede localizar en el arte sumerio, incluyendo la estrella anunciadora,

88. FERGUSON, G., Op. cit., p. 105. PÉREZ RIOJA, J. A., Op. cit., p. 192. FATÁS, G., BORRÁS, G. M., Op. cit., p. 84.

que también es de origen antiquísimo. Siria, Mesopotamia, Transcaucasia, Egipto y las primeras comunidades cristianas recogieron esta herencia iconográfica milenaria; por eso no es raro que la escena llegue al románico plagada de rasgos de Oriente. También influye la iconografía oficial de Roma en sus simbólicas ofrendas de coronas y presentes por parte de los orientales, y en las imágenes de bárbaros arrodillados ofreciendo tributo o vencidos por un emperador. De ahí que pase al románico la costumbre oriental y luego adoptada por Roma, de sostener respetuosamente los dones con las manos veladas⁸⁹.

No cabe duda de que un tema tan prolífico en la escultura medieval tuvo que verse influenciado también por las representaciones del *Auto de los Reyes Magos*, que es el drama litúrgico más antiguo conservado en lengua castellana, fechado en el siglo XII. Esta pieza dramática, inspirada en el Evangelio de San Mateo, se representaría en las iglesias durante la misa de la Epifanía, con un carácter didáctico.

En el siglo XII este asunto es frecuente en los tímpanos. A pesar de que el semicírculo es difícilmente aplicable a una escena de este tipo, se distribuye del siguiente modo: en el centro se halla la Virgen con el Niño entre las rodillas; con frecuencia San José se sitúa a su izquierda en el extremo opuesto al de los Magos; éstos aparecen casi siempre por la derecha de la Virgen con los dones en sus manos. Consecuentemente, ella y el Niño ocupan una posición central si San José está presente en la escena, en cuyo caso hay una convergencia cósmica hacia Cristo; esto explica la preferencia de los artistas románicos por dicha iconografía.

Las fórmulas helenística y siria establecidas por Mâle son en este caso muy parecidas, con diferencias únicamente de matiz. En la griega, la Virgen sentada de lado tiene al Niño sobre sus rodillas con una naturaleza no solemne. Los Magos se figuran llevando sus presentes sin diferencia de edad apreciable; todos ellos son similares, imberbes, con un manto que flota al viento, pantalón ajustado y gorro frigio de los sacerdotes de Mitra. Esta fórmula apareció en las catacumbas y sarcófagos y es la que se da en el *Apocalipsis de Saint Sever* (siglo XI). En la fórmula siria la Virgen no está de perfil sino de frente, con toda su majestad y solemnidad, como reina o *Theotokos*. La Madre y el Hijo, encerrados en sus pensamientos, parecen ignorar en sus semblantes lo que pasa a su lado. Los Reyes muestran diferentes edades; generalmente dos son barbados y uno imberbe, como en las ampollas de Monza (siglo VI). Ambas tipologías coexisten en el arte del siglo XII. La helenística llega a Occidente desde el arte carolingio y la siria mediante los intermediarios de los manuscritos orientales.

La iconografía de María en esta escena arranca de las catacumbas (Priscila y Domitila) y se reanuda en los siglos XI y XII tras el paréntesis bárbaro. En el románico se plagia uno de los modelos de la Antigüedad, el de la Virgen sedente en majestad con el Hijo en sus rodillas⁹⁰. La postura de madre cargada con el fruto divino de sus entrañas (*Theotokos o Dei Genitrix*⁹¹), viene del tema helenístico de la madre con el hijo, pero disecado por el bizantino, donde dio lugar a otros tantos tipos iconográficos equivalentes a los romanos, de los cuales el románico sólo

89. FOCILLÓN, H., *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*. Madrid, Alianza Forma, 1988 (Ed. original: 1938), pp. 93-95. GRABAR, A., Op. cit., p. 51.

90. Los otros dos modelos serían el de la Virgen de pie con el Niño en los brazos y el de la Virgen orante con las manos en alto.

91. "Madre de Dios" según los términos griego y latino respectivamente.

adoptó el primero (*Panagia Nikopoia, kiritotissa o Arzonera*)⁹². Las imágenes de la Edad Media se inspiran en estos retratos de emperatrices romanas o soberanas bizantinas en el trono. La serenidad sobrehumana que poseían era más apropiada para expresar su majestad que un grupo demasiado familiar de la madre con su hijo. La Virgen entronizada nos presenta a su Hijo orgullosa de ser la Madre de Dios encarnado, *Sedes Sapientiae* o silla del Niño en tanto que Sabiduría Divina. Realmente en el Medioevo se esculpe más que la virginidad de María, su maternidad divina. De ahí que la mayoría de las vírgenes románicas, tanto de pie como sentadas, lleven al Niño y se las integre en escenas evangélicas en relación esencial con Jesús (Natividad, Epifanía, Huida a Egipto, Crucifixión, Coronación en los cielos...) aunque sea llevándolo en su seno (Anunciación, Visitación). En el románico la Virgen sólo se menciona con su Hijo, pues las representaciones dedicadas exclusivamente a ella serán más propias del gótico.

En los diferentes modelos iconográficos del tema que poseemos en nuestra región existen variantes iconográficas. Comencemos por el más antiguo, ubicado en el capitel de la cuarta pilastra adosada al muro interno del evangelio de la girola de *Santo Domingo de la Calzada* (1158-1180), que es el de la embocadura de la capilla central. Componen la escena María y el Niño, San José, los tres Reyes Magos y la estrella anunciadora. Ésta preside el conjunto en el centro de la parte superior, justo encima de la cabeza de Jesús, ya que según el Evangelio “*fue a pararse sobre el sitio en que estaba el Niño*” (Mateo 1, 9). Su tamaño es bastante considerable en relación a los otros personajes. La Virgen, sentada de tres cuartos con el Niño en la rodilla derecha vuelto hacia los Magos, sigue la fórmula helenística, que presenta a ambos de lado y no de frente. Según las características de esta tipología asimétrica, no lleva corona debido al carácter descriptivo de la imagen que no pretende resaltar su majestad de reina. Su asiento tiene los brazos o los costados rematados en cabezas de leones (sólo se aprecia uno), respondiendo a la tendencia de la época de intentar reproducir genérica e imaginariamente el modelo del trono de Salomón (Reyes 10, 18-20)⁹³. Existen muchos ejemplos de tronos así en la miniatura. El Niño, sostenido por su Madre y bendiciendo con la mano derecha, lleva atuendo semejante pero, a diferencia de ella, va descalzo. A la izquierda de María, en un lateral, se sitúa un San José barbado y anciano en su habitual postura: apoyando una mano sobre el bastón y la otra en la mejilla en actitud meditabunda, somnolienta y pensativa. Los Reyes se aproximan por la derecha de María con sus cofres en las manos donde llevan los presentes para el Niño. No visten la indumentaria oriental sino la de los monarcas coetáneos, a base de majestuosas y amplias túnicas, largas capas y coronas reales. El primero se arrodilla para ofrecer su don según la fórmula de la *proskynesis prostratio*, postura que supone un inicio de narratividad cercano al gótico⁹⁴.

92. La *Panagia Nikopoia, Kiritotissa o Arzonera* (Santísima Virgen sedente con el Niño en el regazo), del cual derivan las imágenes románicas y góticas sedentes; la *Panagia Hodigitria o Conductora* (Santísima Virgen de pie con el Niño en el brazo izquierdo), del cual derivan las imágenes góticas de pie; y la *Panagia Blanquernitisa o Platytera* (Santísima Virgen orante, de pie, con las manos levantadas y Jesús en el pecho dentro de una aureola). PIJOAN, J., *El arte románico. Siglos XI y XII*. Vol. IX de la col. “Summa Artis”, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, 4ª ed. (1ª ed.: 1944), pp. 335, 462. RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien. T. second. Iconographie de la Bible. II. Nouveau testament*. París, Presses Universitaires de France, 1977 (1ª ed.: 1957), pp. 55, 71, 72.

93. “*Hizo también el rey un gran trono de marfil, que cubrió con láminas de oro purísimo. Seis gradas tenía el trono, y el respaldo era arqueado, y tenía dos brazos, y junto a los brazos dos leones, y doce leones en las gradas, uno a cada lado de cada una de ellas. No se ha hecho nada semejante para rey alguno*”. (Reyes, 10, 18-20).

94. BANGO TORVISO, I. G., “Sobre el origen de la proskynesis en la Epifanía a los Magos”. *Traza y Baza*, núm. 7, Barcelona, Universidad, Departamento de Historia Medieval, El Albir, 1978, pp. 25-37.

La iglesia parroquial de *Santa María de Alcanadre* conserva un fragmento escultórico que formó parte de un tímpano de la ermita de *Santa María de Aradón*, perteneciente a los templarios navarro-aragoneses y fundada por Rodrigo de Azagra hacia 1156. En el siglo XVIII la primitiva ermita románica se arruinó, construyéndose otra en su lugar y empotrando su único vestigio en la fachada del nuevo edificio. El mutilado tímpano se arrancaría en 1972 para ser llevado a la parroquia de Alcanadre, situándose hoy en el presbiterio, al lado del evangelio. Es un relieve en arenisca, datado en el último tercio del siglo XII, que representó en origen una escena de la Epifanía, de la que hoy sólo queda esta imagen de la Virgen con el Niño (Lám. 34).

Aquella se halla en actitud rigurosamente frontal pero Jesús se asienta sobre su rodilla izquierda en posición de tres cuartos. Cubre su cabeza con el tocado más característico de la moda románica, una toca que enmarca el óvalo del rostro ocultando el cabello, pasando por debajo del cuello y cayendo por el pecho; sobre él, lleva una corona parcialmente mutilada, adornada con reticulado y con simulación de piedras preciosas, y detrás, un nimbo circular decorado a modo de venera, propio de la Virgen. El rostro, con la nariz mutilada, es redondeado, mofletado, con ojos abultados, globulares y saltones, llamados “de insecto”. Se asienta sobre una silla de tijera con un cojín. Bajo el manto, viste brial o túnica talar y pellizón o sobretúnica hasta debajo de las rodillas, prendas adornadas todas ellas con bandas formando una red de rombos incisos⁹⁵. La pierna izquierda de la Virgen está parcialmente mutilada en su parte inferior y al lado de su pie derecho, con calzado puntiagudo, quedan restos de otro idéntico que perteneció al primer Mago. Con la mano derecha sujeta juntando los dedos hacia arriba una especie de piña, madroño o alcachofa (más bien parece esta última). El brazo izquierdo ha desaparecido y de su mano sólo quedan dos dedos que nos demuestran que sujetaba al Niño por la parte inferior de la espalda, siendo por ello una Virgen de apoyo o sustentante⁹⁶.

Jesús posee un rostro similar al de su Madre, con una corona real adornada con reticulado de rombos, pero a diferencia de ésta tiene el cabello a modo de melenilla y exhibe una enorme oreja. Lleva un atuendo semejante con túnica talar y manto hasta debajo de las rodillas pero sin sobretúnica, sin velo y sin calzado. Con una mano sujeta por la parte superior el libro cerrado, adornado con herrajes, y con la otra juguetea con el fruto que sostiene María. Esta actitud tan naturalista de ambos —la Madre se aleja de su esquema de trono para comunicarse con su Hijo—, prelude la humanización del gótico. Cruza las piernas en una actitud idéntica a la de algunas tallas de la imaginería exenta en madera (las de Santa María la Real en Nájera y Nuestra Señora de Castejón en Nieva de Cameros, y con una ligera variante, la de Valvanera), postura que obedece a una imitación de un estilo elegante de sentarse de procedencia bizantina, utilizado por los reyes u otros personajes de alto rango —temporal o espiritual— como símbolo de poder, para dar órdenes, administrar justicia o presidir algún acto importante. Por ello, quizá todos estos niños con

95. El brial es una túnica talar con mangas estrechas, y el pellizón, una prenda de abrigo, más corta y con mangas más anchas, que se ponía sobre el brial. Se decoraba con bandas y cenefas que bordeaban el escote, las bocas de las mangas y el ruedo de la falda. BERNÍS MADRAZO, C., *Indumentaria medieval española*. Col. “Artes y artistas”, Madrid, CSIC, 1956, pp. 15, 18.

96. Según RAMOS DE CASTRO, G., *El arte románico en la provincia de Zamora*. Zamora, Diputación Provincial, 1977, p. 381, cuando María con una mano sostiene una flor o una fruta y con la otra sujeta al Niño es una Virgen de apoyo. Según FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 107, la que sujeta a Jesús por la parte inferior o a media altura de la espalda es una Virgen sustentante.



Lámina 34. Fragmento de tímpano procedente de la ermita de Santa María de Aradón, hoy en la iglesia parroquial de Santa María en Alcanadre. Virgen con el Niño pertenecientes a una Epifanía.

las piernas cruzadas quieran simbolizar su futura actividad como jueces del Juicio Final.

La Epifanía que vamos a considerar a continuación pertenece al tímpano de la portada occidental de la ermita de *Santa María de la Antigua en Bañares*, de finales del siglo XII o comienzos del XIII, que en este caso se conserva íntegro, aunque castigado por la erosión y el paso del tiempo (Lám. 35). En el centro, la Virgen entronizada sostiene sobre la pierna izquierda al Niño en actitud bendicente. Su majestad de Madre y trono de Dios queda resaltada por su hieratismo, su postura frontal y su tamaño, superior al del resto de las figuras. Éstas tienen que adaptarse a la estructura casi triangular del tímpano, limitado por arquivoltas apuntadas. Los Reyes Magos surgen por la derecha de la Virgen, como es habitual, para efectuar sus ofrendas. El más próximo pone una rodilla en tierra en actitud de sumisión y adoración al Niño (*proskinesis prostratio*) y se quita la corona en señal de respeto hacia la Virgen. El segundo señala la estrella y se vuelve hacia el último, que inclina sus rodillas para adaptarse al estrecho espacio del marco. A la izquierda de María se halla San José sentado con aspecto de anciano, apoyando la mejilla en la mano derecha y la izquierda en su atributo típico, la vara o báculo florecido, con expresión pensativa o de medio ensueño. Es de igual tamaño a la figura de María pero su cabeza queda por debajo porque está sentado a un nivel inferior. Su actitud nos sugiere la escena del Sueño de José (Segundo aviso del ángel, aconsejándole la marcha a Egipto: Mat. 2, 13-16). De este modo, aquí se representan dos escenas que fueron casi simultáneas: la Epifanía y el Anuncio de la Huida a Egipto.



Lámina 35. Ermita de Santa María de la Antigua en Bañares. Tympano con escena de la Epifanía.

El último personaje, situado en la esquina al lado de San José y también sedente, es difícil de identificar. Debido a su mal estado, no se aprecia si lo que tuvo en sus manos fue un libro o una filacteria, alusión a un personaje del Nuevo Testamento o del Antiguo, respectivamente. Quizá se pueda identificar con el profeta veterotestamentario Isaías. Aunque junto a la Virgen y el Niño pueden situarse varios profetas, según Yarza el más frecuente es Isaías porque algunos de sus escritos hacen referencia a la existencia de una virgen que parirá. No en vano uno de sus atributos es un rollo de pergamino con el texto: *“Ecce virgo concipiet e pariet Filium...”*; también suele señalar una estrella. En la portada de Santa María de Covet en Lérida, este profeta se encuentra en la Epifanía porque profetizó el hecho que tiene a su lado, indicando la conjunción del Antiguo y Nuevo Testamento: la Encarnación ha tenido lugar y se ha invertido la situación provocada por Adán y Eva⁹⁷. El hecho de representar a Dios hecho carne, hace que este tema sea muy adecuado para simbolizar el dogma de la doble naturaleza de Jesús, divina y humana, dogma que también conectaba el Nuevo Testamento con las promesas del Antiguo, basadas en la venida de un Mesías para Israel, profetizadas por Isaías. Por eso la Epifanía fue también una iconografía muy utilizada contra las herejías que dudaban de esa doble naturaleza de Cristo.

El ejemplo restante del tema de la Adoración de los Magos se localiza en la iglesia parroquial de *El Salvador en Tirgo* y es también de transición, de finales del siglo XII o comienzos del XIII. Se ubica en el capitel del arco triunfal del evangelio con una iconografía diferente de las vistas hasta ahora (Lám. 36). La novedad consiste

97. YARZA LUACES, J., “Aproximación estilística e iconográfica ala portada de Santa María de Covet (Lérida)” (1982) en *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, Anthropos, 1987, 1ª ed., p. 214.



Lámina 36. Iglesia parroquial de El Salvador en Tirgo. Capitel del arco triunfal del evangelio con escena de la Adoración de los Magos bajo arquerías.

en que las cinco figuras que intervienen se colocan bajo una estructura arquitectónica cuyos soportes son arcos de medio punto rebajados con columnas de fustes y capiteles decorados. Quizá sea una prefiguración de la Jerusalén celeste, representada en el Medievo mediante arquitecturas en forma de moles sólidas, torres, murallas o castillos. El personaje que ocupa la arquería de la esquina derecha está destrozado; tal vez fuera San José, relegado siempre a una posición marginal a la izquierda de María. Ésta parece ser la figura en pie del siguiente arco, también bastante mutilada y sin rastros del Niño. Es una Virgen triunfal llena de autoridad y soberanía a cuya diestra se ubican los tres Reyes Magos bajo sus correspondientes huecos. Sus actitudes anuncian el gótico: el primero se arrodilla con gesto de adoración (*prosquinesis*), el segundo se vuelve hacia el tercero, hoy acéfalo, y le señala la estrella. La indumentaria no es igual en todos ellos. El primero conserva su antigua vestimenta oriental y exótica con las calzas o pantalones ajustados (*anaxyrídes*) y el manto breve o chaqueta corta abrochado ante el pecho. El gorro frigio, en cambio, ha sido sustituido por la corona real. Los otros dos adoptan ya el vestido de la realeza contemporánea a base de larga túnica, capa y corona real.

María en la Huida a Egipto

La Huida a Egipto sólo es narrada por el Evangelista San Mateo, así como los siguientes episodios de la Matanza de los Inocentes y la Vuelta a Nazareth. Cuando Herodes supo que un niño recién nacido llegaría a ser Rey de los Judíos, trató de hallarlo con el fin de librarse de él (Mateo 2, 3). Para escapar de su cólera, un ángel del Señor se apareció en sueños a José comunicándole que huyera a Egipto con el Niño y su Madre (Mateo 2, 13-15). Herodes, viéndose burlado, ordenó una matanza de todos los niños menores de dos años en su intento de eliminar al Mesías

(Mateo 2, 16-18). Tras la muerte de este rey, el ángel del Señor se apareció de nuevo en sueños a José, ahora en Egipto, para ordenarle que volviera a Israel. La Sagrada Familia se instaló entonces en Nazareth de Galilea (Mateo 2, 19-23).

Iconográficamente esta escena se representó en el Medievo mediante la figura de María con el Niño en sus brazos montada en un asno que levanta la pata; San José suele conducir al animal por la brida y a veces, un ángel guía a los fugitivos. Esta figuración se debe a la imaginación de los Apócrifos ya que en el Evangelio de San Mateo el episodio es muy breve y no menciona a ningún asno ni incluye otros detalles anecdóticos. Los Evangelios Apócrifos y *La Leyenda Dorada* proporcionaron muchos más episodios, adornándolos con multitud de invenciones pintorescas y completando con esa fantasía popular el arte narrativo de la Edad Media.

El ciclo apócrifo comprende cuatro episodios. El primero es la advertencia del ángel a José dormido, que le induce a partir con el Niño a fin de escapar de la Matanza de los Inocentes. Según la leyenda, la Virgen vivía en esta época en una gruta en Belén. El segundo es la propia Huida con sus numerosos incidentes, que comporta tres personajes esenciales: Jesús, María y José conduciendo el asno que sirve de montura a los dos primeros. No obstante, a menudo se enriquece con figuras y anécdotas accesorias: milagro del trigo, ataque de los bandidos, caída de los ídolos de Egipto, sumisión de las fieras, palmera que se inclina para ofrecer dátiles a la Sagrada Familia, etc. El tercer y cuarto episodios se refieren a la vida en el exilio y al retorno de Egipto a Nazareth, respectivamente. Todos estos relatos pintorescos se narran en uno de los Apócrifos de la Natividad: El Evangelio del Pseudo Mateo⁹⁸.

La versión canónica de Mateo con el aviso del ángel a San José, se narra en dos capiteles del exterior de la *girola calceatense* (1158-1180), ubicados en la octava y última ventana conservada del costado del evangelio o lienzo norte. El de la izquierda presenta a un ángel turiferario sentado en la esquina, con grandes alas explayadas que ocupan toda la superficie. Porta dos incensarios, lleva una amplia túnica de profusos pliegues y exhibe los pies descalzos y grandes alas. Aunque en conjunto está bastante deteriorado, es de buena talla. Podría ser el de la aparición a José en el sueño que a veces guía a la familia en su huida (Mateo 2, 13; Pseudo Mateo XVII, 2), aunque por su actitud, quizás tenga un sentido litúrgico.

El capitel de la jamba derecha representa en primer lugar el propio viaje, con San José tirando de la burra sobre la que está montada la Virgen, sentada como amazona, con el Niño en sus rodillas⁹⁹ (Lám. 37). Frente al deterioro de ambas figuras, el asno se conserva en mejor estado con gran riqueza de detalles en la crin y en la brida, por la que lo sujeta San José. Éste, situado delante, lleva gorro de gajos, barba, bigote y túnica corta que deja ver parte de la pierna. En el otro extremo se representa el aviso a San José, representado mediante una figura —hoy acéfala— sentada a la sombra del árbol, de aspecto pensativo o tal vez dormido, entre cuyas ramas asoma la cabeza angélica.

98. SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios Apócrifos*. "BAC", Madrid, Editorial Católica, 1963, 2ª ed. (1ª ed.: Salamanca, 1956), pp. 216-220.

99. Para ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, Mª J., *La escultura románica en piedra en La Rioja Alta*. "Biblioteca de Temas Riojanos", Logroño, Gonzalo de Berceo, IER, 1978, p. 61, la presencia de estos elementos vegetales tal vez haga referencia a la anécdota de la palmera que da de comer y beber a la Sagrada Familia (Pseudo Mateo XX y XXI. SANTOS OTERO, A. de, Op. cit.; pp. 218-220). La iconografía de la leyenda apócrifa de la palmera tiene algunas similitudes con la de la Entrada de Jesús en Jerusalén (presencia de otro asno, en este caso montado por Jesús, y de palmeras con cuyas ramas los habitantes de Jerusalén le agasajan). SCHILLER, G., Op. cit., pp. 117-122.



Lámina 37. Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Capitel de la última ventana del exterior de la girola en el costado del evangelio. Huida a Egipto.

María en la Presentación en el Templo

El episodio de la Presentación de Jesús en el templo es narrado sólo por San Lucas (2, 22-40): cuando María y José llevaron al Niño Jesús al templo de Jerusalén para consagrarlo al Señor según la ley de Moisés con la ofrenda de una pareja de tórtolas, un hombre llamado Simeón —que había sido avisado por el Espíritu Santo de que no moriría sin ver al Mesías—, lo reconoció y lo cogió en sus brazos, y una anciana profetisa llamada Ana que también se hallaba en el templo, dio gracias a Dios por el hallazgo. Tras cumplir con la ley del Señor, María y José volvieron a Nazareth. Iconográficamente, este tema se suele representar mediante María presentando al Niño a Simeón, o mediante Simeón devolviéndoselo.

El episodio inmediatamente posterior es el de Jesús entre los doctores, narrado también sólo por San Lucas (2, 41-52), último del ciclo de la Infancia y presente también en algunos Evangelios Apócrifos (Evangelio árabe de la Infancia). San Lucas relata el viaje de Jesús con sus padres cuando tenía doce años a la gran fiesta de Jerusalén, la Pascua, y cómo una vez allí, se sentó dentro del templo entre los Doctores y Maestros de la Ley dejándolos estupefactos por su sabiduría al declararles que el Mesías había llegado, tal y como había anunciado el profeta Isaías. En el viaje de vuelta a Nazareth, José y María lo perdieron de vista creyendo que iba con otros peregrinos en la caravana, y tras tres días de búsqueda, lo encontraron todavía en el templo. Cuando su Madre le reprochó su ausencia, Jesús le contestó que también debía estar en la casa de su Padre. La historicidad de este episodio no está

clara; sin duda, San Lucas se inspiró en otros ocurridos a personajes veterotestamentarios cuando tenían doce años (Moisés, Daniel, Salomón), para demostrar que Jesús era consciente de su misión desde temprana edad. Como tema iconográfico fue muy raro en el arte antiguo, pero en el medieval se popularizó al considerarse a dos escenas del Antiguo Testamento como sus prefiguradas: José interpretando los sueños del faraón de Egipto y Daniel explicando los sueños del babilonio Nabucodonosor. Iconográficamente se representa a Jesús adolescente sentado, adoptando un gesto oratorio con una mano elevada y con un libro en la otra, y a varios Doctores alrededor de él, con un rollo (para contraponer la Thora al Evangelio, la antigua ley a la nueva), mostrando variadas reacciones ante su precoz discurso: acercando el oído, poniendo la mano en la mejilla...¹⁰⁰.

Un capitel de la catedral de *Santo Domingo de la Calzada*, situado en la jamba derecha del exterior de la tercera ventana del absidiolo central, que representa a un personaje en el centro, flanqueado por cuatro a los lados, quizás haga referencia a algunos de estos dos asuntos (1158-1180). Moya Valgañón pensó que podría ser Jesús entre los doctores¹⁰¹, pero Yarza Luaces, analizando fotografías antiguas en las que el deterioro del capitel no era tan evidente y permitía ver más detalles, llegó a la conclusión de que se trata de la presentación de Jesús en el templo¹⁰². En este caso Jesús sería la figura del centro, sentado sobre un altar, con nimbo crucífero, Libro de la Vida en la mano izquierda, mano derecha alzada en actitud bendicente y rostro hoy completamente borrado. A ambos lados se hallan cuatro personajes, distribuidos dos a cada lado de forma simétrica, que no serían Doctores del templo, sino San José, María, Simeón y Ana. En el extremo izquierdo aparece San José con gorro de gajos y la ofrenda de las aves con las manos veladas, y María coronada, que acaba de entregar al Niño. A la derecha se halla el anciano Simeón inclinándose hacia éste, tocado con otro gorro de gajos similar al de San José, y otra figura borrosa que si atendemos al relato evangélico sólo puede ser la profetisa Ana. El deterioro actual del capitel es tan grande que no podemos discernir bien las actitudes de todos estos personajes.

La Asunción de María

El capitel y cimacio de la primera pilastra empotrada de la epístola en la embocadura de la girola de la catedral de *Santo Domingo de la Calzada* (1158-1180), presenta el tema de la Asunción de la Virgen (Lám. 38), y se sitúa justo enfrente del tema de la *Maiestas* de Jesús, que aparece en la embocadura de la girola del lado contrario.

La iconografía relativa a la Muerte de María es designada con diferentes nombres que encierran diversos matices. La Dormición, término con el que se evita la palabra “muerte”, es denominada *Dormitio* por la Iglesia latina y *Koimesis* por la

100. RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien. Tome II. Iconographie de la Bible. II. Nouveau testament*. (Op. cit.), pp. 289, 290.

101. MOYA VALGAÑÓN, J. G., Op. cit., p. 40.

102. YARZA LUACES, J., “La escultura monumental de la Catedral Calceatense”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, (Actas del Simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada del 29 al 31 de enero de 1998), Santo Domingo de la Calzada, Cabildo de la catedral, 2000, pp. 163, 164. Esta pieza también se había interpretado de otros modos. ÁLVAREZ-COCA, M^a J., Op. cit., pp. 58, 60, decía que aunque a simple vista parecía una Epifanía con la Virgen entronizada, el Niño en sus rodillas, San José en su postura característica y los Reyes Magos, era el momento posterior al descenso al Limbo, el encuentro de Jesús resucitado con Enoch y Elías, narrado en el capítulo IX de la segunda parte del Evangelio de Nicodemo.



Lámina 38. Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Capitel de la primera pilastra empuetrada de la epístola en la embocadura de la girola. Asunción de la Virgen.

griega-bizantina. Su Tránsito o Ascensión a los cielos, más representado en Occidente, se traduce bajo el término de Asunción, en el cual nos centraremos por ser el tema específico de la catedral calceatense.

Todo lo relacionado con la Muerte de la madre de Cristo está rodeado de un aura de misterio impenetrable. En la Biblia no hay testimonios explícitos sobre ello; no se especifica dónde pasó los últimos años de su vida, dónde murió y dónde fue enterrada. Durante los seis primeros siglos la Muerte o Dormición de la Virgen se consideró un hecho dudoso, no implantándose su fiesta hasta el siglo VI y la de la Asunción hasta el VII; esta última fue proclamada dogma de fe en los años cincuenta del siglo XX por Pío XII. No obstante, el pueblo cristiano siempre creyó que a María le correspondía un tránsito maravilloso, semejante al de su Hijo en la Ascensión, que naturalmente afectara también a su cuerpo y lo liberara de la corrupción del sepulcro. Tanto la fe cristiana como los diversos relatos apócrifos coinciden en afirmar que la Virgen ascendió al cielo en cuerpo y alma¹⁰³.

Como los Evangelios no nos dicen nada sobre los últimos momentos de su vida terrenal, debemos recurrir nuevamente a los textos apócrifos, que probablemente recogieron la tradición oral¹⁰⁴.

103. SEBASTIÁN, S., Op. cit., p. 450.

104. AZCÁRATE DE LUXÁN, M., "El tránsito de la Virgen a través del arte". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. I, núm. 1, Madrid, 1988, p. 122. *Transitus Sanctae Mariae*, atribuido a LEUCIO (siglo II); *De transitu Virginis Mariae*, falsamente atribuido a MELITÓN DE SARDES y prohibido por el Papa Gelasio (siglo IV); *Evangelio de San Juan Evangelista el Teólogo* (siglo IV); relato de GREGORIO DE TOURS (siglo VI); relato del PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA (siglo VI); *Oratio secunda de Dormitione Deiparae* de SAN JUAN DAMASCENO (siglo VIII); *La Leyenda Dorada* de JACOPO DELLA VORAGINE (siglo XIII), etc.

Generalmente la iconografía se inspira en dos tipos de fuentes. En primer lugar, existe un relato forjado en el siglo IV o V, que fue repudiado por San Jerónimo pero debió tener gran difusión en la Iglesia cristiana medieval. De hecho es el que pasó a *La Leyenda Dorada* aunque Jacobo de Vorágine advierte que lo toma de un libro apócrifo atribuido a San Juan Evangelista. Según este relato, cuando la Virgen murió, su cadáver fue sepultado por los Apóstoles a pesar de los impedimentos de los judíos, y después de tres días, apareció Jesús en el lugar de la sepultura con el arcángel San Miguel que llevaba el alma. Tras ordenar que ésta se juntara con el cuerpo, María se alzó y subió a los cielos acompañada de infinidad de ángeles¹⁰⁵.

La segunda fuente es un texto tomado de un códice de Silos, el *Liber Mozarabicus*, con una inscripción de copista (era 1077) que lo fecha en 1039. Es el también llamado *Liber de Assumptione beatae Mariae* o códice 3 de Silos, que incluye el oficio de la Asunción y una versión del *De transitu Virginis Mariae* atribuido a MELITÓN DE SARDES¹⁰⁶. Dom M. Ferotin copió del manuscrito de Silos todo el relato de la Dormición y Asunción conforme a los apócrifos. Es muy semejante al de *La Leyenda Dorada* pero menos conocido, y lo interesante es que contiene una referencia directa a la elevación al cielo por los ángeles, que no existe en los demás apócrifos asuncionistas. Según el *Liber Mozarabicus*, los ángeles levantaron el cuerpo de María en el momento de su Asunción. También se hace referencia a los dos ángeles que salen al encuentro del alma cuando ésta abandona el cuerpo, detalle que luego veremos plasmado iconográficamente:

“Y como está escrito que cuando el alma abandona el cuerpo humano le salen al encuentro dos ángeles, uno de justicia y otro de iniquidad, y si el ángel bueno encuentra en aquel hombre buenas obras, alegre y regocijándose con alegría lleva el ángel santo el alma al lugar de los santos. Y entonces, llorando, se retira el ángel de iniquidad, porque no pudo engañar al alma justa. Pero si el ángel de iniquidad y malo encontrara algunas de sus obras en el alma del hombre, entonces alegrándose y regocijándose, lleva esa alma al lugar de las penas. Y el ángel de justicia, triste, se retira”.

Desde el siglo IV ha habido distintas fórmulas para representar la Dormición, Koimesis, Asunción o Tránsito. El tipo iconográfico más antiguo aparece en el Egipto copto y luego en el arte bizantino, donde se figuraba a María extendida en un lecho mortuorio. Pero es en el arte occidental a partir de finales del siglo X o comienzos del XI cuando se da la Asunción propiamente mediante la subida al cielo en cuerpo y alma de la Virgen llevada por ángeles. En un principio se empieza copiando la fórmula oriental pero hacia el comienzo de la época románica se elabora este nuevo tipo en el que ya no se representa su Dormición y Muerte, sino sólo su Asunción, como tema independiente. Desde el final del románico se generaliza este modelo al que luego se le unirá la Coronación en los cielos: según las leyendas, después de ascender, su Hijo Divino la recibe y la corona como reina del cielo. Por eso en algunos casos, los temas de Anunciación-Coronación y de Asunción aparecen conexados: en el momento de la Asunción se completa el proceso iniciado en la Anunciación, con la promesa de la futura gloria de María. Su reinado en el cielo al lado de Cristo ya iba implícito desde el momento en que aceptó ser su Madre.

105. VORAGINE, S. de la, Op. cit., pp. 477-481.

106. VALDEZ DEL ÁLAMO, E., “Triumphal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos”. *Gesta*, vol. XXIX - 2, 1990, p. 177. El texto fue publicado por Dom Marius FEROTIN en *Le Liber Mozarabicus sacramentorum et les manuscrits mozárabes*. París, 1912. Nosotros utilizaremos la versión proporcionada por VÁZQUEZ DE PARGA, L., “La Dormición de la Virgen en la Catedral de Pamplona”. *Príncipe de Viana*, núm. XXIII, Pamplona, 1946, pp. 243-252.

El capitel y cimacio de Santo Domingo de la Calzada debe ser pionero en la Península, reflejando quizás la iconografía propiamente española del *Liber Mozarabicus* de Silos. En el alargado capitel doble se esculpe la Virgen tumbada y envuelta en un amplio sudario que le oculta todo el cuerpo excepto la cara y las manos. Ya hemos aclarado que esta tipología de Virgen tendida y amortajada es oriental, quizás copta y con toda seguridad bizantina. En este caso el escultor la utilizaría por su obligación de adaptar la escena al marco achaparrado del capitel, tomando quizás como modelo un capitel del entierro de Cristo procedente del desaparecido claustro románico de la catedral de Pamplona¹⁰⁷. Su cuerpo se encuentra ya sin vida dentro de la mortaja y es transportado en Asunción gloriosa por dos ángeles que la agarran uno de la cabeza y otro de los pies y la elevan a las nubes, a lo alto de los cielos, sobre un lecho de lienzos.

También el cimacio sigue otra de las descripciones del citado códice, mostrando dos ángeles turiferarios muy deteriorados, y muy semejantes a los del capitel de la Anunciación-Coronación, en esta misma girola calceatense. Íñiguez Almech apunta que pueden referirse al ángel de justicia y al de iniquidad que salen al encuentro del alma cuando ésta abandona el cuerpo. A la izquierda se situaría el ángel de justicia incensando que, según la descripción, se lleva el alma al lugar de los santos si encuentra obras buenas; el de la derecha sería el ángel de iniquidad, desesperado, que al no encontrar obras malas se va llorando¹⁰⁸. Se ha prescindido del momento de la Muerte o Dormición para resaltar únicamente su Tránsito o viaje al cielo en cuerpo y alma.

Temáticamente, la Asunción calceatense debe relacionarse con el capitel de la Anunciación-Coronación situado en la tercera pilastra empotrada del evangelio, pues allí los dos ángeles que coronan a María anticipan su triunfo en los cielos, que tendrá lugar después de su Asunción. La misma idea aparece en la portada de San Juan Bautista de Laguardia (Álava) donde se exhiben, por un lado, dos estatuas columnas con el arcángel Gabriel anunciando a María la noticia de su próxima maternidad y dos querubines coronándola; y por otro, un capitel con su Dormición, Asunción y Glorificación, cuya composición recuerda bastante a la escena calceatense, aunque su estética es ya gótica. En ambos casos la Virgen está tendida, envuelta en un sudario y es transportada al cielo por dos ángeles (Lám. 39). Quizás el capitel riojano sea el primer ejemplo medieval hispano de esta iconografía y el inspirador del alavés; sin embargo, en Laguardia aparece además Jesucristo recibiendo el alma, aspecto ausente en Santo Domingo¹⁰⁹.

107. YARZA LUACES, J., "La escultura monumental de la Catedral Calceatense", en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, (Actas del Simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada del 29 al 31 de enero de 1998), Santo Domingo de la Calzada, Cabildo de la catedral, 2000, p. 180.

108. ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "Sobre tallas románicas del siglo XII". *Príncipe de Viana*, núms. 112-113, Pamplona 1968, p. 221. ÁLVAREZ-COCA, M^a J., Op. cit., pp. 50, 51.

109. SILVA y VERÁSTEGUI, M^a S., *Iconografía gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1987, pp. 59-62, 132, 133, 145, 148, 149. LAHOZ, M^a L., "Aproximación estilística e iconográfica a las estatuas-columnas de San Juan de Laguardia". *Príncipe de Viana*, núm. 199, Pamplona, 1993, pp. 281-286. SÁENZ RODRÍGUEZ, M., ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a T., "Los temas iconográficos de la Anunciación-Coronación y de la Asunción en la escultura de los siglos XII-XIII en La Rioja, y sus relaciones con Álava". *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de sección. Artes plásticas y monumentales*, núm. 15, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, Sociedad de Estudios Vascos, 1996, pp. 405-421.



Lámina 39. Portada de la iglesia de San Juan Bautista en Laguardia (Álava). Estatuas-columnas y capitel con los temas de la Anunciación-Coronación y de la Asunción.

Las Vírgenes Prudentes y Necias

Hemos comentado diversas escenas de los Evangelios con alguna presencia femenina, que hasta ahora han sido directamente representativas del asunto, con un carácter más o menos anecdótico. La que cerrará este apartado es de distinta índole pues se trata de una parábola, y como tal, no tiene carácter histórico sino alegórico, simbólico o emblemático. El simbolismo más claro del Evangelio se da en el ciclo de las parábolas, de las cuales se representan cuatro fundamentalmente: la de las Vírgenes Prudentes y Necias, narrada por San Mateo (25, 1-13) y otras tres de San Lucas, la del Buen Samaritano (10, 30-37), la del Hijo Pródigo (15, 11-32) y la del Rico Epulón y el Pobre Lázaro (16, 19-31)¹¹⁰. De todas ellas, sólo la primera está protagonizada por mujeres, y casualmente, es la única representada en el románico riojano.

En estas parábolas de Jesucristo, descifradas por los expositores de los Evangelios, en vez de un símbolo cualquiera se narra toda una escena con valor alegórico. La de las Vírgenes Prudentes y Necias es la parábola del reino de los cielos, expuesta por San Mateo con un carácter nupcial. Compara el reino de los cielos a diez vírgenes, cinco necias y cinco prudentes, que salieron al encuentro del

¹¹⁰ SEBASTIÁN, S., *Mensaje del arte medieval* (Op. cit.), pp. 120, 129 e *Iconografía Medieval* (Op. cit.), pp. 338, 339.

esposo. Las fatuas fueron sorprendidas en medio de la noche sin luz porque habían olvidado echar aceite en sus lámparas. Mientras fueron a buscarlo llegó el esposo y entró a las bodas con las sensatas, que sí tomaron aceite. Cuando las necias volvieron, ya muy tarde, la puerta estaba cerrada y pese a sus súplicas, el esposo les prohibió la entrada.

Para comprender esta narración es preciso recordar los ritos nupciales que estaban en boga en el Oriente antiguo durante la época de Jesús. Generalmente una serie de vírgenes hacían un cortejo de honor a la prometida y la conducían de la casa de su padre a la de su esposo. Como la ceremonia transcurría al atardecer, las doncellas debían llevar antorchas o lámparas encendidas. La historia, llena de poesía y misterio, graciosa y terrible a la vez, forma parte de una serie de relatos que simbolizan el fin del mundo. De hecho, se asocia al Juicio Final donde las vírgenes fatuas o locas encarnan a los réprobos y la prudentes o sensatas a los elegidos. Las diez son la imagen de las dos mitades de la humanidad que Dios separará en el día supremo. Consecuentemente, el contenido de esta parábola es escatológico y la lección que se extrae es una exhortación a la vigilancia constante para no dejarse sorprender por la muerte y el juicio, del que nadie conoce ni el día ni la hora. Por eso en el texto de San Mateo el esposo responde:

“En verdad os digo que no os conozco. Velad, pues que no sabéis el día ni la hora” (Mateo 25, 12-13).

Según Mâle el tema no se popularizó en la época románica por su asociación al Juicio Final, que fue algo más tardía, sino por su presencia en el teatro religioso. En el siglo XII el episodio de las Vírgenes Prudentes y Necias era un drama litúrgico muy emotivo, que hoy se supone escrito hacia 1050-1060, que se representaba en la catedral de San Marcial de Limoges. Debía ser conmovedora su escenificación en la noche de la iglesia románica, sin más luces que las de las lámparas de las vírgenes prudentes a las que las necias pedían un poco de aceite cuando el esposo estaba al llegar. La Iglesia no se olvidó de esta parábola en su programa pedagógico a través de representaciones teatrales. Para Mâle, el tema penetró en el románico francés por la influencia del drama litúrgico sobre la iconografía. Aunque el ciclo de las parábolas tiene abundantes rasgos orientales, el arte francés comienza a desvincularse de Oriente representando este asunto a su modo. En el arte de la Edad Media no era una novedad pues aunque estuvo abandonado durante algún tiempo, reapareció en los famosos esmaltes de Limoges del siglo XII y algo después en la escultura. Esto explica por qué se escenificó en la misma época el drama litúrgico; de hecho, el manuscrito de Limoges que lo contiene, no es muy anterior en algunos años a las obras escultóricas.

En los primeros ejemplares del tema, influidos sólo por el famoso drama, no estaba incluida la interpretación de la parábola como símbolo del Juicio Final. En un principio se representó por ella misma y las vírgenes prudentes sólo se asociaban a la glorificación de María. Las más antiguas muestras quizá sean dos capiteles del Museo de los Agustinos de Toulouse, uno procedente del claustro de la catedral de San Esteban (hacia 1120). En ejemplos más avanzados como el de Saint-Denis (1133-1140), se empieza a asociar al Juicio Final y por eso se localiza en la portada central a ambos lados del Cristo Juez: las fatuas, a su izquierda, encarnando a los réprobos, y las sensatas, a su derecha, a los elegidos. A partir de entonces se convierten en una crítica marginal a la escena del Juicio, en un motivo accesorio, tratado en bajorrelieve, a pequeña escala y relegado a veces a las jambas, al dintel o a la curvatura de las arquivoltas. En el gótico será una composición rigurosamente simétrica, una doble procesión de portadoras de candelas encendidas y

apagadas, como puede apreciarse en las portadas de las catedrales de Notre-Dame de París y Amiens¹¹¹.

Respecto a la iconografía de la escena en el románico, unas se distinguen de otras por el vestido, mímica y atributos. Cuando se diferencian en el atavío, las prudentes lo llevan modesto, compuesto de bata larga en forma de capa y un velo sobre la cabeza, mientras que las necias van a la última moda, exhibiendo una indumentaria mundana a base de atuendos ceñidos que resaltan los senos y adelgazan el talle, y con los cabellos desatados. No obstante, esto no siempre se cumple pues habitualmente todas ellas llevan la cabeza descubierta, o con una diadema o corona, característica propia de las vírgenes frente a las mujeres casadas o viudas¹¹². En cuanto a la mímica o actitud, las sensatas suelen exteriorizar un gesto ufano y alegre mientras que las fatuas están tristes. Sin embargo, lo que mayormente las distingue son sus atributos: las primeras llevan las lámparas encendidas y derechas, pero las segundas, que no han renovado a tiempo el aceite, las muestran apagadas e invertidas¹¹³.

En nuestra región tenemos el privilegio de poseer la que quizá sea la primera representación del tema en España, en una escena del *sepulcro de Doña Blanca de Navarra* (circa 1156-1158), en la iglesia del monasterio de *Santa María la Real de Nájera*, que no estudiaremos aquí por pertenecer a la escultura funeraria y no a la monumental.

Poseemos, no obstante, otra magnífica muestra en dos capiteles del tercer pilar exento de la epístola en *Santo Domingo de la Calzada* (1170-1185 aproximadamente). En uno de ellos se esculpen las cinco vírgenes prudentes cuidando de sus lámparas, todas encendidas y boca arriba (Lám. 40). En el otro, las cinco vírgenes necias llevan las suyas volcadas hacia abajo con la llama apagada (Lám. 41). Todas ellas tienen los mismos rasgos faciales, grandes y redondas cabezas de cabellos largos y sueltos, y se peinan a raya en medio del mismo modo que las arpías de uno de los capiteles interiores de la primera ventana del evangelio. Sus cuerpos son de canon corto, cubiertos con ricas túnicas de abundantes pliegues en mangas y vientre, y calzado puntiagudo. Aparte de la posición de los candeleros, también se diferencian en su actitud: las prudentes agarran con gracia y soltura el extremo inferior de sus túnicas mientras que las necias se muestran tristes mediante la fórmula de llevar la mano a la mejilla. Sin embargo, la expresión del rostro no sirve para diferenciarlas pues es idéntica en unas y en otras.

El costado del capitel de las vírgenes necias está rematado por un águila, símbolo del Evangelista San Juan, que lleva un rótulo entre las garras con el comienzo de su Evangelio: "*In principio*". Según Juan 1, 1-8, cuando el Verbo se hizo carne no fue acogido por su propio pueblo pues el mundo no le conoció, pero a los que sí le recibieron les dio el poder de llegar a ser hijos de Dios. En este contexto, la presencia del águila de San Juan y el comienzo de su Evangelio se justifica como una llamada general a las diez vírgenes sin distinción y la voluntaria respuesta de cada

111. MÂLE, E., *L'art religieux du XII siècle en France*. Vol. I. París, Librairie Armand Colin, 1940, Quatrième Edition, pp. 148-150, 180-182. Idem, *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, Encuentro, 1986 (Ed. original: 1948), p. 41.

112. En tiempos remotos las mujeres solteras llevaban el cabello suelto y largo, de ahí que tradicionalmente se represente así a las vírgenes. En cambio, las mujeres casadas vestían una estola o túnica y un manto que les cubría la cabeza. Las viudas llevaban vestidos oscuros y tocas que les daban aspecto de monjas. En realidad son las monjas las que visten como las viudas de otros tiempos. PÉREZ RIOJA, J. A., Op. cit., p. 104. FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los Santos*. Barcelona, Omega, 1950, pp. 13, 18.

113. RÉAU, L., Op. cit., pp. 354-356.



Lámina 40. Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Capitel del tercer pilar exento de la epístola. Detalle de las Vírgenes Prudentes.



Lámina 41. Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Capitel del tercer pilar exento de la epístola. Detalle de las Vírgenes Necias.

una: las que cuidaron las lámparas acogen la llamada, pero las otras no al desdeñar la custodia y vigilancia de sus luces. En la esquina del capitel de las prudentes quedan restos de otra ala, que para Yarza no pertenecería a ningún águila sino a San Gabriel, y evidencia que la fuente literaria de la pieza escultórica pudo ser el drama litúrgico de San Marcial de Limoges, pues en él aparece el arcángel dirigiéndose a las vírgenes para avisarlas de que no se duerman y para explicarles que el esposo es en realidad Cristo¹¹⁴. San Mateo, en Cambio, no lo menciona. Se narrarían entonces aquí los inicios del drama litúrgico, el momento anterior al encuentro con Jesús, que es precisamente al que aluden otros ejemplos peninsulares del tema, como las pinturas de San Quirce de Pedret o el sepulcro de Doña Blanca de Navarra en Nájera, donde se muestra ya a las vírgenes ante Jesús y ante las puertas del cielo.

En los cimacios de los dos capiteles se hallan una serie de ancianos, identificados con los del Apocalipsis por llevar las copas de oro y las cítaras que se mencionan en el texto bíblico. En realidad, en vez de copas sujetan pomos o botellas globulares de alto cuello y los instrumentos musicales son más parecidos al rabel, laúd o mandolina que a la cítara; en el capitel de las vírgenes necias están invertidos y en el de las prudentes, unos boca arriba y otros boca abajo. En la iconografía medieval los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis son compañeros inseparables del Juicio Final que, Según Íñiguez Almech, se aplica en este caso a las diez vírgenes simbólicas. En cambio, para Álvarez-Coca estos cimacios no se relacionan con ellas sino que tal vez fueron incrustados aquí posteriormente¹¹⁵.

6. REFLEXIONES FINALES EN RELACIÓN CON LA ESCULTURA FUNERARIA DE LA ÉPOCA

Podemos concluir afirmando con toda rotundidad que en la Edad Media y en especial durante el periodo que ocupa el arte románico (siglos XI, XII y primera mitad del XIII en las zonas rurales), la mujer y todo lo que se relacione con el sexo femenino tiene un sentido bastante negativo y peyorativo, a excepción de la Virgen María, de algunas otras mujeres mencionadas en las sagradas escrituras, y de las buenas esposas y madres. Respecto a esto último, en la escultura funeraria románica riojana existen interesantes representaciones de féminas, sobre las que quiero realizar una reflexión final, a pesar de que han quedado fuera de los límites temáticos establecidos en este artículo.

En el *cenotafio de Doña Blanca de Navarra* (hacia 1156-1158) en la iglesia del *monasterio de Santa María la Real en Nájera*, se plasman mujeres de muy diversa índole: la propia difunta en su lecho de muerte, algunas damas de la corte y de su familia durante el duelo, la Virgen María en la Epifanía, las madres del Juicio de Salomón y de la Matanza de los Inocentes, María y Santa Isabel en la Visitación, y las Vírgenes Prudentes y Necias de la parábola. De hecho, el programa iconográfico global de este monumento, ha sido interpretado por diversos autores como la plasmación de unas intenciones políticas determinadas mediante unos simbolismos muy femeninos: nupciales o matrimoniales (insistencia en la difunta como mujer del futuro rey Sancho III el Deseado, parábola de las Vírgenes como fiel reflejo de un rito nupcial de la época), y obstétricos o maternos (muerte de parto, Virgen-madre

114. YARZA LUACES, J., "La escultura monumental de la Catedral Calceatense", en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, (Actas del Simposio celebrado en Santo Domingo de la Calzada del 29 al 31 de enero de 1998), Santo Domingo de la Calzada, Cabildo de la catedral, 2000, p. 196.

115. ÍÑIGUEZ ALMECH, F., Op. cit., p. 222-224. ÁLVAREZ-COCA, M^a J., Op. cit., pp. 32, 51, 53.

de la Epifanía, madres lamentándose en el Juicio de Salomón y en la Degollación de los inocentes). Debemos pensar que el programa iconográfico fue elaborado por una persona culta, quizá un monje cluniacense de los que habitaban este monasterio desde los tiempos de Alfonso VI, al servicio de unas intenciones políticas concretas: el matrimonio de Sancho y Blanca necesitaba un heredero (el futuro Alfonso VIII) para asegurar la continuidad de la monarquía castellana. Y una vez obtenido, la muerte de sus padres ponía en sus manos el futuro del reino. De ahí la insistencia en escenas nupciales y maternales con connotaciones políticas¹¹⁶.

La selección de escenas bíblicas con mujeres como protagonistas, indican un deseo de crear una iconografía apropiada para una madre real que perdió su vida por alumbrar a un futuro rey. Por ello todas las escenas representadas en este sepulcro son dramas de nupcialidad, maternidad, sacrificio y salvación. En ellas las mujeres juegan un importante papel, para resaltar la condición de mujer, esposa y madre de la difunta. La finalidad principal que se pretendía, perpetuar la memoria del muerto —una madre real—, se consigue con creces. Con el fin de individualizar dicha memoria, el autor utilizó una serie de dispositivos: para las escenas de sacrificio se emplean composiciones como la muerte y el lamento, y para las de salvación, escenas bíblicas expresamente relacionadas con el sexo femenino, lo cual no se da en otros sarcófagos del momento. Probablemente el propio rey jugó un papel activo en su diseño —debido a las menciones al mismo que hizo en varias donaciones—, e incluso la propia reina, al ser su muerte lenta. Parece ser que, a pesar de que fue un matrimonio de conveniencia, como la mayoría de los de las clases altas en la época, realmente esta joven pareja real se quería, y tenía grandes expectativas en cuanto a su descendencia. El esposo, al ver truncado todo ello, deseó conmemorar la memoria de su amada, la cual sería también moldeada por los religiosos contemporáneos y por las instituciones sociales, transformándose en un ideal por los historiadores posteriores. Ciertamente este sepulcro es un ejemplo significativo de la exploración de la emoción humana en las artes visuales del siglo XII, pues las imágenes de la muerte de la reina por dar nacimiento a un futuro rey y del lamento de su esposo, se clavan en la mente del espectador¹¹⁷.

El *Elucidarium*, texto del siglo XII atribuido a HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, clarifica la imaginería de la tumba por su modo de tratar los temas de matrimonio y muerte. En él se desarrolla una imagen de muerte como una boda celestial, en la que al igual que el novio entra en la procesión para encontrar a su novia, cuando la persona justa se muere, su ángel guardián va a por su alma, la novia de Cristo, para llevarla fuera de la prisión del cuerpo al paraíso del espíritu. Al discutir qué almas van al cielo, el escritor explica que son las de los perfectos —mártires, monjes y vírgenes—, pero que hay otra categoría de justos imperfectos, que no obstante, también se inscriben en el libro de Dios, las personas casadas. Aunque no se puede demostrar una influencia directa entre el texto y los relieves de la tumba, la mentalidad de la época queda clara. Como el *Elucidarium*, el sarcófago de Blanca articula la expectativa de que una mujer casada también era estimada, principalmente por la maternidad. Aunque el pensamiento de la época postula a menudo

116. SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca († 1156) en Santa María la Real de Nájera". *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*. Vitoria-Gasteiz, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1990, pp. 206-214.

117. VALDEZ DEL ÁLAMO, E., "Lid for the sarcophagus of doña Blanca". *The art of medieval Spain a. d. 500-1200*. The Metropolitan Museum of Art, New York. New York, Harry N. Abrams, Inc., 1994, pp. 232-234. Idem, "Lament for a lost queen: the sarcophagus of Doña Blanca in Nájera". *The Art Bulletin*, t. LXXVIII, núm. 2, 1996, pp. 311-333.

que una mujer, para lograr la santidad, debe abandonar el sexo, y por ello se excluyen a todas las mujeres no célibes de la aprobación de la sociedad y de la Iglesia, en los relieves se demuestra que la maternidad está muy acreditada, y que por ello la Iglesia debe reconocer la necesidad del matrimonio. Y por ello la imagería del sarcófago proporciona, durante el siglo XII, un tipo de información difícil de encontrar: modelos no para vírgenes santas y mujeres enclaustradas, sino para las que viven en el mundo exterior: la madre buena del juicio de Salomón, las madres de los inocentes o Santa Isabel. Los temas del Juicio de Salomón y la parábola de las Vírgenes también eran raros en las tumbas contemporáneas¹¹⁸.

En el *sepulcro de Garcilaso de la Vega* (finales del siglo XII o comienzos del XIII), situado en la capilla de la Veracruz o de Doña Mencía López de Haro en el mismo *monasterio de Nájera*, se representa otra escena protagonizada por mujeres, dentro del ciclo de la Resurrección. Dicho ciclo es problemático pues los Evangelios no describen el momento en que Cristo, vuelto a la vida, abandona la tumba rompiendo la piedra que sellaba la bóveda sepulcral. Por esta causa, para representar el dogma de la Resurrección se acude al testimonio de las santas mujeres que se acercaron a la sepultura con ungüentos, aromas y mirra para ungir el cuerpo de Jesús (por eso se les llama Myrophores) encontrándola vacía. Son una, dos o tres Marías (María Magdalena, María Jacobi y María Salomé) que en lugar de Cristo, cuyo cuerpo había desaparecido, vieron a uno o dos ángeles que les anunciaron su Resurrección.

En el monumento funerario, sobre la tumba vacía se sienta un ángel comunicando a las santas mujeres que Jesús ha resucitado. Como es usual en la iconografía de esta escena, el ángel levanta la mano derecha para hablar con las Marías y señala con el dedo meñique de la izquierda el sepulcro. Las tres féminas avanzan en postura de tres cuartos, cubren su cabeza con toca y visten túnica talar de anchas mangas y manto del que sólo sobresalen las manos en las que transportan los botes de ungüentos. A pesar de su tremendo deterioro, presente sobre todo en las partes bajas de sus indumentarias y en sus rostros, es palpable el contraste entre su hieratismo, calma y quietud, y el movimiento del ángel¹¹⁹.

En el *cenotafio de San Millán de la Cogolla* (último tercio del siglo XII) en el *monasterio de Suso*, se esculpen otros personajes femeninos alusivos en este caso a la vida y milagros del santo¹²⁰. A la derecha de la cabecera de la estatua yacente (e izquierda del espectador) hay dos mujeres, una con gesto de dolor llevándose las manos a la cabeza en señal de hacer el *"planctus"*, tocada con velo, y otra a su lado de menor tamaño, más joven y sin velo, sentada en una silla y con un libro en las manos apoyado sobre un enorme atril. Para Álvarez-Coca¹²¹ es difícil identificar a la muchacha con el libro, mientras que la mujer podría ser o una plañidera anónima, o quizás Santa Potamia, virgen discípula de San Millán. Según otras opiniones¹²², aquí están representadas Santa Oria y su madre Amunia, anacoretas que hicieron vida eremítica en una cueva de Suso en el siglo XI.

118. VALDEZ DEL ÁLAMO, E., "Lament...", Op. cit., pp. 332, 333.

119. Este sepulcro fue estudiado por RUIZ MALDONADO, M., "Un sepulcro del arte 1200, en el monasterio de Santa María La Real de Nájera". *Goya*, núm. 226, Madrid, 1992, pp. 200-205.

120. Ver SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "El cenotafio de San Millán de la Cogolla en el Monasterio de Suso". *Berceo*, núm. 133, Logroño, IER, 1997, pp. 51-84.

121. ÁLVAREZ-COCA, M^a J., Op. cit., p. 73.

122. OLARTE, J. B. (Director), y otros, *San Millán de la Cogolla*. Madrid, Librería Editorial Augustinus, 1976, p. 158.

Pero junto a estas hipotéticas interpretaciones, se pueden ofrecer otras más convincentes. En total son cuatro grupos de figuras —tres monjes y dos mujeres—, con libros sobre atriles, las de la cabecera sentadas y las del centro arrodilladas, que no necesariamente han de identificarse con personajes concretos relacionados con la vida del santo. A Silva y Verástegui todas ellas le sugieren la celebración de alguna liturgia funeraria por la comunidad emilianense, como ocurre en el sepulcro del presbítero Bruno en la catedral de Hildesheim († 1194)¹²³. Y al igual que en esta tumba alemana, a los pies de la estatua yacente del cenotafio emilianense se han representado también los beneficiarios de las obras y milagros del santo. Si en aquella se esculpen asuntos referidos a la caridad y limosnas de Bruno, aquí son dos milagros “*post mortem*”, ocurridos ante la propia tumba de Emiliano, narrados por SAN BRAULIO en el siglo VI y por GONZALO DE BERCEO en el XIII: a la izquierda, el de los dos ciegos que recobraron la vista, y a la derecha, el de la resurrección de la niña del Prado. Esta última se representa como en una secuencia, en dos momentos diferentes de la acción: en primer lugar tendida con las manos cruzadas sobre el pecho, ya muerta, y delante con las mismas características físicas pero viva, de rodillas, con las manos juntas en actitud de rezo agradeciendo su resurrección. Silva y Verástegui relaciona a las dos mujeres de la cabecera con esta escena de la resurrección de la niña: la que se lleva las manos a la cabeza con gesto de condolencia podría representar el duelo que sucede a la muerte, y la joven que lleva el libro encarnaría la alegría recobrada por el milagro y la acción de gracias posterior, mediante el himno “*Te Deum Laudamus*” que aparece en el poema de Gonzalo de Berceo¹²⁴.

Para finalizar, los dos últimos sepulcros del arte románico riojano, los del matrimonio formado por *Doña Toda Pérez de Azagra* (primera mitad del siglo XIII) y *Don Diego López de Haro el Bueno* (comienzos de la segunda mitad de la misma centuria), en el claustro de los Caballeros del *monasterio de Santa María la Real de Nájera*¹²⁵, nos ofrecen imágenes de sexo femenino pero inmersas ya en un contexto temático prácticamente gótico: ceremonia del entierro, sepelio o inhumación del difunto con el cortejo fúnebre, en el que aparecen mujeres en actitud de dolor tanto laicas (damas de la corte), como religiosas (monjas). Aunque en muchos aspectos estas dos tumbas son góticas, su concepción y tipología es todavía románica, sobre todo la primera. La de Don Diego se encuentra en el límite entre ambos estilos, y por ello podría considerarse como la última tumba tardorrománica de nuestra región, o la primera protogótica¹²⁶.

123. SILVA y VERÁSTEGUI, S., “La escultura funeraria en el románico español”. *Hispania Christiana. Estudios en honor del Prof. Dr. José Orlandis Rovira en su septuagésimo aniversario*. Pamplona, Euna, 1988, p. 339.

124. SILVA y VERÁSTEGUI, S., *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*. Logroño, Gobierno de La Rioja, IER, 1999, p. 122.

125. Ambos sepulcros son estudiados por RUIZ MALDONADO, M., “Escultura funeraria del siglo XIII: los sepulcros de los López de Haro”. *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, t. LXVI, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1996, pp. 91-169.

126. El término “tardorrománico” es más preciso para aludir a la última fase creadora del estilo, que otros como “románico de transición” o “protogótico”. Se deben utilizar las expresiones “tardorrománico” o “protogótico” según queramos subrayar una prioridad esencial de uno u otro estilo, según nos interese incidir en lo que pervive o en lo que se renueva. Serían obras tardorrománicas las que presentan una pervivencia de las formas románicas, y protogóticas, las que introducen otras innovadoras. BANGO TORVISO, I. G., *El arte de la Alta Edad Media*. “Biblioteca Básica de Arte”, Madrid, Anaya, 1989, p. 85. Idem, “Crisis de una historia del arte medieval a partir de la teoría de los estilos. La problemática de la Alta Edad Media”. *Revisión del arte medieval en Euskal Herria*. Cuadernos de sección. Artes plásticas y monumentales. 15, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1996, p. 23.

