

**LA REPRESENTACIÓN DEL DIABLO  
EN LA ESCULTURA ROMÁNICA PALENTINA**

José Luis Hernando Garrido

Con la introducción de la plástica románica en los reinos de Castilla y León asistimos a una evidente caracterización negativa de la figura del demonio. Es cierto que en los grandes conjuntos monumentales galos de Conques, Moissac, Beaulieu, Autun o Vézelay, advertimos algunas de las más sugerentes figuraciones demoníacas, pero no es menos cierto que la Península fuera a la zaga. Por contra, los grandes programas iconográficos esculpidos en las portadas y en los capiteles del interior de los templos, en los claustros y atrios, los marfiles, las pilas bautismales u otros detalles marginales (canecillos, placas relivarias, ménsulas o impostas), incluirán múltiples representaciones del demonio. Estas demuestran una riqueza muy atractiva en cuanto a la plasmación de sus rasgos monstruosos. Desde San Isidoro de León a Santo Domingo de Soria y desde Santillana del Mar a Salamanca, podemos localizar multitud de ejemplos alusivos a la iconografía satánica.

Pero incurriríamos en un error si empleamos el calificativo de "imaginativos" desde un punto de vista estrictamente contemporáneo para definir estas representaciones. El artista medieval fundamenta su sistema de trabajo en la copia de modelos, reproduciendo estereotipos previamente validados, limitando lo creativo a casos muy contados, cuando la tradición plástica carecía de pautas concretas. Y siguiendo con los errores, caeríamos en otro si limitáramos esta visión a los ejemplos exclusivamente palentinos. Ceñir estas observaciones a un molde provincial de cuño moderno sería tan iluso como despreciar los magníficos demonios que aparecen en los capiteles del atrio burgalés de Rebolledo de la Torre por distar sólo cuatro kilómetros de la provincia de Palencia.

Otra cuestión que entraña mayor dificultad es establecer sus diferentes rasgos tipológicos, el carácter de la obra donde aparece, su consideración cronológica y su variabilidad iconográfica, en función de su relación con una u otra condenación. Distinguir entre la imagen de Satán y la de otros seres menores que lo acompañan, delimitando la jerarquía o mejor aún, entre lo estrictamente demoníaco y lo genéricamente negativo.

El tema, que había sido completamente ignorado desde el punto de vista artístico, cuenta con recientes aportaciones que facilitan perfectamente la tarea. El profesor Joaquín Yarza, que participa con una ponencia en este mismo volumen, ha dedicado modélicos trabajos al tema, desde sus clásicos estudios sobre las mansiones y los seres demoníacos de los Beatos hispánicos a la ponencia que presentó en el coloquio internacional de Niza en 1990 (*Démons et Merveilles au Moyen Age*) sobre el demonio en el románico español. Por ello es obligado tomar sus artículos como punto de partida. Con anterioridad y desde el punto de vista plástico, la consideración de lo demoníaco sólo había interesado a Churrucá cuando trató de ver en la miniatura altomedieval hispana influencias de la escatología musulmana, utilizó el trabajo de Asín Palacios sobre las fuentes islámicas en la *Divina Co-*

*media* pero sin calibrar los riesgos de la gran diferencia cronológica. En la década de los cincuenta, Gallardo, partiendo del capítulo dedicado por Émile Mâle a la mujer y el demonio en su *Arte religioso del siglo XII en Francia*, recogió un par de ejemplos burgaleses, en San Juan de Ortega y San Nicolás de Miranda de Ebro, donde el diablo aparecía junto a una fémina y ésta era acosada por serpientes de clara significación lujuriosa<sup>1</sup>.

Está claro que la caracterización plástica del demonio no es fruto del románico, la miniatura altomedieval hispana cuenta con una sólida tradición que arranca de la ilustración del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana<sup>2</sup>. También se localizan imágenes demoníacas en manuscritos otónidos y anglosajones, si bien son representaciones excepcionales que contrastan con la riqueza de detalles aportada por su propio informador: el arte bizantino, donde el diablo suele adoptar el cuerpo del pequeño etíope alado, vestido con sus propias y largas pelambreras y en perpetuo movimiento. A partir del siglo XI y a pesar de la rica iconografía demoníaca “reinventada” durante el románico y popularizada en el gótico, los análisis han sido escasos<sup>3</sup>.

Cuando Yarza aludía al diablo y a las mansiones infernales en los *Beatos* matizó cómo en el siglo X hispano existía ya una forma de representar al demonio. Este era un ser proteico y monstruoso, y lo que es más importante: fruto de la visión personal de cada miniaturista. Por otra parte, el infierno de los *Beatos* estaba repleto de animales monstruosos y de pecadores caídos.

En la miniatura hispana, ni existe una única forma de representación del diablo, ni éste posee siempre los signos de cruda negatividad que son distintivos del diablo románico.

En el *Beato* de El Burgo de Osma el demonio era un gran ser deforme, con cuerpo oscuro y boca desmesurada, cráneo blando y deshuesado. En el *Beato* de Saint-Sever posee deformidades, pero sin llegar a pintarse como un demonio románico, al estilo de las esculturas de Moissac y Conques.

En los *Beatos* altomedievales el demonio suele ser grande y oscuro, con cabeza monstruosa y deforme, peludo y estático (*Beatos* de Valcavado y de Girona). Sin embargo en otros manuscritos como los *Beatos* de Fernando I y de Silos, y partiendo del demonio que aparece en la denominada primera familia, se agudizan los rasgos negativos: el ennegreci-

<sup>1</sup> Émile Mâle: *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude iconographique sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, París 1924 (2ª), pp. 374-375; Próspero G. Gallardo: “Rutas compostelanas. El demonio del Languedoc”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* XX (1953-54), pp. 217-219.

<sup>2</sup> Joaquín Yarza Luaces: “Del ángel caído al diablo medieval”, en *BSAA*, XLV (1979), pp. 299-317, ahora en: *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona 1987, pp. 47-75; id.: “Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos”, en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del 'Comentario al Apocalipsis' de Beato de Liébana*, I/2, Madrid 1980, pp. 231-255. Una visión de síntesis en id.: “Funzione e uso della miniatura ispana nel X<sup>o</sup> secolo”, en *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Il secolo di ferro: Mito e realtà nel secolo X*, II, XXXVIII (1991), pp. 1047-1080; id.: “La miniatura altomedieval”, en *Historia del Arte de Castilla y León, Tom. I: Prehistoria, Edad Antigua y Arte Prerrománico*, Valladolid 1994, pp. 216-262.

<sup>3</sup> Por encima de todos Joaquín Yarza: “La présence du diable dans l'art roman espagnol: forme, déguisement, rôle”, en *Démons et Merveilles au Moyen Age. Actes du IVe Colloque International*, Nice 1990, pp. 195-241; anteriormente, Joaquín Yarza Luaces: “El Infierno del Beato de Silos”, en *Estudios Pro Arte* n° 12 (1977), pp. 26-39, ahora en id.: *Formas artísticas de lo imaginario*, pp. 94-118; Marisa Melero Moneo: “El diablo en la Matanza de los Inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana”, *d'art* n° 12 (1986), pp. 113-126. Para el gótico vid., p. ej., Josefina Planas i Bádenas: “El Misaal de Santa Eulalia”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVI (1984), pp. 33-62. Gerardo Boto Varela (Universitat Autònoma de Barcelona) prepara su tesis doctoral sobre los seres fantásticos en la escultura románica castellano-leonesa.

miento del cuerpo, la deformación de pies y manos y la mutación en una cabeza que progresivamente se va empequeñeciendo.

Es evidente que los *Beatos* más antiguos no dotan al demonio de rasgos específicamente negativos (incluso en el tardío *Beato* de Lorvão), con algunas excepciones como el *Beato* de Osma (1086). Los de la segunda familia, que inaugura el *Beato* de Magio, irán subrayando los rasgos monstruosos y de distorsión, anticipándose al diablo románico. Su rica variedad de formas y aspectos es resultado del quehacer de artistas, como Magio o Florencio, quizás imbuidos por la escatología musulmana y las visiones demoníacas de abolengo islámico.

A partir del *Beato* de Fernando I, con la incorporación de las nuevas corrientes plásticas, se advierten ya ciertos cambios. En una de las apariciones de Satanás, cuando se le hace prisionero en los abismos tras la derrota del dragón ante San Miguel y los ángeles de Dios, el diablo aparece como un personaje de color negro, sus perfiles están marcados en rojo, posee garras, larga cabellera y vistosos ojos blancos que fueron mutilados y rasurados por algún clérigo temeroso del hechizo. Se había dado paso a una usanza de monstruosidad que no era habitual. El artista del *Beato* de Fernando I deshecha la forma de representación tradicional, la del dragón y la del deforme demonio atado (recordemos que en el *Beato* de El Escorial el demonio era blanco (?), con manos y pies humanos, cabellera espinosa, cuerpo manchado de rosa claro y con ondulaciones rojizas que sugieren las llamas).

A medida que se introduce el románico en los reinos hispánicos, los *Beatos* sufren muy lentamente un claro cambio en cuanto a la forma de representar al demonio, así en el *Beato* palentino de San Andrés de Arroyo, es ya el típico de la tradición tardorrománica europea (animalístico, con espolones en las patas, cuernos y cuerpo peludo), preludiando casi el gótico [Figs. 11 y 12]. El artista románico castellano-leonés conserva una imagería demoníaca de singular riqueza que, para Yarza, “aseguraba su supervivencia”, si bien el románico, como arte “internacional” que fue, no tuvo acceso a los modelos de la miniatura mozárabe y se vio en la necesidad de crear otros nuevos.

La introducción de la reforma gregoriana y la superación de la tradición litúrgica hispánica coinciden con la llegada del primer movimiento artístico dotado de auténtica proyección suprarregional: el románico. Los monjes benedictinos acceden a una meseta que, lejos de palidecer con formas de arte marginales, había desarrollado con brillantez una especialidad exclusivamente monástica como fue la ilustración de manuscritos. Sin embargo asume con decidido empeño las nuevas corrientes escultóricas y arquitectónicas aportadas por el clero francés, valgan como ejemplos las cercanas realizaciones cluniacenses en la Tierra de Campos de la mano de las casas de Sahagún, San Zoil de Carrión o Dueñas.

Las vidas de los monjes del desierto coinciden en describir al demonio por su forma travestida, engañosa, con falsas apariencias que turbaban profundamente los sentidos de los eremitas de la Tebaida: mujeres, animales, falsos ángeles. A lo sumo se aventuran a hablar de su piel oscura y de su aspecto fantasmagórico. Autores cluniacenses como Raoul Glaber y Pedro el Venerable aluden al demonio en alguna de sus obras, si bien, sus escasos rasgos de identificación física no coinciden exactamente con los diablos que vemos en las pinturas murales o en las portadas románicas.

Santa Perpetua de Cartago imaginaba al diablo como una pavorosa bestia rampante “et erat sub ipsa scala draco cubans mirae magnitudinis qui ascendentibus suis pugnaturus mecum”<sup>4</sup>. En el *Evangelio de Nicodemo* es un monstruo tricéfalo, “tricapite”, que nos re-

<sup>4</sup> Que no parece tan patente en el sarcófago de Quintanabureba (Helmut Schlunk: “Zu den frühchristlichen Sarkophagen aus der Bureba (Prov. Burgos)”, en *Madriider Mitteilungen*, 6 (1965), pp. 146-149 y lám. 57. Para las refs. ss. vid. H. Leclercq: “Démon, démoniaque”, en *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, IV/1, París 1920. pp. 578-582.



Fig. 1  
Demonio. Detalle de la Psicostasis  
Capitel doble de la galería porticada de Rebolledo de la Torre (Burgos)



Fig. 2  
Avariento

Capitel doble de la galería porticada de Rebolledo de la Torre (Burgos)

cuerda a Cerberus, el perro del infierno. En la misma visión de Santa Perpetua se detallaba un aspecto que luego fue habitual en la miniatura bizantina: "et exivit quidam contra me Aegyptius foedus specie cum adiutoribus suis pugnaturus mecum". San Basilio y San Gregorio el Grande también imaginaron al etíope, así como el pseudo-Abdías: "Apparuerunt mihi duo viri Aethiopes qui me flagris caedebant [...] nigri, nudi, terribili vultu et ululantes dirasque voces emittentes abscedere", unos rasgos que no parecen muy alejados de los diablos medievales; el mismo San Agustín contaba la historia de un hombre que veía en sueños "a pueris nigris cirratis, quos intelligebat daemones, baptizari prohibitus fuisset".

En los textos patrísticos y en las vidas de santos, el diablo ejerce su acción como tentador, como embaucador del fiel, sometiéndole a pruebas constantes con el fin de desconcertarle y apresar su alma<sup>5</sup>.

Cuenta Rufino que durante los oficios en el templo, San Macario de Alejandría vio cómo una bandada de pequeños infantes, negros como los etíopes, revoloteaban entre los monjes que escuchaban los salmos, les rozaban los ojos y quedaban sumidos en un profundo sueño o introducían el dedo entre sus labios cuando bostezaban, algunos diablos ascendían por las cabezas y espaldas de los que todavía no habían sido hechizados.

Pero es en el desierto donde los demonios ejercen sus acosos más violentos, presentándose bajo turbador aspecto femenino y rogando a los eremitas ayuda para conducirse por el buen camino, algunos sucumbían dejándose abrazar, pero otros acogían a las tentadoras visitantes con piedras y hierros candentes. No faltan ejemplos de quienes fueron agredidos por los mismos agentes infernales: los santos galos Lupicino y Romano o el propio San Antonio, el más célebre entre sus víctimas cuya biografía redactó Atanasio.

Es evidente que con la proliferación de las vidas de los santos anacoretas, la figura del diablo salta a la literatura con una fuerza notoria. El eremita del desierto se enfrenta ante la soledad más absoluta sólo turbada por la tentación demoníaca, el diablo se enmascara con múltiples disfraces obligando al santón a ejercer una defensa permanente de lucha contra el mal. La angustia personal llamaba al maniqueísmo más radical.

Era una seducción permanente que aparecía emparejada con la lujuria, la mortificación corporal era su forma de combate. Entre los autores eclesiásticos de los siglos XI y XII los trabajos del diablo se perfeccionan, fructificando en la herejía. El demonio seguía apareciéndose bajo forma de mujer, de poeta de la antigüedad o de simple campesino, pero la herejía se manifestaba como locura contagiosa propagada por la seducción y la magia, y los heréticos eran considerados como obispos del diablo<sup>6</sup>. Lo desconocido o lo excéntrico

<sup>5</sup> Sobre el demonio en la patrística y escolástica vid. las excelentes compilaciones de E. Mangelot: "Le Démon d'après les pères", en *Dictionnaire de Théologie Catholique*, IV-1, París 1924, pp. 339-384; T. Ortolan: "Le Démon d'après les scolastiques et les théologiens postérieurs", en *Dictionnaire de Théologie...*, pp. 384-407; *Satan*, "Études Carmélitaines", 1952 (2ª); François Vandenbroucke: "Démons en Occident", en *Dictionnaire de Spiritualité, Ascétique et Mystique...*, III, París 1957, pp. 212-234; B. Studer: "Démone", en *Dizionario Patristico e di Antichità cristiane*, I, Roma 1983, pp. 910-918.

<sup>6</sup> André Vauchez: "Diablos et hérétiques: Les réactions de l'église et de la société en Occident face aux mouvements religieux dissidents, de la fin du Xe au début du XIIIe siècle", en *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale (secoli V-XI)*. XXXVI Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, II, Spoleto 1989, pp. 573-601. Sobre las implicaciones heréticas en el arte hispano vid. F. Javier Fernández Conde: "Albigenses en León y Castilla a comienzos del siglo XIII", en *León Medieval. Doce Estudios*, León 1978, pp. 95-114; Bonifacio Palacios Martín: "La circulación de los cátaros por el Camino de Santiago y sus implicaciones socioculturales. Una fuente para su conocimiento", en *En la España Medieval, III: Estudios en memoria del Profesor D. Salvador de Moxó*, II, Madrid 1982, pp. 219-230. Recoge el testimonio de Lucas de Tuy, que señalaba la presencia en León de cátaros hacia 1230. El autor alude al crucifijo con tres o cuatro clavos,

podían caer bajo la órbita de los demoníaco. Raoul Glaber citaba en sus *Cinq livres et ses histoires* (ca. 1040), cómo durante el abadiato de Odilon de Cluny, un monje español de paso por la gran abadía, descubrió a un impertinente chiquillo bajo el altar. Enfurecido lo atrapó con una horca e intentó empujarlo hacia un brasero. Este hecho fue interpretado por los monjes borgoñones más ancianos como una especie de ritual satánico. Vauchez infiere que este malentendido se produjo a causa de la asimilación entre lo satánico y lo insólito, interpretándose como una suerte de sortilegio diabólico<sup>7</sup>.

Señalaba Díaz y Díaz que en la literatura altomedieval del más allá, los personajes que residen en las regiones infernales visten de negro y poseen un aspecto temible, generalmente se les califica como etíopes, embrutecidos en su propio sadismo y prestando fidelidad al demonio, al que deleitan con nuevas almas condenadas. El autor cita un manuscrito de El Escorial del siglo X, un misceláneo formado por partes de varios códices donde aparecen vidas de santas relacionadas con la *Compilación* de Valerio del Bierzo; la descripción es ilustrativa al respecto: "y me llevó a una tierra tenebrosa y oscura, llena de estridores y de alboroto, y me mostró un horno de fuego ardiendo con pez hirviendo, y unos ángeles terribles de aspecto que estaban de pie ante el horno, cuyo tamaño era de gigantes; su aspecto era horrendo: sus ojos como un horno encendido, sus dientes como de león, sus brazos como vigas, sus uñas como de águila. Mirando hacia abajo ví a mi madre hundida hasta el cuello en el horno de fuego, rechinando sus dientes con el fuego, y un gran hedor de gusanos"<sup>8</sup>.

Entre las visiones de los anacoretas del noroeste peninsular a fines del siglo VII destacamos la del monje Bonelo. Personaje que durante su juventud había fracasado al abordar la vida eremítica y volvió a intentarlo en las cercanías de León, quizás en la basílica martirial de Marialba. En su descripción alude al infierno, hasta donde fue acompañado por un ángel maligno que lo sumergió en un profundo pozo: "descendí una altura enorme, doble que la anterior, hasta llegar a lo profundo del infierno; y luego me condujeron a la presencia del impiísimo diablo. Era terrible y espeluznante, sujeto con unas fortísimas cadenas, y en su cabeza estaba posada un ave de hierro semejante a un cuervo; en ella se amarraba el remate de sus cadenas"<sup>9</sup>. Los relatos de Baldario, Máximo o Valerio son fruto de una visión muy peculiar, la de los eremitas del mundo visigodo tardío, emparedados entre los covachos excavados en los Montes Cantábricos, las rocas del Valle del Silencio, en las sierras burgalesas y riojanas o en el Valderredible, muy próximo al noreste palentino<sup>10</sup>. Pero la contemplación del diablo románico nos revela otros caracteres fisonómicos.

---

imagen que marca en definitiva la transición del románico al gótico, junto a Diego García de Campos, es reacio a adoptar los tres clavos para evitar la polémica cátara; vid. Manuel Alonso: *Planeta (obra ascética del siglo XIII)*, Madrid 1943, pp. 364-374. Sobre la figura del eclesiástico palentino vid. además Manuel Alonso: "Diego García", en *Dictionnaire de Spiritualité, III*, París 1957, pp. 871-873; Sandalio Diego: "La mediación de María en Diego García de Campos", en *Miscelánea Comillas*, I (1943), pp. 45-69. Para un programa más complejo vid. Robert Favreau: "L'inscription du tympan nord de San Miguel de Estella", en *Bibliothèque de l'École des Chartes*, CXXXIII (1975), pp. 237-246; Javier Miguel Martínez de Aguirre Aldaz: "La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico", en *Príncipe de Viana*, XLV (1984), pp. 439-461, donde se analiza el trasfondo anticátaro que puede subyacer en la portada navarra.

<sup>7</sup> A. Vauchez: op. cit., p. 593 y nota 64.

<sup>8</sup> Manuel C. Díaz y Díaz: *Visiones del más allá en Galicia durante la Edad Media*, Santiago de Compostela 1985, p. 18.

<sup>9</sup> Manuel C. Díaz y Díaz: op. cit., p. 54.

<sup>10</sup> Recordemos al respecto la iglesia de Olleros de Pisuerga, el ermitorio de la cueva de San Clemente de Cervera de Pisuerga, junto al que se levantó una humilde iglesia románica, y los de Cezura, Arroyuelos, Santa María de Valverde y Presillas de Bricia.

Al escultor y al miniaturista románico no le quedó otra posibilidad que formular al diablo “ex novo”, ciñéndose a conceptos tan polisémicos como los de animalidad, negritud, monstruosidad y travestismo.

Algún intento ha habido por espigar en los pocos documentos castellanos de fines del siglo XII los terrores propios del infierno, al mismo tiempo que se identificaba a las personalidades más destacadas del Averno. López de Ocariz habló en esta misma sala del interés de las cancillerías reales por pretender canalizar el horror al infierno “como aparato coercitivo para el cumplimiento de sus disposiciones”<sup>11</sup>. En muchos documentos del reinado de Alfonso VIII se cita a Judas traidor condenado en el profundo infierno, a Leviatán en el báratro, a Datán y Abirón tragados por la tierra, todo ello combinado con otros castigos pecuniarios más tangibles que seguramente aterraban más y mejor, ya que como precisa el escatocolo de un documento de 1193: “ciertamente ha muchos hombres que, no temiendo los suplicios que han de venir, se intimidan más por un presente penoso que por el futuro, en consecuencia impongo sin remisión un castigo al perverso violador de este acta, de modo que para la redención de su culpa pague mil maravedises al rey” (en suma, la justicia real como plenipotenciaria de la justicia divina)<sup>12</sup>.

En muchos documentos palentinos de los siglos XI y XII se citan fórmulas como: “illa maledictio quam omnipotens Deus per Eliam prophetam super genarios misit, quos ignis de celo cremavit, [...] sed uiuus in infernum descendat cum Pilato et cum Datan et Abiron, quem terras uiuos obsoruit, et cum Iuda, traditore Domini...”<sup>13</sup>, o “sit excommunicatus et a liminibus Sancte Matris Ecclesie separatus et cum Datan et Habiron, quos terra terribiliter absorbuit, penis perpetuis deputatus et cum Iuda traditore in inferno inferiori sine fine cruciatus, et, insuper, exoluat predicto priori aut prescripte ecclesie uoci M libras auri...”<sup>14</sup>, e incluso “sicut deglutiuit Datan et Abiron...”<sup>15</sup>. Cuando la condesa doña Teresa donaba a Cluny el monasterio de San Zoil en 1076, manifestaba: “Si, autem, inspirante diabolo, aliquis fecerit iniusticiam uhic monasterio, aut fratribus in ipso loco degentibus non requiratur regis vel alicujus potestatis protectio, sed potius precepto fratrum Cluniacensium adhibeatur ujus supradicte comitisse, scilicet domine Tarasie, defensio filiorum vel parentum”<sup>16</sup>. Pero de cara a la plasmación gráfica del diablo y a pesar de la jurídica “publicidad infernal”, las descripciones son desesperantemente escuetas.

Las cláusulas penales son comunes en los documentos hispanos desde fines del siglo IX al XIII, las más de las veces inspiradas en anteriores documentos pontificios que ejercían la función de anatema, de “poena spiritualis” para solicitar la cólera de Dios. Sin embargo,

<sup>11</sup> José Javier López de Ocariz y Alzola: “El temor al infierno hacia 1200. Análisis iconográfico de la anástasis de Armentia (Alava)”, en *II Curso de Cultura Medieval. Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo 1990, pp. 253-254 y ss. En el “descensus ad inferos” de Armentia aparecen ocho seres diabólicos (una cabeza de medusa y siete seres flotantes en torno), entre ellos hay un diablo que aparece de perfil y desnudo, excepto con un faldellín llameante ceñido a la cintura (como en Souillac, donde el diablo tienta al monje Teófilo, o en Angouleme, Conques, y en la portada de Platerías), de rostro simiesco, con cabellos llameantes y cuernos que cuelgan de la nuca hacia atrás, garras y piel escamosa, con el pecho lleno de arrugas que delatan su espantosa vejez.

<sup>12</sup> J.J. López de Ocariz: op. cit., p. 263.

<sup>13</sup> Julio A. Pérez Celada: *Documentación del monasterio de San Zoilo de Carrión (1047-1300)*, Palencia 1986. doc. 4 [testamento de doña Mayor de 1066].

<sup>14</sup> Julio A. Pérez Celada: op. cit., doc. 23.

<sup>15</sup> Julio A. Pérez Celada: op. cit., doc. 30.

<sup>16</sup> Julio A. Pérez Celada: op. cit., doc. 7.

en el *Fuero* de León, otorgado por Alfonso V en 1017, tras reglamentar sus cuarenta y siete preceptos, dedica una última imprecación lapidaria a cuantos incumplieran con las normas: "Quien de nuestro o de extraño linaje intentare a sabiendas quebrantar esta nuestra constitución, quebradas las manos, los pies y la cerviz, sacados los ojos, derramados los intestinos y herido de lepra, así como de la espada del anatema, padezca las penas de la condenación eterna con el diablo y sus ángeles"<sup>17</sup>. Es evidente que tal crudeza iba mucho más allá de la simple amenaza espiritual, el infierno parece imaginarse con toda la ferocidad del dolor físico, sin duda esto lo hacía mucho más terrible. En este caso las penas del infierno y las penas del tribunal parecen confundirse. No podemos descartar que el artista pudiera recurrir a las brutalidades de los jueces para describir un Juicio Final apestado de azufre.

Para B. Mariño las torturas con que los burgueses de Sahagún habían mortificado a los habitantes de las villas próximas durante las revueltas de inicios del siglo XII, traslucen personalidades demoníacas y un carácter cuasinfrenal: "Pues ¿qué lengua podría decir o corazón podría pensar cuántos escarnios façían a las mugeres, cuántas burlas a los biejos, cuánta ynpiedad a los mançevos e aún a los ynfantés, cuánta crueldad façían e usavan? Por çierto, si aquel poeta e eloqüente Maron resuçitase de los ynfiernos, e Obidio Naso, e enseñando, saliese de la sepultura, daría lugar a esta materia e non satisfaría a su grande abundança". En la referencia a Ovidio y Virgilio existe un claro componente de castigo infernal, y si no, veamos como el monje anónimo detalla en la crónica cómo los burgueses "mesclavan cuerdas mui sotiles de cáñamo e de lino, e a los mezquinos captivos colgaban atándolos fuertemente por los dedos polgares de las manos; e a otros por los miembros biriles e genitales; e a otros, por alguno de los pies, sometiéndoles fumo a las narices. E así los aquexaban los carniçeros, feriéndoles fuertemente e açotando con açotes de toro e clamando: 'do, da' [...] A otros con tenaças de fierro les arrancavan los dientes por fuerça de la quixada, non todos de una bez, más oi, uno: cras, otro; e otro día, el tercero, porque la pena prolongada fuese más alargada [...] después de luenga fanbre, como sus tripas e estentinos, por causa de la gran fanbre, ya fuesen çerrados e quisiesen comer el pan, los dichos estentinos ya mucho enflaqueçidos, morían de hinchazón"<sup>18</sup>. En tales suplicios podríamos advertir alusiones a las penas infligidas por la justicia medieval; para Mariño, es posible que los truculentos castigos infernales de la portada de la Magdalena de Tudela o del tímpano de Conques tuvieran su inspiración directa en macabros tribunales de justicia. Con penas así de sutiles se ilustró un ejemplar de las *Costumbres de Toulouse* de 1296.

Es cierto que entre los siglos IX y XII pocos escritos teológicos prestan un especial interés por el demonio, considera Vandembroucke que esta carencia parece suplirse con un resurgir de la demonología popular. La superstición se funde con la antigua creencia en un demonio tangible que la iglesia nunca pudo exterminar. Se daba rienda suelta a la imaginación, los hombres podían convertirse en bestias salvajes capaces de los más horribles crímenes, el miedo al bosque y la creencia en la licantrópía se superpone a la brujería adicta al *sabbat* satánico, mucho menos inocente que las celestinas componedoras de fil-

<sup>17</sup> Justiniano Rodríguez: *Los fueros del Reino de León, II: Documentos*, León 1981, p. 22; Rogelio Pérez-Bustamante (coord.): *El Fuero de León. Comentarios*, s. l. 1983, p. 133; *El Reino de León en la Alta Edad Media, I: Cortes, Concilios y Fueros*, León 1988, p. 545.

<sup>18</sup> Beatriz Mariño: "El Infierno del Pórtico de la Gloria", en *Actas de Simposio Internacional sobre 'O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo'*, Santiago de Compostela 1988, La Coruña 1991, pp. 383-395. Alude a las *Crónicas Anónimas* de Sahagún.



Fig. 3

Matanza de los Inocentes. Herodes junto al consejero satánico  
Detalle de capitel. Cabecera de la iglesia de Santa Cecilia en Aguilar de Campoo (Palencia)

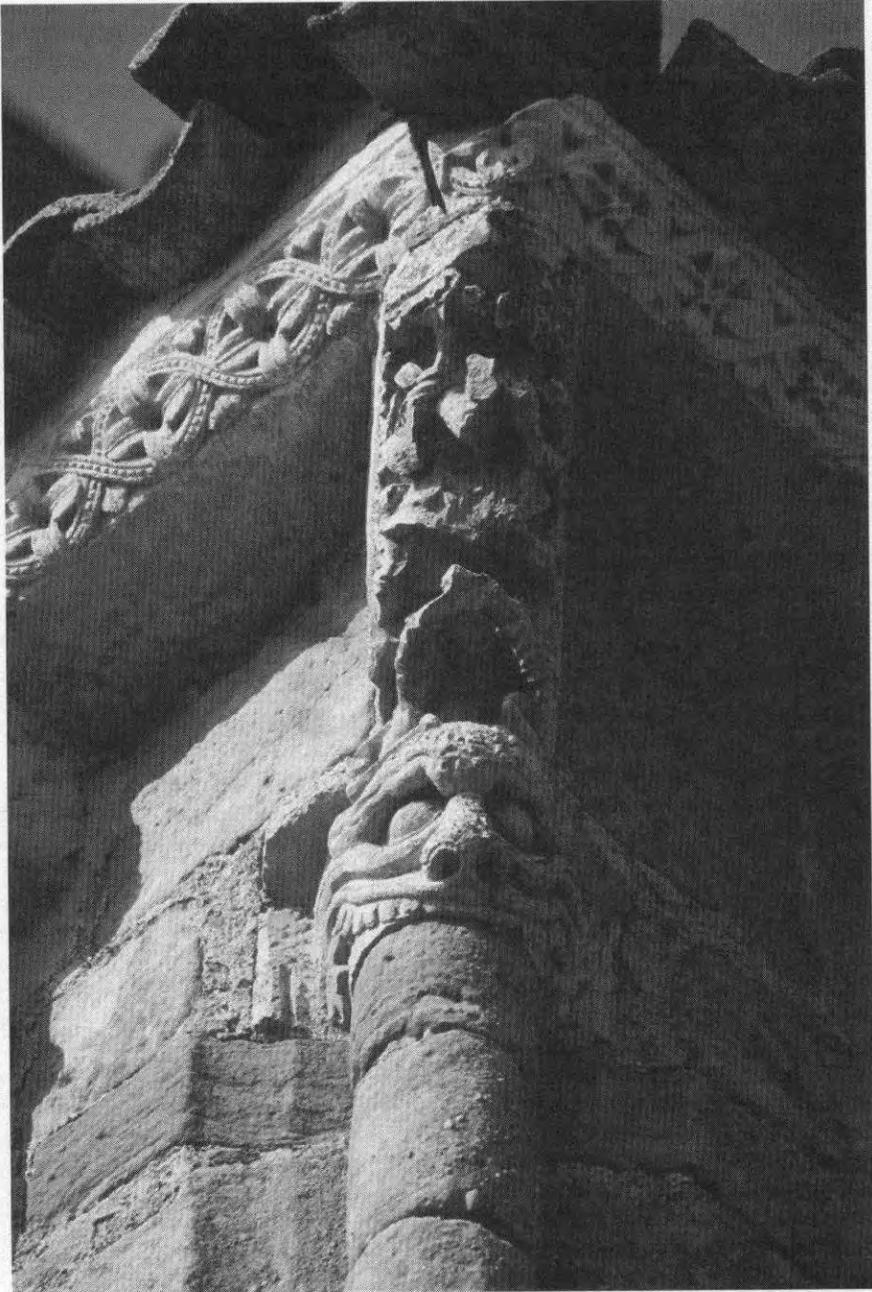


Fig. 4  
*Glouton*

Angulo sudoeste. Galería porticada de Rebolledo de la Torre (Burgos)

tros<sup>19</sup>. La demonología oficial se limitó a admitir el ideario de la patrística tradicional. Así Pedro el Venerable (+1156), San Anselmo (+1109) o San Bernardo (+1153) siguen similar concepción sobre la caída del demonio debida al orgullo, a su vil intento por equipararse con la sabiduría divina. El diablo se precipitó en nuestra atmósfera y está vinculado con la psicología de la tentación, al modo antoniano, con la concupiscencia carnal glosada por Bernardo. Pedro Lombardo insiste sobre la incorporeidad de los ángeles caídos, aunque creados buenos y justos, jamás alcanzaron status de bienaventurados. Pueden sustancializarse en el cuerpo del hombre, al modo evangélico, pero son purgados mediante el sacramento de la confirmación. Vemos pues cómo esta dirección de pensamiento nunca sobrepasó el plano teórico, despreciando el tono descabellado de la superstición popular. El planteamiento patrístico concibe a Satán como el ángel caído, de una pérfida belleza que antitéticamente sólo se inscribe en un plano teológico (Agustín en *De divinatione daemonum* aboga por una caída sin llegar a revestirse de corporeidad). Por contra, los demonios de la *Vita Sancti Antonii* adoptan formas seductoras, como “personificaciones del vicio”<sup>20</sup>, ante las que los seres humanos, como herederos del pecado, pueden verse fulminados. El mismo Agustín no dudaba en afirmar que “omnes propter Adae peccatum traditi in potestatem diaboli”, sólo mitigable por el rito del bautismo. Junto con el implícito exorcismo simbolizado por el bautismo, el cristiano debe librar combate aprovechando las armas del estoicismo y el invencible signo de la cruz. Las primeras reflexiones del historiador del arte actual pasan pues por rechazar una introversión apologética de los artistas del románico. Al carecer de modelos literarios, las imágenes del diablo pudieron tener mucho que ver con las híbridas y variopintas creaciones fraguadas por la piedad popular. Sólo Diego García de Campos dejaba constancia de la existencia de ciclos pictóricos en los templos “in picturis ecclesiarum quae sunt quasi libri laicorum, hoc representatur nobis”<sup>21</sup>, ejemplos apocalípticos de la victoria de Miguel sobre el dragón (“Videbam sathan quasi fulgur de celo cadentem”).

Pero pasemos a lo específicamente plástico. En un capitel del interior de Autun se representa la caída de Simón el Mago, a su diestra aparece un demonio cornudo y burlón que enseña la lengua, posee pelambreira llameante y garras de felino. En la sala capitular, otro capitel ilustra el ahorcamiento de Judas, el demonio de la derecha mantiene la cabellera llameante, pero esta vez se parece más a un ser humano alado aunque asexual, tiene el cuello alargado y las orejas puntiagudas, sus miembros son fibrosos y posee una extraña mueca facial; otro compañero diabólico presenta similares rasgos, aunque porta cabellos rizados, lo que le confiere evidentes signos de negritud. Pero entre todos los seres demoníacos concebidos por Gislebertus hacia mediados del s. XII, los que aparecen en la psicostasis del soberbio tímpano resultan los más audaces. De expresiones feroces, están sometidos a una estilización casi cadavérica. Sus alargadas garras aplastan los cráneos de los seres condenados y parecen vociferantes, como emitiendo alaridos terroríficos. Algunos de sus miembros se convierten en sapos y serpientes, añadiendo una significación lujuriosa adicional. Está claro que son el otro platillo de la balanza, en brutal contraste con la serenidad de San Miguel, victorioso sobre la desaforada malignidad. En el pesaje de las

<sup>19</sup> F. Vandenbroucke: op. cit., pp. 219-220.

<sup>20</sup> F. Vandenbroucke: op. cit., p. 215.

<sup>21</sup> “Non enim sufficit michaeli drachoniatum luciferum plantis spiritualibus consulcare, nisi celesti quodam venabulo, rictus eius terribiles et vasta precordia percuntetur, et ultero ferro secreta etiam rimetur viscera maledicti, donec teste cuspe cristatum letaliter dorsum transverberat et perstringit” (M. Alonso: op. cit., p. 367).

almas de Autun veremos algunos de los rasgos más repetidos en la iconografía del diablo románico: el faldellín sujeto con cinturón, recordándonos a los sátiros clásicos, las desproporcionadas extremidades inferiores, los tensos tendones del cuello y los cabellos erizados en mechones. En otros capiteles que ilustran las tentaciones de Cristo y la historia del rico Epulón y del pobre Lázaro volveremos a encontrar similares rasgos fisonómicos.

En el interior de la Madeleine de Vézelay una cesta plasmó las tentaciones de San Antonio, otra el combate entre ángeles y demonios; en ambas, ahora en el Museo Lapidario, la figura del demonio, alado, vociferante y con cabellos llameantes, sigue las pautas de Autun. Cuando es Rafael quien somete al demonio, a éste se le añaden cola y espolones.

En el Infierno del tímpano de la portada occidental de Conques, Satán preside los suplicios de los condenados. Aparece sedente, como en el "Descensus ad inferos" del *Beato* de Girona, pisoteando con sus pies a un sentenciado, un par de culebras se enredan entre sus piernas y su mano diestra. Porta el pecho desnudo y los típicos cabellos puntiagudos, de su rostro fluye una expresión entre socarrona y confiada, deleitándose en la contemplación de los más horrendos castigos. A su derecha, un asistente parece informarle acerca de los detalles escabrosos de la jornada laboral. La caterva de lacayos que infringe las penas constituyen réplicas menores del príncipe de las tinieblas. Dentro de una indudable variedad física, son excelentes ejemplos del característico demonio románico, algunos con faldellín, otros con rasgos caricaturescos, los hay con cornamenta, de caras deformadas o con rostros de murciélago. Pero todos parecen deleitarse en su actividad, degüellan, despellejan, estrujan y achicharran, arrancan la lengua de los perjuros, devoran las pieles asadas, armados con picas, mazas y espadas destronan al mal gobernante y cuelgan por los pies, como en el Pórtico de la Gloria, a los condenados por gula. El falsificador de moneda es obligado a ingerir el fundente del crisol, una pareja de adúlteros va a ser ahorcada, ni los monjes perversos ni los heréticos salen indemnes. Una inscripción detalla: "O PECCATORES TRANSMUTETIS NISI MORES JUDICIUM DURUM VOBIS SCITOTE FUTURUM" (Pecadores, si no corregís vuestras costumbres, sabed que sufriréis un duro juicio).

Aunque más tardía, la Puerta del Juicio de la catedral de Tudela, nos reserva otra serie de castigos infernales que han sido puestos en relación con fuentes musulmanas, sus hadices escatológicos pudieron seducir poderosamente a los escultores de una localidad navarra en contacto con una importante minoría islámica. A la hora de representar los castigos concretos en las arquivoltas, M. Melero sugiere que algunos pasajes de la *Ascensión de Mahoma*, quizás transmitidos oralmente, proporcionarían información válida. Dos diablos hacen beber un material incandescente a dos personajes desnudos en clara alusión a la glotonería y su afición desmedida por la bebida. Otros demonios obligan a tragar una gran piedra a un condenado por avaricia. Los adúlteros están colgados por los genitales de una barra que sostiene otro ser diabólico, su composición parece recordar una metopa con Hércules y los Cércepos de un templo griego arcaico<sup>22</sup>.

En Moissac, Beaulieu y Souillac la figura del demonio posee mayor grado de corporeidad, mayor monstruosidad y sin las concesiones a lo satírico que desde nuestra visión actual advertimos en Conques. Bien barrigudo, con faldellín de tela y marcado esternón, le crecen varios mechones en la parte posterior de las piernas y tiene una larga cola. Pero lo más característico es su rostro, entre humanoide y animal, con rasgos porcinos y mecho-

<sup>22</sup> Para estos temas, vid. Marisa Melero Moneo: "Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra)", en *Actas del Vº Congreso Español de Historia del Arte, I*, Barcelona 1984, pp. 203-215. Una versión en favor de las fuentes occidentales en Beatriz Mariño: "Sicut in terra et in inferno. La portada del Juicio de Santa María de Tudela", en *Archivo Español de Arte*, CCXLVI (1989), pp. 157-168.

nes en su frente. Un demonio similar, con visos de cinocéfalo, aparece en Uncastillo, donde los débitos languedocianos son evidentes.

En uno de los capiteles situados frente al infierno del Pórtico de la Gloria, un demonio arranca con una tenaza la lengua del condenado (el mismo castigo se aprecia en Conques, Bois-Sainte-Marie, [Saône-et-Loire], Tournus y en un capitel de la girola de la catedral de Ávila) [Fig 12]<sup>23</sup>. Éste presenta aspecto más antropomorfo, aunque su cuerpo se cubre enteramente de vello, un asistente, con faldellín y un rostro chato en la línea de Moissac, presta su malévolamente ayuda, estirando del brazo del diablo ejecutor. No seguiremos en esta línea, las escuetas descripciones son un anticipo de las conclusiones, y entre éstas destaca una fundamental: el carácter multiforme del demonio.

En muchas ocasiones, es el propio contexto de la escena lo que tiende a resaltar el valor de lo desconocido, de lo horripilante. Una especie de recurso de antítesis para fomentar los valores salvíficos. Quizás en los temas dedicados a ilustrar el peso de las acciones morales (la psicostasis), los rasgos de monstruosidad sean más evidentes, a fin de cuentas el terror hacia lo desconocido se manifestaba en términos de irrealidad, y enfatizando los rasgos de la malignidad se potenciaba la fuerza de San Miguel y de los elegidos.

A decir verdad, el 20% de las apariciones demoníacas en la escultura románica palentina se ciñen al tema del pesaje de las acciones morales. Vallespinoso de Aguilar y su réplica en Villanueva de la Peña están hermanadas dentro de la misma tradición plástica [Figs. 1 y 8], más hacia el sur, en Valle de Cerrato la psicostasis aparece en los capiteles de una portada de inconfundible factura gótica, junto a la escena se distinguen varios personajes deteriorados, sólo el cabello llameante de uno de ellos permite identificarlo con un ser demoníaco. En todos los casos el demonio mantiene un tipo bípedo pero pierde su apariencia humana, es asexuado, los pies son sustituidos por garras y la totalidad del cuerpo se cubre con poblado vello, acercándose al demonio del capitel custodiado en la Colección George Grey Barnard (Philadelphia Museum of Art), donde aparece arrancando la lengua de un avariento [Fig. 13]. Los rasgos faciales son decididamente animalísticos. En un canecillo de Matalbaniega, advertimos la presencia de un ser demoníaco, dotado de cornamenta, mantiene rasgos grotescos y extremidades desproporcionadamente largas, si bien aún no se ha despegado del aspecto antropomórfico; a su derecha, otra pieza representa a la lujuria, imagen que entronca con la clásica Madre-Tierra, se trata de una mujer cuyos pechos son mordidos por serpientes (como en la pila bautismal de Rebanal de las Lllantas y en capiteles de Villanueva del Río y San Isidro de Dueñas)<sup>24</sup>. La asociación del diablo cornudo y de la lujuria se dio también en una extraña columna procedente de Armentia (Alava)<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> B. Mariño: *El infierno del Pórtico de la Gloria*, pp. 383-388.

<sup>24</sup> Vid. Jacqueline Leclercq-Kadaner: "De la Terre-Mère à la luxure. A propos de 'La migration des symboles'", en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVIII (1975), pp. 37-43; Joël Saignieux: "Culture religieuse et culture profane. Les représentations de la luxure dans l'art français du XIII<sup>e</sup> siècle", en *Cultures populaires et cultures savantes en Espagne du Moyen Age aux Lumières*, París 1982, pp. 81-91.

<sup>25</sup> José Javier López de Ocariz y Alzola: "Un ejemplo originario de Armentia, sobre la 'formosa deformitas' de San Bernardo", en *Lecturas de Historia del Arte*, II (1990), pp. 227-233. Vid. además id.: "La serpiente a escena. Cuarenta representaciones con serpientes en el románico alavés", en *Kultura. Cuadernos de Cultura*, n° 11 (1987), pp. 9-24. La serpiente fue demonizada por el cristianismo simbolizando el pecado y protagonizando la ejecución del castigo. Algunos casos con ofidios de Santa María de Siones (Burgos) en Paloma Rodríguez-Escudero Sánchez: *Arquitectura y escultura románicas en el Valle de Mena*, Salamanca 1987, pp. 174 y 178.

No detectamos ningún demonio presto a exhibir sus órganos sexuales, como el Atimos del Infierno del *Beato* de Silos o la lúbrica “diablesa” de Santa María de Belloch en Santa Coloma de Queralt. Pese a todo, entre los canecillos de Cillamayor y Matalbaniega, como en Cervatos y Elines, comprobamos la presencia de sodomitas y exhibicionistas que ostentan marcados genitales, la proximidad de la figura del diablo es fácilmente asociable.

En la mayoría de los demonios del románico castellano, los cabellos están formados por greñas llameantes. Así lo comprobamos ya en las figuras de Barrabás y Atimos del *Beato* silense. Para los pintores y escultores medievales, la cabellera llameante era un claro indicio de perversidad intrínseca, propia de los seres bajos, desde los locos a los vanidosos y desde los extravagantes al propio Anticristo<sup>26</sup>. Las mismas bailarinas lujuriosas de Agüero, Arenillas de San Pelayo, Carrión de los Condes y Moarves se caracterizan por poseer una larga y erizada cabellera que cae en tirabuzones ondulantes. Sus actitudes provocativas y la inaudita pirueta a la que someten sus talles identifican bien a la música profana y “luxuriantis”, aquélla que tantos autores repudiaron por obscena y banal<sup>27</sup>. El propio Honorio de Autun, hacia 1120, definía a los juglares como “ministros de Satán” sin ninguna esperanza de redención; durante la segunda mitad del siglo XII Pierre el Chantre los describió como “ralea de monstruos”.

Pero, volviendo al demonio, como polo opuesto de la psicostasis, éste aparece claramente en un bajorrelieve del intradós de la portada de la iglesia de Villanueva de la Peña [Fig. 8], se trata de una prolongación de los capiteles, a modo de friso corrido, en una disposición que delata cierto goticismo.

En el lado izquierdo se representó la típica escena de las mujeres -portadoras de los jarritos con unguentos- ante el sepulcro vacío de Cristo, el ángel dispuesto en la esquina, recibe al cortejo femenino. A su izquierda, en el frente de la portada, dos evangelistas sostienen sendos libros abiertos sobre sus rodillas. Todos los personajes se disponen bajo toscos arquillos de medio punto que nos recuerda similar presentación en el capitel procedente de la iglesia del monasterio de Aguilar de Campoo y otros casos en el claustro del mismo cenobio, Quintanilla de la Berzosa o Santa Eufemia de Cozuelos.

En el lado derecho el escultor representó una psicostasis. El demonio con el acostumbrado cuerpo velludo -como los de Vallespinoso y el de la pila de Calahorra de Boedo- intercede con su mano sobre el platillo izquierdo de la balanza cuyo fiel es sujetado por una máscara superior. En el lado opuesto, San Miguel procede al pesaje de las acciones del finado. Sobre el platillo más próximo al arcángel se aprecia un pequeño cuerpo desnudo, al lado del maligno parece verse una cabecita o alma. A la derecha de la psicostasis, en el frente de la puerta, San Miguel actúa como psicopompo y guía de almas, un personaje cubierto con el sudario yace en el lecho mortuorio junto a otro erguido con tocado femenino. ¿Sería posible hablar de mujer apocalíptica tal y como se ha interpretado para Estrella? La idea resulta de cualquier modo aventurada<sup>28</sup>.

El estilo del relieve es rudo y popular, prestando mayor atención al tratamiento de los mantos, bajo los que asoman túnicas con finos pliegues verticales perfectamente empare-

<sup>26</sup> Vid. François Garnier: *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, París 1982, pp. 137-139; id.: *Le langage de l'image au Moyen Age. II: Grammaire des gestes*, París 1988, pp. 78-80.

<sup>27</sup> Sobre la diferencia entre música sacra y profana vid. R. Hammerstein: *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern und München 1974, pp. 13-93.

<sup>28</sup> Sobre su plasmación iconográfica vid. M<sup>a</sup> Luisa Melero Moneo: “La Mujer Apocalíptica y San Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella”, en *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, IV (1994), pp. 166-173.



Fig. 5  
Demonio acosando al avariento  
Portada de la iglesia de Santa Cecilia en Vallespinoso de Aguilar (Palencia)



Fig. 6

Demonio acosando a un avariento

Canecillo. Granero de la iglesia parroquial en Pozancos (Palencia)

jables con la portada de Vallespinoso de Aguilar, la misma peculiaridad se aprecia en el sudario del sepulcro vacío. Esta curiosa modalidad de pliegue vuelve a aparecer en los capiteles del atrio de Quintanilla de la Berzosa, hastial de San Pedro de Becerril del Carpio y cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. El tratamiento de los cabellos del cortejo femenino remite de nuevo a Vallespinoso, donde está la fuente de inspiración de los canteros de Villanueva de la Peña [Fig. 5]. Por lo demás, el tema de la *visitatio sepulchri* fue habitual para los talleres del foco de Aguilar de Campoo durante las últimas dos décadas del s. XII (capitel del triunfal de Lebanza, pilas de Colmenares y Calahorra de Boedo, claustro de Cozuelos e intradós de la portada de Revilla de Santullán).

Conocemos bien la casuística estilística de la cabecera de Vallespinoso<sup>29</sup>, claramente emparentada con Rebolledo de la Torre, donde Juan de Piasca intervino en 1186. Su portada, sin embargo, parece una obra más tosca y ligeramente posterior, con elementos distintivos de los talleres concedores de la escultura de San Andrés de Arroyo y claustro de Santa María la Real de Aguilar (vid. la arquivolta con bayas y cintas eslabonadas). La figura del alargado dragón que muerde el escudo de su atacante en el friso izquierdo es similar a la plantilla utilizada en el triunfal de Villavega de Aguilar, claustro de Santillana y pilas bautismales de Cantoral y Renedo de Valdavia. Pero parece más posible que el origen del modelo se localice en la propia galería porticada de Rebolledo de la Torre, siendo reproducido en el triunfal izquierdo de Vallespinoso. Lo mismo podemos decir de los centauros, arpías y basiliscos en los capiteles del lado derecho. Por otra parte, la progenie andresina de algunas cestas queda lejos de toda duda. Por ello la portada de Villanueva de la Peña puede datarse en una fecha bastante avanzada dentro del s. XIII.

Iconográficamente, la identidad entre Vallespinoso y Villanueva es completa, el análisis estilístico no hace sino reforzar la filiación. Parece normal que se represente una psicostasis junto a la *visitatio sepulchri*<sup>30</sup>, la redención avanzada por Cristo afectará a los creyentes tras el juicio del alma, un tema propicio pues para una portada y cuya representación más brillante se dio en S. Miguel de Estella<sup>31</sup>. Es interesante señalar cómo -también en la por-

<sup>29</sup> Miguel Ángel García Guinea: *El Arte Románico en Palencia*, Palencia 1975 (1961), p. 214; id.: *Monasterio de San Andrés de Arroyo, Becerril del Carpio: Iglesia de San Vicente, iglesia de Santa María. Vallespinoso de Aguilar: iglesia de Santa Cecilia*, Palencia 1992, pp. 51-53.

<sup>30</sup> *Mat.* XXVIII, 1-10; *Marc.* XVI, 1-8 y *Luc.* XXIV, 1-12. Sobre el tema vid. E. Mâle: op. cit., pp. 125 y ss.; K. Young: *The drama of the medieval Church*, I, Oxford 1932, pp. 210 y ss.; Manuel Trens: *El arte de la Pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII)*, Barcelona 1945, p. 49; R. Louis: "La visite des saintes femmes au tombeau dans le plus art chrétien", en *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, ser. 9, 3 (1954), pp. 109-122; Luis Réau: *Iconographie de l'art chrétien*, tom. I-I, París 1957, pp. 541-542; Gabriel Millet: *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments...*, París 1960, pp. 517 y ss.; H. Le Roux: "Les mises au tombeau dans l'enluminure, les ivoires et la sculpture du IXe au XIIe siècle", en *Mélanges offerts à René Crozet, II*, Poitiers 1966, pp. 479-485; Gertrudis Schiller: *Iconographie der christlichen Kunst*, III, Gütersloh 1966, p. 18; André Grabar: "La fresque des Saintes Femmes au tombeau à Doura", en *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, I, París 1968, pp. 517-528; Engelbert Kirschbaum (ed.): *Lexicon der christlichen Ikonographie*, II, Fribourg 1970, pp. 54-62; H. Van de Waal: *Iconclass. An iconographic classification system, 7: Bibliography*, Leiden 1982, pp. 271-272.

<sup>31</sup> Para el tema vid. Joaquín Yarza Luaces: "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII (1981), pp. 5-36. Hemos consultado el trabajo en id.: *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona 1987, pp. 119-155, especialmente pp. 144-147.

tada palentina- el ángel que anuncia a las Marías la resurrección de Cristo es identificable con San Miguel, lo cual da coherencia a la psicostasis contigua. Opinaba Yarza que tal asimilación pudiera deberse a alguna tradición ya perdida. Lo cierto es que la popularidad del tema a lo largo de los años finales del románico se acrecentó con su inclusión dentro de los populares dramas litúrgicos<sup>32</sup>; en la liturgia específica, su papel como valedor en el oficio de difuntos resulta además evidente. Tras los estudios efectuados sobre el tema podemos constatar cómo su presencia para la Península Ibérica resulta mucho más frecuente de lo esperado<sup>33</sup>.

En el contexto hispano, San Miguel con la balanza aparece representado en el tímpano de Sangüesa, aunque incluido dentro de un ciclo mucho más amplio dedicado al Juicio Final, tal creación navarra puede atribuirse al taller de Leodegarius, escultor originario de Borgoña. El mismo tema se aprecia en un capitel del interior de San Isidoro de León, en los tímpanos de Berlanga de Duero y Biota, así como en otros capiteles navarros de la colegiata de Tudela, Artaiz y Larumbe. Parece pues lógico pensar en su introducción en Castilla de la mano de escultores franceses. Si en última instancia el caso palentino aquí presentado se inspira directamente en las composiciones del taller de Juan de Piasca (Vallespinoso, Piasca y Rebolledo), edificios con ciertos indicios de evocación carrionesa, parece concretarse más claramente la incidencia ultrapirenaica<sup>34</sup>. Santiago de Carrión, al igual que San Román de Entrepeñas, estuvo sujeto a San Zoil de Carrión, es pues lícito pensar que ciertos asertos plásticos pudieron llegar a San Román de la mano de la promoción monástica. La proximidad geográfica entre Villanueva de la Peña y San Román haría conciliable la hipótesis de una dependencia escultórica.

La psicostasis se da en uno de los capiteles dobles de la galería de Rebolledo de la Torre, el esquema compositivo resulta similar al de Villanueva, si bien algunas particularidades distinguen el caso burgalés: la figura del demonio que inclina a su favor el platillo izquierdo aparece desnuda y con una pelambarrera llameante [Fig. 1], la balanza es sujeta por un alma en excéntrica pirueta; aquí las almas son tres -el rostro de una de ellas de inusitada calidad-, en tanto San Miguel, en la esquina del capitel, ha sufrido tan serias fracturas que sólo podemos vislumbrar su ala izquierda. Algunos de los rasgos formales del capitel, aparentemente secundarios, como el fondo de acantos tre-

<sup>32</sup> Sobre la psicostasis vid. además Mary Phillips Perry: "On the Psychostasis in Christian Art", en *The Burlington Magazine*, XXII (1912-13), pp. 94-105 y 208-218; L. Réau: op. cit., tom. II, París 1956, pp. 49-50; E. Kirschbaum: op. cit., IV, 1972, pp. 142-145; H. Van de Waal: op. cit., 1, Leiden 1983, pp. 118-119; José Sousa: "La portada meridional de la iglesia de San Julián de Moraime: estudio iconográfico", en *Brigantium*, nº 4 (1983), pp. 148-149 y 152; Francesca Español: "El tema de la psicostasi arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella", en *Quaderns d'Estudis Medievals*, nº 2 (1980), p. 98. Una rareza iconográfica en Francis Wormald: "The crucifix and the balance", en *Journal of the Warburg Institute*, I (1938), pp. 276-280.

<sup>33</sup> F. Español: op. cit., p. 98; J. Yarza: op. cit., p. 155.

<sup>34</sup> Las influencias borgoñonas y del sudoeste de Francia son evidentes en Rebolledo de la Torre. Vid. las intuitivas opiniones de [Leopoldo] T[orres] B[albás]: "Un maestro inédito del siglo XII", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I (1925), pp. 321-322. Un análisis preliminar en José Luis Hernando Garrido: "Las Claustrillas de Las Huelgas, San Andrés de Arroyo y Aguilar de Campoo. Los repertorios ornamentales y su eclecticismo en la escultura del tardorrománico castellano", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV (1992), pp. 67-68.

panados con canaladuras y los pitones superiores acaracolados y recogidos por anillo, permiten hablar de un artista conocedor de la escultura borgoñona del segundo tercio del siglo XII<sup>35</sup>.

García Guinea señalaba la presencia de otra psicostasis en el capitel de ángulo del derruido claustro de Santa Eufemia de Cozuelos. A un lado se aprecia la escena de la *visitatio sepulchri*, en el otro creemos distinguir una escena de planto en la que dos plañideras y cuatro eclesiásticos flanquean el cuerpo inánime de un difunto. Sobre el sudario una mano sostiene un objeto muy erosionado, quizás un incensario<sup>36</sup>.

San Miguel pesante de almas está también representado en el claustro de Santillana del Mar, donde se integra con otra de sus presentaciones habituales: el arcángel alanceando al dragón. En el capitel doble del claustro montañés apreciamos "in extenso" el juicio de las almas. Otra representación montañesa se da en el triunfal de San Martín de Sobrepenilla, San Miguel aparece justamente entre la imagen de la lujuria representada con la clásica mujer cuyos pechos son mordidos por serpientes y la del avariento con la bolsa colgada al cuello. Parece como si San Miguel -que en Sobrepenilla adopta el modelo de Villanueva y Vallespinoso- asumiera un papel de abogado de los mortales, aún de aquéllos cuyas conductas resultaban fatalmente pecaminosas<sup>37</sup>. La representación detallada de la Gloria y del Infierno se hizo más elocuente en un capitel del interior de San Miguel de Fuentidueña, donde se despliega una rica iconografía diabólica. Las almas de los condenados se agolpan en una gran caldera custodiada por dos seres demoníacos que remueven la olla de los despojos con sendas paletas, una serpiente surgida de las fauces de una máscara cornuda atosiga a los impíos que aterrados, se someten al culinario suplicio. En el lado opuesto un ángel sostiene sobre un paño las almas de una pareja de justos. El centro de la composición acoge la escena de la psicostasis, donde un sereno San Miguel intenta pendular la balanza para vencer el acoso de tres esbirros infernales<sup>38</sup>. El programa del templo segoviano se completa con otros capiteles alusivos a las Marías ante el sepulcro, la lapidación de San Esteban y diversos temas zoomórficos. Estilísticamente las conexiones pueden establecerse con el románico navarro-aragonés: Biota o Agüero,

<sup>35</sup> Sobre estas peculiaridades apreciables en S. Vicente de Ávila, cripta baja del Pórtico de la Gloria, Estfbaliz, catedral de Lugo o Santiago de Carrión, vid. James d'Emilio: "Tradicción local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión", en *Actas Simposio Internacional sobre 'O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo'*, Santiago de Compostela, 1988, La Coruña 1992, p. 88; Neil Stratford: "Compostela and Burgundy? Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago", en *id.*, pp. 63-64.

<sup>36</sup> M.A. García Guinea: *El Arte Románico en Palencia*, p. 148 y lám. 111. La psicostasis aparece en un ciclo pictórico gótico muy próximo, sobre éste vid. *id.*: op. cit., p. 72; Francesc Xavier Mingorance i Ricart: "Juicio final y castigos infernales. Las pinturas murales de la iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia)", en *Actas del II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo 1992, p. 275 y fig. 6b.

<sup>37</sup> Miguel Ángel García Guinea: *El románico en Santander*, II, Santander 1979, pp. 214, 510-511 y fots. 330-332. La integración del arcángel como soldado de Dios y como ejecutor de la psicostasis ya aparecía formulada en el folio suelto de un Antifonario integrado en el *Beato* silense del British Museum (F. Español: op. cit., p. 98), si bien subordinado a una extraordinaria representación plástica del infierno. La integración completa fue frecuente en la pintura románica catalana sobre tabla cuya extensión pétreo se aprecia en la modesta portada de Sant Miquel de la Portella (Conca de Barberà).

<sup>38</sup> Descripción y reproducción en Inés Ruiz Montejo: *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid 1988, pp. 67-68 y láms. 44-46.

claramente imbricados con edificios castellanos como Santo Domingo de Soria, Moradillo de Sedano y Ahedo de Butrón<sup>39</sup>.

Otro 25% de las representaciones diablicas del románico palentino están emparejadas con el pecado de la avaricia, el usurero, con la bolsa colgada al cuello, como en un capitel de Santo Domingo de Soria y otros de la catedral de Ciudad Rodrigo, Estíbaliz y Frómista, es acosado por el maligno<sup>40</sup>. A la hora de abordar tal plasmación plástica, no podemos eludir la influencia que un texto como la *Psicomaquia* de Prudencio, ejerció sobre sus ilustradores desde el siglo IX.

En un deteriorado canecillo de Pozancos -quizás no maltratado fortuitamente- y en las portadas de Rueda de Pisuerga y de Vallespinoso [Figs. 6 y 9], el demonio trata de sujetar al avariento con una sogá<sup>41</sup>, al estilo de las representaciones de Clermont-Ferrand y Saint-Nectaire. El prototipo inmediato del canecillo de Pozancos, aunque la bolsa sea un atributo muy común en el románico francés y español, parece estar en la galería de Rebolledo de la Torre, actualmente dentro de los límites administrativos burgaleses, aunque muy cerca del cauce palentino del Pisuerga<sup>42</sup>. En un capitel del hemicyclo absidal de Vallespinoso de Aguilar, el cuello del avaro es aprisionado con las cadenas de dos seres maléficó-lamentablemente destrozados- que lo someten. En esta ocasión también porta la bolsa donde acumula sus dividendos. Sea sogá o cadena, el significado es evidente, el avaro (el "fol dives") está condenado por su vicio irreprimible por toda la eternidad, el demonio se ocupa de administrar el lazo correspondiente<sup>43</sup>. Sólo echamos en falta una inscripción lapidaria, como la de Ennezat, donde el mismísimo diablo parece consertirse en lapicida y puntear "CANDO USURAM ACCEPISTI, OPERA MEA FECISTE"<sup>44</sup>. En uno de los capiteles del lado izquierdo de la portada de Castrillo de Villavega, el avaro, provisto de la clásica bolsa al cuello, es mordido por dos grifos en su cabeza<sup>45</sup>.

Junto al capitel dedicado a la psicostasis de Rebolledo se talló otro con la muerte del rico Epulón, un pasaje que gozó de gran popularidad a fines del siglo XII, aunque represen-

<sup>39</sup> Acerca de la cuestión: Francisco Íñiguez Almech: "Sobre tallas románicas del siglo XII", en *Príncipe de Viana*, XXIX (1968), pp. 181-235; Joaquín Yarza Luaces: "Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma", en *BSAA*, XXXIV-XXXV (1969), pp. 217-229; Jacques Lacoste: "Le maître de San Juan de la Pena (XIIe siècle)", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 10 (1979), pp. 175-189; Marisa Melero Moneo: "Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: El claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación", en *Actas de II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo 1991, pp. 111-138; Jacques Lacoste: "La escultura románica en Aragón en el siglo XII", en *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval, Jaca-Huesca 1993*, Huesca 1993, pp. 111-119. El descubrimiento de fajas esculpidas en los pilares de la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1993), contribuye sin duda a dilucidar un ambiente escultórico con puntos comunes de referencia.

<sup>40</sup> Vid. interesantes textos en Jacques Le Goff: *La bolsa y la vida. Economía y religión en la Edad Media*, Barcelona 1987, pp. 49 y ss.

<sup>41</sup> Sobre los sortilegios y encantamientos, el rechazo y las voluntarias mutilaciones de las imágenes diabólicas, vid. los trabajos de Joaquín Yarza.

<sup>42</sup> Jacqueline Martin-Bagnaudez: "Les représentations romanes de l'avare. Étude iconographique", en *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50 (1974), pp. 397-432.

<sup>43</sup> F. Garnier: op. cit., pp. 185-186, que recoge dos capiteles de Ingrandes e Issoire donde el demonio anuda el cuello de sus víctimas; en el primer caso, un avariento incorregible.

<sup>44</sup> J. Martin-Bagnaudez: op. cit., p. 408.

<sup>45</sup> José Luis Hernando Garrido: "Nuevas esculturas tardorrománicas en el norte de Palencia", en *Codex Aquilarensis*, nº 9 (1993), p. 69.



Fig. 7  
Demonio. *Descensus ad inferos*  
Pila bautismal de Calahorra de Boedo (Palencia)



Fig. 8  
Demonio. Psicostasis  
Portada de la iglesia parroquial de Villanueva de la Peña (Palencia)

ta un porcentaje modesto en tierras palentinas (constituye el 10% del total de los casos). Acostado sobre el lecho mortuorio reposa Epulón acompañado por su esposa, deja asomar su brazo derecho y el rostro barbado, sobre éstos, se plasmó con una audacia digna de elogio el alma del pecador, disputada por un demonio de enormes ojos y cabellos llameantes y por un felino, mientras el primero atenaza el brazo del alma del finado, el segundo estira de su cuello, aprisionado con grilletes. Ambos se hallan por encima del condenado, y actúan como si de verdaderos psicopompos se tratara, aunque respondiendo a un patrón cuyos intereses no eran en absoluto redencionales. Bajo el jergón otros dos leoncillos intentan devorar las patas del camastro del moribundo<sup>46</sup>. Implícitamente, en la representación de esta parábola evangélica, se elogia la caridad y se condena la usura. Y esta última cuenta con una directísima alusión en la cara opuesta del mismo capitel.

Aquí se muestra al avaro, con los brazos alzados y la bolsa colgada del cuello, típico "exemplum avaritiae" flanqueado por un personaje vestido con una túnica cuyo busto ha sido fracturado y por un ser demoníaco de cuerpo desnudo, asexuado, boca abierta, cabellos y barbas rizados. Su cabeza presenta un extraño parecido con la de un gallo [Fig. 2]<sup>47</sup>. Ambos sujetan al avaro por las muñecas. Quizás sea éste uno de los escasos demonios analizados cuyo aspecto físico responde a otras pautas, al menos presenta un talante completamente antropomórfico y carece del cuerpo animal, "asilvestrado", de sus congéneres. Nada que ver con los cinocéfalos de aspecto velludo que parecen anteceder a los salvajes

<sup>46</sup> Los interesantes capiteles de la galería fueron tratados por Luciano Huidobro Serna: "Rebolledo de la Torre", en *La Hormiga de Oro*, nº 48 (1931), pp. 168-170; José Pérez Carmona: *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos 1974 (1959), pp. 173-174; id.: "Mentalidad y vida del hombre del siglo XII a través del arte burgalés", en *Burgense*, I (1960), p. 265; André Serres: "Juan de Piasca, son oeuvre et l'origine de son style", en *Information d'Histoire de l'Art*, 10 (1965), p. 130; Luis María de Lojendio y Abundio Rodríguez: *Castilla/2: Soria, Segovia, Ávila y Valladolid*, "La España Románica, 3", Madrid 1981 (1966), pp. 151-165 y lám. 53; Irene A. Villalobos Jimeno: "Sobre el atrio románico y la fortaleza de Rebolledo de la Torre", en *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 171 (1968), pp. 214-219; cit. O. K. Werckmeister: "The lintel fragment representing Eve from Saint-Lazare, Autun", en *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV (1972), p. 3 nota nº 11; Margarita Ruiz Maldonado: *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca 1986, pp. 108-110; Carlos R. Lafora: *Por los caminos del románico porticado. Una fórmula arquitectónica para albergar el derecho a la libertad*, Madrid 1988, pp. 172-174. Una visión más que discutible en Félix Palomero Aragón: "Artistas y artesanos en la Castilla altomedieval (ss. XI al XII): Claustro de San Pedro de Soria y galería de Rebolledo de la Torre", en *Actas del III Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo 1993, pp. 285-287.

<sup>47</sup> El típico atributo de la bolsa se repite en otros casos castellanos: Silos, Sto. Domingo de Soria y Frómista. La presencia de gallos en la iconografía románica ha sido interpretada como una metáfora del clérigo predicador, del apóstol regenerador en clara alusión a Pedro, dignificando su profesión de fe. Vid. Ilene H. Forsyth: "The Theme of Cockfighting in Burgundian Romanesque Sculpture", en *Speculum*, LIII (1978), pp. 252-258, donde estudia los casos de Saint-Lazare d'Autun, Saint-Andoche de Saulieu y Notre-Dame de Beaune. El origen del tema parece proceder de los sarcófagos clásicos y galo-romanos, su primitivo significado lúdico, pugilístico e incluso amoroso, pasó a convertirse en cristológico, como combate del alma y alegoría de la resurrección. El canto del gallo anuncia la superación de las tinieblas y la llegada del día: "the demons know that the cock prophesies Christ's second coming". Con esta significación lo empleó Prudencio en su "Hymnus ad Galli Cantum" del "Cathermerinon" y caló en otros autores como Plinio, Gregorio, Honorio de Autun y Hugo de San Víctor, hasta que su simbolismo como heraldo de Cristo pasó al *Breviario Romano*. El carácter negativo que la figura asume en Rebolledo se diferencia pues netamente del típico combate en los capiteles borgoñones.

tardogóticos<sup>48</sup>. En el lateral corto, avanzando hacia el personaje de torso fracturado, aparece otro personaje masculino y barbado -como el avaro de los laterales largos- sosteniendo un pez sobre su hombro izquierdo<sup>49</sup>.

La presencia del portador del pescado cuenta con cierta tradición en el arte medieval, como inicial de manuscritos miniados o como motivo escultórico. Sin embargo, su aparición suele ir vinculada a una sirena, aludiendo a los vicios réprobos. Existen otros casos donde la figura del portador del pez se asocia con la del avaro, así en La Graulière, en la nave y en las arquivoltas de la portada de Uncastillo y en Notre-Dame de Mailhat en Lamontgie. Martin-Bagnaudez, sugiere la posibilidad de que el personaje, pescado en ristre, visto en los casos franceses, pueda ser un glotón, figura emparajada con la avaricia, descartando otras interpretaciones que lo identifican con Tobías o con un ladrón. Su significación resulta muy compleja, máxime si para condenar los excesos de la glotonería se elige un alimento tan comedido y cuaresmal como el pescado<sup>50</sup>.

La historia del rico Epulón, aunque muy deteriorada, también fue tallada sobre los capiteles izquierdos de la portada de Vallespinoso.

El ejemplo burgalés resulta de una calidad plástica considerable, como corresponde a un prototipo que tuvo un éxito comarcal inmediato. Pero la iconografía del rico Epulón puede rastrearse en una obra singular: el tímpano derecho en la portada occidental de San Vicente de Ávila<sup>51</sup>. Aquí se representó la muerte del rico Epulón y del pobre Lázaro cuyas almas son conducidas por ángeles y demonios. En el lado izquierdo los perros lamen las

<sup>48</sup> Cit. Jesús M<sup>a</sup> Caamaño Martínez: "Un precedente románico del <salvaje>", en *BSAA*, L (1984), pp. 399-401.

<sup>49</sup> El paralelo compositivo más próximo se encuentra en un capitel del hemicycle de Vallespinoso de Aguilar, si bien este último parece replicar una cesta del interior de San Martín de Frómista (reproducción en Manuel Gómez-Moreno: *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid 1934, p. 89 y lám. CX; M. A. García Guinea: *Guía de San Martín de Frómista*, Palencia 1988, lám. 42).

<sup>50</sup> J. Martin-Bagnaudez: op. cit., pp. 423-424.

<sup>51</sup> Sobre la portada abulense vid. Émile Bertaux: "La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV<sup>e</sup> siècle", en *Histoire de l'Art de André Michel*, tom. II-1, París 1906, pp. 263-264; Werner Goldschmidt: "El pórtico de San Vicente, en Ávila", en *AEAyAr*, XI (1935), p. 260; id.: "The West Portal of San Vicente at Ávila", en *The Burlington Magazine*, XXI (1937), p. 111; Manuel Gómez-Moreno: *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, Ávila 1984, p. 143, citando representaciones análogas en los capiteles de la girola de la catedral; Luis M<sup>a</sup> de Lojendio y Abundio Rodríguez: op. cit., p. 321 y lám. 113, señalando las relaciones iconográfico-formales con Borgoña; José Manuel Pita Andrade: *Escultura románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Ávila*, Madrid 1955, pp. 18, 37-38 y lám. 22; Emilio Rodríguez Almeida: *Ensayo sobre la evolución arquitectónica de la catedral de Ávila*, Ávila 1974, pp. 17-18 y fig. 5, donde hace referencia a la presencia de dos bajorrelieves reaprovechados en los tímpanos de las biforas del triforio, uno de ellos con el tema del rico Epulón y del pobre Lázaro que parece copiado de la cercana basílica de S. Vicente; Félix Hernández de las Heras: *La iglesia de San Vicente de Ávila y ampliado con un estudio sobre la capilla de San Segundo*, Ávila 1992 (2<sup>a</sup>), p. 32; José Luis Gutiérrez Robledo: *Las iglesias románicas de la ciudad de Ávila*, Ávila 1982, pp. 64 y 83; Jacques Lacoste: *Les grands sculpteurs romans du dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle dans l'Espagne du Nord-Ouest*, thèse d'État dir. por Marcel Durliat, Université de Toulouse-le-Mirail, Toulouse 1986, tom. I, p. 436; id.: "Nouvelles recherches à propos du second maître du cloître de Santo Domingo de Silos", en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro, Silos 1988*, Burgos 1991, p. 480; Javier Castán Lanasa: *El arte románico en las extremaduras de León y Castilla*, Valladolid 1990, p. 43. La muerte del rico se representó además en la portada de Moissac (Meyer Schapiro: "La escultura románica de Moissac", en *Estudios sobre el Románico*, Madrid 1985 (1931), pp. 270-276

llagas de Lázaro cuando es rechazado a la mesa del rico Epulón. La hipótesis se hace más sólida si evaluamos la incidencia que la escultura abulense ejerció sobre Santiago de Carrión y los capiteles de la iglesia de Aguilar de Campoo<sup>52</sup>. Los grifos afrontados de uno de los capiteles del arco triunfal de la parroquial de Santa Marina en Villanueva de la Torre delata claras similitudes con otro del transepto norte de la catedral de Ávila, la relación se aprecia además en una cesta de la ventana del hastial de Pozancos.

No obstante, el capitel de Rebolledo integra dos temas habituales, la caída del hombre rico y la imagen prototípica del avariento, se trata de un recurso habitual, como se aprecia en Moissac y La Graulière (Corrèze)<sup>53</sup>, en este último caso, acompañados del pesaje del alma. La iconografía del avariento aparece con relativa densidad en la región gala del Macizo Central pero resulta más escasa en Borgoña y el Loira, es una cuestión sobre la que todavía no se ha adelantado una respuesta satisfactoria.

En el atrio de Rebolledo se condensa el prototipo moralizante del avariento, aplicando las prefiguraciones de Sansón y Abraham (capitel del alero) superando el pecado original (Adán y Eva en el ventanal). Todo ello queda reforzado por la psicostasis y la lucha entre caballeros, simbolizando alegóricamente el Juicio Final y el combate espiritual.

En un capitel del interior de Santa Cecilia de Aguilar apreciamos una extraña representación que podemos relacionar con una escena de óbito. Un personaje con rasgos licantrópicos parece presionar con un puntero en forma de "tau" provisto de un afilado regatón y un raspador sobre el sudario de un moribundo. Las otras caras del capitel están dedicadas a glosar la escena de la cacería de un oso, habitual en la escultura románica del entorno (cf. Villacantid y Villavega de Aguilar)<sup>54</sup>. En principio nada que ver con el fallecimiento del rico Epulón. El carácter diabólico del personaje que acude al lecho del desahuciado está lejos de toda duda, pero su significación no parece cuadrar con el grupo militar que entra en combate con el plantígrado. En el capitel contiguo se ilustró el sacrificio de Isaac, la venta de José por sus hermanos y un combate a escudo y bastón. Uno de los hermanos de José posee cabeza bicéfala, lejos del Janus de los mensarios medievales, como el que vemos en San Pelayo de Perazancas, parece evocar un cariz maligno. Los capiteles pueden hacerse legibles en función de su tesitura como prefiguraciones de Cristo, si bien presentan interrogantes difíciles de desentrañar.

Con notoria diferencia, el diablo que aparece en el "Descensus ad inferos" de la pila

---

y figs. 166, 168-169), Toulouse (Thomas W. Lyman: "The Sculpture Programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV (1971), pp. 12-39), la Madéleine de Vézelay (Lydwine Saulnier y Neil Stradford: *La sculpture oubliée de Vézelay*, París 1984, pp. 85 y 185 y fig. 102), Saint-Lazare d'Autun (Denis Grivot: *La sculpture du XIIe siècle de la cathédrale d'Autun*, Ingersheim 1990, pp. 93-94), o las portadas de Saint-Trophime d'Arles y de La Graulière. Para la iconografía del rico Epulón y del pobre Lázaro vid. L. Réau: op. cit., tom. II-II, pp. 348-352; S. C. Chew: *The Pilgrimage of life*, New Haven 1962, p. 415; E. Kirschbaum: op. cit., III, 1971, pp. 31-32; muy esp. J. Martin-Bagnaudez: op. cit.; Yvonne Labande-Mailfert: "Pauvreté et paix dans l'iconographie romane (XIe-XIIIe siècles)", en *Études d'iconographie romane et d'histoire de l'art*, Poitiers 1982, pp. 143-144.

<sup>52</sup> Definitivamente subrayada por Miguel Ángel García Guinea: "Las huellas de Fruchel en Palencia y los capiteles de Aguilar de Campoo", en *Goya*, nº 43-45 (1961), pp. 158-167.

<sup>53</sup> Vid. Marcel Durliat: "Un chapiteau roman à Lasvaux (Lot)", en *Bulletin Monumental*, 129 (1971), pp. 49-57; J. Martin-Bagnaudez: op. cit., p. 399.

<sup>54</sup> José Luis Hernando Garrido y Jaime Nuño González: "La iglesia tardorrománica de Santa Cecilia en Aguilar de Campoo (Palencia)", en *Codex Aquilarensis*, nº 7 (1992), pp. 48-50.

bautismal de Calahorra de Boedo, resulta el más sugestivo y personal de cuantos demonios conocemos en el arte románico palentino [Fig. 7], muy cercano ya a los que contemplamos en el *Beato* de San Andrés de Arroyo (cf. escenas del Jinete Fiel y Veraz y Juicio Final), refleja una evidente tesisura gotizante<sup>55</sup>. A primera vista sorprende la presencia de una pieza de tal calidad en una modestísima iglesia rural, muy por encima de otras pilas notables como las de Colmenares, Valcobero o Cantoral de la Peña. Yarza avanzaba que el infierno de la pila de Calahorra se concibe como una estancia, y no como Leviatán<sup>56</sup>, el horrendo monstruo devorador de salvajes fauces que contemplamos en el ciclo pictórico de Santa Eulalia de Barrio de Santa María, en el *Beato* de Arroyo o en un sepulcro palentino conservado en el Museo Arqueológico Nacional. En Calahorra, las puertas del averno se describen con todo lujo de detalles, vemos perfectamente los refuerzos y las alguazas, la tablazón y la cerrajería, fruto de la inspiración directa en modelos de la vida cotidiana<sup>57</sup>. Sobre el portón despunta un remate almenado. Junto al bien alimentado demonio, tauriforme, con garras de rapaz y cuerpo velludo, aparecen otros cuatro seres menores de inconfundible cariz maligno, sus rostros están constreñidos con violento rictus y poseen horribles bocas. Uno de ellos presenta cuerpo serpentiforme. La mano del diablo principal sujeta un objeto alargado, quizás un látigo, un venablo o un fracturado tridente. Al otro lado de la estancia infernal, Cristo tira del brazo de Adán; mientras tanto, Eva contempla desnuda la escena. Un grupo de justos, esperanzados con la llegada del Mesías, se arremolina junto al primer hombre. En la zona opuesta, el escultor talló una extraordinaria *visitatio sepulchri*, las Marías llegan con los pomos de perfume ante el sepulcro vacío de Cristo, dos ángeles -uno de ellos incensante- les comunican la buena nueva. A la izquierda, un grupo de soldados, marcialmente ordenado, está entregado al sueño. El sepulcro de Cristo, recuerda directamente algunas piezas clásicas de bañera, por su parte, el ángel anunciador delata una maestría técnica sólo equiparable con los escultores de los capiteles de la iglesia en el monasterio de Aguilar. En el infierno de la pila de Calahorra advertimos una clara jerarquización de los seres maléficos, no se trata aquí de los psicopompos que advertíamos en la galería de Rebolledo sino de "subalternos" que imaginamos especializados en la administración de penas, un funcionariado que en el Infierno del *Beato* de Silos se presentaba nominado (Barrabás, Radamás, Belzebuth y Atimos) y dividido en negociados. Queda clara la preeminencia de Satanás, pero para conocer la especialidad de cada demonio es necesario recurrir a un tema como el del Juicio, sólo representado en las tardías pinturas de la ermita de Santa Eulalia en Barrio de Santa María, datables a fines del siglo XIII. Aún así, no se remarca ninguna prioridad, si exceptuamos la inconfundible imagen del avariento (como en el Juicio Final del fol. 160 del *Beato* de Arroyo), la caldera, la fla-

<sup>55</sup> J. Yarza: "Diablo e infierno...", pp. 242 y 252-253; François Avril *et alii.*: *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, París 1982, nº 71 y pp. 65-66; *Los Beatos. Biblioteca Nacional*, Madrid 1986. p. 120, ilus. en pp. 82 y 90.

<sup>56</sup> J. Yarza: *La présence...*, p. 217. Para la descripción de la pieza Miguel Ángel García Guinea: *El Arte Románico en Palencia*, Palencia 1975 (1961), pp. 76-77; *Las Edades del Hombre. El Arte en la Iglesia de Castilla y León*, Valladolid 1988, nº 17; sin identificar el tema vid. Jesús Herrero Marcos: *Arquitectura y simbolismo del románico palentino*, Palencia 1994, pp. 120-121.

<sup>57</sup> Un caso similar en las puertas del infierno y paraíso del tímpano de Conques. Vid. Monique Rey-Delque: "Elements de serrure et de clés", en *De Toulouse a Tripoli. La puissance toulousaine au XII siècle (1080-1208)*. Musée des Augustins, Toulouse 1989, pp. 95-100. Para lo palentino, Amelia Gallego de Miguel: *Rejería castellana*. Palencia, Palencia 1988, pp. 19-32.



Fig. 9  
Demonio acosando al avariento  
Portada de la iglesia parroquial de Rueda de Pisuerga (Palencia)



Fig. 10  
Africano

Ménsula. Portada de la iglesia parroquial de San Juan Bautista en Moarves de Ojeda (Palencia)

gelación de los condenados boca abajo (recuerdan a los contorsionistas de Moarves, Villabermudo, San Jorde o Las Henestrosas) que se consumen en el fuego eterno y la boca de Leviatán<sup>58</sup>.

El tema del descenso a los infiernos, es fruto de una versión apócrifa: el *Evangelio de Nicomedes*. Era ciertamente apropiado para una pila bautismal, donde se aludía al carácter redencional de Cristo, liberando a Adán del fuego eterno. En el *Rituale romanum* las bendiciones y exorcismos implicaban una presencia activa del demonio, en el sacramento bautismal se invocaba una expresa renuncia “a Satán, a sus pompas y a sus obras”<sup>59</sup>. La puesta en escena del descenso a los infiernos fue realmente espectacular en el *Beato* de Girón<sup>60</sup>, aunque en el románico hispano se aplicó más tarde en la *Biblia* de Ávila, en un capitel de la colegiata de Tudela y en el desmembrado pórtico de Armentia.

En algunos casos el diablo aparece representado de forma sintética, aquí prima su papel de consejero, de referente de una monstruosidad que reside más en la cotidianidad de los propios seres humanos que en el talante horripilante de Satanás. En el capitel del triunfal de Santa Cecilia de Aguilar de Campoo, una extraña cabeza de cabellos muy marcados y órbitas oculares desencajadas parece inspirar a Herodes la definitiva Matanza [Fig. 3]. Las madres de los pequeños llevan sus manos a la cara en señal de desesperación y los soldados proceden a ejecutar el cruel infanticidio. Hasta hace poco la presencia del demonio como instigador de Herodes se había circunscrito al área soriana<sup>61</sup>, contemplamos excelentes ejemplos en una dovela de Santo Domingo de Soria, en un capitel que soporta uno de los baldaquinos del interior de San Juan de Duero o en la sala capitular de la catedral de El Burgo de Osma, desde donde debió hacerse extensivo a la Magdalena de Tudela. El origen del tema parece estar en tierras del Poitou, región sin duda conectada con el románico soriano en virtud de la fachada de Santo Domingo. En Santa Cecilia, la cabeza demoníaca está muy cerca de Herodes el Grande, pero no hace el gesto de acercarse al oído del monarca y su expresión es más bien anodina, al contrario que en los excelentes demonios alados sorianos, tauriformes, de rostros cinocefálicos y cuerpo velludo y escamado (San Juan de Duero). En cualquier caso, la aparición de la siniestra figura (por aspecto y posición) en la iglesia palentina, parece consolidar la idea de que la proliferación del consejero satánico en la Matanza fue más común de lo imaginado. Tal juicio ya era sugerido cuando se identificó el mismo asunto en un capitel de Sant Pere de Besalú. Con posterioridad, durante el gótico, el diablo aparece sobre la corona de Herodes, pero el tema ya no es el mismo. En el fondo de la aparición maligna se intuye un argumento muy sencillo: Herodes es hacia Cristo, lo que Satán hacia Dios. En un retablo de Santo Domingo de la Calzada conservado en el Museu Marès (Barcelona) y en la portada occidental de la colegiata de Toro se aprecia esta tradición tardía<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> F.X. Mingorance: op. cit., p. 280.

<sup>59</sup> F. Vandenbroucke: op. cit., p. 216.

<sup>60</sup> Joaquín Yarza Luaces: “El ‘Descensus ad inferos’ del Beato de Gerona y la escatología musulmana”, en *BSAA*, XLIII (1977), pp. 135-146. Vid. además Milagros Guardia: “Una obra bizantina de Ciudad Real y el tema de la Anástasis”, *d’art*, nº 12 (1986), pp. 89-111.

<sup>61</sup> Marisa Melero: “El diablo...”, p. 123.

<sup>62</sup> Vid. *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d’escultura i pintura medievals*, Barcelona 1991, nº 384; Joaquín Yarza Luaces: “La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del Doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano”, en *Studia Zamorensia (Anejos 1). Arte Medieval en Zamora*, Salamanca 1988, p. 128; id.: “La présence du diable...”, p. 216.

La imagen del negro tuvo un claro sentido negativo, el propio color oscuro de los demonios que aparecen en los *Beatos*, previene contra el talante maléfico de estos seres, son aquellos pequeños etíopes alados procedentes del mundo de las tinieblas. En el románico hispano, San Martín de Tours se encuentra con un diablo negro al que increpa "Vade Satanas" en el Panteón de San Isidoro de León<sup>63</sup>, asimismo el Satán enfrentado a Dios del *Libro de Job* en la *Biblia* de Lleida ostenta rasgos negroides<sup>64</sup>. El pelo rizado en pequeños bucles, la nariz achatada y una enorme boca que engulle el fuste de la columna, se verifica en la portada de Santiago de Puente la Reina. Un caso excepcional, aunque no por ello menos interesante, registramos en la portada de Moarves. En la ménsula izquierda que sostiene el friso del Apostolado, el escultor representó la cabeza de un personaje con inconfundibles rasgos negroides, no se trata aquí de reflejar a ningún ser horripilante sino sencillamente a un africano, su cabello y sus carnosos labios delatan una progenie étnica muy clara [Fig. 10]<sup>65</sup>. Sus desmesuradas y alargadas orejas nos hacen recordar algún canecillo de la cabecera de Irache, en tanto que el aspecto fisonómico general no queda muy alejado de otros casos en la cabecera de Santo Domingo de la Calzada y de Armentia. Haciendo *pendant* con el negroide diablo de Moarves, en el extremo opuesto del friso, un soldado aparece alanceando a un dragón, enfrentamiento archiconocido en el románico tardío palentino. Sobre los capiteles de la portada se despliega un programa de sumo interés, Sansón está desquijarrando al león y aparece flanqueado por suculentas imágenes de juglaría: un tañedor de tuba, otro de psalterio y un tercero con un rabel, suministran la materia prima para que los danzantes y las contorsionistas ejecuten las suertes de saltimbanqui. Sobre la portada, el sereno Apostolado -a imitación de Santiago de Carrión- parece neutralizar las gestualizaciones soeces de las bailarinas y las jerigonzas de los músicos ambulantes. Parece evidente que el friso es obra posterior, de inicios del s. XIII, sin embargo, el escultor no dudó en incluir dos paréntesis de malignidad, aparentemente intrascendentes, cuyo significado estaba más conectado con la condenación del mundo de las pasiones, representado en los capiteles inferiores, que con la rotundidad del modelo apostólico superior.

Las tierras del norte palentino son ricas en máscaras que engullen fustes de columnas, una tradición ornamental que fue muy frecuente en Poitou, Saintonge, Anjou y Angoumois. Así lo apreciamos en Rebolledo de la Torre [Fig. 4], Villavega de Aguilar, Calahorra de Boedo y la portada de Mudá. Curiosamente, en el entorno geográfico castellano-leonés, es una tradición casi inapreciable (exceptuando San Pantaleón de Losa y algún caso en el Valle de Mena). No escasean estas máscaras devoradoras, si bien preferimos calificarlas como motivos de repertorio sin mayor trascendencia a efectos de programa iconográfico. Estos *gloutons* parecen asumir una naturaleza maléfica; al fin y al cabo, el diablo es una metáfora de la máscara. El demonio, como las máscaras, tiene poder para transformarse, es en sí mismo una máscara (una "larva") y para la propia iglesia toda máscara era diabólica<sup>66</sup>. La presencia de los tragadores de columnas tiene un matiz simbólico, no se plasma la

<sup>63</sup> Ilus. en Antonio Viñayo González: *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro-León*, León 1979, p. 59.

<sup>64</sup> J. Yarza Luaces: "Anotaciones iconográficas a la *Biblia de Lleida*", en *Quaderns d'Estudis Medievals*, nº 23-24 (1988), pp. 71-72.

<sup>65</sup> Al respecto J. Devisse, J. M. Courtes y M. Mollat: *L'image du Noir dans l'art occidental. II: Des premiers siècles chrétiens aux "grands découvertes"*, vol. I, Fribourg 1979, pp. 46 y ss.; Paul H. D. Kaplan: "Black Africans in Hohenstaufen Iconography", en *Gesta*, XXVI/1 (1987), pp. 29-36.

<sup>66</sup> Vid. Jean-Claude Schmitt: "Les masques, le diable, les morts dans l'occident médiéval", en *Razo*, nº 6 (1986), pp. 87-119.

corporeidad del diablo sino que se sugiere cierta idea de malignidad para terminar por asumir un carácter puramente decorativo.

Lo metafórico es mucho más evidente en el dragón apocalíptico o en la escena de Sansón desquijarrando al león, donde el felino asume implícitamente un significado perverso sometido a Sansón, prefigura de Cristo. La escena sorprende en el románico palentino por su extraordinaria abundancia<sup>67</sup>. La figura del diablo identificada con un león ya aparece en los *Salmos* (21, 13-14) y en la primera *Epístola* de San Pedro, si bien resulta ambivalentemente como león de Judá.

En el mismo plano de lo metafórico se ha señalado la abundancia de cabezas gastrocefálicas en el románico hispano, quizás por extensión y posterior aislamiento de una escena recurrente entre los castigos infernales. En alguna ocasión se ha señalado cómo la asociación entre la cabeza monstruosa devorando a su víctima y el infierno es fruto de una imagen mental, imagen que estaba perfectamente asentada en el inconsciente colectivo y quedó reforzada por algunos textos como el salmo "Salva me ex ore leonis", empleado en la liturgia de la muerte y estudiado por Deona<sup>68</sup>. El origen de las máscaras andrófagas remonta a las culturas del oriente próximo y fueron frecuentes en la tradición clásica. Pero nos interesa aquí su aplicación en época románica, tal y como apreciamos en un célebre capitel del coro de Saint-Pierre de Chauvigny.

Otra cuestión muy diferente estriba en la interpretación dada a varios capiteles de las portadas de Santiago de Carrión, Arenillas de San Pelayo y Padilla de Abajo (Burgos), una cesta de procedencia desconocida conservada en la Walters Art Gallery (Baltimore) y, otra de la portada recién descubierta en San Zoilo de Carrión (aunque quizás aquí las similitudes sean más compositivas que iconográficas)<sup>69</sup>. Algunos personajes introducen sus manos entre las fauces de una máscara monstruosa, tal plasmación ha sido interpretada por B. Mariño como la fusión entre una tradición clásica que arrancaba del pórtico de Santa María in Cosmedin donde una gran máscara monstruosa -la "Boca della verità"- devoraba los miembros de los perjuras que se sometían al juicio divino (D. Glass) y, el león andrófago que devora a los pecadores (originario quizás de una ventana absidal en Frómista, se da también en la portada de Rueda y está bien presente en Oloron)<sup>70</sup>, la explicación puede ser plausible desde el punto de vista de la expresión de una ordalía y el trasfondo jurídico que se percibe en el programa de la portada. J. La-

<sup>67</sup> Cf. Cozuelos de Ojeda, Moarves, Prádanos de Ojeda, Collazos de Boedo, Dehesa de Romanos, Rebolledo de la Torre, monasterio de Aguilar de Campoo (Museo Arqueológico Nacional), Vallespinoso de Aguilar, Zorita del Páramo, Cabria, Cezura, Revilla de Santullán, y en Tierra de Campos en Villaherreros (Museu Marès), Santa María de Carrión, San Pedro de Amusco, Torre Marte de Astudillo y la humilde pila bautismal de la parroquial de Osorno.

<sup>68</sup> Marcel Durliat: "Le monde animal et ses représentations iconographiques du XIe au XVe siècles", en *Le monde animal et ses représentations au Moyen Age (XIe-XVe siècles)*, Toulouse 1984, p. 77.

<sup>69</sup> Para la portada carrionesa inédita vid. José Luis Senra Gabriel y Galán: "La portada occidental recientemente descubierta en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes", en *AEA*, LXVII (1994), pp. 58-72.

<sup>70</sup> En el capitel derecho un personaje es atacado por dos perros. Para la misma autora es una glosa del *Salmo* 22, 21-22, donde se alude a los suplicios infernales: "Eripe a gladio animam meam, / Et de manu canis vitam meam; / Salva me de ore leonis". Para la escena contigua, intuye una relación de contraposición entre el alma devorada por los canes y su elevación, aunque no rechaza la hipótesis de una inhumación. Vid. Dorothy Glass: "Romanesque Sculpture in American Collections, V. Washington and Baltimore", *Gesta*, IX/1, 1970, pp. 46-59; Beatriz Mariño: "In Palencia non ha batalla pro nulla re'. El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago", en *Compostellanum*, XXXI (1986), pp. 349-363.

coste opta por una explicación más rebuscada: en el capitel derecho se refiere el entierro de un lujurioso por un judío, aduce para ello un texto paulino (*Epístola a los Filipenses*, 3, 2: "Ojo a los perros, guardaos de los malos obreros, cuidado con la mutilación"). Para el izquierdo recurre a un tema de salvación, donde la figurilla toma el hábito de la inmortalidad y queda protegida de las fauces del león para poder acceder al Paraíso, que se plasma en el cimacio (aves picoteando racimos y ángel). El tema del vencedor coronado y revestido de blanco puede tener origen borgoñón (tímpano del Juicio Final de Saint-Vincent de Mâcon)<sup>71</sup>.

En el transepto de San Martín de Frómista, los capiteles dedicados a la caída, a la pérdida del estado de gracia por parte de Adán y Eva parecen presentar una clara oposición. En una cesta se ilustra la reprensión de Adán y Eva, Dios advierte a los primeros padres sobre las tentaciones del árbol de la vida, excepto uno, el resto de los personajes cercanos presentan cariz positivo. En otro capitel frontero, Adán y Eva junto a la serpiente plasman el Pecado Original, protegen su desnudez y están flanqueados por una curiosa colección de seres negativos. Yarza interpretaba estas escenas como exégesis plástica muy sutil, única en el románico español, que clarificaba el sentido tipológico de la escena<sup>72</sup>. Adán y Eva tentados por la serpiente vuelven a aparecer en el ventanal occidental de Rebolledo de la Torre y en otros edificios dependientes de la galería burgalesa: Santa Eulalia de Barrio de Santa María, Pozancos o Cabria, aunque deprovistos de cualquier cofradía demoníaca.

Es sumamente curioso comprobar cómo más del 50% de los demonios románicos palentinos parecen derivar de los talleres activos en la región de Aguilar de Campoo entre las fechas aproximadas de 1172 y 1186, es decir, en torno a Juan de Piasca y el maestro Covaterio [Figs. 1-2 y 4-9]. Desconocemos qué tipo de ornamentación tuvo el primitivo claustro monástico de Santa María la Real, aunque disponemos de indicios que permiten asegurar la intervención de los señalados talleres, cuya formación, además, presenta antecedentes carrioneses, de aquellos escultores que labraron la portada de la iglesia de Santiago.

La totalidad de las imágenes analizadas aparecen en humildes iglesias concejiles: sea en una galería porticada (15%), una portada (30%), en canecillos (20%) o en una excelente pila bautismal (5%). No existen apariciones demoníacas de consideración en ningún monasterio, exceptuando el modesto cenobio de Matalbaniega. Pero parece probable intuir que los modelos aplicados sobre el rico románico rural palentino tuvieron modelos más cultos, de índole monástica. Existen al menos tres indicios al respecto: los usureros de la portada occidental de San Isidro de Dueñas y de la septentrional de San Martín de Frómista, así como los capiteles del interior de Frómista donde se glosa la caída de Adán y Eva, y los demonios-atlante del capitel doble procedente del claustro de Aguilar y conservado en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

Probablemente los avarientos de Dueñas y Frómista pueden considerarse entre los más antiguos del románico hispano -contemporáneos de los de la portada de Saint-Sernin- si exceptuamos otro ejemplar dudoso en San Isidoro de León. De la donación a Cluny del monasterio de San Zoil, Moralejo extractaba un fragmento muy concreto que parece ilustrar este tipo de imágenes: "quoniam pauperes in sua paupertate deficient; de divitibus scriptum est: quia thesaurisant et ignorant cui congregant ea et iterum audivimus: quia potentes potenter tormenta patiuntur"<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> En Mâcon, Cristo otorga el vestido y la corona, en Carrión pudieran ser la Virgen y San Juan. Vid. Jacques Lacoste: "El Maestro de Santiago de Carrión de los Condes", en *Actas del IV Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo 1992* [en prensa].

<sup>72</sup> J. Yarza: "La présence...", p. 210.

<sup>73</sup> Seraffin Moralejo: "Cluny y los orígenes del románico palentino: El contexto de San Martín de Frómista", en *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en España*, Palencia 1990, pp. 23-24.



Fig. 11

Detalle del Juicio Final

*Beato de San Andrés de Arroyo (Biblioteca Nacional de París, Nouv. adq. lat. 2290)*



Fig. 12  
Demonio arrancando la lengua de un condenado  
Detalle de capitel. Iglesia de Bois-Sainte-Marie (Saône-et-Loire)

En el románico peninsular, la presencia del demonio fue mucho más abundante en las parroquias, los prioratos y los modestos monasterios, por el contrario, resultaba más rara en las catedrales y en los monasterios verdaderamente punteros. No es una representación de primera magnitud y su aplicación parece más habitual en los canecillos, capiteles y portadas que en los claustros y tímpanos. La misma apreciación es extrapolable a lo castellano.

El demonio del románico palentino aparecerá como polo constante de la psicostasis [Figs. 1, 5 y 8], del Juicio Final [Fig. 11] y junto a los avarientos (incluyendo el popular pasaje del rico Epulón) [Figs. 2, 6 y 9], es menos frecuente al lado de la lujuria y excepcional en el "Descensus ad inferos" [Fig. 7], la Matanza de los Inocentes [Fig. 3] o ilustrando el pasaje de la caída de Adán y Eva. Como africano [Fig. 10], gastrocéfalo o andrógalo [Fig. 4], es el señor del mal y del Averno, perverso enemigo de San Miguel, castigador de los usureros, consejero infernal, verdugo especializado y gran devorador. Su figura corre pareja con la misma idea de la repugnancia, ejerciendo la coerción y el castigo de aquéllos cuyas conductas no fueron condenadas por la justicia terrenal, es en definitiva el reclamo de los poderosos y el último "auxilio" de los inocentes masacrados.

Al margen quedan las representaciones de San Miguel combatiendo al dragón, cuyo talante demoníaco es evidente<sup>74</sup>. Sin embargo, no hemos contabilizado éstas por constituir un tema muy abundante y donde la zoomorfización es pauta tan constante que iguala a todos los seres fantásticos. A su presencia parecen apuntar numerosísimos ejemplos palentinos de caballeros alanceando a dragones y basiliscos (Zorita del Páramo, capiteles del monasterio de Aguilar en el Museo Arqueológico Nacional, Santa Cecilia de Aguilar, Revilla de Santullán, Páramo de Boedo, Santa Cruz de Ribas, Barruelo de Santullán, San Cebrián de Mudá, Moarves, Valle de Cerrato, así como en las pilas bautismales de Renedo de Valdavia, Payo de Ojeda, Respenda de Aguilar y Arenillas de Nuño Pérez).

No existen representaciones palentinas del demonio como tentador de Cristo (son bien conocidas las de la puerta de Platerías, Siones, la Magdalena de Tudela, El Salvador de Ejea, San Juan de la Peña, Bagüés o la *Biblia* de Ávila), quizás uno de los pasajes donde su aparición sea más variopinta.

Carecemos también de plasmación plástica para las escenas del suicidio de Judas (Sanguesa), crucifixión (capitel del desaparecido claustro de Pamplona) la caída de Simón el Mago (Ripoll), ilustrando los *Moralia in Job* o ciertos ciclos hagiográficos (marfiles de San Millán de la Cogolla y de San Isidoro de León).

A inicios del siglo XIII se minió un *Comentario al Apocalipsis* de Beato para el monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo, abadía fundada por doña Mencía de Lara que estuvo sujeta a Las Huelgas reales burgalesas. La comunidad, acechada por las estrecheces económicas, terminó por vender el preciado manuscrito a un chamarilero hacia fines del siglo pasado, ignoramos el periplo del libro hasta que fue adquirido por la Biblioteca Nacional de París (*Nouv. adq. lat.* 2290). Es una obra singular aunque tardía desde el punto de vista de la iluminación de un códice típicamente hispánico [Figs. 11-12]. Sus sesenta y nueve ilustraciones están estilísticamente relacionadas con la *Biblia* de Burgos y el *Beato* del Museo Arqueológico Nacional que se minió en Cardeña, así como con los *Beatos* de Manchester y de Nueva York (procedente de Las Huelgas).

<sup>74</sup> Vid. Michel Rouché: "Le combat des saints anges et des démons: la victoire de Saint-Michel", en *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale (secoli V-XI)*. XXXVI *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, I, Spoleto 1989, pp. 533-560.



Fig. 13

Demonio arrancando la lengua de un condenado  
Detalle de capitel. The George Grey Bernard Collection. Philadelphia Museum of Art (USA)

En su Juicio Final localizamos varias representaciones de demonios cuyo aspecto resulta ya un estereotipo<sup>75</sup>, al menos así parecen confirmarlo otros seres en la pila de Calahorra de Boedo y en Villanueva de la Peña [Figs. 7-8]. La ilustración, a página completa, plantea tres registros, uno superior donde aparece un cortejo variopinto y ambiguo, aunque por oposición encarna el papel del colectivo de justos. En el registro medio vemos una fila de personajes representativos de todos los espectros sociales: un obispo, un monarca, abades, nobles, potestades y pueblo llano, todos sus cuellos permanecen aprisionados por una maroma que tensa un diablo [Fig. 11]. En la zona inferior contemplamos la gran boca de Leviatán de la que emana el terrible fuego; a la izquierda un grupo de condenados, desnudos y aterrorizados (entre ellos el típico avaro portador de la bolsa con sus dividendos), sufren las consecuencias del castigo; a la derecha, una rueda dentada quebranta los miembros y testas de los impíos. La escatología musulmana reservaba la delicada rueda a los maledicentes, que previamente eran colgados por la lengua y chapoteaban en un río ígneo a cada vuelta de manubrio<sup>76</sup>. No parece pues que en el Juicio Final del *Beato* de Arroyo tal tormento sea patrimonio exclusivo de un grupo específico de condenados. Aquí, un diablo acciona la rueda, pero no existen concesiones a la perjuría o al embuste, parece como si en la versión hispana se optara por la trituración en vez del suplicio del agua ardiente.

Los demonios del folio son seres peludos y dotados de espolones, en sus articulaciones tienen puas tan afiladas como cuchillos. Poseen garras, cola y cabezas animales, que recuerdan -según los casos- a las panteras o a los lobos, algunos son tauriformes y se deleitan siendo los maquinistas de la fatal rueda o infligiendo duros azotes con bastones o barras claveteadas [Fig. 11].

Las figuras satánicas del manuscrito han unificado su aspecto pero han desarrollado una morbosa capacidad profesional. Parecen preludiar otros seres de la pintura gótica, cromáticos y metaliformes, punto de plasmación de todos los miedos y terrores de la mentalidad colectiva. Donde el artista goza de cierta libertad para recrear un mundo infernal más imaginativo y personal con claras concesiones a lo grotesco. Pero el vasallo felón, compadre del avariento y bestial castigador del románico siguió siendo el paradigma del miedo durante el bajo medievo.

<sup>75</sup> D. Agustín Gómez Gómez analizó concienzudamente la miniatura en una comunicación que presentó durante el VI *Curso de Cultura Medieval: La vida cotidiana en la Edad Media* celebrado en Aguilar de Campoo (septiembre de 1994).

<sup>76</sup> Sobre el castigo de la rueda vid. Marisa Melero: "Los textos musulmanes...", p. 206 y nota 27, que recoge su aparición textual desde los *Oráculos Sibílicos* del siglo II y cala en el XII en obras como el *Viaje de San Brandán* y el *Purgatorio de San Patricio*.