

# LA INFLUENCIA ISLÁMICA EN LA REPRESENTACIÓN ZOOMORFA DEL ROMÁNICO SORIANO: LAS AVES Y SU RELACIÓN CON LA EBORARIA HISPANOMUSULMANA



*Inés Monteira Arias*

## RESUMEN:

Tradicionalmente la historiografía ha ignorado la importancia del arte musulmán en el surgimiento del románico, especialmente en el campo iconográfico. Pero la figuración románica presenta una relación estrecha con los motivos aparecidos en objetos artísticos islámicos, algunos de antigua ascendencia oriental y otros desarrollados por los artistas y por los textos escatológicos musulmanes. El contexto histórico en el que surge el románico está marcado por la presencia musulmana en Occidente, esencialmente determinante para el desarrollo de las manifestaciones culturales. La eboraría cordobesa exhibe un amplio repertorio figurativo que vemos reaparecer en los capiteles románicos, siendo esta procedencia muy notable en la representación zoomorfa pero también en algunos temas iconográficos con figuras humanas.

## ABSTRACT:

*Historiography has traditionally ignored the importance of Muslim art in the emergence of the Romanesque, especially in the iconographic field. However, the Romanesque imagination shows a close tie with the motifs seen on artistic Islamic objects, some of ancient oriental ancestry and others developed by artists and eschatological Muslim texts. The historical context in which the Romanesque arises is marked by Islamic presence in West, essentially a decisive factor in the development of cultural movements. Cordobes ivory-work exhibits a wide figurative repertoire which reappears in the Romanesque capitals, this origin being very evident both in the zoomorphic representation and in some iconographic themes with human figures.*

## Palabras clave:

Escultura románica.  
Románico soriano.  
Influencia islámica.  
Eboraria hispano-musulmana.

## Key words:

Romanesque  
Sculpture.  
Romanesque-Soriano.  
Islamic influence.  
Hispano-Muslim  
ivory-work.

Habitualmente los estudios de iconografía románica ofrecen interpretaciones estrechamente vinculadas a la doctrina cristiana, buscando alusiones bíblicas y dogmas evangélicos hasta en aquellos motivos figurativos que no presentan relación con las Escrituras, por estar dotados de un claro carácter moral. Esta tendencia tan lógica (pues es sabido el enorme peso en el periodo del románico de la religión y las órdenes religiosas, regidoras de la vida popular) neutraliza, a menudo, el análisis objetivo y abierto de la temática escultórica, cuya fisonomía y dimensión simbólica nos remite al ámbito oriental, muy particularmente al islámico. De esta manera, ha dejado de interesar a los especialistas en románico el origen y la ascendencia de innumerables elementos de este estilo artístico cuya génesis está en Oriente, tratando de determinar aspectos parciales sin antes analizar el verdadero signo del románico, los rasgos constitutivos de su marcada personalidad. Esta es una cuestión esencial para el estudio del arte de la Edad Media y también de toda la historia del arte occidental, pues en el románico se produce el verdadero resurgir de la escultura monumental y se establecen pautas iconográficas con una vigencia muy duradera, definitorias del arte cristiano europeo. A pesar del considerable número de estudios sobre románico y su simbología, la historiografía parece haber abandonado la inquietud por descubrir el compendio de razones culturales y artísticas responsables del surgimiento del arte románico, aquello que tanto motivó a Émile Mâle y a sus discípulos, particularmente a Baltrusaitis,<sup>1</sup> el gran analista de la vinculación del Oriente y el Occidente en el arte románico. De esta manera, coincidimos con Focillon en que “Mientras no se haga un estudio sistemático de este periodo, será difícil comprender en qué consiste exactamente la escultura románica y completamente imposible aclarar el problema de su origen”.<sup>2</sup> En este sentido, conocer y comprender el contexto histórico previo y contemporáneo al románico resulta determinante, pues condiciona las manifestaciones artísticas, especialmente el los lugares de la Península Ibérica recién reconquistados, donde la convivencia entre musulmanes y cristianos es estrecha.

Asumida la relación cercana entre los motivos del románico con los del arte Oriental (como los temas bestiales, por ejemplo), los historiadores del arte han ido adoptando la cómoda posición de achacar dichas influencias al contacto con el, también cristiano, mundo bizantino, hecho que plantea menos conflictos ideológicos que aceptar una compenetración entre

<sup>1</sup> BALTRUSAITIS, J. *Art Sumérien Art Roman*. Ed. Ernest Leroux. 1934, París. El autor considera que es en la zona transcaucásica donde se origina la escultura románica, en Armenia y el Daghestán, región, ésta última, ocupada por musulmanes.

<sup>2</sup> FOCILLON, H. *La Escultura románica. Investigaciones sobre la Historia de las Formas*. Ed. Akal Arte y Estética. 1987, Madrid, p. 107.



las civilizaciones cristiana y musulmana, la cercanía de su arte y de su religión. La influencia artística bizantina es clara en lugares como el norte de Italia, pero en el marco de la Península Ibérica y el sur de Francia resulta más indeterminada, pues está igualmente influido por la convivencia con el mundo andalusí, cuya superioridad artística y cultural en el periodo prerrománico es evidente, marcando con su presencia el devenir de las letras y la ciencia, de las costumbres y la moral de toda Europa Occidental.

La influencia del próspero mundo hispanomusulmán en la épica y la lírica europea<sup>3</sup>, en las ciencias matemáticas, aritméticas, geométricas y astronómicas<sup>4</sup>, en el pensamiento filosófico<sup>5</sup> y en la cultura de la península<sup>6</sup> ha sido más estudiada que en las manifestaciones artísticas, donde los expertos tan solo han concedido su claro papel inductor a la arquitectura hispanomusulmana sobre la románica, por ser más fácil de vislumbrar su influencia que en materia de escultura.<sup>7</sup> En este sentido, consideramos un error historiográfico limitar el contacto cris-

<sup>3</sup> Sobre el influjo árabe en el nacimiento de la literatura europea, tanto épica como lírica: VERNET, J. *La Cultura Hispanoárabe en Oriente y Occidente*. Ed. Ariel Historia.1978, Barcelona, pp. 272-308.

<sup>4</sup> VERNET, J. O. c. pp. 60 a 66. El sistema de numeración de posición se verificó en nuestra península, consolidando los musulmanes la utilización de cifras árabes. Este pueblo nómada hereda de la antigua Babilonia un sistema matemático muy avanzado, llamado *letras del polvo*, signos trazados en una mesa de arena para efectuar operaciones matemáticas, guardándose únicamente los resultados. Un arenario parecido era usado por Arquímedes. La aportación fundamental del Occidente islámico fueron las cifras de notarios o *numíes*, empleadas igualmente por los latinos mozárabes de Toledo. Fue Abd al-Malik quien decretó la arabización de todos los documentos oficiales. Las cifras que se incorporan son las llamadas *indias* o *árabes*, y tienen un valor de posición en un sistema de base 10. La incorporación del cero permite operaciones más complejas y, sobre todo, evita las equivocaciones derivadas de la representación del valor cero mediante un espacio vacío, que hacía posible la confusión entre un 25, un 205 y un 2050. Las reglas más antiguas conservadas sobre el uso de estos números aparecen en latín, en una versión toledana de mediados del siglo XII, *De Numero Indorum*, aunque tenemos constancia de que el sistema era usado en la Hispania musulmana desde el siglo IX. Por otro lado, hoy resulta clara la importancia de las aportaciones de los musulmanes en la doctrina astrológica de las conjunciones (*Ibidem*, pp. 66 y 67).y la ciencia médica traducida de Discórides. Juan Vernet (*Ibidem*, pp. 69) cuenta cómo se tradujo la *Matería Médica* de Discórides y los distintos procesos de traducción que hubo hasta lograr una profunda comprensión del tratado, llevada a cabo en Al-Andalus, donde se invierte cuantiosamente en cultura y traducciones.

<sup>5</sup> Varias fuentes confirman el conocimiento y el estudio de las doctrinas filosóficas y teológicas del Islam. Álvaro de Córdoba, en su *Indiculus Luminosus*, San Eulogio, en *Memoriæ Sanctorum*, y el Abad Esperaindeo en su *Apologético contra Mahoma*, aluden a ciertas historias “leves et risu dignas”, fábulas y ficciones llenas de embustes, que tienen por autor al poeta impostor de la religión musulmana, y que describe con vivos colores el sensual paraíso prometido a sus creyentes. En el monasterio de Leyre, en Navarra, fue donde San Eulogio encontró la biografía de Mahoma. Así pues, desde el siglo IX, la historia del viaje nocturno había penetrado entre los cristianos de Hispania. También sabemos que en 1143 se redactó en Pamplona una versión latina del Alcorán (ASÍN PALACIOS, M. *La Escatología musulmana en la Divina Comedia. Historia y crítica de una polémica*. Primera Edición en 1919. Ed. Hiperión. 1984, Madrid, p. 374). El escolástico Bacon reconocía la primacía de los filósofos árabes sobre los latinos, y Raimundo Lulio hizo extensiva esta afirmación hasta el ámbito religioso, asegurando que utilizaba métodos musulmanes de predicación popular, más aptos, a su juicio, que los cristianos para mover a devoción los corazones (*Ibidem*. p. 390).

<sup>6</sup> El desarrollo cultural de la civilización musulmana de Occidente llevó a que se tradujeran numerosos textos griegos, sirios e, incluso, latinos al árabe y que estos resultaran más familiares a los árabes hispanos que a los cristianos. Las grandes bibliotecas de Al-Andalus se convirtieron en el manantial de sabiduría de Occidente, encontrándose en ellas la mayor parte de ejemplares escritos desde la Antigüedad.

<sup>7</sup> Hace ya tiempo que entró a valorarse el importante papel del Islam español en la aparición de las bóvedas nervadas: LAMBERT, É. “Le Problème de L’Ogive”. *RECHERCHE*. N°1. Centre International des Instituts de Recherche, Art,



tiano-musulmán al denominado “arte mudéjar”, que excluye muchos puntos del contagio artístico en iconografía y artes figurativas,<sup>8</sup> máxime cuando es en el contexto hispanomusulmán donde resurge la escultura monumental en Occidente con un siglo de antelación<sup>9</sup> y existe una similitud asombrosa de elementos figurativos hispanomusulmanes con los del románico.

Antes de adentrarnos en el análisis de algunos temas románicos hallados en Soria con una clara vinculación a lo musulmán, trataremos de adelantarnos a los argumentos que cuestionan nuestras teorías. Lamentablemente, el estudio de la influencia islámica en nuestro arte se ha convertido hoy en un debate más ideológico que científico, más patriótico que historiográfico, a pesar de la escasa vigencia que tiene en los círculos de la historiografía actual. En el transcurso de nuestras investigaciones hemos encontrado innumerables elementos y temas esculturales cuyo origen o inspiración reside en el ámbito islámico (ya sea en su arte o en su literatura escatológica). El argumento fundamental para desmentir o ignorar la clara influencia islámica en los temas geométricos y vegetales del románico (sobre todo en arquivoltas y ábacos) reside en afirmar que éstos proceden del mudo visigodo y bárbaro europeo, achacando todos los temas de lacería, trenzado, rosetas, palmetas y cenefas vegetales a la herencia del arte

Archéologie, Éthnologie. 1939, pp. 57-71; LAMBERT, É. *Art Musulman et Art Chrétien dans la Péninsule Ibérique*. Ed. Privat. 1956, Paris-Toulouse. en este se dedica un capítulo a la influencia del Islam en los monumentos de Soria (pp. 157-161, 191-203); MÂLE, É. *Art et Artistes du moyen Âge*. Ed. Armand Colin. 1947, Paris, pp. 39-88. Sobre el influjo islámico en la arquitectura de la provincia que analizamos ver TORRES BALBÁS, L. “La influencia del Islam en los monumentos de Soria”. *Al-Andalus*, V, 1940, pp. 456-457; y RUIZ EZQUERRO, J. J. “Silos y el románico rural soriano: Villasayas, Barca y Torreandaluz”. *El Románico en Silos: IX Centenario de la Consagración de la Iglesia y Claustro. 1088-1988*. Ed. Abadía de Silos, 1990, pp. 565-574.

<sup>8</sup> Se entiende el arte mudéjar como un estilo más, resultado de un gusto por lo musulmán y del trabajo de artistas de esa procedencia. Sin embargo, LAMBERT, É. *O. c.* 1956, pp. 3-9, señala que el mudéjar no es un arte particular de los musulmanes, pues los artistas que lo realizaron fueron indistintamente musulmanes, cristianos y judíos. El arqueólogo francés nos aclara que el único rasgo verdaderamente específico de esta forma de arte (al que considera el verdadero arte nacional y popular de casi toda la España cristiana), consiste en el hecho de que se aprecie de manera preponderante la influencia artística del Islam en formas y procedimientos. Esta definición vaga e imprecisa deja fuera a las manifestaciones artísticas en las que el influjo islámico aparece cohabitando con otros aspectos artísticos, sin dominar sobre ellos. La existencia de la corriente artística mudéjar sirve a este estudio para confirmar el gusto por lo musulmán en la comunidad cristiana y la inclinación a adoptar sus formas en las propias iglesias, pero no contribuye al mismo en ningún otro aspecto, pues se ha considerado al mudéjar un estilo ceñido al ámbito arquitectónico y decorativo, en ningún caso iconográfico. Mudéjar es un término impreciso y confuso con el que se soluciona de un plumazo el problema del contagio con lo musulmán, aislando de los demás estilos artísticos, como si fuera ajeno a los mismos. Esta solución simplista oculta la verdadera naturaleza de la influencia de lo musulmán en el arte cristiano y, concretamente, en el hispano, tendiendo a englobar bajo el apelativo de mudéjar obras que presentan distintos grados de islamización, y a identificar como cristianas las soluciones artísticas islámicas que no entren en esa categoría de mudéjar.

<sup>9</sup> En palabras de FERRANDÍS, J. *Marfiles Árabes de Occidente*. Ed. Estanislao Maestre. 1935, Madrid. Tomo I, p.26, “Y no solo logró Córdoba con sus marfiles adelantarse al renacimiento escultórico de los tiempos románicos, sino que en otras manifestaciones artísticas, especialmente en las tallas de piedra, madera y en el arte textil, demostró también hasta donde se puede llegar en el dominio de una técnica”. Los hispanomusulmanes mostraron menos reparo en servirse de la imagen tridimensional. CÓMEZ RAMOS, R. en “Un tema iconográfico oriental antiguo en el arte hispanomusulmán del siglo XI”. *Separata de Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz* Ed. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. 1978, Sevilla, p. 127, cuenta que al-Maqqari narra cómo el califa mandó realizar la estatua de su favorita para colocarla sobre la puerta de la famosa ciudad de Madinat al-Zahra, y que no pocas estatuas fueron trasladadas desde antigua ruinas romanas para decorar los interiores de los baños.



visigodo y a la influencia del irlandés.<sup>10</sup> Resulta evidente que la decoración con lacería pasa al mundo cristiano con anterioridad al románico, haciéndose notable en los relieves visigodos y, especialmente, en los códices irlandeses y en los manuscritos del Comentario del Apocalipsis del Beato de Liébana. Pero en los Beatos el influjo musulmán es evidente,<sup>11</sup> y en el mundo irlandés también pudo ser importante, bien a través del Islam oriental como del hispano, pues los contactos marítimos con nuestra península eran constantes y la presencia de asuntos animales y el estilo lineal de esas ilustraciones tiene mucho de oriental. Además, en toda la miniatura, tanto la irlandesa como la de los Beatos, debieron ejercer un importante influjo los manuscritos hispanomusulmanes que tuvieron que ser cuantiosos, pues en Al-Andalus se efectuaban innumerables traducciones y muchos testimonios nos hablan de la pintura andalusí, a pesar de que el impío paso del tiempo y las hogueras reconquistadoras han engullido aquellos ejemplares tan valiosos para el estudio del arte occidental.<sup>12</sup> Por otro lado, resulta muy controvertido achacar a los temas geométricos y vegetales del arte visigodo toda la responsabilidad de la ornamentación románica. Las últimas investigaciones de Luis Caballero (CSIC) defienden que muchos de los templos y relieves habitualmente considerados visigodos son, en realidad, mozárabes, posteriores a la fecha de 711.<sup>13</sup> Pero, aun aceptando la teoría tradicional, sabemos que el arte hispanomusulmán es producto de la absorción de los elementos visigodos y tardorromanos, así como de los bizantinos y persas, que desarrollarán adaptándolos a su marcada personalidad. Además, la transmisión iconográfica y figurativa no se canaliza saltando a través de los siglos, es preciso una cierta continuidad, los temas vegetales visigodos llegaron al románico de la mano de los artistas islámicos y mozárabes, tanto por una cuestión de simple coherencia histórica como por la propia importancia del elemento vegetal y geométrico en el arte de Al-Andalus.

Algo parecido ocurre con la temática animal, pues en la escultura románica prolifera todo un repertorio fantástico y bestial cuya procedencia última está en el Antiguo Oriente. La problemática consiste en encontrar al mediador que trajo este repertorio desde un contexto

<sup>10</sup> Por ejemplo, el estudio de RUIZ MONTEJO, I. *El Románico de Villas y tierras de Segovia*. Ed. Encuentro. 1988, Madrid, achaca todos los temas vegetales al mundo visigodo.

<sup>11</sup> Un aproximación a ese fructífero campo iconográfico la constituye el estudio de CHURRUCA, M. *Infujo Oriental en los temas iconográficos de la miniatura española siglos X al XII*. Ed. Espasa-Calpe. 1939, Madrid.

<sup>12</sup> Hemos perdido los ejemplares ilustrados que, sabemos, realizaron los musulmanes de nuestro país. Sin embargo, es de sobra conocida la ilustración de manuscritos. Los primeros fueron tratados científicos, de medicina, astronomía, e ingenios mecánicos. FERRANDIS, J. O. c. Tomo I, p. 23, habla de la miniatura cordobesa hoy perdida, que debió ser donde se fijó la iconografía de la eboraria hispanomusulmana. ARNOLD, Sir T.W. *Painting in Islam. A Study of the place of pictorial art in muslim culture*. Ed. Dover. 1965, Nueva York, p. 79, explica que el gran periodo de traducción de obras al árabe empezó a mediados del siglo VIII, cuando se empiezan a incorporar las ilustraciones. Sin duda, éstos pervivieron hasta épocas más recientes, a juzgar por el testimonio que nos aporta VERNET, J. O. c. p. 89. Cuenta que a finales del siglo XVII, el marroquí Mawlay Isma'il exigió del rey de España, Carlos II, la entrega de manuscritos árabes a cambio de cautivos.

<sup>13</sup> CABALLERO ZOREDA, L. "La Arquitectura denominada de época visigoda, ¿es realmente tardorromana o prerrománica?", *Anejos de AEspa* XXIII, 2000, pp. 207-247; "Aportación a la Arquitectura medieval española. Definición de un grupo de iglesias castellanas, riojanas y vascas" *V Congreso de Arqueología Medieval Española*, Volúmen I, Valladolid, 1999, pp. 221-233. Sus teorías enlazan con nuestra línea investigadora.



tan lejano, al transmisor más poderoso. El mediador tiene, así, mayor importancia que el creador primero de las formas, pues su influjo es el que determina la implantación de un arte. Como eslabón entre Mesopotamia-Persia sasánida y el Occidente románico, la historiografía ha señalado al arte bizantino, al copto, al arte bárbaro, al sirio y al musulmán. Estas influencias suelen ser valoradas en su conjunto, o bien se concede absoluta primacía al arte bizantino y al arte bárbaro, es decir, al arte de pueblos cristianos o cristianizados, sobre el islámico. Nosotros defendemos que el repertorio bestial procede del mundo hispanomusulmán, pues su repetida aparición en el románico implica una afinidad de criterio estético con esos motivos orientales que sólo puede deberse a la convivencia íntima y al intercambio de piezas artísticas, creencias y leyendas, y en ningún caso al simple contacto comercial. Por ello, el contexto histórico del románico representa un papel más importante de lo que se ha querido ver para la determinación de su origen. El año 711 marcó profundamente el devenir de nuestro arte. La presencia musulmana cambió todo el ambiente europeo, su aportaciones intelectuales y la importancia política de su invasión son el acontecimiento más relevante de toda la Alta Edad Media peninsular.

De sobra es sabido que las representaciones zoomorfas alcanzan su más alto grado de difusión en tiempos del románico, llegando a Occidente todo un repertorio animal y monstroso procedente de Oriente que había de invadir las iglesias con profusión. Pero el bestiario medieval está inspirado también en una tradición literaria, compuesta por obras antiguas como el tratado de *Historia Natural* de Plinio (siglo I de nuestra era), el *Phisiologus* (posiblemente del siglo II d. C.) y los fabulistas grecorromanos (Esopo, del siglo VI a. C. y Fedro, I-II d.C.). Son muchas las obras escritas de la Edad Media que pudieron contribuir a la difusión de la imagen animal, entre las que figuran los *hadices* musulmanes.<sup>14</sup>

Ya hemos comentado lo importante que fue la presencia islámica en Europa para el desarrollo de la cultura y para el conocimiento de las obras clásicas y orientales. Entre el gran número de obras y tratados zoológicos que trajeron los musulmes, destacó el *Calila e Dimna*, una colección de apólogos de origen sánscrito (*Pachachantra*) en el que se sacaban conclusiones morales de la actuación de los animales de manera similar a como se hacía en el *Phisiologus*. Ésta fue traducida repetidas veces a lo largo de los siglos, en versiones persas (siglo VI), árabes (siglo VIII) y romance (siglo XIII).<sup>15</sup> Otro tratado zoológico fue el denominado *Hayawan*, realizado por el árabe Yahiz en el siglo IX, que ejerció gran influencia en la cultura occidental.<sup>16</sup>

Juan Vernet indica que la zoología científica medieval tuvo como punto de arranque las traducciones arábigo-latinas de los libros de la Antigüedad,<sup>17</sup> en especial de Aristóteles. Estas traducciones se veían con frecuencia incrementadas por interpolaciones o comentarios de los

<sup>14</sup> Así lo considera SAINZ MAGAÑA, M.ª. E. *El Románico Soriano. Estudio Simbólico de los Monumentos*. Tesis Doctoral Ed. Universidad Complutense de Madrid 1984, Madrid. Tomo I, p. 49.

<sup>15</sup> SUREDA, J. Y LIAÑO, E. *El Despertar de Europa. La pintura Románica, Primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*. Ed. Encuentro. 1998, Madrid, p. 59.

<sup>16</sup> ASÍN PALACIOS, M. O. c. 1984, p. 383, nota 4.

<sup>17</sup> VERNET, J. O. c. pp. 255-256.



estudiosos árabes.<sup>18</sup> Pero, entre todos los volúmenes escritos que ejercieron influencia en el surgimiento del bestiario, destaca el *Phisiologus* o *Fisiólogo*.<sup>19</sup> Este texto, conocido entre los cristianos desde el principio de la Alta Edad Media, fue igualmente famoso entre los hispanoárabes y utilizado por escritores andalusíes como Ibn Qutayba.

Manuel Guerra considera que la proliferación zoomorfa románica es resultado del contacto con los árabes, portadores de gérmenes orientales y transmisores de su imaginación febril.<sup>20</sup> No cabe duda de que se crea en todo Occidente una cultura con gran inclinación por las fábulas y por las historias de viajes. A esto se suma la circulación de *hadices*, en los que se hace referencia constante al universo animal. Una tradición de esos relatos de ultratumba explica que cada persona resucitará en la vida futura bajo la forma animal correspondiente al estado de espíritu en que murió, con una significación alegórica: el ávido y codicioso de los bienes del prójimo resucitará en forma de lobo hostil; el soberbio y orgulloso en figura de pantera; el que buscó el poder en figura de un león.<sup>21</sup> En el *Libro de la Escala de Mahoma* de Buenaventura de Siena (versión latina del siglo XIII), se describe el infierno de la siguiente manera: “El infierno está todo él lleno de bestias de muy diversas clases y cada una de ellas provoca en los pecadores setenta mil clases de tormentos, tan crueles que, si fuera posible, preferirían morir setenta mil veces al día que soportar tales castigos”.<sup>22</sup>

La fauna fantasmagórica siempre se trata en los textos medievales como procedente de tierras extrañas, por lo que resulta lógico que éstos estuvieran basados en traducciones de textos extranjeros. Eso explica que, en muchas ocasiones, se creyera fehacientemente en la existencia de los animales que representaban.<sup>23</sup> Fuera cual fuere el modo en que llegaron estos tratados, leyendas y cuentos de viajes, las historias orientales emigraron hacia Europa, difundiéndose con rapidez por el resto del continente, seguramente a través de Hispania.

<sup>18</sup> Son muchos los textos de esta naturaleza: El *Mirabilia Indiae*, libro de las maravillas de la india del sevillano Ibn Zohr de 1131, también gozó de gran éxito en Al-Andalus y así lo indica GUERRA, M. *Simbología Románica. El Cristianismo y otras religiones en el Arte Románico*. Ed. Fundación Universitaria Española. 1978, Madrid, p 230. Otros ejemplares escritos completaron la literatura animal en nuestra península, como los cuentos breves de origen oriental que compiló y tradujo del árabe al latín el judío aragonés Pedro Alfonso en el siglo XII, con el título de *Disciplina Clericalis o Enseñanza de Doctos*.

<sup>19</sup> Este tratado era una especie de leyenda dorada de los animales en la que se trataba a cada espécimen en dos páginas: en una se mostraba su figura realista (ya fuera verdadera o fantástica) y en otra la simbólica, explicando sus fábulas y descripción física, interpretadas posteriormente por los Santos Padres con su moral cristiana. Según MALAXECHEVERRÍA, I. en *Bestiario Medieval*. Ed. Siruela. 1999, Madrid, p.22 y 23, todos los bestiarios proceden de un clásico e hipotético *Phisiologus* que no conservamos. El autor considera posible que la versión primitiva en griego se redactara en Alejandría entre los siglos II y V de nuestra era, aunque existen numerosas teorías al respecto. Otra hipótesis sostiene que el *Fisiólogo* nació en la región de Siria, en el siglo IV, cuya fuente remota sería la obra perdida del egipcio Bolos de Mendes (de los siglos IV o III a. C.), seguidor de Demócrito. El *Phisiologus* ha sido igualmente atribuido a Aeliano (193 y 211).

<sup>20</sup> GUERRA, M. O. c. p. 231.

<sup>21</sup> ASÍN PALACIOS, M. O. c. 1984, p. 578.

<sup>22</sup> *Libro de la Escala de Mahoma. Segundo la versión latina del siglo XIII de Buenaventura de Siena*. Ed. Siruela.1996, Madrid, p. 132.

<sup>23</sup> GUERRA, M. O. c. pp. 231.



En el arte de Al-Andalus el motivo teriomórfico fue el más variado y el que alcanzó más destacada personalidad. Allí aparecen animales en reposo o en acción, asidos en grupos de dos y separados por el tallo-eje de simetría, siguiendo la tradición sasánida. Unas veces los animales son capturados por el hombre representando la famosa fábula persa de la lucha entre el bien y el mal, otras son águilas sobre liebres o aves las que encarnan la captura. En ese arte destacan especialmente las gacelas, los pavos reales, los grifos y los leones. El amor a los animales se generalizó en el califato andalusí, hasta el punto de que se construyó un Zoo en las laderas de Madinat al-Zahra. Sabemos con toda seguridad que las figuras zoomorfas no fueron prohibidas en el arte islámico, pues se mantenían con gran fuerza las tradiciones animalísticas de los tiempos antiguos. Ya el arte bizantino acostumbraba a representar la decoración vegetal sembrada de figuras animales. De esta tendencia nació el estilo decorativo musulmán, que unió a la tradición bizantina el gusto animalista persa.

Los animales que aparecen en los capiteles del románico soriano están estrechamente vinculados a las figuras del claustro de Santo Domingo de Silos. La relación y dependencia de Silos es un hecho evidente que se explica por la alta calidad del claustro dominico y por su cercanía geográfica. Los artistas que cincelaron los capiteles de este monasterio gozaban de una superioridad plástica y una riqueza de repertorio que no podía dejar indiferentes a quienes lo vieran. Así, la actual provincia de Soria fue la zona más receptiva de la onda expansiva silense, que implantaría un estilo regional repetido durante doscientos años. A este respecto es preciso señalar el influjo islámico que se percibe en el claustro de Silos, largo tiempo considerado por algunos arqueólogos como obra de mudéjares.<sup>24</sup> Además, la historia de Silos es muy rica en contactos con el Islam, existiendo una notable influencia de la escritura cúfica árabe en los manuscritos cristianos procedentes del taller que allí hubo.<sup>25</sup>

El predominio temático del componente animal frente al asunto bíblico es un hecho constatado en la escultura de Soria, y está en cierta medida derivado de la influencia del arte silense, que se decanta por lo fantástico. El románico soriano destaca así por su carácter profano, o, más bien, no bíblico, hecho que no se corresponde con la estructura mental de la época, pues no era precisamente laica. La naturaleza de esta iconografía no puede deberse a una secularización social (ya que las luchas de religión conducen precisamente a la reafirma-

<sup>24</sup> Así lo creyó Bertiaux a finales del siglo XIX como nos explica PÉREZ DE URBEL, J. *El Claustro de Silos*. Ed. Institución Fernán González. 1975, Burgos., p. 21.

<sup>25</sup> De hecho, el manuscrito latino confeccionado en papel más antiguo conservado (material éste introducido en Occidente por los musulmanes), es precisamente un breviario mozárabe de mediados del siglo IX atesorado en la biblioteca del monasterio con la referencia MS.6. Sobre la influencia de la escritura cúfica en el mismo SCHAPIRO, M. *Estudios sobre Arte Románico*. Ed. Alianza Forma.1984, Madrid, pp.37-120, especialmente nota 188. En Silos se ha guardado igualmente una magnífica arqueta musulmana de marfil, con escritura cúfica florida, así como un frontal de altar del siglo XII recorrido de una gran inscripción árabe. A esto se añade la influencia de la escritura cúfica en las propias inscripciones latinas del monasterio, patente en los apéndices foliares que las decoran. En la misma obra (p. 37- 120, especialmente p. 80) el autor señala que también hay letras con apéndices palmetoides en el Beato de Silos y en el de Facundo. Las mismas terminaciones foliares se encuentran en inscripciones latinas mozárabes de los siglos X y XI en Granada, Córdoba y Málaga, en correspondencia con la práctica de inscripciones cúcicas floridas en el Oriente y el Occidente árabe desde el siglo IX. Schapiro nos trae a la memoria una inscripción procedente de un relieve de Sahagún, realizada en torno al 1100, que presenta los apéndices floridos de Silos.



ción religiosa) sino que es resultado de la situación social que la engendra: la convivencia entre dos pueblos. Sólo cuando se ha comprendido este hecho, adquiere plena coherencia la proliferación de una temática figurativa versátil, apta para expresar los conceptos religiosos de ambas culturas.

No hay que olvidar que el origen figurado inmediato de las representaciones animalísticas reside en el arte musulmán. El Islam español muestra gran apego por esas representaciones zoomorfas y fantásticas, que conservarán con arraigo hasta los siglos XII y XIII. Por lo tanto, es el arte musulmán el que determina de manera más o menos directa la proliferación de animales en el románico. El hecho queda perfectamente resumido en las palabras de Sainz Magaña con las que concluye su tesis doctoral sobre el románico Soriano: “la mayor parte de los temas animalísticos y vegetales tienen, además de un origen oriental, un aire completamente musulmán”.<sup>26</sup>

La intensa influencia del repertorio zoomorfo hispanomusulmán sobre el románico encuentra su explicación tanto en la riqueza de sus formas, con gran poder de irradiación, como en el significado que éstas llevaban aparejado. Del mismo modo, entendemos el bestiario románico fuertemente dotado de carga simbólica, si bien no toda su significación está descifrada. Pero algunos autores tan respetables como Émile Mâle suponen que no hay ningún tipo de simbología en las representaciones de animales.<sup>27</sup> El profesor francés las interpreta como la mera repetición de los temas de tejidos y marfiles orientales, imitados con fines simplemente decorativos. Sin embargo, nos posicionamos del lado del simbolismo por creer que la imitación de un modelo no implica la pérdida de significado, sino que, incluso, el significado puede ser lo que motiva de dicha mimesis. Aceptar la teoría de la simple copia formal entraría en contradicción con el espíritu mismo del románico, pues no se trata de un estilo sensual y decorativo, no es un arte desposeído de contenido, sino más bien al contrario.

En el románico soriano hallamos algunos temas zoomorfos que son una mera transposición de motivos eborarios hispanomusulmanes, ideados en Córdoba o Madinat al-Zahra con más de un siglo de antelación. Así lo vemos en los leones de un capitel de la galería norte del Claustro de San Pedro en la capital (FIG. 1), similares a los del rosetón de Santo Domingo o Santo Tomé y a los del interior de San Miguel de San Esteban de Gormaz. Estas representaciones leoninas presentan la cola volteada al dorso al más puro estilo califal. La postura del rabo es idéntica a la de los leones que aparecen bajo el trono en el medallón central del relieve de la arqueta de Leyre. En el mismo capitel de San Pedro de Soria encontramos, además, un grifo de una gran pureza islámica, idéntico al aguamanil conservado en el Camposanto de Pisa.

Las aves aparecen repetidas numerosas veces en el románico de Soria y tienen una importancia simbólica excepcional. Los historiadores coinciden en que el pájaro alude al alma, pues esa significación tiene una procedencia muy antigua. En la Antigüedad siria el águila era representación del alma, así como en las culturas minoica y micénica. Más tarde, en el Pale-

<sup>26</sup> SAINZ MAGAÑA, Mº E. O. c. 1984, p. 550.

<sup>27</sup> MÂLE, É. *L'Art Religieux du XIIº siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. Ed. Armand Colin. 1966, Paris., p. 341.





*Figura 1. Leones con la cola volteada al estilo califal.  
Capitel de la galería norte del Claustro de San Pedro de Soria.*

ocristiano, las aves aparecerán entre racimos figurando a los bienaventurados de una manera similar a como los encontraremos en algunos ejemplos románicos. Sin embargo, ese simbolismo del primer arte cristiano se pierde a lo largo de la Alta Edad Media, siendo mucho más genérica la representación de aves en el románico, que encarnará tanto a los bienaventurados como a los condenados. Según Guerra,<sup>28</sup> es muy probable que el tipo románico de las almas fuera influido por la concepción árabe. En el Alcorán la palabra ave es tomada a menudo como sinónimo de destino y como símbolo de la inmortalidad del alma,<sup>29</sup> pues el dogma musulmán afirma expresamente esta realidad extraña a la doctrina cristiana. En la escatología musulmana las aves, más que símbolos de las ánimas, son sus encarnaciones. Los *hadices* narran cómo las almas de los muertos en la Guerra Santa, las de los hijos de los musulmanes, y, en algunos casos, las de los fieles, viven hasta el día de la resurrección encarnados en pájaros de plumaje blanco (o, a veces, de color verde) en un bosque situado cerca de la entrada del paraíso.<sup>30</sup> Estas almas-ave hablan entre sí, se alimentan de los frutos de los árboles, beben de los ríos y claman a Dios pidiéndole que les muestre las maravillas que les esperan. También las almas de los réprobos son aves negras en los *hadices*. Cuando son símbolos positivos aparecen bajo forma naturalista y suelen ir acompañadas de piñas, frutos paradisíacos por excelencia. Pero también

<sup>28</sup> GUERRA, M. O. c. p. 284.

<sup>29</sup> SAINZ MAGAÑA, Mº E. O. c. 1984, p. 66.

<sup>30</sup> ASÍN PALACIOS, M. O. c. 1984, p. 279-281.



la forma de sirena-ave puede aludir al alma humana, pues la condición volátil de las almas se refiere principalmente al cuerpo y las alas, por lo que el rostro humano no cambiará su simbología. Así, resulta muy probable que perviva esta concepción islámica en la representación de las sirenas románicas, y así lo entienden muchos expertos considerándolas encarnaciones anímicas influidas por los *hadices*.<sup>31</sup>

La escultura románica muestra especial inclinación por las aves con las patas enredadas en tallos vegetales, imagen que viene explicada por las teorías de Avicena. El gran filósofo musulmán, cuyo pensamiento influyó notablemente en el escolástico, imagina las almas pecadoras encarnadas en pájaros, que podrán volar a Dios una vez purificadas y rotos los lazos mundanos que las tuvieron encadenadas.<sup>32</sup> Los marfiles musulmanes, al igual que los capiteles románicos, muestran a estas aves de cuellos, patas, alas y cuerpo enredados en ligaduras que picotean con furia, representando a los condenados. El ejemplo perfecto está en repetidos capiteles del claustro bajo de Santo Domingo de Silos.

El ave como alma bienaventurada puede aparecer bebiendo agua de un recipiente, alusivo a la Fuente de la Vida, motivo común en el Paleocristiano, pero aquí, por el contexto, hemos de achacar al influjo de los tejidos andalusíes que repetían los antiguos temas persas. Así encontramos dos aves en el segundo capitel de la puerta de la iglesia de San Martín de Aguilera (FIG. 2), de manera muy similar a como los hallamos en la tapa del bote de al-Mugira (FIG. 3). Los pájaros afrontados vuelven a aparecer en la galería porticada de la misma iglesia, en el capitel del recodo de la galería oeste. En los capiteles de la provincia de Soria aparecen frecuentemente las aves representadas en grupos de dos, enlazando sus cuellos como si fueran en pareja hacia la otra vida. En un vano exterior de San Miguel de San Esteban, primera iglesia de la provincia, estas aves podrían ser pavos reales, acusándose así la alusión al paraíso musulmán, pues el pavo real encarna la resurrección. El asunto de las aves con cuellos entrecruzados es antiquísimo y lo encontramos en el Oriente Antiguo. El tema aparece igualmente en un canecillo de la iglesia de Barca y en el primer capitel de la galería de San Ginés de Rejas de San Esteban (FIG. 4). Allí las aves cruzan sus cuellos para picotearse mutuamente las patas, liberándose respectivamente de las ligaduras mundanas de las que habla Avicena. El motivo figurativo tiene indudable ascendencia islámica, pues se repite constantemente en piezas de arte de marfil. Es el caso del bote del Museo del Louvre, de un ejemplar del Museo Victoria y Alberto y de la arqueta procedente de Silos, tan cercana a nuestro territorio que ejerce una profunda influencia artística en él.

Otro asunto de la región es el águila con las alas desplegadas apresando a otro animal, casi siempre a otro ave. Y es que, a pesar del tradicional significado positivo del ave, éste, en la escatología musulmana, también es un ángel encargado de impartir suplicio, tal y como señalan Bojari

<sup>31</sup> Es el caso de GUERRA, M. O. c. p. 284, y MATEO GÓMEZ, I. Y QUIÑONES ACOSTA, A. en “Arpía o Sirena: Una interrogante en la iconografía románica”. *Fragmentos*, nº 10, 1987, pp. 38-47, especialmente p. 43.

<sup>32</sup> FÍÑIGUEZ ALMECH, F. “Capiteles del primer Románico español inspirados en la escatología musulmana”. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*. Año I, 1965. pp. 42, y “La Escatología musulmana en los capiteles románicos”. *Príncipe de Viana*, 28, 1967. pp. 271. También lo recoge GUERRA, M. O. c. p. 302.





FIGURA 2. Aves afrontadas bebiendo de la Fuente de la Vida. Segundo capitel del lado izquierdo de la portada de la iglesia San Martín de Aguilera.

y Moslem,<sup>33</sup> místicos anteriores al siglo IX. Ese concepto se corresponde con numerosos capiteles románicos en los que un ave grande causa tormento a algún otro pequeño animal. En las primeras iglesias románicas de la provincia surge este tema, tanto en San Miguel como en el Rivero de San Esteban de Gormaz. En ésta última, aparece en el sexto capitel a la derecha de la galería. El águila sujet a la presa con las garras y le clava el pico. El motivo se repite tres veces en las esquinas del mismo capitel. Vuelve a encontrarse en el segundo capitel a la izquierda de la puerta, donde ha permanecido al resguardo de la erosión. El águila en escorzo se representa con una perspectiva muy original. Violenta y furibunda, atrapa con su pico al ave que queda debajo, aplastada contra el suelo, con el cuello y la cabeza completamente dislocados, resultado del violento impacto. La perspectiva empleada logra crear el efecto de que el pájaro se ha lanzado en picado sobre su víctima. Esa posición escorzada es similar a la de un

motivo de la pila de Játiva, en el que un león ataca a otro animal, abalanzándose sobre él. Lo que nos interesa de esta representación es que se utiliza el mismo escorzo, visto desde arriba con idéntica perspectiva. El motivo reaparece en un canecillo de la ermita de Tiermes, iglesia que presenta gran influencia de San Esteban de Gormaz y de Silos. En este caso parece un pez la figura apresada por el águila. En un arco de la Sala Capitular de Burgo de Osma vemos un detalle realista de muy buena talla en que aparecen aves comiendo a otros pajarillos en el suelo. También lo vemos en el primer capitel a la izquierda de la puerta sur de Tozalmoro, viejo motivo de la región interpretado con bárbara ingenuidad, ignorando las leyes más básicas de la proporción y perspectiva. Ahí, un ave de cabeza humana aplasta a otro pajarillo, del que sólo asoman los extremos de las patas en los laterales que, por su disposición, dan muestra expresiva del aplastamiento. El ave no clava el pico como en San Esteban de Gormaz, pues ya no lo tiene, pero sigue presente la idea de superioridad del pájaro grande sobre el pequeño. Este tema es califal y lo encontramos repetido en varias pilas y marfiles de esa procedencia. Cómez<sup>34</sup> considera que no cabe ver en dicho motivo ningún simbolismo religioso, ni siquiera un residuo del dualismo

<sup>33</sup> PÉREZ DE URBEL, J. O. c. p. 88.

<sup>34</sup> CÓMEZ RAMOS, R. O. c. p. 125.



mazdeísta persa, sino más bien una metáfora visual. Pero nosotros entendemos estas representaciones como el castigo de las almas descrito por los *hadices*. Un tapiz oriental procedente de Clervaux se decora con un pájaro de presa montando sobre otro pájaro. Ese tejido sirvió de mortaja a San Bernardo, cubriendo irónicamente el cuerpo de aquél que había sido el mayor detractor de las representaciones bestiales. También un vaso de Mosul<sup>35</sup> muestra a pájaros que apresan a liebres, tema común en las arquetas de marfil y en pilas. El acto de la captura es característico del águila heráldica, que encuentra su origen remoto en la Antigüedad oriental<sup>36</sup> donde representa el emblema de Nin-Girsu, con alas desplegadas y cabeza de león agarrando a dos cuadrúpedos. El águila sujetando en sus garras pequeños pájaros o cabras encarna también a la deidad Imgi, emblema asirio de varias divinidades y de la ciudad de Lagash. El propio Baltrusaitis señala su reaparición en la España musulmana del siglo X, pues en Madinat al-Zahra la encontramos con alas desplegadas, magnífica cola y bestieccillas en las garras.<sup>37</sup> El modelo en lo mesopotámico es indudable a pesar de que el águila sumeria tenía cabeza de león, pues las orejas persisten a veces en el ave. El pájaro que ataca a otro ave es recogido por Mâle<sup>38</sup> como tema procedente del arte árabe medieval, y que aparece en la portada de Saint Eutrope de Saintes.

En un canecillo de la Ermita de Tiermes encontramos un ave con una culebra en boca. Se trata del único testimonio que hemos hallado en la provincia del viejo tema mesopotámico del enfrentamiento del ave y el reptil, del principio celeste contra el telúrico, símbolo del triunfo de la luz sobre las tinieblas,<sup>39</sup> motivo que ya había influido en las ilustraciones del Comentario del Apocalipsis del Beato de Liébana.<sup>40</sup>

Un vano interior de la iglesia del Rivero (FIG. 5) nos presenta un tema peculiar cuya explicación habremos de encontrarla, de nuevo, en los *hadices* musulmanes. En esa ventana,



FIGURA 3. Pájaros afrontados bebiendo de la Fuente de la Vida y halconero sentado a mujeriegas sobre el caballo. Tapa de la píxide de al-Mugira, bote del Museo del Louvre.

<sup>35</sup> Ambos ejemplos son recogidos por PÉREZ DE URBEL, J. O. c. p. 130.

<sup>36</sup> BALTRUSAITIS, J. O. c. p. 56.

<sup>37</sup> *Ibidem*. p. 57.

<sup>38</sup> MÂLE, É. O. c. 1966. pp. 357 y 358.

<sup>39</sup> GUERRA, M. O. c. pp. 248-251.

<sup>40</sup> CHURRUCA, M. O. c. p. 59 a 62.





FIGURA 4. Aves con cuellos entrecruzados. Primer capitel de la galería de la iglesia de San Ginés, Rejas de San Esteban.

la primera de la izquierda, encontramos un capitel decorado con unas aves especiales, de aspecto semihumano. Su rostro parece humanizado, pero su aspecto volátil hace que desistamos de clasificarlas como sirenas-pájaro. La postura y el modo en que está esgrafiado su cuerpo son peculiares, peculiaridades que se ven incrementadas por el hecho de que los animales no tienen ojos. Sus cuencas vacías no se deben a una simplicidad esquemática de la escultura, sino que parecen responder a una iniciativa deliberada por presentar a los animales sin estos órganos. Ya hemos hablado de cómo las aves representan gran número de veces a las almas, ya sean penitentes o salvadas. En este contexto nos resulta especialmente interesante un *hadiz* atribuido a Abdalá Benomar, compañero de Mahoma, en el que se especifica que los condenados de la cuarta morada infernal no tienen ojos y sí alas.<sup>41</sup> La vinculación con lo islámico queda también evidenciada por la figura contigua, aún más curiosa, pues es masculina, tiene turbante y cuerpo de pájaro.

<sup>41</sup> ÍÑIGUEZ ALMECH, F. O. c. 1967, p. 270.





FIGURA 5. Aves humanizadas con las cuencas de los ojos vacías. Vano interior del ábside de la iglesia de el Rivero de San Esteban de Gormaz.

primer capitel a la derecha del arco de acceso a la galería. Este motivo oriental por excelencia, algo mutilado, está labrado con gran precisión. Los pavos aparecen en objetos de marfil califales tales como el bote de la Catedral de Zamora. Los pavos reales afrontados también están presentes en los códices mozárabes toledanos. Es uno de los animales más frecuentes en las representaciones hispanomusulmanas de periodo califal y aparecen en las arquetas de marfil como en el bote del Museo del Louvre, en un ejemplar del Museo Victoria y Alberto y en la arqueta de Silos, especialmente influyente en la región que estudiamos. Su representación suele estar asociada a las ideas de paraíso y resurrección, y así la interpretamos en San Miguel de San Esteban de Gormaz.

Por último, encontramos en San Pedro de Caracena ocho leones afrontados que giran la cabeza hacia atrás, mirando hacia los pajarillos que se posan en cada uno de sus lomos (FIG 6). Este ave tiene una cresta característica, volviendo a aparecer en un canecillo del alero de la galería de esta iglesia de Caracena. En la capilla de San Galindo en Campisábalos (Guadalajara), a escasos kilómetros de los límites de Soria, es un centauro el que porta al ave subido a su grupa. La representación nos interesa porque la encontramos en una arqueta del Museo Victoria y Alberto de Londres (FIG. 7) que presenta dos elefantes afrontados portando al mismo animal sobre el dorso, con idéntica cresta. Las similitudes son tan evidentes que no puede abstraerse una representación de la otra, aunque el sentido simbólico esta aún por determinar. Podría acariciarse la idea de que el ave fuera el animal desparasitador de estos grandes

En el románico soriano hallamos también la clásica representación del águila heráldica, tan característica del arte cordobés. La vemos en el rosetón de Santo Domingo de Soria con gran frontalidad y profunda similitud con las esculpidas en Al-Andalus, ya que es un motivo muy repetido en marfiles y pilones hispanomusulmanes. El águila más propiamente califal presenta los mismos rasgos que ésta de Santo Domingo: alas desplegadas y cabeza de perfil. Así aparece en numerosos marfiles, como en un bote del Museo Victoria y Alberto. Asimismo existen águilas heráldicas menos frontales, con la cola hacia un lado, pero mostrando la misma majestuosidad en el gesto. Así la encontramos en un capitel de San Pedro de Soria y en un bote islámico de la Colección de la Condesa Behague. Otro ejemplo particular que consideramos directamente procedente del arte hispanomusulmán, lo hallamos en San Miguel de San Esteban de Gormaz, en el que aparece el pavo real representado en el





FIGURA 6. Leones con pájaros subidos a sus grupas. Capitel de la galería de la iglesia de San Pedro de Caracena.

mamíferos, tal y como ocurre en la naturaleza con los elefantes y los cocodrilos. Sería una manera acertada de aludir al ansia de pureza, a la limpieza de los pecados en busca de virtud. Así hemos interpretado el gesto de picotearse las alas que muestran numerosas representaciones volátiles del románico y entendemos que ahí la exégesis moral resulta completa.

Así, las similitudes entre los marfiles musulmanes que han llegado a nuestros días y la escultura del románico son numerosísimas, si bien solo hemos tratado aquí la temática animal, por ser la más reiterada en ambas manifestaciones artísticas. Pero los paralelismos figurativos en estas representaciones zoomorfas no satisface las inquietudes de los más incrédulos, que continúan confiando en una influencia lejana en el tiempo y en el espacio, dado que el elemento animal se repite en varias regiones, épocas y manifestaciones artísticas. Sin embargo, otros asuntos figurativos de los marfiles hispanomusulmanes que reaparecen en el románico ratifican la procedencia islámica de toda esa temática orientalizante, pues ofrecen algunos modelos iconográficos que solo se hallan en el ámbito musulmán y en ningún caso pueden proceder del bizantino o del persa. Nos limitaremos a señalar algunos de ellos brevemente, a fin de disipar las desconfianzas que este escueto estudio pueda suscitar.

Dejando de lado asuntos como las representaciones de músicos y de figuras con atuendo morisco (numerosísimas en el valle del Duero), encontramos elementos y temas iconográficos similares en ambas tradiciones artísticas, traspuestos del imaginario hispanomusulmán al



románico. La figura ecuestre sentada a mujeriegas sobre el equino, por ejemplo, se inspira sin lugar a dudas en las representaciones de los halconeros de los marfiles, como es el caso de la tapa del Bote de Al-Mugira, en el Louvre (FIG. 3). Así la vemos en el capitel de un vano exterior en la iglesia del Rivero en San Esteban de Gormaz. Aunque el turbante y el atuendo morisco aclaran la naturaleza de procedencia, la propia posición a mujeriegas del jinete encuentra su origen en el ámbito musulmán, pues ya había pasado a la miniatura mozárabe como símbolo del poder del califa. Recuérdese que en los Beatos la ciudad de Babilonia era encarnada, en tanto que urbe corrupta de perdición, en la figura de una gran prostituta dispuesta a asentadillas sobre la bestia y portando la “copa de los mundos”.<sup>42</sup>

Son innumerables los asuntos figurativos del románico que encuentran su parangón en lo mahometano, tanto en el ámbito artístico<sup>43</sup>, como en el literario, particularmente escatológico, pues fueron muchos los temas de canecillos y capiteles inspirados por esos pintorescos textos árabes.<sup>44</sup>



FIGURA 7. Elefantes con pájaros subidos al lomo. Detalle de una arqueta islámica conservada en el Museo Victoria y Alberto de Londres.

<sup>42</sup> Se trata del asunto de la Mujer y los Reyes de la Tierra, también denominado la Prostituta de Babilonia. MILLÁN CRESPO, J. A. “Elementos orientales en la iconografía medieval de la Península Ibérica”. *Almanzor y los Terrors del Milenio. La Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII. Vol. II.* pp. 75-110, y SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M. A. “Una iconografía abbasí en las miniaturas de los Beatos Mozárabes”. *Ponencias y Comunicaciones presentadas en el I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, Toledo, 1975. Arte y Cultura Mozárabe.* Ed. Instituto de Estudios Visigóticos-Mozárabes de San Eugenio, Toledo. 1979. pp. 139-153.

<sup>43</sup> Es el caso del conocido tema románico de los caballeros afrontados, cuyo antecedente figurativo está en ejemplares la arqueta de Leyre y la pila de Játiva, y así lo indica RUIZ MALDONADO, M. *El Caballero en la escultura románica de Castilla y León.* Ed. Universidad de Salamanca. 1986, Salamanca, p. 53. Otros asuntos como la lucha del hombre con el animal, de animales entre sí y de personajes que clavan lanzas en bestias, nos remiten necesariamente a al arte hispanomusulmán, pues presentan notables similitudes, si bien ambas tradiciones artísticas podrían inspirarse en las mismas fuentes figurativas. No obstante, resulta lógico pensar que, una vez adoptada esa temática en el territorio hispano, la difusión por el mismo se produjera a través de esos objetos artísticos transportables procedentes de Córdoba, tan apreciados entre los cristianos del norte. La alternativa consistiría en recurrir a una nueva filtración de esa iconografía hacia la península, en este caso a los reinos cristianos, hecho menos probable, pues su relación con el ámbito andalusí está más que probada.

<sup>44</sup> FÍÑIGUEZ ALMECH, F. O. c. 1965; y O. c. 1967.





FIGURA 8. Lucha de púgiles en un capitel de la nave de la iglesia de mesquitillas.

Pero quizás, el asunto iconográfico románico cuya inspiración en el arte califal nos ha sorprendido más, es el de la lucha de púgiles. Este motivo en el que dos figuras humanas mantienen una peculiar lucha (FIG. 8), consistente en el forcejeo con sus brazos entrelazados y el cruce de sus piernas (que parecen hacerse la zancadilla), aparece en varios monumentos del románico rural soriano<sup>45</sup> y del románico del Camino de Santiago español y francés.<sup>46</sup> A pesar de la gran variedad de interpretaciones que la historiografía ha ofrecido para este tema tan reiterado en el románico<sup>47</sup> ninguna fue tan acertada, a nuestro entender, como la de Iñiguez Almech, que creyó ver en este motivo la representación del castigo que la tradición mahometana destina a los iracundos, condenados en el infierno a luchar sin tregua hasta la eternidad.<sup>48</sup> Esta interpretación, que no ha sido aclarada por el propio autor, pues no explica en

<sup>45</sup> Lo vemos en la iglesia de Berzosa, en el segundo capitel a la derecha de la puerta y en un canecillo de San Pedro de Caracena, bajo el alero de la galería sur, ambos deteriorados por la erosión y de primitiva definición. Con mayor detalle encontramos el tema representado en la iglesia de la Inmaculada Concepción de Mezquitillas, en el lado derecho del arco de triunfo de la nave. En la portada tapiada en la cara sur de la iglesia de Alpanseque los púgiles recubren los dos frentes del capitel central de la izquierda. También lo hallamos en un canecillo de la cornisa de la puerta de San Ginés de Rejas de San Esteban, aunque la barbarie con la que está tratado apenas lo hace reconocible.

<sup>46</sup> La lucha de púgiles se encuentra en la parte alta del claustro de Santo Domingo de Silos, definida por paupérrima talla en el capitel 10, galería sur. También lo hallamos en la nave de San Isidoro de León y en San Quirce de Burgos, donde aparece la palabra “lucha” sobre la escena. Pero el asunto está presente igualmente en el románico francés, pues Gaya nos habla de su aparición en la iglesia de Cell Bruere en Cher, GAYA NUNO, J. A. *El Románico en la Provincia de Soria*. Ed. CSIC-Instituto Diego Velázquez. 1946, Madrid, p. 68.

<sup>47</sup> MONTEIRA ARIAS, I. “Un tema románico de ascendencia musulmana: la lucha de púgiles”. *Revista de Arqueología*, n278, año XXV, Junio2004, pp.28-35, especialmente pp. 31 y 32.

<sup>48</sup> ÍÑIGUEZ ALMECH, F. O. c., 1967. pp. 265-275.





FIGURA 9. Púgiles. Detalle de la píxide de al-Mugira, bote hispanomusulmán del Museo del Louvre.

misión al románico no pudo hacerse desde ese contexto. Aun suponiendo que un artista encontrara un relieve romano en el que apareciera el pancracio (posibilidad ésta muy remota, dado que no es un motivo muy reiterado), la imitación del mismo por pura emulación plástica entra en contradicción con el carácter simbólico del románico, que justifica y ampara cada una de sus figuras. Por otro lado, el románico de Soria presenta muy pocos elementos que atestigüen el conocimiento del arte clásico, y en el ámbito iconográfico son casi nulos. Además, se olvida con demasiada frecuencia que los hispanomusulmanes fueron los grandes transmisores de la tradición clásica.<sup>49</sup>

La proliferación reiterada del tema en el ambiente cristiano y su previa aparición en el hispanomusulmán nos lleva a revisar algunas “certezas” que la historiografía ha dado por sentadas. Los arabistas estudiosos de las artes decorativas musulmanas vienen interpretando su temática en el sentido costumbrista, reflejo de la vida cortesana.<sup>50</sup> Consideran estas escenas un vivo retrato de los placeres y lujos de que gozaba la élite andalusí, ocupada en tertulias literarias, música, deleitación con banquetes, contemplación de danzas y prácticas deportivas como la cetrería y la lucha que analizamos. Sin embargo, a estos temas aparentemente frívolos, se superponen otros de antigua ascendencia oriental, como los animales afrontados en torno al Árbol de la Vida, de gran contenido simbólico. A esto se une el fuerte arraigo y desarrollo de los *hadices*, cuya popularidad en el Medioevo fue inmensa, tanto entre los musulmanes como en la cultura cristiana. Esos textos de doctrina musulmana que describían con toda suerte de detalles la vida de ultratumba, tanto paradisiaca como infernal (realizadas por numerosos teólogos y filósofos islámicos entre los siglos VIII y el XI de nuestra era), gozaron de gran éxito en la cultura de la época, hasta el punto de que Dante basó gran parte de su *Divina Comedia* en los mismos.<sup>51</sup> La asociación de los púgiles a un castigo de ultratumba hace cuestionarnos la ver-

qué *hadiz* ha leído la descripción de dicha tortura, adquiere fuerza al haber encontrado, a lo largo de este estudio, la misma representación de los púgiles en un marfil hispanomusulmán: el famoso bote de al-Mugira conservado en el Museo del Louvre (FIG. 9). Las similitudes de representación no dejan lugar a dudas: los púgiles se representan en al-Andalus y allí reciben un significado, pudiendo ser este el que determinara su paso al templo cristiano. Es cierto que en la Antigüedad clásica ya existió el asunto, pero la trans-

<sup>49</sup> CABALLERO ZOREDA, L. “Un canal de transmisión de lo Clásico en la Alta Edad Media Española. Arquitectura y Escultura de influjo Omeya en la Península Ibérica entre mediados del siglo VIII e inicios del siglo X (I)”. *Al-Quanṭara*, XV, 1994.

<sup>50</sup> FERRANDIS, J. O. c. Tomo II, pp.43-49.

<sup>51</sup> ASÍN PALACIOS, M. O. c. 1984.



dadera dimensión simbólica del arte figurativo musulmán. Los islamistas restan valor dogmático a la iconografía mahometana por el hecho de que tales figuraciones no aparecen en la mezquita ni en objetos de culto.<sup>52</sup> Pero esto no implica su carácter profano, especialmente en la sociedad islámica, en la que política, Estado y religión están íntimamente ligados. El hecho de que la religión prohíba la representación de la divinidad por miedo a la idolatría, no presupone que todo lo relativo a la vida de ultratumba no pueda ser representado. De hecho, la proliferación de los entramados vegetales que recubren en estuco los paramentos de los edificios, viene a ser una alusión al paraíso. El Islam no es precisamente una cultura que empuje al arte decorativo y hedonista, pues en ella prima lo espiritual y en sus representaciones también debió ser así. Sería más coherente que las artes plásticas recurrieran a una temática similar a la de los textos literarios de su propia cultura, entre los que destacan los *hadices*. Su descriptiva visión del paraíso y del infierno da sobradas razones para considerar estas representaciones rebosantes de contenido, lejos de un simple carácter decorativo. Así, las escenas de banquetes, bebedores y músicos (tan repetidas en los marfiles hispanomusulmanes) cobran un nuevo sentido al comprobar que los placeres de la vida futura se parecen mucho a los mundanos. Los *hadices* ejercieron un influjo muy importante en el arte medieval cristiano ¿por qué no iban a hacerlo, con mayor razón, en el islámico?.

El estudio de estos textos escatológicos y sus repercusiones iconográficas, tanto en el arte musulmán como en el cristiano, no ha sido explotado suficientemente y abre una vía de investigación muy fructífera para el análisis del simbolismo medieval.

En el Medioevo hispano Islam y Cristiandad estaban unidos y separados por una tenue y etérea línea, más definida en los cambiantes vaivenes territoriales que en la construcción de las mentalidades religiosas e intelectuales, donde la efervescencia científica, literaria y artística no encontró fronteras, llegando los ilustres tratados árabes a los monasterios cristianos para ser estudiados ávidamente por los eruditos monjes. La profunda concepción divina de aquellos mahometanos hirió el alma de esos monjes, que no pudieron más que contagiarse de tan rica concepción de Dios y del Más Allá. Así, en la propia religión la contaminación fue inmensa. Quizá permaneciera para siempre algo de esa sensibilidad profundamente espiritual de los musulmanes en la manera mística y sufriente en que se ha vivido la religión en la tradición hispana, que nos ha diferenciado a lo largo de los siglos de nuestros vecinos europeos.

Al fin y al cabo, en el románico, hablar de religión y de arte es hablar de una misma cosa, y la ausencia de temática bíblica en los templos rurales de este estilo solo puede entenderse a través del Islam.

Madrid, julio de 2004

<sup>52</sup> Se estudia el arte figurativo musulmán en un contexto exclusivamente profano, si bien hay textos que permiten suponer la existencia de figuración en la decoración de lugares de culto. Concretamente en la mezquita de Córdoba parece que había pinturas de la zarza de Moisés, de Noé, etc., según un texto tardío de Makkari-Nafh al-Tib, citado por ARNOLD, Sir T.W. *O. c. p. 4*. Algunos islamistas como CÓMEZ RAMOS, R. *O. c.*, atribuyen un valor meramente decorativo al arte figurativo musulmán.

