

*Paulino
Rodríguez
Barral*



REFLEXIONES SOBRE EL
CASTIGO DE LA AVARICIA Y
LA LUJURIA A PROPÓSITO DE
SU REPRESENTACIÓN EN LA
ESCULTURA ROMÁNICA
CATALANO-ARAGONESA

RESUMEN

El presente artículo aborda, a partir del análisis de diversas manifestaciones significativas del ámbito catalano-aragonés, el estudio de la iconografía de la avaricia y la lujuria en la escultura románica. Ambos pecados alcanzan, a partir del siglo XI, un lugar preeminente en las preocupaciones morales de la iglesia, al punto que, bien separadamente, o bien constituyendo un binomio interrelacionado, su presencia se hace recurrente en el discurso plástico románico sobre el pecado. La mujer mordida en los pechos por serpientes pasa a ser paradigma de la lujuria y su castigo, al tiempo que el avaro con la bolsa al cuello o la parábola del pobre Lázaro lo serán para la avaricia.

ABSTRACT

This paper focuses in the study of avarice and lust iconography in Romanesque sculpture in the Crown of Aragon. Both sins reach, from the 11th century, a preeminent position among the Church's moral concerns. Either separately or as a binomial, they become a frequent theme in the discourse about sin in Romanesque visual arts. Images of naked women with snakes attached to their breasts become a paradigm of lust and its punishment. The same can be said about men with a pouch hanging around their necks or the parable of Lazarus and Dives.

PALABRAS CLAVE:
*escultura románica,
iconografía, avaricia,
lujuria*

KEY WORDS:
*Romanesque sculpture,
iconography, avarice,
lust*

Al constituirse en motivos principales dentro de las preocupaciones morales de la Iglesia, que les otorgará puestos de honor en el *ranking* de los pecados, avaricia y lujuria serán los que con reiteración casi obsesiva figuren insistentemente en los planteamientos moralizantes de la escultura románica, al punto que, con frecuencia, constituyen un binomio a partir del cual se desarrolla el discurso plástico sobre el pecado. Se acuñan para aludir a ellos dos imágenes que, con más o menos variantes, implican en sí mismas la referencia al pecado y a su castigo: la mujer mordida en sus pechos por serpientes (la *femme-aux-serpents* en la terminología de la crítica francesa) y el avariento soportando el peso de la bolsa con sus ganancias. Las páginas que siguen pretenden abordar el estudio de algunos ejemplos significativos que, bien en contextos de carácter escatológico, o bien de forma autónoma constituyen una llamada de atención acerca del peligro que ambas prácticas suponen con vistas a la salvación.

Avaricia y lujuria en el discurso moral de la Iglesia

Es evidente que la posición eclesiástica ante el pecado ha sido objeto a lo largo de la Edad Media de una constante evolución, que no hace sino reflejar en el plano moral los avatares por los que irán discurriendo los parámetros socio-económicos del mundo medieval. Es en el desarrollo material que el occidente cristiano experimenta desde principios del siglo XI¹ donde debemos rastrear las causas de los cambios que se operan en determinadas concepciones eclesiásticas del pecado que, como no podría ser de otro modo, tendrán su natural reflejo en las artes plásticas.

Los primeros tratadistas cristianos que se ocuparon del pecado manifestaron una particular preocupación por su sistematización, orientada en gran medida a establecer una jerarquía o prevalencia entre ellos. Desde este punto de vista será Gregorio Magno el primero que, bajo la influencia de los postulados agustinianos sobre la soberbia², sitúe a ésta no sólo a la cabeza de todos ellos, sino también como su raíz originaria³, tal como se contempla en el *Eclesiástico* (10, 15).

¹ El famoso *blanco manto de iglesias*, el románico en una palabra, que según el cronista Raúl Glaber se extiende a partir del año mil sobre la cristiandad, será uno de sus efectos más espectaculares (cf. DUBY, G., *El año mil*, Barcelona, 1988, pág. 135).

² El discurso de San Agustín sobre la soberbia se desarrolla principalmente en *La Ciudad de Dios*. Establece un paralelismo entre el pecado de Lucifer y el de los primeros padres, instados a la vanidad por las palabras tentadoras de la serpiente (“...el día que de él comáis seréis como Dios, conocedores del bien y del mal”, Gn. 3-5), para situar la soberbia como pecado por excelencia, relacionado con la caída y con el establecimiento del mal en el mundo (cf. CASAGRANDE, C. y VECCHIO, S., *Storia dei peccati nel Medioevo*, Turín, 2000, pág. 4).

³ En la clasificación gregoriana del pecado, desarrollada en los *Moralia in Job* (particularmente XXXI, 87) hay que situar los orígenes del septenario de los pecados capitales. Inspirándose en Casiano, establece San Gregorio un lista-

Esta concepción prevalecerá a lo largo de la Edad Media, de tal modo que la formulación definitiva del septenario de los pecados capitales la seguirá situando en primer lugar. Sin embargo la avaricia manifiesta con fuerza, incluso antes del despertar económico medieval, pero sobre todo a partir de ese momento, una irrefrenable tendencia a desbancar a la soberbia del trono del pecado. Nunca como entonces le dedican los tratadistas morales tantas páginas. También pasará a ser objeto preferente en el discurso de la predicación que multiplica el número de *exempla* que le dedica. Precisamente Guillaume Peyraut cuando escribe en el siglo XIII su *Summa de virtutibus et vitiis*, obra influyente y de gran difusión que viene a consagrar el éxito del septenario de los pecados capitales, se siente obligado a justificar el amplio espacio dedicado a la avaricia pretextando su utilidad de cara a los predicadores⁴.

El problema de la preeminencia entre soberbia y avaricia se solventa con una solución de compromiso que tiende a hacer de ambos, en una especie de relación dialéctica entre ellos, la raíz de todos los males. Es así como los contempla a mediados del siglo XII Pedro Lombardo en el que será el principal manual de teología de la Edad Media⁵.

Que duda cabe de que en el trasfondo de esta mutación hay que ver la progresiva monetarización de una sociedad que, dejando atrás las penurias altomedievales, se orienta decididamente hacia una economía en la que empiezan a despuntar las primeras manifestaciones de un incipiente precapitalismo⁶. Un mundo que ve como poco a poco se disuelven los vínculos de solidaridad de la sociedad propiamente feudal y en el que el valor de uso empieza a dar paso al valor de cambio y al consiguiente culto al dinero que lleva a algunos tratadistas a una asimilación de la avaricia con la idolatría⁷, en la línea de lo apuntado ya por San Pablo (*Ef.* 5,5

do de ocho, instalando la soberbia como raíz de los otros siete (vanagloria, envidia, ira, tristeza, avaricia, gula, lujuria) a partir de una metáfora militar que los dispone en una jerarquía de gravedad descendente: un *dux* (soberbia) capitaneando su propio ejército (cf. SOLIGNAC, A., "Péchés capitaux", en *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, t. XII, 1, París, 1984, col. 855).

⁴ CASAGRANDE y VECCHIO, *op. cit.*, pág. 97.

⁵ "No hay ningún género de pecado que de algún modo no proceda de la soberbia y que además no descienda de la codicia. Algunos hombres a causa de su codicia se vuelven soberbios y otros a causa de la soberbia se vuelven codiciosos (...). Ambos (pecados) pueden ser pues definidos como raíces de todos los males" (*Sententiae* II, d. 42, 8). Citado por CASAGRANDE y VECCHIO (*op. cit.*, pág. 98). En una similar línea de compromiso Pedro Damián la sitúa como una subcategoría de la soberbia. Ello no obsta para que otros, como Juan de Salisbury, la consideren como el peor de los vicios. Por el contrario tampoco faltarán quienes, como Hugo de San Víctor o San Bernardo, mantengan la primacía de la soberbia (cf. LITTLE, L. K., "Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom", *The American Historical Review*, vol. 76, nº 1, 1971, págs. 20-23).

⁶ La idea es apuntada ya por J. HUIZINGA en *El Otoño de la Edad Media* (Madrid, 1984, págs. 40-41). Opone al carácter feudal de la soberbia el capitalista de la avaricia. Los caracteriza respectivamente como pecados propios de "la época antigua" y la "época moderna", situando el punto de inflexión entre ambas sobre el siglo XII. También inciden sobre ello SCHAPIRO, M. ("Del mozárabe al románico en Silos", en *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, pág. 49), BLOOMFIELD, M. W. (*The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, East Lansing Mich., 1952, pág. 95) y LITTLE en el artículo citado en la nota anterior.

⁷ CASAGRANDE y VECCHIO, *op. cit.* Particularmente el capítulo *Dio denaro* (págs. 103-108).

y Col. 3,5). La condena se hará extensiva incluso a la totalidad del ámbito de actuación de la emergente burguesía, la ciudad. En 1128 Ruperto de Deutz ve en el desarrollo urbano una consecuencia del pecado y las ciudades como nido de infames traficantes y vagabundos⁸.

Conviene señalar también como en los medios eclesiásticos (y no sólo en ellos) despunta la preocupación por la simonía por las mismas fechas en que empieza a imponerse la economía monetaria. El sínodo de Letrán de 1059 la prohíbe explícitamente. A partir de entonces se multiplican las denuncias y condenas en ese sentido⁹ lo que explica la inflación de clérigos con la bolsa al cuello en los infiernos góticos¹⁰.

En el terreno de la imagen la creciente preocupación eclesiástica por la avaricia se va a traducir en su progresiva inserción en el repertorio iconográfico románico desde principios del siglo XI¹¹. Es también sobre esas fechas que, significativamente, la parábola del pobre Lázaro inicia su andadura en el terreno artístico¹².

Respecto a la lujuria la Iglesia manifiesta desde muy temprano una particular aversión por el pecado de la carne. Heredera en gran medida de las tradiciones maniqueístas orientales que concebían el mundo como un combate entre espíritu y materia, la asociación entre lo carnal y el imperio del mal, acentuada por las prácticas ascéticas, se asienta desde el principio en la mentalidad cristiana, impregnando con mayor o menor radicalismo el pensamiento de los Padres de la Iglesia¹³.

La diatriba eclesiástica contra la lujuria, constante durante los primeros siglos de la Edad Media, se acentúa a partir del siglo XII, proyectando sobre ella los más graves anatemas. El fenómeno hay que relacionarlo con los empeños de reforma que desde el último cuarto del siglo XI, de la mano de Gregorio VII, pone en marcha la Iglesia en orden a acabar con la relación moral del clero y con los planteamientos nicolaístas e imponer a los laicos unas normas de comportamiento que pasan por una reglamentación más rigurosa de la sexualidad subordinada exclusivamente a la procreación, en el marco de la sacralización del matrimonio¹⁴. Es por

⁸ VAUCHEZ, A., *La espiritualidad del occidente medieval*, Madrid, 1995, pág. 66.

⁹ LITTLE, *op. cit.*, págs. 21-22.

¹⁰ La crítica a la afición al dinero por parte de la Iglesia acuña, para referirse a ello, el término ROMA, configurado a partir de las iniciales de las palabras de la máxima de San Pablo *Radix Omnium Malorum Avaritia* (YARZA, J., "El infierno del Beato de Silos", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pág. 103).

¹¹ El artículo de LITTLE da cuenta, a partir de la consulta del *Index of Christian Art*, de una imagen de la avaricia para el siglo IX, dos para el X, diez para el XI, veintiocho para el XII y treinta para el XIII. Naturalmente un inventario exhaustivo aumentaría esas cifras. MARTIN-BAGNAUDEZ, J. ("Les représentations romanes de l'avare. Étude iconographique", *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, nº 50, 1974, págs. 397-432.") recoge un total de 68 para los siglos XI-XII, a falta de algunas de las tratada en el presente artículo. Con todo la progresión en el número de casos inventariados por LITTLE se comenta por sí sola.

¹² Aparece por vez primera a finales del siglo X en el Evangelio de Liuthar (Aix-la-Chapelle, catedral, fol. 364v), para multiplicarse a lo largo de los siglos X y XII con un saldo de 6 y 25 representaciones respectivamente (cf. BASCHET, J., *Le sein du père*, París, 2000, pág. 394).

¹³ Cf. DUBY, G., *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid, 1982, pág. 26.

¹⁴ Véase el artículo *Péché* de CASAGRANDE, C. y VECCHIO, S., en el *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval*, (LE GOFF, J. y SCHMITT, J. C., eds.), París, 1999, pág. 889.

entonces cuando la imagen del castigo de la lujuriosa, la *femme aux serpents*, hace su aparición en la iconografía cristiana¹⁵.

Esta progresiva afirmación de la avaricia y la lujuria como principales objetivos del combate eclesiástico contra el pecado se manifiesta explícitamente en el esquema, utilizado sobre todo en lo pastoral, de las tres tentaciones, basado en la primera epístola de San Juan (I Jn. 2, 16). En él avaricia, lujuria y soberbia, caracterizados respectivamente como concupiscencia de los ojos, concupiscencia de la carne y orgullo de la vida, son el foco de atención prioritario¹⁶. Incluso el esquema de los siete pecados capitales, que continúa siendo sin duda el más importante a lo largo de la Baja Edad Media, refleja, a partir del siglo XIII, esta tendencia al optar las más de las veces por el orden *Superbia, Avaritia, Luxuria, Ira, Gula, Invidia, Accedia*, para el que se acuña la regla mnemotécnica SALIGIA¹⁷.

El castigo de la lujuria

La imagen románica arquetípica para el castigo de la lujuria, alegoría al tiempo de ese mismo pecado, es en efecto la de la mujer mordida en sus pechos por serpientes¹⁸. Leclercq-Kadaner sitúa los orígenes de esta fórmula iconográfica en las representaciones clásicas de *Gea*, la *Madre Tierra* de los romanos¹⁹. Se la representaba de manera diversa. En una de sus tipologías se muestra como una joven recostada con el pecho parcialmente desnudo, portando el cuerno de la abundancia y rodeada de animales y *putti* a los que amamanta. Se rodea por lo general de animales domésticos o de serpientes. Es bajo este aspecto que el arte carolingio integra la imagen en la iconografía cristiana con un sentido de teofanía cósmica. Así aparece en algunos marfiles, acompañada del *Océano*, bajo la escena de la crucifixión²⁰.

La presencia de la serpiente, animal, como inductor de la caída, maldito para el cristianismo, facilitó su transformación, a partir de una lectura incorrecta, en imagen paradigmática del castigo de la lujuria. Seguramente no fue ajeno a esta mutación el papel otorgado a las ser-

¹⁵ CHIARA FRUGONI sitúa como imagen pionera la representada en la portada de Moissac (“L’iconographie de la femme au cours des X^e-XII^e siècles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX, 1977, pág. 181). Existen ejemplos anteriores tanto en Francia como en España. SCHAPIRO señala para España un capitel del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León que fecha en 1063, al tiempo que plantea la dificultad para establecer una primacía entre ambos países a la hora de situar los orígenes de esta iconografía (“Del mozárabe al románico...”, págs. 49 y 88, n. 17).

¹⁶ CASAGRANDE y VECCHIO, “Péché”, pág. 885.

¹⁷ Cf. VINCENT-CASSY, M., “Les animaux et les péchés capitaux: de la symbolique à l’emblématique”, en *Le monde animal et ses représentations au Moyen Age (X^e-XIV^e siècles)*, Toulouse, 1985, pág. 126.

¹⁸ Este es su tipo base que puede sin embargo presentar múltiples variantes, llegando incluso a obviarse la presencia de las serpientes sustituidas por otros animales. Los ejemplos recogidos por WEIR, A. y JERMAN, J. (*Images of Lust Sexual carvings on medieval churches*, Londres, 1986, págs. 58-79) dan idea de su diversidad. Para lo hispánico véase GÓMEZ GÓMEZ, A., *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao, 1997, págs. 59-71.

¹⁹ LECLERCO-KADANER, J., “De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la migration des symboles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVIII, 1975, págs. 37-47.

²⁰ *Ibid.*, figs. 1 y 2.

pientes en las visiones literarias del infierno, particularmente la *Visio Pauli*²¹, en la que corresponde a ellas acosar a las mujeres que han pecado contra la castidad²².

Es importante subrayar la circunstancia de que las más de las veces el sujeto paciente del castigo sea la mujer²³. Evidentemente no se trata de una opción casual. El mismo hecho de que en el tipo clásico originario el personaje de la *Tierra* fuese femenino debió influir también en su mutación semántica. Naturalmente todo ello debe ponerse en relación con la profunda misoginia que impregna el pensamiento cristiano²⁴, acentuada en el mundo románico, en el que la cultura eclesiástica es sobre todo una cultura monástica. Y que duda cabe de que uno de los demonios familiares del monje, objeto de sus peores obsesiones, es la mujer²⁵. No en vano, como le ocurre a San Antonio, es uno de los aspectos que adopta el diablo a la hora de incitar al monje al pecado. También cuando de posesiones diabólicas se trata, el cuerpo femenino es con mucho el preferido por el maligno.

El arte románico, esencialmente monástico, no puede por menos que ser reflejo de esa mentalidad, informada por una teología marcadamente misógina, para la que la imagen del castigo de la lujuriosa supone un hallazgo que condensa en sí mismo la esencia de sus concepciones sobre el papel de la mujer con relación al pecado. Desde sus primeras manifestaciones a finales del siglo XI, el tema se difunde ampliamente, sobre todo en Francia y España. Muchas son las portadas que lo ofrecen a la vista de los fieles (hasta cuatro veces en la de Santa María la Real de Sangüesa) como advertencia sobre los efectos de la concupiscencia de la carne. Tampoco es infrecuente su presencia en los capiteles de los claustros.

²¹ Desde su primera redacción a mediados del siglo III, conocerá una amplia difusión, sobre todo a partir del siglo VII en versiones abreviadas, entre las cuales la conocida como *Redacción IV* será la más difundida. Remitimos por su mayor accesibilidad a la versión francesa de esa misma redacción publicada por MEYER, P., "La descente de Saint Paul en Enfer", *Romania*, XXIV, 1895, págs. 365-375.

²² Otro tanto cabe decir del infierno románico, en el que no es infrecuente que las serpientes desempeñen un activo papel en el castigo de los condenados, como ocurre, por ejemplo, en Santa María de Tahüll.

²³ Lo contrario es excepcional. Ocurre, por ejemplo, en el ya citado capitel del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León (ver nota 15), por lo demás una de las primeras representaciones románicas del tema o en un capitel de la catedral de la Seu d'Urgell al que nos referimos más adelante. Se da también el caso, del que no existe ningún ejemplo en la escultura catalano-aragonesa, del avaro atacado por serpientes, por contaminación del castigo de la lujuria. Así ocurre en el infierno pintado en el Beato de Silos, hoy en la British Library (Add. Mss. 11695, fol. 2), en el que los demonios Beelzebub y Radamas se atribuyen el castigo un avaro que, además de soportar el peso de una enorme bolsa que pende de su cuello (sostiene además otras dos con sus manos), se ve atacado por dos serpientes.

²⁴ El Antiguo Testamento es pródigo en mujeres que abocan al hombre a la perdición, empezando naturalmente por la propia Eva. Creada de Adán y después de Adán es sobre ella sobre quien recae la responsabilidad básica del pecado original. Como señala CHIARA FRUGONI, más que compañera del hombre es permanente ocasión de pecado para él: "*encarna la tentación diabólica que llama a la debilidad de la carne*", (*L'Iconographie de la femme...*), pág. 180). Véase también de la propia Frugoni "La mujer en las imágenes, la mujer imaginada", en *Historia de las mujeres* (dir. KAPLITSCH-ZUBER, Ch.), Madrid, 1992, págs. 418-467. Para una síntesis de las concepciones de la teología medieval sobre la mujer remito a D'ALVERNÉ, M.-T., "Comment les théologiens et les philosophes voient la femme", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1977, n° 2-3, págs. 105-129.

²⁵ YARZA llama la atención sobre ello al analizar el papel de la imagen de la mujer en la plástica románica ("De *Casadas estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor*" a "*Señora soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso*", en *Formas artísticas...*, pág. 235).

De sus diferentes ejemplos en la escultura románica catalana se encuentra entre los que presenta mayor interés el que figura en un capitel del claustro de Sant Pau del Camp en Barcelona²⁶. Su cara central viene ocupada por una mujer cuya larga cabellera ondulada se despliega por delante de sus hombros. Desnuda de cintura para arriba, se viste únicamente con una faldilla que no llega a cubrirle los tobillos. Dos enormes sapos dispuestos en cada una de las caras laterales (uno de ellos muy deteriorado) muerden los voluminosos pechos de la desventurada. Aunque llama la atención la ausencia de las serpientes que pocas veces suelen faltar, también el sapo es presencia habitual en el bestiario de la lujuria. Con ella se le asociará reiteradamente hasta el final de la Edad Media²⁷.

El capitel contiguo viene ocupado por la escena de la caída. Dispuestos en torno a un eje de simetría configurado por el árbol con la serpiente, los primeros padres, conscientes de su pecado, intentan ocultar su desnudez con una mano mientras que con la otra, en un gesto recurrente en la iconografía románica del tema, agarran sus cuellos arrepentidos de haber comido el fruto prohibido²⁸. La absoluta simetría de la composición, no sólo en lo formal, sino también en lo gestual, parece indicar una responsabilidad compartida, en abierta contradicción con el consenso que la opinión de la teología medieval muestra al respecto. Sin embargo la contradicción es aparente. La presencia inmediata de la mujer lujuriosa apunta hacia la idea, persistente en la Edad Media desde San Agustín, de la relación del pecado original con la concupiscencia carnal. Para el obispo de Hipona la concupiscencia, particularmente la de la carne, es efecto inmediato del pecado original. En relación con ello debe interpretarse la conciencia de desnudez que tras la fatídica transgresión asalta a la primera pareja humana. Incluso se llegará a identificar la concupiscencia carnal, más que con una consecuencia del pecado original, con el pecado mismo²⁹. Desde este punto de vista la imagen del castigo de la lujuriosa, a la vez que nos introduce en uno de los efectos más perniciosos de la caída, apunta a la culpabilidad prioritaria de Eva en el primer pecado. La complementariedad de ambos capiteles es por tanto absoluta, configurando además el núcleo significativo en torno al cual giran la mayor parte de

²⁶ Sobre el claustro de Sant Pau del Camp véase VIGUÉ, J., *El monestir romànic de Sant Pau del Camp*, Barcelona, 1974, págs. 134-195 y J. Camps e I. Lorés, "El claustre de Sant Pau del Camp en el context de l'escultura barcelonina del segle XIII", *Lambard*, vol. VI, 1971-1973, págs. 87-108.

²⁷ En la tabla del infierno de *El Carro de Heno* de El Bosco puede verse un sapo sobre el pubis de una mujer desnuda arrastrada por un diablo. Una imagen similar se encuentra en el infierno de la *tabla de los pecados capitales*. También en la impactante *Condena de los amantes* de Grünewald del museo catedralicio de Estrasburgo la mujer es atacada en su sexo por un sapo. Hay que señalar sin embargo que el sapo aparece en algunas ocasiones asociado también a la avaricia. SCHAPIRO cita varios ejemplos al respecto ("Del mozárabe al románico...", págs. 91-92, n. 31). También BERLIOZ incide sobre la polivalencia del sapo en relación con el pecado ("Le crapaud, animal diabolique: une exemplaire construction médiévale", en BERLIOZ, J. y POLO DE BEAULIEU, A. [eds.], *L'animal exemplaire au Moyen Age, ve-xve siècles*, Rennes, 1999, págs. 267-288).

²⁸ Puede establecerse un cierto paralelismo en lo significativo con un capitel del deambulatorio de la catedral de Santiago de Compostela. En él son también dos enormes sapos los que succionan los pechos de la lujuriosa (circunstancia ésta que en Galicia se da también en San Martín de Mondoñedo o en San Bartolomé de Rebordans). Se rodea a ambos lados de árboles con serpientes enroscadas, en recuerdo del pecado original (cf. DURLIAT, M., *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, pág. 211, fig. 180).

²⁹ CASSAGRANDE y VECCHIO, *Storia dei peccati...*, págs. 150-151.

los restantes capiteles historiados del claustro, alusivos a la continua lucha contra el mal a la que está condenado el hombre por la acción de los primeros padres. Asistimos en ellos a diversas escenas de carácter psicomáquico (por tres veces se repite la imagen de la lucha del guerrero y bestias diversas), sin que falte la presencia de las tentadoras sirenas, aquí representadas en su versión ornitológica.

Se ha relacionado con la escultura de Sant Pau del Camp la de la puerta del claustro de la catedral de Barcelona situada en el testero sur del templo³⁰. También aquí se recurre a la imagen del castigo de la lujuria, relegada al ábaco del capitel central de la jamba izquierda. La figura de la lujuriosa, totalmente desnuda, se adapta al marco arquitectónico, disponiéndose horizontalmente. Se aplican a succionar sus pechos una enorme serpiente y un sapo (Fig. 1). El mismo ábaco presenta en su ángulo un tema que debe entenderse como complementario del anterior: una mujer, tal vez la misma que es sometida al tormento a juzgar por la similitud de sus rasgos, sostiene en su regazo la cabeza del hombre que ha sucumbido a la tentación de sus encantos. Ambas escenas se concitan para presentar, una vez más, a la mujer como principal agente de la concupiscencia carnal, y acreedora prioritaria al castigo. Los restantes ábacos de esta parte de la portada presentan una abundante representación del bestiario, entre ellos, significativamente, una sirena-pez en el inmediato a las escenas descritas, que viene a configurar junto con éstas últimas un imaginario de claras connotaciones negativas³¹ que se completa con la representación de un hombre arrastrado del brazo por una bestia bípeda, cubierta de abundante pelo y provista de cabeza de león, imagen del condenado en manos del diablo.



Fig. 1: Catedral de Barcelona. Detalle de la puerta del claustro.

³⁰ CAMPS, J. y LORÉS, I., *op. cit.*, pág. 100.

³¹ Se ha aducido la homogeneidad temática de los ábacos como un elemento que apuntaría hacia la existencia de un programa iconográfico en la disposición original de la portada (véase el artículo correspondiente de MACIÀ, M., en *El Barcelonès, el Baix Llobregat, el Maresme. Catalunya Romànica*, vol. XX, Barcelona, 1992, págs. 165-168), ya que, aunque existen opiniones encontradas al respecto, es bastante probable que estemos ante capiteles reaprovechados de la antigua construcción románica.

La portada de la catedral de la Seu d'Urgell presenta una interesante variante del tema de la *femme-aux-serpents* en el que la mujer es sustituida por una sirena. Se trata de una sirena bicaudal, que ocupa el primer capitel interior de la izquierda. Tocada con un larga cabellera, agarra con cada una de sus manos los extremos de sus colas, mientras dos serpientes se afanan en la tarea de succionarle los pechos. No estamos, como en otros casos, ante una sirena exhibicionista por cuanto el escultor ha puesto buen cuidado en ocultar su sexo con un motivo vegetal. Aquí el carácter lujurioso de la mujer toma cuerpo en uno de los seres que la interpretación clerical del bestiario más directamente asocia con la tentación de la carne³². El capitel opuesto del lado contrario guarda con el anterior una estrecha relación. La escena es similar, pero con la particularidad de que las serpientes muerden esta vez el pecho de un hombre. Se castiga pues tanto la lujuria femenina como la masculina³³. Dos cabezas devoradoras de horrible aspecto vienen a incidir, en los capiteles inmediatos, en el destino que aguarda a los que se dejan dominar por la concupiscencia carnal.

El claustro de la catedral de Tarragona presenta también en un capitel de su ala meridional el castigo de la lujuria. Aquí la mujer se representa sentada. Como en Sant Pau del Camp una faldilla oculta parcialmente su desnudez. El agente de su tormento es en esta ocasión una única serpiente que desde sus piernas se abalanza sobre uno de sus pechos que procede a succionar. El rasgo más característico, totalmente ajeno a la iconografía habitual del tema, radica en el rostro de la lujuriosa, afectado por la deformidad que ella misma provoca al abrir la boca desmesuradamente con la ayuda de sus propias manos en una mueca forzada en la que no falta el gesto burlón de sacar la lengua (Fig. 2). La probable inspiración en fuentes clásicas³⁴, cuadra perfectamente en este caso con la idea de la deformidad del rostro como reflejo de



Fig. 2: Catedral de Tarragona. Capitel del claustro.

³² Una cita del *Bestiario* de Pierre de Beauvais, recogida por FARAL, que se refiere a él como Pierre le Picard, establece explícitamente la asociación entre la mujer y la sirena: "*Les seraines senefient les femes qui atraient les homes par lor blandissemens et par lor decehevemens a els de lor paroles, que eles les mainent a povreté et a mort*", (FARAL, E., "La queue de poisson des sirènes", *Romania*, LXXIV, 1953, pág. 488).

³³ No es el único caso en la escultura románica catalana en que el atacado por la o las serpientes es un hombre. Se da esa misma circunstancia en un capitel del arco triunfal de la iglesia de Santa María de Porqueres, si bien en este caso no parece que la imagen haga referencia al castigo de la lujuria. Una aproximación a su iconografía puede consultarse en el artículo correspondiente de VIVANCOS, J., en *El Gironès, la Selva, el Pla de l'Estany. Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona, 1991, págs. 445-447.

³⁴ J. CAMPS pone de manifiesto las analogías de la imagen con la Gorgona clásica (*El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, Barcelona, 1988, pág. 78).



Fig. 3: Catedral de Tarragona. Ménsula del claustro.

un alma a su vez deformada por el pecado³⁵. Ese mismo gesto lo ostenta el avaro con la bolsa al cuello que figura en una ménsula opuesta frontalmente a la imagen de la lujuriosa (Fig. 3). Es evidente que se ha buscado de modo intencionado, formal y espacialmente, el emparejamiento de ambas representaciones. Situadas *vis a vis* configuran un binomio recurrente en la plástica románica. Ambas se inscriben en el marco de la abundante figuración de carácter moralizante que jalona esta galería del claustro³⁶.

El románico rural catalán nos ofrece a su vez, en la portada de la iglesia de Sant Serní de Meranges, en la Cerdanya, otro ejemplo en el que la presencia del pecado se concreta en la lujuria y la avaricia. La erosión de la piedra dificulta la precisión en la lectura del programa. Son precisamente las imágenes del avaro con la bolsa al cuello, en una de las arquivoltas, y la lujuriosa atacada por serpientes, en la jamba izquierda las que se prestan a una identificación más clara. La segunda dovela de la izquierda de la arquivolta exterior sustenta la figura de una serpiente. Le siguen dos figuras humanas individualizadas en cada una de las dovelas inmediatas. Una de ellas parece ocultar su sexo con una mano, mientras que para el caso de la que le sigue el desgaste imposibilita cualquier aproximación a su gestualidad. ¿Cabe ver en este grupo una representación sintética del pecado original?. De ser así el programa se articularía en torno a la caída y su principal consecuencia: la introducción del pecado en el mundo. Refuerza esta idea las alusiones al mal que, a través de cabezas demoníacas de grandes dien-

³⁵ Es totalmente acorde con la gesticulación incontrolada y falta de mesura propia de los pecadores y del mismo diablo, y, en consecuencia, también de los poseídos por él. Como señala J. LE GOFF *"la milicia de Cristo era discreta, sobria en sus gestos. El ejército del diablo gesticulaba"* ("Los gestos del purgatorio", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Barcelona, 1985, pág. 45.). Gestos parecidos son habituales en la multitud de personajes de carácter negativo que pueblan el repertorio iconográfico de los canecillos románicos.

³⁶ Para su iconografía global remito a la obra de CAMPS citada anteriormente (nota 34).

tes y figuras bestiales híbridas de hombre y animal, se reiteran en jambas y arquivoltas. En una de estas últimas la figura de un ángel blandiendo lo que parece una lanza (la erosión es muy acentuada) bien podría representar a San Miguel sometiendo al diablo al que aludiría una pequeña masa hoy informe situada a su derecha.

Con todo el ejemplo más interesante (por el contexto en que se inscribe) en cuanto a interacción del binomio lujuria-avaricia nos lo ofrece el claustro de la catedral de Gerona. En el pilar central de la galería meridional de su claustro se representa la Anástasis. En el friso de su cara occidental Cristo, con nimbo crucífero, armado de lanza rematada por una cruz y acompañado por un cortejo de tres ángeles, tal como relata el *Evangelio de Nicodemo*³⁷, procede a someter a sus pies a dos pequeñas figuras cuyo estado de conservación no permite distinguir con precisión, pero que sin duda deben identificarse como seres diabólicos. Rompe las puertas del infierno, que aparecen cruzadas frente a él, y tiende su mano hacia Adán. Tras éste, ocupando el capitel del ángulo, una segunda figura, igualmente en un estado muy deficiente, induce a suponer que se trate de Eva. Hasta aquí, el conjunto de elementos constitutivos de la escena se inscriben dentro de los parámetros habituales en la figuración occidental de la Anástasis. Sorprende, sin embargo, el importante desarrollo de la representación del infierno que ocupa el resto del relieve meridional y el oriental en su conjunto. Tras las figuras de los justos de la Antigua Ley arranca su representación. En primer lugar un par de ángeles se hallan ocupados en precipitar a las llamas, que ocupan la totalidad de la parte inferior del friso, a dos condenados. Ningún indicio nos orienta acerca de sus posibles culpas. No es el caso de la figura masculina en pie que sigue a continuación. Carlos Cid plantea sin demasiada convicción la posibilidad de que se trate de Lucifer³⁸. Por su parte I. Lorés se refiere él genéricamente como “*un tercer personatge situat ja en el foc infernal*”³⁹. La primera sugerencia creemos que debe ser descartada por cuanto la figura en cuestión no ostenta ningún atributo de carácter diabólico, al tiempo que parece compartir la desnudez común al resto de condenados. Posiblemente la afirmación de Cid esté relacionada con la percepción que tiene de la postura del personaje, al que describe como “*en jarras*”. Pensamos, por el contrario, que la posición de sus brazos obedece al hecho de que se halla sosteniendo un objeto que, a primera vista, podría confundirse con una especie de faldellín, pero que, por su relieve, parece claro que se halla superpuesto al cuerpo del condenado que cubre con él su desnudez. La forma trapezoidal del objeto y la apariencia más o menos plisada de su superficie nos induce a pensar que se trata de una bolsa⁴⁰. Estaríamos por tanto ante el castigo de la avaricia. Si bien el tipo del avaro suele obedecer en la escultura románica a una figura masculina con la bolsa colgada al cuello se dan

³⁷ La presencia de los ángeles responde más a la representación occidental de la Anástasis, siendo infrecuente en los ejemplos bizantinos. Para la iconografía de la Anástasis remito a KARTSONIS, A. D., *Anastasis: The making of an image*, Princeton, 1986.

³⁸ CID, C., *La iconografía del claustro de la catedral de Gerona*, Gerona, 1951, pág. 46.

³⁹ *L'escultura dels claustres de la catedral de Girona i del monastir de Sant Cugat del Vallès. Formació, desenvolupament i difusió*, microforma, Publicacions Universitat de Barcelona, 1992, pág. 164.

⁴⁰ De aspecto semejante, también ligeramente trapezoidal y, asimismo, de apariencia plisada o listada, es la bolsa que ostenta, colgada al cuello, el avaro de la ménsula de la galería meridional del claustro de la catedral de Tarragona (fig. 3).

ejemplos en los que esta última (a veces incluso más de una) es sujeta con la mano. Tal es el caso del monje avariento representado en la portada de La Oliva, del avaro de un capitel de San Lázaro de Autun o del que ostenta otro capitel de Saint Parizé Le Châtel⁴¹. A continuación una escena en la que dos condenados se hallan enzarzados en agria disputa: se agarran por los cabellos al tiempo que uno de ellos parece querer golpear o apuñalar al otro. Es evidente que la causa de su condena hay que buscarla en la ira, castigada aquí, siguiendo el principio de adecuación de la pena al pecado cometido, a través del sometimiento de ambos a un eterno combate en las llamas del infierno. Le sigue el castigo de la lujuria, representado por tres figuras femeninas desnudas (una en el extremo de este mismo friso y las otras dos en el arranque del siguiente) atacadas por serpientes que muerden sus pechos. Las dos últimas se mesan los cabellos (Fig. 4), expresando así la desesperación que las embarga⁴².

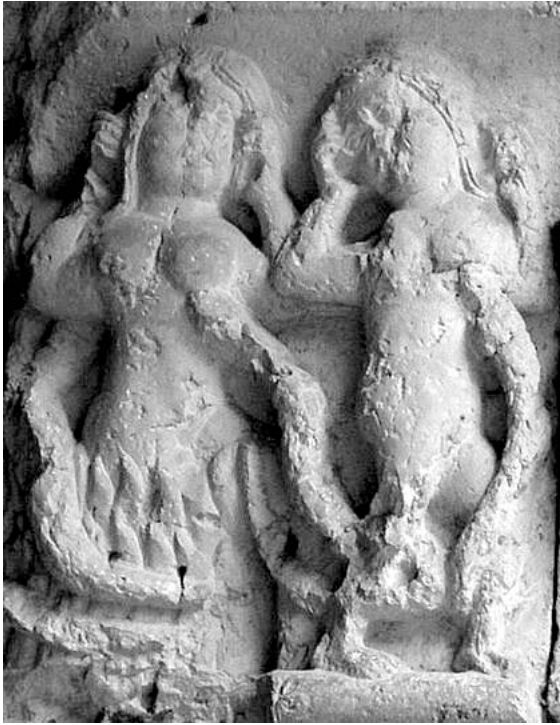


Fig. 4: Catedral de Gerona. Pilar de la galería meridional del claustro.

En Aragón encontramos el tema del castigo de la lujuria en el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. Un capitel de la galería meridional le está íntegramente dedicado. Responde en este caso al tipo más habitual de la lujuriosa, desnuda y atacada en sus pechos por serpientes. La imagen se repite por cuatro veces en cada una de sus esquinas, alternándose con la representación de seres diabólicos que confieren al conjunto un carácter infernal. Responden éstos a dos tipologías. En un caso dos cabezas diabólicas, simiesca una y de aspecto más o menos rapaz la otra, miran en sentidos opuestos y comparten un mismo cuerpo recubierto de abundante pelaje. Su cola se transforma en una de las serpientes que atacan a la mujer. El segundo tipo, a diferencia de lo que ocurre en el anterior, se configura a partir de dos aves que comparten una misma cabeza

⁴¹ Cf. A. GÓMEZ GÓMEZ, *El protagonismo de los otros...*, pág. 23 y ss.

⁴² Culmina la escenificación infernal con la imagen de tres condenados en el interior de una caldera (motivo recurrente en la imaginería del infierno) cuyo fuego es alimentado por los cuerpos de otros dos a los que sendos diablos agarran por las piernas para arrojarlos a las llamas y avivar así el fuego.

de aspecto monstruoso. Dispuesta frontalmente salen de su boca dos serpientes: cada una de ellas avanza hacia un extremo de la cesta buscando a su víctima. La imagen se inscribe en un marco, dominante en esta galería del claustro, dedicado al combate entre el bien y el mal. Llamen la atención, sin embargo, las marcadas connotaciones misóginas del programa. Además del castigo de la lujuriosa, otro capitel muestra a una mujer desnuda. Un diablo tira de ella valiéndose de una cadena provista de un gancho con el que, como si de un anzuelo se tratase, la sujeta por la boca⁴³. No figura el infierno pero pocas dudas cabe albergar sobre el lugar al que es conducida la pecadora. La misma visión negativa de la mujer se halla implícita en el capitel que da cuenta de un tema reiterado por la escultura románica del norte de Aragón, el de la bailarina⁴⁴. La sensualidad de la imagen es evidente: al son del arpa la protagonista se cimbreo sobre su cintura desplegando una larga cabellera que llega a tocar el suelo. Música y danza se alían para incitar al pecado de la carne. Aquí el protagonismo de la mujer es absoluto y la voluptuosidad con que se la ha querido representar no hace sino subrayar los perniciosos efectos de la danza sobre el que se somete a su peligroso influjo. El único capitel de la galería que desarrolla una escena bíblica remite a la historia de Sansón. Se representa en él al héroe veterotestamentario desquijarando al león, y, yuxtapuesta, la imagen de Dalila culminando su traición: ofrece la cabellera de su amante a la espada de un filisteo. Sin descartar su posible relación con la parte novotestamentaria del programa (pasión de Sansón como prefigura de la pasión de Cristo)⁴⁵, no cabe duda que la escena se integra perfectamente en el discurso misógino desarrollado en esta parte del claustro.

En la portada de la iglesia de San Esteban de Sos la imagen del castigo de la lujuriosa aparece en dos ocasiones. En la jamba de la derecha es una de las figuras aisladas que se esculpen en las aristas de los resaltes entre las estatuas-columna⁴⁶. Responde al tipo de la mujer mordida en los pechos por serpientes. También la arquivolta intermedia arranca, en su parte izquierda, con una dovela que repite la imagen del castigo de la lujuriosa en términos similares a la anterior. No estamos sin embargo en este caso ante su figuración aislada. Se yuxtapone a la imagen de la Virgen con el Niño, contrafigura de la mujer pecadora⁴⁷.

⁴³ El capitel que hoy puede verse en el claustro es una las copias realizadas por el escultor zaragozano García Ocaña, con motivo de la restauración del conjunto “*sometiéndose al dibujo de los antiguos*” (CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *Aragón* [vol. 4 de la serie “La España románica”], Madrid, 1981, pág. 319).

⁴⁴ Cf. GARCÍA PEROMINGO, M. I., “El tema de la bailarina en el románico de Cinco Villas”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, n° 11, 1993, págs. 98-102.

⁴⁵ El grueso del programa, para el conjunto del claustro, se centra en la vida de Cristo a partir de un amplio ciclo que abarca la infancia, vida pública y Pasión, y que se precede por otro dedicado a la vida de la Virgen (cf. CROZET, M., “Recherches sur la sculpture roman en Navarre et en Aragon, VII”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XI, 1968, págs. 41-57; CANELLAS y SAN VICENTE, *op. cit.*, págs. 319-323).

⁴⁶ El programa de las jambas viene dominado por la presencia de tres estatuas columnas a cada lado. Representan las de la izquierda a San Juan Evangelista, un obispo mitrado y, probablemente San Vicente. Las de la derecha al rey David, la reina Estefanía (esposa del rey García de Nájera) y a San Pelayo. Entre ellas figuras aisladas se superponen verticalmente. La ausencia de atributos específicos y el estado de conservación impiden una identificación precisa de la mayor parte. Además de las dos reseñadas más arriba, es claramente visible un San Miguel descabezado sometiendo al dragón (cf. CROZET, R., “Recherches sur la sculpture roman en Navarre et en Aragon, VIII”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XII, 1969, págs. 55-57; CANELLAS y SAN VICENTE, *op. cit.*, págs. 243-251).

⁴⁷ No es la única referencia en las arquivoltas a la mujer en relación con el pecado. En la externa se aprecia la imagen de un diablo agarrando a una figura femenina.

También un capitel interior de la catedral de Jaca presenta una contraposición entre la imagen de la Virgen y la *femme-aux-serpents*, esta vez en el marco de una simbología más compleja⁴⁸. La escena de la Anunciación, en la cara central, es el motivo fundamental⁴⁹. En la cara izquierda figura una mujer acucillada. Una serpiente rodea su cuello y la muerde en el antebrazo en una representación atípica del tema. Desde arriba una figura diabólica esgrime otras dos serpientes destinadas a incrementar el tormento. La cara opuesta del capitel está ocupada por un simio, también en cuclillas, que parece llevarse una mano a la boca. Una primera lectura apuntaría, como en el caso de Sos, a la contraposición de la mujer sumida en el pecado de la carne (el mono, animal de significación siempre negativa en el bestiario, asociado por lo demás con frecuencia a la lujuria, vendría a reforzar ese sentido) a la Virgen como *Speculum sine macula*⁵⁰. Serafín Moralejo va más allá al plantear, a partir de la presencia del simio, una alusión al pecado original⁵¹, basando la interpretación del conjunto en la oposición Caída-Encarnación.

Si como hemos visto hasta ahora el *topos* del castigo de la lujuria asociado a las serpientes se encarna, salvo contadas excepciones, en la mujer, una fórmula de gran interés iconográfico, focaliza en el hombre ese mismo pecado. Me refiero a la imagen de personajes masculinos cargando a sus espaldas un pez de grandes dimensiones. La encontramos con alguna frecuencia en la escultura románica, si bien circunscrita a áreas concretas del norte de España y sur de Francia. En Aragón los ejemplos más interesantes se dan en la iglesia de Santa María

⁴⁸ La iconografía de este capitel (en el flanco sur del primer pilar contando desde el crucero) ha sido analizada por SERAFÍN MORALEJO en dos artículos: “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca”, en *Homenaje a José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, 1977, págs. 190-198. Complementa en algunos aspectos al anterior “La sculpture romane de la cathédral de Jaca. Etat des questions”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 10, 1979, págs. 97-99.

⁴⁹ El hecho de que Gabriel porte una cruz con astil, y la presencia de un segundo ángel, hacen de ella una Anunciación atípica pero no única. MORALEJO señala varios paralelismos para ambas circunstancias (“Aportaciones a la interpretación...”, págs. 191-196).

⁵⁰ Si bien el dogma de la Inmaculada Concepción fue reconocido tardíamente por la Iglesia y contó entre sus detractores a algunos “pesos pesados” del pensamiento cristiano como San Agustín, San Bernardo o Santo Tomás, su culto gozó de amplio predicamento en la Edad Media desde fechas tempranas. El calendario irlandés la adopta, por influencia oriental, a partir del siglo IX (RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*, Barcelona, 1996, t.1 v. 2, págs. 81-90) y, según SANTIAGO SEBASTIÁN, la creencia se mantuvo latente en la Corona de Aragón desde el siglo XII (*Iconografía Medieval*, San Sebastián, 1988, pág. 354). En este último entorno además de los dos casos aducidos apuntando hacia la idea de la contraposición *Luxuria-Speculum sine macula* hay que citar el de la portada de la catedral de Huesca. A pesar de tratarse de un ejemplo que excede con mucho el ámbito cronológico de este apartado es interesante como pervivencia (casi anacronismo) del tema de la *femme-aux-serpents* en el gótico final y por la importancia que, en asociación con la imagen de la Virgen, que la somete bajo sus pies, adquiere por su ubicación central en la portada.

⁵¹ El mundo medieval ha visto en el mono una imagen arquetípica de la degeneración del hombre. Se ha interpretado su instinto de imitación como una manifestación del orgullo, presente, como hemos visto, en el afán de los primeros padres de parecerse a Dios. MORALEJO sitúa la presencia del simio del capitel en este contexto de creencias y aduce algunos paralelismos iconográficos para ver en él una referencia al pecado original (“La sculpture roman...”, págs. 97-98).

de Uncastillo, en contextos de contenido escatológico⁵². En una de las arquivoltas de la portada se representa a un personaje barbado transportando un gran pez sobre uno de sus hombros. Sus teriomórficos pies son indicio de su carácter negativo y vienen a ejemplificar la bestialidad del hombre dominado por el pecado. La presencia en el infierno de uno de los capiteles del coro de esa misma iglesia de otro personaje igualmente masculino con un pez al hombro (Fig. 5) no permite albergar ninguna duda sobre el carácter negativo de tal representación. Negatividad que viene también avalada por el hecho de que en la mayor parte de obras en que aparece lo hace asociado a otros vicios⁵³: la gula y la avaricia en La Graulière (Corrèze), la lujuria en la portada de San Esteban de Sos (Zaragoza), la lujuria y la avaricia en el monasterio de San Salvador de Leyre (Navarra), o la avaricia en Rebolledo de la Torre (Burgos). Sobre su significado se han planteado interpretaciones diversas. Surchamp baraja la hipótesis, en relación con la imagen de Uncastillo, de que se trate de un glotón o de un ladrón⁵⁴. Martin-Bagnaudez se inclina más bien por lo primero si bien ella misma plantea la inconveniencia de



Fig. 5: Santa María de Uncastillo (Zaragoza). Capitel del interior.

⁵² Cf. RODRÍGUEZ BARRAL, P., “Componentes escatológicos del programa escultórico de la iglesia de Santa María de Uncastillo”, *Suessetania*, n. 21 (2003), págs. 54-65.

⁵³ Una excepción la constituye la portada de Santa María de Oloron, en el Bearn, en la que aparece a su vez una figura masculina que transporta un pescado de importantes dimensiones. Semáticamente nada tiene que ver con los ejemplos que citamos a continuación, por cuanto se trata en este caso de un pescadero inserto en un ciclo de oficios. Los puntos de contacto con Uncastillo son sin embargo más estrechos si analizamos ambas obras en su globalidad. En los dos casos se despliega un amplio repertorio de escenas más o menos pintorescas en las que se representan diversas tareas profesionales al servicio de un discurso de carácter moralizante (BARTAL, R., “Le programme iconographique du portail occidental de Sainte-Marie d’Oloron”, *Cahiers de St. Michel de Cuxa*, XVIII, 1987, esp. pág. 106 y ss.).

⁵⁴ SURCHAMP, A., “Sur quatre chapiteaux de Santa María de Uncastillo”, *Zodiaque*, n° 83, 1970, pág. 4.

que la gula venga significada por una vianda propia de una dieta ligera como es el pescado⁵⁵. Pensamos más bien que estamos ante una alusión a la lujuria, personificada, contrariamente a lo que es más habitual, en el hombre. Invitan a pensar en ello algunas de las connotaciones simbólicas del pez. Ya en la Antigüedad Opiano de Córico insiste en su carácter lujurioso y Plinio en su fecundidad por el número de huevos que concibe⁵⁶. Malaxecheverría y Clebert abundan en su simbolismo sexual referido al sexo masculino⁵⁷. Posiblemente sea ese el sentido de los peces que en ocasiones sujetan en sus manos algunas sirenas (además de aludir a su carácter acuático)⁵⁸, y sin duda lo es para el que en la pila bautismal de Senosiain sostiene un hombre en una de sus manos mientras con la otra exhibe su sexo⁵⁹.

El castigo de la avaricia

Si la imagen románica arquetípica para el castigo de la lujuria opta las más de las veces por el protagonismo femenino, ocurre todo lo contrario con la que se refiere a la avaricia. Es este un vicio fundamentalmente masculino y son pocas las veces en que el peso de la bolsa, su atributo por excelencia, es soportado por una mujer⁶⁰. Si la opción femenina para la representación de la lujuria obedece a motivos ideológicos, la presencia sistemática del hombre cuando de la avaricia se trata debe relacionarse con el papel marginal de la mujer en las nuevas actividades económicas derivadas de la reactivación de la circulación monetaria.

Apuntábamos anteriormente como desde principios del siglo XI el discurso eclesiástico contra la avaricia adquiere una proyección plástica en la escultura románica. Dos son los motivos iconográficos a través de los cuales se manifiesta esa preocupación: la representación de la parábola del pobre Lázaro, y el recurso al avaro con la bolsa.

La imagen del mal rico de la parábola de Lucas, castigado por su falta de caridad y su apego a la concupiscencia de los bienes materiales, sin que se pueda equiparar absolutamente a la del avaro románico por su diferente contexto, es evidente que presenta con ésta una clara comunión significativa. Vendría a representar una primera tipología del castigo de la avaricia en la plástica románica, si bien sin la especificidad (en relación con el pecado) que se da en el castigo del avaro propiamente dicho. No siempre nos muestra la imaginería románica de la

⁵⁵ “Les représentations romanes de l'avare...”, págs. 423-424.

⁵⁶ Véase la entrada “Pez” en MARIÑO FERRO, R., *El simbolismo animal. Crecias y significado en la cultura occidental*, Madrid, 1996, págs. 369-370.

⁵⁷ MALAXECHEVERRÍA, I., *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, 1982, pág. 263; CLEBERT, J. P., *Bestiaire fabuleux*, París, 1971, pág. 311.

⁵⁸ Se da esta circunstancia por ejemplo en Santiago de Compostela, en Soto de Bureba (Burgos) o en Santa María la Real de Sangüesa. Considera GARNIER que esta tipología es símbolo de la tentación y también del orgullo, riquezas y honores (GARNIER, F., *Grammaire des Gestes*, vol. II, Tours, 1989, págs. 138 y 248-249).

⁵⁹ Cf. ARAGONÉS, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996, pág. 184, n. 464.

⁶⁰ Conviene distinguir en este sentido entre la representación románica del avaro y la alegoría de la avaricia en el contexto de las representaciones derivadas de la *Psicomaquia* de Prudencio. En este último caso *Avaritia* adopta como los demás vicios la imagen de una mujer.

parábola el castigo del epulón en el infierno. No es infrecuente que el destino infernal que le aguarda se exprese a través del momento en que, en su lecho de muerte, el diablo se hace cargo de su alma, apuntando con ello hacia su eterna condena que no se plasma de manera explícita. En general no suele faltar en la secuenciación escultórica de la parábola la escena del banquete. Por lo demás se tiende a contraponer la imagen del destino escatológico de ambos protagonistas (Lázaro en el seno de Abraham y el epulón en el infierno) como ocurre en la portada de Ripoll, en el claustro de la colegiata de Tudela, o en el portal Norte de la catedral de Autun, o bien sus respectivas muertes, acompañadas por lo general de la *ascensio animae* de Lázaro y su correspondiente contrapunto concretado en la imagen de los diablos haciéndose con el alma del rico (claustro de la catedral de Gerona, claustro de Sant Cugat, portada de San Vicente de Ávila, capitel interior de Vézelay). No faltan ejemplos en los que, decantándose por un amplio desarrollo narrativo, se opta por presentar tanto la muerte de ambos como su destino en el más allá (pórtico de Moissac).

La localización preeminente de que suelen ser objeto las representaciones de la parábola no es ajena a la importancia concedida por la Iglesia a su significado. El doble mensaje implícito en la misma exhortando al ejercicio de la caridad y poniendo en guardia sobre el peligro que la omisión de la misma (y por extensión del pecado en general y la avaricia en particular) suponen para la salvación del alma fue sin duda considerado como merecedor de una cierta preeminencia a la hora de organizar la secuenciación de los programas escultóricos. Así en Sant Cugat se localiza en un capitel ubicado directamente frente a un antiguo acceso (hoy desaparecido) al claustro⁶¹. Circunstancia similar se daba en un capitel del interior de la iglesia de San Martín de Mondoñedo situado a su vez frente a un antiguo acceso al templo desde el lado meridional⁶² o en el claustro de la catedral de Tudela en la que el capitel con la parábola se localiza igualmente frente a uno de sus accesos. Todo ello para no hablar de la importancia que el tema cobra cuando se despliega en la portada, como ocurre en San Vicente de Avila, Saint Sernin de Toulouse, fachada norte de Autun o Moissac.

Resulta por lo demás plausible pensar en la parábola como probable origen de la representación de la muerte del avaro al margen de la misma y como paradigma de la mala muerte⁶³. A esta tipología corresponde lo representado en el capitel del coro de Santa María de Uncastillo al que nos hemos referido ya a propósito de la imagen del lujurioso acarreado el pez símbolo de su pecado. Se representa en su cara derecha la muerte de un pecador. Su mujer, sentada a los pies del lecho, ve como el alma de su marido es arrastrada hacia el infierno por una mano diabólica que se sirve para tal menester de una horca de campesino. La cara opuesta da cuenta del pecado que ha conducido al difunto a la condenación: lo reencontra-

⁶¹ I. Lorés, "L'escultura del claustre i de l'església" (de Sant Cugat), en *Catalunya Romànica*, vol. XVIII, Barcelona, 1991, pág. 175.

⁶² Cf. J. YARZA, "Artes figurativas románicas en Galicia antes de 1150", en el catálogo de la exposición *El arte románico en Galicia y Portugal*, A Coruña y Lisboa, 2001, págs. 62-63.

⁶³ Un *topos* que, a partir de sus primeras formulaciones románicas, atraviesa la Edad Media, para encontrar una de sus realizaciones más conseguidas en *La muerte del avaro* de El Bosco (Washington, National Gallery).

mos allí con la típica bolsa del avaro colgada al cuello (Fig. 5)⁶⁴. Entre ambas caras, la central despliega la visión de los tormentos del infierno. Los mismos elementos que vemos en la representación de la parábola de San Lucas en Moissac, en Vézelay o en los claustros de Sant Cugat y de la catedral de Gerona: el rico sobre su lecho de muerte, su mujer atenta al devenir de los acontecimientos y los diablos haciéndose con el alma del difunto. Sin embargo si en estos casos el tema se inscribe en el desarrollo de la parábola (con referencias al banquete y a las vicisitudes y destino escatológico de Lázaro), en Uncastillo está claro que estamos más bien ante un avaro genérico que se halla a punto de afrontar su destino en el más allá. Lo mismo podemos decir de los usureros que sobre su lecho mortuario esperan su inmediato destino *post-mortem* en la fachada de Santo Domingo de Soria, o en el pórtico de Rebolledo de la Torre (Burgos)⁶⁵ (Fig. 6). En todos estos casos el elemento determinante de la imagen lo constituye el alma del difunto en manos de uno o varios diablos que se aprestan a hacerse con ella.



Fig. 6: Pórtico de Rebolledo de la Torre (Burgos). Muerte del avaro.

⁶⁴ El tema de la muerte y condenación del avaro no es infrecuente en la escultura románica. Se da en el pórtico de la iglesia burgalesa de Rebolledo de la Torre con componentes similares (presencia de la mujer, demonios haciéndose cargo del alma, avaro con la bolsa al cuello en el lado opuesto del capitel). En Francia la muerte del rico, representada en el muro occidental del nártex de la portada sur de Saint-Pierre de Moissac (Surchamp ha llamado la atención hacia las similitudes formales e iconográficas con Uncastillo; *op. cit.*, pág.7), y en un capitel de la nave de la Magdalena de Vézelay (la primera enmarcada temáticamente en la parábola de Lázaro) presenta también características comunes.

⁶⁵ A pesar de su gran interés tanto en lo iconográfico como en lo plástico no existe ninguna monografía sobre el pórtico, pero sí referencias en diversos artículos. Para una relación de los mismos remito a J.L.HERNANDO GARRIDO, "La representación del diablo en la escultura románica palentina", en *El diablo en el monasterio. VII Seminario sobre historia del monacato*, Aguilar de Campoo, 1994, pág. 200, n. 46. Respecto a la interpretación que da HERNANDO GARRIDO del capitel de la muerte del avaro no creemos aceptable la relación que establece con la parábola de Lázaro y el epulón, relación que ya apunta veladamente PÉREZ CARMONA (*Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974, págs. 173-174). Ningún elemento iconográfico autoriza a ver en el capitel burgalés otra cosa que no sea la muerte del avaro, como referencia a la mala muerte sin otras consideraciones.

Un elemento pues de carácter penal. El mismo que, de modo más evidente, presentan determinadas imágenes de avaros en el infierno (claustro de la catedral de Gerona), o conducidos hacia él (iglesia de Santiago de Puente la Reina, Palacio Real de Estella).

La presencia de San Miguel procediendo al pesaje de las acciones morales tampoco permite albergar dudas en cuanto a la condición de condenados del avaro de la portada de la iglesia de Nuestra Señora de Baldós (Puente de Montañana, Huesca)⁶⁶, o de los de Vallespinoso de Aguilar (Palencia) y San Martín de Sobrepennilla (Santander)⁶⁷. Han sido hallados culpables y en los tres casos al elemento judicial de la balanza se suma el penal de la presencia de diablos haciéndose cargo de ellos. También en Rebolledo de la Torre, la contigüidad del capitel en que se representa la muerte del avaro con el que recoge la imagen de la psicostasis no puede por menos que inducir al establecimiento de una relación directa entre ambos. La misma que se observa en el porche de La Graulière (Corrèze)⁶⁸ en el que la muerte del rico se acompaña también de la imagen de San Miguel con la balanza⁶⁹.

La misma idea de condenación es consustancial a los casos de avaros hostigados por diablos. A esta tipología pertenece la que es una de las primeras imágenes románicas del castigo de la avaricia. Nos referimos a la que ostenta el capitel que corona la columna derecha de la portada de la iglesia oscense de Santa María de Iguácel⁷⁰. El ángulo de la cesta se halla ocupado por la figura del avaro. A pesar del deterioro es claramente visible la bolsa que parece colgar de su cuello. Se flanquea a ambos lados por dos figuras demoníacas en actitud de acoso. El capitel puesto complementa formal y semánticamente al anterior configurándose entre

⁶⁶ Contrariamente a lo habitual, su atributo, la bolsa, no pende en este caso del cuello del condenado en torno al cual vemos en este caso un grueso collar indiciario de su riqueza mal adquirida. La bolsa es visible sobre sus rodillas, aprovechando la actitud sedente en que ha sido representado. Lo rodean cuatro figuras bestiales que proceden a hostigar diversas partes de su cuerpo. En la parte superior se halla flanqueado por un enorme sapo y por una serpiente. Ambos se ocupan en morder su cuello. Desde abajo una especie de lobo abalanza sus fauces sobre el rostro del pecador, mientras a sus pies un ser demoníaco de cuerpo humano y cabeza monstruosa parece sonreír dejando ver una mandíbula provista de grandes y afilados dientes.

⁶⁷ Imagen ésta paradigmática de la importancia que cobra en el discurso románico sobre el pecado el binomio avaricia-lujuria: la representación de San Miguel procediendo al pesaje de las acciones morales se ve flanqueada por la lujuriosa acosada por las serpientes y por el avaro con la bolsa al cuello, adicionalmente acosados por figuras diabólicas (cf. M. A. García Guinea, *El románico en Santander*, vol. II, Santander, 1979, págs. 507-510, figs. 1018-1019).

⁶⁸ M. DURLIAT, "Un chapiteau roman a Lasvaux (Lot)", *Bulletin Monumental*, n° 129, 1971, pág. 54.

⁶⁹ No es, por cierto, la única coincidencia entre lo representado en la iglesia francesa y el pórtico de la burgalesa. Recordemos que en ambos casos se detecta también la presencia del lujurioso con el pez a cuestas. Nos hemos referido ya a ello, pero vale la pena insistir por las estrechas similitudes entre los dos programas que a su vez coinciden (salvo en la presencia de la psicostasis) con lo visto en el capitel del coro de Santa María de Uncastillo.

⁷⁰ Todo apunta, a tenor de la cronología de las primeras representaciones del avaro, tanto en Francia como en España, a que, en su tipología originaria, se acompañaba de algún diablo, manifestando así inequívocamente su condición de condenado. El caso que nos ocupa debe efectivamente situarse entre sus primeras figuraciones románicas. A pesar de que no existe una total unanimidad sobre la cronología de la portada la opinión mayoritaria se inclina, siguiendo una inscripción de la fachada (que nos proporciona además el nombre de Galindo Garzes como autor de las esculturas) por el año 1072. Aún en el caso de retrasar esa fecha, como plantea DURLIAT (*La sculpture romane de la route...*, 1990, págs. 250-258), que la lleva al entorno de 1090, seguimos estando ante una de las imágenes pioneras de la iconografía del avaro.

ambos un pequeño programa. Como en el primero, se aprecia en el ángulo una figura humana. Su estado de conservación es mejor, lo que permite apreciar el modelado de los pliegues de la túnica con que se viste. A los lados, y a la altura de la cabeza, sendas figuras de leones se apoyan sobre florones que arrancan del astrágalo. Ya en la primera publicación sobre Iguácel Porter identifica esta escena como la representación de Daniel en el foso de los leones⁷¹. El tema alude desde los primeros tiempos del cristianismo al alma salvada del mal y al triunfo de Cristo sobre la muerte y el pecado, lo que justifica su frecuente presencia en el arte paleocristiano, y su reiteración en la iconografía románica. Pocas veces falta entre los paradigmas bíblicos de liberación a los que recurre el cristianismo medieval tanto en las plegarias de la *Commendatio animae*⁷², como en las fórmulas de exorcismo⁷³. Parece claro pues que lo representado en ambos capiteles debe entenderse, en su globalidad, como una referencia a la dialéctica salvación-condenación, con lo que la imagen del usurero trascendería en este caso la mera alusión a la avaricia para adoptar al tiempo connotaciones más genéricas ligadas a la idea del pecador condenado.

En todos los ejemplos anteriores la bolsa que, por lo general, pende del cuello del avaro es al mismo tiempo atributo de su condición pecadora (informa de la naturaleza de su pecado) e instrumento de su castigo por cuanto deberá soportar su peso por toda la eternidad. En consonancia con el principio de adecuación de la pena a la culpa, las riquezas que ha atesorado a lo largo de una vida desperdiciada en la persecución de los bienes materiales pasan a ser objeto de su tormento.

¿Hasta que punto existen, sin embargo, connotaciones penales en los numerosos usureiros aislados, sin referentes explícitos a una situación de condenación, que pueblan la iconografía románica? ¿Debemos interpretar esas imágenes como meras referencias al pecado de la avaricia en sí mismo o estamos más bien ante *el castigo de la avaricia*?. Difícilmente puede darse una respuesta unívoca a la pregunta. Si tomamos como referente la imagen de la lujuriosa que, como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, es con gran frecuencia complemento obligado de la del avaro, deberíamos concluir que, al igual que en aquella, en la que el castigo es explícito, también en la del avaro se aludiría al mismo tiempo al pecado y a su castigo. En los muchos casos en que ambas imágenes se yuxtaponen o presentan una marcada (y sin duda buscada) proximidad podría hablarse incluso de una cierta contaminación por la que la contundencia visual del castigo a que es sometida la lujuriosa implicaría una percepción penal de la imagen complementaria del avaro con la bolsa.

No es infrecuente que ambos tipos (lujuriosa y avaro) se acompañen de diablos. Con todo si comparamos la frecuencia con que se da esa circunstancia en cada uno de ellos el saldo

⁷¹ KINGSLEY PORTER, A., "Iguácel and more romanesque art of Aragón", *The Burlington Magazine*, I, 1928, págs. 111-127.

⁷² Aparece con ese sentido en las fórmulas funerarias de la *Contestatio* galicana (s. VII), del sacramentario de Rheinau (s. VIII), o del catalán de Vic (s. XI). Cf. NTEDIKA, J., *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Étude de patristique et de liturgie latines (IVe-VIIIe siècles)*, Paris-Lovaina, 1971, pág. 72 y ss. Véase también RÉAU, *Iconografía...*, t. 1, v. 1, pág. 459.

⁷³ NTEDIKA, *op. cit.*, págs. 76-77.

es netamente favorable al avaro. ¿Hemos de ver en ello una tendencia a la sobrevaloración del pecado de avaricia, o se trata de un recurso para dotar de un valor penal añadido a una imagen que de por sí no resulta tan explícita como la del castigo de la lujuria?. Probablemente se trata de esto último. Es significativo a este respecto un capitel interior de San Martín de Frómista en el que se representan ambos castigos (Fig. 7). La cara central viene ocupada por la imagen del usurero que, vestido, sujeta con ambas manos la bolsa que cuelga de su cuello. Desde arriba una cabeza diabólica precipita sus fauces sobre él. La figura se flanquea además por dos diablos alados que dirigen sus manos hacia ella. Los laterales de la cesta ostentan sendas imágenes del castigo de la lujuriosa. No se ha considerado necesaria en este caso la presencia adicional de diablos, pensando, probablemente, que la acción de las serpientes sobre la mujer constituía suficiente castigo.



Fig. 7: San Martín de Frómista. Castigo de la avaricia y de la lujuria.