

*Inés
Monteira
Arias*



LAS FORMAS DEL PECADO EN
LA ESCULTURA ROMÁNICA
CASTELLANA.
UNA INTERPRETACIÓN
CONTEXTUALIZADA EN
RELACIÓN CON EL ISLAM¹

RESUMEN

Este trabajo interpreta la escultura románica como un valioso instrumento de poder para difundir e impartir mensajes a los fieles. Por ello, se defiende una lectura contextualizada de la misma (empleando una óptica histórica centrada en aspectos socio-políticos), complementaria y paralela al estudio de su dimensión simbólica y abstracta. El creciente poder del papado y de Cluny en la Península, y la propia Reconquista, convierten la lucha contra el Islam en prioridad de reyes y clérigos. La construcción de una imagen difamatoria del musulmán constituyó un importante refuerzo ideológico de la guerra y pudo tener su reflejo en el arte. Así, las imágenes románicas de pecadores podrían estar representando al enemigo religioso además de aludir al Mal de manera genérica. Al tiempo, se aprecian influencias islámicas en la iconografía románica que dibujan un panorama aun más complejo, derivado, en definitiva, de la presencia musulmana en la Península.

SUMMARY

This project interprets Romanesque sculpture as a valuable tool for communicating messages and preaching to the faithful. In this respect, it requires a contextual reading of the latter (based on a social and political historical viewpoint) that is both complementary and parallel to the study of its symbolic and abstract dimension. The increasing power of the pope and Cluny in the Iberian Peninsula, combined with the Reconquest, made the war against Islam a priority for kings and clerics. The creation of a defamatory image of Islam provided important ideological support to the war and could be reflected in Art. The Romanesque images of sinners could represent the religious enemy as well as referring to evil in general. Islamic influence can also be observed in Romanesque iconography portraying a much more complex panorama, essentially derived from the Muslim presence in the Peninsula.

PALABRAS CLAVE:
románico, reconquista, pecadores, Islam.

KEYWORDS:
Romanesque, Reconquest, sinners, Islam.

Son muchos los trabajos que se han hecho hasta nuestros días sobre la iconografía románica, pues el gran número de ejemplos escultóricos que este estilo ofrece hace necesario un análisis pormenorizado y fragmentario, siendo cada vez más difícil la realización de estudios generales. A ello se une la dificultad para interpretar el origen y las connotaciones semánticas de muchos temas iconográficos. Surge así la necesidad del empleo de varias vías de investigación para un acercamiento más completo al significado de tan rico repertorio formal. Por ello, consideramos necesario conocer el contexto histórico, social, político y cultural en el que las iglesias fueron erigidas, pues la óptica estrictamente formalista no puede abarcar toda la dimensión de un lenguaje artístico que surgió bajo la iniciativa educadora cluniacense y se consolidó como mensaje eclesiástico internacional.

La intensa carga simbólica que la forma románica alcanza, tanto en los templos más elaborados estilísticamente como en las numerosas parroquias rurales, permite que busquemos en ella respuestas a problemas históricos que exceden lo meramente plástico. Además, la escultura de esta época cumplió una función precisa, pues fue un valioso instrumento de comunicación de mensajes por parte de las autoridades eclesiásticas. La mayoría de las veces (exceptuando ámbitos restringidos como los claustros) los mensajes iban dirigidos a las masas, por ello, esta iconografía constituye hoy una valiosa fuente para comprender la mentalidad de su época. Lejos quedan ya, o así debería ser, los trabajos que interpretan la imagen románica en un sentido costumbrista o puramente decorativo. No obstante, el hermetismo de algunas formas ha llevado en ocasiones a desdeñar su valor simbólico, especialmente cuando se trata de la denominada *iconografía profana*, aquélla que no se inspira en pasajes bíblicos.

Son muchos los canecillos y capiteles castellanos poblados por formas monstruosas y bestiales que poco deben a las Sagradas Escrituras. Son imágenes fantásticas que encarnan el Mal y su amenaza, las múltiples formas de degradación del hombre a través del pecado. Se trata de un mundo de ultratumba que surge aterrador y descarnado para alertar al fiel de lo que puede sucederle si no sigue los preceptos de la Iglesia. Esta figuración monstruosa es muy característica del románico y nos revela una religiosidad obsesionada con el devenir de las almas tras la muerte. En la mayoría de los casos son formas ambiguas y ambivalentes, que podemos interpretar como figuraciones malignas en un sentido muy general, pero difíciles de comprender en sus implicaciones más concretas.

¹ Este trabajo forma parte de una línea de investigación propia, emprendida hace dos años para la realización del D.E.A. en la Universidad Complutense de Madrid y que tiene como objetivo la elaboración de una Tesis Doctoral. Ha sido realizado gracias a una beca Postgrado I3P en el Instituto de Historia, CSIC.

A lo largo de estas páginas intentaremos ofrecer posibles explicaciones a algunos de estos temas reiterados con obstinación en las iglesias románicas castellanas, tratando de darles sentido a través de su contexto histórico, además del espiritual. La persistente amenaza infernal, las impactantes figuras degradadas por su pecado y la aterradora imagen del tormento eterno constituyeron un poderoso instrumento de dominio eclesiástico, un medio eficaz para ordenar a los fieles en sus filas y para legitimar el poder y las acciones de las clases dominantes. Podríamos hablar de una *iconografía de la subordinación*, que emplea el castigo infernal y el premio paradisíaco para someter al creyente a todo un sistema político-religioso. La existencia de unas intenciones detrás de las imágenes románicas, indudable ilustración de las predicaciones, nos obliga a profundizar en los distintos aspectos de la realidad del periodo.

Y es que, entender esta temática en su plenitud, pasa tanto por la comprensión de quienes idearon el programa iconográfico como por un acercamiento a la mentalidad de sus receptores. Aunque los trabajos sobre arte románico cada vez están más apegados a una contextualización, consideramos necesario insistir en el valor de esta figuración como fuente de una época que ha dejado unos textos escritos limitados y oficiales, en tanto que testimonio del contexto político, social y religioso. Así, resulta imprescindible abordar la iconografía románica desde la asunción de una circunstancia marcada principalmente por dos realidades: la hegemonía política y religiosa de la orden de Cluny y la presencia islámica en la Península Ibérica (el contexto de guerra contra el Islam), con todo lo éstas conllevan.

Es de sobra conocida la estrecha relación entre el nacimiento del estilo románico y la orden benedictina de Cluny, cuyo poder en la España cristiana se consolidó gracias a los intereses de las monarquías hispanas, que vieron en esta restauración monástica un medio de fortalecer la Cristiandad y de luchar eficazmente contra el Islam². Una serie de alianzas reales por intervención de consejeros cluniacenses terminaron de consolidar la hegemonía benedictina en el norte peninsular³. La orden cumplió la función de apéndice del papado para implantar el rito romano, sustituyendo a la antigua Iglesia Mozárabe, que era tachada de herejía o, al menos, de anormalidad⁴. La Reforma cluniacense logró el monopolio espiritual y tuvo como

² Cardini (2002), p. 49.

³ Son numerosas las uniones con las casas de Borgoña y Aquitania. Ramiro I, hijo de Sancho III, rey de Aragón (1035-1063), contrajo segundas nupcias con una hija del Duque de Aquitania, Guillermo. Alfonso VI de León y Castilla (1065-1109) se casó con Inés, hija de Guillermo VIII de Aquitania y, al fallecimiento de ésta, contrajo matrimonio con Constanza de Borgoña, descendiente de Guillermo III de Aquitania. Por su parte, Urraca, hija legítima de Alfonso VI, fue esposa de Raimundo de Borgoña, naciendo de su unión el futuro Alfonso VIII. Otra hija de Alfonso VI, aunque bastarda, Teresa, se casó con Enrique de Borgoña. Felipa de Tolosa, viuda de Sancho Ramírez, rey de Aragón entre 1063 y 1094, contrajo segundas nupcias con Guillermo IX, duque de Aquitania. Pedro I, rey de Aragón (1094 y 1104), se casó con una hermana de este duque aquitano, mientras Ramiro II, rey de Aragón (1134-1137), lo haría con Inés de Poitiers, hermana de Guillermo X de Aquitania.

⁴ Nada nos dicen las fuentes de la época sobre las razones de esta sustitución. La *Historia Compostelana* se limita a señalar *Hispania seguía la ley toledana, no la romana*, Cantarino (1978), p. 167. Pero el ambiente toledano tenía muchas implicaciones islamizantes lo cual pudo ser causa de esa iniciativa. Según Cantarino se trataba de reformar determinadas costumbres y formas de vivir que habían sido condicionadas por la presencia árabe, Cantarino (1978) p. 168. No obstante, la implantación de la Reforma entra dentro de la iniciativa general homogeneizadora de Gregorio VII y las demás conclusiones que puedan extraerse entran dentro del campo de la especulación.

idea primordial la Guerra Santa contra los *sarracenos*⁵. Cada vez era mayor la participación francesa en la conquista de ciudades peninsulares mientras el papado reclamaba su autoridad legítima sobre los territorios *reconquistados*⁶. Estos indicios de la implicación global en la construcción monárquica del norte peninsular no presuponen, sin embargo, que la iniciativa política que envolvió el surgimiento del románico se gestara fuera del territorio peninsular. Las alianzas dinásticas hispano-francesas, la contribución económica de los reyes hispanos a la construcción de la abadía de Cluny⁷ y el creciente peso del papado, permiten que hablemos de unos fundamentos ideológicos comunes, como común es el estilo románico con su notable homogeneidad⁸.

Así, la presencia de Cluny se relaciona de modo directo con el contexto hispano de *Reconquista*, aunque la lucha contra el *infiel* no queda restringida a nuestra Península, pues llegará a los confines de Oriente bajo el apelativo de Cruzada. Es el momento de unión de la Cristiandad ante un *enemigo* común, un buen motivo para cesar los conflictos entre reinos feudales y asociarse frente al poderoso Islam. Esta idea, dibujada por Gregorio VII y formulada completamente por Urbano II, llega hasta las parroquias castellanas de la mano de los monjes benedictinos, que utilizan la imagen de piedra para aleccionar a los fieles. Los textos monásticos cluniacenses y algunas fuentes de la época vienen a demonizar y a difamar al musulmán, a modo de base y refuerzo de la *Guerra Santa*. Por ello, no debería sorprendernos que parte

⁵ Analizar la compenetración entre Cluny y papado resulta enormemente complejo y requeriría un estudio profundo que nosotros no hemos podido llevar a cabo. No obstante, se observan objetivos idénticos por parte de unos y otros en las tierras de Hispania que pasan por la implantación del nuevo rito y la lucha contra el Islam. Existen varias teorías acerca de la implicación de Cluny en la primera cruzada, Iogna Prat (1998) las resume en pp. 324-326. Hoy se relativiza su implicación directa en la primera y se considera más fehaciente su intervención a partir de la segunda, Iogna Prat (1998) p. 339. Pero el protagonismo benedictino fue absoluto en la difusión del un corpus ideológico que hizo posible la movilización general contra el enemigo religioso. Sabemos que el abad Odilon (994-1049) ya organizaba expediciones contra los musulmanes, dejando claro que *peregrinaje y lucha contra el Islam ibérico estaban en estrecha conexión*, Cardini (2002), p. 49.

⁶ En 1073, cuando los barones franceses estaban planeando una incursión en los territorios musulmanes peninsulares, Gregorio VII les escribe en éstos términos *No creemos que ignoréis que el reino de España fue desde antiguo de la jurisdicción propia de San Pedro y, aunque ocupada tanto tiempo por los paganos, pertenece por ley de justicia todavía en vigor a la Sede Apostólica solamente y a ningún otro mortal*. Cantarino (1978), p. 206. Se establece de este modo las bases del concepto de *Guerra Justa*, apropiándose el papado de todo derecho sobre los territorios hispanos. Esta advertencia la hizo Gregorio VII también a los reyes, condes y príncipes de España. Este Papa y luego Urbano II, aceptarían el reino de Aragón como tributario y al propio Sancho Ramírez como vasallo del pontífice. Cantarino (1980), p. 95.

⁷ De la implicación económica de los reinos hispanos en la construcción de Cluny se hace eco Rodríguez Montañés (2004), pp. 77-78. En cuanto a las alianzas dinásticas, ver nota 3 de este artículo.

⁸ Es evidente que el contexto del románico es enormemente diverso y complejo, existiendo insalvables diferencias entre el ambiente galo, el hispano y el itálico. No obstante, y frente a esas diferencias, parece querer imponer una mentalidad común, no sólo en las iniciativas políticas (Reforma Gregoriana, posterior implicación en las cruzadas...) sino también en el arte religioso. Si este trabajo otorga tanta importancia a esa *ideología benedictina* en el contexto castellano es porque los temas iconográficos que se analizan están extendidos por gran parte del románico francés y europeo. No se quiere indicar con esto que exista una mentalidad homogénea en la propia gente de la época, sino que parece observarse un discurso común procedente de las clases dominantes que pudo servir a distintos fines en cada caso.

del mensaje artístico pudiera estar destinado a ensalzar y legitimar la lucha contra el Islam. El tema iconográfico del enfrentamiento entre caballeros ya ha sido interpretado en este sentido⁹. ¿No sería posible que también los pecadores y las figuras infernales pertenecieran al contexto inmediato además de al mundo espiritual? En nuestra opinión, estas imágenes se desdoblaron en dos niveles simbólicos: uno abstracto, representando al Mal, y otro concreto y cercano. Creemos así posible que se trate del *enemigo* por excelencia de la Iglesia en aquel momento: el musulmán¹⁰. El lenguaje eclesiástico tuvo que estar condicionado por la presencia islámica y las luchas de territorio, no tendría sentido estudiar la doctrina impartida a los fieles al margen de la relación con el Islam.

Por otro lado, la convivencia durante siglos entre cristianos y musulmanes complica enormemente los trazos de estas relaciones. Así, al tiempo que combatían contra los *moros*, los reinos hispanos eran receptores de una notable influencia islámica que también penetró en el ámbito de la iconografía, pues reconocemos el influjo de los hadices árabes en las imágenes de ultratumba románicas. Estos textos de doctrina musulmana contenían la descripción de terribles castigos infernales para los pecadores. Muchos fueron redactados en la Península y tuvieron gran difusión escrita y oral, propagándose por el mundo cristiano y pudieron servir de refuerzo en la predicación de los clérigos para atraer la atención de las gentes¹¹. Algunas de esas leyendas pasaron al arte esculpido, cristianizándose y convirtiéndose en imágenes paradigmáticas de gran influencia en la moral popular.

Imágenes de Ultratumba: Castigos y Pecadores

Es en la representación de los castigos donde mayor es la huella de los *hadices* musulmanes, con una prolongación en las representaciones góticas del Juicio Final. Estos textos de ultratumba enriquecían la leyenda del *Viaje Nocturno* de Mahoma, añadiendo infinitud de

⁹ Ruiz Maldonado (1986), p. 37.

¹⁰ Estos dos niveles se corresponden con la percepción agustiniana del mundo con raíces neoplatónicas, fundamento de los constantes paralelismos que se establecen entre lo terreno y lo eterno. La proliferación de la figura de los santos (como ejemplo vital humano en el que participa la divinidad) y la representación del ciclo de la vida de Cristo, son muestras de ese juego sutil de equivalencias entre una dimensión y otra. Al fin y al cabo, el poder terrenal de la Iglesia era otorgado en virtud de su autoridad en materia espiritual. Como ejemplo más concreto de este aspecto podemos citar casos en los que los verdugos de pasajes bíblicos se representan con rasgos negroides o atuendo musulmán. Gómez Gómez (1997) pp. 109-110, recoge el ejemplo de la Matanza de los Inocentes en la Magdalena de Tudela y una decapitación del Bautista en San Miguel de Estella donde señala que los verdugos son de raza negra por sus rasgos fisonómicos. Algo parecido constatamos al hablar del calzado puntiagudo de los verdugos de la Matanza de los Inocentes del la segunda arquivolta de la portada de Santo Domingo de Soria, Monteiro Arias (2005 a), cap. IV. 3. Aunque habría que estudiar si la raza negra o ese calzado era o no identificado con lo musulmán. En todo caso, se aprecia una cierta actualización de estas imágenes.

¹¹ Acerca del sobrado conocimiento de estos relatos en el Occidente cristiano Asín Palacios (1919/1984), p. 390, indica que Raimundo Lulio aseguraba que se utilizaban métodos musulmanes de predicación popular, más aptos que los cristianos, a su juicio, para mover a devoción los corazones. Lulio reconocía en su *Blanquerna* que era tradicional costumbre musulmana el predicar sobre las glorias del paraíso y las penas infernales, y que, como consecuencia de ello, los cristianos se valieron de las mismas poderosas y sugestivas narraciones para idéntico fin. Sobre este aspecto también habla Íñiguez Almech (1965), p. 37.

detalles sobre lo que el Profeta vio en el infierno y el paraíso. Se trata de una truculenta literatura rica en torturas que prolifera en todos los dominios del Islam, redactada también en al-Andalus. Su carácter descriptivo y gráfico, rico en elementos anecdóticos, garantizó la difusión oral de estas historias que pasarían al ámbito cristiano, siendo la fuente de inspiración de los exegetas e ideadores de programas iconográficos.

Veremos cómo algunos tormentos que hallamos en el románico tienen su origen en los *hadices*, donde cada vicio se representa mediante el castigo que le corresponde y cada uno de esos tormentos se vincula directamente con el pecado cometido, tal y como ocurre en aquellos textos. Así, la lujuria se pena en el infierno musulmán con el ataque a los órganos con los que se consumó el pecado, el avaro será estrangulado por el peso de sus riquezas y el embustero verá desgarradas las comisuras de los labios con los que mintió. La relación directa del pecado con el castigo es consciente e intencionada, tal y como se explica en boca de Mahoma en una de estas tradiciones: *Vi que todos los pecadores según eran sus pecados así eran atormentados cada uno de ellos, con castigos durísimos*¹².

La Lujuria

La lujuria es el pecado más veces representado, materializada bajo una considerable variedad de formas que expresan el mismo concepto. De todas ellas, es la Mujer de las Serpientes la más característica, cuya aparición en la portada de Moissac es siempre invocada al hablar del pecado carnal. La mujer mordida por serpientes en sus pechos es uno de los temas iconográficos principales del románico europeo. Émile Mâle lo considera surgido en el Languedoc¹³, pero la lujuria aparece también en iglesias hispanas de época temprana como San Isidoro de León y San Martín de Frómista.

Son muchos los ejemplos castellanos de este asunto. Un capitel en la galería norte del claustro de San Pedro de Soria (Fig. 1) presenta en sus dos extremos la imagen repetida de una mujer desnuda mordida en sus pechos por dos monstruos, a los que agarra para cesar su tormento. En San Isidoro de León la imagen de la lujuria aparece repetida en sendos capiteles de la basílica y la cripta, aunque en el segundo es una figura masculina la atacada por reptiles en sus senos. También en numerosos canecillos encontramos la imagen de la mujer impura mordida en los pechos, como en uno perteneciente a la iglesia de San Pedro de Tejada en Burgos.

Fue Émile Mâle el primero en señalar el origen romano del motivo figurativo, entendiendo que la Madre Tierra romana inspiraba la lúbrica representación. Jean Adhémar ratificó y amplió sus especulaciones¹⁴, consolidándose esta idea entre gran número de expertos¹⁵. La

¹² En la versión latina de *La Escala de Mahoma* realizada por Buenaventura de Siena (siglo XIII), Libro de la Escala de Mahoma (1996), p. 143.

¹³ Según Mâle (1966), pp. 375-376, la Mujer de las Serpientes es creación del arte languedociano, considerando que las más antiguas las de Saint Sernin y Moissac.

¹⁴ Adhémar (1939), pp. 197-200.

¹⁵ Gómez Gómez (1997), pp. 59-61; Leclercq-Kadaner (1975), pp. 37-43.



Fig. 1. *Mujer de las Serpientes*, capitel del primer machón de la galería norte. Claustro San Pedro de Soria.

antigua Madre Tierra romana recibió un considerable culto en la Antigüedad en relación con la idea de muerte y renacimiento, por lo que figuraba frecuentemente en sarcófagos. La Tierra era representada a través de varias tipologías entre las que encontramos a la matrona con un cuerno de la abundancia amamantando a animales y *putt*¹⁶. Esta imagen, originada en la iconografía griega, solía ir acompañada de animales domésticos, aunque ocasionalmente figuraban también serpientes. Según Leclercq-Kadaner, es por la confusión con la divinidad acuática Tethys como la Madre Tierra fue asociada con más frecuencia a la serpiente¹⁷.

La existencia de este precedente figurativo no explica la aparición del tema bajo una nueva y opuesta significación, que pasa a ser negativa. Por otro lado, encontramos el motivo en un período anterior al romano. En la Antigüedad mesopotámica, la representación de un

¹⁶ Leclercq-Kadaner (1975), p. 38, habla de las cuatro formas que adquiere el tema en el arte romano.

¹⁷ *Ibidem*. p. 39.

pequeño animal mordido simétricamente por serpientes a las que agarra respectivamente ya era habitual.¹⁸ Resulta preciso explicar la *reaparición* del asunto, tanto su cauce formal de llegada como la razón por la que éste recibe un nuevo significado. Por un lado, la familiaridad de los aristas con esta imagen es fácil de explicar, pues la Madre Tierra romana ya había sido resucitada por el arte carolingio¹⁹ conservando su primitivo significado. Pero no deja de sorprender que sea en Alemania donde más aparece el tema en época prerrománica mientras la Mujer de las Serpientes románica es principalmente reiterada en Francia, España e Italia. En realidad, es lo que se refiere al cambio de significado de la imagen lo verdaderamente importante para comprender su origen e importancia, lo cual resulta más complejo y controvertido.

La asociación del prototipo *mujer mordida por serpientes* al castigo infernal de la adúltera y lujuriosa no parece tener un origen literario dentro del mundo cristiano en época temprana. No obstante, ha tratado de ser explicado a partir de textos como el *Apocalipsis de San Pablo* del siglo IV, donde las mujeres pecadoras contra la castidad son entregadas a dragones y serpientes²⁰. Pero el castigo de la mordedura de sierpes en pechos y genitales aparece descrito por vez primera en los hadices árabes, textos teológicos musulmanes. El tormento de los libidinosos en el infierno musulmán consiste en ser picados y mordidos por serpientes y alacranes, llegándose a especificar que estas mordeduras serán *en las partes de su cuerpo en que se besaron*²¹. El castigo de las serpientes para los adúlteros y lujuriosos está consignado en varias tradiciones escatológicas, en las que se asocia también el suplicio de la serpiente a las malas madres (las prostitutas que abandonaban o descuidaban a sus hijos, presumiblemente). La mayoría de las redacciones coinciden en el tormento a través de la mordedura en los senos, sirva de ejemplo el que referimos a continuación: *Y después marchamos y nos encontramos con unas mujeres colgadas de sus corvas y con la cabeza hacia abajo, mientras las víboras picaban sus tetas. Dije: –¿Quiénes son éstas?, Respondióme –Estas son las que niegan su leche a los hijos*²². Así, en el infierno musulmán, las serpientes atacan a los lúbricos y muerden los senos y el sexo de las mujeres impúdicas hasta el punto de erigirse en símbolo de la lujuria, con su directo paralelismo en la escultura románica²³. La tradición de los hadices ejerció una notable influencia en los exegetas cristianos, pues varios reproducen al pie de la letra

¹⁸ Baltrusaitis la incluye entre las variaciones procedentes del tema de la sirena de doble cola. Baltrusaitis (1934), p.37. Para él deriva de la sirena cuyos extremos de las colas adquieren cabeza propia y terminan por independizarse.

¹⁹ Para su aparición en el arte carolingio ver Leclercq-Kadaner (1975), pp. 39-43, especialmente figs. 1, 2, 6, 8.

²⁰ Así lo recoge Gómez Gómez (1997), p. 57. No se habla expresamente de la mordedura de los senos.

²¹ Así Palacios (1919/1984), p. 160.

²² *Ibidem*, p. 425.

²³ Las serpientes susurran al oído de los condenados en un capitel del crucero de Santiago de Compostela, muerden la lengua de una mujer y tiran fuertemente de ella en un ejemplar del museo de la Catedral de Santiago, comen las manos en la Catedral de Ciudad Rodrigo, muerden el vientre de un hombre en Cortezubi, Vizcaya y el miembro sexual en la dovela del museo de la Catedral de Santiago. Encontramos la lujuria con pequeñas variantes en la portada de San Miguel de Estella (Navarra), en un capitel de Dueñas (Palencia), en otro de Estíbaliz (Álava) y varias veces repetida en la portada de Sangüesa (Navarra). Un gran número de ejemplos y clarificadores dibujos en Gómez Gómez (1997), pp. 59-71.

las escenas descritas en esos textos de ultratumba²⁴. Sin duda fueron los monjes los responsables del paso de ese tema literario al arte románico y de la cristianización del motivo.

El hecho de que fueran los textos árabes los inspiradores del motivo artístico no implica que el modelo romano no interviniera en la elaboración del tema iconográfico. Es posible que el tormento de los lúbricos, que empezaba a ser familiar en el imaginario común a través de esa leyenda del ataque de las serpientes, fuera consciente o inconscientemente asociado al asunto romano, presente en restos arqueológicos y manuscritos antiguos. Si la asociación fue consciente, aparejando un nuevo sentido negativo a la antigua deidad romana, la función teológica es aun más completa, revistiendo de connotaciones negativas al *ídolo* pagano. Cabe, incluso, la posibilidad de que los propios musulmanes inspiraran el tormento de sus hadices en el tema iconográfico clásico, pues los pueblos árabes fueron grandes conocedores de la Antigüedad y los transmisores de gran parte de la cultura clásica. Por otro lado, aunque es muy probable que el tema romano fuera determinante para la elaboración del románico, hay que tener en cuenta que, en muchas ocasiones, se ha buscado la inspiración de temas románicos en la Antigüedad grecorromana resultando, en realidad, procedentes de la oriental, como notifica el propio Mâle.²⁵ En todo caso, la asociación de esta figura al pecado y de la serpiente a su tortura, hace muy probable la influencia de los *hadices*.

Manuel Guerra considera que la madre Tierra romana adquiere un significado peyorativo en el románico debido a la escatología musulmana²⁶. Además, este autor descubre que la mujer con la calavera de la puerta de las Platerías de Santiago de Compostela se inspira igualmente en leyendas difundidas por los árabes. Esta figura horripilante es descrita por el *Codex Calixtino* como la adúltera con la cabeza de su amante cortada por su esposo, a la que debe besar dos veces al día como su esposo ordenó. Pero Guerra encuentra su origen en la compilación árabe de cuentos de *Las mil y una noches*²⁷, donde se narra la historia del príncipe hijo del Rey Secham, modelo de justicia y misericordia, que ve a la esposa del rey Balil forzada a contemplar la cabeza de su amante cortada por su consorte.

Quizá sean los seres con gestos y actitudes obscenas, inmensos falos y ademanes lascivos, las representaciones románicas más repetidas de la lujuria, aunque hayan sido menos estu-

²⁴ El Monje de San Víctor señala que ese es el castigo de las malas madres y así lo ratifica San Alberic (Siglo XII), Leclercq-Kadaner (1975), p. 41, nota. 46. Alberic describe, además, un valle poblado de árboles espinosos donde arden y cuelgan de los cabellos a las mujeres adúlteras mientras las serpientes succionan los pechos de aquellas que se han negado a amamantar a sus hijos. La gran similitud de estas descripciones con las de los textos musulmanes y la anterioridad de éstos (los primeros redactados en el siglo VIII) hace incuestionable la fuente de emanación árabe. Leclercq y Gómez no parecen conocer los textos árabes por lo que señalan los escritos monásticos como fuente del asunto, dejando sin resolver el problema del paso progresivo de una imagen a la otra con nuevas connotaciones semánticas.

²⁵ Como el Asno con Lira aparece primeramente en el arte antiguo oriental, Mâle (1966), pp. 336-339.

²⁶ Guerra (1978), pp. 150 y 302.

²⁷ *Ibidem*, p. 37. fecha esta historia en el siglo X, aunque su primera versión escrita no se redactará hasta el XV. *Las mil y una noches* son un compendio de cuentos de muy antigua ascendencia oriental, que siguieron una tradición oral hasta ser redactados en el siglo XV y debieron ser muy populares en la Edad Media, especialmente en la Península Ibérica, debido al continuo intercambio. Con anterioridad Azcárate (1963), pp. 10-11, había interpretado este tema como Eva, madre de la muerte, apoyándose en numerosos pasajes bíblicos.

diadas por aparecer habitualmente en canecillos. El pecado de la lujuria alcanza en estas imágenes su expresión más grotesca, donde formas procaces se recrean con acusado feísmo. Encontramos un buen ejemplo en la iglesia de Tozalmoro en Soria, en la que un canecillo muestra a una mujer libidinosa con las piernas contorsionadas colocadas a los lados de la cabeza, ostentando de modo sicalíptico su órgano sexual (Fig. 2). A su lado, un hombre de inmenso pene representa al onanista en actitud de masturbarse.



Fig. 2. Canecillos con figuras obscenas, alero sur de la iglesia de Tozalmoro, Soria.

Estas imágenes grotescas y deformadas llevan aparejada una censura moral, pero también se han interpretado como alegres figuras burlescas²⁸. Aunque puede apreciarse un cierto recreo de los artistas al representar estas formas, su disposición junto a otros horribles monstruos nos debe hacer desistir de la interpretación lúdica y recreativa. Creemos que el templo estaba para concienciar y censurar al pueblo, no para hacerse eco de sus entretenimientos fuera del ámbito religioso. Las figuras obscenas se recrean en la deformidad del vicio sexual y no en su sensualidad. El propio envilecimiento físico de estas formas lleva implícita una censura moral, siendo deformadas por su propia condición viciosa y no por ser humorísticas o satíricas.

²⁸ Aunque así lo hace Ruiz Montejo (1978), pp. 136-146. La autora vincula esa temática con la poesía de los Goliardos, donde el tono satírico y la crítica no tienen el grado de censura moral que, a nuestro entender, existe en los templos románicos.

Claudio Lange, incansable observador del arte románico, sostiene la teoría de que todas estas figuraciones obscenas representan al musulmán, identificado como tal a través del atuendo, por el gesto de saludo (con la mano en el pecho) y por la propia circuncisión de sus genitales.²⁹ También las figuras femeninas que separan sus piernas de modo obsceno, sujetando con las manos sus tobillos para resultar más explícita la ostentación de su sexo, son para Lange mujeres *sarracenas*.³⁰ Hemos observado que esa postura encuentra su correspondencia evidente en las Sirenas-peza de doble cola, tan frecuentes en el románico castellano, cuyo significado ha de ser también vinculado al pecado carnal. En dos iglesias románicas de San Esteban de Gormaz en Soria (San Miguel y el Rivero) y en un ejemplar de Corullón en el Bierzo, las sirenas o *sirenos* portan un enorme turbante que evidencia su identidad musulmana (Fig. 3).

La hipotética asociación del pecado carnal con el colectivo musulmán adquiere coherencia si realizamos un análisis artístico actualizado, pues en época románica asistimos a la radicalización del puritanismo en el ámbito cristiano. La renuncia a la carne supone, desde los primeros tiempos del Cristianismo, la máxima aspiración espiritual en la tierra³¹, lo cual representa una de las marcas originales de la antropología cristiana que extrae el cuerpo humano de la gran cadena antigua del ser. Pero es en época gregoriana, en los siglos XI y XII, cuando la institución eclesial consigue imponer en la práctica la clasificación de los papeles sociales en relación distintiva con el sexo. Es por el sacrificio sexual como los clérigos encarnan el orden, su superioridad espiritual viene marcada por la castidad. En esta perspectiva, el infiel y el hereje representan la contrafigura del sacerdote cristiano, pues la percepción de la sexualidad marca un aspecto de diferenciación fundamental entre el Cristianismo y la religión musulmana³². El tradicional puritanismo cristiano contrasta así con la percepción islámica, que no ve en los instintos del cuerpo pecado alguno, especialmente en lo relativo al sexo y a la comida³³. Para el Islam, el cuerpo humano es resultado de la voluntad divina y su paraíso se recrea sin tapujos en lo material³⁴. En principio, el placer terreno tiene connotaciones positivas en la ética musulmana³⁵. Esto explica que desde época temprana encontremos pinturas eróticas y desnu-

²⁹ Lange (2004), pp. 36-37; 40-41; pp. 44-45; 48-49. Aprovechamos la ocasión para agradecer a este autor y a su yerno Daniel Zimmermann su predisposición a compartir ideas.

³⁰ *Ibidem*, pp.46 y 47, habla de la pareja lujuriosa de los capiteles afrontados de una ventana de San Pedro de Cervatos en Cantabria.

³¹ El ideal ético cristiano estaba marcado por el ascetismo monástico y el rechazo a toda forma de placer. Ya desde época visigoda, el lujo, la cultura y las comodidades eran rechazadas por los monjes. En esta renuncia al placer las relaciones sexuales toman un lugar preeminente. Un buen ejemplo lo constituyen los ángeles, que son asexuados y se identifican con los eunucos, Iogna Prat (1998), p. 365.

³² Un excelente estudio al respecto es Brown (1993).

³³ Este es un aspecto de diferencia sustancial con la doctrina musulmana, que no cree en la perversión de la naturaleza humana, que para el Cristianismo es consecuencia del Pecado Original. Para los cristianos el cuerpo es un lastre y sólo el alma es capaz de ascender, mientras para el musulmán, el sexo es el medio dado por Dios para multiplicarse, aceptado como una ordenación divina. Cantarino (1978), p. 77-78.

³⁴ Sobre alimentos y frutos en el paraíso tenemos un buen ejemplo en el *Kitab sayarat Al-Yaqin* de Hasan al-As'arí (1987), p.76-83, y, p. 136-138, uno de los primeros hadices hispanomusulmanes. Sobre las huríes, pp. 118-122.

³⁵ Un testimonio de esta ética consciente es el tardío al-Jawziyya de los siglos XIII y XIV, pero que sigue muy de cerca a Ibn Hazm y dice: *Es cosa sabida que los placeres y la felicidad de este mundo son instrumentos y medio para [la consecución de] los placeres de la mansión eterna*, Cantarino (1978), p. 79.



Fig. 3. Sireno con turbante, capitel de la galería sur de la iglesia del Rivero de San Esteban de Gormaz (Soria).

dos en los palacios musulmanes. Las más antiguas conservadas son los frescos de los baños de Qusayr `Amra³⁶, donde ya se hallan restos pictóricos de ese tipo. Otros frescos plasmaban igualmente los divertimentos cortesanos con acróbatas, bailarinas y bebedores³⁷.

No sorprende, por tanto, que la crítica más reiterada al musulmán en las fuentes cristianas haga referencia a su lujuria, aspecto de mayor contraste entre ambas mentalidades. Si recurrimos a los textos cristianos occidentales comprobamos que la idea de lujuria era frecuentemente asociada al *sarraceno*, cuya religión era sinónimo de depravación. Ya en 876 el papa Juan VIII calificaba a los musulmanes de *hijos de la fornicación*³⁸. El tema iconográfico mozárabe de la Mujer con la Copa de los Mundos representaba la Córdoba andalusí como nueva Babilonia, con la que *fornicaron los reyes de la tierra* (Ap. 17, 2).³⁹ La poligamia de Mahoma era invocada con horror y sirvió de arma arrojadiza contra los musulmanes, calificando al Profeta de *lujurioso, impúdico y amador de toda la inmundicia*⁴⁰. Los escritores cristianos medievales describen y condenan con espanto los excesos y perversiones sexuales de los musulmanes, que comparan con el paganismo romano, en consonancia con las críticas de los Padres de la Iglesia al mundo pagano. Se va creando una imagen que exagera la libertad moral y el libertinaje en el Islam y distorsiona sus rasgos. Los temas son siempre los mismos: la vida sexual y los numerosos matrimonios de Mahoma, la sensualidad y sexualidad de las descripciones de un cielo poblado de huríes, la institución de la poligamia y la posibilidad del divorcio.

Se generaliza la concepción del Islam como perversión y desenfreno desbocados, faceta distorsionada por los autores cristianos con fines propagandistas. Guilbert de Nogent, en el siglo XII, decía que el musulmán podía casarse con un número infinito de mujeres y Guillermo de Auvergne calificaría esta *herejía* de libidinosa y homosexual⁴¹. En su *Contra Sectam Sarracenorum*, Pedro el Venerable acusaba a Mahoma de adúltero y sodomita, quejándose a continuación del uso vergonzoso que hacía de las mujeres, atestiguado, en su opinión, por el Corán y por la práctica cotidiana de los *sarracenos*⁴². Este autor llegó a señalar que, con la práctica de la circuncisión, los *paganos* daban rienda suelta a toda forma de lujuria⁴³. La idea del desenfreno sexual, el divorcio y el incesto permitidos por la ley musulmana, hizo común la

³⁶ Perteneciente al siglo VIII, primer periodo Omeya. Arnold (1965), pp. 81-89, explica que las acostumbradas pinturas de temática lujosa y erótica en los baños eran vistas con desprecio por los sectores más ortodoxos del mundo árabe y que, por ese motivo, empezó a extenderse la creencia de que el demonio Jinn encontraba en el baño su sitio favorito, representándose al Diablo en sus muros.

³⁷ Sobre el desnudo femenino en el arte islámico y las bañistas en los primeros palacios del Islam, Allam Hamdi (1973). En este trabajo se indica que, a diferencia del arte cristiano medieval, en el islámico continúa la admiración por el desnudo propia de la Antigüedad. Para el resto de la temática pictórica Ettinghausen (1977), pp. 29-58.

³⁸ Sénac (1983), p. 57.

³⁹ En los manuscritos iluminados del *Comentario del Apocalipsis* del Beato de Liébana, Sepúlveda González (1979), pp. 139-153.

⁴⁰ Cantarino (1978), p. 80-81.

⁴¹ Sénac (1983), p. 57.

⁴² Iogna Prat (1998), p. 343.

⁴³ *Ibidem*, pp. 340-341.

identificación de los musulmanes con bestias⁴⁴. Todo era lícito para sensibilizar al cristiano y alentar el ansia de venganza. La obscenidad *sarracena* llegó a límites sacrílegos en las habladurías occidentales, como las descripciones del papa Celestino III sobre Jerusalén en 1197, que afirmaba que los *paganos* habían llevado la abominación a los Santos Lugares, situando un prostíbulo y una cuadra en el lugar donde el cuerpo de Cristo había descansado.⁴⁵

Todas estas falsas atribuciones no eran producto de la ignorancia, sino de intenciones precisas. La difamación del musulmán respondió a una iniciativa política que construía una imagen peyorativa del enemigo para incentivar el enfrentamiento popular y legitimar las guerras de cruzada y *reconquista* que se estaban librando. Se había declarado una ofensiva unilateral contra el Islam que no se limitaría al campo de batalla, pues fue percibido como una amenaza por su capacidad de ganar adeptos, *sometiendo a los hombres por las armas y atrayéndolos por las facilidades del sexo*⁴⁶. Hubo así una guerra ideológica paralela a la guerra bélica, cuyo arma principal era la imagen distorsionada del enemigo, reforzada e ilustrada por la escultura pétreo por ser el principal medio de difusión y consolidación de mensajes. La idea de la escultura como plasmación del trasfondo mental de la guerra otorga un sentido más completo al propio arte románico.

Existen otras representaciones que pueden ser identificadas con el pecado de la lujuria, como son las figuras de bailarinas y acróbatas. Muchas de estas se asocian con el colectivo mudéjar por el atuendo y podrían ser interpretadas como lujuriosos musulmanes, tantas veces acusados de ese pecado. Sabemos que las artes del baile vivieron un gran desarrollo en Córdoba, donde eran impartidas en las mismas academias en que se enseñaba música⁴⁷. Además, disponemos de testimonios que hablan de la presencia de bailarinas musulmanas en los reinos cristianos para entretener a la corte. Uno de ellos fue redactado por el médico y literato cordobés Ibn al-Kattani quien, como consecuencia de la guerra, tuvo que refugiarse en Zaragoza, y acudió a las cortes navarras pirenaicas. Su testimonio, que reproducimos a continuación, es tan ilustrativo como hermoso: *Un día asistí a la recepción dada por la cristiana, hija de Sancho, rey de los vascos, y esposa del tirano Sancho hijo de García hijo de Fernando]...[En el salón había algunas danzarinas y cantoras musulmanas que le habían sido*

⁴⁴ Sénac (1983), p. 57.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁶ Esto constituye la preocupación de Pedro el Venerable, Iogna Prat (1998), p. 324. Estas palabras dejan entrever la posibilidad de que la falta de estigmatización del placer de los musulmanes constituyera un atractivo para la conversión a su religión, aunque parece más un modo de explicar (dentro de su discurso demagógico) el éxito de la religión de Mahoma que la constatación de una realidad.

⁴⁷ La gran afición musical que hubo en al-Andalus causaba sorpresa a cuantos viajeros árabes recorrían las tierras de Occidente, como se constata en los testimonios escritos que nos han dejado. El baile y la música se estudiaban juntos y había numerosas academias para aprenderlos en la cosmopolita ciudad de Córdoba, entre las que destacaba la del maestro Ibn Kattani. Las primeras figuras que encontramos tañendo instrumentos en la escultura románica castellana aparecen vestidas con atuendos moriscos indicando su carácter mudéjar y, además, tienen su equivalente figurativo en el arte hispanomusulmán (Pila de Játiva y arquetas de marfil). A ello se unen el hecho de que los instrumentos que tocan fueron traídos por la comunidad islámica al Occidente europeo. Sobre este aspecto ver Monteiro Arias (2005 a), Capítulo III.

regaladas por Sulayman b. al-Hakam]... [Ésta cogió el laúd y cantó unos versos]... [Los cantó a la perfección. Al lado de la cristiana se encontraban sus sirvientas y damas de compañía. Eran cautivas tan bellas que se creería que se trataba de lunas en creciente. Una de ellas, al oír esos versos, rompió a llorar]... [Me acerqué y le pregunté qué le ocurría. Me contestó que esos versos eran de su padre y que al oírlos se había avivado su dolor. Le dije: ¡Esclava de Dios! ¿Quién es tu padre? –Sulayman b. Mihran de Zaragoza. Hace ya mucho tiempo que estoy cautiva y no he sabido nada de mi familia⁴⁸.

La Usura

El pecado de la avaricia aparece por primera vez en la representación del Infierno del Beato de Silos, donde se encarna en una figura con su bolsa de riquezas colgada del cuello. Esta impactante imagen está inspirada por los hadices musulmanes, que describen al usurero sufriendo el tormento infernal de cargar a sus espaldas o cuello con la valija de su fortuna, aplastado o asfixiado por el peso de la misma. De nuevo vemos cómo el objeto del pecado es el determinante del suplicio, pues el grado de asfixia del reo depende de su codicia y del volumen de sus bienes. Vuelven a sorprendernos los teólogos musulmanes con su audaz imaginación para la descripción del castigo más *apropiado* o correlativo al delito cometido, a modo de moraleja. Asín Palacios, cuyas indagaciones escatológicas van encaminadas al ámbito de la literatura, ya percibió en las portadas de diversas catedrales francesas la presencia del avaro con la bolsa colgada del cuello, castigado por el cuerpo de su delito, de mismo modo que los beodos de los *hadices* llevaban la alcuza en el pescuezo y los mercaderes defraudadores tenían la balanza suspendida del mismo sitio⁴⁹.

Se ha señalado que el origen de esta iconografía está en la figura de Judas, tradicionalmente vinculado a la bolsa (símbolo de su traición), mediante un procedimiento de síntesis y asociación de la bolsa con la soga que le estrangula⁵⁰. Esta idea es muy interesante pero no está demostrada, pues no poseemos ninguna imagen de Judas con estas características que sirva de precedente. Además, la asociación de la bolsa al vicio de la avaricia aparece ya en el texto de la *Psychomachia* de Prudencio⁵¹.

Este asunto será recurrente en el románico y lo encontramos en importantes iglesias del Camino Jacobeo como Santa María de Iguácel (Huesca), Sangüesa (Navarra) o Santiago de Compostela. Fue Íñiguez⁵² el primero en identificar el tema con la imagen sugerida por los tex-

⁴⁸ Vernet (1978), p. 280.

⁴⁹ Asín Palacios (1919/1984), p. 304, nota 1. Sobre el suplicio del avaro también p. 159.

⁵⁰ Gómez Gómez (1997), p. 26. La prueba más determinante que ofrece este autor es la existencia de un himno anónimo del siglo v que identifica a Judas con un mercader, lo cual es insuficiente, a nuestro entender, para explicar el tormento del avaro estrangulado por su bolsa a partir de la figura de Judas, máxime cuando consideramos que el tema románico del usurero no se refiere únicamente a los oficios de prestamista y mercader.

⁵¹ Según recoge Gómez Gómez (1997), p. 26: “Se complace (avaricia) en ir acumulando en bolsa el torpe lucro y ensanchar con sus rapiñas los ya repletos sacos”, *Psychomachia* vv. 529-535.

⁵² Íñiguez Almech (1965), p. 43.

tos árabes. Conforme a las figuraciones del infierno musulmán descrito por los exegetas islámicos, el avaro aparece también en el interior de San Martín de Frómista, compartiendo capitel con dos representaciones de la lujuria (Fig. 4).

En el tercer capitel de la arquería baja de Santo Domingo de Soria se representa la muerte del avaro⁵³. Vemos una figura tendida en su lecho con la bolsa henchida de monedas al cuello sobre la almohada, mientras dos seres monstruosos se llevan su alma, que extraen probablemente por la boca (Fig. 5). La idea de que el alma salga del cuerpo inerte por la boca es muy antigua y procede de la literatura homérica, de Píndaro y Heródoto⁵⁴. En la cara norte del capitel aparece una representación infernal en la que los dos demonios anteriores sostienen el alma del avaro sobre una cabeza monstruosa de orejas puntiagudas en actitud de engullir a



Fig. 4. Representación del avaro con la bolsa colgada al cuello, capitel del interior de San Martín de Frómista (Palencia).

⁵³ Así es interpretado por Guerra (1978), p. 234, y en la Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Soria, VV AA (2002), p. 989. El tema de la muerte del avaro aparece también en Rebolledo de la Torre (Burgos). Gómez Gómez (1997), p. 39 explica que la iconografía del avaro antes de expirar cuenta con modelos anteriores inspirados en el relato de Lázaro y el rico Epulón, siendo el de la portada de Moissac el ejemplo más conocido. A la muerte de Lázaro, Abraham llega a recogerlo en su seno, final bien distinto al del rico que cae en las garras del Diablo.

⁵⁴ Guerra (1978), p. 290, seguramente por herencia egipcia.



Fig. 5. Representación de la Muerte del Avaro, capitel de las arcadas ciegas de la fachada de Santo Domingo de Soria.

otro condenado. La cabeza que devora al condenado (aparecida y difundida en el románico) está igualmente vinculada al infierno musulmán, donde los reos son devorados por las bestias y la propia puerta infernal tiene forma de temibles fauces.⁵⁵ Y, es que, cabría cuestionar la tradicional convicción de que las puertas del infierno en forma de tragadero proceden del pasaje de Job⁵⁶. En éste se dice respecto a Leviatán *¿Quién ha abierto las puertas de sus fauces? ¡El terror reina en torno a sus dientes!* (Job 41, 6), siendo una alusión muy poco explícita a una representación que se reitera con los mismos rasgos a lo largo de siglos. La tradición escatológica árabe es más concreta en este sentido, aportando la idea de personificar el infierno mismo en una bestia cuyas fauces engullen a los condenados⁵⁷. La metáfora veterotestamentaria de la boca de Leviatán como puerta no es suficiente para la identificación de todo el infierno con una bestia que traga a los pecadores, aunque ambas nociones pudieron ser fusionadas. Esta imagen tendrá gran continuidad, encontrándola en ejemplos tardíos como *El Juicio Final* del ábside de la Catedral vieja de Salamanca, del siglo xv⁵⁸. La idea de las fauces de bestia para la puerta infernal permanece en el imaginario de los artistas y así lo vemos en algunos óleos del Greco como en *La Adoración del Nombre de Jesús*, de 1577-1578⁵⁹. Pero la tendencia más generalizada es la de explicar la inspiración de temas románicos en la propia literatura bíblica y monástica, sin exceder el ámbito cristiano. Esto se ha producido incluso respecto al tema del avaro del que venimos hablando, pues, a pesar de su evidente inspiración en la tradición escatológica musulmana, Schapiro ha concentrado sus esfuerzos en tratar de atribuir la bolsa del usurero a los pasajes bíblicos⁶⁰, dentro de su intento pertinaz por alejar la iconografía cristiana de una inspiración externa. Sus argumentos se agarran a unas citas bíblicas que se limitan a condenar la acumulación de riquezas sin detalles que puedan estar relacionados con las representaciones que estudiamos⁶¹.

⁵⁵ Íñiguez Almech (1967), p. 270.

⁵⁶ Mâle (1966), p. 415, respecto al infierno de la portada de Sainte Foy de Conques, introduce esta noción que ha recibido gran aceptación general.

⁵⁷ La denominada Yahannam o Gehena, la cual, con sus múltiples bocas devora a varios pecadores al tiempo, normalmente tres. Algunas leyendas islámicas desde el siglo VIII consideran al infierno como síntesis y personificación de los horrores, fealdades y dolores, descrito bajo la imagen de un monstruo bestial y gigantesco. Asíñ Palacios (1919/1984), p. 172 y 287.

⁵⁸ El cascarón del ábside, pintado por Nicolás Florentino a mediados del siglo xv presenta el Juicio Final, en cuya parte inferior derecha se abren las grandes fauces del infierno llenas de demonios que conducen a los condenados al interior. El empleo de garfios por parte de éstos que se observa en el fresco es otra característica en común con los relatos musulmanes.

⁵⁹ Conservado en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. De nuevo es en la parte inferior derecha donde aparece el infierno con sus grandes fauces.

⁶⁰ Schapiro (1984), p. 37-120, especialmente nota 20. Algunos trabajos siguen la línea interpretativa de la autoridad de Schapiro en materia de románico, es el caso de Cuadrado Lorenzo (1993).

⁶¹ *Ibidem* p.37-120. Recoge citas bíblicas relativas a la avaricia. Estas son Job (24,19) y Eclesiastés (5,9), y no presentan relación con la idea de la bolsa del avaro como castigo. También utiliza un fragmento de Job (20,14) como argumento para neutralizar la influencia de los *hadices*, de manera más acertada, en este caso, pues las palabras de Job, que aquí reproducimos: *Pero ese manjar se corrompe en sus entrañas, se transforma en su interior en veneno de víboras*, se asemejan a la narración árabe, que atribuye un segundo castigo al avaro consistente en llenar su vientre de sierpes.

Sabemos que en época románica el vicio de la usura era identificado con el colectivo judío, cuya capacidad para especular y ganar dinero a costa de los cristianos fue denunciada por numerosos monjes y autores. Pero ya en el siglo VII los hebreos se dedicaban al préstamo con interés, o así se desprende del Corán de Mahoma donde se lleva a cabo esa acusación⁶². Pedro el Venerable, por ejemplo, consideraría siglos después que esos bienes surgidos de la especulación eran ganados de manera deshonrosa, llegando a afirmar que eran sustraídos, instando al rey a despojar a los hebreos de los mismos⁶³. El Derecho Canónico cristiano estigmatizaba el préstamo con interés, así como el Corán⁶⁴, prohibición que contribuyó, a juicio de algunos autores, a que el pueblo judío se haya dedicado tradicionalmente a esta actividad⁶⁵. Pero también el Antiguo Testamento es muy insistente en la prohibición del préstamo con interés y la práctica de la usura⁶⁶, por lo que el argumento de las prescripciones doctrinales no explica completamente el desarrollo de esta actividad entre el colectivo judío.

En la Península Ibérica el número de judíos era muy elevado, gozando de especial prosperidad en el mundo andalusí, donde ocuparon importantes puestos administrativos e intelectuales y desarrollaron con éxito las actividades comerciales. Cabría, pues, pensar que algunas imágenes de la avaricia representaban al judío, dentro de la iniciativa eclesiástica de combatir las demás religiones peninsulares y primar sobre ellas. Pero en los siglos centrales de la Edad Media hispana la persecución a los hebreos era secundaria frente a la lucha contra el Islam, pues los judíos se integraban más en la sociedad cristiana y no constituían un foco de atracción para la conversión, sino que fueron un núcleo cerrado que se retroalimentaba. También es posible que, bajo el apelativo común de *paganos*, *herejes* y *caldeos*, se tratara de integrar a ambos colectivos y que los judíos fueran asociados a los musulmanes sin distinción. Sabemos que los hebreos en al-Andalus se vestían con el atuendo típico musulmán. Dentro del discurso maniqueo y demagógico de la época se equiparaban musulmanes y judíos, cuyas naciones fueron tenidas por vecinas e idénticas⁶⁷. Judaísmo e Islam eran inscritos en una raíz común perteneciente a Oriente. A finales del siglo XI, la *Chanson de Roland* asimilaba *Mahomerías* y *Sinagogas*⁶⁸. La usura o préstamo con interés es explícitamente condenado por el Corán⁶⁹, pero el desarrollo comercial y la prolongación de esta actividad por parte de los

⁶² *Prohibimos a los judíos cosas buenas que antes les habían sido lícitas]...[por usurar, a pesar de habérselo prohibido, y por haber devorado la hacienda ajena injustamente. A los infieles de entre ellos les hemos preparado unos castigos dolorosos. Corán 4 (160-161).*

⁶³ Iogna Prat (1998), p. 278.

⁶⁴ Ver notas 69 y 70.

⁶⁵ Cohn (1962), p. 71.

⁶⁶ *Si prestas dinero a alguno de mi pueblo, al pobre, vecino tuyo, no serás usurero con él exigiéndole intereses, Ex. (22, 24). Si un hermano tuyo hubiere contraído deuda contigo y no tuviere con qué pagar]...[no le prestarás dinero a interés ni le prestarás víveres a usura, Lev.(25, 35-37). También Dt. (23, 20-21) y Ez. (18, 10-13).*

⁶⁷ Cohn (1962), p. 67.

⁶⁸ *Chanson de Roland* (1948), p. 136, v. 3662, *Les sinagoges et les Mahumeries*.

⁶⁹ La condena de la usura en el Corán es muy insistente. Versículos como *¡Creyentes! ¡Temed a Dios! ¡Y renunciad a los provechos pendientes de la usura, si es que sois creyentes!* (2, 278), son un ejemplo de una larga lista de citas coránicas contra la usura: Corán (2, 275-280); (3, 130); (4, 160-161); (30, 39). La sura 2, 280, llega a incitar a perdonar las deudas o, al menos, a ser paciente con los retrasos en su pago.

mudéjares en territorio cristiano pudo contribuir a la identificación del usurero con el musulmán, aunando a todos los comerciantes bajo una consideración común⁷⁰. Además, el alto grado de secularización de las ciudades hispanomusulmanas llevó a que no se respetaran siempre los preceptos coránicos, como la prohibición de bebidas alcohólicas⁷¹.

En el arte románico la avaricia y la lujuria aparecen como los pecados más graves, recurrentemente representados y asociados⁷². Así ocurre también en la escatología musulmana, aunque su presencia en el mensaje románico no debe nada a la teología islámica. Lujurioso y avaros eran figuras proscritas por la Iglesia, graves pecados terriblemente castigados de los que se pretendía alejar al pueblo de modo insistente. La identificación de éstos con el *pagano*, especialmente con el musulmán, hace de estas representaciones un importante refuerzo del mensaje político centrado en la lucha ideológica y bélica contra la religión de Mahoma⁷³. La representación conjunta de lujuria y avaricia apunta más a la descripción de unos rasgos de comportamiento que van asociados, que a la figuración alegórica de los vicios humanos. Por otro lado, el hecho de que estos temas respondan a un programa iconográfico de *diseño* cristiano no elimina su inspiración remota y primera en los hadices árabes⁷⁴.

⁷⁰ No obstante, el Corán establece una distinción muy clara entre comerciante y usurero, y condena la confusión entre ambas dedicaciones: *Quiénes usurean no se levantarán sino como se levanta aquél a quien el Demonio ha derribado con solo tocarle, y eso por decir que el comercio es como la usura, siendo así que Dios ha autorizado el comercio y prohibido la usura*. Corán (2, 275).

⁷¹ Sobre el consumo de alcohol en al-Andalus, Marín (2003).

⁷² En el románico francés los vemos aparecer en la portada del transepto sur de Saint Sernin de Toulouse, y en las portadas de Moissac, Beaulieu y Sainte Croix de Burdeos. En España, encontramos entre las primeras representaciones de la lujuria la del capitel del Partenón de San Isidoro de León, de 1063, y de la avaricia la de un capitel de Iguácel, de 1072. Ambos pecados aparecen juntos en San Esteban de Corullón, León (un hombre enseña su sexo mientras porta la bolsa en mano), lo cual puede reforzar la idea de una representación del enemigo religioso que reúne varios vicios. En una arquivolta de San Miguel de Estella (Navarra) aparece el avaro junto a una mujer, ambos arrastrados por un macho cabrío.

⁷³ Gómez Gómez (1997), p. 48, habla de la figura del usurero en un canecillo del ábside de Santo Domingo de la Calzada (en La Rioja), que es identificado por la historiografía con un negro.

⁷⁴ Schapiro (1984), p. 37-120, especialmente, pp. 48-49 y nota 18, ha demostrado que la prevalencia de estos pecados sobre los demás no es en sí de origen islámico sino propia de la moral cristiana, lo cual es empleado como argumento para negar la inspiración de su forma plástica en los hadices. El autor trae a colación textos cristianos en los que estos dos pecados se destacan sobre los demás, como si fuera su unión y no la propia expresión figurativa de cada uno de ellos, la que ha convencido a los investigadores del origen musulmán de estas representaciones. De esta manera, Schapiro nos explica que los dos pecados ya fueron aislados del resto en comentarios teológicos como el *Coloseuses* de Pablo (3,5) y que el trovador gascón Macabré (que vivió en España) unía, en uno de sus poemas, a lujuriosos y avaros. Después, Pedro de Compostela a mediados del siglo XII presenta los vicios *luxuria*, *avaritia* y *gula* por orden de gravedad. También recoge que Adam Clericus escribe en manuscritos medievales hispanos contra el dinero y la mujer. Luego, aunque reconoce que las descripciones literarias árabes pintan los tormentos de la vida futura como aparecerán en el románico, señala la posibilidad de que las tradiciones musulmana y cristiana derivaran de una tradición común procedente de Oriente Próximo, posibilidad esta hipotética. Además, la existencia de esa supuesta tradición legendaria anterior, no mermaría la posibilidad del influjo musulmán como transmisor directo de ambos temas, dada la coexistencia de la cultura cristiana y musulmana en la Península y el gran número de traducciones del árabe al latín que por esta época se estaban realizando. Schapiro acaba aceptando, sin embargo, el influjo islámico en la obra del iluminador de Silos, que tan próximas tenía las fuentes musulmanas.

Meyer Schapiro y Gómez Gómez⁷⁵ ven en la reiteración de estos vicios la fuerza creciente de las inquietudes seculares. Para ellos, la Iglesia, al escogerlos como vicios destacables, atacaba a las fuentes gemelas de la mundanidad e independencia secular, refiriéndose ya a un periodo avanzado, a las puertas del siglo XIII. Explican que el amor y el sexo constituían el tema central de la poesía vernácula, sobre todo en Francia, donde la nobleza feudal de más alto rango alentaba una cultura aristocrática y libertina. La avaricia era el vicio de esta clase burguesa recién formada y en vías de expansión, y los prestamistas y mercaderes empezaban a ocupar los burgos en las puertas de la Baja Edad Media. Pero la importancia de comerciantes y la secularización es un hecho que va parejo con la concentración de población en las ciudades y el desarrollo de la vida en las mismas, hecho que no sólo se produce en la Europa del siglo XII, sino también en Córdoba, desde los siglos VIII y IX. La presencia de la reiterada figura del avaro en iglesias románicas no puede deberse a la crítica al colectivo de prestamistas y mercaderes únicamente. El tema del avaro y su condena figura en muchas iglesias parroquiales de ámbito rural donde la aparición de una clase burguesa estaba muy lejana. El propio Gómez reconoce que la visión deshonestista del comerciante o prestamista se irá acentuando según nos acerquemos al siglo XIII⁷⁶.

Por otro lado, parecen englobarse en una misma categoría las dos actividades (mercader y prestamista) siendo éstas considerablemente distintas desde el punto de vista de la doctrina y en relación al concepto de usura (como hemos visto en el caso del Corán), lo cual puede deberse precisamente a esa voluntad simplificadora de englobar a ambos *enemigos* religiosos bajo una consideración peyorativa común. Gómez también explica que primero la usura se asocia con una conducta y más tarde con un oficio. Sabemos que hubo ciertas profesiones que fueron desempeñadas de manera sistemática y tradicional a lo largo del tiempo por judíos, mudéjares y conversos⁷⁷. Cabría suponer que el rechazo hacia algunas actividades tiene relación con el hecho de que fueran desempeñadas principalmente por judíos o musulmanes, y viceversa, que la tendencia a adoptar algunas profesiones está vinculada con el rechazo hacia las mismas por parte de los cristianos y la consecuente especialización en éstas de otros colectivos.

Así, el tema iconográfico del usurero no perseguía demonizar una profesión de manera aislada, pues tuvo que responder a intenciones más coherentes de acuerdo con el papel de la Iglesia en la vida de la gente. La predicación, igual que la imagen pétrea, iba dirigida al conjunto de los fieles y abordaba aspectos generales. No tendría sentido que se condenara de modo tan insistente una profesión concreta (como la de prestamista o mercader) que tampoco revestía una gran amenaza para la integridad eclesial y era necesaria para el normal funcionamiento del sistema feudal. Creemos que la figura del usurero ha de ser interpretada de un modo más

⁷⁵ Schapiro (1984), p. 37-120 y Gómez Gómez (1997), pp. 24-25 y 47-50.

⁷⁶ Gómez Gómez (1997), p. 25.

⁷⁷ Sobre el trabajo de conversos en la construcción de iglesias Huerta Huerta (2004), pp. 129-131. Sobre la agrupación y especialización en construcción y pintura de artesanos mudéjares hasta época avanzada, Rallo Gruss (2002), pp. 42 y 43, donde explica que los alarifes y albañiles se organizaban ya corporativamente en el siglo XII y que las profesiones más frecuentes desempeñadas por los mudéjares fueron las de herrero, albañil, alarife, carpintero, cañero, ollero, azulejero, soldador y vidriero.

abstracto y que no debería descartarse la hipótesis de su identificación con el *enemigo* religioso, pues resulta coherente con el contexto cronológico, religioso, político y social.

El Embustero

El románico castellano exhibe de manera reiterada la representación de una figura que se introduce las manos en la boca, estirando sus comisuras hasta la extenuación. Esta imagen aparentemente burlesca⁷⁸ es insistentemente repetida en capiteles y canecillos, por lo que ha de ser portadora de un contenido simbólico. Se trata de la representación del embustero, nuevo ejemplo de dependencia iconográfica del románico respecto de los hadices musulmanes⁷⁹. Estos relatos de ultratumba hablan del desgarramiento de las comisuras para el embustero *que lanza la mentira y deja que de él la aprendan otros y la lleven en todas direcciones*⁸⁰. Fue Íñiguez Almech el primero en establecer esta relación en un capitel del interior de la catedral de Jaca⁸¹ y Manuel Guerra su continuador en este sentido⁸².

Creemos que estas representaciones del embustero, que en ocasiones portan turbante, pueden personificar al musulmán, siempre acusado de mentiroso en las fuentes cristianas. En algunos textos monásticos y Cantares de Gesta (especialmente en el ámbito francés) se califica a los musulmanes de *paganos*, aludiendo a su religión como a la falta de fe. Pero en el contexto castellano la mayoría de villas y aldeas tenían un colectivo musulmán de cuya religión había información, por lo que las nociones sobre las prácticas religiosas y creencias de estos vecinos eran inevitables en estas zonas. La cercanía dogmática con la doctrina musulmana en algunos aspectos concretos (pues el Islam reconoce a Cristo como profeta y a la Virgen como tal) hacía más *peligrosa* la religión de Mahoma, en cuya condición de mentiroso se incidió de modo obstinado⁸³. Por ello, se creó esta temática destinada a indicar que todo lo que los musulmanes predicaban era falso, tratando de alejar al pueblo de sus preceptos doctrinales y, en defi-

⁷⁸ Yarza Luaces (1984), p. 5-26, habla del sentido de lo burlesco y del humor, del gusto por lo grotesco en la figura que abre la boca con sus manos desgarrándola en su esfuerzo, que aparece también en literatura de Juan de Salisbury.

⁷⁹ Sobre la inspiración de la iconografía románica en los hadices: Íñiguez Almech (1965), pp. 35-71; Íñiguez Almech (1967), pp. 265-275; Monteiro Arias (2004), pp. 28-35; Monteiro Arias (2005 a), Cap. 6; Monteiro Arias (2005 b).

⁸⁰ Asín Palacios (1919/1984), pp. 425, 428 y 429.

⁸¹ Íñiguez Almech (1965), p. 66. Este autor encuentra el suplicio reservado a los embusteros y a los que juran en falso en el infierno musulmán, en la nave de la catedral de Jaca. Allí son figuras bestiales las que reciben el suplicio del brutal estiramiento de sus labios por parte de otras figuras que los desgarran con sus propias manos.

⁸² Este autor encuentra el asunto en el claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo indicando su origen en la tradición escrita musulmana, Guerra (1978), p. 302.

⁸³ El *Roman de Mahomet* del siglo XIII hace de Mahoma un cristiano de origen que trata de justificar su epilepsia ante su esposa mediante la supuesta visita del arcángel Gabriel y su capacidad profética, Dupont (1258/1977). Pedro el Venerable insiste siempre en las enseñanzas mentirosas de Mahoma, Iogna Prat (1998), p. 324. La idea de este castigo para el falso predicador también estaba en algunos hadices que prevenían la tentación de la conversión: *los predicadores hipócritas que con los embustes sufren el desgarramiento de sus lenguas y de las comisuras de sus labios*, Asín Palacios (1919/1984), p. 60, Redacción B, ciclo 1°.

nitiva, del contagio con su cultura. Resulta lógico, así, que esta temática artística proliferare especialmente en regiones recientemente conquistadas.

El tema es muy frecuente en el románico castellano. Encontramos uno de tantos ejemplos en la iglesia de Ntra. Sra. del Carmen de Tera en Soria, donde la figura de un canecillo estira su boca con las dos manos introducidas en ella. Esta representación de apariencia burlesca e insignificante se repite de manera demasiado persistente en el románico como para que su gesto sea reducido a lo meramente satírico y su función a lo decorativo. En de Pelayos del Arroyo y en San Miguel de Fuentidueña de Segovia (Fig. 6), reencontramos el asunto del hombre que se agarra las comisuras de la boca encarnando el mismo concepto⁸⁴. También lo hallamos en un canecillo de San Bartolomé de Campisábalos, en la provincia de Guadalajara. No cabe duda de que esta representación sólo adquiere pleno sentido si recurrimos a los hadices, que aplican este castigo al maldiciente, si bien es cierto que, en todos los textos consultados, es con arpones y garfios con lo que se causa el suplicio⁸⁵. No encontramos, entre lo que Asín Palacios tradujera en su momento, la descripción concreta del desgarramiento de la boca con las manos como suplicio infernal. Pero éste resulta más gráfico y fácil de leer en su forma pétrea que la tortura con garfios. Se mantiene así la esencia de la pena conservando la característica asociación del castigo con el órgano emisor del pecado. Además, lo más destacado en estos relatos de ultratumba es la consecuencia misma del pecado cometido: el desgarramiento de las comisuras; *Empezamos a marchar y nos encontramos con unos hombres y mujeres que llevaban desgarradas las comisuras de sus labios. Dije: –¿Quiénes son éstos?–. Respondióme –Éstos son los que dicen y no hacen.*⁸⁶. Incluso, algunos de los relatos condena al mentiroso a su autolesión manual, lo cual acerca aún más el texto a la imagen: *Los que pecaron con su lengua, los maldicientes, los falsos testigos, con sus propias uñas de cobre se desgarran el rostro, pendientes por la lengua de ígneos garfios*⁸⁷.

Nos encontramos así ante un nuevo caso de iconografía cristiana que se sirve de las tradiciones escatológicas árabes para utilizarlas en contra del propio musulmán, creando una imagen difamatoria del mismo. Esta circunstancia confusa, en la que la cultura cristiana peninsular se ve influida por el Islam al tiempo que lucha contra él, resulta muy representativa de la complejidad de las relaciones entre el cristianismo hispano y el mundo musulmán, que no puede definirse en categorías absolutas de aceptación o rechazo.

Es preciso indicar que la aparición de algunas leyendas escatológicas de origen musulmán en el ámbito cristiano no es sólo prueba de influencia de la doctrina musulmana o de cer-

⁸⁴ Ruiz Montejo (1988), p.92, sin embargo, lo interpreta como un simple gesto de burla.

⁸⁵ Asín Palacios (1919/1984), pp. 425, 428 y 429, 434-437. Ciclo II, Redacción B. Lamentablemente, no disponemos de la traducción de muchos de esos *hadices*, en los que podríamos encontrar descripciones más apropiadas para nuestro estudio, pues su número es muy grande. Aun con todo, las llevadas a cabo por el Dr. Asín Palacios, al servicio de una causa diferente, nos sirven para el trabajo que abordamos.

⁸⁶ Asín Palacios (1919/1984), p. 425, Ciclo I, Redacción A.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 24.



Fig. 6. Figura estirándose las comisuras, el Embustero, canecillo del alero sur de la iglesia de Fuentidueña (Segovia).

canía espiritual⁸⁸, sino que muestra la voluntad de los responsables de las predicaciones, que vieron en estas historias un medio eficaz para impartir su doctrina. La representación de los castigos y del Demonio entronca a la perfección con la situación sociopolítica y religiosa del momento. La Iglesia captaba y sometía al fiel a fuerza de atemorizarlo y a ello contribuyó la continua representación del tormento infernal. A juzgar por la iconografía que inunda los templos románicos, el creyente era amedrentado con un concepto muy tangible del Mal y uno abstracto de Dios, aunque la divinidad era humanizada en la figura de Cristo. Esta *iconografía de la subordinación*, represora y sustentante del sistema político-religioso, transmitía un ideal de sacrificio que conducía a la resignación, legitimando durante siglos el poder absoluto de la Iglesia, la propiedad de señores y monarcas, y las guerras *reconquistadoras*.

El recurso de atemorizar al fiel era ya viejo en la Iglesia y estaba íntimamente ligado a las jerarquías dentro de la misma. San Isidoro expresaba en sus *Sentencias*: *Y, aunque el pecado de origen se haya perdonado a todos los fieles por la gracia del bautismo, no obstante, el justo Dios dispuso la vida de los hombres, constituyendo a unos siervos y a otros señores a fin de que la licencia de los súbditos para obrar mal fuese reprimida con el poder de los soberanos. Porque si todos estuviesen sin temor, ¿quién habría que pudiese apartar a otro del mal?*⁸⁹. Así, la incitación del miedo se convierte en el mecanismo para lograr que el pueblo se aleje del Mal. El Mal como concepto era definido por la Iglesia en función de su contexto e intereses. Cabe suponer que asociar el Mal con la religión musulmana era un medio para lograr los dos principales objetivos eclesiásticos y territoriales en la Península: el alistamiento de guerreros en las luchas de *Reconquista*⁹⁰ y la conversión de los musulmanes establecidos en tierras conquistadas⁹¹. Al tiempo, el Mal era también todo aquello que entrara en conflicto con los intereses de la Iglesia y de las autoridades. Mal y castigo aparejados constituían un sistema eficaz para eliminar todo impulso de insurrección (el miedo al infierno resignaba a los fieles) y para legitimar la represión y la crueldad para con las herejías (apelativo bajo el que se agrupó todo tipo de alternativa al sistema político-religioso establecido).

Conforme a la moral cristiana plenomedieval, el castigo por las malas acciones residía en la *vida eterna*, verdadera preocupación del momento. Pero el mundo trascendente tenía su reflejo imperfecto en el material, pues la visión agustiniana asimilaba el ámbito terreno al celeste, entendiendo aquél como imagen y ejemplo de éste. La bienaventuranza eterna dependía

⁸⁸ Lo más probable es que estas historias fueran populares y conocidas por su capacidad descriptiva y que su origen árabe fuera completamente desconocido.

⁸⁹ San Isidoro, *Sentencias* l. 3 c. 48, Cap. XLVII-I, Campos y Roca (1971), p. 492. DUBY (1980) p. 93, recoge la misma cita.

⁹⁰ Aunque lo más común es que sólo los señores se implicaran en la guerra, fueron precisos muchos hombres para engordar los puestos más bajos de los ejércitos. Por otro lado, exponer al pueblo la necesidad de una lucha contra el Islam y mitificar la labor de los caballeros era necesario para legitimar una guerra en nombre de Dios.

⁹¹ En tierras que fueron frontera durante siglos, como las del valle del Duero, hubo una mayor tendencia a la aculturación y al contacto entre los colectivos cristiano y musulmán. Esto hizo que parte de estas gentes fueran susceptibles de conversión, por lo que los programas iconográficos estaban destinados a apartar a los cristianos del Islam y, sobre todo, a atraer a los musulmanes hacia el Cristianismo.

del cumplimiento de los preceptos religiosos y la vida se convertía en una especie de prueba en virtud de la cual se iba a parar al infierno o al paraíso. De este modo, la Iglesia, dueña de los instrumentos de salvación, basaba su poder en la otra vida. Esta *teología del miedo* convirtió el temor en firme pilar de la sociedad. El arte fue el principal medio de difusión de esta ideología. Como expresara Hauser respecto al Juicio Final, *el arte no podía imaginar un medio más eficaz para intimidar a los espíritus que este cuadro de infinito pavor y de bienaventuranza eterna*⁹².

El Cuadrúmano

El arte románico es rico en representaciones monstruosas de todo tipo y, a veces, resulta difícil precisar su valor simbólico, pues muchas poseen un carácter ambivalente y ambiguo, surgidas de un universo fantástico. Otras figuras presentan connotaciones simbólicas más claras, vinculadas con el Mal de modo evidente. Es el caso de las imágenes de los pecadores que venimos analizando y la del propio Demonio, presente bajo múltiples formas⁹³. La iconografía del demonio es nueva en el románico, donde se crea de manera independiente a Bizancio⁹⁴. De todas las representaciones diabólicas destaca, por su reiteración, la del simio o cuadrúmano agazapado en cuclillas en infinitud de capiteles y canecillos castellanos⁹⁵. Como ejemplo paradigmático encontramos el simio de la Sala Capitular del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos) (Fig. 7), modelo que se irá repitiendo a lo largo y ancho del norte peninsular, reapareciendo en un canecillo de la ermita soriana de Tiermes (Fig. 8). El simio representa al Maligno, que quiso ser Dios y se quedó en un burdo remedo, del mismo modo que el mono es una emulación del hombre⁹⁶. La desnudez del primate y su postura en cuclillas ratifican su identidad demoníaca⁹⁷ o, al menos, su relación con el universo infernal. El cuadrúmano es pro-

⁹² Hauser (1969), p. 250. El Juicio Final en el románico reunía las representaciones de los tormentos infernales.

⁹³ En el arte occidental, el demonio recibe rasgos monstruosos y puede aparecer bajo diversas formas, pues su característica fundamental es el polimorfismo. Yarza (1984), p. 5-26, señala que el arte español es pionero en la representación del demonio occidental, diferente a la versión bizantina del ángel negro o de los pequeños etíopes, especialmente en la iconografía de los Beatos, tal vez influida por los *hadices* musulmanes. En los Beatos la imagen demoníaca se torna monstruosa, aspecto en el que el arte ha precedido a los textos.

⁹⁴ Réau (1996), p. 79-86. Según Mâle (1966), pp. 365-372, la representación del demonio en el arte occidental se basa en las descripciones de monjes como Raoul Glaber.

⁹⁵ Pero el simio es un asunto enormemente generalizado en el románico español (con especial reiteración en Navarra) e internacional. Janson (1976) pp. 47-48, indica que se extiende desde España tan sólo a Francia y el norte de Italia. No obstante, nosotros hemos hallado un magnífico ejemplar en Suiza, en la iglesia de Valérie en Sion, Burmeister (1967), fig. 63.

⁹⁶ Sobre la asociación del simio al Demonio desde los primeros tiempos del cristianismo, Janson (1976), pp. 13-27. Dicha asimilación fue favorecida por la patrística y por el *Physiologus*, debido a que se reconoce como rasgo principal del Demonio la voluntad de imitar a Dios. Por otro lado, la similitud del simio con el hombre es evidente desde los autores clásicos como Aristóteles, Galeno o Cicerón (Janson), pp. 14-15. Sobre el simbolismo diabólico del cuadrúmano en el románico castellano, Guerra (1978), p. 257; Sainz Magaña (1998), pp. 15-32, especialmente p. 21.

⁹⁷ Réau (1996), p. 79-86, señala que la principal característica del demonio es la desnudez. Este rasgo es también propio de la escatología musulmana, donde el desnudo se identifica primero con las almas de los difuntos en el día del Juicio Final y luego sólo con los réprobos: el día del juicio se juntarán ante el Trono de Dios todos los hombres, descalzos, desnudos, descubiertas sus vergüenzas incircuncisas, Asín Palacios (1919/1984), p. 304. En cuanto a la postura en cuclillas también ha sido puesta en relación con los *hadices* musulmanes Íñiguez Almech (1965), p. 41.



Fig. 7. El simio o cuadrúmano. Claustro alto de Santo Domingo de Silos (Burgos).



Fig. 8. Cuadrúmano de un canecillo del alero del la Ermita de Tiermes (Soria).

penso a los gestos obscenos como se aprecia en San Miguel de Almazán, donde se lleva las manos a los genitales (en el capitel de un vano exterior del ábside) (Fig. 9). Su condición simiesca y el gesto impúdico no dejan lugar a dudas sobre su simbología maligna, animalizado por su propio pecado.

Resulta interesante recurrir a las fuentes escritas plenomedievales para comprobar el grado de familiaridad que existía con la idea de Demonio y cómo ésta era casi inseparable del enemigo religioso o, al menos, eso pretendieron las autoridades. En la literatura monástica Mahoma era presentado como una réplica opuesta a Cristo, su contrario⁹⁸. Ya en el siglo IX el musulmán era comparado con la bestia del Apocalipsis, llegándose a identificar a ésta última, *cuyo número es el 666* con el mismo Profeta del Islam por haber muerto ese año, como se creía erróneamente⁹⁹. En la obra cluniacense aparecía como eje temático central la lucha contra los distintos avatares del Anticristo: los herejes, los judíos y los *sarracenos*. En las *Vidas abacales* (género que representa un 80% de la producción literaria cluniacense hasta 1120) nació una demonología que se convirtió en el tema hagiográfico principal¹⁰⁰. Pedro el Venerable calificaba a Mahoma de principal precursor del Anticristo y de discípulo elegido del diablo¹⁰¹, mientras San Bernardo y San Norberto, coincidían en señalar que el Anticristo ya había nacido¹⁰², refiriéndose al poder musulmán. Fue Álvaro de Córdoba el primero en hacer esa asociación que quedaría largo tiempo en el subconsciente colectivo¹⁰³.

La imagen demonizada del *Otro* pronto se haría popular a través de las predicaciones, principal instrumento de la Iglesia para dirigirse al pueblo, que halló en el arte su amplificador y poderoso refuerzo. En una época dominada por visiones apocalípticas y supersticiones, las palabras de los predicadores constituían un elemento básico en la espiritualidad de las gentes. Prueba de la capacidad de convocatoria de estas predicaciones fueron las cantidades ingentes de individuos que se encaminaron a la primera cruzada. No sólo fueron nobles caballeros, sino también mujeres, niños y ancianos harapientos. Parecían más un pueblo exiliado que un ejército, según confesó un cronista árabe¹⁰⁴. Varios testimonios demuestran el profundo impacto en las masas de los mensajes predicados y de la capacidad de movilización de voluntades contra los *sarracenos* que los visionarios predicadores tenían¹⁰⁵. Poco queda de esa imagen popu-

⁹⁸ Mahoma era huérfano y Cristo no, el primero fue rico y polígamo, mientras Jesús era pobre y casto, uno hablaba de guerra mientras el otro hablaba de paz, Sénac (1983), p. 29.

⁹⁹ Sénac (1983), p. 31. Según este autor, una *Vida de Mahoma* redactada en el siglo IX realizaba esta afirmación.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 109-111.

¹⁰¹ Así aparece en la rúbrica que precede a su *Summa* en el Manuscrito del Arsenal en 1162, según Iogna Prat (1998), 341.

¹⁰² Cohn (1962), p. 66.

¹⁰³ Cohn (1962), p. 313, nota 18. El autor añade que, tres siglos después de San Bernardo, San Vicente Ferrer realiza esta asociación.

¹⁰⁴ Así lo cuenta Ibn al Qalanisi, Maalouf (2002), p. 22.

¹⁰⁵ No se trataba sólo de clérigos, sino de un creciente número de *profetas*, oradores desprovistos de toda licencia oficial, pero que disfrutaban de gran prestigio entre el pueblo por ser ascetas a los que se atribuían milagros. Cohn (1962), pp. 50, 51. Uno de los más célebres fue Pedro el Eremita. Nacido cerca de Amiens y, tras llevar una vida ascética de monje, se retiró luego a la vida eremítica. Iba descalzo y no comía pan ni carne. Con su carisma y larga



Fig. 9. Cuadrúmano o salvaje en actitud obscena. Capitel de un vano exterior del ábside de San Miguel de Almazán (Soria).

lar que se fue forjando del musulmán, pues las predicaciones no siempre se pusieron por escrito. El arte es el testimonio más fiel de lo que éstas debieron constituir, pero resulta difícil conocer hasta qué punto la difamación del musulmán fue difundida entre la gente. Las Canciones de Gesta (las fuentes escritas más cercanas a la tradición oral que conservamos) permiten comprobar que la imagen de la que hablamos era familiar al pueblo. Estas hazañas recitadas o cantadas jugaron un importantísimo papel en la difusión de una ideología hostil al Islam, constituyendo una poderosa herramienta política, un medio eficaz para extender la imagen del *pagano malhechor*¹⁰⁶. La demonización del *sarraceno* debió ser un importante estímulo para la lucha contra los musulmanes que se libraban en Oriente y la Península. Por encima de esas hordas de guerreros desesperados que extendían la muerte, se alzaba la silueta del Maligno como impulsor de los *paganos*. Su sombra amenazante y aterradora llega hasta las páginas de las crónicas, textos monásticos y cantares de gesta¹⁰⁷.

Así, la continua y casi obsesiva vinculación del musulmán al Demonio nos lleva a valorar la posibilidad de que el cuadrúmano represente al *sarraceno* animalizado, pues también es frecuente la insistencia en su condición bestial¹⁰⁸. Pero no todos los autores identifican al simio románico con el Demonio, pues Janson sostiene que no se trata ya del Diablo sino de la de un condenado víctima del mismo¹⁰⁹. Esta idea nos parece muy plausible teniendo en cuenta un rasgo habitual de estas representaciones simiescas: la cuerda o cadena que el cuadrúmano lleva atada al cuello¹¹⁰. Este elemento, destacado continuamente en el relieve a pesar del

barba sabía convencer e imponerse. Según Cohn, sus palabras *sembaient émaner de Dieu* y ejercía sobre las masas una fascinación irresistible. Se contaba incluso que, antes de la convocatoria papal, Pedro se había dirigido a Jerusalén donde, ante el Santo Sepulcro, se le apareció Cristo haciéndole entrega de una carta que le encomendaba predicar la Cruzada. Parece que el propio ermitaño estaba en el origen de ese mito llevando la carta allí donde predicaba. Más tarde, encabezaría una Cruzada con hombres, mujeres, niños e incluso ancianos, muchos de ellos pobres, como sabemos por las crónicas árabes, que también lo citan, Maalouf (2002), p. 22.

¹⁰⁶ Sénac (1983), p. 74.

¹⁰⁷ La idea de la lucha del Bien-Cristianismo contra el Mal-Islam está en la base de toda la ideología de la época y se impartía incluso de modo subliminal. En *La Chanson de Roland*, los nombres de los enemigos musulmanes contienen la palabra *mal* y connotaciones negativas, llevando a cabo un juego de asociaciones semánticas peyorativas. Chanson de Roland (1948), *Malpalin*, p. 115, v. 2995; *Maltraien*, p. 105, v. 2671; *Malduit*, p. 41 v. 462; *Malprimis* p. 49 v. 889; otro es directamente denominado *Abisme*, p. 67 v. 1470.

¹⁰⁸ Mahoma es calificado en las fuentes cristianas como *completamente animal de los vicios de la carne* Cantarino (1978), p. 81. La comparación de los musulmanes con las bestias salvajes es recurrente y obsesiva en los textos monásticos y en los Cantares de Gesta. Ver Iogna Prat (1998), p. 334 y Sénac (1983), p. 77.

¹⁰⁹ Janson (1976), p. 21, 31 y 45. Este autor indica que la asociación del simio al Demonio no es evidente en el románico y sólo lo considera evidente en el ejemplo de la Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela, donde un simio alado representa al Demonio tentando a Cristo.

¹¹⁰ Janson (1976), p. 47-48. El autor considera el tema surgido en el Norte de España, sin embargo no se percata de la presencia constante de la atadura al cuello. Encuentra después ejemplos del cuadrúmano atado o encadenado por un *entrenador* en Auvernia y establece que esa particularidad es propia de la región francesa. Por ello, en su erudito estudio, Janson indica que la presencia del simio encadenado sin amo no aparecerá hasta el gótico: *In the early examples, the chained ape never appears by himself; he is invariably accompanied by a trainer*, Janson (1976) p. 146. Esgrime, no obstante, ideas interesantes para una época tardía que podrían ser aplicables al románico, como es la cuestión de que el animal permanezca encadenado por su propia voluntad y esclavitud con respecto a sus vicios y bajos instintos, Janson (1976), p. 149-150.

esquematismo y la talla tosca de algunos ejemplos, está destinado a subrayar el estado de captura del monstruo. La atadura al cuello con una sogá era un castigo familiar en la Castilla plenomedieval y debía ser sumamente humillante¹¹¹. Ateniéndonos al contexto en el que encontramos estos ejemplares podríamos sugerir que se trate de la representación de cautivos musulmanes subyugados al poder cristiano. Resulta revelador que en el monasterio de Silos, donde encontramos una de las imágenes del cuadrúmano más tempranas, hubiera esclavos musulmanes en el momento en que se esculpieron sus capiteles¹¹². Así, la identificación del simio con el condenado en lugar del Demonio mismo no supone un argumento contra nuestras especulaciones, sino que entronca perfectamente con las mismas.

Seguimos en una esfera ambivalente que establece continuos paralelismos entre realidad física y escatológica. Al fin y al cabo, la identificación del Maligno con el nuevo *enemigo de la fe* no era algo ajeno a los procedimientos habituales del arte religioso, que ya en época mozárabe había recurrido a la actualización de contenidos bíblicos adaptándolos al momento vigente¹¹³.

La *actualización* fue un procedimiento común también en los textos medievales que impartían una doctrina anti-Islam. En las crónicas hispanas se llega a la legitimación de las acciones bélicas a través de antiguas tradiciones proféticas, identificando al enemigo con el propio Maligno¹¹⁴. Esto es favorecido tanto por la mentalidad escatológica que impregna el periodo como por los acontecimientos en que se inscribe. Algunos especialistas llegan a achacar el éxito del Apocalipsis a su utilización como apoyo teológico a la *Reconquista* naciente¹¹⁵. En el pensamiento monástico, se identifica de modo habitual el islamismo con una nueva forma de paganismo, llegando incluso a ser denominados caldeos. El uso de antiguos textos cristianos constituye un astuto procedimiento para arraigar el nuevo conflicto en las profundidades de la historia. Igualar al nuevo enemigo con el antiguo consolida la legitimidad de la lucha. El poder imperial del Islam será equiparable al de Babilonia *la hija de los Caldeos* (Isaías, XLVII, 5) *gloriosa entre todos los reinos, orgullo, historia de los caldeos* (Isaías XIII,

¹¹¹ Gómez Gómez (1997), p. 50, recoge el siguiente fragmento del Fuero de León de 1017: “y el que cometiére violencia pagará al Concejo cinco sueldos, y éste le dará cien azotes, llevándolo en camisa por las plazas de León, y atada al cuello una sogá”. Así, la atadura tiene implicaciones ejemplificantes, por lo que es muy posible que los cautivos fueran exhibidos de ese modo para celebrar las conquistas ante el pueblo.

¹¹² Pérez de Urbel (1975), p.29.

¹¹³ Es el caso del tema de la Prostituta de Babilonia con la Copa de los Mundos de las ilustraciones del *Comentario del Apocalipsis* del Beato de Liébana, que viene a identificar la ciudad apocalíptica con Córdoba, en tanto que nueva urbe de la perdición, Sepúlveda González (1979). Debemos a esta autora el descubrimiento de este fenómeno para el contexto mozárabe, que designó con acierto como *actualización* (término que tomamos prestado), si bien considera que se trata de un caso aislado que no puede ser aplicado al románico.

¹¹⁴ Ya en la *Chronica Prophetica* la destrucción del reino visigodo y la conquista de los territorios cristianos por los *sarracenos* señala el comienzo de la profecía de Ezequiel contra el pueblo de Gog, según indica Cantarino (1978), p. 125. Esta se completará cuando Dios permita la *reconquista* de los territorios perdidos. El autor de la crónica muestra una gran convicción de la proximidad inmediata del cumplimiento de las palabras de Ezequiel en la persona del rey Alfonso. Es uno de tantos casos de actualización del contenido bíblico en beneficio de la política coetánea, para reforzarla y justificarla.

¹¹⁵ Sénac (1983), p. 35.

19). El poder musulmán es la realización de la maldición profética, es *Babilonia la grande, la madre de las rameras y de las abominaciones de la tierra* (Ap. XVII, 5). En una sociedad en la que todo acontecimiento está subyugado a la voluntad divina, la guerra y la adjudicación de la victoria también serían incumbencia de Dios. La sangre vengada y el triunfo cristiano anunciados en el Apocalipsis fueron el principal consuelo para la situación vigente.

Estos procedimientos de actualización del mensaje no sólo sirvieron para sacralizar acciones políticas y personajes contemporáneos, sino que permitieron grabar en la mente de los fieles pasajes bíblicos y dogmas a partir de su asociación con acontecimientos presentes de fácil memorización, siendo lo anecdótico el elemento que permite la retención colectiva de leyendas e historias¹¹⁶. Es importante tener en cuenta este aspecto también cuando hablamos del arte, pues frecuentemente se aborda la simbología románica en sus connotaciones espirituales más abstractas y alejadas de las masas populares. Pero éstas estaban más necesitadas, en realidad, del ejemplo cercano y de la anécdota para la asimilación de contenidos.

La lucha del Bien contra el Mal en términos escatológicos y abstractos tuvo que tener un paralelismo terreno: la guerra entre cristianos y musulmanes. La insistencia en esta visión bipolar del mundo tendría una utilidad política, explicando, legitimando e implicando al pueblo en la lucha contra el Islam. Creemos preciso, así, contextualizar la escultura románica, sólo comprensible a través del análisis de la sociedad y de sus estructuras, valores y circunstancias políticas y religiosas. El Islam, convertido por la orden cluniacense y el papado en el enemigo de la Cristiandad y considerado invasor y amenaza en la Península Ibérica, condiciona el discurso político-religioso y debe jugar un papel relevante en el mensaje artístico.

Por otro lado, en el modo en que el arte románico imita al hispanomusulmán al tiempo que insta al combate contra el Islam, percibimos una realidad compleja y dual que nos ofrece datos contradictorios y opuestos. Estos perfilan un contexto confuso pero inmensamente matizado, donde la presencia islámica y su relación con la población cristiana se manifiesta en infinitud de niveles y grados, con distintas connotaciones en función de los ambientes (populares o elitistas) y circunstancias (geográficas, demográficas, doctrinales...). Por eso, al acercarnos al medio peninsular del Medioevo, no debemos temer caer en la contradicción, pues la realidad se compone de muchos elementos y, a veces, la incongruencia provocada por la multiplicidad de datos dibuja un panorama más certero.

¹¹⁶ No disponemos de espacio para abordar el tema del empleo de tradiciones proféticas por parte de predicadores y autoridades; remitimos al libro de Cohn (1962), excelente análisis del asunto. Iogna Prat (1998), p. 326, nos aporta el ejemplo representativo de Odilón, abad de Cluny, quien recurre a la hagiografía para alentar a la lucha contra el Islam. La leyenda contaba que el padre del santo Maieul, Fouquier de Valensole, había liberado a la región de Provenza de los lobos en el siglo x. Odilón se sirvió de esta historia para formular correspondencias: el padre Fouquier anunciaba con su acción a su santo hijo mientras los lobos eran el anuncio de una plaga aun más pernicioso: los *sarracenos*. También en los escritos de Pedro el Venerable se observa ese procedimiento de la actualización como manera de ratificar y legitimar la persecución a un colectivo y la exaltación los ánimos contra el mismo. En el caso de los judíos, no sólo les reprocha el haber dado muerte a Jesús en el pasado, sino que, en su carta a Henri de Blois (Obispo de Winchester) asegura que los judíos de su tiempo vapulean a Cristo como si trataran de crucificarlo de nuevo, Iogna Prat (1998), p. 276, recoge sus palabras: *Le Christ que les juifs de notre temps dépouillent comme s'ils cherchaient à le crucifier de nouveau*.

El estudio iconográfico e iconológico nos permite entrar en contacto con varios niveles de la realidad. Por un lado, descubrimos en el arte plástico la voluntad y la intención de la Iglesia, lo que ésta reclama al pueblo y los valores que trata de consolidar. La imagen era un vehículo para dirigir mensajes a las masas, una voz humana disfrazada de mensaje divino. Por otro, descubrimos en el arte la mentalidad del propio pueblo, tanto por desplegar la doctrina que éste recibe, como por el tipo de lenguaje empleado, adaptado a su sensibilidad. La tensión entre estos dos aspectos del mensaje artístico permite una tercera vía de acercamiento a la realidad histórica. La lectura *entre líneas* ofrece un campo especulativo y deductivo muy rico, permitiendo sacar conclusiones que no aparecen directamente plasmadas en los testimonios.

La escultura románica no es el reflejo del ideal de belleza del hombre de aquél periodo ni puede ser entendida únicamente a través del análisis formal. A sus valores plásticos y creativos se añade su condición de documento y fuente histórica, pues cada imagen de piedra nos ayuda a comprender la época en la que fue esculpida.

Madrid, julio de 2005

Obras Citadas:

- Adhémar (1939)
ADHÉMAR, Jean. *Influences Antiques dans l'art du Moyen Âge en France*. Londres, Warburg Institute, 1939.
- Allam Hamdi (1973)
ALLAM HAMDI, Nimet. "Nude females in islamic paintings". XIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Granada, 1973. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1973.
- Arnold (1965)
ARNOLD, Sir Thomas W. *Painting in Islam. A Study of the place of pictorial art in muslim culture*. Nueva York, Dover, 1965.
- Asín Palacios (1919/1984)
ASÍN PALACIOS, Miguel. *La Escatología musulmana en la Divina Comedia. Historia y crítica de una polémica*. Madrid, Hiperión, (Primera Edición en 1919) 1984.
- Azcárate (1963)
AZCÁRATE, Jose María. "La Portada de las Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte*, 1963, especialmente pp. 10-11.
- Baltrusaitis (1934)
BALTRUSAITIS, Jurgis. *Art Sumérien Art Roman*. París, Ernest Leroux, 1934.
- Brown (1993)
BROWN, Peter. *El cuerpo y la sociedad: los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*. Ed. Ensayo, Barcelona, 1993.
- Burmeister (1967)
BURMEISTER, Albert. *Suisse Romane*. Ed. Zodiaque. Yonne (Francia), 1967.
- Campos y Roca (1971)
CAMPOS, Julio y ROCA, Manuel. *San Leandro, San Fructuoso y San Isidro. Reglas monásticas de la España visigoda. Los tres libros de las "Sentencias"*. Editorial Católica. España, 1971.
- Cantarino (1978)
CANTARINO, Vicente. *Entre monjes y musulmanes. El conflicto que fue España*. Ed. Alhambra. Madrid, 1978.
- Cantarino (1980)
-"The Spanish Reconquest: A Cluniac Holy War against Islam", *Islam and the Medieval West. Aspects of intercultural relations. IX Conferencia Anual del Center of medieval and Early Reanaisance Studies (Mayo 1975). State University de Nueva York en Binghamton*. Ed. Khalil I. Sermaan, Nueva York, 1980, pp. 82-109.
- Cardini (2002)
CARDINI, Franco. *Nosotros y el Islam. Historia de un malentendido*. Ed. Crítica, Barcelona, 2002.
- Chanson de Roland (1948)
La Chanson de roland d'après le manuscrit d'Oxford. Ed. Bibliotheca Romanica. Estrasburgo.
- Cohn (1962)
COHN, Norman. *Les Fanatiques de l'Apocalypse*. Ed. Julliard. Paris, 1962.

Cuadrado Lorenzo (1993)

CUADRADO LORENZO, M^a Flora. "Tres esculturas de Leire y sus relaciones con temas escatológicos". *Príncipe de Viana*, año LIV, n^o199, Mayo-Agosto 1993, pp. 229-245.

Duby (1980)

DUBY, GEORGES. *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*. Ed. Petrel. 1980, Barcelona.

Dupont (1258/1977)

DUPONT, Alexandre. *Le Roman de Mahomet*. 1258. Edición crítica por Yvan. G. Lepage. Ed. Klincksieck, París, 1977.

Ettinghausen (1977)

ETTINGHAUSEN, Richard. *La peinture arabe*. Ed. Skiraflammarion. Ginebra, 1977.

Gómez Gómez (1997)

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín. *El Protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*. Ed. Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval. Bilbao, 1997.

Guerra (1978)

GUERRA, Manuel. *Simbología Románica. El Cristianismo y otras religiones en el Arte Románico*. Ed. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1978.

Hasan al-As'arí (1987)

HASAN AL-AS'ARÍ, Abul. *Kitab sayarat Al-Yaquin. Tratado de Escatología Musulmana*. (Estudio, edición, traducción, notas e índices por Concepción Castillo Castillo). Ed. Instituto Hispano-árabe de Cultura. Madrid, 1987.

Hauser (1969)

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. I. Ed. Guadarrama. Madrid 1969.

Huerta Huerta (2004)

HUERTA HUERTA, Pedro Luis, "Los artífices materiales de la construcción románica: oficios y funciones", en *Los protagonistas de la obra románica*. Agosto 2004. Ed. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2004, pp. 129-131.

Iñiguez Álmech (1965)

ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco. "Capiteles del primer Románico español inspirados en la escatología musulmana". *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*. Año I, 1965. pp. 35-71.

Iñiguez Álmech (1967)

- "La Escatología musulmana en los capiteles románicos". *Príncipe de Viana*, 28, 1967, pp. 265-275.

Iogna Prat (1998)

IOGNA PRAT, Dominique. *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam 1000-1150*. Ed. Aubier, Paris, 1998.

Janson (1952/ 1976)

JANSON, H. W. *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Ed. Warburg Institute. Liechtenstein, 1976.

- Lange (2004)
 LANGE, Claudio. *Der nakte Feind. Anti-Islam in der romanischen Kunst*. Ed. Parthas, Berlin, 2004.
- Leclercq-Kadaner (1975)
 LECLERCO-KADANER, Jaqueline. "De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de *La migration des symboles*". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVIII, 1975, pp. 37-43.
- Libro de la escala de Mahoma (1996)
Libro de la Escala de Mahoma. Según la versión latina del siglo XIII de Buenaventura de Siena. Ed. Siruela. Madrid, 1996.
- Maalouf (2002)
 MAALOUF, Amin. *Las cruzadas vistas por los árabes*. Ed. Alianza, Madrid, 2002.
- Mâle (1966)
L'Art Religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge. Ed. Armand Colin. París, 1966.
- Marín (2003)
 MARÍN, Manuela. "En los márgenes de la ley: el consumo de alcohol en al-Andalus", en *Identidades Marginales. Estudios onomástico-biográficos de al-Andalus XIII*. Ed. Cristina de la Puente, CSIC. Madrid, 2003.
- Monteira Arias (2004)
 MONTEIRA ARIAS, Inés. "Un tema románico de ascendencia musulmana: la lucha de púgiles", *Revista De Arqueología*, año XXV, n 278, junio 2004, pp. 28-35.
- Monteira Arias (2005 a)
 -"La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico". *Cuadernos de Arte e Iconografía, Seminario de Arte Marqués de Lozoya*, 2005, Fundación Universitaria Española, 27, número monográfico (en imprenta).
- Monteira Arias (2005 b)
 -"Las portadas románica de San Juan de Rabanera, Garray y Tozalmoreo. Una *visión beatífica* de origen musulmán". *Celtiberia*, año 2005 (en imprenta).
- Pérez de Urbel (1975)
 PÉREZ DE URBEL, Justo. *El Claustro de Silos*. Burgos, Institución Fernán González, 1975.
- Rallo Gruss (2002)
 RALLO GRUSS, Carmen. *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*. Ed. Fundación Universitaria Española. Madrid, 2002.
- Réau (1996)
 RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo I, Volumen I. Ed. Serbal. Barcelona, 1996, p. 79-86.
- Rodríguez Montañés (2004)
 RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, Jose Manuel. "Los promotores de las obras románicas". *Los protagonistas de la obra románica*. Agosto 2004. Ed. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2004, pp. 61-89.

- Ruiz Maldonado (1986)
RUIZ MALDONADO, Margarita. *El Caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Ed. Universidad de Salamanca. 1986, Salamanca.
- Ruiz Montejo (1978)
RUIZ MONTEJO, Inés "La temática obscena en la iconografía del románico rural". *GOYA*, nº 147, 1978, pp. 136-146.
- Ruiz Montejo (1988)
-El Románico de Villas y tierras de Segovia. Madrid, Ed. Encuentro, 1988.
- Sainz Magaña (1998)
SAINZ MAGAÑA, M^a Elena. "Simbología de los animales más frecuentes en el románico soriano". *Revista de Soria*, nº 22, 1998, pp. 15-32.
- Schapiro (1984)
SCHAPIRO, Meyer. *Estudios sobre Arte Románico*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984.
- Sénac (1983)
SÉNAC, Philippe. *L'Image de l'Autre. Histoire de l'Occident Médiéval face à l'Islam*. Ed. Flammarion, Paris, 1983.
- Sepúlveda González (1979)
SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M^a Ángeles. "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*. Instituto de Estudios Visigóticos-Mozárabes de San Eugenio, Toledo, 1979, pp. 139-153.
- Vernet (1978)
VERNET, Juan. *La Cultura Hispanoárabe en Oriente y Occidente*. Ed. Ariel Historia. Barcelona, 1978.
- VV AA (2002)
Varios Autores. *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Soria*. III Vol. Ed. Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico. Aguilar de Campoo, Palencia, 2002.
- Yarza Luaces (1984)
YARZA LUACES, Joaquín. "Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVI, 1984, p 5-26.