

*Para Estíbaliz*

*Agustín  
Gómez  
Gómez*

---



# GLOSAS SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE LA PORTADA MERIDIONAL DE PIASCA (CANTABRIA)

#### RESUMEN

*La portada meridional de la iglesia de Piasca cuenta con dos representaciones que aluden a los trabajos de la herrería y sastrería, lo que la conecta con otros ciclos urbanos, aunque aquí todo parece indicar que se quedaría en la habitual relación modelo-copia. Pero sin duda la representación sobre la que gravitan todas las interpretaciones de los historiadores del arte es la referida a un beso. A partir de ella se han señalado cuestiones relativas a la lujuria o a la boda entre Alfonso VIII y Leonor de Aquitania. Sin embargo nosotros creemos que sería parte de un ciclo de la vida de Tobías, con la boda, el ángel Rafael dictando el relato y la lectura o difusión del texto por parte de los monjes. Ello circunscrito a una portada dentro del claustro con los consiguientes valores del matrimonio, donaciones y sentido funerario.*

#### SUMMARY

*The southern doorway of the church of Piasca is decorated with two representations referring to ironwork and tailoring, connecting it to other urban cycles, although it would appear that here, it refers simply to the usual model/copy relationship. Nonetheless, the representation on which all interpretation by art historians gravitates is that of the kiss. Topics relating to lust or the marriage of Alfonso VIII and Eleanor of Aquitaine have been observed on the basis of this representation. However, we believe that it forms part of a cycle of the life of Tobit, with the marriage, the angel Raphael narrating the story and the reading or diffusion of the text by the monks. All of which is revealed in a doorway inside the cloister with the associated values of marriage, donations and funerary meaning.*

**PALABRAS CLAVE**  
*Tobías, ángel Rafael,  
beso, ciclo urbano.*

**KEYWORDS:**  
*Tobit, angel Raphael,  
kiss, urban cycle.*

La iglesia de Santa María de Piasca ha llamado la atención de los historiadores del arte por diferentes motivos. Los más enigmáticos y los que han dado lugar a las más variadas interpretaciones son los referentes a la iconografía de la portada de la fachada meridional, llamada de *El cuerno*, y su no menos problemática vinculación con otras obras del norte de Castilla, especialmente con Santiago de Carrión de los Condes (Palencia) y Rebolledo de la Torre (Burgos)<sup>1</sup>. A esta relación se circunscribe también la no menos complicada identificación del maestro de obras Covaterio (*operis magistro*), tal y como aparece en la lápida epigráfica de Piasca<sup>2</sup>, y la del maestro (*magister*) Juan de Piasca que firma en Rebolledo de la Torre. En un corto lapso de tiempo han aparecido dos trabajos recientes que han tratado estas dos cuestiones y sobre los que volveremos a lo largo de estas páginas<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Especialmente importante es la fecha de 1172 que aparece en Piasca ya que ha sido el referente para datar la portada de Santiago de Carrión de los Condes y Santa María la Real de Aguilar de Campoo. Igualmente la fecha de Rebolledo de la Torre, 1186, aporta un horizonte cronológico para fijar un final del siglo XII en las obras de Vallespinoso de Aguilar, Las Henestrosas, Revilla de Collazos, Arenillas de San Pelayo y Pozancos entre otras obras del norte de Castilla. Sobre estas cuestiones véanse los trabajos de HERNANDO GARRIDO, José Luis, “Escultores en el románico del norte de Castilla: itinerancias y anonimatos. Reflexiones sobre Rebolledo de la Torre (Burgos) y Santa María de Piasca (Cantabria)”, en *Los protagonistas de la obra románica*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, 2004, pp. 151-185; Id. “Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes”, en *Palencia. Enciclopedia del románico de Castilla y León*, Aguilar de Campoo (Palencia), 2002, pp. 1012-1023; Id., *Escultura tardorrománica en el monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campoo (Palencia)*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1995.

<sup>2</sup> KALENDARV(M) MARCII DECIMO : IN HONORE S(AN)C(t)E MARIA FACTA EST HUI(US) ECCL(ES)IE DEDICATO : A(B) IHO(AN)E LEGI ONENSI EP(ISCOP)O : PRESENTE ABB(AT)E S(AN)C(T)I FACUNDI DO(MI)NO GUTERIO: ET PRIORE: HUI(US) LOCI DO(MI)NO PETRO: ET COVATERIO OPERIS MAGISTTRO : BIS QUINGENTENI SIMUL ET TER SEPTUA GENI : ILLIUVS VERAM CO(M)PONUNT TEMPORIS ERAM : AQUA BIS DENOS REMOVETO BISO: NOVENOS: SIC INCARTATUM NOSCES DE VIRGINE NATUM + OP(ERA) ISTA FUIT P(ER)FECTA : ERA D(OMI)NI MCCCC:XXXIX P(RI)OR DOPN(US) PETRUS: + IHS T(ORIBIO) F(E)R(ANDE)S DE ANIECO ME FIZO X(RI)P(TU)S X : T(ORIBIO) DE CA(M)BARCO ME FIZO [En el día décimo de las calendas de marzo (21 de febrero) y en honor de Santa María se hizo la dedicación de esta iglesia por el obispo de León Juan y la asistencia del abad de Sahagún don Gutierre, del prior de Piasca Pedro, y del maestro de obra Covaterio. Dos veces quinientos sumados con tres veces setenta forma su verdadera época, de la cual restarás dos veces diez y dos veces nueve y encontrarás el año del que nació de la Virgen + Esta obra fue completamente acabada el año del señor de 1439, siendo prior don Pedro. Toribio Fernández de Aniezo me hizo. Toribio de Cambarco me hizo].

<sup>3</sup> BARTAL, Ruth, “La representación de un compromiso nupcial regio en una fachada románica hispana”, en *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias* (Coords. Rocío Sánchez y José Luis Senra), Santiago de Compostela, 2003, pp. 279-294. Este trabajo es una actualización de otro anterior BARTAL, R., “The Iconographic Programs of Santa María in Piasca: an Image of the Contemporary Reality”, en *Arte Medievale*, 2 (1992), pp. 1-13. Por otro lado está el estudio de HERNANDO GARRIDO, José Luis, “Escultores en el románico del norte de Castilla:

Nuestro interés se centra exclusivamente en la portada meridional (Fig. 1). Ésta se desarrolla con una arquivolta profusamente decorada con motivos figurativos y otra, la exterior, formada principalmente con decoración de hojas de acanto. La interior presenta dos dovelas reaprovechadas, la primera de la derecha y la de la clave. Por el contrario, en la portada occidental existen dos dovelas con representaciones de músicos que parecen pertenecer a la del sur.

Las descripciones e interpretaciones que se han hecho difieren en diferentes aspectos. Desde el lado izquierdo comienza con una dovela reaprovechada que presenta un motivo vegetal. A continuación tenemos la representación de un herrero. Ésta está constituida por dos personajes, uno que golpea con un martillo una pieza alargada sobre el yunque, y otro que



Fig. 1. Portada meridional de Piasca.

itinerancias y anonimatos. Reflexiones sobre Rebolledo de la Torre (Burgos) y Santa María de Piasca (Cantabria)", op. cit., que trata la cuestión de las autorías y las relaciones de estas dos iglesias con otras del norte de Castilla. Igualmente nos tenemos que referir al estudio, también de 2003 de BOHIGAS, Ramón y CAMPUZANO, Enrique, "Santa María la Real de Piasca", en *Clavis*, 4 (2003), pp. 9-81 en donde se recogen los datos de las intervenciones arqueológicas de las campañas de 2001 y 2002; especialmente interesante en la concreción de la tipología del claustro y dependencias anexas a éste, con la definitiva situación de la portada meridional frente a la galería oriental del claustro. Todos estos análisis son deudores del pionero y ejemplar trabajo de GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, *El románico en Santander*, vol 1, Santander, 1979, pp. 470-543; una síntesis de este trabajo se puede ver en el más moderno *Románico en Cantabria*, Santander, Librería Estudio, 1996, para Piasca, pp. 154-183.

aviva el fuego con un fuelle (Fig. 2). En esta figura existe una discrepancia respecto a la identificación que realiza Ruth Bartal, pues ella la describe como “dos herreros trabajando en la rueda de un carruaje”<sup>4</sup>, lo que luego le dará pie para reforzar su teoría del encuentro regio, al que luego aludiremos. Sin embargo, en dicha dovela lo que vemos es una pieza alargada que se ajusta al yunque, de ahí su curvatura, pero nada nos indica que se trate de la rueda de un carruaje. En el contexto peninsular hay relevantes representaciones de herreros siempre en contextos de otras representaciones de oficios –con la excepción de la pieza descontextualizada de San Cebrián de Zamora–, tal y como lo vemos en Sangüesa (Navarra), Santiago de Carrión de los Condes (Palencia) o Duratón (Segovia). En todas ellas el herrero golpea con un martillo sobre el yunque la pieza que trabaja, en ocasiones sujeta con una tenaza o en otras como en Carrión o Piasca con una pieza alargada directamente sobre el yunque. En el caso carrionense golpea la barra o lingote hasta obtener una plancha delgada o lámina para luego ser recortada en forma de discos<sup>5</sup>. Aunque ajeno al proceso de acuñación de moneda de la por-



Fig. 2. Herreros.

<sup>4</sup> BARTAL, Ruth, “La representación de un compromiso nupcial regio en una fachada románica hispana”, op. cit., p. 282.

<sup>5</sup> MARIÑO LÓPEZ, Beatriz, *Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispano (siglos XI-XIII)*, Santiago de Compostela, 1991 (tesis doctoral microfilmada); Id., “Testimonios iconográficos de la acuñación de moneda en la Edad Media”, en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. I. *Les hommes*, París 1986, pp. 499-513.

tada palentina, en Piasca el herrero golpea igualmente lo que es ya una fina lámina. El personaje del fuelle que calienta las brasas sólo lo encontramos en Carrión, en una disposición que cierra el ciclo de las dovelas relativas a la acuñación de moneda. Allí el personaje aviva el fuego que se encuentra representado a través de unas brasas dentro de un horno abierto, forma similar a la imagen de Piasca, aunque cambia la disposición del personaje. Hay que tener en cuenta que en Carrión todo el ciclo se desarrolla con dovelas individualizadas, mientras que en Piasca se establece una relación de al menos entre dos individuos.

La siguiente representación está formada por dos individuos que permanecen sentados sobre elegantes sillas (Fig. 3). El de la izquierda es un hombre barbudo que sostiene una pieza rectangular sobre sus piernas, posiblemente un escritorio, y con un desarrollado dedo índice que apunta a dicha tablilla, o forma mal realizada del cálamo. Esto se justificaría porque el personaje que se encuentra frente a él porta en la mano izquierda un tintero circular. Éste es un ángel al que se le aprecian sus dos alas, una que se extiende en dirección al lector/escriva y la otra ajustándose al ángulo de la dovela. Lo más difícil de identificar de este ángel es el objeto que porta en la mano derecha. Se trata de una forma alargada que en su extremo se curva, similar a la que luego veremos que tienen los monjes del otro extremo de la arquivolta. Todo parece indicar que se trataría de un rollo de pergamino que el ángel entrega. Aunque es más frecuente la forma del libro, la presencia de los rollos sobre los que se escribe o lee, están igual-



*Fig. 3. Escriba y ángel Rafael dictando.*

mente presentes en la iconografía románica<sup>6</sup>. Hay que destacar que el ángel no ha sido identificado como tal, sino como un personaje que lee un pergamino<sup>7</sup>, esto es, una imagen que pertenecería a un posible ciclo laboral o profano, en la línea de lo que podemos ver en Carrión de los Condes, donde entre las representaciones de los trabajos se incluye a personajes con libros. Luego volveremos sobre esta escena, pero baste de momento señalar que la inclusión de un ángel hace que el relato secular pierda fuerza frente al sagrado, o dicho de otra manera, que el posible relato de los trabajos propios de un ciclo urbano o de un monasterio se deses-time notablemente, al menos en su intencionalidad.

La siguiente representación vuelve a ser una dovela en la que dos personajes realizan una misma acción. En este caso se trata de dos individuos que cosen un vestido o tela (Fig. 4). Los sastres tampoco son raros en la iconografía románica. Los vemos en un canecillo de la Magdalena de Tudela (Navarra), en este caso a través de una mujer que cose una prenda<sup>8</sup>, en la portada de Santiago de Carrión es un personaje el que tiene una pieza de tela y una vara de medir y en Uncastillo (Zaragoza) son tres personajes los que parecen sostener una piel en la arquivolta de la portada, en la que podría ser la acción de comercialización o elaboración de la piel.

A continuación vemos dos dovelas que parecen pertenecer a la misma escena (Fig. 5). Hay que señalar que antes de éstas se encuentra una dovela reaprovechada con un motivo vegetal. Se podría pensar que esta anomalía o pieza descontextualizada podría ser igual para la dovela del personaje que aparece en solitario. Sin embargo, dos aspectos contradicen este supuesto. Por un lado todas las dovelas en la parte superior presentan una decoración de formas vegetales o geométricas. Las del herrero y escriba-ángel con besantes, y las del beso y personaje solitario con roleos, aspecto que refuerza su carácter de escena unitaria. Por otro lado, el tamaño de todas las dovelas con parejas de personajes tienen un tamaño que coincidiría con la suma de estas dos piezas.

Se trata de una figura femenina sedente que levanta el brazo, lugar en el que la dovela ha sido fragmentada. Por delante de esta mujer se encuentra la famosa escena del beso. Un hombre barbudo coge por la barbilla a la mujer, quien a su vez le toma el brazo, y se aproxi-

<sup>6</sup> Sobre escritorios, escritura y rollos de pergamino véase MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, pp. 149-155, en donde menciona la aparición de los rollos de pergamino y papel que aparecen en las Cantigas 56 b, 202 b, 307 e, 29 b, 291 c, 316 a y 363 a.

<sup>7</sup> GARCIA GUINEA, M. A. *El románico en Santander*, op. cit., si lo vio como un ángel en su breve descripción, lo que luego BARTAL, R., “La representación de un compromiso nupcial regio en una fachada románica hispana”, op. cit., p. 283 considera una interpretación errónea: “... interpretaba erróneamente (...) al lector del pergamino diciendo al escriba con un escritor inspirado por un ángel. El autor cántabro [M. A. Garía Guinea] debió escribir la descripción de la portada de memoria...”.

<sup>8</sup> MELERO MONEO, María Luisa, “La iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura”, en *Príncipe de Viana*, 178 (1986), pp. 347-361; Id., “Recherches sur l’iconographie des métiers à Tudela”, en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 30 (1987), pp. 71-76. Entre los canecillos de Tudela, además de la costurera, podemos ver otros relacionados con la temática de los oficios, como el ganadero, agricultor, escriba, escultor, panadero y músico.



*Fig. 4. Costureros.*



*Fig. 5. Escena de beso, con Tobías, Sara y Edna, madre de ésta.*

man en un beso. Éste ha sido interpretado de diferente manera, para unos como alusión al pecado de la lujuria, y para otros vinculado a un matrimonio regio. La forma de aportar un valor pecaminoso en relación a la lujuria no parece lo más probable a tenor de la forma en la que este tipo de representaciones son asumidas por el arte románico, que se mueve entre una iconografía codificada a través de la mujer de las serpientes, la *femme aux serpens*, o la más explícita con un forma lúbrica en su tratamiento. Por el contrario, el ósculo tiene el valor de la bienvenida, en la iconografía con el mejor exponente en la imagen del matrimonio místico entre Cristo y la Iglesia, la Visitación y en el beso de Judas, y en este último caso aunque se trate del signo acordado para el prendimiento, parte precisamente de un gesto de amistad o paz<sup>9</sup>. Por otro lado poseía un valor jurídico al sellar un compromiso entre las partes, como en la relación feudovasallática que se firmaba en ocasiones con un beso. Lo mismo ocurría con el matrimonio. El beso como acto jurídico vinculado al matrimonio tiene antecedentes remotos que se vinculan en España a Séneca, quien en su *Ex libro de matrimonio* señala la costumbre de los cordobeses de dar el novio un beso a la novia en presencia de ocho parientes o testigos, porque si no, aunque el matrimonio seguía siendo legal, el padre de la novia podía dejar sin una tercera parte de sus bienes. Para Hinojosa, el beso en definitiva era la confirmación pública del matrimonio, por lo que su ausencia daba derecho al padre a desheredar a la novia. Esta costumbre se reguló en el año 337, cuando el Emperador Constantino impuso una ley según la cual si muriese el esposo o esposa, la mitad de lo donado por uno u otro quedaría en manos del conyuge superviviente si había habido beso entre los esposos (*interviniente osculo*), y en caso contrario (*non interviniente osculo*) todo sería restituído al esposo donante o herederos<sup>10</sup>.

A continuación del beso sigue una escena de música (Fig. 6). Se trata de dos hombres sentados uno frente al otro, el de la izquierda tocando una fídula que invade al personaje que tiene delante, y que por la erosión de la piedra no sabemos si tocaba algún instrumento o solamente acompaña al otro músico. Todos los autores coinciden en señalar que en la arquivolta de la portada occidental, existen dos dovelas de músicos que podrían pertenecer a la portada de *El Cuerno*. De ser esto así, la escena musical quedaría compuesta por más músicos, posiblemente en relación con la escena del ósculo anteriormente vista. La presencia de la música, sea a través de uno o varios músicos es la forma habitual de reforzar el carácter festivo o solemne de determinadas celebraciones, por eso su vinculación con la escena del beso parece no ofrecer dudas.

Por último, cierran la arquivolta cuatro personajes sentados frontalmente al espectador. Se trata de cuatro monjes, dos con la cabeza cubierta por la capucha del hábito y los otros dos

<sup>9</sup> Los textos en los que aparece el beso con uno u otro contenido recorren una tipología muy extensa, desde los literarios, canónicos, jurídicos o los llamados sagrados. En los libros bíblicos podemos por ejemplo encontrar un nómima variada: como saludo entre padres, hijos o parientes: Gen, 27, 27; 29, 11; 31, 28; 33, 3; 1Re 19, 20; Lc 15, 20; Ex 18, 7; Rut, 1, 14; expresión del amor: Can 1, 1 (“Bésemme con los besos de su boca”); ceremonial cortesano: 1Rey 19, 18; Os 13, 2.

<sup>10</sup> VALDEAVELLANO, Luis G. de, “Sobre simbología jurídica en la España medieval”, en *Homenaje a J. E. Uranga*, Pamplona, Aranzadi, 1971, pp. 107-108, quien cita a HINOJOSA, E. de, *Historia general del derecho español*, Madrid, 1924, p. 75, y UREÑA, R. de, *Historia de la literatura jurídica española*, vol. 1, Madrid, 1906, p. 294 para la “Ley del ósculo” regulada por Constantino en 336 e incorporada al derecho visigodo.



Fig. 6. *Músicos.*

con ésta por detrás y por tanto con el pelo descubierto. Los cuatro están presentados en una relación de dos a dos, aspecto que queda marcado por los rollos o pergaminos que sostienen sobre sus rodillas (Fig. 7). Los dos primeros presentan también una gran erosión, que en cualquier caso no impide reconocer estos aspectos mencionados. Los otros dos, mejor conservados, mantienen unas mismas características, pero a éstos, además, se les puede ver dos grandes dedos con los que señalan al rollo que portan. Aquí sí que podemos hablar con propiedad de lectores, incluso podríamos pensar que se realiza una lectura de lo que antes, el escriba y ángel dejaron escrito.

### ***Interpretación***

En dos teorías podemos condensar todas las interpretaciones. La primera de ellas se debe al trabajo realizado hace más de veinticinco años por Miguel Ángel García Guinea<sup>11</sup>, en donde aportó la documentación histórica, las características de la iglesia y describió someramente la

<sup>11</sup> GARCIA GUINEA, Miguel Ángel, *El románico en Santander*, op. cit. Sobre la documentación histórica véase además MONTENEGRO VALENTÍN, Julia, *Santa María de Piasca. Estudio de un territorio a través de un centro monástico (857-1252)*, Valladolid, 1993 y MONTENEGRO VALENTÍN, Julia, *Colección diplomática de Santa María de Piasca (857-1252)*, Santander, 1991; GARCIA GUINEA, Miguel Ángel, *Historia de Cantabria. Prehistoria, Edad Antigua y Media*, Santander, 1985.



*Fig. 7. Monjes lectores.*

portada que nos ocupa. Aunque el interés de García Guinea no estribaba en los aspectos iconográficos, vinculó la portada a un ciclo relacionado con aspectos propios de una iconografía secular próxima a la temática de los pecados de la lujuria y a las ocupaciones más destacadas de la sociedad de finales del siglo XII.

La segunda de las teorías de Ruth Bartal<sup>12</sup> se centra en desestimar la relación de las imágenes de la portada con un ciclo o temática de los trabajos urbanos, que a diferencia de Piasca sí presenta Santiago de Carrión con la que está indudablemente conectada estilísticamente y con no pocas referencias iconográficas. Continúa señalando que la existencia en Piasca de la pareja abrazándose es un elemento que no aparece en ningún ciclo urbano conocido y que “a diferencia de lo que sucede en Piasca, en donde se asiste a una selección precisa de personajes, los ciclos urbanos presentan un variado abanico de artesanos, mercaderes, funcionarios,

<sup>12</sup> BARTAL, Ruth, “La representación de un compromiso nupcial regio en una fachada románica hispana”, op. cit., pasim. José Luis Hernando plantea algunas dudas sobre la hipótesis de Barthal, “por lo fragmentario del conjunto, el presumible trasiego de piezas desde la portada sur a la occidental, y la presunción de un mentor-promotor de lo más erudito, a pesar de que la propia reina [Leonor de Aquitania] recibiera como regalo algunas posesiones en tierras próximas al territorio montaños” HERNANDO GARRIDO, José Luis, “Escultores en el románico del norte de Castilla: itinerancias y anonimatos. Reflexiones sobre Rebolledo de la Torre (Burgos) y Santa María de Piasca (Cantabria)”, op. cit., p. 179.

acróbatas y músicos”<sup>13</sup>. Bartal señala que mientras en los ciclos urbanos hay un desorden intencional fruto de las muchas actividades de los artesanos y mercaderes en distintos puntos de la ciudad (sic), en Piasca el ciclo tiene un único punto de vista, “con una colocación simétrica de dos grupos a cada lado”<sup>14</sup>. Otra diferencia que encuentra está en que mientras los ciclos de Sangüesa, Uncastillo o Carrión estaban en las portadas occidentales en poblaciones del camino de Santiago donde los mercaderes y artesanos se podían reconocer en ellos, la portada de Piasca fue concebida para una audiencia monástica<sup>15</sup>. Finalmente, incide en cómo determinados ciclos bíblicos aparecen disfrazados con una apariencia cotidiana, tal y como señala en los casos de la construcción del arca de Noé en el claustro de la catedral de Gerona o los músicos que acompañan a David en el capitel de Jaca, “caracterizados como si de una banda popular” se tratase<sup>16</sup>.

Después de desechado el carácter de ciclo urbano, Bartal realiza una lectura en función de un evento histórico, es decir, la portada sería la narración de un acontecimiento que tuvo lugar en fechas próximas a la construcción del edificio, concretamente la boda regia de Alfonso VIII y Leonor de Aquitania que tuvo lugar en septiembre de 1170, pero realizado con un lenguaje popular modulado para representar una ceremonia oficial, un evento histórico<sup>17</sup>. Como modelo iconográfico toma el *Liber Feudorum Maior* con el que ve semejanzas iconográficas y un mismo tono cortesano. Para ello se refiere a un abrazo que aparecen entre sus miniaturas como forma de compromiso matrimonial; la presencia en otra de la madre de la novia junto al hijo; y una tercera miniatura en la que aparece el obispo de Barcelona enumerando las posesiones reales, en lo que sería la identificación del personajes dictando el texto al escriba<sup>18</sup>. Señalemos únicamente que el modelo iconográfico no se parece tanto. La importancia del beso, que incluso para Bartal es sobre la que gravita todo el ciclo de Piasca, no existe en el manuscrito del Archivo de la Corona de Aragón, cogiendo en ese caso el modelo de la imposición de las manos o el abrazo<sup>19</sup>, nunca el beso. Por otro lado, la referencia al escriba y lector como fórmula que ilustra el “registro de la propiedad canjeada entre el novio y la novia”<sup>20</sup>, lo tenemos que desestimar porque como ya hemos señalado se trata de un ángel.

Por último, a partir de la iconografía de las dovelas Ruth Bartal realiza una interpretación en función del encuentro y compromiso regio entre Alfonso VIII y Leonor de Aquitania.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 284.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 285.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 286.

<sup>16</sup> Ibidem, pp. 286-287.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 287.

<sup>18</sup> Ibidem, pp. 287-291.

<sup>19</sup> Sobre el origen y desarrollo posterior hasta el arte románico de la unión de las manos como fórmula iconográfica del matrimonio, véase, FRUGONI, Chiara, “L’iconografia del matrimonio e della coppia nel medioevo”, en *Il matrimonio nella società altomedievale*, en *Il matrimonio nella società altomedievale, Settimane di studio del centro italiano si studi sull’alto medioevo*, 24 (1977), vol. 1, pp. 901-963, espec. pp. 910-913, para su origen.

<sup>20</sup> BARTAL, Ruth, “La representación de un compromiso nupcial regio en una fachada románica hispana”, op. cit., p. 290.

Esto se justificaría por la coincidencia de las fechas, por la participación del abad de Sahagún en las negociaciones previas al enlace y en la consagración de Piasca y en la donación que recibieron de los monarcas. En cuanto a los argumentos artísticos, éstos son la propia elección del momento del compromiso con la fórmula del beso para poder incluir a todos los participantes, la presencia del herrero que –según Bartal– realiza una rueda con “especial sentido habida cuenta del largo viaje que tuvo que realizar la princesa aquitana”<sup>21</sup>. Por último aduce tres representaciones hispanas en las que se conmemora a la monarquía castellano leonesa: en el epígrafe de la portada sur de la catedral compostela, en la portada meridional de San Vicente de Ávila y en la fachada occidental de Santo Domingo de Soria; pero en el caso de Piasca, en vez de ser una representación formal y representativa, adquiere un ropaje narrativo en términos de realidad cotidiana<sup>22</sup>.

Sobre esta última cuestión conviene recordar que Piasca recibió a lo largo del siglo XII dos grandes donaciones reales, el 12 de octubre de 1153 de la mano de Alfonso VII y su esposa Rica, concretamente una heredad en Ordes y Ubriezo, y otra de Sancho III el 18 de diciembre de 1157 cuando entrega a Piasca la villa de Yebas. El resto de las aportaciones fueron de pequeños propietarios con el monasterio para garantizar su subsistencia<sup>23</sup>. Por otro lado, la boda de Alfonso VIII a la que Bartal hace referencia se celebró un año y cinco meses antes de la fecha de consagración de la iglesia, tiempo efectivamente que si consideramos el transporte y montaje de las piezas podría ser coincidente en el tiempo de ejecución.

Precisamente esa coincidencia es la que hace que sea raro que un evento de tales características se hiciera, de querer homenajear a la joven pareja regia, con ausencia de atributos propios de la realeza<sup>24</sup>. Y si no se realiza *in effigie*, al menos se podía haber recurrido a la representación *in verba*. No deja de ser extraño que se quiera hacer una alusión regia en la portada a través de un motivo iconográfico y no aparezca dicha relación en la inscripción, en la que sí aparecen el abad de Sahagún, el obispo de León, el prior de Piasca y el maestro de obras. Incluso ya no nos referimos a las referencias de los reyes como parte activa en la donación de bienes para la construcción del templo<sup>25</sup>, sino a la habitual fórmula de *regnante*, tal y como lo

<sup>21</sup> Ibidem, p. 293.

<sup>22</sup> Ibidem, pp. 293-294.

<sup>23</sup> MONTENEGRO VALENTÍN, J., *Santa María de Piasca*, op. cit., p. 135 y 144 y MONTENEGRO VALENTÍN, J., *Colección diplomática de Santa María de Piasca*, op. cit., p. 21. En 1165 San Salvador de Buyezo fue donada a Sahagún, pero posiblemente quedó sometido al priorato de Piasca. Tenía tres iglesias dependientes de Buyezo que pasaron posiblemente en calidad de curatos.

<sup>24</sup> La propia Bartal señala la rareza en la carencia “de atributos reales, tales como la corona”, lo que resuelve señalando que “éstos tampoco aparecen en las ilustraciones similares de otros manuscritos regios”, a lo que se podría objetar que precisamente porque son manuscritos regios no los necesitarían, y en cualquier caso, esto no ocurre en la escultura. BARTAL, Ruth, “La representación de un compromiso nupcial regio en una fachada románica hispana”, op. cit, p. 293 y n. 26.

<sup>25</sup> Sirva como ejemplo la inscripción de acceso al panteón regio de San Isidoro de León: *Esta iglesia de San Juan Bautista que contemplas anteriormente era de barro. Recientemente, el excelentísimo rey Fernando y la reina Sancha la construyeron de piedra. Seguidamente trasladaron aquí desde la ciudad de Sevilla el cuerpo de Isidoro*

vemos por ejemplo en San Martín de Castañeda (Zamora) (reinando Ordoño II), un capitel del deambulatorio de Santiago de Compostela (reinando Alfonso VI)<sup>26</sup> o Marquín (Álava) (reinando Fernando III), por poner tres ejemplos distintos en tiempo y espacio entre los muchos que podríamos traer a colación<sup>27</sup>.

Por otro lado, Bartal identifica las representaciones no con el enlace regio sino con el “encuentro y compromiso”<sup>28</sup>, lo que da lugar a que se pudieran representar “los participantes en los acuerdos previos (...) La inclusión del herrero entre los acompañantes adquiere ahora un especial sentido, habida cuenta del largo viaje que tuvo que realizar la princesa aquitana para contraer matrimonio”<sup>29</sup>. Si bien es verdad que la iconografía regia es una de las menos normalizadas en el arte románico, normalmente supeditada a acontecimientos históricos, al menos frente a la iconografía de otros individuos mucho más codificada formalmente como el de los caballeros, eclesiásticos, rústicos o juglares, el interpretarlo como el “encuentro y compromiso” del matrimonio es una novedad extraña para el siglo XII. Por otro lado, la identificación del herrero, como alusión al viaje, se desestima porque no se trata de una rueda como ya hemos señalado, sino de una lámina metálica que golpea con un martillo sobre el yunque.

El hecho de que la portada meridional fuera de acceso entre la iglesia y el claustro, y el que las imágenes que se despliegan entre la arquivolta presenten una apariencia iconográfica homogénea, nos conduce de manera inmediata a pensar en una intencionalidad, llamémosle, canónica. Si bien es verdad, como señala Lyman, que es difícil establecer una regla general sobre la iconografía profana o incluso, como él mismo señala, que puede existir un público

---

*obispo, en el día de la dedicación de este templo, 21 de diciembre de 1063. Después, en el año de 1065 a 10 de mayo, trasladaron aquí de la ciudad de Ávila el cuerpo de san Vicente, hermano de Sabina y Cristeta. En dicho año el mencionado rey, al regreso de la guerra de la ciudad de Valencia, llegó a este lugar un día de sábado. Falleció el martes 27 de diciembre de 1065. La reina Sancha, consagrada a Dios, la concluyó, vid. GARCÍA LOBO, V., “Las inscripciones medievales de San Isidoro de León. Un ensayo de paleografía epigráfica medieval”, en *Santo Martino de León*, León, 1987, pp. 272-398.*

<sup>26</sup> REGNATE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRUCTUM OPUS; para este capitel e inscripción véase LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, III, Santiago de Compostela 1900, p. 42; WILLIAMS, John, “Spain or Toulouse? A Half Century Later. Observations on the Chronology of Santiago de Compostela”, en *Actas del XIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, vol. 1, 1976, pp. 557-567; DURLIAT, Marcel, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques a Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 209; MORALEJO, Serafín, “The Codes Calixtinus as an art-historical source”, en *The Codex Calixtinus and the Shine of St. James*, John Williams y Alison Stones (eds.), Tübingen, 1992, pp. 207-223 (reeditado en *Patrimonio artístico de Galicia*, vol. 2, Santiago de Compostela 2004, p. 227).

<sup>27</sup> HEDIFICATIO: HUIUS: TEMPLI: FUIT: FACTA: SUB: ANNO: D: OMNI: M: CC: XX: VI: NONO: KL: DECEMBRIS: IOHE: PETRI: EPO: EXISTENTE: IN: CALAGURRA: ET: REGNANTE: FERNDINANDO: IN CASTELLA: ET: M: ARCHIDIACONO: IN ARMENTIA: ET: FORTUNIO: DE: MARQUINIZ: ARCHIPRESBITERO: IN: TRIVINIO: ET: GARSIAS: DE: PANGUA: MAGISTRO: IN: ARMENTIA: UT: VIDENTES: HOC: SCRIPTUM: ORENT: PRO: ANIMA: EPI: ESPECIALITATER: ET: OMNIBUS: BENEFACITORIBUS: HUIUS: TEMPLI; véase GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, *El País Vasco. Rutas románicas*, Madrid, Encuentro, 1998, pp. 116-119. La lista de reyes que aparecen en las inscripciones es larga, a las tres mencionadas podríamos sumar San Salvador de Nogal de las Huertas (Palencia), San Miguel de la Escala (León), San Pelayo de Perazancas de Ojeda (Palencia), San Martín de Pieros (León), todas ellas recogidas por HUERTA HUERTA, Pedro Luis, “Hablan las fuentes: aproximación documental al edificio románico, en *Perfiles del arte románico*, Aguilar de Campoo (Palencia), 2002, pp. 27-51

bilíngüe sensible a los dos lenguajes, popular y oficial<sup>30</sup>, también se dan unas imágenes bilíngües que son a menudo las que mejor conforman el mundo románico, teniendo además en cuenta que el relato profano, en muchas ocasiones ambiguo, puede existir para hacer destacar al opuesto por contraste.

Hay que considerar que en Piasca se puede haber producido un doble proceso en la construcción iconográfica. Por un lado, un propósito argumental, con una clara orientación doctrinal que toma como tema y modelo un relato que se traduce en forma plástica, y por otro un proceso propio de las características y posibilidades de los constructores y operarios que allí trabajaron. En este segundo caso, Piasca ofrece un modelo de recepción y copia de lo carriense fuera de todas dudas. Este proceso se ve en diferentes capiteles, en el fuste de la portada occidental con san Miguel luchando contra el demonio, en cimacios, canecillos, incluso en algunos elementos decorativos y fisionómicos de los personajes representados, como por ejemplo en las cintas perladas del pelo que tienen los sastres de Piasca, o el tratamiento de las barbas<sup>31</sup>.

### ***Boda de Tobías***

La iconografía de la portada sur de Piasca creemos que presenta algunos motivos extraídos del libro de Tobías. La presencia de una miniatura en la Biblia de Ripoll (B. Vaticana Lat. 5729) que reproduce la boda de Tobías y Sara en el momento de la acción del beso entre ellos junto al ángel Rafael, los padres de Sara, Ragüel y Edna, y dos sirvientes, parece ofrecernos un tema iconográfico lo suficientemente explícito para dicha atribución (Fig. 8). Incluso en la acción del beso, Tobías coge por la barbilla a Sara de igual manera a como lo podemos ver en Piasca. Existen algunas diferencias entre la miniatura y la representación de Piasca, pues el número de personajes y participantes difiere entre una y otra, fruto del diferente planteamiento entre una miniatura que ilustra el relato que narra y el planteamiento escultórico de una portada. No obstante, el beso es la clave en ambas representaciones, y la presencia del ángel Rafael en ambas también refuerza esta identificación.

Algunas de las otras representaciones de Piasca se ajustan al relato de la Historia de Tobías. Más aún, exceptuando el motivo de la herrería y sastrería, los demás temas de la portada guardan una relación con dicha narración, e incluso la representación de la sastrería puede aludir indirectamente al trabajo de la confección de telas que la mujer del padre de Tobías tuvo que realizar cuando quedó ciego (2, 12). Directa es la referencia iconográfica del

<sup>28</sup> BARTAL, Ruth, "La representación de un compromiso nupcial regio en una fachada románica hispana", op. cit., p. 291 y 293.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>30</sup> LYMAN, Thomas, W., "Vers une typologie des temes profanes dans la sculpture monumentale de los romerías", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10 (1979), pp. 59-78, especialmente, pp. 61-63.

<sup>31</sup> Estos aspectos han sido en varias ocasiones señaladas, véase al respecto los comentarios de HERNANDO GARRIDO, José Luis, "Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes", op. cit., en donde apunta que "Piasca, donde intervinieron canteros a todas luces populares que copian groseramente los motivos carrienses (...) fueron burdamente imitados [fuste relivario] en el San Miguel del fuste derecho de la iglesia lebaniega de Piasca", p. 1017.



Fig. 8. Biblia de Ripoll con la escena del beso en la boda de Tobías y Sara.

motivo del ángel y el escriba, pues se ajusta al momento en el que el ángel Rafael les descubre quien era realmente y les dice: “escribid lo que os ha sucedido y desapareció” (12, 20).

Por último, y en relación con los monjes que portan dos rollos, la alusión puede referirse al relato escrito, forma normalizada de entregar un relato sagrado tal y como lo vemos en numerosas miniaturas. Incluso, además de esta forma genérica, podría igualmente incidir dentro de la narración del relato de Tobías, a otro momento, en el que Sara dijo a su madre que le trajeran un rollo en el que escribieron el contrato matrimonial (7, 14), lo que además nos explicaría la presencia de una mujer junto a la pareja que se besa. Esta cuestión incide también en un hecho importante que es la forma en la que el clero va inmiscuyéndose en el ritual del matrimonio y en su sacralización<sup>32</sup>. Incluso, podríamos aducir también algunas miniaturas

<sup>32</sup> Vid. DUBY, Georges, “Le mariage dans la société du Haut Moyen Âge”, en *Il matrimonio nella società altomedievale, Settimane di studio del centro italiano si studi sull’alto medioevo*, 24 (1977), vol. 1, pp. 13-39.

con representación de un matrimonio en la que los contrayentes portan cartelas que normalmente aluden a su genealogía o al propio contrato matrimonial<sup>33</sup>.

El relato de Tobías no fue muy representado, lo que hace que los modelos que contamos sean muy diferentes en la elección del tema. En un manuscrito de hacia 1000 procedente de la región de Albi (París B. N. ms. Lat 94) se representa el pacto entre Tobit y Gabael. Éste parte el documento mientras el padre de Tobías sostiene una copa de vino (1, 14-15), acompañados de Ana la mujer de Tobit (Fig. 9), en lo que según Cahn, es un tema inusual y la más precoz ilustración conservada del libro de Tobías<sup>34</sup>. En otra representación encontramos el momento en el que un pájaro deja ciego a Tobit con sus excrementos (Fig. 10). Se trata de una inicial T en la que se incluyen varios momentos del libro de Tobías, pues vemos al padre tumbado cuando le caen los excrementos, a la mujer con el carnero que le dieron por sus trabajos y a Tobías y el ángel Rafael antes de partir a Ragues (París, B. N., ms lat 16745, fol. 171); también centrado en la ceguera y su curación es una miniatura de la Biblia de Dijon (Fig. 11) (Dijon, Bibl. Mun. 14, fol. 165v); y en la Biblia de Clermont-Ferrand (Bibl. Mun. 1, fol. 102), vemos a Tobit ciego que junto a su mujer despiden a Tobías y al ángel que parten hacia Ragues<sup>35</sup> (Fig. 12). Como se puede fácilmente deducir por los ejemplos mencionados esta iconografía que no tuvo un fuerte desarrollo durante la Alta y Plena Edad Media, se centró en diferentes aspectos para ilustrar el relato sin que se normalizase un prototipo.

Lo difícil es establecer los criterios que se produjeron para la construcción de esta portada con semejante despliegue iconográfico. A primera vista es verdad que la aparición de determinados oficios nos conduce a otras portadas en las que esa temática es la predominante. Pero los casos conocidos que se sitúan en el horizonte cronológico de Piasca en los que se despliegan los oficios urbanos, y no hay que olvidar que Piasca no era un centro urbano, éstos no se reducen a uno o dos motivos, sino que la nómina suele ser mayor. Recuérdese sino lo que ocurre en Carrión, Uncastillo, Sangüesa, la Magdalena de Tudela o Duratón, por referirnos a los ejemplos hispanos. Esto nos remite a lo ya señalado de un doble proceso, uno de tematización iconográfica en el caso del relato de Tobías y de copia descontextualizada en el caso del herrero y en el de los sastres<sup>36</sup>. Se puede aducir, más para ornamentar el relato del historiador y aportar una consistencia al total de la representaciones, que éstos son trabajos que se realizaban en el monasterio, pero la intencionalidad del mentor no parece ir en esa dirección. Por otro lado, el hecho de que sean monjes los que portan los rollos no contradice esta contemporización, pues es bien sabido que ellos eran los depositarios de la verdad contenida en el relato veterotestamentario y los difusores de la doctrina contenida en él.

<sup>33</sup> FRUGONI, Chiara, "L'iconografia del matrimonio e della coppia nel medioevo", en *Il matrimonio nella società alto-medievale*, op. cit., vol. 2, pp. 901-963, donde aporta ejemplos en los que aparecen representadas las cartelas mencionadas.

<sup>34</sup> CAHN, Walter, *La Bible Romane*, París, Office du Livre, 1982, fig. 57 y pp. 90-91.

<sup>35</sup> Para estas representaciones véase CAHN, Walter, *Romanesque manuscripts. The Twelfth Century*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1996. 2 vols., n° 79, 58 y 44.

<sup>36</sup> Señalamos "a mitad de camino" porque somos conscientes de que aunque el relato del libro de Tobías señala la confección como actividad económica de la madre de Tobías, en la representación de Piasca son dos hombres, lo que nos aleja del relato sagrado. Este motivo estaría extraído, al igual que el de los herreros, de un ciclo urbano y luego descontextualizado en la portada de Piasca.



Fig. 9. Miniatura con el pacto entre Tobit y Gabael.



Fig. 10. Inicial miniada con Tobit ciego, Ana con carnero y Tobías y el ángel Rafael.



Fig. 11. Miniatura con la presentación del ángel Rafael y ceguera de Tobit.

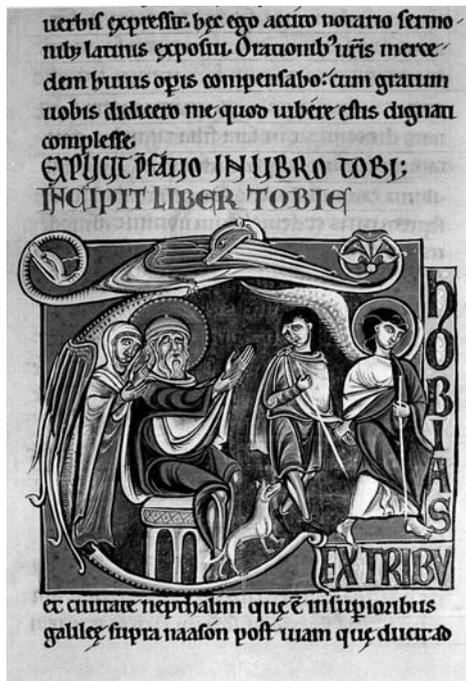


Fig. 12. Inicial con Tobit ciego y marcha de Tobias y el ángel Rafael hacia Ragues.

El interés por narrar o referirse a la historia de Tobías en una puerta de acceso al claustro del monasterio puede estar en la base del contenido doctrinal del libro de Tobías. Éste tiene dos direcciones teológicas que a menudo fueron recurso utilizado por la Iglesia como modelo doctrinal, una centrada en el valor y modelo del matrimonio. De hecho, la iglesia no podía proponer como modelo iconográfico ningún ejemplo de matrimonio ligado a la condición humana, lo que hacía necesario buscarlo en los relatos sagrados. Tobías se ajustó a la perfección al propósito del matrimonio como signo de la castidad. No hay que olvidar en este sentido que Sara después de siete matrimonios en los que el diablo conseguía que no se consumara ninguno de ellos apareciendo todos muertos a la mañana siguiente de la boda, encontró en Tobías, con la ayuda del ángel Rafael, el recurso que superó esa maldición y así poder celebrar satisfactoriamente la boda.

La segunda dirección teológica estaba centrada en la limosna y la aproximación del padre de Tobías a Job, a través de una serie de tribulaciones temporales (ceguera, persecución, pérdida de la riqueza) que son pruebas purificadoras. Todo el libro de Tobías está trufado de referencias a la limosna. Tobit, el padre, daba pan a los hambrientos y vestido a los desnudos (1, 16-18; 4, 16), y en la fiesta de Pentecostés invitaba a un pobre a la mesa (2, 2-4). Especialmente interesante es el momento anterior a la marcha de Tobías, en el que su padre le adoctrina sobre el comportamiento correcto que debía tener. Entre los consejos paternos están la práctica de la limosna, entre otras cosas porque es una libranza ante la muerte y un depósito ante el Altísimo (4, 7-11); lo mismo que hace el ángel Rafael antes de decir quien era (12, 8-10). Por último, y en referencia a la limosna, no menos importante es la relación con los diezmos que se dice que hacía Tobit al comienzo del libro (1, 6-8), tanto en dinero como en productos de la cosecha y el ganado.

También importante para el caso que nos ocupa es la observancia del ritual fúnebre (1, 17-18; 2, 7; 3, 1-6, 11-16; 4, 4; 8, 5-8; 14, 8, 12-13), hasta tal punto que como necróforo Tobías es patrón de los sepultureros. Son numerosas las referencias a la observancia del ritual litúrgico fúnebre (3, 1-6; 3, 11-15; 8, 12-13), incluido el ritual popular de verter el vino y el pan en los sepulcros (4, 17). Se especifica incluso la necesidad de que el marido y mujer sean enterrados en la misma tumba: *acuérdate de los peligros a los que estuvo expuesta cuando te llevaba en su seno. Cuando muera, entiérrala junto a mi en la misma tumba* (4, 4). Esta cuestión cobra importancia porque la portada era de acceso al claustro, lugar de enterramiento tal y como han revelado las excavaciones realizadas en 2001 y 2002<sup>37</sup>.

En definitiva, parece que con el relato de Tobías en Piasca se quería señalar el valor de estas observancias, y aunque no estén desplegadas directamente entre las dovelas pueden perfectamente ser el complemento doctrinal que se perseguía. Las donaciones pías que se realizaban eran indudablemente un complemento a la economía del monasterio y muchas de ellas tenían como recompensa el enterramiento en el monasterio. La presencia de los herreros y sastres solamente debemos verlos dentro del proceso de copia tan propio del arte románico, en el caso de Piasca, directamente ligado a Carrión de la que es tan deudora.

<sup>37</sup> BOHIGAS, Ramón y CAMPUZANO, Enrique, "Santa María la Real de Piasca", op. cit., espec. pp. 60-78. En este trabajo se recogen los datos de las intervenciones arqueológicas de las campañas de 2001 y 2002, donde dan cuenta de los enterramientos que comenzaron en el siglo XII en las estancias del claustro y en su espacio central.