

ALICIA MIGUÉLEZ CAVERO

ACTITUDES GESTUALES EN LA ICONOGRAFÍA DEL ROMÁNICO PENINSULAR HISPANO

El sueño, el dolor espiritual y otras expresiones
similares

ACTITUDES GESTUALES EN LA ICONOGRAFÍA DEL ROMÁNICO PENINSULAR HISPANO

El sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares



ALICIA MIGUÉLEZ CAVERO

ALICIA MIGUÉLEZ CAVERO

**ACTITUDES GESTUALES EN LA ICONOGRAFÍA DEL
ROMÁNICO PENINSULAR HISPANO**

EL SUEÑO, EL DOLOR ESPIRITUAL Y
OTRAS EXPRESIONES SIMILARES

ALICIA MIGUÉLEZ CAVERO

**ACTITUDES GESTUALES EN LA ICONOGRAFÍA DEL
ROMÁNICO PENINSULAR HISPANO**

EL SUEÑO, EL DOLOR ESPIRITUAL Y
OTRAS EXPRESIONES SIMILARES



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
2007

© **Universidad de León** - Secretariado de Publicaciones
© **Alicia Miguélez Cavero**
ISBN: 84-9773-
Depósito Legal: LE-2007-
Diseño y maquetación: José Luis Torices Sorribas
Impresión: Univerdidad de León - Servicio de Imprenta

*Der Zeit ihre Kunst
Der Kunst ihre Freiheit*

Viena, edificio de la Secession

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	
II. EL SUEÑO Y SU REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA	
A. EL CONCEPTO DE SUEÑO: DE LA ANTIGÜEDAD AL MEDIEVO.	
1. Posición del cristianismo ante los sueños.....	
2. La tipología de los sueños.....	
3. Los sueños y el Imperio Bizantino	
4. El siglo XII: el renacimiento de los sueños	
5. La representación del sueño en las manifestaciones artísticas	
B. EL GESTO DEL SUEÑO EN EL ÁMBITO RELIGIOSO	
1. La Biblia.....	
1.1. El Antiguo Testamento	
La representación de los sueños y visiones.....	
Los personajes dormidos	
1.2. El Nuevo Testamento.....	
Ciclo de la Infancia de Cristo.....	
Ciclo de la Vida Pública de Cristo.....	
Ciclo de la Pasión de Cristo	
2. Temas hagiográficos: el sueño de los santos	
C. EL GESTO DEL SUEÑO EN EL ÁMBITO PROFANO	
1. El sueño de reyes antes de una batalla	
D. EL MUNDO FUNERARIO: EL SUEÑO ETERNO, RELIGIOSO Y PROFANO	

III. EL DOLOR Y SU REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA	
A. EL CONCEPTO DE DOLOR: DE LA ANTIGÜEDAD AL MEDIEVO	
B. EL GESTO DEL DOLOR EN EL ÁMBITO RELIGIOSO.....	
1. La Biblia.....	
1.1. El Antiguo Testamento	
Los condenados: Adán y Eva.....	
Daniel en el foso de los leones.....	
1.2. El Nuevo Testamento.....	
Ciclo de la Infancia de Cristo.....	
Ciclo de la Vida Pública de Cristo.....	
Ciclo de la Pasión de Cristo	
2. Temas hagiográficos: el dolor de los santos.....	
C. EL GESTO DEL DOLOR EN EL ÁMBITO PROFANO	
1. El Dolor ante la muerte: el mundo funerario.....	
2. El Dolor físico	
IV. LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DEL GESTO	
V. CONCLUSIONES	
VI. APÉNDICES	
A. FUENTES NARRATIVAS	
B. BIBLIOGRAFÍA	
VII. ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS	
VIII. ÍNDICE DE FIGURAS.....	
XI. ÍNDICE DE LÁMINAS.....	
X. LÁMINAS.....	

PRÓLOGO

El contenido del presente libro es reflejo de un destacado conocimiento del arte medieval. Nos pone en contacto con interesantes planteamientos capaces de analizar el románico de forma amplia y ofrece, al mismo tiempo, unas perspectivas de gran interés por lo novedoso de sus propuestas, ya que se vinculan tales análisis con ámbitos que rebasan el románico peninsular hispano y lo incardinan con el panorama artístico europeo del momento.

Es indudable que cuanto más se profundiza en las consideraciones de cualquier período artístico del medievo, las aproximaciones a los contenidos se dilatan, se pueden percibir nuevas visiones y calar, en profundidad, en el pensamiento del arco temporal en el que se indaga. Todos estos conceptos se hacen particularmente visibles cuando gracias a una sólida preparación se acomete tal empresa.

Por otro lado, el título de esta obra remite a un tema que, en este momento, está de gran actualidad. Es evidente que para realizar un estudio de estas características se requiere, ciertamente, una paciente labor de campo y una primera toma de contacto con las obras conforme a una práctica formalista; hasta aquí sólo se percibirían los gestos de los miembros del cuerpo: “de manos, pies, brazos, etc.”, pero esto no es suficiente. Resulta imprescindible adentrarse en la significación de las formas, matizar y distinguir bien conceptos fundamentales y opuestos muy arraigados en la cultura medieval, tales como: gesto/gesticulación y que en el pensamiento de aquel tiempo se entendía como consecuencia del antagonismo

orden/desorden. Es así como se puede comprender el contenido intrínseco de las formas gestuales y conocer las emociones, los sentimientos y las sensaciones que un determinado gesto representa.

Para todo ello es absolutamente necesario, además, adentrarse en el conocimiento del papel de los gestos y de las actitudes en otros campos científicos del mundo medieval, tales como la filosofía, la literatura o la historia de las mentalidades, en un mundo cuyas raíces se han buscado en la civilización griega. Por otro lado, los gestos fueron una forma de expresión humana no-verbal que pasó a formar parte de las representaciones artísticas. Las valoraciones gestuales en esas imágenes esculpidas o pintadas llegaron a crear un lenguaje codificado muy complejo, por lo que un gesto podía tener varias lecturas simbólicas. A toda esta herencia hay que sumar, ya en la Edad Media, la adaptación y nuevo significado que el pensamiento cristiano confirió a los diferentes temas iconográficos.

Nos hallamos, por tanto, ante una aportación de singular importancia para el mejor conocimiento del románico peninsular y de las formas iconográficas, favorecidas por actitudes gestuales no siempre fáciles de entender, pues su mensaje muchas veces puede quedar oculto para un espectador del siglo XXI. Es este un trabajo que nos acerca, no sólo al conocimiento y al mensaje del pasado mediante los gestos que adoptan los personajes, sino que es, al mismo tiempo, un ejemplo a seguir en cuanto a sistematización y dominio de los recursos artísticos y de conocimientos textuales y bibliográficos.

A este estudio serio y profundo, escrito con rigor científico, se une una serie de imágenes que ayudan a la mejor comprensión del tema.

Nos congratula que la Universidad de León incluya, en su ya dilatada nómina de publicaciones, un trabajo de estas características fruto del esfuerzo e ilusión de uno de sus noveles investigadores.

Etelvina Fernández González

I. INTRODUCCIÓN

Hemos titulado este trabajo “Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares”¹. Ante este epígrafe, nuestro objetivo es analizar los diversos gestos, posturas y actitudes que se utilizaron durante la época románica, y en la Península Ibérica, para expresar dos situaciones bien distintas: el estado del sueño y el sentimiento de dolor. Como veremos, para ambos temas iconográficos existió un gesto que aludía tanto a una como a otra situación, dependiendo de la escena y del contexto representado.

Por otro lado, el arco temporal en el que nos desenvolvemos abarca desde aproximadamente el año 1000, con un prólogo que recoge tradiciones anteriores, hasta los inicios del gótico en el siglo XIII, momento en el que se da un cambio estético y de concepto en el arte. Sin embargo, en ocasiones haremos alguna incursión en momentos posteriores, principalmente en la iconografía de época gótica, para señalar la evolución que se produce en lo relativo a algún tema o motivo determinado.

Para llevar a cabo este estudio hemos realizado, en primer lugar, un trabajo de campo consistente en una labor de rastreo de obras artísticas que constituirían

¹ Este trabajo no habría sido posible sin la dirección de la Prof. Dra. Dña. Etelvina Fernández González que, con su supervisión, ha hecho posible que el mismo salga a la luz. También han sido de gran utilidad los consejos y aportaciones científicas realizadas por D. Manuel Valdés Fernández, D. Manuel Antonio Marcos Casquero, Dña. María Victoria Herráez Ortega, D. Jesús María Nieto Ibáñez y D. Fernando Galván Freile, a los que agradezco su inestimable ayuda, así como a los demás miembros del Departamento de Patrimonio Artístico y Documental de la Universidad de León.

finalmente un *corpus* de imágenes pertenecientes a los campos de escultura, pintura, miniatura y otras artes aplicadas. Estas obras pertenecen tanto al arte medieval, europeo e hispano, como al mundo antiguo, fuente primordial de muchos de los modelos, fórmulas y motivos utilizados por los artistas de época románica. A partir de este *corpus* hemos incluido en el trabajo una selección de obras, elegidas siguiendo una serie de criterios que van desde los temas tratados a la calidad plástica y la propia importancia de las obras dentro del contexto en el que fueron realizadas.

En segundo lugar, hemos realizado una lectura y análisis de diversos textos de carácter literario, patristico o estético, de los dos períodos históricos que hemos señalado, la Antigüedad y el Medievo.

Ambos aspectos nos han permitido, finalmente, establecer unas líneas de trabajo determinadas y, al mismo tiempo, llegar a unas conclusiones que, en ningún caso, consideramos definitivas o cerradas, sino que intentaremos desarrollar y profundizar en futuras investigaciones.

Este título, por otro lado, remite a un tema que, en estos momentos, está de gran actualidad. Prueba de ello son, por una parte, el gran número de publicaciones que, desde hace unos años, están apareciendo en torno al estudio e investigación sobre los gestos, la gesticulación y las actitudes en todos los campos de estudio de la civilización medieval: filosofía, literatura, arte, historia de las mentalidades etc; y, por otra parte, la constante celebración de cursos y congresos sobre estos aspectos².

² En noviembre de 2003 se celebró en Lisboa el encuentro “O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval”, organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nova. Posteriormente, en abril de 2004, la Settimana que se celebra anualmente en Spoleto (Italia) reunió a una serie de especialistas e investigadores bajo el epígrafe “Comunicare e significare nell’alto medioevo”. Por último, en julio de 2006, el congreso internacional sobre cultura medieval que se celebra anualmente en Leeds (Inglaterra) gira, de nuevo, en torno a este mismo tema, con el título “Emotion and Gesture”.

En realidad, no se trata de un tema completamente nuevo en los estudios sobre la civilización medieval. Durante todo el siglo XX han ido surgiendo obras y estudios sobre estos aspectos. Sin embargo, ha sido sobre todo a partir de la década de los años 90 cuando las publicaciones sobre este tema han comenzado a surgir de manera más abundante. En la historiografía europea más reciente existen ya varias monografías dedicadas al estudio de los gestos y su representación artística en la iconografía medieval. Destacamos los estudios de dos autores, básicos para el tratamiento de los gestos en esta época, ambos procedentes de la historiografía francesa, pero que siguen líneas de trabajo diversas. Por un lado estarían las obras de F. GARNIER, *Le langage de l’image au Moyen Age. Signification et symbolique*, Tours, 1995 e ID., *Le langage de l’image au Moyen Age II. Grammaire des gestes*, París, 2003. Por otro lado está la obra de J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes dans l’Occident médiéval*, París, 1990. Para M. Castiñeiras, las obras de estos dos autores, así como el renovado interés hacia los gestos en el estudio de la imagen medieval, se podrían situar en la línea de los modelos lingüísticos de la antropología y de la cinésica americana. Véase sobre esto M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, 1998, p. 26, n. 11.

Aunque desde una perspectiva muy diferente, algunos autores procedentes de la historiografía alemana han contribuido también al estudio de los gestos en el mundo medieval. Son significativos, en este sentido, los estudios de G. Althoff, que ha incluido frecuentemente el análisis de los gestos y la comunicación simbólica en sus estudios históricos sobre los rituales o los conflictos políticos y bélicos. Destacan, entre otras, las siguientes obras: G. ALTHOFF, *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*, Darmstadt, 1997; ID., *Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter*, 2003. ID.,

El término “gesto”, procedente del latín *gestus*, podemos definirlo como un movimiento del cuerpo humano³. Junto a este término, y derivado de él, aparece el de “gesticulación”, en latín *gesticulatio*, que indica una acción exagerada y excesiva⁴. La relación y, al mismo tiempo, distinción, entre ambos conceptos fue fundamental en la Edad Media. Para J.-C. Schmitt, en la cultura medieval la oposición gesto/gesticulación (*gestus/gesticulatio*) es consecuencia del antagonismo orden/desorden. Mientras que el gesto tuvo un valor positivo, la gesticulación excesiva tenía siempre una connotación negativa, y era considerada propia de las capas y grupos sociales más bajos: histriones, prostitutas, libertinos etc⁵. Para ser

“Herrschaftsausübung durch symbolisches Handeln oder : Möglichkeiten und Grenzen der herrschaft durch Zeichen”, *Atti delle LII Settimane di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo : Comunicare e significare nell'alto Medioevo, 15-20 aprile 2004*, tomo primo, Spoleto, 2005, pp. 367-393.

En el ámbito peninsular hispano no se ha realizado todavía un estudio exhaustivo acerca de estos aspectos. Sin embargo, el gesto principal que vamos a analizar en este trabajo ha sido tratado por el profesor M. Núñez Rodríguez. Éste lo ha estudiado en relación con el gesto adoptado por los tres yacentes del Panteón Real de la catedral de Santiago de Compostela. Además, ha puesto de manifiesto en varios de sus trabajos la importancia de distinguir entre los conceptos de *gestus* y *gesticulatio*. Entre las obras del profesor Núñez destacamos: M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “Del mundo de la fe al mundo de los sentidos (siglos XII-XIII)”, *Vida y peregrinación*, La Rioja, 1993, pp. 151-168; ID., *El refectorio del Palacio de Gelmírez*, Santiago, 1998; ID., *Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral compostelana*, Santiago, 1999. A estos trabajos hemos de añadir que, recientemente, una autora española, aunque en una publicación francesa, ha realizado un “estado de la cuestión” sobre la representación de los gestos en la iconografía occidental. Véase R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Geste”, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale* (dirigido por X. Barral i Altet), Rennes, 2003, pp. 410-411.

Por otro lado y, a propósito de la bibliografía citada en este trabajo, queremos señalar que hemos incluido aquellas obras que, previamente, hemos revisado; además, somos conscientes de que, seguramente, nos faltan obras que no conocemos y que pueden ser importantes para el estudio del tema que hemos propuesto.

³ Así lo señala M. MOLINER, voz “gesto”, *Diccionario de uso del español*, Madrid, 1983, vol. I, p. 1396: “gesto. (Del lat. <gestus>, movimiento del cuerpo, deriv. también de <gerere>)”.

Como movimientos y actitudes del cuerpo define también los gestos J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes...*, p. 14.

En la misma línea F. Garnier señala que “le terme geste s'applique au mouvement d'une ou de plusieurs parties du corps, qui accomplit une action ou manifeste des dispositions intérieures”. Véase F. GARNIER, *Le langage... Signification et symbolique*, p. 43.

Por su parte, K. Thomas señala que el término gesto incluye todo tipo de movimiento corporal o postura (incluyendo la expresión facial) que transmite un mensaje al observador: “In this sense gesture includes any kind of bodily movement or posture (including facial expression) which transmits a message to the observer”. Véase K. THOMAS, “Introduction”, *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to Present Day* (edited by Jan Bremmer and Herman Roodenburg), Cambridge, 1991, p. 1.

⁴ M. MOLINER, voz “gesticulación”, *Op. cit.*, p. 1396: “gesticulación. Acción de gesticular”; ID., voz “gesticular”, *Op. cit.*, p. 1396: “gesticular. (implica generalmente exageración). Hacer gestos”.

⁵ Véase J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes...*, p. 30; V. DÍAZ-CORRALEJO, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, 2004, p. 15.

Es interesante también la distinción entre gesto y postura. Aunque ambos se refieren a la posición y movimiento del cuerpo en el espacio, R. Firth señala que mientras que el gesto tiene un valor semántico, expresa emociones, sentimientos etc., la postura expresa únicamente necesidades físicas, es neutral semánticamente. Sin embargo, Firth sugiere que, en algunos casos, la postura puede llegar a ser tan expresiva como el gesto. Sobre estos aspectos véase R., FIRTH, “Postures and gestures of Respect”, *Echanges et Communications. Mélanges offertes à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire* (ed. Jean Pouillon and Pierre Maranda), The Hague, 1970, p. 189.

Por su parte, F. Poyatos distingue entre gesto, manera y postura. Este autor indica que los gestos son “movimientos conscientes o inconscientes principalmente con la cabeza, la cara sólo (incluyendo la mirada) o las extremidades, dependientes o independientes del lenguaje verbalparalingüístico, alternando con él o

considerado virtuoso, el gesto debía cumplir dos condiciones: la modestia, es decir, la mesura; y la *humilitas*, la humildad, que era contraria a la soberbia⁶.

Por otra parte, debemos distinguir, en todo momento, entre dos tipos de gestos⁷. Por un lado, y según su forma, encontramos los gestos de los miembros del cuerpo: de las manos, los brazos, las piernas, los pies etc. Por otro, y según su significado, nos encontramos con gestos que representan emociones, sentimientos, sensaciones, acciones, etc.

Asimismo, hemos de advertir que existe una cierta contradicción entre la característica estática propia de la imagen y el movimiento intrínseco a todo gesto⁸. Éste es, en principio, dinámico, mientras que las imágenes esculpidas o pintadas son estáticas. Sin embargo, debemos señalar que, en la civilización medieval, los gestos estaban fuertemente codificados, de manera que, en muchas ocasiones, ofrecían varias lecturas, desde la más convencional hasta la más simbólica. A ello hemos de añadir que, en una sociedad fundamentalmente analfabeta, las imágenes y, por tanto los gestos que en ellas se representaban, jugaban un papel importante en la comunicación⁹.

simultáneamente y que constituyen una forma principal de comunicación”; las maneras “son más o menos conscientes y más o menos dinámicas, principalmente aprendidas y ritualizadas socialmente según un conetexto situacional, alternando también con las palabras o simultáneas a ellas”; las posturas, en cambio, son “estáticas (pues lo que puede hacerlas <moverse> será la manera o el modo) e igualmente conscientes o inconscientes, también ritualizadas y, como en el caso de las maneras, menos utilizadas como formas de un repertorio comunicativo, aunque, a semejanza de los gestos y las maneras, comunican de todas formas el sexo, la posición social, el origen cultura, el estado de ánimo etc”. Sobre estas teorías véase el capítulo que F. Poyatos dedica a la Kinésica y sus características en F. POYATOS, *La comunicación no verbal*, vol. 2, Madrid, 1994, pp. 185-233, especialmente p. 201.

⁶ *Ibidem*, p. 16. Véase también J. LE GOFF y N. TRUONG, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Mayenne, 2003, p. 161.

Sobre la relación entre las virtudes y los gestos véase el trabajo de J.-C. SCHMITT, “The Ethics of Gesture”, *Fragments for a History of the Human Body* (edited by Michel Feher with Ramona Naddaff and Nadia Tazi), Part Two, Urzone, 1989, pp. 128-147. Este autor realiza una evolución sobre la consideración moral y ética de los gestos y su relación con las virtudes y los vicios desde la tardoantigüedad hasta el siglo XIII. Mientras que en época tardoantigua los gestos se asimilaban positivamente al sistema de las cuatro virtudes, en la Alta Edad Media el término *gestus* fue desapareciendo al tiempo que los autores comenzaban a relacionar el uso del cuerpo humano con los vicios, en lugar de con las virtudes. Esta situación cambió de nuevo en el siglo XII. Para J.-C. Schmitt en esta centuria se produjo un redescubrimiento de los gestos como objeto de pensamiento y de consideración moral.

Sobre las virtudes y su representación en el arte en época medieval véase la obra de A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of Virtues and Vices in Medieval Art*, New York, 1964.

⁷ Esta distinción la encontramos en J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes...*, p. 22-3.

⁸ Véase J.-C. SCHMITT, “Gesti”, *Enciclopedia dell’arte medievale*, t. VI, Roma, 1995, p. 590. Por esta razón, E. Gombrich señala que debido a que “el arte detiene el movimiento, los gestos que puede representar sin ambigüedad son limitados”. Véase E. GOMBRICH, “Gesto ritualizado y expresión en el arte”, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, 2000, p. 68.

⁹ V. Díaz-Corrales señala que los mensajes transmitidos a la población eran, fundamentalmente, de tipo audiovisual. Esto se debe a que los textos escritos sólo podían ser descifrados por una parte minoritaria de la sociedad, principalmente el estamento religioso. V. DÍAZ-CORRALES, *Op. cit.*, p. 11.

Por otra parte, el proceso mediante el cual los gestos pasaron de ser un medio de comunicación no-verbal en la vida de los seres humanos, a ser codificados y cristalizados en las representaciones artísticas, fue lento y complicado. Para S. Settis esta evolución pasó por tres momentos importantes: la vida, el teatro y la figura (es decir, la imagen). El punto de partida serían los gestos realizados en la vida real, que, ya en la civilización griega, fueron imitados en las representaciones teatrales, en las que muchas veces estas actitudes fueron exageradas, llegando incluso a ser grotescas, de ahí el surgimiento del concepto de gesticulación. El punto de llegada sería la imagen-signo, la plasmación en las imágenes de un lenguaje gestual ya conocido y susceptible de ser asimilado por la sociedad¹⁰.

Además del teatro, otro de los contextos en el que los gestos, ya en el mundo antiguo, ocuparon un papel primordial, fue en el campo de la retórica. Cuando un orador romano pronunciaba un discurso ante su audiencia, se comunicaba con ella a través de la palabra, un lenguaje verbal, y de los gestos, un lenguaje no-verbal. G. S. Aldrete señala que los mensajes transmitidos mediante los dos tipos de lenguaje podían ser idénticos, complementarios o diferentes¹¹. Por esta razón, todos los estudiantes de retórica romanos dedicaban una parte del aprendizaje de esta disciplina a lo que se denominaba la *actio*, y que comprendía el estudio del tono de voz y de los gestos a emplear¹².

¹⁰ Sobre estos aspectos véase S. SETTIS, "Immagini della meditazione, dell' incertezza e del pentimento nell' arte antica", *Prospettiva* 2 (1975), p. 16. Sobre la relación entre los gestos, el teatro y la iconografía véase C. R. DODWELL, *Anglo-Saxon gestures and the Roman stage*, Cambridge, 2000.

Para E. Gombrich, las raíces del gesto estarían en el ritual, es decir, que el paso intermedio entre la acción y el arte tendría lugar en el ritual. Además, establece que la conducta ritual que más influyó en la representación iconográfica de los gestos expresivos sería el duelo por los muertos. Sobre estos aspectos véase E. GOMBRICH, "Gesto ritualizado...", pp. 74-75.

Para A. Chastel las primeras imágenes figurativas representan lo sagrado mientras que, en un segundo momento, se procede a representar lo profano. En ambos casos, sin embargo, el artista hace uso de los gestos, relacionados con la liturgia para los temas sagrados y en relación con el teatro, la pantomima y la oratoria para aquellas iconografías propias de lo profano. Véase A. CHASTEL, "El arte del gesto en el Renacimiento", *El gesto en el arte*, Madrid, 2004, pp. 34-35.

Por su parte, M. Castiñeiras propone que la aparición de un arte figurativo basado en el lenguaje corporal estuvo en la *choreía* de la Grecia arcaica, es decir, en la unidad de la poesía, la música y la danza. A partir de este momento, según Castiñeiras "se desarrolló un amplio y codificado repertorio de gestos que expresaban las distintas emociones del hombre y a cuya memoria acudieron constantemente los artistas y poetas de siglos posteriores". Sobre esto véase M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Introducción al método...*, p. 25.

¹¹ G. S. ALDRETE, *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, Baltimore-London, 1999, p. 6. Para el estudio de los gestos en diversas facetas y campos de la cultura antigua véase también R. BRILLIANT, *Gesture and Rank in roman art: the use of gestures to denote status in roman sculpture and coinage*, New Haven, 1963 y G. W. BAKEWELL, y J. P. SICKINGER, (eds.), *Gestures. Essays in ancient history, literature and philosophy presented to Alan L. Boegehold*, Oxford, 2003.

¹² Entre los manuales de retórica romanos hemos de destacar el de Quintiliano, *Institutio Oratoria*, y las tres obras del hombre considerado el más grande orador romano, M. T. Cicerón, que escribió *De Oratore*, *Brutus* y *Orador*. Quintiliano dedica el capítulo tercero del libro XI de su obra a estudiar los diferentes gestos que todo buen orador debe conocer y utilizar en sus discursos. Ofrece una especie de código de reglas sobre su utilización y describe los gestos de cada parte del cuerpo. Muchos de los gestos analizados por Quintiliano,

De esta manera, aquellos gestos utilizados en diversas facetas de la vida cotidiana del mundo antiguo (el teatro, la retórica etc), fueron empleados por los artistas para expresar en sus obras las acciones, sentimientos y emociones requeridas por los distintos temas iconográficos que debían representar. El mundo medieval, posteriormente, los heredó, transformándolos y adaptándolos a su concepción cristiana.

Estos aspectos, aplicados a la representación gráfica del sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares, serán los que analizaremos en este trabajo.

presentes y codificados ya en las imágenes del arte antiguo, fueron heredados por la iconografía medieval. Véase QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Institutionis Oratoriae*, traducción y comentarios de A. Ortega Carmona, Salamanca, 1996. Sobre los gestos de los actores y oradores romanos véase también el estudio de F. GRAF, "Gestures and conventions : the gestures of Roman actors and orators", *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day* (edited by Jan Bremmer and Herman Roodenburg), Cambridge, 1991, pp. 36-58.

II. EL SUEÑO Y SU REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

A. EL CONCEPTO DE SUEÑO: DE LA ANTIGÜEDAD AL MEDIEVO

En nuestro estudio sobre el sueño y los gestos utilizados en la representación artística de éste en el románico peninsular, hemos de señalar, desde el primer momento, una particularidad que afecta a la propia terminología de la palabra sueño. En español, cuando hablamos del sueño, podemos referirnos a dos conceptos, relacionados entre sí, pero que designan aspectos distintos. En primer lugar estaría el acto de dormir, al que denominamos sueño; y en segundo lugar estaría el conjunto de imágenes o vivencias que el ser humano tiene cuando está durmiendo, y al que también llamamos sueño (sueños en plural)¹³.

La *Gran Enciclopedia Larousse* ofrece dos definiciones de este término que nos terminan de aclarar esta dicotomía de significados. Primeramente, define el sueño

¹³ Está unión de dos conceptos distintos bajo el único término de “sueño” no aparece en latín, donde se distingue entre el *somnus*, es decir, el estado o acto de dormir, y *somnium*, en plural *somnia*, que se refiere a lo vivido durante el estado del sueño. Esta distinción aparece reflejada en M. MOLINER, voz “Sueño”, *Op. cit.*, vol. II, p. 1225, que define el término sueño como una “Mezcla del lat. <somnus>, acción de dormir, y su deriv. <somnium>, cosa imaginada durmiendo, del gr. <hypnos>”.

La diferencia existente en latín entre estos dos aspectos, si bien no la tomó el español, sí lo hicieron otros idiomas herederos de él. Así, el francés distingue entre *sommeil*, acción de dormir, y *rêve*, las imágenes vividas; por su parte, el portugués presenta dos términos casi idénticos: *sono* sería el estado en el que se encuentra el ser humano mientras duerme, y *sonho* las escenas que se le representan en este estado. Sobre este aspecto en francés véase J.-C. SCHMITT, “L’iconographie des rêves”, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, s.l., 2002, pp. 297-321 (se trata de una reimpresión de “Bildhaftes Denken: die Darstellung biblischer Träume in mittelalterlichen Handschriften”, A. Paravicini Bagliani y G. Stabile (eds.), *Träume im Mittelalter. Ikonologischen Studien*, 1989, pp. 9-29).

como el “estado funcional periódico del organismo, y especialmente del sistema nervioso, durante el cual el estado de vigilia queda suspendido y la reactividad a los estímulos está disminuida”¹⁴. Posteriormente, recoge otra definición según la cual el sueño consiste en una “serie de escenas o sucesos que alguien se representa mientras duerme”¹⁵. Por tanto, podemos deducir que, en español, el sueño es un acto o estado en el que el ser humano, de manera inconsciente, ve o vive una serie de imágenes que no son reales, sino que proceden de su propia imaginación, vivencias, preocupaciones, etc¹⁶.

La interpretación de estas escenas, así como el propio estado del sueño, han sido objeto de estudio y han suscitado el interés de la humanidad en todas las épocas de su historia. Las diferentes culturas han intentado comprender el significado de estos sucesos y, de la misma manera, los han utilizado según sus propios intereses y objetivos¹⁷. Tanto las fuentes artísticas como las literarias dan buena prueba de ello.

En las fuentes literarias, tanto en el mundo antiguo como en el medieval, encontramos muy pocas alusiones a sueños personales¹⁸; los diferentes autores relatan casi siempre los acaecidos a terceras personas, a personajes importantes en

¹⁴ voz “Sueño”, *Gran Enciclopedia Larousse*, vol. 22, Barcelona, 1993, p. 10453.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ya en el mundo griego era conocido que, durante los sueños, se produce muchas veces una repetición de las preocupaciones y actividades llevadas a cabo durante los momentos de vigilia. Sobre este aspecto véase: L. GIL FERNÁNDEZ, “Los ensueños de griegos y romanos: esbozo de tipología cultural”, *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana* (coord. Ramón Teja), Aguilar de Campoo, 2002, p. 16.

Por otro lado, Lactancio, autor del siglo IV, cita en el libro I de su *Instituciones divinas* a Lucilio, que compara las estatuas con los sueños, diciendo que ambos son ficción: “22. 13 (...) De la misma forma que los niños creen que todas las estatuas de bronce tienen vida y son hombres, así éstos toman por verdaderos los sueños inventados y creen que hay un corazón en las estatuas de bronce”. Véase LACTANCIO, *Instituciones Divinas*, introducción, traducción y notas de E. Sánchez Salor, Madrid, 1990, p. 157. Esta cita la recoge D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1989, p. 323.

¹⁷ Ya en Egipto y Mesopotamia existieron adivinos encargados de interpretar los sueños de faraones, reyes o caudillos militares. En el mundo heleno citamos el tan conocido oráculo del santuario de Apolo en la ciudad de Delfos. Entre las fuentes escritas grecorromanas que se conservan sobre este tema debemos citar la conocida obra de Artemidoro, el *Onirocrítico*, escrita en el siglo II d. C., y consagrada a la interpretación de los sueños. Sin embargo, no conservamos ninguna copia de esta obra de época medieval, por lo que generalmente se considera que pudo carecer de difusión en el mundo medieval occidental. Ya en el siglo XV, como consecuencia del interés surgido por las ciencias ocultas y la oniromancia, comenzó a conocerse. Sobre este aspecto véase ARTEMIDORO DE DALDIS, *El libro de la interpretación de los sueños*, edición de M. Carmen Barrigón Fuentes y Jesús M. Nieto Ibáñez, Madrid, 1999, pp. 50-51. De esta obra existe otra edición en español igualmente interesante: ARTEMIDORO, *La interpretación de los sueños*, introducción, traducción y notas de E. Ruiz García, Madrid, 1989. Véase también E. RUIZ GARCÍA, “Artemidoro y la arqueología del saber oniocrítico”, *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana* (coord. Ramón Teja), Aguilar de Campoo, 2002, pp. 29- 50.

Para una visión general de los sueños en el mundo antiguo véase J. S. HANSON, “Dreams and Visions in the Graeco-Roman World and Early Christianity”, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.23.2. *Vorkonstantinisches Christentum: Verhältnis zu römischem Staat und Heidnische Religion* (herausgegeben von W. Haase), Berlin-New York, pp. 1395-1427.

¹⁸ L. GIL FERNÁNDEZ, *Op. cit.*, p. 19. Entre las excepciones, este autor cita los sueños de Jenofonte, Cicerón, Elio Aristides y Plinio el Joven entre los autores clásicos, y san Jerónimo entre los cristianos.

De la misma manera, en la Edad Media, el arte no reproduce los sueños de los propios artistas. No será hasta Albrecht Dürer, en 1525, cuando el artista exprese artísticamente un sueño personal. Sobre este aspecto véase J.-C. SCHMITT, “L’iconographie...”, p. 342.

momentos críticos de su vida. A ello podemos añadir que, también en ambos períodos, los sueños normalmente están reservados a personas de alto rango, bien social, bien militar. En el mundo antiguo podemos encontrar los sueños de faraones, emperadores o personajes relacionados con el ejército. Para Kragelund esto es consecuencia de la obsesión que, ya desde Homero, tuvo la Antigüedad respecto a cuestiones de jerarquía. Por esa razón, en principio, sólo hombres de importancia podían tener sueños importantes¹⁹. Incluso en las primeras épocas de la república romana, los sueños de los magistrados con *imperium* necesitaban ser corroborados (*somnio comprobato*). Esto, sin embargo, no quiere decir que los romanos “soñaran” menos que los griegos u otras culturas anteriores o contemporáneas, sino que, como señala Kragelund, el tipo de religión estatal y el sistema político romanos no favorecían demasiado la celebración de este tipo de experiencias²⁰.

Aún así, fue en el mundo romano donde se sentaron las bases de un tipo de sueño, de carácter político, que tendría una enorme trascendencia en el mundo medieval, en general, y en el campo artístico en particular. Se trata de los *somnia imperii*, un tipo de visiones que tienen lugar antes de las batallas y en el transcurso de las cuales al personaje que está soñando se le profetizan la victoria o la derrota, generalmente por parte de un dios²¹. Aunque este tipo de visiones aparece tanto en el ámbito de las monarquías orientales como en el mundo helenístico y la República y el Imperio romanos, los investigadores suelen conceder al general romano Sila el papel de instaurar este tipo de sueños como forma de legitimación de poder ante el pueblo²². A partir de Sila, los *somnia imperii* se convierten, en muchos casos, en motivo imprescindible antes de una batalla y serán utilizados por numerosos emperadores, desde Augusto a Constantino, para acreditar las decisiones políticas tomadas o las acciones de carácter militar²³.

Durante la época de Constantino, los *somnia imperii* adquirieron un papel todavía más relevante. Este emperador tuvo un primer sueño en el año 310²⁴. Con él trató de justificar sus acciones tras la muerte del general Maximiliano. Sin embargo,

¹⁹ P. KRAGELUND, “Dreams, Religion and Politics in Republican Rome”, *Historia* 50.1 (2001), p. 79.

²⁰ *Ibidem*, pp. 86-88. Para este autor, la elite romana fue escéptica a los sueños de tipo político hasta finales del siglo II a. C.

²¹ L. GIL FERNÁNDEZ, *Op. cit.*, p. 21. Este autor encuadra estos sueños en lo que él denomina la categoría de “la señal decisiva”, mediante los cuales se anuncia una victoria, una derrota, se puede recibir un aviso salvador ante un peligro determinado, se puede llegar a descubrir lo oculto o pueden dar origen a una conversión religiosa.

²² En el año 88 a. C., y para justificar su golpe militar, Sila reconoció haber tenido un sueño durante el cual una diosa le había entregado un rayo con el que derrotaría a sus enemigos. Sobre estos aspectos véase P. KRAGELUND, *Op. cit.*, pp. 92-95; y V. ESCRIBANO PAÑO, “La primera visión de Constantino (310)”, *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana* (coord. Ramón Teja), Aguilar de Campoo, 2002, p. 86.

²³ Sobre este tipo de sueños en vísperas a las batallas, así como otros tipos de sueños de los emperadores romanos véase la obra de G. WEBER, *Kaiser, Träume und Visionen in Prinzipat und Spätantike*, Stuttgart, 2000.

²⁴ *Ibidem*, pp. 83-94.

sería en el año 313 cuando se produjera el sueño decisivo. En la víspera de la batalla de Puente Milvio, en la que Constantino se enfrentó a Majencio, el emperador tuvo un sueño en el que vio la cruz que le llevaría a la victoria. Sobre este acontecimiento se ha fijado la tolerancia de éste hacia la nueva religión y la posible conversión del Emperador al cristianismo, hasta culminar, antes de finalizar el siglo, como religión oficial del Imperio²⁵. Por otro lado, y en parte como consecuencia de ello, se produjo una firme alianza entre la política y la religión, entre el Estado y la Iglesia. A partir de entonces, esta unión sería una constante a lo largo de todo el período medieval.

Reyes y emperadores, tanto del Oriente como del Occidente medieval, utilizaron los sueños anteriores a la batalla repetidamente para acreditar su condición de hombres inspirados por Dios en los actos llevados a cabo y, al mismo tiempo, como fórmula para hacerse ver como auténticos sucesores de Constantino, y, en definitiva, del Imperio Romano (*renovatio imperii*)²⁶. Éste es el caso de Carlomagno y, en el ámbito hispano, del emperador Alfonso VII o del rey García VI de Navarra. Para Le Goff²⁷, el cristianismo aceptó el mantenimiento de estos sueños reales, que fueron utilizados para reforzar el prestigio de los monarcas.

Pero, además de los reyes, con la llegada del cristianismo una nueva élite comienza a ser acreedora de sueños: son los santos²⁸. El campo de la hagiografía se vio plagado de sueños en los diferentes momentos de la vida de los santos, lo que sería motivo de inspiración para los artistas medievales.

Existe una tercera fuente, quizá la más importante para el mundo medieval en lo que concierne al sueño y su representación artística. Se trata de *La Biblia*, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, que ofrece un amplio repertorio de

²⁵ Para M. J. Rodríguez Gervás hay una diferencia esencial entre los dos sueños de Constantino: el primero de ellos, narrado por los panegiristas, tiene como finalidad justificar la política imperial de Constantino; en cambio, el segundo de los sueños, narrado por los autores cristianos Lactancio y Eusebio de Cesarea pretende demostrar la necesidad histórica del cristianismo. Sobre esto véase M. J. RODRÍGUEZ GERVÁS, “Los sueños de Constantino en autores paganos y cristianos”, *Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano* (Antigüedad Cristiana 7), Murcia, 1990, pp. 143-150.

Por nuestra parte, creemos que el segundo de los sueños pudo haber sido utilizado con ambas finalidades, la de justificar las acciones militares del emperador y, al mismo tiempo, poner de relieve las características positivas del cristianismo.

²⁶ Sobre la repercusión histórica y artística que tuvo el sueño de Constantino, fundamentalmente en el ámbito peninsular, véase E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Héroes y arquetipos en la iconografía medieval”, *Los Héroes Medievales. Cuadernos del Cemy*, 1 (1993), pp.13-52.

²⁷ J. LE GOFF, voz “Sueños”, *Diccionario razonado del Occidente Medieval* (Jacques Le Goff y Jean Claude Schmitt eds.), Madrid, 2003, p. 756.

²⁸ *Ibidem*, p. 756. También trata este aspecto en ID., *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*, Madrid, 1983, p. 287 (en esta obra, el capítulo dedicado a los sueños es reimpresión de “Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l’Occident médiéval”, *Scoliers* I (1971), que se volvió a imprimir en *Pour un autre Moyen Âge*, París, 1977, pp. 299-306).

sueños de distintos personajes, en diferentes situaciones y diversos momentos²⁹. Entre ellos debemos citar los profetas, herederos de los *vates* de la cultura pagana, quienes, para Cortés Arrese son “los únicos espíritus intelectuales a los que Dios concedió el conocimiento de la futura Encarnación”³⁰. Los profetas juegan un papel decisivo en el mundo bíblico ya que son los encargados de vaticinar y predecir sucesos del futuro gracias a las visiones que les son proporcionadas por Dios. Este papel clave en el desarrollo de muchos pasajes bíblicos es lo que favorece que los profetas tengan una proyección considerable en el campo artístico en general, y en el románico peninsular en particular.

1. POSICIÓN DEL CRISTIANISMO ANTE LOS SUEÑOS

Podemos afirmar que la postura del mundo cristiano ante los fenómenos oníricos es doble³¹. Por un lado, expresa un cierto rechazo hacia ellos, ya que los considera posibles portadores de tentaciones³². Para algunos autores, incluso, el cristianismo impulsó lo que Bravo García ha denominado la “demonización de los sueños”³³, que, sin embargo, fue un proceso lento. Así, en el siglo II d. C. autores como Clemente de Alejandría no muestran todavía una desconfianza exagerada hacia los sueños³⁴.

Por otro lado, el pensamiento cristiano consideró que los sueños eran el medio más indicado que tenía Dios para comunicarse con los hombres, para expresarles sus deseos, mandatos y consejos, lo cual es claramente una herencia del mundo antiguo. En la Biblia encontramos ciertas referencias respecto a la importancia que pueden tener los sueños en momentos determinados. Así, en un pasaje del Antiguo Testamento que narra la historia de José y los dos sueños del Faraón, se nos dice: “Y el que se haya repetido el sueño de Faraón dos veces, es porque la cosa es firme de parte de Dios, y Dios se apresura a realizarla”³⁵.

²⁹ J.-C. SCHMITT, voz “Imágenes”, *Diccionario Razonado del Occidente Medieval* (Jacques le Goff y Jean-Claude Schmitt eds.), Madrid, 2003, p. 367. Este autor señala que las representaciones de los sueños se benefician, principalmente, de un rico repertorio bíblico.

³⁰ M. CORTÉS ARRESE, “Acerca de las visiones y sueños en el arte bizantino”, *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana* (coord. Ramón Teja), Aguilar de Campoo, 2002, pp. 147-8.

³¹ Sin embargo, J. S. HANSON afirma que, en los primeros momentos del cristianismo, el uso de los sueños y las visiones no fue muy distinto del que se le había dado en el período helenístico y en el mundo romano. Véase J. S. HANSON, *Op. cit.*, p. 1425.

³² J. LE GOFF, “Sueños”, p. 752.

³³ A. BRAVO GARCÍA, “Sueños y visiones entre los cristianos bizantinos”, *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana* (coord. Ramón Teja), Aguilar de Campoo, 2002, p. 123.

³⁴ *Ibidem*, p. 131.

³⁵ *Génesis*, 41, 32. La versión bíblica que utilizamos en todo el trabajo es la de *La Biblia. Edición popular*, Madrid, 1993.

Son muchos los autores cristianos y Padres de la Iglesia que se han ocupado de la problemática de los sueños en sus obras. En bastantes casos, conjugando el pensamiento pagano y el cristiano, estos autores pueden ser considerados como “bisagra” o “puente” entre el mundo antiguo y el medieval, así como sus escritos son una fuente básica para conocer el legado que el pensamiento cristiano medieval heredó del mundo antiguo. Entre estos autores, debemos destacar los escritos de Tertuliano, que pueden ser considerados como un claro reflejo de la doble postura que ofrece el cristianismo ante las experiencias oníricas.

Tertuliano, *Quintus Septimius Florens Tertullianus* (Cartago c. 155- *id.* 222), fue el primer escritor cristiano en lengua latina y uno de los primeros Padres de la Iglesia de occidente. De entre las muchas obras que escribió, de tipo apologético, dogmático o moral, encontramos *De Anima*, escrita hacia los años 210-213. Es un estudio de carácter dogmático. Pues bien, en esta obra Tertuliano expone lo que Le Goff ha denominado “un auténtico tratado sobre los sueños”³⁶, y a este tema dedica varios capítulos (del XLIII al XLIX), en los que analiza diversos aspectos de los sueños. En el capítulo XLVII³⁷, Tertuliano establece tres fuentes principales de las cuales el hombre puede recibir sueños:

En primer lugar estarían los demonios, que envían sueños de carácter maligno³⁸. Por lo tanto tenemos aquí la postura cristiana que rechaza los fenómenos oníricos.

En segundo lugar Tertuliano afirma que los sueños pueden provenir de Dios³⁹. Pero, en este caso, se trata de experiencias positivas: lo que Dios envía al hombre son sueños proféticos, que ayudan al ser humano a comprender los designios divinos. Estamos aquí ante la postura cristiana que defiende los sueños como instrumento divino utilizado para comunicarse y darse a conocer a la humanidad.

En tercer lugar Tertuliano añade el alma como fuente de fenómenos oníricos⁴⁰. Relaciona este tipo de sueños con el éxtasis y dice que, mientras el cuerpo duerme, el alma, separada de él y, por tanto, sola, tiene una serie de vivencias⁴¹.

³⁶ J. LE GOFF, “Sueños”, p. 754.

³⁷ TERTULIANO, *De Anima* (ed. J. H. Waszink), en *Quinti Septimi Florentis Tertulliani Opera*, Pars II. Opera Montanistica, Turnholti, 1954, pp. 853-855.

³⁸ *Ibidem*, p. 853 : “1. Definimus enim a daemioniis plurimum incuti somnia, etsi interdum uera et gratiosa, sed, de qua industria diximus, affectantia atque captantia, quanto magis uana et frustatoria et turbida et ludibrosa et immunda (...)”.

³⁹ *Ibidem* : “2. A deo autem, pollicito scilicet et gratiam spiritus sancti in omnem carnem, et sicut prophetaturos, ita et somniaturos seruos suos et ancillas suas, ea deputabuntur, quae ipsi gratiae comparabuntur, si qua honesta sancta prophetica reuelatoria aedificatoria uocatoria, (...)”.

⁴⁰ *Ibidem* : “3. Tertia species erunt somnia quae sibimet ipsa anima uidetur inducere ex intentione circumstantiarum (...)”.

⁴¹ A. BRAVO GARCÍA, *Op. cit.*, p. 131. Para este autor, esta última teoría de Tertuliano recuerda en gran

Esta actitud ambivalente ante los sueños que observamos en los primeros siglos del cristianismo se mantendrá durante buena parte de la época medieval.

Por otro lado, el pensamiento cristiano incorpora al mundo de los sueños y a su representación artística otro elemento que toma, de nuevo, del pensamiento antiguo y que cumple una función esencial en el desarrollo de las experiencias oníricas cristianas. En muchos de los sueños bíblicos, el hombre recibe el mensaje divino gracias a un intermediario, el ángel. Así por ejemplo, en el Nuevo Testamento, José recibe el aviso de huir a Egipto y, posteriormente, de volver a su tierra natal, gracias a la intervención de un ángel. La existencia de estos intermediarios entre la divinidad y los hombres, como decíamos, tiene su origen en el mundo antiguo. En *El banquete*⁴², y por medio del discurso de Diotima, Platón nos expone su pensamiento acerca de los *démones* o genios, seres encargados de, por una parte, transmitir a los dioses las plegarias de los hombres y, por otra, de llevar a los hombres los mandatos de los dioses⁴³. Podemos decir que, en cierta medida, estos demonios son los ángeles que posteriormente aparecerán tan frecuentemente en la iconografía románica advirtiéndolo a diferentes personajes sobre los deseos y designios de Dios.

2. LA TIPOLOGÍA DE LOS SUEÑOS

Sueños, ensueños, visiones, profecías, oráculos etc; todos ellos son experiencias de carácter onírico. Junto a la preocupación por el rechazo o aprobación de estos fenómenos, así como por el origen de su procedencia, los pensadores cristianos también se ocuparon de establecer una tipología de ellos, para lo cual se basaron, de nuevo, en la cultura antigua pagana⁴⁴, transformándola y adecuándola a los parámetros que imponía la nueva religión.

medida “los escritos del joven Aristóteles sobre el alma viajera que, durante el sueño fisiológico, abandona el cuerpo”. No en vano, este autor es un buen conocedor de la cultura y el pensamiento de los filósofos antiguos paganos, muchas de cuyas teorías incorpora a su pensamiento cristiano.

⁴² PLATÓN, *El banquete, o del Amor*, traducción y presentación de L. Gil, Barcelona, 1991.

⁴³ *Ibidem*, p. 79:

“Un gran genio, Sócrates, pues todo lo que es genio está entre lo divino y lo mortal.

Y ¿qué poder tiene? - le repliqué yo

Interpreta y transmite a los dioses las cosas humanas y a los hombres las cosas divinas, las súplicas y los sacrificios de los unos y las órdenes y las recompensas a los sacrificios de los otros (...). La divinidad no se pone en contacto con el hombre, sino que es a través de este género de seres por donde tiene lugar todo el comercio y todo diálogo entre los dioses y los hombres, tanto durante la vigilia como durante el sueño”.

También recoge esta cita A. BRAVO GARCÍA, *Op. cit.*, pp. 125 y 127.

⁴⁴ Sobre las categorías de sueños en el mundo antiguo véase el ya citado trabajo de L. GIL FERNÁNDEZ, *Op. cit.*, pp. 11- 27 y también ID., *Oneirata. Esbozo de oniro-tipología cultural grecorromana*, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, donde analiza algunos tipos de sueños como los prostagmáticos, los premonitorios de la muerte, los eróticos etc.

Entre finales del siglo IV y principios del siglo VII existen varias obras básicas para el conocimiento de este aspecto. Este período histórico es el momento en el que se está fraguando buena parte de los principios y creencias del mundo cristiano, gracias, principalmente, a los escritos de los Padres de la Iglesia. Muchos de estos autores son contemporáneos de la desarticulación del mundo romano, la aparición del Imperio Bizantino y la progresiva instalación de los pueblos bárbaros en el occidente europeo. Pero, al mismo tiempo, son también coetáneos y, además, grandes conocedores, de la cultura del mundo grecorromano, extendida por toda la cuenca mediterránea en sus diversas facetas: filosofía, música, arte, teatro, literatura... Asimismo, estos escritores conviven con otros no convertidos a la fe cristiana, sino seguidores de la religión romana, y que continúan escribiendo obras acordes con sus creencias. Por todo ello, los escritos de los Padres de la Iglesia los encontramos impregnados de esta cultura grecorromana. Serán ellos, en parte, los encargados de transmitir esta herencia al mundo medieval.

Los tres textos teóricos básicos de este período para el desarrollo de una tipología de los sueños son los de Macrobio, Gregorio el Grande e Isidoro de Sevilla⁴⁵.

En primer lugar estaría Macrobio (360- hc 422), autor pagano que escribe un *Commentarius in Somnia Scipionis*, un comentario a la obra de Cicerón sobre el sueño de Escipión⁴⁶. Aunque a lo largo de su comentario le dedica una parte pequeña a la discusión sobre los sueños y su tipología, lo cierto es que la obra de Macrobio es considerada como una de las obras más influyentes de toda la Edad Media en lo que se refiere a los sueños⁴⁷. Será uno de los textos que propiciará, ya en el siglo XII, un renacimiento sobre los sueños⁴⁸.

Este autor distingue cinco tipos de sueños⁴⁹: *somnium*, *visio*, *oraculum*, *insomnium* y *visum*. Las dos últimas categorías, *visum*, una aparición que ocurre entre el sueño y

⁴⁵ Los recoge J. LE GOFF, *Tiempo, trabajo y cultura...*, p. 284.

⁴⁶ Para el estudio de esta obra utilizamos la edición bilingüe MACROBIO, *Comento al <Somnia Scipionis>*, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di M. Regali, Pisa, 1983.

⁴⁷ C. M. CARTY, "The Role of Gunzo's Dream in the Building of Cluny III", *Gesta* XXVII/1-2 (1988), p. 115. Véase también H. SILVESTRE, "Note sur la survie de Macrobe au Moyen Âge", *Classica et Mediaevalia*, 24 (1963), pp. 170-80.

⁴⁸ J. LE GOFF, "Sueños", pp. 752-753.

⁴⁹ MACROBIO, *Commentarius in Somnia Scipionis*, Libro I, cap. 3, 2: "2. omnium quae videre sibi dormientes videntur quinque sunt principales et diversitates et nomina. aut enim est ὄνειρος secundum Graecos quod Latini somnium vocant, aut est ὄραμα quod visio recte appellatur, aut est χρητισμός quod oraculum nuncupatur, aut est ἐνύπνιον quod insomnium dicitur, aut est φάντασμα quod Cicero, quotiens opus hoc nomine fuit, visum vocavit".

la vigilia, e *insomnium*, una especie de pesadilla, no tienen para Macrobio un valor profético y por tanto no deben ser interpretados⁵⁰.

Sin embargo, da gran importancia a los tres restantes tipos de sueños⁵¹: el *oraculum*, que es poco frecuente y que avisa al soñador sobre algo relacionado con el futuro, el *visio*, un sueño profético en el que los acontecimientos futuros son vistos tal y como ocurrirán y que se produce durante el estado de ensoñación, y el *somnium*, que aparece cuando se está dormido y es una experiencia enigmática que requiere ser interpretada; este *somnium* puede ser, a su vez, de varios tipos⁵².

Por su parte, el papa Gregorio I (Roma c. 540- *id.* 604; pontífice entre los años 590-604), también conocido como Gregorio el Grande, relata en sus *Diálogos*⁵³ una serie de sueños de monjes que pueden ser considerados como precedentes o, al menos paralelos, de experiencias similares que tendrán otros monjes medievales posteriores, mediante las cuales se les advierte sobre determinados deseos divinos. Éste es el caso, por ejemplo, del monje Gunzo de Cluny, enfermo, a quien se le aparecen los santos Pedro, Pablo y Esteban, y se le conmina a trasladar al abad Hugo un plan para construir una nueva iglesia, lo que será Cluny III. Como resultado de esta acción, Gunzo quedará sanado⁵⁴.

En cuanto a su pensamiento sobre los sueños, Gregorio el Grande establece que algunas experiencias oníricas se pueden deber, simplemente, a causas fisiológicas o psicológicas. Pero, al mismo tiempo, reconoce que existe otro tipo de fenómenos que tienen un carácter revelador. Sobre éstos, Gregorio advierte que los hombres ordinarios pueden tener dificultades en discernir los sueños verdaderos de los falsos, es decir, los sueños enviados por el demonio, de los sueños procedentes de Dios. Esta dificultad se ve superada cuando el soñador es un santo, que sabe siempre distinguir si un sueño es positivo o negativo⁵⁵.

Por tanto, lo que podemos comprobar en los escritos de Gregorio el Grande es que establece una tipología de los fenómenos de carácter onírico según su origen, como ya había hecho Tertuliano varios siglos antes en *De Anima*. Existen para él sueños procedentes del propio organismo humano, originados por el demonio o bien proporcionados por Dios.

⁵⁰ *Ibidem*, I, 3, 3: “última ex his duo cum videntur, cura interpretationis indigna sunt, quia nihil divinationis adportant, ἐνύπνιον dico et φάντασμα”.

⁵¹ *Ibidem*, I, 3, 8-10.

⁵² *Ibidem*, I, 3, 10: “(...) huius quinque sunt especies. aut enim proprium aut alienum aut commune aut publicum aut generale est”.

⁵³ GREGORIUS I, *Dialogi*, PL, vol. 77.

⁵⁴ C. M. CARTY, “The Role of Gunzo’s Dream...”, p. 113.

⁵⁵ *Ibidem*, p.115.

En tercer lugar, y de gran importancia para nuestro trabajo, ya que se trata de un autor de origen hispano, tenemos la magna obra enciclopédica de Isidoro de Sevilla. Escritor y doctor de la Iglesia, además de obispo de la sede hispalense, san Isidoro (Cartagena o Sevilla c. 560-Sevilla 636) dedicó en sus *Etimologías* varios pasajes a los sueños, las profecías y las visiones⁵⁶. Es en el del libro VII, intitulado “Acerca de Dios, los ángeles y los fieles”, en el que este escritor nos transmite su conocimiento sobre estos fenómenos.

En el capítulo sexto de este libro, al explicar el significado de los nombres de algunos personajes bíblicos, san Isidoro señala que muchos de ellos recibieron sus nombres por “algún presagio”. Éste es el caso, por ejemplo, de Nabucodonosor, que quiere decir “profecía de la botella estrecha”, debido a que tuvo un sueño relacionado con este tema⁵⁷.

Posteriormente, en el capítulo octavo, dedicado a los profetas, explica quienes son éstos y qué papel tan importante juegan en el mundo y pensamiento cristianos como vaticinadores del porvenir⁵⁸. San Isidoro distingue siete tipos de profecía, en función de la forma que tenga el sueño tenido por el profeta: el éxtasis, que define como un arrobamiento de la mente; la visión, durante la cual los profetas ven a Dios mismo, que les comunica algo; el sueño, en el que los profetas ven imágenes relacionadas con su profecía mientras duermen; la nube, como en el caso de Moisés al que Dios se le aparece en forma de una nube; la voz, mediante la cual Dios dice a Abraham que detenga el sacrificio de Isaac; la parábola, y por último, el tipo de profecía característica de muchos profetas, cuando están “llenos del Espíritu Santo”⁵⁹.

De estos siete tipos de profecías, podemos deducir que los dos más importantes son el sueño y la visión. La visión, porque en ella los profetas tienen un contacto directo con Dios, y el sueño, porque durante él los profetas ven aquel acontecimiento o aspecto del que posteriormente hablarán.

Asimismo, Isidoro distingue también tres tipos de visiones: “la que se contempla por los ojos del cuerpo”⁶⁰, “la que se contempla por los ojos del

⁵⁶ ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, edición bilingüe preparada por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, 2 vols., Madrid, 1983.

⁵⁷ *Etimologías*, VII, 6, 80: “Nabucodonosor quiere decir <profecía de la botella estrecha>, al profetizar una señal de este tipo, que cuenta haber visto, a través de un sueño, cosas que iban a ocurrir y que Daniel interpretó (...)”, ISIDORO DE SEVILLA, *Op. cit.*, vol. I, p. 661.

⁵⁸ *Etimologías*, VII, 8, 1: “A lo que los gentiles llaman <vates>, los denominamos nosotros <profetas>, como si dijéramos praefatores, porque predicen y presagian lo que de cierto va a ocurrir en el futuro (...)”, ISIDORO DE SEVILLA, *Op. cit.*, vol. I, p. 665.

⁵⁹ *Etimologías*, VII, 8, 33-36, ISIDORO DE SEVILLA, *Op. cit.*, vol. I, p. 671.

⁶⁰ *Ibidem*, VII, 8, 37, p. 671.

Espíritu”⁶¹ y por último, “la que no se capta ni por los sentidos corporales ni por aquella parte del alma con la que se aprehenden las imágenes de las cosas corporales, sino a través de la intuición mental por la que se contempla la verdad comprendida”⁶², que es imprescindible ya que sin ella las dos primeras pueden conducir a error.

Actualmente, la diferencia esencial existente entre el sueño o ensueño y la visión radica en que, mientras el primero se produce estando dormido, la segunda lo hace mientras se está despierto. Esta distinción, sin embargo, parece que es confusa ya en las fuentes tardoantiguas, lo que es heredado por la Edad Media, que distinguió mal entre ambos fenómenos⁶³.

Por último, hemos de añadir que la obra de las *Etimologías*, y por tanto, las ideas que san Isidoro vertió en ella a modo de compendio del saber universal, tuvieron una enorme difusión en todo el ámbito europeo medieval, llegando a constituirse incluso, como libro de texto en las universidades.

Junto a estos tres escritores, Macrobio, Gregorio el Grande e Isidoro de Sevilla, autores de textos de carácter teórico, básicos para comprender el pensamiento que se forja sobre los sueños en estos siglos de la tardoantigüedad y asentamiento de las bases del mundo medieval, podemos citar también a otros escritores que contribuyeron a la difusión de los fenómenos oníricos, pero de manera literaria. Se trata de escritores que narran relatos de sueños. Entre ellos estarían san Agustín, que relata en *Las Confesiones* el sueño que provoca su conversión al cristianismo, san Jerónimo, que también expone un tipo de relato autobiográfico, o Gregorio de Tours, con sus volúmenes de sueños hagiográficos⁶⁴.

A pesar de la existencia tanto de los textos de carácter teórico como de las narraciones de tipo literario, lo cierto es que durante este período histórico, entre los siglos IV y VII, y durante toda la Alta Edad Media, se produce un empobrecimiento general del mundo de los sueños, sobre todo si es comparado con la difusión que estos tuvieron en las diferentes culturas del mundo antiguo.

⁶¹ *Ibidem*, VII, 8, 38, p. 671.

⁶² *Ibidem*, VII, 8, 40, p. 671.

⁶³ Sobre estos aspectos véase A. BRAVO GARCÍA, *Op. cit.*, 119 y 120-21, donde cita un pasaje de los Hechos de los Apóstoles donde ya no se distingue entre sueño y visión; J. LE GOFF, *Tiempo, trabajo y cultura...*, p. 286, n. 24 y C. M. CARTY, “Dream images, memoria, and the Heribert Shrine”, *Memory and the Medieval Tomb*, edited by Elizabeth Valdez del Alamo with Carol Stamatidis Pendergast, Cambridge, 2000, p. 236, n. 3. Esta diferencia básica entre el sueño y la visión no queda tampoco aclarada en el texto de san Isidoro; aunque sí los distingue como dos tipos de profecía sin embargo no queda claro que la visión se produzca cuando el profeta está despierto.

⁶⁴ J. LE GOFF, “Sueños”, p. 284.

3. LOS SUEÑOS Y EL IMPERIO BIZANTINO

Al mismo tiempo que la parte occidental de lo que era el Imperio Romano vio cómo, mediante varias oleadas, diversos pueblos bárbaros se asentaban en sus territorios, la parte más oriental del mundo romano se constituyó en el denominado Imperio Bizantino, con capital en Constantinopla, y que se consideró a sí mismo heredero directo de la cultura grecorromana y, en parte, continuador natural de la misma. Formando parte de esta cultura heredada, asimilada y proyectada posteriormente a otros territorios, estaría el mundo onírico.

Bravo García cita cuatro fuentes literarias bizantinas diferentes en las que los sueños, su estudio e interpretación, están presentes⁶⁵: en primer lugar los estudios de diversos autores, influidos por el aristotelismo y el pensamiento antiguo; en segundo lugar la obra de los autores místicos y ascéticos; las *Vidas* de santos bizantinos donde se hacen relatos de sueños⁶⁶, como ocurre también en el mundo occidental; y finalmente las cartillas onirocríticas, también llamadas “claves de los sueños”, que gozaron de gran éxito entre los bizantinos tras la época iconoclasta en parte debido a un acercamiento entre las culturas bizantina y musulmana⁶⁷.

A estas fuentes debemos añadir otra, relacionada con la monarquía bizantina, y que relata los sueños del emperador Justiniano en el proceso de construcción de la basílica de Santa Sofía, edificio señero de Constantinopla. El templo, centro de la ciudad y, posiblemente, de todo el Imperio, cuya construcción se realizó en el siglo VI, fue consecuencia del esfuerzo personal del emperador, ayudado e inspirado en todo momento por la presencia divina⁶⁸.

⁶⁵ A. BRAVO GARCÍA, *Op. cit.*, p. 128 y ss.

⁶⁶ En estas *Vidas*, no sólo se hacen relatos de sueños, sino que, en ocasiones, se describe el gesto que hace alusión al sueño y que será el que analizaremos posteriormente. De esta manera describe Leoncio de Neápolis la actitud del santo Simeón el Loco al ser acusado de violar y dejar embarazada a una muchacha: “Inmediatamente, éste se echó a reír y apoyó la cabeza en la mano derecha mientras juntaba los cinco dedos”. Para J. Simón Palmer el santo realizó este gesto para imitar el sueño de un bebé. Sobre estos aspectos véase: *Historias bizantinas de locura y santidad. Juan Mosco. Leoncio de Neápolis: Vida de Simeón el Loco*, introducción, traducción y notas de José Simón Palmer, Madrid, 1999, pp. 274 y 305, n. 27.

⁶⁷ El Islam es la tercera gran potencia militar, religiosa y cultural que se establece en la cuenca mediterránea en este período histórico. Mahoma, profeta y fundador de la religión musulmana, tuvo dos visiones que supusieron su llamada a la misión profética por parte de Dios. Posteriormente, y hasta el final de su vida, Mahoma siguió teniendo este tipo de experiencias en las que recibía revelaciones y mandatos. Todas ellas aparecen recogidas en el Corán para confirmar que tienen un valor objetivo y que no son meras alucinaciones y, a su vez, el Corán, es considerado la palabra o el discurso de Dios. Sobre las primeras visiones de Mahoma véase W. M. WATT, *Mahoma. Profeta y hombre de estado*, Londres, 1967, pp. 21-22. Posteriormente, los grandes estudiosos del mundo musulmán, como Avicena o Averroes, se preocuparán por el conocimiento de los sueños.

⁶⁸ Así, Justiniano recibió, en un primer momento, la inspiración de Dios para construir un templo “cual no había sido construido desde Adán”. Posteriormente, un ángel mostró en sueños al emperador la disposición que iba a tener el templo y le fue ayudando e inspirando en las diferentes fases de construcción de éste. Sobre estos aspectos véase *Relato de cómo se construyó Santa Sofía. Según la descripción de varios códices y autores* (editados por

Si nos trasladamos al plano artístico, hemos de señalar dos aspectos: por un lado, se produce un auge de determinados temas iconográficos relacionados con el sueño y las visiones y que están menos desarrollados en el arte occidental. Entre ellos está la Transfiguración, donde los discípulos se convierten en visionarios y son representados como tales⁶⁹. Por otro lado hay determinadas escenas en las que los sueños son claves para comprender su significado y, sin embargo, son ignorados por los artistas bizantinos. Cortés Arrese cita, por ejemplo, el caso del sueño neotestamentario en el que José es avisado por el ángel que huya a Egipto con la Virgen y el Niño⁷⁰. Es un tema que sí aparece en el arte occidental, en particular en el arte románico hispano, ligado, muchas veces, a la escena de la Epifanía. Para este autor, la razón de ello podría estar en que el mundo bizantino es, en parte, reacio a los sueños, ya que, como considera generalmente el cristianismo, pueden ser enviados por el demonio y ser portadores de tentaciones.

A pesar de esta diferencia, lo cierto es que el arte bizantino tuvo una enorme influencia en el arte occidental, sobre todo en un período clave para los sueños, el siglo XII, del que hablaremos a continuación⁷¹.

4. EL SIGLO XII: EL RENACIMIENTO DE LOS SUEÑOS

En el siglo XII, se produce, tanto en el contexto literario como en el artístico, una renovación en lo concerniente a los sueños, su tipología, características y representación; creemos que esta corriente está íntimamente ligada al renacimiento general que se produce en este momento⁷², y relacionada directamente con el surgimiento de un renovado interés por los elementos de la cultura clásica, que Panofsky definió como protorrenacimiento del siglo XII⁷³. Junto a la influencia de la

J. M. Egea), Granada, 2003, pp. 81 y 89.

⁶⁹ M. CORTÉS ARRESE, *Op. cit.*, pp. 151-2. Este autor comenta que, en estas escenas, como la Transfiguración, los apóstoles, sustituyendo a los profetas, se convierten en visionarios de Dios.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 158.

⁷¹ A finales de este siglo y principios del XIII, se da en el arte europeo en general y, sobre todo, en el ámbito de las artes suntuarias en particular, lo que se conoce como “estilo 1200”, y que se caracterizó por recibir una fuerte oleada de bizantinismo. Este “estilo 1200” fue definido por L. GRODECKI, *Le Moyen Age retrouvé. De l’an Mil a l’an 1200*, París, 1986, pp. 385-398 (es una reimpresión de ID., *Encyclopaedia Universalis*, Supplément II, 1980).

⁷² J.-C. SCHMITT, *Le corps...*, p. 297, opina que esta multiplicación de imágenes oníricas participa del desarrollo general que la iconografía cristiana experimenta en estos momentos.

⁷³ E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte Occidental*, Madrid, 1988, pp. 100-101, donde este autor afirma que el protorrenacimiento fue un fenómeno que afectó principalmente al ámbito europeo mediterráneo. Surgió en países como Italia, España o la Francia más meridional, lugares donde “el elemento clásico era, y sigue siendo, un elemento intrínseco de la civilización, donde la lengua hablada era bastante parecida al latín, y donde los monumentos del arte antiguo eran realmente importantes”.

Ligado a este renacimiento general del siglo XII, además del interés renovado por los sueños, se produce también un redescubrimiento de los gestos como objetos de consideración moral y ética, como ya

ciencia clásica, el resurgimiento del mundo de la oniromancia en el siglo XII europeo se ve marcado también por los conocimientos, teorías y experiencias importadas de los mundos bizantino y musulmán, que ya hemos visto cómo se preocupan y estudian los sueños, aunque en cada caso desde diversas perspectivas.

Para Le Goff, lo que sucede en los siglos XII y XIII es “una reconquista del sueño por la cultura y la mentalidad medievales”⁷⁴. Tanto la literatura como las distintas manifestaciones artísticas se ven inundadas por experiencias oníricas, enormemente utilizadas en función de intereses determinados en cada caso.

Por lo que se refiere a las fuentes escritas, debemos distinguir⁷⁵, como ya lo hacíamos en el período tardoantiguo y altomedieval, entre los textos de carácter teórico y filosófico, en los que se refleja el pensamiento de este período acerca de los sueños; y la literatura relacionada con los relatos de sueños, donde se narran las experiencias de diferentes personajes, entre los que volvemos a encontrar reyes y caudillos, por un lado, y santos por otro; es decir, los estamentos religioso y militar, reflejo de la jerarquía social estamental característica del mundo medieval. Sin embargo, hemos de señalar cómo, poco a poco, el sueño va alcanzando a otros grupos sociales: al principio simples monjes y, posteriormente, los laicos, comienzan también a experimentar fenómenos oníricos.

Entre los textos de carácter teórico-filosófico, encontramos la obra de Juan de Salisbury (Salisbury c. 1115- Chartres 1180). Éste, obispo de Chartres y amigo personal de Tomás Becket⁷⁶, escribió en 1159 el *Policraticus*, un texto de carácter didáctico que censura los abusos del poder y está encaminado a formar la moral del eclesiástico cortesano⁷⁷.

La obra aparece dividida en ocho libros, cinco de los cuales se dedican a los vicios y malos hábitos que aparecen frecuentemente en los personajes de las clases dirigentes y poderosas, mientras que los tres restantes tratan la rectitud señalada, ya desde la antigüedad, por los filósofos. La parte que más nos interesa para el conocimiento de los sueños en este autor es el final del primer libro y todo el

comentábamos en la introducción de este trabajo. Véase nota 5.

⁷⁴ J. LE GOFF, “Sueños”, p. 758. También lo recoge en ID., *Tiempo, trabajo y cultura...*, p. 288. Este autor señala también cómo, a partir del siglo XIII, el campo de la oniromancia vascula poco a poco hacia el terreno de la medicina y la psicología y se basa para ello en escritores como Alberto el Grande o Arnaud de Vilanova.

⁷⁵ Esta distinción la recoge también J. LE GOFF, *Tiempo, trabajo y cultura...*, pp. 284-5.

⁷⁶ Testigo directo del asesinato de Becket en la catedral de Canterbury en diciembre de 1170, Juan de Salisbury escribió la *Vida* de Tomás Becket, así como la de san Anselmo. Además de estas dos obras, destacan también el *Metalogicus* y el *Entbeticus*, sátiras de las falsas filosofías, y la *Historia pontificalis*.

⁷⁷ Para el análisis de esta obra nos hemos basado en JUAN DE SALISBURY, *Policraticus*, ed. M. Á. LADERO QUESADA, Madrid, 1983. Las censuras y enseñanzas morales que aparecen en el *Policraticus*, dirigidas en principio a los cortesanos eclesiásticos en general, parecen tener como principal destinatario al mismo Tomás Becket, quien, en 1159, se movía en las esferas del poder.

segundo, donde Juan de Salisbury habla sobre los presagios y la credibilidad que se les da a éstos, al mismo tiempo que establece una tipología de sueños⁷⁸ y hace una digresión sobre la importancia que cabe atribuir a cada tipo.

Este filósofo inglés establece cinco tipos de sueños⁷⁹: existen los sueños perturbadores o *insomnia*; la alucinación o *phantasma*, dentro de la cual se encuentra también la pesadilla (*ephialten*); el sueño o *somnium*, que es el que produce ciertas imágenes; la visión o *visio*, que se infunde con luz inmediata; y finalmente el oráculo u *oraculum*, que son los anuncios hechos por Dios al hombre mientras éste duerme. Señala que los dos primeros no significan nada pero da gran importancia al último, el oráculo, ya que es la divina voluntad transmitida por un intermediario al hombre.

Junto a la categoría de sueños establecida por Juan de Salisbury en el *Policraticus*, existen otras dos obras clave para comprender este renacimiento de los sueños surgido en el siglo XII. Una de ellas es la obra de Macrobio, al que ya hemos aludido anteriormente, cuyo *Commentarius in Somnia Scipionis* tuvo una gran éxito en esta época, difundándose gracias a él las ideas y teorías de Cicerón, en cuya obra se inspiró Macrobio. Por último, está el texto *De spiritu et alma*, que durante toda la Edad Media fue atribuida a san Agustín. Es un tratado sobre la oniromancia que se centra en el papel del alma en los sueños y que establece las mismas cinco tipologías de sueños que aparecen en el *Comentario al sueño de Escipión*⁸⁰.

Al lado de estas tres obras de carácter puramente teórico y filosófico, el siglo XII nos ha legado también los escritos de la monja renana Hildegard von Bingen (1098- 1179)⁸¹. La obra de esta abadesa de Rupertsberg (Alemania), visionaria y profética, podemos considerarla a medio camino entre la teoría y la práctica, es decir, entre los textos puramente teóricos y los que simplemente narran relatos de sueños. Su obra se encuadra dentro del campo de la literatura visionaria, que dio buena parte de sus mejores frutos en este siglo XII⁸².

⁷⁸ *Policraticus*, II, 15. Este capítulo 15 lo titula “De las clases de sueños y de sus causas, formas y significaciones”. Véase JUAN DE SALISBURY, *Op. cit.*, pp. 168-173.

⁷⁹ Son los mismos que había propuesto Macrobio en su *Commentarius in somnia Scipionis* (ver apartado de esta introducción donde se trata la tipología de los sueños).

⁸⁰ J. LE GOFF, “Sueños”, p. 758

⁸¹ Para el estudio de la obra y biografía de Hildegard von Bingen nos basamos en *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, Ed. V. CIRLOT, Madrid, 1997. Asimismo destacamos el estudio concreto sobre la importancia del sueño y las visiones en esta abadesa renana del siglo XII realizado por Jean-Claude Schmitt e incluido en J.-C. SCHMITT, “Hildegarde de Bingen ou le refus du rêve”, *Le corps...*, pp. 323-344 (se trata de una reimpresión de “Hildegard von Bingen oder die Zurückweisung des Traums”, A. HAVERKAMP, *Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld*, Internationaler wissenschaftlicher Kongress zum 900jährigen Jubiläum, 13.-19. September 1998, Bingen am Rhein, Mainz, 2000, pp. 351-373).

⁸² Entre los visionarios de este momento podemos citar a Elisabeth de Schönau o Rupert de Deutz, cuyas experiencias oníricas son también analizadas en J.-C. SCHMITT, “Hildegarde...”, pp. 331-336. Para una visión general sobre mujeres profetisas y visionarias a partir de finales del siglo XII y en toda la Baja Edad

Además de los textos escritos por la propia Hildegard, contamos también con la biografía hecha por Theoderich von Echernach sobre la vida de ésta a partir de su muerte en 1179, donde narra las visiones que tuvo. Son fuente importante también las cartas que escribió a lo largo de su vida a diferentes personajes; en algunas de las cuales aparece reflejado su miedo a que las visiones que tenía no fueran bien vistas por la Iglesia⁸³.

La obra profética de esta visionaria alemana está formada por tres libros: el *Scivias*, escrito entre 1141 y 1151; el *Liber vitae meritorum* (1158-63), donde habla sobre los vicios y virtudes; y el *Liber divinorum operum* (1173-4), donde describe las visiones de la voz divina. En ellas Hildegard afirma que sus experiencias se producen siempre en un estado de conciencia y plenas facultades y no dormida ni soñando⁸⁴. Se trata por tanto de visiones y no de sueños.

Por lo que se refiere a la *Vida* escrita por Theoderich von Echernach, encontramos en ella varios pasajes donde describe las visiones tenidas por Hildegard desde la edad de tres años, y que al principio ocultaba por temor a que fueran condenadas. La más importante de estas visiones es, sin duda, la que narra el sueño en el que Hildegard conoce por mensaje divino que debe abandonar el monasterio que ocupa en ese momento y trasladarse a otro lugar⁸⁵, es decir, trasladarse desde Disibodenberg a Rupertsberg, donde comienza una nueva vida con su comunidad de monjas.

Ante esta visión, nos preguntamos si este tipo de sueños no sería utilizado tanto política como religiosamente por la monja Hildegard en su favor, de la misma manera que los reyes y emperadores, ya desde el mundo antiguo y como hemos visto, utilizaban los sueños como instrumento para llevar a cabo sus acciones políticas y militares.

Media véase el capítulo que les dedica A. VAUCHEZ, *Les laïcs au Moyen Âge. Pratiques et expériences religieuses*, París, 1987, pp. 239-249.

⁸³ Así sucede, por ejemplo, en una carta que dirige al abad Bernardo de Claraval en 1146-7, que le responde con palabras tranquilizadoras. Volvemos a encontrar aquí, de manera implícita, el rechazo que el cristianismo expresó hacia la oniromancia como portadora de males y tentaciones. Estas dos cartas aparecen recogidas en *Vida y visiones...*, pp. 123-125.

Sin embargo, en general, podemos señalar que en esta época, el sueño procedente de Dios va ganando terreno al enviado por el demonio, de manera que la experiencia onírica no es considerada tan negativa y se va aceptando paulatinamente. Sobre este último aspecto véase J. LE GOFF, *Tiempo, trabajo y cultura...*, p. 288; y C. M. CARTY, "The Role of Gunzo's Dream...", p. 116.

⁸⁴ J.-C. SCHMITT, "Hildegarde...", p. 328.

⁸⁵ *Vida*, II, 5, visión segunda: "Durante un tiempo no podía ver luz alguna por una niebla que tenía en los ojos, y un peso me oprimía el cuerpo de modo que no podía levantarme y yacía con tremendos dolores. Sufrí esto por no manifestar la visión que me había sido mostrada, acerca de que debía trasladarme del lugar en que había sido consagrada a Dios, a otro, junto con mis monjas", *Vida y visiones...*, p. 60.

Por otro lado, V. Cirlot considera que esta visión de Hildegard puede ser comparada con el pasaje bíblico del Éxodo que tiene como protagonista a Moisés trasladándose con su pueblo y, en un contexto algo más amplio, compara el acontecimiento narrado en esta experiencia onírica con la marcha del faraón egipcio Akhenatón, que se fue de Tebas instalándose en una ciudad nueva y estableciendo en ella el monoteísmo⁸⁶.

Estos paralelos, sobre todo el referente bíblico, apoyarían la idea de que estas visiones de Hildegard son algo más que la mera narración de una experiencia onírica para pasar al territorio de una simbología más compleja. Teniendo en cuenta los problemas a los que se tuvo que enfrentar esta abadesa a lo largo de su abadengo, no sería de extrañar que buscara con ellas una justificación a sus actos quizá más polémicos o comprometidos. Por todo ello, consideramos que el conjunto de la obra de Hildegard von Bingen es clave para el análisis del panorama concerniente a los sueños, su interpretación, utilización y representación en el contexto histórico del siglo XII.

El amplio mosaico de obras y textos en los que los fenómenos oníricos cobran importancia no acaba aquí. Al lado de textos teóricos o visionarios, como los que hemos visto, existen en este siglo XII, así como en los anteriores y posteriores, otro tipo de fuentes que se ven pobladas de relatos de sueños. Entre ellas es necesario citar las *Crónicas*, que juegan en el ámbito político medieval un papel relevante y cuyos relatos son utilizados por los artistas en numerosas obras, sobre todo en aquellas que son de patronazgo regio. En el caso hispano, tenemos el excelente ejemplo de la Crónica de Lucas de Tuy, donde se narra el sueño del emperador Alfonso VII antes de la toma de Baeza.

Encontramos también la aparición de los sueños en las obras dedicadas a relatar los milagros de la Virgen⁸⁷. Obras como *Les Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coincy o *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, son un claro ejemplo de esta corriente.

Uno de estos milagros es el que realizó la Virgen al monje Teófilo. Éste, habiendo vendido su alma al demonio a cambio de poder terrenal, era presa de los remordimientos. Una noche, rezando ante una escultura de la Virgen, se quedó dormido. María se le apareció en sueños y le perdonó su pecado. La aventura de Teófilo es de origen oriental⁸⁸, pero pronto pasó a Occidente, donde aparece en el

⁸⁶ *Vida y visiones...*, p. 17.

⁸⁷ En la segunda mitad del siglo XII pero, sobre todo, en el siglo XIII, se expande por Europa una corriente religiosa de exaltación de la Virgen. Promovida en un principio por los escritos de Bernardo de Claraval, esta corriente se extendió desde la literatura a las formas artísticas.

⁸⁸ E. MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 1948, p. 472. Fue Pablo, diácono de Nápoles, el que lo

Speculum Ecclesiae de Honorio de Autun⁸⁹. Ya en el siglo XI, fue exaltado por Fulbert de Chartres en uno de sus sermones⁹⁰. Este milagro es bien conocido ya que encuentra su proyección artística en un relieve de la fachada de la abadía francesa de Souillac, del siglo XII, donde se representa el sueño de Teófilo (**fig. 1**)⁹¹.



Fig. 1. Sueño de Teófilo.
Abadía de Souillac. Relieve de la portada.

Un último género en el que los sueños y visiones cobran importancia en esta centuria es la literatura de viajes y, dentro de ésta, los relatos de viajes al Más Allá. En muchas ocasiones, los protagonistas de estos viajes son transportados al otro mundo en el transcurso de un sueño o una visión⁹².

Si tenemos en cuenta el crisol de textos y obras expuestos, en los que aparecen sueños, visiones y, en fin, experiencias oníricas, entonces podemos hablar con toda libertad de un claro renacimiento de los sueños en el siglo XII. Este resurgimiento, como hemos dicho ya, se debe a la conjunción de varias influencias, como son el renovado interés por todo lo concerniente a la cultura clásica o la introducción de

tradujo del griego y, posteriormente, lo pasó a versos la abadesa HROTHSWITA GANDERSHEIMENSIS, *Lapsus et conversio Theophili Vicedomini*, PL, 137, cols. 1101D-1110D.

⁸⁹ HONORIUS DE AUTUN, *Speculum Ecclesiae*, PL, 172, cols. 992D-993D.

⁹⁰ FULBERTUS CARNOTENSIS, *Sermones ad populum*, PL, 141, cols. 323B-324B. Lo recoge J. THIRION, "Observations sur les fragments sculptés du portail de Souillac", *Gesta*, XV 1/2 (1976), p. 170, n. 25.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 161-171. También aparece esta leyenda en el *Salterio de Ingeborg*. Sobre su representación en esta obra véase F. DEUHLER, "The artists of the Ingeborg Psalter", *Gesta*, IX/2 (1970), pp. 57-58.

⁹² Sobre la relación, similitudes y diferencias entre viajes y visiones en este género literario véase el estado de la cuestión realizado por J. Muela en el estudio preliminar de *Benedeit: Viaje de san Borondón. María de Francia: Purgatorio de san Patricio. Dos viajes al otro mundo*, traductor Julián Muela, Madrid, 2002, pp. 9-84, especialmente p. 35 y ss.

varios aspectos del pensamiento bizantino y musulmán, con los que, principalmente la Península Ibérica, mantenía constantes relaciones.

Todo ello, junto con la Biblia, que siguió siendo la principal fuente artística en este período, se vio reflejado en la intensa representación que tuvieron los sueños en el arte románico del siglo XII, como hemos visto en el caso de la leyenda del monje Teófilo y que es lo que nos interesa en este trabajo.

5. LA REPRESENTACIÓN DEL SUEÑO EN LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

Cuando hablamos de la representación del sueño en el contexto artístico románico, queremos referirnos no sólo al desarrollo iconográfico de pasajes procedentes de diversas fuentes en las que se narran el sueño o sueños tenidos por un personaje, sino también otra serie de momentos en los que se describe cómo un personaje duerme, tenga un sueño o no, y que se representa de la misma manera que los anteriores⁹³. A ello debemos añadir que este tipo de personajes dormidos, así como las escenas en las que aparecen, son muy frecuentes en la iconografía románica, por lo que nuestro estudio los tratará en extenso. Esto es debido a que nuestro principal objetivo es analizar los gestos utilizados en los temas iconográficos en los que se representan personajes dormidos y no la cuestión de los sueños en sí, aunque la comprensión de estos últimos los consideramos clave para comprender el por qué de su traslado al contexto artístico así como el auge que tuvo su representación en el siglo XII. Por ello hemos dedicado una parte del trabajo a estudiar el conocimiento de los sueños en esta época, así como sus precedentes en el mundo antiguo y altomedieval⁹⁴.

El arte románico en general, y el hispano en particular, representa el sueño con una iconografía bastante concreta, aunque con una enorme cantidad de variantes. Generalmente, la imagen representa, más que el sueño en sí, al soñador, es decir, al personaje que está teniendo el sueño⁹⁵ o al personaje dormido. Es aquí donde el gesto, objeto principal de nuestro estudio, entra a jugar un papel decisivo.

⁹³ Un ejemplo que podemos señalar como característico es el momento en el que, dormido Adán, Dios le extrae una costilla y crea a Eva. En este caso, Adán, aún no teniendo ningún sueño específico, es representado como un personaje dormido. El doble significado del término *sueño* que veíamos al principio de la introducción es clave para entender estos aspectos. Las diferentes tipologías, como *visión* o *profecía* también suelen presentar la misma iconografía.

⁹⁴ Sobre la representación del sueño en la tardoantigüedad, así como sus modelos iconográficos y literarios véase G. GUIDORIZZI, "Ikonomographische und literarische Modelle der Traumdarstellung in der Spätantike", *Träume im Mittelalter. Ikonomologischen Studien* (herausgegeben von A. Paravicini Bagliani und G. Stabile), Stuttgart, 1989, pp. 241-249.

⁹⁵ J.-C. SCHMITT, voz "Imágenes"..., p. 367, señala que en las representaciones de los sueños "figuran siempre a la vez el objeto del sueño que está siendo soñado (...), y la imagen del soñador mismo en posición

Para indicar que el personaje representado está durmiendo o soñando⁹⁶, se suele utilizar un gesto concreto, lo que Le Goff ha denominado “un topos gestual onírico”⁹⁷. Se trata del gesto de apoyar la cabeza en la mano, si el personaje es representado tumbado o recostado, o bien de llevarse la mano a la mejilla, si está en una posición sentada o de pie⁹⁸. En algunas ocasiones, cuando el personaje aparece sentado, suele apoyar el codo del brazo utilizado en la pierna o la rodilla. Pero, en cualquier caso, siempre se utiliza este gesto para aludir a la acción de dormir⁹⁹. Se trata, por tanto, de un gesto codificado, asimilado por el espectador, que evoca la escena de un sueño o un personaje dormido cuando ve este gesto y en función de los restantes componentes de la escena puede comprender de qué pasaje o tema iconográfico se trata¹⁰⁰.

El problema se plantea cuando, en iconografías que no tienen nada que ver con el fenómeno onírico, encontramos este mismo gesto utilizado en un contexto totalmente diferente. Nos referimos al gesto de llevarse la mano a la mejilla como expresión de dolor. Por ello, trataremos de discernir en este trabajo cuáles son las características de este gesto en cada una de las dos iconografías, tanto la del sueño como la del dolor, así como sus diferencias y similitudes¹⁰¹; todo ello aplicado, como

de durmiente (...).”

⁹⁶ J.-C. SCHMITT, “L’iconographie...”, p. 299, establece que la posición del durmiente no es muy diferente de la del soñador, así como de la que presentan en muchos casos, los personajes agonizantes o difuntos.

⁹⁷ J. LE GOFF, “Sueños”, p. 760. Véase también J. LE GOFF- N. TRUONG, *Op. cit.*, p. 95.

⁹⁸ La mano utilizada en la mayoría de los casos es la derecha, aunque existen también excepciones. Normalmente, la mano izquierda tiene, en el mundo medieval, una connotación negativa, de manera que en este tipo de representaciones los personajes que utilizan la mano izquierda generalmente tienen un carácter maligno. Así, J.-C. SCHMITT, “L’iconographie...”, p. 305, cita un ejemplo en el salmo 75, 6-7 del *Salterio de Stuttgart* (siglo IX, procedente de la Francia septentrional, hoy conservado en Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. Bibl. fol. 88v), donde un personaje malvado duerme apoyando la mejilla en la mano izquierda.

⁹⁹ Existen también numerosos casos en los que se representa la imagen del soñador sin realizar ningún tipo de gesto determinado. En estos casos la imagen suele ir acompañada del objeto mismo del sueño o de otro aspecto que señale que se trata de una iconografía en la que el sueño está presente. Asimismo, hemos de señalar que normalmente las escenas oníricas presentan al soñador con los ojos cerrados; sin embargo existen obras en las que éste aparece con los ojos abiertos. Para Schmitt, la razón de esta peculiaridad se debe a que los ojos, en esos casos, son “los ojos del alma”, J.-C. SCHMITT, “Imágenes”, p. 367; y J.-C. SCHMITT, “L’iconographie...”, p. 308.

Creemos que ésta podría ser la razón en algunas ocasiones pero que, en otras, podría tratarse, simplemente, de la incapacidad del artista para representar una figura con los ojos cerrados, bien por no tener en su poder la plantilla o modelo adecuado, bien por tratarse de un artista de escasa formación o calidad.

¹⁰⁰ Podríamos decir también que se trata de un gesto realista, que refleja plásticamente un gesto común en la vida cotidiana; no sólo el espectador medieval sino también el actual es capaz de comprender el significado de este gesto ya que lo puede identificar con una actitud presente en su propia realidad.

¹⁰¹ Asimismo, existen casos en los que este gesto es ambivalente en su significado, ya que puede aludir tanto al sueño como al dolor. En este sentido, J. Baschet señala que “la capacidad de unir sentidos múltiples hace que la imagen ponga de relieve importantes aspectos del pensamiento medieval, cuya propensión asociativa se manifiesta sobre todo en los vínculos tipológicos establecidos entre el Antiguo y el Nuevo Testamentos, o en la estratificación de lecturas literales y alegóricas de la Escritura”. Sobre estos aspectos véase J. BASCHET, “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada”, *Relaciones* 77, XX (1999), pp. 51-101, especialmente pp. 64-65.

reza en el título del trabajo, al arte románico de la Península Ibérica y a los temas iconográficos que aparecen más frecuentemente o son más característicos de éste, diferenciando desde el primer momento entre el arte religioso y el profano.

B. EL GESTO DEL SUEÑO EN EL ÁMBITO RELIGIOSO

Para realizar un análisis de los temas iconográficos sacros en los que aparecen representaciones de soñadores y durmientes contamos con tres fuentes básicas: la primera de ellas es la Biblia, generadora de imágenes desde los primeros tiempos del cristianismo y presente en el arte de toda la Edad Media. Relacionados con el texto bíblico, contamos con los Evangelios Apócrifos, utilizados frecuentemente por los artistas de época románica, y con las obras de carácter hagiográfico, aquellas que narran los sueños de los santos y que también se constituyeron en fuente generatriz de iconografías medievales.

1. LA BIBLIA

La Biblia, como decimos, es el texto principal utilizado para desarrollar los programas iconográficos románicos. Pero, dentro de ella, hemos de distinguir entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Le Goff contabiliza cuarenta y tres sueños en el primero, mientras que en el segundo no encuentra más que nueve¹⁰².

La diferencia entre ambas partes bíblicas es notable. Sin embargo, en la iconografía románica peninsular, en general tienen mayor proyección artística los del Nuevo Testamento, sobre todo los que pertenecen al ciclo de la Infancia de Cristo, así como los personajes dormidos que aparecen tanto en el ciclo de la Vida Pública como en el de la Pasión. Este aspecto atañe principalmente a los programas realizados en soporte escultórico, como son los que se proyectan para los espacios claustrales¹⁰³, donde las escenas reservadas al Antiguo Testamento presentan casi

¹⁰² J. LE GOFF, "Sueños", p. 751.

¹⁰³ Tanto en románico europeo como en el románico de la Península Ibérica los claustros de monasterios y catedrales se convirtieron en espacios especialmente propicios para el desarrollo de programas iconográficos en los capiteles. Existentes ya desde época carolingia, en época románica estos ámbitos de planta rectangular o cuadrada se convirtieron en uno de los lugares donde los temas veterotestamentarios y, especialmente del Nuevo Testamento, fueron representados, insertos en programas unitarios dirigidos y proyectados para la comunidad monástica. En la Península Ibérica, el primero claustro con figuración pudo ser el de Sant Benet de Bagés (Barcelona), datado entorno al año 1000 y del que se conservan algunos capiteles insertados en el claustro tardorrománico actual. Sobre estos aspectos véase J. YARZA LUACES, "Iconografía del claustro románico", *Claustros románicos hispanos*, León, 2003, p. 49. Sobre el claustro de Sant Benet véase la monografía de F. ESPAÑOL BERTRÁN, *Sant Benet de Bages*, Barcelona, 2001.

siempre los mismos momentos, en relación con el Génesis, libro veterotestamentario que sí tuvo una gran repercusión en la iconografía románica.

Por lo que se refiere a la pintura mural, fue costumbre en los grandes conjuntos del período románico colocar las escenas del Antiguo Testamento en una de las naves de la iglesia mientras que las del Nuevo ocupaban la nave situada enfrente¹⁰⁴. Así ocurre, por ejemplo, en el conjunto pictórico de los santos Julián y Basilisa de Bagüés, localizado en el Pirineo aragonés.

1.1. El Antiguo Testamento

A pesar de lo dicho anteriormente sobre la tendencia a la mayor proyección de escenas neotestamentarias en la iconografía románica, existe un campo artístico en el que dominaron por completo aquellas imágenes relativas al Antiguo Testamento: se trata de la ilustración del libro y, en particular, las grandes biblias que se realizaron en esta época. En el ámbito hispano, estas obras, herederas en muchos aspectos de la rica tradición iconográfica de la miniatura del siglo X, restringen en gran medida las escenas del Nuevo Testamento para centrarse en la iluminación de escenas narrativas veterotestamentarias¹⁰⁵.

La representación de los sueños y visiones

Una parte de las experiencias oníricas que aparece en el Antiguo Testamento hacen referencia a aquellos sueños tenidos por diferentes **reyes** e interpretados por magos, adivinos, visionarios o profetas. Así, en el *Génesis*, el hebreo José interpreta los sueños del Faraón¹⁰⁶, mientras que en el *Libro de Daniel*, los de Nabucodonosor son descifrados por el profeta Daniel¹⁰⁷. Estos sueños pueden ser representados de diversas maneras: puede ocurrir que se realice una imagen relativa a aquellas escenas vividas en el sueño, o bien imágenes que hagan alusión a los reyes en el mismo momento de su experiencia onírica, que son las que nos interesan, ya que pueden presentar al rey realizando el gesto de sueño que hemos comentado anteriormente. Por último, existen también escenas que integran ambos aspectos.

¹⁰⁴ DURLIAT, M, *El arte románico*, Madrid, 1992, pp. 176-7.

¹⁰⁵ Sobre este particular véase S. SILVA Y VERÁSTEGUI, “La iconografía de la Biblia de San Isidoro de León (Cod. 2) Año 960”, *Codex Biblicus Legionensis: Veinte Estudios*, León, 1999, p. 202.

¹⁰⁶ *Génesis*, 41. Este pasaje de los sueños del faraón aparece magistralmente captado en los mosaicos de la cúpula de San Marcos de Venecia dedicados a la historia de José, donde el faraón es representado en su lecho, en el momento mismo de experimentar el sueño. Sobre estos mosaicos véase *I mosaici di San Marvo* (a cura di B. Bertoli), Milano, 1986.

¹⁰⁷ *Daniel*, 2 y 4.

Esta última posibilidad es la que aparece en la miniatura de la conocida *Biblia de San Isidoro de León* de 1162 que recoge el sueño de Nabucodonor (**lám. 1**)¹⁰⁸. El miniaturista realiza una imagen donde sintetiza los dos sueños de este rey y presenta una escena en la que el monarca, acostado en su lecho y visto de costado se lleva la mano a la mejilla para indicar que está soñando mientras que en la parte inferior del folio se representan los motivos de los dos sueños¹⁰⁹. Otro ejemplo significativo de la representación de los sueños de Nabucodonosor lo encontramos en una de las llamadas biblias de Pamplona, de finales del siglo XII¹¹⁰.

Otra parte de los fenómenos oníricos veterotestamentarios están en relación con las profecías de los **profetas**, que proclaman la voluntad de Dios y presagian los acontecimientos futuros que han vivido en sus visiones. Definida ya su personalidad, función e importancia por san Isidoro en las *Etimologías*¹¹¹, los dieciséis profetas del Antiguo Testamento fueron personajes presentes en todos los campos artísticos románicos hispanos. Evidentemente, los que más proyección tuvieron fueron los denominados profetas mayores: Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel, aunque existen series donde aparecen tanto los mayores como los menores, así como ciclos dedicados a los llamados profetas menores.

Entre las visiones de los **profetas mayores** queremos destacar la de Isaías, que dio lugar a un motivo iconográfico que sentó sus bases principales en el período románico y tuvo gran difusión a partir de entonces. Se trata del tema del Árbol de Jesé¹¹², que, en el período románico, consiste en la representación de los

¹⁰⁸ Real Colegiata de San Isidoro de León, Ms. 3, tomo II, fol. 152v.

¹⁰⁹ Esta Biblia de 1162 tiene su precedente en la Biblia del 960 de San Isidoro de León. Pero esta escena del sueño de Nabucodonosor presenta una diferencia esencial. Si bien el rey aparece en una postura similar, y realizando en ambas obras el gesto-sueño, la Biblia de 1162 añade el detalle de representar los motivos de los dos sueños del monarca, que no aparece en la obra del siglo X. Sobre la representación de las imágenes del libro de Daniel y su comparación entre las Biblias del 960 y de 1162 véase J. VALLEJO BOZAL, "El ciclo de Daniel en las miniaturas del códice", *Codex Biblicus Legionensis: Veinte Estudios*, León, 1999, pp. 175-186; ID., "Contribution à l'étude de la transmission des cycles bibliques du haut moyen âge. Les enluminures du Livre de Daniel dans la Bible mozarabe de 960", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40 (1997), pp. 159-174.

¹¹⁰ Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms. lat. 108. Sobre esta biblia véase G. FERNÁNDEZ SOMOZA, "Las biblias del siglo X al XIII en el reino de Navarra", *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición celebrada en Baluarte, Pamplona, del 26 de enero al 30 de abril de 2006, vol. 1, Pamplona, 2006, pp. 447-478, especialmente p. 462.

¹¹¹ *Etimologías*, VII, 8, 1: "1. A lo que los gentiles llaman <vates>, los denominamos nosotros <profetas>, como si dijéramos *prae-fatores*, porque predicen y presagian lo que de cierto va a ocurrir en el futuro. En el Antiguo Testamento, a los profetas se les llamaba <videntes>, porque veían lo que los demás eran incapaces de ver y penetraban en las cosas veladas por el misterio".

¹¹² Escribimos Jesé con una sola ese siguiendo el razonamiento realizado por A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las Cantigas de Santa María", *Cursos de Verano de El Escorial: El scriptorium Alfonsí: de los libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"* (coord. Jesús Montoya Martínez y Ana Domínguez Rodríguez), Madrid, 1999, p. 173, n. 1. Esta autora propone que, al contrario de lo que ocurre en las versiones francesas, alemanas o inglesas, las ediciones bíblicas en español siempre presentan el nombre de Jesé con una sola ese y acentuado. Por otro lado, hemos de señalar que la bibliografía existente sobre la iconografía del Árbol de Jesé es amplísima; los primeros

ascendientes de Cristo en una especie de árbol genealógico, a los pies del cual se encuentra la figura de Jesé, padre del rey David y primer ancestro de Cristo y cuya postura es la que nos interesa, mientras que en la parte superior del árbol se representa al mismo Cristo y, posteriormente, a la Virgen¹¹³. La base primigenia de este tema está en la profecía hecha por Isaías al pueblo de Israel¹¹⁴, así como en los evangelios de san Mateo y san Lucas, que hacen una lista de los predecesores¹¹⁵. Sin embargo, su desarrollo iconográfico es fruto del conjunto de escritos, textos y obras que se ocuparon de esta profecía, la explicaron y ampliaron, ya desde los Padres de la Iglesia y a lo largo de toda la Edad Media¹¹⁶.

Por lo que se refiere al propio origen de la representación iconográfica del tema, se han propuesto diferentes hipótesis y teorías sobre el motivo o escena tomado para desarrollar este tema en el plano artístico. La evolución de esta iconografía es también importante para analizar la postura del personaje de Jesé a los pies del árbol. Al principio se representó a Jesé, de pie o sentado, con una rama o raíz en la mano; posteriormente éste aparece ya recostado y una especie de árbol surge desde un punto indeterminado situado detrás de su cuerpo, que es ya el árbol genealógico. Finalmente se representó a Jesé, también recostado, pero con el árbol surgiendo de su ombligo¹¹⁷. La imagen de Jesé recostado o tumbado tuvo más éxito

estudios comienzan a aparecer a finales del siglo XIX y aún hoy sigue siendo motivo de análisis para de los historiadores del arte. Nos limitamos a citar aquí una obra que ya resulta bastante antigua, pero que sigue siendo un referente imprescindible a la hora de hacer un estudio sobre este tema: A. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London, 1934. Véase también A. THOMAS, "Wurzel Jesse", *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 4, Freiburg am Brisgau, 1972, pp. 549-558.

¹¹³ Mediante él se quiere subrayar, enfatizar y dar a conocer el glorioso pasado, a través de sus predecesores en el Antiguo Testamento, ya sea de Cristo o de la Virgen. Sobre el significado simbólico del árbol, véase M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y M. D. TEIJEIRA PABLOS, "La iconografía del Árbol de Jesse en la catedral de León", *Boletín del Museo e Instituto <Camón Aznar>*, LIV (1993), p. 72.

¹¹⁴ *Isaías*, 11, 1: "Saldrá un renuevo del tronco de Jesé, un vástago brotará de sus raíces".

¹¹⁵ *Mateo*, 1, 1-17 y *Lucas*, 3, 23-38. Ninguno de ellos, sin embargo, remite finalmente a Jesé.

¹¹⁶ A principios del s. III, Tertuliano descifró la profecía de Isaías en su obra *De Carne Christi*, XXI, 5: "An, quia ipse est <flos de virga> prophetae <ex radice Iesse>, - radix autem Iesse genus David, virga ex radice Mariae, (ex David) flos ex virga filius Mariae, qui dicitur Iesus Christus - ipse erit et fructus?". Véase TERTULIANO, *De Carne Christi* (ed. Aem. Kroymann), en *Quinti Septimi Florentis Tertulliani Opera*, Pars II. Opera Montanistica, Turnholti, 1954, p. 912.

Este autor identifica el renuevo del tronco (*virga* en latín) con la Virgen María mientras que el vástago (*flos* en latín) es Cristo. Esta explicación del significado de lo enunciado por Isaías fue seguido por numerosos escritores medievales como san Jerónimo, san Ambrosio, san León Magno, Rábano Mauro etc. Sobre esto véase A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "El árbol de Jesé de la catedral de Pamplona y su carácter trinitario", *V Simposio bíblico español: La Biblia en el arte y la literatura*, Valencia-Pamplona, 1999, pp. 190-1. Además de estas fuentes, A. Watson señala otras obras, de carácter literario, que también se pueden considerar precedentes para la aparición de esta iconografía; entre ellas estarían los dramas litúrgicos, así como un poema de Teodulfo de Orleans del siglo IX. Estos aspectos aparecen en A. WATSON, *Op. cit.*, caps. 2 y 6, pp. 9-36 y 67-76.

¹¹⁷ Esta evolución la recoge A. K. COOMARASWAMY, "The Tree of Jesse and indian parallels or sources", *The Art Bulletin*, XI (1929), p. 217. Por su parte, A. WATSON, *Op. cit.*, p.47, considera de gran interés para la postura de Jesé la obra de RABANO MAURO, *De Universo*, PL, CXI, 178. En el libro VI, dedicado a "De situ et habitu humani corporis", este autor hace una clasificación de las posiciones del cuerpo humano. Watson señala que, posteriormente, un manuscrito con esta obra, del siglo XI y procedente del Monasterio de

que aquella que lo representa de pie o sentado. Y es ésta la variante que queremos analizar.

Es muy frecuente que la figura de este antecesor de Cristo se lleve la mano a la mejilla, dando a entender que se trata de un personaje dormido o bien un soñador. Así aparece ya en el siglo XII en la *Biblia de Saint-Bénigne*, que se conserva actualmente en la Biblioteca Municipal de Dijon¹¹⁸. Sin embargo, nada en las fuentes, tanto las bíblicas como los textos medievales, hacen mención alguna a esta situación. Se trata por tanto de un aspecto que se añadió al trasladar este tema al campo artístico¹¹⁹. Podemos sospechar que los artistas medievales, al encontrarse con una tema iconográfico nuevo que representar, miraron a su alrededor y se fijaron en aquellos temas que, por su cercanía o parecido, podían servirles para componer este nuevo motivo. De esta manera, hay varias iconografías susceptibles de ser consideradas el germen de este tema.

Por un lado, la iconografía de Jesé recostado y apoyando la cara en una mano puede compararse con la escena de la creación de Eva, es decir, la imagen en la que, estando Adán dormido, Dios extrae de su costilla a la que será su compañera¹²⁰. Este tema ha sido representado de diferentes maneras, pero una de las más comunes es aquella que presenta la figura de Adán acostado y realizando el gesto-sueño¹²¹. Si tenemos en cuenta que, en muchos casos, la figura que se colocaba en la parte superior del árbol era la Virgen, podemos establecer una conexión entre ambas escenas que va más allá de lo formal para pasar al campo de lo simbólico. Eva, primera mujer, sale del costado de Adán, mientras que la Virgen, considerada la nueva Eva, sale, en última instancia, del costado de Jesé, padre de su stirpe¹²².

Montecassino, muestra las tres posiciones: de pie, sentado y tumbado.

¹¹⁸ La primera obra conservada en la que Jesé ya aparece recostado y realizando el gesto-sueño es esta biblia (Dijon, Biblioteca Municipal, Ms. 2, fol. 148r). Y. Zaluska la fecha en el segundo cuarto del siglo XII. Véase Y. ZALUSKA, *Manuscrits enluminés de Dijon*, Paris, 1991, p. 132.

¹¹⁹ Por esta razón, J. Baschet incluye la representación del Árbol de Jesé entre “los temas iconográficos que no tienen equivalente textual propiamente hablando”. Para este autor la imagen que representa este tema “constituye una elaboración original, sintética, que asegura una presencia contundente a la realización dinámica específica y visualmente poderosa de un enunciado relativo a la filiación del Redentor, a las relaciones entre lo humano y lo divino y al papel que en ellas tiene la Iglesia”. Sobre estos aspectos véase J. BASCHET, *Op. cit.*, p. 75.

¹²⁰ *Génesis*, 2, 21-22.

¹²¹ Son varios los autores que sugieren la relación entre la postura de Jesé y la escena del Sueño de Adán. Todos ellos remiten, sin embargo, a una primera fuente, para esta afirmación. Se trata del artículo de A. CORBLET, “Étude iconographique sur l’Arbre de Jessé”, *Revue de l’Art chrétien*, 4 (1860), pp. 49-61.

¹²² Sobre este aspecto véase, M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y M. D. TEIJEIRA PABLOS, *Op. cit.*, p. 77, n. 22; C. LAPOSTOLLE, “Albero di Iesse”, *Enciclopedia dell’arte medievale*, Roma, 1991, vol. I, pp. 308-313; y M. POZA YAGÜE, “Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del <Árbol de Jesé> en el tardorrománico hispano: particularidades iconográficas”, *Archivo Español de Arte*, 295 (2001), p. 304.

Watson, por su parte, cree que la relación del Árbol de Jesé y Adán se da en relación a otro aspecto. Este autor compara este árbol con el árbol de la Cruz, que, según la tradición cristiana, había sido colocado sobre

Por otro lado, la imagen de Jesé recostado se ha comparado también con las imágenes que representan el sueño de Jacob con la escalera. En ambas escenas se trata de un personaje en posición y actitud durmientes, que frecuentemente se representa apoyando la cara en la mano y de cuyo costado sale un objeto ascendente. Por tanto, la figura de Jesé se compararía con la de Jacob, mientras que el árbol lo haría con la escalera que vio Jacob en su sueño. Dos manuscritos conservados en la Biblioteca Municipal de Douai, ambos procedentes de la abadía de Saint-Saveur-Anchin y realizados en fechas cronológicas muy próximas, ilustran vivamente esta relación iconográfica. Uno de ellos, realizado entre los años 1165-75 es un ejemplar de la obra de san Bernardo de Claraval *De gradibus humilitatis*¹²³. En el f. 100r del volumen segundo, muestra una imagen del sueño de Jacob representando a Jacob acostado, con gesto-sueño, y encima de él y proyectada hacia arriba la escalera que éste vio en su visión profética. El otro manuscrito, realizado hacia 1175 es una copia de la obra de Rábano Mauro *De Laudibus sanctae viae*¹²⁴. En el f. 11r presenta una miniatura del Árbol de Jesé, con Jesé también acostado, realizando el gesto-sueño y de cuyo obliquo sale, en sentido ascendente, el tronco del árbol. Aunque entre ambas obras la relación estilística es menor, los motivos esenciales que aparecen en ellas sí nos transmiten, al menos, una proximidad iconográfica¹²⁵.

En tercer lugar, se han establecido paralelos entre la escena con el personaje recostado del Árbol de Jesé y algunas obras de origen oriental, relacionadas con la mitología hindú y que representan el nacimiento de Brahma¹²⁶. Aunque

la tumba de Adán. Para Watson, ambos son un *salutifera arbor*, un árbol de la salvación. Sobre este particular, véase A. WATSON, *Op. cit.*, p. 52-3; y G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, vol. I, London, 1972, pp. 17-18.

¹²³ Douai, Biblioteca Municipal, Ms. 372, fol. 100 r.

¹²⁴ Douai, Biblioteca Municipal, Ms. 340, fol. 11r.

¹²⁵ Sobre la relación entre la iconografía del Árbol de Jesé y el sueño de Jacob véase el estudio de J.-C. SCHMITT, "L'iconographie...", pp. 308-314. Este autor muestra la estrecha relación iconográfica entre la inicial historiada del salmo 80 del *Salterio de Amesbury* (hacia 1250), donde se representa el sueño de Jacob, y la inicial de la Biblia de Saint-Bénigne de Dijon, que ya hemos comentado, y que representa el Árbol de Jesé.

¹²⁶ Son muchos los autores que han abogado por un origen oriental de esta iconografía. Entre ellos podemos citar A. K. COOMARASWAMY, *Op. cit.*, pp. 217-220; también establece ciertos precedentes orientales A. KINGSLEY PORTER, "Spain or Toulouse? and other questions", *The Art Bulletin*, VII (1924), pp.15-16. En la bibliografía hispana destacamos el artículo de J. GUERRERO LOVILLO, "Sobre el origen indio del Árbol de Jesé", *Archivo Español de Arte*, XVII (1944), pp. 330-333. A. WATSON, *Op. cit.*, cap. 5, pp. 58-66, rechaza este origen aunque reconoce que los ejemplos indios presentan paralelos interesantes.

M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y M. D. TEIJEIRA PABLOS, *Op. cit.*, p. 70, señalan que pueden existir otras fuentes para el origen del tema del Árbol de Jesé y citan las genealogías utilizadas por los patricios romanos y posteriormente por diversas tribus árabes. E. VALDEZ DEL ÁLAMO, "Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos", *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1088-1988*, Abadía de Silos, 1990, p. 177, relaciona la postura del Jesé recostado, en actitud durmiente, con las figuras así representadas en el arte clásico.

A. KINGSLEY PORTER, "Spain or Toulouse?...", p. 15, señala que los Beatos hispanos del siglo X también pudieron haber contribuido a la formación del motivo, aunque se decanta por la raíz oriental.

Por lo que se refiere al desarrollo del tema en el ámbito europeo, M. J. SANZ, "Algunas representaciones del Árbol de Jesé, durante el siglo XVI, en Sevilla y su antiguo reino", *Cuadernos de Arte e Iconografía* II, 4 (1989), p.

reconocemos que la influencia de obras de origen indio en el surgimiento y desarrollo de la iconografía medieval del Árbol de Jesé no es probable, sí nos parece importante subrayar la existencia de estas obras, realizadas en un contexto social, religioso y artístico completamente distinto al cristiano. Así, una escultura monumental del siglo XII, realizada en granito y conservada en situ en Sri Lanka (Polonnaruva, Gal-Vihara, Paranirvana) nos muestra un personaje tumbado, en postura de costado y que apoya la cabeza en su mano derecha.

Por lo que se refiere al panorama románico hispano, los tres principales ejemplos de Árboles de Jesé que se conocen ofrecen una visión bastante unificada y con particularidades comunes que los diferencian de los ejemplos europeos. Los tres están realizados en escultura, están relacionados con el Camino de Santiago y son obras cronológicamente próximas ya que se fechan en la segunda mitad del siglo XII. Se trata de la placa relivaria de uno de los cuatro soportes de la girola de Santo Domingo de la Calzada, descubierta al retirar un retablo para su restauración (**lám. 2**); un relieve del machón suroccidental del claustro de Santo Domingo de Silos (**fig. 2**); y el parteluz del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela (**lám. 3**). La principal característica común de estas tres obras es su pertenencia a un tipo de Árbol de Jesé determinado. Según la clasificación realizada por A. Domínguez de los Árboles de Jesé¹²⁷, estos tres se pueden encuadrar en la categoría de árbol trinitario, que consiste en representar en la parte superior de la rama la figura de Dios Padre, con el Hijo en brazos, y coronados a su vez por el Espíritu Santo. Se trata de una tipología que, según esta autora, parece tener su origen en la España del Camino de Santiago¹²⁸. Se conoce con el nombre de Trinidad Paternitas¹²⁹.

120, señala que esta iconografía no tiene una tradición mediterránea, ya que son escasas sus apariciones en Italia o la Península Ibérica, mientras que sí son abundantes en los países centroeuropeos y nórdicos, donde además se encuentran los primeros ejemplos.

Por último, hemos de señalar que la opción propuesta por Emile Mâle según la cual el Árbol de Jesé era un invento del abad Suger, que habría creado el modelo para una vidriera de Saint-Denis en el siglo XII, se considera superada ya desde hace tiempo. Diferentes autores han señalado ejemplos muy anteriores, del siglo XI, aunque reconocen que en estos momentos la iconografía se estaba comenzando a desarrollar. Parece que el primer ejemplo que se conserva es el que aparece en el folio 4v. del códice de la Biblioteca Universitaria de Praga conocido como *Codex Vjsehrad*, Ms. XIV. A. 13. Lo recoge A. WATSON, *Op. cit.*, lám. 1.

En cambio, sí se acepta que en el siglo XII se dio un auge espectacular de esta iconografía, como resultado del renacimiento, del que ya hemos hablado en la introducción, que se produce de todos aquellos aspectos relacionados con los sueños, las visiones y las experiencias místicas. Así, E. VALDEZ DEL ÁLAMO, "Visiones y profecía...", p. 177, propone que el Árbol de Jesé fue una imagen que se propagó en un momento en el que toda Europa se veía seducida por la literatura visionaria y mística.

¹²⁷ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "El árbol de Jesé...", p. 191. Esta autora divide las representaciones del Árbol de Jesé en cinco tipos: indeterminado, mariológico, inmaculista, cristológico y trinitario.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 197.

¹²⁹ J. YARZA LUACES, "La escultura monumental de la catedral calceatense", *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, p. 193. Yarza señala que la Trinidad Paternitas es característica de los árboles de Jesé españoles más antiguos: Santo Domingo de Silos, Santo Domingo de la Calzada y el parteluz



Fig. 2. Árbol de Jesé.
Silos, monasterio de Santo Domingo.
Relieve de uno de los machones del claustro.

Otra de las similitudes entre las representaciones de Santo Domingo de la Calzada, Silos y el Pórtico de la Gloria, es la relación que muestran entre la escena del Árbol de Jesé y la de la Anunciación. El caso más claro es el del claustro de Silos, donde ambas imágenes aparecen en dos relieves contiguos. Mediante esta asociación se quiere poner de relieve que la Anunciación podría ser el momento del Nuevo Testamento en el que se cumple la profecía veterotestamentaria hecha por Isaías¹³⁰, es decir, es la escena en la que el ángel anuncia a la Virgen, la llamada tronco por Isaías, que será madre del fruto o flor, Cristo.

En cambio, estos tres ejemplos se diferencian en la manera de disponer las figuras en la escena y, principalmente, en la forma de representar a Jesé. En Santo Domingo de la Calzada se representa un personaje de pie, de cuya cabeza nace el árbol¹³¹. Es una figura con una fuerte impronta clasicista, que deja al desnudo parte de su cuerpo. A ello se añade que los personajes que se representan en el resto del

del Pórtico de la Gloria.

¹³⁰ Sobre esta asociación véase M. POZA YAGÜE, , “Santo Domingo...”, p. 303. Esta autora cita un texto de san Bernardo de Claraval donde aparece esta vinculación.

¹³¹ *Ibidem*, p. 304. Propone que esta postura de Jesé se relaciona con la que aparece en otros ejemplos europeos, como el de la fachada de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers.

árbol no parecen en absoluto reyes y profetas. Según J. Yarza se trata de un ejemplo de Árbol de Jesé en el que no aparecen los elementos normales de esta iconografía, al tiempo que se añaden otros que, en principio, no son necesarios¹³².

En cambio, en el relieve de uno de los machones del claustro de Santo Domingo de Silos se realizó una escena donde Jesé es representado como una figura recostada en su lecho, que mira hacia el espectador y apoya la cabeza en la mano, es decir, aparece realizando el gesto-sueño. De su ombligo sale el tronco del árbol. Valdez del Álamo sugiere que este relieve pudo haber estado influido por los manuscritos realizados en Borgoña a principios del siglo XII, como la *Biblia de Saint-Benigne de Dijon*¹³³.

Por su parte, el parteluz del Pórtico de la Gloria nos muestra también a un Jesé anciano, acostado y con gesto-sueño. En este caso, se trata de un árbol envuelto en una maraña de vegetación y personajes. A. Domínguez ha llamado la atención sobre el hecho de que la figura situada en la jamba izquierda de la portada central del Pórtico parece dirigir su mirada hacia el parteluz y hacia su representación¹³⁴. Esta figura se ha identificado con el profeta Isaías. Por tanto, lo que tenemos en el Pórtico es al propio profeta que nos señala con la mirada la profecía hecha por él y trasladada al campo artístico¹³⁵.

Estos tres ejemplos de Árbol de Jesé peninsulares sentaron las bases, como decíamos, del tipo de árbol trinitario, que tuvo una gran expansión en el arte posterior.

Sin embargo, no queremos dejar de mencionar la existencia de otros tipos. Así, la representación de este tema que aparece, esta vez en soporte pictórico, en San Clemente de Segovia y que se encuentra a caballo entre la estética románica y la gótica¹³⁶. Fechado en la primera mitad del siglo XIII, el Árbol de Jesé pintado en la bóveda de esta iglesia segoviana responde al tipo de árbol que A. Domínguez denomina mariológico. A pesar de tratarse de una categoría distinta, la postura de Jesé no cambia demasiado respecto a los ejemplos de Silos y Santiago. Vuelve a

¹³² J. YARZA LUACES, “La escultura monumental...”, pp. 189 y 194. Aunque subraya la distinta formulación de este Árbol de Jesé con respecto a los otros ejemplos peninsulares, Yarza propone que el autor de esta escena pudo haber conocido la escultura del claustro de Santo Domingo de Silos.

¹³³ E. VALDEZ DEL ÁLAMO, “Visiones y profecía..”, p.176.

¹³⁴ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “El árbol de Jesé...”, p. 197, n. 47.

¹³⁵ Por su parte, S. Moralejo señala la posibilidad de que la colocación del tema iconográfico del Árbol de Jesé en el Pórtico de la Gloria tenga “connotaciones dinásticas” y fuera utilizado como un “referente simbólico o arquetipo ideal de la dinastía reinante”. Sobre este aspecto véase S. MORALEJO, “El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, t. II, Santiago, 2004, p. 117.

¹³⁶ Sobre la representación del Árbol de Jesé en San Clemente de Segovia véase M. AZCÁRATE LUXÁN, *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*, Segovia, 2002, pp. 123-134.

aparecer acostado en su lecho y con gesto-sueño. Para M. Azcárate el artista de San Clemente pudo haberse inspirado para realizar esta representación en alguna miniatura de la época, como la *Biblia de Burgos*, en la que son características las orlas decorativas en las que se insertan los personajes, que aparecen también en San Clemente¹³⁷.

Por último, queremos proponer la relación entre la representación iconográfica del tema del Árbol de Jesé con la imagen que representa el sueño de Nabucodonosor en la Biblia de Pamplona de finales del siglo XII que hemos citado anteriormente. En esta Biblia, Nabucodonosor aparece recostado, vuelto ligeramente hacia el espectador y apoyando la cabeza en su mano derecha. De su costado, de la misma manera que en muchas de las representaciones del Árbol de Jesé, sale el comienzo del tronco de un árbol. Los paralelos iconográficos entre ambos temas parecen claros.

Entre las representaciones de los **profetas menores**, queremos destacar la iconografía del ciclo de la historia del profeta Jonás. Al ilustrar la historia de Jonás¹³⁸, el artista cristiano utiliza los elementos paganos que hacen referencia al sentido alegórico de la muerte, al sueño eterno¹³⁹. Y éste será un tema que abordaremos en el capítulo dedicado a la representación del sueño en el mundo funerario.

Sin embargo, al ser, al mismo tiempo, la representación de un profeta del Antiguo Testamento, puede tener su cabida también en este apartado. Además, en el mundo románico existen imágenes de esta historia que no presentan este cariz alegórico, sino que simplemente ilustran el pasaje bíblico del libro veterotestamentario de este profeta. Beserán i Ramón ha subrayado el gran desarrollo que se da a la ilustración de los libros y episodios proféticos en las dos grandes biblias catalanas del siglo XI, la *Biblia de Ripoll*, que se conserva en la Biblioteca Vaticana, y la de Sant Pere de Rodas¹⁴⁰. Así, el comienzo del libro de Jonás de la conocida *Biblia de Rodas*, del siglo XI y procedente del monasterio catalán de San Pedro de Rodas, aunque fue realizada en el monasterio de Ripoll, nos

¹³⁷ *Ibidem*, p. 131. Para esta afirmación, M. Azcárate dice basarse en lo señalado por el Marqués de Lozoya.

¹³⁸ *Jonás*, 1-3.

¹³⁹ F. SAXL, "Elementos paganos y judíos en la escultura cristiana primitiva", *La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, 1989, p. 52.

¹⁴⁰ P. BESERAN I RAMÓN, voz "Prophètes", *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale* (dirigido por X. Barral i Altet), Rennes, 2003, p. 708.

Sobre estas dos Biblias véase el estudio de A. M. MUNDÓ, *Les Biblies de Ripoll III. Estudi dels Mss. Vaticà, lat. 5749 i París, BNF, lat. 6*, Città del Vaticano, 2002. Este autor data la conocida como *Biblia de Rodas* hacia 1010-1015 mientras que la llamada *Biblia de Ripoll*, hoy en la Biblioteca Vaticana habría sido realizada hacia 1015-1020. Ambas Biblias, junto con los folios que se conservan de la denominada *Biblia de Fluvià* habrían sido miniadas en el monasterio de Ripoll.

muestra un ejemplo de ello¹⁴¹. En el folio 83r aparece Jonás sentado, con gesto-sueño e indicando con el dedo índice el principio de su libro.

Además de ser representados en relación a su visión o profecía, los profetas también aparecen en el arte románico reunidos en amplios ciclos y series de personajes veterotestamentarios. Entre ellos están reyes, como David o Salomón, patriarcas, como Noé o Abraham, jueces, como Samuel, y como decimos, también diferentes profetas. Todos ellos revisten una caracterización muy parecida desde el punto de vista iconográfico, por lo que muchas veces la identificación de cada uno de ellos se hace difícil si no llevan una cartela o título que especifique de quién se trata. En las pinturas de la sala capitular del monasterio aragonés de Sijena, donde se representa a los integrantes de la genealogía de Cristo según san Lucas sí que se especifica quién es cada personaje; en otros conjuntos, como los relieves que hoy se conservan a ambos lados de la puerta santa de la catedral de Santiago de Compostela, y que en su momento pertenecieron al coro pétreo, es prácticamente imposible saber qué personajes fueron representados ya que carecemos de inscripciones que nos lo aclaren (**lám. 4**).

Suelen ser representados con diversas posturas; una de las más frecuentes es la que muestra al personaje llevándose la mano a la mejilla, de manera que apoya la cara en la mano. Muchas veces la otra mano, cruzando por delante del cuerpo, sirve de soporte al codo del brazo que se lleva a la cara. Por lo que hemos visto hasta este momento, estaríamos de nuevo ante lo que llamamos el gesto-sueño. Sin embargo, esta denominación, en este caso, no se corresponde con la propia iconografía. No se trata de personajes soñadores ni durmientes, sino que es una caracterización tomada de una serie de personajes del arte clásico.

En el mundo grecorromano, sabios, filósofos, poetas, musas o magistrados son representados en esta actitud, llamando así la atención sobre su condición de intelectuales y pensadores, encargados de transmitir su saber y cultura al pueblo. Se trata de un gesto, por tanto, de meditación o reflexión. Además, estos personajes suelen ser representados como figuras barbadas de avanzada edad o bien, en el caso de las musas, como figuras femeninas jóvenes¹⁴². Entre los múltiples ejemplos

¹⁴¹ París, Biblioteca Nacional, lat. 6, III.

¹⁴² El tipo de sarcófagos que presenta el frontal con una representación de musas tuvo bastante éxito en la Península. Se conservan varios, entre los que están el sarcófago de Valado dos Frades, del siglo III-IV, procedente de Alfeizerao (Alcobaça, Portugal) y conservado en el Museo do Carmo de Lisboa; y el sarcófago, hoy conservado en el museo de Cartagena, realizado entre el 285-310 d. C. y que fue reutilizado como sepulcro de Gil Rodríguez de Junterón. Sobre este último véase J. M. NOGUERA CELDRÁN, “<Las musas de Murcia>. A propósito de dos sarcófagos romanos de edad tetrárquica reutilizados en el siglo XVI en la catedral de Cartagena (Murcia)”, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción, Actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000* (eds. J. M. Noguera Celdrán y E. Conde Guerri), Murcia, 2001, pp. 175-255.

existentes en el mundo antiguo podemos citar la escultura que representa a un adivino, procedente del frontón oriental del templo de Zeus en Olimpia (hacia el 460 a. C.) y actualmente conservada en el Museo de esta misma ciudad.

El arte romano y posteriormente el paleocristiano heredó del mundo griego este tipo de figura pensativa, que tuvo una gran difusión en los sarcófagos. Así, en el museo Torlonia de Roma se conserva un sarcófago cuyo frontal está decorado con varias figuras de filósofos, musas y difuntos; los dos personajes de los extremos de este frontal son dos figuras barbadas sentadas y en posición de perfil, que se llevan la mano a la cara en actitud pensativa.

Pues bien, los personajes sagrados del Antiguo Testamento, se apoderaron de esta imagen de figuras reflexivas¹⁴³, sabias, que transmitían su saber al pueblo de Israel. El arte románico peninsular ofrece innumerables ejemplos de este gesto de meditación en los ciclos y series de figuras veterotestamentarias, pero podemos afirmar que fue durante la segunda mitad del siglo XII y principios del siglo XIII cuando se dio un verdadero auge de esta iconografía. Los personajes del Antiguo Testamento comenzaron a poblar las portadas de iglesias y catedrales, lo que fue solamente el principio de lo que ocurriría posteriormente en la iconografía gótica. Así, a finales del siglo XII, pero ya con síntomas de una estética goticista, encontramos la portada meridional de la iglesia de S. Juan del Mercado, en Benavente (Zamora), cuyas jambas presentan a seis figuras en diversas actitudes; entre ellas, el primer personaje del lado izquierdo realiza el gesto de meditación que hemos comentado. A principios del siglo XIII se fecha la fachada meridional de la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca)¹⁴⁴, que presenta, a modo de lo que serán ya en el gótico, una galería de reyes, donde el personaje situado en el extremo derecho muestra el mismo gesto que en Benavente.

Este gesto de meditación, sin embargo, es sólo uno entre varios de los que se representan en la iconografía de estos ciclos de figuras veterotestamentarias. Los artistas supieron dar variedad a estas imágenes, incluyendo diferentes posturas de los pies, las manos etc. Una pequeña muestra del interés que existió por disponer de un amplio repertorio para llevar a cabo este motivo iconográfico nos lo dan dos hojas de modelos unidas al manuscrito que contiene una copia de la obra de Orosio *Historiarum libri septem*, fechada en torno a 1200¹⁴⁵. En la parte superior de estos dos

¹⁴³ P. BESERAN I RAMÓN, *Op. cit.*, p. 706.

¹⁴⁴ En el *I Congreso sobre la catedral de Ciudad Rodrigo*, celebrado en Ciudad Rodrigo entre el 18 y el 20 de mayo de 2005 y que llevó por título "La catedral mirobrigense a través de los siglos. Visiones y revisiones", se propuso una fecha algo posterior para esta fachada. Quedamos a la espera de la publicación de las actas de dicho congreso para poder llegar a unas conclusiones claras.

¹⁴⁵ Biblioteca Vaticana, Ms. Vat. lat. 1976.

folios se representan modelos útiles para realizar la iconografía de la historia bíblica de Job, mientras que la parte inferior está dedicada al estudio de doce personajes nimbados, en diversas actitudes y con diferentes atributos, cada uno de ellos identificado con su nombre. Se trata de los doce profetas menores. Aquel identificado como Zacarías es una figura que representa a un joven imberbe que realiza el gesto de meditación comentado y que parece ser su atributo¹⁴⁶.

Los personajes dormidos

En el análisis que estamos realizando sobre el sueño (y sus variantes) y su representación artística en el Antiguo Testamento nos queda hacer mención a aquellas fórmulas iconográficas que hacen referencia a personajes dormidos, principalmente pertenecientes a los pasajes del *Génesis*, libro veterotestamentario, como hemos comentado ya, que tuvo una gran difusión en la iconografía románica, íntimamente ligado a los pasajes del Nuevo Testamento.

Uno de los ciclos del *Génesis* más representado fue el correspondiente a la historia de **Adán y Eva**: su creación, pecado y posterior expulsión del Paraíso. Adán, el primer padre según el texto bíblico, fue modelado por Dios después de haber creado el mundo¹⁴⁷. Para que no se sintiera solo en la tierra, Dios decidió darle una compañera. Se produjo entonces la creación de Eva¹⁴⁸.

Como decimos, algunos pasajes del *Génesis* suelen estar relacionados con otros del Nuevo Testamento. En este caso, la historia de la Creación de Eva se suele corresponder con la escena del Nacimiento de Cristo, la Natividad. Así, en muchas ocasiones las dos escenas suelen aparecer próximas. Éste es el caso de las pinturas de la iglesia zaragozana de S. Julián y S. Basilisa de Bagüés, donde la creación de Eva

¹⁴⁶ Con ello no queremos decir que todos los personajes representados en esta actitud deban ser identificados como Zacarías. Para un estudio minucioso de estas dos hojas de modelos, su origen, sus fuentes y relaciones iconográficas véase D. J. A. ROSS, "A late twelfth-century artist's pattern-sheet", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV (1962), pp. 119-128.

¹⁴⁷ La historia de la creación de Adán muestra claros paralelos con el mito griego que narra el nacimiento del hombre gracias a Iápeto. Este mito lo recoge el escritor romano Ovidio en el libro I de sus *Metamorfosis*, cuando narra el origen del mundo: "(...)Y así nació el hombre, bien porque aquel artífice de las cosas, principio de un mundo mejor, lo fabricara con simiente divina, o bien porque la tierra que, recién formada y recién separada del alto éter aún conservaba en su interior algunas semillas del cielo junto al que había sido creada, fuera mezclada con agua de lluvia por el hijo de Iápeto, que plasmó con ello una imagen a semejanza de los dioses que todo lo regulan (...)". OVIDIO, *Metamorfosis*, edición de J. A. Enríquez y E. L. Jungl, Madrid, 1994 (primera edición de 1963), p. 78. Sin embargo, aunque podemos comparar claramente la creación del hombre narrada en el texto bíblico con la del mito griego, lo cierto es que un gran número de culturas, de todas las épocas y de todas las partes del mundo, han tratado de explicar el comienzo de la vida humana en la Tierra de manera muy similar. Sobre esto véase J. G. FRAZER, *El Folklore en el Antiguo Testamento*, México, 1981, pp. 9-25.

¹⁴⁸ *Génesis*, 2, 21-22: "Entonces el Señor Dios hizo caer al hombre en un letargo, y mientras dormía le sacó una costilla y llenó el hueco con carne. Después, de la costilla que había sacado al hombre, el Señor Dios formó una mujer y se la presentó al hombre".

se encuentra en el registro superior de los frescos de la nave, mientras que la Natividad aparece justamente debajo¹⁴⁹.

Por lo que se refiere a la iconografía de este tema, la creación de Eva es el momento en el que se representa a Adán dormido, y en el que puede presentar el gesto-sueño. En este caso, como vemos, se trata de una iconografía que sí se adapta a la narración bíblica. Se produce, por tanto, una fiel transposición de un texto a una imagen artística.

La escena puede mostrar una figura tumbada, en el suelo, normalmente boca arriba, que apoya su cabeza, bien en la mano, bien en el brazo o el antebrazo. También puede ocurrir que Adán, aunque dormido, aparezca de pie y llevándose la mano a la cara para indicar su estado de sopor. Asimismo existen también imágenes que lo representan sentado o, simplemente acostado, sin realizar ningún gesto con las manos, que están simplemente a ambos lados del cuerpo o juntas. Éste es el caso, por ejemplo, de la escena de la creación de Eva del *Livro das Aves*, fechado hacia 1183, procedente del monasterio de Santa María de Lorvao y hoy conservado en Lisboa¹⁵⁰.

La formación y fijación de esta iconografía tuvo uno de sus puntales más importantes en la miniatura carolingia y, fundamentalmente, en las biblias de la escuela de Tours. Obras como la *Biblia de Montier-Grandval*¹⁵¹ o la *Biblia de Vivian*¹⁵² contienen imágenes sobre este tema que tuvieron gran difusión en todo el ámbito europeo posterior¹⁵³.

Por lo que se refiere al románico peninsular, encontramos gran cantidad de ejemplos y, generalmente, presentan a Adán con gesto-sueño. La imagen de la creación de Eva en territorio peninsular fue tema incluido en los programas iconográficos de las grandes obras románicas: los espacios claustrales, la decoración pictórica de los muros interiores de las iglesias, las portadas de esos mismas

¹⁴⁹ Sobre este particular véase B. AL-HAMDANI, "The Genesis scenes in the Romanesque frescoes of Bagüés", *Cahiers Archéologiques*, 23 (1974), p. 176. Sobre la relación de ambas escenas en la distribución de las pinturas de Sijena véase A. SICART, *Las pinturas de Sijena*, Madrid, 1991.

¹⁵⁰ Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ms. Casa Forte 90, antepenúltimo folio, verso

¹⁵¹ Londres, British Library, Ms. Add. 10546, fol. 5v.

¹⁵² París, Biblioteca Nacional, lat. Ms. 1, fol. 10v.

¹⁵³ B. AL-HAMDANI, *Op. cit.*, pp. 180-82. Esta autora señala la relación entre la disposición en frisos y registros de los frescos de Bagüés con el mismo esquema que presentan las miniaturas de estas biblias. Habla también de la influencia que pudieron tener en otras obras, como las puertas de bronce de la iglesia de S. Miguel de Hildesheim (Baja Sajonia, Alemania). Ésta última presenta similitudes con respecto a la arqueta de San Isidoro de León, que también contiene una decoración basada en el ciclo de Adán y Eva. Un estudio general sobre la representación de las escenas del Génesis en las biblias carolingias lo realiza H. L., KESSLER, "Hic homo formatur: the Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles", *The Art Bulletin*, LIII (1971), pp. 143-60.

edificios, la miniatura de los libros litúrgicos, especialmente las grandes biblias románicas, la orfebrería, etc¹⁵⁴.

Uno de los primeros ejemplos con los que contamos es el tapiz de la Creación de la catedral de Gerona, que en realidad se trata de un bordado¹⁵⁵. En esta creación sólo aparecen dos personajes: por un lado Adán, que el artista intenta representar tumbado, pero que resulta de pie. Seguramente el artista está copiando un modelo en el que la figura está acostada, pero al pasarlo a su soporte lo representa de pie; y Eva, que sale sola del costado de Adán.

De hacia 1200 e impregnada de una fuerte impronta bizantina, así como inglesa, contamos con la escena del sueño de Adán que se representa en las pinturas de la sala capitular del monasterio oscense de Sijena¹⁵⁶. Con una increíble adaptación a la arquitectura, la forma del arco, Adán aparece desnudo, recostado, mirando hacia el espectador y apoyando la mejilla en su mano derecha. La postura y actitud de este personaje presenta un gran parecido con las mismas escenas de la Capilla Palatina del Palacio de los Normandos, en Palermo, y la catedral de Monreale. Ambas obras sicilianas pertenecen a un marco cronológico próximo a Sijena, que se caracteriza por la misma impronta bizantina y presenta escenas muy similares a éstas.

Similitudes se pueden apreciar también en la postura que adopta la figura de Noé en los tres conjuntos, uno pictórico y los otros dos musivarios. La iconografía a la que nos referimos es la que se corresponde con el pasaje bíblico que narra **la embriaguez de Noé**¹⁵⁷. El texto no hace alusión explícita a que Noé estuviera

¹⁵⁴ Debido a los rigores climatológicos, la escultura situada en claustros y portadas se encuentra, muchas veces, en un estado de deterioro tal que es difícil reconocer e identificar las escenas. En el caso de la creación de Eva esta situación se complica. Esta escena es muy parecida a la de la creación de Adán, que también se puede representar tumbado y siendo creado por Dios. Así, M. Melero duda entre la representación de la creación de Adán y la de Eva en el capitel doble adosado a la cara sur del pilar noroeste del claustro del monasterio de San Juan de la Peña. Véase M. MELERO MONEO, "Aspectos iconográficos del claustro de San Juan de la Peña: reconstrucción del programa de caída y redención", *La cabecera de la catedral calcatense y el Tardorrománico hispano. Actas del simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, p. 290.

Por su parte, en la portada de la iglesia de Santiago en Puente la Reina, E. Aragonés identifica una dovella de la novena arquivolta con la creación de Eva. Es una escena muy deteriorada pero esta autora la reconstruye partir de otras representaciones. Sobre esta obra véase E. ARAGONÉS ESTELLA, "La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico", *Príncipe de Viana*, 213 (1998), pp. 110-111.

La razón de que ambas creaciones tengan un diseño tan similar, lo que hace difícil su identificación, es que se utiliza el mismo modelo, boceto o plantilla para las dos iconografías.

¹⁵⁵ En realidad, como ya han señalado diferentes autores, esta obra no es un tapiz, sino un bordado. Para el estudio de este bordado sigue siendo imprescindible el estudio de P. PALOL, *El Tapiz de la Creación de la Catedral de Girona*, Barcelona, 1986.

¹⁵⁶ A. SICART, *Op. cit.*, s.p., lam. II, ficha 2. Para el análisis de las escenas de esta sala capitular, así como sus relaciones con otras obras europeas de la misma época véase la monografía de W. OAKESHOTT, *Sijena. English romanesque paintings in Spain and the artists of the Winchester Bible*, Londres, 1972.

¹⁵⁷ Génesis, 9, 20-23: "Noé, que era agricultor, plantó la primera viña. Bebió su vino, se emborrachó, y se quedó desnudo dentro de la tienda. Cam, padre de Canaán, vio a su padre desnudo y salió a decirselo a sus hermanos. Pero Sem y Jafet tomaron el manto, lo colocaron sobre sus espaldas, y yendo hacia atrás cubrieron

dormido, pero ímplicitamente, en el relato se puede entreleer que Noé pudo quedarse en una especie de sopor o somnolencia. Por eso, es representado en muchas ocasiones tumbado, como Adán, y dormido, realizando el gesto-sueño.

Este parecido entre la iconografía de ambos personajes se hace todavía más patente, como decimos, en la decoración pictórica de Sijena. Además de acogerse a la curvatura del arco en un espacio idéntico al que ocupa Adán, Noé apoya la cara en la mano de igual forma. Podemos suponer que el artista utilizó la misma plantilla para realizar ambas figuras, aunque cambiando algunos detalles para diferenciarlos. Así, Noé es representando más anciano, con barba blanca, y vestido, característica esta última que va acorde con la narración, que relata como dos de sus hijos lo taparon y se cubren los ojos para no ver a su padre desnudo¹⁵⁸.

1.2. El Nuevo Testamento

En esta segunda parte del texto bíblico se contabilizan nueve sueños, como vemos, muchos menos que en el Antiguo Testamento. Por otro lado, de todos los libros que conforman el Nuevo Testamento, los que más nos interesan son los Evangelios, es decir, la narración de la vida, muerte y resurrección de Cristo. De hecho, de los nueve sueños neotestamentarios, cuatro pertenecen al ciclo de la infancia de Cristo y son los más trasladados al campo iconográfico.

Además de los propios soñadores, y de la misma manera que ocurre en el Antiguo Testamento, contamos también con la presencia de abundantes personajes dormidos, tanto en la infancia, como en la vida pública y la pasión de Cristo.

Por otro lado, es necesario tener en cuenta que la representación de escenas del Nuevo Testamento se nutrió no sólo de los textos procedentes de los cuatro evangelios canónicos, sino también de otras fuentes literarias, fundamentalmente los Evangelios Apócrifos. Así, existen apócrifos de la Natividad, de la Infancia o de la Pasión y Resurrección de Cristo. Estos textos, escritos por diversos autores y en diferentes épocas, añaden a la narración canónica detalles y motivos de carácter anecdótico, lo que fue del agrado del mundo medieval, que los incorporó de buena gana a la iconografía de sus obras artísticas.

Ciclo de la Infancia de Cristo

El ciclo de la Infancia narra los acontecimientos sucedidos desde el nacimiento de Cristo hasta el comienzo de su vida pública. Pasajes como la Natividad, la

la desnudez de su padre (...)"

¹⁵⁸ A. SICART, *Op. cit.*, s.p., lám. V, ficha 8.

Adoración de los Magos o la Huida a Egipto son algunos de los momentos que más aparecen en la iconografía sacra medieval.

Según Schiller, las primeras imágenes relativas a la Infancia de Cristo aparecieron en obras paleocristianas del siglo IV, aunque algunas, como la Adoración, pudieron haber surgido algo antes. Al principio las imágenes se insertaron en grupos de motivos, tanto vetero como neotestamentarios, que decoraban sarcófagos o catacumbas. Posteriormente, fueron conformando un ciclo separado que comprendía varias escenas pertenecientes a la infancia¹⁵⁹. Estas imágenes sirvieron de decoración a otros soportes como marfiles, ampollas o mosaicos en buena parte de la Alta Edad Media¹⁶⁰. Con la llegada del románico, este ciclo inundó los programas iconográficos pictóricos, escultóricos y suntuarios.

Los personajes protagonistas de estos sucesos, como la Virgen, san José, Cristo o los magos procedentes de Oriente, fueron representados en diferentes posturas y actitudes. Para M. J. Quintana de Uña, los gestos y movimientos de estas figuras en el arte románico se vieron influidos en gran medida por los textos de los dramas litúrgicos. Si nos ceñimos al ámbito peninsular, obras como *El Auto de los Reyes Magos* o el *Libro de la Infancia y muerte de Cristo*, insertas en la corriente dramático-litúrgica que se dio en el siglo XII en Occidente, fueron vitales para la representación de estas escenas¹⁶¹.

Una de las figuras más interesantes de analizar en este ciclo es la de **san José**. Esposo de María y padre de Cristo en la tierra, José recibió tres avisos importantes en forma de sueños, procedentes de Dios y llevados a cabo por un ángel intermediario. Es el evangelio de san Mateo el que narra estos acontecimientos. Pero también los encontramos desarrollados en varios evangelios apócrifos, como el Protoevangelio de Santiago o el Evangelio del Pseudo Mateo¹⁶².

El primer sueño de José sirvió para que despejara sus dudas sobre la virginidad de María y no la repudiara¹⁶³. El segundo de ellos le advirtió que huyera con la Virgen y el Niño a Egipto porque Herodes había ordenado matar a todos los niños

¹⁵⁹ G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 26.

¹⁶⁰ M. J. QUINTANA DE UÑA, "Los ciclos de la Infancia en la escultura monumental románica en Navarra", *Príncipe de Viana*, 181 (1987), p. 269.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 271.

¹⁶² Para el estudio y análisis de los evangelios apócrifos nos basamos en la edición: A. DE SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos. Edición crítica y bilingüe*, Madrid, 1999.

¹⁶³ *Mateo*, 1, 20: "Después de tomar esta decisión, el ángel del Señor se le apareció en sueños y le dijo (...)"; *Protoevangelio de Santiago*, XIV, 2: "Más he aquí que un ángel del Señor se le apareció en sueños, diciéndole (...)"; *Evangelio del Pseudo Mateo*, XI, 1: "Estaba ya determinado a levantarse de noche y huir a algún lugar desconocido cuando se le apareció un ángel de Dios y le dijo (...)"; *Libro sobre la Natividad de María*, X, 2: "Pero mientras trazaba su plan, he aquí que le ángel del Señor se le apareció en sueños, diciéndole (...)".

menores de dos años¹⁶⁴. Por último, a la muerte de Herodes, el ángel le anunció que podía volver de nuevo a su casa¹⁶⁵.

La representación iconográfica de los tres sueños de José suele mostrar un esquema o fórmula muy similar. Lo que nos interesa de su iconografía es que en muchas ocasiones, realiza el gesto característico que, como hemos visto, hace referencia a su experiencia onírica. En este sentido, podemos comparar la representación de José con la que hemos visto de los reyes soñadores del Antiguo Testamento, que ofrecen una imagen en todo similar.

José puede aparecer como una figura acostada, bien en el propio suelo, como en el mosaico del arco triunfal de Santa María Maggiore¹⁶⁶ o bien en su lecho, como aparece en el relieve en marfil de la cátedra de Maximiano, hoy en el Museo Episcopal de Rávena¹⁶⁷. Otras veces aparece sentado, representado como un hombre anciano, con los cabellos blancos, apoyando una mano en bastón (frecuentemente en forma de tau) y la otra mano llevándosela a la cara para evidenciar su estado soñador. Suele jugar también un papel importante en la composición la presencia del ángel.

Por otro lado, generalmente las imágenes de los sueños de José no fueron representadas como temas individuales. Desde el arte paleocristiano fueron escenas incluidas en ciclos más grandes, que narran la infancia de Cristo y donde las escenas y las figuras se suceden unas detrás de otras. Así, por ejemplo, el primer sueño de José aparece incardinado en la narración iconográfica del relieve en marfil de la denominada arqueta Werden, del siglo V¹⁶⁸.

¹⁶⁴ *Mateo*, 2, 13: “Cuando se marcharon, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo (...)”; *Evangelio del Pseudo Mateo*, XVII, 2: “Pero, un día antes de que esto se llevara a efecto, recibió José durante el sueño un aviso del ángel del Señor, cifrado en estos términos (...)”.

¹⁶⁵ *Mateo*, 2, 19: “Cuando murió Herodes, el ángel del Señor se apareció en sueños a José en Egipto (...)”; *Evangelio del Pseudo Mateo*, XXV: “Poco después dijo el ángel a José (...)”.

¹⁶⁶ Según Schiller, esta imagen del arco de Santa María la Mayor es la única representación del segundo sueño de José en el arte paleocristiano. G. SCHILLER, *Op. cit.*, p. 117.

¹⁶⁷ El lecho representado puede ser una cama en el sentido real de la palabra o bien una especie de colchón, en forma de riñón, que sigue el contorno del cuerpo. D. Mc KENZIE, “Provincial byzantine painting in Attica: H. Kyriaki, Keratea”, *Cahiers Archéologiques*, 30 (1982), p. 144. Este autor denomina *kline* a esta especie de colchón. En principio parece que esta “cama” podría servir para dignificar o idealizar la figura que está recostada. Este motivo pasó del arte bizantino a Occidente, donde pudo perder este carácter idealizador para ser utilizado por los artistas para representar cualquier tipo de cama. Así, en manuscritos dedicados a cuestiones médicas y quirúrgicas los pacientes son representados sobre esta especie de “nubes”, donde son atendidos por los médicos. Varios ejemplos de este tipo aparecen en un manuscrito del siglo IX-X, procedente del sur de Italia y que se conserva actualmente en Florencia (Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut. 73.41, fols. 127 v. y 122). Lo recoge P. MURRAY JONES, *Medieval medicine in illuminated manuscripts*, Londres, 1998, p. 18, fig. 5 y p. 78, fig. 70.

¹⁶⁸ Esta arqueta, realizada en marfil, es una copia carolingia de principios del siglo IX realizada siguiendo un prototipo del siglo V. Procedente de la abadía de Werden, actualmente se encuentra en el museo londinense Victoria & Albert. Véase G. SCHILLER, *Op. cit.*, p. 190.

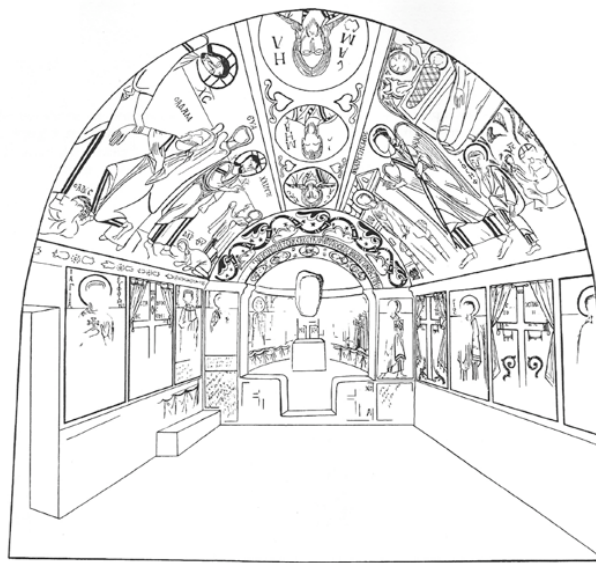


Fig. 3. Sueño de José.
 Capadocia, iglesia de Ayvali Kilise, bóveda de la capilla sur.
 Dibujo realizado por N. THIERRY, *Op. cit.*, pp. 33-69.

La fórmula iconográfica del sueño de José que hemos visto en las obras del primer arte cristiano pasó al mundo bizantino, donde encontramos una serie de ejemplos de gran interés porque posteriormente fueron una de las fuentes trasmisoras de estos modelos al arte medieval occidental. Queremos destacar, entre otros, los ejemplos de las pinturas murales de las iglesias pre- y post-iconoclastas de Capadocia, como la iglesia de Açıkel Aga Kilisesi (**fig. 3**)¹⁶⁹. Estos modelos, presentes no sólo en Capadocia, sino también en Nicea, Salónica o Constantinopla, fueron exportados a Occidente por el Imperio Bizantino.

Las obras en marfil, pequeñas y fácilmente transportables, fueron uno de los medios en los que la fórmula de representación del sueño de José viajó a Occidente. Un díptico bizantino con la representación de doce escenas, que corresponden a doce momentos de la vida de Cristo, fechado entre finales del siglo X y principios del XI y conservado en el Hermitage de San Petersburgo, ofrece un buen ejemplo de esta transmisión¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Sobre la representación de ciclos pictóricos en las bóvedas de estas iglesias de Capadocia véase N. THIERRY, "Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce: Açıkel Aga Kilisesi (Église de l'aga a la main ouverte)", *Cahiers Archéologiques*, 18 (1968), pp. 33-69; y N. y M. THIERRY, "Ayvali Kilise ou pigeonnier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce", *Cahiers Archéologiques*, 15 (1965), pp. 97-154.

¹⁷⁰ Se trata de un *Dodekaorton*, es decir, el conjunto de doce fiestas que conmemoran los grandes momentos de la vida de Cristo y que no siguen el calendario litúrgico sino un orden "biográfico". Muchos de los conjuntos pictóricos bizantinos siguen este esquema que, posteriormente también lo vemos en algunas obras

Los libros de modelos también facilitaron el traspaso de estos motivos al arte occidental. Así, el libro de bocetos de Ademar de Chabannes¹⁷¹ pudo ser una de las fuentes gráficas que proporcionaron a los artistas occidentales la fórmula de José sentado apoyando la cabeza en la mano¹⁷².

El arte románico fundió estos modelos con su propia tradición y referencias, transformándolos y adaptándolos a sus representaciones y tomando los elementos que le interesaban en cada momento.

Centrándonos ya en la representación del gesto de José en el románico de la Península Ibérica, hemos de señalar que fue la fórmula del personaje sentado que apoya la cabeza en la mano la que más éxito tuvo en el románico peninsular. Aún así, existen también obras donde aparece acostado en una cama. Éste es, por ejemplo, el modelo utilizado en la *Biblia de Ripoll*¹⁷³ realizada en el tercer cuarto del siglo XI o en el capitel que representa este tema de la galería norte del claustro del monasterio de San Juan de la Peña, que además muestra a san José en una cama, donde una manta le cubre todo el cuerpo, dejando al descubierto tan sólo la cabeza, por lo que no realiza el gesto-sueño (**lám. 5**).

Sin embargo, en la iconografía hispana de la segunda mitad del siglo XII se asentó, y tuvo un gran desarrollo, el modelo de una figura anciana y barbada, sentada en un taburete, de perfil, mirando hacia la escena que se desarrolla ante él o con los ojos cerrados. Apoya una mano en un bastón en forma de *tau* mientras que se lleva la otra a la cara.

Esta fórmula es característica, principalmente, de las formas escultóricas: capiteles, relieves, tímpanos, dovelas de las arquivoltas de las portadas, sepulcros etc. Pero alcanzó también a otros campos artísticos como la pintura mural o la pintura sobre tabla. Es en la pintura mural, de hecho, donde encontramos algunos de los precedentes de este modelo. Podemos suponer su aparición, por ejemplo, en la escena de la Natividad de la iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagüés, de la segunda mitad del siglo XI donde, aunque se ha perdido parte de la figura de José, conservamos sus dos brazos, uno de los cuales parece que se alzaba hacia la cara.

A partir de ese momento, esta manera de representar a José fue la predominante en todas aquellas escenas en las que aparecía: en los ciclos donde las

occidentales, como en la Capilla Palatina de Palermo, donde diez de las escenas pertenecen a un *Dodekaorton* normal bizantino. Sobre estos aspectos véase E. KITZINGER, "Reflections on the feast cycle in Byzantine Art", *Cahiers Archéologiques*, 36 (1988), pp. 51-73.

¹⁷¹ Leiden, Biblioteca de la Rijksuniversität, Voss. lat. 8°, 15, cc.2v-3r.

¹⁷² Sobre el libro de diseños del monje benedictino francés Ademar de Chabannes y sus fuentes véase H. L. KESSLER, voz "Modello", *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1998, vol. VIII, p. 494.

¹⁷³ Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 5729, fol. 366v.

imágenes se suceden como forma de continuidad narrativa, así como en escenas individuales de la Natividad, la Epifanía e incluso a veces también la Anunciación.

En primer lugar trataremos aquellos ejemplos donde la figura de José se inserta en una serie de escenas que se van sucediendo con sensación de continuidad visual y narrativa, para luego pasar a su representación en escenas individuales.

Cuando hablamos de ciclos narrativos continuos nos estamos refiriendo, por un lado, a las portadas, cuyas arquivoltas presentan, en las dovelas, una sucesión de escenas, formando un conjunto iconográfico que narra varios pasajes, en este caso de la infancia de Cristo. Por otro lado nos referimos a los ciclos pictóricos y, en tercer lugar, a los programas iconográficos de los claustros, que presentan una disposición narrativa similar en cada uno de los capiteles.

La tercera arquivolta de la portada occidental de la iglesia de Santo Domingo de Soria nos presenta una de estas descripciones iconográficas de los acontecimientos de la Infancia de Cristo¹⁷⁴. La figura de José aparece en dos momentos diferentes. Comenzando por el extremo izquierdo el primero de ellos corresponde a su primer sueño, cuando el ángel disipa sus dudas sobre la virginidad de María (**fig. 4**). De este modo, tras la escena de la Anunciación y la Visitación, aparece la figura de José, bajo un arco, dispuesta mirando hacia la derecha y con la fórmula iconográfica que hemos descrito. Un poco más adelante, tras la escena de la Adoración de los Magos vuelve a aparecer una figura idéntica, esta vez mirando hacia la izquierda y que ilustra iconográficamente su segundo sueño (**lám. 6**)¹⁷⁵. En ninguno de los casos aparece el ángel. Debido a que ambas figuras son iguales, podemos suponer que el artista utilizó la misma plantilla para ambos momentos, con la salvedad de que para representar el segundo sueño le dio la vuelta y la cambió de posición¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Sobre la portada de Santo Domingo de Soria véase E. SAINZ MAGAÑA, “Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo (Soria)”, *Celtiberia*, XXXIII, 66 (1983), pp. 363-372.

¹⁷⁵ G. Schiller señala que, durante la Edad Media, el segundo sueño de José fue una escena representada excepcionalmente y que aparecía solamente en ciclos detallados de la infancia de Jesús. Uno de esos casos sería este ejemplo de Santo Domingo de Soria. Véase G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 117.

¹⁷⁶ Nos parece importante resaltar que la figura de san José, además de las dos veces que aparece en esta arquivolta, la encontramos más veces en el resto de la fachada de Santo Domingo de Soria. En los capiteles de la arquería inferior se representó otra Epifanía, en la que san José, curiosamente, no se lleva la mano a la mejilla, sino que apoya las dos manos en un bastón en tau, otra de las representaciones comunes de su figura en el románico peninsular. La diferencia de modelos hallada en esta fachada puede deberse a la intervención de dos artistas o manos diferentes. Así, J. M., Montañés diferencia dos manos dentro del taller que trabajó en Santo Domingo de Silos, de las que una trabajó en las arquivoltas y otra en los capiteles. Véase J. M. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, “Santo Domingo de Soria”, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Soria*, vol. III, Aguilar de Campoo, 2003, vol. III, p. 997.



Fig. 4. Primer sueño de José.
Soria, iglesia de Santo Domingo, fachada occidental, tercera arquivolta.

En un capitel doble del interior de la iglesia burgalesa de San Juan de Ortega encontramos de nuevo la representación de la fórmula iconográfica de José sedente, con gesto-sueño y situada entre la escena de la Visitación y la de la Natividad. En este caso, un ángel situado en la parte superior del capitel toca su cabeza, disipando sus dudas¹⁷⁷. Parece que este modelo pudo haber sido creado en el claustro de Santo Domingo de Silos, gozando de una gran difusión en todo el ámbito castellano¹⁷⁸.

Junto a estos ejemplos donde, expresando iconográficamente sus sueños mediante el gesto que realizan, las figuras de san José se insertan en una narración visual mediante imágenes sucesivas, encontramos también obras donde su figura aparece formando parte de escenas que también ilustran estos momentos de la infancia de Cristo pero, en este caso, de manera individual, sin que haya una sucesión narrativa. Nos referimos a la iconografía de la Anunciación, la Natividad y la Epifanía.

En estos casos, el gesto realizado por José podría perder su verdadero significado, ya que en los momentos que se están representando no tuvo ningún sueño (por ejemplo, mientras se produce el nacimiento, José no tuvo ningún aviso). Sin embargo, podríamos entender estas imágenes como sintetizadoras de varios

¹⁷⁷ Sobre la iconografía de este capitel véase I. M. FRONTÓN SIMÓN, “Un ciclo de Navidad de impronta silense en la iglesia de San Juan de Ortega (Burgos)”, *Homenaje al profesor Dr. D. José María Azcárate Ristori, Anales de Historia del Arte*, 4 (1993-94), pp. 405-417.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 408; ID., “La representación de la Natividad en la escultura románica: un ejemplo de la irradiación silense por la periferia castellana”, *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte (CEHA)*, vol. I, Cáceres, 1990, Mérida, 1992, pp. 55-61.

pasajes. Así, a la Natividad se uniría el sueño en el que el ángel explica a José la naturaleza de Cristo y de su nacimiento, lo que enfatiza el carácter y significado del momento representado. Entonces, con su presencia, José aparecería como defensor de la virginidad de María. Y por tanto, en este caso, el gesto no habría perdido su valor, sino que adquiriría un papel aún más relevante, como reflejo de la síntesis de varios momentos bíblicos. Existen todavía otras interpretaciones posibles de este gesto, que veremos más adelante. En primer lugar vamos a realizar un análisis del desarrollo de la figura de José en la iconografía de estos tres momentos bíblicos, particularmente en el románico peninsular, para pasar posteriormente a analizar la problemática que suscita su aparición.

Por lo que se refiere a la escena de la **Anunciación**, normalmente ésta sólo presenta a los dos protagonistas del acontecimiento, es decir, a la Virgen y al ángel. Sin embargo, en el románico peninsular y, por tanto, característico de éste, algunas escenas de la Anunciación llevaron implícita la idea de una coronación de la Virgen. Se trata, por tanto, de una iconografía de Anunciación-Coronación, donde el ángel, con una rodilla en tierra, además de anunciar a María su próxima maternidad, parece también coronarla¹⁷⁹. Buena parte de los ejemplos que se corresponden con esta iconografía incluyen en la composición la figura de san José, de manera que la Virgen queda en el medio, mientras que el ángel arrodillado se suele colocar en el lado izquierdo y José sedente en el derecho. Parece que el artista logra así equilibrar la escena¹⁸⁰.

¹⁷⁹ J. YARZA LUACES, “La escultura monumental...”, p. 175. Este autor cree que se trata de una formulación de creación hispana, e incluso castellana, con un rico contenido iconográfico.

Sobre el gesto de el ángel en genuflexión véase J. J. CALZADA, “El maestro de la Anunciación y su influencia en el románico burgalés”, *Silos. Un milenio*, Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos, vol. IV: Arte (Dirigido por Alberto C. Ibáñez Pérez), Abadía de Silos 2003, p. 589; D. OCÓN ALONSO, “Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al 1200”, *El románico en Silos. IX Centenario de la Consagración de la Iglesia y el Claustro 1088-1988*, Abadía de Silos, 1990 pp. 501-510.

Sobre el concepto y representación de la Anunciación-Coronación en el románico peninsular véase M. J. ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, *La escultura románica en piedra en la Rioja Alta*, Logroño, 1978, p. 46; J. J. RUIZ EZQUERRO, “Silos y el románico rural soriano: Villasayas, Barca y Torreandaluz”, *El Románico de Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, 1990, pp. 565-574; E. VALDEZ DEL ÁLAMO, “Triumphal visions and monastic devotion: The Anunciation relief of Santo Domingo de Silos”, *Gesta*, XXX 1/2 (1990), pp. 167-188; J. YARZA LUACES, “La escultura monumental ...”, pp. 174-176.

¹⁸⁰ Dos de los ejemplos más emblemáticos de esta iconografía son los del relieve del claustro de Santo Domingo de Silos y un capitel del interior de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. J. YARZA LUACES, “La escultura monumental ...”, pp. 175-6. Para establecer cuál de las dos obras fue la primera, Yarza señala que si tenemos en cuenta que el capitel de Santo Domingo de la Calzada es más completo, ya que presenta la figura de san José, entonces éste sería el primer ejemplo en la península. En cambio, si consideramos que lo principal es el mensaje que trasmite la escena y que la figura de José es solo un complemento, entonces Silos sería el creador de la iconografía, ya que sólo muestra la figura del ángel y la de la Virgen.

Son varias las obras que presentan esta temática. Entre ellas podemos destacar el relieve, hoy colocado sobre la puerta de entrada, de la iglesia de Villasayas (Soria), realizado en las últimas décadas del siglo XII y que aglutina todos los elementos que acabamos de comentar (**lám. 7**)¹⁸¹.

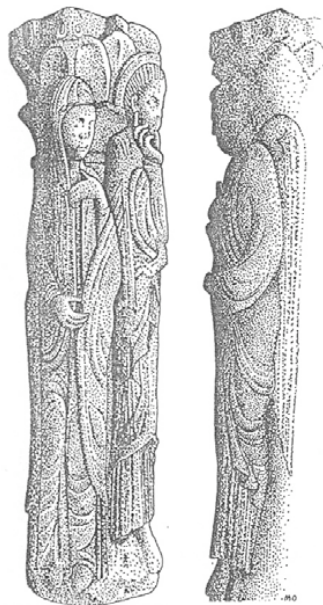


Fig. 5. Anunciación.
Procedente del claustro de la catedral de Santa María de Solsona.
Reconstrucción de S. MORALEJO, “De Sant Esteve...”, p. 105.

Sin embargo, hemos de señalar que existen otros ejemplos de Anunciación en el románico peninsular que no se realizan siguiendo esta disposición. A veces aparecen sólo el ángel y la Virgen y otras también José, pero sin llevarse la mano a la cara o realizando este gesto pero sin estar sentado. Así por ejemplo, en el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona se conserva una columna historiada de la segunda mitad del siglo XII y procedente del claustro de la catedral de Santa María de Solsona (Lérida), que muestra dos personajes, muy estilizados, como adaptándose al espacio que ocupan, de pie, y que representan a una figura femenina y otra masculina. Éste es un personaje barbado que se lleva la mano derecha a la mejilla. S. Moralejo los ha identificado como María y José y ha reconstruido la escena

¹⁸¹ J. J. RUIZ EZQUERRO, “Silos...”, *Op. cit.*, p. 567. Este autor propone que el relieve de Villasayas deriva, tanto temática como estilísticamente, del relieve del claustro de Silos, a través del intermediario del Burgo de Osma. Sin embargo, en Villasayas se trata de una escena individual, mientras que en Silos y Burgo de Osma se trata de un capitel que muestra varias escenas unidas que representan, todas juntas, un ciclo narrativo de la infancia de Cristo.

proponiendo que pudo haber existido otra columna situada enfrente, que representaría a un ángel; con lo cual, todo el conjunto representaría una escena de Anunciación (**fig. 5**)¹⁸².

Otro de los momentos donde aparece José es la **Natividad**. Al contrario de lo que acabamos de ver respecto a la Anunciación y lo que veremos en la iconografía de la Epifanía, la aparición de José en la escena que representa el nacimiento de Cristo es común a todas las épocas y lugares. La encontramos ya en las conocidas ampollas de Tierra Santa, como las que se conservan en el Duomo de Monza, realizadas en el siglo VI y traídas a Europa por los cruzados y peregrinos como recuerdo de los lugares santos¹⁸³; o en la cubierta de una arqueta relicario con escenas de la vida de Cristo que hoy se conserva en Roma¹⁸⁴. Pasó al mundo bizantino, formando parte de una escena que aglutinó muchos de los momentos iconográficos de la infancia de Cristo, pero en una misma escena, no en imágenes sucesivas¹⁸⁵. Por ello, se multiplican los personajes alrededor de la Virgen, situada en el centro de la composición, donde José, sedente, ocupa un pequeño espacio, generalmente en la parte inferior izquierda. Posteriormente, la escena de la Natividad románica, de gran desarrollo en toda Europa, volvió a incorporar a José en el nacimiento de Cristo.

Por lo que se refiere al románico peninsular, la representación de éste en ejemplos donde las escenas están individualizadas es característica de la pintura sobre tabla de los frontales de altar realizados entre finales del siglo XII y principios de XIII en toda la zona oriental de la península. Estos frontales suelen presentar una imagen en el centro que ocupa toda la altura del espacio mientras que a los lados se colocan varias escenas separadas por líneas, inscripciones etc. Uno de los ejemplos más característicos es el frontal procedente de Santa María de Aviá, hoy conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y realizado a finales del siglo XII o principios del XIII. Presenta la imagen de la Virgen en el centro y la representación de varios momentos de la infancia de Cristo a los lados. En el ángulo superior izquierdo aparece la escena de la Natividad, donde se nos muestra a un José sedente, nimbado, y con la mano en la mejilla.

¹⁸² S. MORALEJO ÁLVAREZ, "De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona", *Patrimoni artístic de Galícia y otros estudios, Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Santiago, 2004, t. II, p. 105.

¹⁸³ Sobre estas ampollas véase H. LECLERQ, voz "Ampoules", F. CABROL y H. LECLERQ, *Dictionnaire D'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, vol 1-II, París, 1934, cols. 1735-1745; ID., voz "Monza", *Ibidem*, vol. 11-II, cols. 2749-2784, especialmente 2759-2761.

¹⁸⁴ Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Museo Sacro.

¹⁸⁵ Para H. Maguire, en el arte bizantino la figura de José comienza a aparecer en la escena de la Natividad en el siglo V-VI y en los siglos siguientes se convierte en regla general. Sobre esto véase H. MAGUIRE, "The depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art", *Dumbarton Oak Papers*, 31 (1977), p. 138.

La misma situación dentro del frontal comparte esta figura con la representada en el frontal aragonés de Betesa, ya del siglo XIII y avanzando hacia una estética goticista. Pero, en este caso, José, apoyando la cara en la mano, mira hacia arriba, el extremo superior de la composición, donde un ángel se dirige hacia él para confirmarle la virginidad de María. En este caso, por tanto, no tenemos dudas del significado del gesto realizado, que alude, sin ninguna duda, al sueño de José. Lo mismo ocurre en el *antependium* de Santa María de Coll, donde el ángel, de pie y junto a José, le señala con el dedo como advirtiéndole que no tome la decisión de abandonar a María¹⁸⁶.

Además de este tipo de obras en pintura sobre tabla, la escena de la Natividad independizada de un ciclo narrativo aparece también en otros campos artísticos, como en arcas, arquetas o relicarios, realizados en materiales como marfil, metal, esmalte etc. Así por ejemplo, contamos con el conocido ejemplo del Arca Santa conservada en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo, repujada en plata. En esta obra las escenas aparecen separadas horizontalmente por una inscripción y verticalmente por una línea y, además, están desordenadas. La escena de la Natividad se coloca en la parte inferior izquierda, con un esquema similar a los que hemos visto, aunque se diferencia en que José no se lleva la mano a la mejilla¹⁸⁷.

Por último, encontramos la representación de José en la escena de la **Epifanía o Adoración de los Magos**. Este pasaje sólo lo encontramos en el evangelio canónico de Mateo¹⁸⁸, aunque lo narran también varios evangelios apócrifos¹⁸⁹. Asimismo, en la Edad Media fueron varios los escritores que se ocuparon de este pasaje. San Isidoro, por ejemplo, definió la Epifanía y sus dos momentos principales, así como el día de celebración de su fiesta litúrgica el seis de enero¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Sobre la composición de esta escena véase G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 73.

¹⁸⁷ Sobre el arca santa de la catedral de Oviedo véase R. ALONSO ÁLVAREZ, “Arca santa o arca de las reliquias”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición celebrada en la Real Colegiata de San Isidoro de León del 18 de diciembre al 28 de febrero de 2001, vol. I, León, 2001, pp. 398-400.

¹⁸⁸ *Mateo*, 2, 11: “Entraron en la casa, vieron al niño con su madre María y lo adoraron postrados en tierra. Abrieron sus tesoros y le ofrecieron como regalo oro, incienso y mirra”.

¹⁸⁹ *Protoevangelio de Santiago*, XXI, 3; *Evangelio del Pseudo Mateo*, XVI, 1.

¹⁹⁰ *Etimologías*, VI, 18, 6-8; Recoge este pasaje J. YARZA LUACES, “Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)*, XXXIV-XXXV (1969), p. 221. Sobre la fiesta litúrgica de la Epifanía véase M. C. COSMEN ALONSO, “Una posible lectura iconográfica de la portada llamada del Perdón: Iglesia de Santiago de Villafranca del Bierzo”, *Astoria*, Año XIX, 21 (2002), p. 103.

G. SCHILLER, *Op. cit.*, p. 95. Este autor propone que la fiesta de la Epifanía tuvo sus primeras celebraciones en Egipto, en el siglo III, donde posiblemente sustituyó a un festival en honor a Isis que se celebraba el día seis de enero.

El origen de esta iconografía parece estar en Oriente, en la representación de bárbaros vencidos llevando ofrendas al emperador victorioso¹⁹¹. El arte cristiano, desde sus comienzos, utilizó esta fórmula y representó a los tres magos en procesión ofreciendo regalos a una figura de Cristo niño, sentado sobre el regazo de María¹⁹².

La epifanía fue la escena más representada de toda la Infancia de Cristo. Aparece ya en catacumbas y sarcófagos paleocristianos. Sin embargo, en estas obras paleocristianas, y posteriormente, en las bizantinas, no suele aparecer la figura de José formando parte de la escena y cuando lo hace, no realiza el gesto que nos interesa. Así ocurre en el mosaico del ábside de la basílica romana de Santa María in Trastevere donde José está situado, de pie, detrás de la Virgen.

Posteriormente, ya en el siglo XII, se produjo en toda Europa un nuevo auge de la iconografía de la Adoración de los Reyes, quizá motivado por el descubrimiento de las reliquias de los magos cerca de Milán y su posterior traslado, en 1164, a Colonia, donde se realizó un gran relicario para custodiarlas¹⁹³.

Dentro de la frecuencia y desarrollo de este tema podemos incluir la gran cantidad de representaciones que se realizaron en la Península Ibérica en la segunda mitad del siglo XII¹⁹⁴. En este momento, la imagen de la Epifanía pobló los tímpanos, capiteles, relicarios, sepulcros, etc. de las distintas regiones románicas peninsulares¹⁹⁵. En buena parte de ellos encontramos incluida la figura de san José,

¹⁹¹ Esta representación oriental pasó al arte griego y, en el siglo II a. C., al ciclo del arte triunfal romano, donde tomó la forma de una procesión de bárbaros con vestimentas orientales que ofrecen sus regalos al emperador. Sobre el origen de este tema véase L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1957, vol. II, p. 256; G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 100; D. C. SHORR, "The Mourning Virgin and Saint John", *The Art Bulletin*, XXII (1940), p. 66.

¹⁹² El reflejo de la influencia de la iconografía imperial en la formación de la composición de la Epifanía se ve claramente en la representación que se hace, en mosaico, en el arco triunfal de la basílica de Santa María Maggiore (Roma, s. V), donde la Adoración de los Magos es interpretada como una audiencia imperial. Sobre esto véase J. BECKWITH, *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, 1997, pp. 42-43.

El ángel que frecuentemente guía a los magos hacia el grupo de la Virgen y Cristo es la Victoria o Niké del mundo antiguo que preside y guía a los vencidos que llevan tributos al emperador. Sobre este particular véase D. C. SHORR, *Op. cit.*, p. 66; por su parte, la estrella que acompaña y guía también en muchas ocasiones a los magos procede también del mundo antiguo. El nacimiento de una estrella por el nacimiento de un dirigente era una idea familiar en la antigüedad. Así, en el arte romano aparece a veces una estrella sobre la cabeza del emperador, indicando su divinidad. Sobre esto véase G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 96.

Por otro lado, los magos aparecen muchas veces realizando la prosquinesis, forma de salutación al emperador romano a partir del siglo III. Sobre este aspecto véase I. BANGO TORVISO, "Sobre el origen de la prosquinesis en la epifanía a los magos", *Trazu y Baza. Cuadernos hispanos de simbología. Arte y literatura* 7 (1978), pp. 25-39;

¹⁹³ G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 110; véase también R. LAUER, "Dreikönigenschrein", *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Colonia, 1985, pp. 216-224.

¹⁹⁴ El gran desarrollo que experimenta el tema iconográfico de la Epifanía en el ámbito hispano pudo haber estado ligado o, al menos relacionado, con la aparición en la península de dramas litúrgicos que abordaban este tema. De la segunda mitad del siglo XII data el conocido *Auto de los Reyes Magos*, descubierto en la biblioteca de la catedral de Toledo y una de las obras en lengua vernácula más antiguas de la Europa medieval. Véase R. B. DONOVAN, *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, 1958, p. 30.

¹⁹⁵ A pesar de este desarrollo que experimenta la iconografía de la Epifanía en el románico peninsular, sobre

siguiendo un esquema similar al que veíamos también en la escena de la Anunciación, y con la misma postura y actitud que hemos comentado¹⁹⁶.

Uno de los lugares donde más aparece este tipo de composición, con la Virgen en el centro, los reyes aproximándose por la izquierda y san José, a la derecha, sedente y llevándose la mano a la mejilla, es en los tímpanos de las iglesias peninsulares¹⁹⁷. En principio podemos pensar que la forma semicircular de un tímpano no sería la más adecuada para colocar este tipo de composición, debido a la escasa adaptabilidad al marco que presenta¹⁹⁸. Sin embargo, los artistas románicos consiguieron realizar un tipo de composición bastante equilibrada, aunque en algunos casos abigarrada, al ser el espacio pequeño para tantos personajes.

Existen varios focos donde aparecen tímpanos con esta composición. Por un lado podemos hablar del área aragonesa, con varios ejemplos que copian, sin ninguna duda, un mismo modelo o plantilla. Se trata de los tímpanos de las iglesias de Santiago de Agüero (**fig. 6**), San Miguel de Biota o San Nicolás de El Frago¹⁹⁹.

Por otro lado, podemos hablar de un foco burgalés²⁰⁰, que se expande principalmente por el norte de la provincia, alcanzando también a parte de Cantabria y el País Vasco. Encontramos ejemplos como el tímpano procedente de Ahedo de Butrón (**lám. 8**), o el tímpano de Gredilla de Sedano (**fig. 7**), donde se añade un personaje más a la composición. También procedente de Burgos, de la iglesia de

todo en la segunda mitad del siglo XII, existe un campo artístico donde su aparición se restringe a unos pocos ejemplos. Se trata de la miniatura, donde J. Yarza sólo encuentra tres casos: el Antifonario de León, (fol. 38v), el Beato de Gerona, del 975 (fol. 15), y la Biblia de Burgos, de finales del siglo XII (fol. 8v). Sobre este aspecto véase YARZA LUACES, J., "La Virgen en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII", *Trazo y Baza*, I (1972), p. 22. Podemos añadir también el ejemplo de la *Biblia de Ripoll*, del siglo XI (fol. 366v).

¹⁹⁶ Existen asimismo, gran cantidad de obras que presentan esta representación, incluyendo también la figura de José pero sin realizar el gesto que nos interesa analizar.

¹⁹⁷ Para algunos autores el tímpano fue la versión cristiana del frontón clásico. Así lo señala J. A. GAYA NUÑO, "Tímpanos románicos españoles", *Goya*, 43-45 (1961), p. 32. En cambio, otros investigadores creen que se trata de una evolución del dintel, véase J. J. RUIZ EZQUERRO, "Los tímpanos románicos sorianos", *Celtiberia*, XXXV, 69 (1985), p. 36. Este autor indica que los ejemplos del primer románico utilizaron el dintel como elemento de acceso a la iglesia donde se desarrollaba la decoración de la portada. Posteriormente, la necesidad de aumentar el acceso al templo hizo que la portada adintelada fuera sustituida por la de medio punto, creándose así el tímpano.

Por otro lado, el primer tímpano conservado donde se esculpió una Adoración es hispano. Se trata de la composición representada en el siglo XI en uno de los dos tímpanos de la fachada de Platerías, en la catedral de Santiago de Compostela. Sobre esto véase A. KINGSLEY PORTER, "Spain or Toulouse?...", p. 7; ID., *Spanish romanesque sculpture*, New York, 1969, parte III, p. 19; y S. MORALEJO ÁLVAREZ, "Escultura gótica en Galicia (1200-1350)", *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios, Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, t. I. Santiago, 2004, p. 82.

¹⁹⁸ J. J. RUIZ EZQUERRO, "Los tímpanos...", p. 38.

¹⁹⁹ Sobre cuál de los tres ejemplos fue el primero y originó los otros dos véase M. MELERO MONEO, "El llamado taller de San Juan de la Peña, problemas planteados y nuevas teorías", *Locvs Amoems*, I (1995), pp. 47-60. Sobre la aparición de los magos realizando la prosquinesis con beso en el pie en estas obras, seguramente los primeros ejemplos europeos, véase I. BANGO TORVISO, "Sobre el origen...", p. 26.

²⁰⁰ Fuera de estas dos áreas existen muchos más tímpanos peninsulares que recogen esta iconografía. Ya de principios del siglo XIII podemos citar el tímpano de la iglesia de Sta Cruz de Bañares (La Rioja).

Cerezo de Riotirón, pero conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, encontramos un grupo de figuras sueltas, que podrían pertenecer a un tímpano de este tipo o bien a un relieve, como podemos sospechar por el emplazamiento anterior de esta pieza en un relieve encastrado en uno de los muros de la iglesia²⁰¹. Un relieve similar a éste es el que se encuentra en la iglesia de Butrera, también en Burgos. Ambas obras podrían haber pertenecido a frontales de altar, lo que nos indica otro soporte donde esta iconografía fue desarrollada²⁰².



Fig. 6. Tímpano con Epifanía.
Agüero (Huesca), iglesia de Santiago, portada occidental.

En Galicia²⁰³, un tipo de composición como la que estamos viendo fue representada en la fachada del trascoro realizado por el maestro Mateo en la catedral compostelana, hoy desaparecido y del que solamente se conserva una escena con los caballos de los magos y un torreón²⁰⁴. La tipología iconográfica de este tímpano, igual que lo fue la estética mateana, fue seguida por gran número de obras gallegas,

²⁰¹ A. KINGSLEY PORTER, *Spanish romaneseque sculpture*, New York, 1969, s.p., lam. 112, recoge una foto de esta obra antes de ser trasladada a Estados Unidos. Sobre esta obra véase también E. VALDEZ DEL ALAMO, "The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón", *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, edited by Elizabeth C. Parker with the assistance of Mary B. Shepard, New York, 1992, pp. 111-145.

²⁰² Para D. Ocón Alonso podría existir un parentesco entre las representaciones de los tímpanos aragoneses que hemos mencionado y los ejemplos burgaleses. Véase D. OCÓN ALONSO, *Tímpanos románicos españoles: reinos de Navarra y Aragón*, t. I, Madrid, 1987, p. 95.

²⁰³ S. MORALEJO ÁLVAREZ, "Escultura gótica...", p. 82. Moralejo afirma que el tema de la Epifanía fue frecuente en Galicia, ya desde su aparición en el sarcófago constantiniano de Termes (Carballedo, Orense) y el relieve prerrománico procedente de S. Xoán de Camba (Castro Caldelas, hoy en el Museo Arqueológico provincial de Orense).

²⁰⁴ Sobre la reconstrucción del coro pétreo del maestro Mateo véase *Reconstrucción del coro pétreo del maestro Mateo* (dirigido por R. Otero Túñez y R. Yzquierdo Perrín), Santiago de Compostela, 1999.

ya en el siglo XIII, entre las que destacan el tímpano de la capilla de la Corticela de la catedral de Santiago (**lám. 9**) o la Epifanía de la Iglesia de San Esteban de Ribas de Miño, de la que sólo se conservan algunas figuras, entre las que desgraciadamente no se encuentra la de san José²⁰⁵. S. Fernández propone que, debido a las dimensiones de las piezas conservadas, la escena de Ribas de Miño no podría formar parte del tímpano de la portada occidental actual y señala la posibilidad de que fuera una imagen de culto dentro del templo, es decir, parte del mobiliario litúrgico del altar, en una construcción similar a la del coro pétreo compostelano o bien a otro tipo de obras, como un relicario o incluso un cenotafio²⁰⁶. En este último caso, se podría establecer una relación directa entre este ejemplo y el cenotafio de los santos Vicente, Sabina y Cristeta de la iglesia de San Vicente de Ávila, donde encontramos de nuevo una escena de la Adoración de los Magos en la que se nos presenta a un José sentado, llevándose una mano a la mejilla, como en todos los ejemplos que estamos viendo. Junto a este conjunto abulense, el modelo de la Epifanía compostelano pudo haber influido en otras obras del ámbito castellano. Es el caso, por ejemplo, de la Adoración esculpida en el tímpano de la iglesia de San Juan del Mercado (Benavente, Zamora)²⁰⁷.

No podemos olvidarnos tampoco de las escenas de Epifanía en los capiteles, pero no en aquellos donde un mismo capitel recoge varias escenas seguidas sobre la Infancia, sino en aquellos que muestran solamente una imagen de la Adoración de los Magos, aunque seguramente integrados en un programa iconográfico más amplio. Entre ellos podemos citar un capitel en el interior de la catedral Santo Domingo de la Calzada, de finales del siglo XII (**lám. 10**) o un capitel, también del interior, de la iglesia zaragozana de Luesia.

²⁰⁵ YZQUIERDO PERRÍN, R., “La Ribeira Sacra lucense hasta finales de la Edad Media”, *La Ribeira Sacra. Esencia de espiritualidad en Galicia*, Lugo-Orense, 2004, p. 240. Este autor señala que la similitud entre las piezas conservadas en San Esteban de Ribas de Miño y el tímpano de la Corticela se debe a que ambas tuvieron como modelo la escena del trascoro de la catedral de Santiago.

²⁰⁶ S. FERNÁNDEZ PÉREZ, “Caballos del cortejo de los Magos”, *Luces de Peregrinación*, catálogo de la exposición celebrada en Madrid (diciembre 2003-marzo 2004) y Santiago de Compostela (abril-junio 2004), Santiago, 2003, pp. 189-190; ID., “Epifanía”, *Ibidem*, pp. 192-196. Esta autora propone también la posibilidad de que el grupo de la Epifanía hubiera sido realizado para ser colocado en el tímpano de la fachada occidental pero que, debido a un cambio de planes o un fallo de obra, este tímpano hubiera sido reducido. Por esta razón, las figuras fueron colocadas en el interior del templo, pasando a tener la función de imágenes de culto. Sobre esta hipótesis véase ID., *San Esteban de Ribas de Miño: los talleres de filiación mateana*, Lugo, 2004, pp. 77-78.

²⁰⁷ L. A. GRAU LOBO, “La portada meridional de San Juan de Mercado”, *Brigecio*, 3 (1993), p. 140. Para este autor, los mejores paralelos de la composición representada en esta iglesia benaventana están en Galicia, donde el modelo lo proporcionó el trascoro de la catedral. Este autor también establece una relación entre las obras gallegas y el cenotafio de Vicente, Sabina y Cristeta en Ávila. Por tanto, nos encontramos ante un modelo, el de la catedral compostelana, que tuvo una increíble irradiación no sólo en Galicia, sino también en tierras castellanas.

Una vez analizadas las imágenes y ejemplos que presentan la figura de José en las escenas de la Anunciación, Natividad y Epifanía en el románico peninsular, vamos a pasar, a continuación, a analizar la problemática que presenta la aparición de esta figura y, principalmente, el significado del gesto que realiza.



Fig. 7. Tímpano con Epifanía.
Gredilla de Sedano (Burgos).

Ya hemos visto cómo las obras con ciclos narrativos incluyen la figura de José sentado y llevándose la mano a la mejilla, en primer lugar entre la Visitación y la Natividad y posteriormente a continuación de la Adoración, para ilustrar dos de sus sueños. Pero su aparición en las escenas “independientes” que estamos comentando puede deberse a esta misma intención o a otra.

Por lo que se refiere a la iconografía de la Natividad peninsular, ésta introduce frecuentemente la figura de José realizando este gesto junto a la figura de un ángel. El significado de su actitud queda aquí bastante claro. Se trata del gesto-sueño y se utiliza para aludir al sueño tenido por san José en el que el ángel le explica el origen del nacimiento de Cristo y disipa sus dudas sobre la virginidad de María²⁰⁸. Es decir, se trata del mismo significado que hemos visto en los ciclos historiados donde las escenas, casi de manera filmica, se van sucediendo.

²⁰⁸ Así, Schiller indica que la representación del primer sueño de José aparece en las escenas de Navidad en algunas miniaturas medievales que ilustran este pasaje en el evangelio de Mateo. En estos casos aparece el ángel junto a José. Añade que esta combinación de escenas aparece frecuentemente en los frontales de altar catalanes, como los que hemos comentado anteriormente. Véase G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 57.

Sin embargo, el gesto de la figura de José en la escena de la Natividad del siglo XII sufre un cambio con respecto a épocas anteriores. G. Schiller señala que la mano en la mejilla de José en obras como la tapa de una arqueta relicario procedente de Palestina y realizado en el siglo VI-VII²⁰⁹ hace referencia al gesto utilizado en la Antigüedad para expresar dolor²¹⁰.

Ya hemos visto como el gesto, su tipología y fórmula iconográfica, pasaron del mundo paleocristiano y bizantino al mundo medieval occidental, donde las escenas de la Natividad siguieron presentando a José llevándose la mano a la mejilla. Sin embargo, como decimos, en el siglo XII se produjo un cambio. La aparición de un ángel en la escena hizo que el gesto de José pasara, de aludir al dolor del patriarca, a designar y hacer referencia al primero de sus sueños, en el que el ángel, como intermediario de Dios, disipaba sus dudas²¹¹. Se trata por tanto de un cambio de significado, el del gesto, mientras que el significante, la figura de José, sigue siendo el mismo²¹².

Por otro lado, tenemos las escenas de la Anunciación y la Epifanía, en las que no aparece nunca un ángel en relación con José²¹³ y en las que, en principio, no

²⁰⁹ Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Museo Sacro.

²¹⁰ Refiriéndose siempre al arte bizantino, H. Maguire también señala que la pose de José en las escenas de la Natividad hace referencia a su sufrimiento, lo que puede quedar demostrado en el caso del fresco representado en la iglesia capadociana de Kokar Kilise, en el que José aparece sentado sosteniendo en su mano izquierda la cabeza. Una inscripción lo describe como “(□□)□□□□ □□□□□□□□□□□□” (José afligido). Véase MAGUIRE, H., *Op. cit.*, p. 138. Maguire cita otro ejemplo bizantino, el mosaico de la Natividad de la iglesia de Hosios Lukas, donde José, en vez de realizar el gesto que estamos analizando, sostiene la muñeca izquierda en la mano derecha. En el arte bizantino, este gesto es signo de dolor, como veremos posteriormente. Por todo ello, para H. Maguire, la actitud de José en la Natividad responde al dolor y al sufrimiento, tanto por el pasado, la concepción milagrosa de Cristo, como por el futuro, la muerte de Cristo. Véase *Ibidem*, p. 139. Este autor añade que existen varios textos bizantinos que relacionan específicamente la Natividad con la muerte de Cristo.

²¹¹ G. SCHILLER, *Op. cit.*, p. 73.

²¹² La utilización de los términos de significado y significante aplicados al análisis de la iconografía procede de los campos de la lingüística y la semiótica. En 1916, F. de Saussure fue el pionero en proponer, en el proceso de la comunicación verbal humana, la existencia de las categorías del significado, es decir el concepto, y el significante, al que denomina la imagen acústica. Gracias a la combinación de ambos obtendríamos el signo lingüístico, de carácter arbitrario y lineal. Véase F. DE SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, Oviedo, 2002 (1ª ed. 1916), pp. 133-140. Posteriormente, L. Hjelmslev propuso la terminología de contenido y expresión para estas dos categorías. Sobre estas teorías así como el lugar que ocupan en los estudios de lingüística, semiótica y análisis del lenguaje véase S. GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, *Introducción a la Semántica Funcional*, Madrid, 1989, especialmente los capítulos 2, 3 y 4, dedicados al signo lingüístico, el significante y la significación, pp. 27-70. Estos conceptos de significado y significante son susceptibles de ser aplicados al estudio de la iconografía. Véase su aplicación, sus relaciones y cambios en el arte antiguo en S. SETTIS, *Op. cit.*, pp. 4-18. La situación que este autor describe respecto a los temas iconográficos y escenas del arte antiguo la hemos aplicado posteriormente al arte medieval, donde los gestos van cambiando su significado, al mismo tiempo que van apareciendo y desapareciendo en relación con los diferentes significantes, es decir, las figuras que realizan esos gestos.

²¹³ La escena de la Anunciación presenta siempre la figura del un ángel. Se podría interpretar que, en los casos en los que se representa la figura de José, se trate de aludir al mismo tiempo a la intervención del ángel respecto a la Virgen y a san José, es decir al anuncio a María de su próxima maternidad y al sueño de José en el que el ángel disipa sus dudas. Sin embargo, esto nos parece poco probable debido al tipo de composición

tendría cabida la representación del gesto-sueño²¹⁴. Tampoco podríamos hablar aquí de la representación del gesto como alusión al dolor y sufrimiento del patriarca, ya que, habiendo modificado la escena de la Natividad el significado de esta actitud, no parece lógico que lo asimilen estas otras dos iconografías, en las que la aparición de José es posterior. Existen, sin embargo, otras posibilidades de interpretación.

Una de ellas es la que identifica a un José pensativo en esta escena. Se trataría, por tanto, de un gesto-meditación; la misma actitud y pose que veíamos en la representación iconográfica de los profetas del Antiguo Testamento y que fue tomada del arte antiguo por el cristianismo²¹⁵. Esta interpretación de José como una figura meditante y pensativa, imitando el gesto realizado por los profetas, parece verosímil si tenemos en cuenta que, en algunas obras del primer arte cristiano y, posteriormente en el arte medieval, algunas escenas de la Epifanía incluyeron la figura de un profeta, que aludía a los diferentes personajes que habían profetizado la Adoración²¹⁶. Pudo ocurrir que la figura de José en la Epifanía reemplazara definitivamente la del profeta²¹⁷, aunque creemos que existen casos en los que, todavía en el arte románico, aparecen los dos o bien solamente el profeta. Así, en una miniatura de la *Biblia de Burgos* (fol. 8v), al final de las Genealogías, encontramos una escena de la Adoración de los Magos en la que se representa un personaje en la parte inferior izquierda, sentado y que señala con un dedo hacia el acontecimiento que se está desarrollando. No se trata de José, sino de un profeta que alude a su propia profecía (**fig. 8**)²¹⁸.

que se realiza.

²¹⁴ Por lo que se refiere a la Adoración de los Magos, existen estudios que, sin embargo, sí describen este gesto como indicador del estado somnoliento de José. Así se refiere J. Yarza a la figura del patriarca que aparece en el capitel de la Epifanía del interior de de Santo Domingo de la Calzada: J. YARZA LUACES, “La escultura monumental...”, p. 177. Del mismo modo describe L. Grau la figura del patriarca en la escena de la Epifanía del tímpano de la iglesia benaventana de San Juan del Mercado, L. A. GRAU LOBO, *Op. cit.*, p. 137.

²¹⁵ Sobre la representación iconográfica y el gesto de los profetas del Antiguo Testamento véanse las páginas 29-31 de este estudio.

Respecto a la interpretación de este gesto-meditación en la figura de José, lo encontramos así descrito por A. Canelas y A. San Vicente en relación al tímpano de la iglesia aragonesa de Santiago de Agüero, A. CANELLAS LÓPEZ, y A. SAN VICENTE, *Aragon romane*, Yonne, 1971, p. 371. Fuera del románico peninsular, G. Beaudouin describe de la misma manera la actitud del patriarca en la escena de la Adoración de los Magos representada en un capitel de San Lázaro de Autun: G. BEAUDEQUIN, “Les représentations sculptées de l’Adoration des Mages dans l’ancien diocèse d’Autun à l’époque romane”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 4 (1960), p. 480. Por su parte, D. Grivot y G. Zarnecki sugieren que la figura de José presenta un aire perplejo: “(...) Derrière eux, l’air perplexe, on voit saint Joseph (...)”. Véase D. GRIVOT y G. ZARNECKI, *Gislebertus Sculptor of Autun...*, p. 60.

²¹⁶ Entre ellos está Isaías. Sobre este aspecto véase J. YARZA LUACES, “Las miniaturas de la Biblia de Burgos”, *Archivo Español de Arte*, 166 (1969), p. 193.

²¹⁷ Esto es lo que ocurre, según Schiller, a partir del siglo V, cuando la figura del profeta comenzó a dejar de aparecer; G. SCHILLER, *Op. cit.*, p. 101.

²¹⁸ Así lo identifica J. Yarza, que lo compara con otra miniatura italiana de principios del siglo XIII, donde también aparece una figura profética. Véase J. YARZA LUACES, “Las miniaturas...”, pp. 192-95.



Fig. 8. *Biblia románica de Burgos*, 1175.
Biblioteca Pública del Estado en Burgos, f. 8v.

En el tímpano de la iglesia riojana de Santa María la Antigua de Bañares encontramos otra escena de la Epifanía en la que, junto a la Virgen, aparece la figura de José, sentado y, siguiendo esta interpretación, pensativo (**lám. 11**). Junto a él, cerrando la composición, aparece otro personaje, también sentado, que pudiera aludir a un profeta²¹⁹. Por tanto, lo que tendríamos en este caso, es la representación de ambos personajes²²⁰. Curiosamente, el que realiza el gesto-meditación es san José. Al contrario de lo que veíamos en la iconografía de la Natividad, en estas escenas se produce un cambio de significativo, es decir, se cambia la figura del profeta por la de san José, mientras que el significado del gesto quedaría intacto.

Creemos, no obstante, que puede haber, todavía, otra explicación para la aparición de la figura de san José llevándose la mano a la mejilla en las escenas de la Anunciación y la Epifanía. Debido a que el modelo utilizado en estos dos temas iconográficos es el mismo que el que aparece en la Natividad, es decir, se trata de una figura anciana, sedente, generalmente de perfil, que apoya la cara en la mano, se

²¹⁹ M. J. Álvarez-Coca señala que esta figura está muy deteriorada, por lo que no se puede apreciar si, en su día, pudo sostener en las manos un libro o filacteria, ambos atributos de los profetas. Véase M. J. ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, *Op. cit.*, pp. 111-112.

²²⁰ Existen otros ejemplos en el románico peninsular que presentan la figura del profeta en la escena de la Epifanía. Por ejemplo, el tímpano de la iglesia de Uncastillo (Zaragoza) muestra, en el lugar que suele ocupar san José, un personaje que porta una filacteria y que podemos identificar con un profeta. El tímpano de la iglesia de Santo Domingo de Soria también representa a un profeta en esta misma escena.

podría entender que lo que se produce es una contaminación o influencia directa del modelo de san José utilizado para la escena de la Natividad en las otras dos escenas. Se trataría, por tanto, de una cuestión puramente formal, sin una explicación iconográfica más allá del problema que se le plantea al artista en el momento mismo de realizar una composición determinada. Es entonces cuando éste escoge los motivos y modelos que le interesan o le ayudan a realizarla.

Además, como la fórmula iconográfica utilizada es la misma en casi todos los ejemplos que hemos comentado, no sería extraño que esta influencia o contaminación se produjera en un momento concreto y para una obra determinada y que, posteriormente, se fuera expandiendo por el territorio peninsular, gracias a la circulación, primero de los artistas y, en segundo lugar, de las conocidas hojas y libros de modelos²²¹.

A todo ello hemos de añadir que se trata de una peculiaridad prácticamente hispana la aparición de san José en estas dos iconografías. Ya hemos hablado de este carácter propio en el caso de la Anunciación, pero lo mismo ocurre en la Epifanía. Los ejemplos europeos no suelen presentar a san José acompañando la Adoración de los Magos. Existen, eso sí, excepciones, entre las que podemos citar el caso de la Epifanía representada en uno de los relieves de la fachada de la catedral de Fidenza (Emilia-Romania), de finales del siglo XII y que presenta una figura de san José muy parecida a la de los ejemplos peninsulares (**lám. 12**). Sin embargo, detrás del patriarca, aunque en otra pieza relivaria, se ha representado un ángel que se dirige a José, por lo que el significado del gesto del patriarca en este caso queda patente. Existe otro ejemplo en el que aparece José con este gesto. Se trata de un capitel, actualmente en la sala capitular, de San Lázaro de Autun, aunque, en este caso el modelo utilizado es completamente distinto²²².

Tras haber realizado este análisis de la iconografía de los sueños de José, así como sus variantes, y para finalizar con la representación artística de los experiencias oníricas relativas a la Infancia de Cristo, hemos de analizar el sueño de **los Reyes**

²²¹ S. Woodford señala que una especie de libro de modelos circulaba ya a lo largo y ancho del mundo romanos proporcionando imágenes a los artistas, que podían ser utilizadas en una gran variedad de contextos. Sobre este aspecto véase S. WOODFORD, *Images of myths in classical antiquity*, Cambridge, 2003, p. 85.

Por ello, no es de extrañar que en la península, un territorio más reducido, la circulación de modelos se produjera de una manera fácil y rápida; todo ello favorecido por el trasiego, tanto de personas como de modelos, que se produjo gracias a las diversas rutas jacobeanas en los dos sentidos, el camino de ida y el de vuelta. Así, S. Moralejo habló, en su día, sobre lo que denominó la “fuga iconográfica”, es decir, la fuerza que puede tener un tema iconográfico para influir o suscitar otro, tanto formal como ideológicamente. Esta asociación de imágenes, para el estudioso gallego, sólo pudo llevarse a cabo gracias a cauces materiales, a los libros y hojas de modelos (también denominados *skizzenbücher*, *sketch books* o *model books*). Sobre este particular véase S. MORALEJO ÁLVAREZ, *Iconografía gallega de David y Salomón*, Santiago, 2004, p. 29.

²²² Sobre este capitel así como las escenas de Epifanías en la diócesis de Autun véase G. BEAUDEQUIN, *Op. cit.*, pp. 479-489.

Magos²²³. Gracias a éste, los magos, habiendo adorado a Jesús, recibieron la advertencia de no volver a ver a Herodes. El pasaje es narrado por san Mateo²²⁴ así como en los evangelios apócrifos de Santiago y el Pseudo Mateo²²⁵. Su representación iconográfica no es muy amplia y en los casos en los que aparece los tres reyes suelen ser representados acostados, los tres en una misma cama y tapados con la misma manta, como ocurre en el conocido capitel de San Lázaro de Autun, realizado en el tercer cuarto del siglo XII²²⁶. A veces, uno de ellos se lleva la mano a la mejilla para indicar su estado. Frecuentemente también un ángel suele aparecer cerca de ellos.

Por lo que se refiere a la representación del sueño de los Magos en el románico peninsular, encontramos ejemplos realizados según el modelo de Autun, como ocurre en la escena con este tema de la tercera arquivolta de la iglesia de Santiago en Puente la Reina, realizada a principios del siglo XIII y donde no se representa a ninguno de los magos con el gesto que estamos estudiando²²⁷. En cambio sí lo encontramos en la representación de este tema esculpida en una de las arquivoltas de la portada meridional de la iglesia de San Juan del Mercado (Benavente, Zamora), donde los tres Magos aparecen como figuras individuales, sentados y adoptando el gesto-sueño (**lám. 13**)²²⁸.

Según lo que hemos visto hasta ahora, la portada meridional de esta iglesia zamorana nos proporciona un ejemplo espectacular de la iconografía del gesto de llevarse la mano a la mejilla. Como ya hemos señalado, uno de los profetas que aparecen en las jambas realiza este gesto como personaje pensativo. En el tímpano, la figura de José, inserta en la escena de la Epifanía, vuelve a realizarlo y, por último, los tres reyes magos de la arquivolta presentan la misma actitud. Se trata, por tanto, de un gesto utilizado en varios contextos, con significados diferentes y significantes también distintos.

²²³ Sobre el sueño de los Reyes Magos véase R. C. TREXLER, “Träume der Heiligen Drei Könige”, *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien* (herausgegeben von A. Paravicini Bagliani und G. Stabile), Stuttgart, 1989, pp. 55-71.

²²⁴ *Mateo*, 2, 12: “Y advertidos en sueños que no volvieran donde estaba Herodes, regresaron a su país por otro camino”.

²²⁵ *Protoevangelio de Santiago*, XXI, 4: “Pero, siendo avisados por un ángel de que no entraran en Judea, se marcharon por otro camino a su tierra”; *Pseudo Mateo*, XVI, 2: “(...) Y, como tuvieron aún intención de volver a Herodes, recibieron durante el sueño aviso de un ángel para que no lo hicieran (...)”.

²²⁶ G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 100. Este autor señala que el sueño de los magos pudo comenzar a representarse en el siglo IX. Fue el arte carolingio el que comenzó a mostrarlos dormidos en una misma cama, fórmula después copiada por los escultores románicos franceses, extendiéndose por toda Europa.

²²⁷ Sobre la representación de este tema en esta iglesia así como una reconstrucción de la escena, muy deteriorada, véase M. ARAGONÉS ESTELLA, *Op. cit.*, pp. 103-143.

²²⁸ L. A. GRAU LOBO, *Op. cit.*, p. 135.

Ciclo de la Vida Pública de Cristo

Este ciclo, presente en todos los Evangelios canónicos, narra los acontecimientos sucedidos desde que Cristo, con treinta años, comienza su andadura pública hasta el momento en que comienzan a desarrollarse los sucesos de su pasión y muerte. Uno de los recursos utilizados por Cristo en su doctrina fueron las parábolas, pequeñas historias que le servían para poner ejemplos de cómo debía comportarse el pueblo judío.

Entre estas parábolas, nos interesa destacar la de **las vírgenes necias**, debido a que su representación iconográfica propició la aparición de varias figuras femeninas realizando el gesto-sueño. Es san Mateo el evangelista que narra esta parábola sobre diez mujeres, cinco prudentes y cinco necias que, estando esperando “al esposo”, se quedaron dormidas y cuando despertaron, a unas, las necias, se les habían apagado sus lámparas por no haberse proveído de aceite, mientras que las prudentes, con las lámparas encendidas, fueron las que “entraron a la boda con el esposo”²²⁹.

Esta parábola, que gozó de gran difusión en el mundo medieval, tuvo un carácter escatológico y fue relacionada con el Juicio Final, al identificar al esposo con Cristo, a las vírgenes prudentes con los cristianos que entrarían en el cielo y a las vírgenes necias con los condenados al infierno. Fueron varios los escritores medievales que analizaron y explicaron esta parábola²³⁰. Entre ellos está san Agustín, cuyo sermón 93 fue el que dio pie a la identificación de esta narración con el Juicio Final²³¹.

Por lo que se refiere a la representación artística de esta parábola, contamos con pocos ejemplos, aunque bien significativos dentro del ámbito románico peninsular. Asimismo, no se trata de un tema iconográfico que nace en este momento, sino que contamos con precedentes de épocas anteriores. Es el caso de la representación pictórica que se conserva en el muro del ábside lateral derecho de la iglesia catalana de San Quirce de Pedret, y que se relaciona con los ejemplos románicos posteriores.

Entre éstos podemos destacar dos: el tema esculpido en el sarcófago de Blanca de Navarra, conservado en el panteón real de Santa María la Real de Nájera (La

²²⁹ *Mateo*, 25, 1-13: “(...) Como el esposo tardaba, les entró el sueño y se durmieron (...)”.

²³⁰ Sobre este aspecto véase J. YARZA LUACES, “La escultura monumental...”, p. 196.

²³¹ *Ibidem*, p. 196, n. 79.

Rioja) y el programa desarrollado en los capiteles-frisos de uno de los pilares de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada²³².

Por lo que se refiere a la representación iconográfica de la catedral calceatense, la escena se desarrolla en dos capiteles, colocados uno enfrente de otro, de manera que quedan enfrentadas las cinco vírgenes necias, a un lado, y las cinco prudentes, a otro (**lám. 14**)²³³. Las necias, sosteniendo con una mano las lámparas vueltas hacia abajo, realizan diferentes gestos con la otra. Tres de ellas se llevan la mano a la mejilla. Las dos del extremo en idéntica actitud, siguiendo un mismo modelo que las representa con la cabeza inclinada, apoyándola en la mano cerrada, mientras que la tercera, inclinando la cabeza hacia el otro lado, se lleva la mano, abierta, a la otra mejilla.

En esta escena podríamos estar ante una representación del gesto-sueño. Las vírgenes apoyan la cabeza ladeada en la mano, aludiendo a lo ocurrido mientras esperaban al esposo, cuando se quedaron dormidas y las lámparas se les apagaron. Existen algunos paralelos que también presentan a las vírgenes, tanto necias como prudentes realizando este gesto. Es el caso de la ilustración realizada en una hoja cortada del *Speculum Virginum* procedente de la catedral de Trier²³⁴. Esta miniatura, dividida en tres registros, muestra, en el registro inferior, a las diez vírgenes, cinco a cada lado, acostadas. Algunas de ellas realizan el gesto-sueño. La representación de esta iconografía en una de las arquivoltas de la portada de Saint-Pierre en Aulnay también muestra a una de las vírgenes acostada y llevándose la mano a la mejilla en señal de su estado somnoliento.

Sin embargo, en este caso, aunque el texto bíblico nos remite a una representación del sueño, podríamos estar también ante otro significado de este gesto. Así, la actitud de las vírgenes necias puede ser interpretada como un signo de tristeza al comprobar que sus lámparas estaban vacías²³⁵. De este modo, al ver que

²³² J. Yarza cita un drama litúrgico que escenifica esta parábola y que, según este autor, podría haber sido fuente de inspiración para la representación de este tema en el capitel de la girola de Santo Domingo de la Calzada. Se trata del *Sponsus*, fechado hacia 1050-60 y procedente de San Marcial de Limoges. J. YARZA LUACES, “La escultura monumental...”, p. 196.

La relación entre la iconografía y el teatro litúrgico parece clara a partir del siglo XI y, principalmente, con el renacimiento del siglo XII y el impulso de la Reforma Gregoriana. Aunque es muy difícil precisar cual de las formas apareció en primer lugar, si los temas iconográficos o los dramas litúrgicos y cual de ellas influenció a la otra, lo cierto es que la relación entre ambas es muy significativa. Sobre estos aspectos véase N. ABAJO VEGA, “Arte románico y teatro litúrgico: las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía”, *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), pp.111-131.

²³³ Sobre estos capiteles-friso véase M. J. ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, *Op. cit.*, p. 51; BANGO TORVISO, I., *La cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Madrid, 2000; y J. YARZA LUACES, “La escultura monumental...”, pp. 195-96.

²³⁴ Bonn, Rheinisches Museum, Ms. 132.

²³⁵ Así lo interpretan tanto M. J. Álvarez-Coca como J. Yarza. Véase: M. J. ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, *Op. cit.*, p. 51 y J. YARZA LUACES, “La escultura monumental...”, pp. 195-96.

les faltaba aceite, las vírgenes colocan las lámparas hacia abajo, mientras que las figuras de las prudentes las tienen hacia arriba. La miniatura del *Speculum Virginum* que hemos comentado antes presenta, en su registro medio, a dos procesiones de estas vírgenes, que convergen ante una puerta. A la izquierda, la primera de las figuras, que están de pie como en el capitel de Santo Domingo de la Calzada, se lleva la mano a la cara y podemos entender que, en este caso, podría ser una alusión a la tristeza que experimenta al encontrar cerrada la puerta²³⁶.

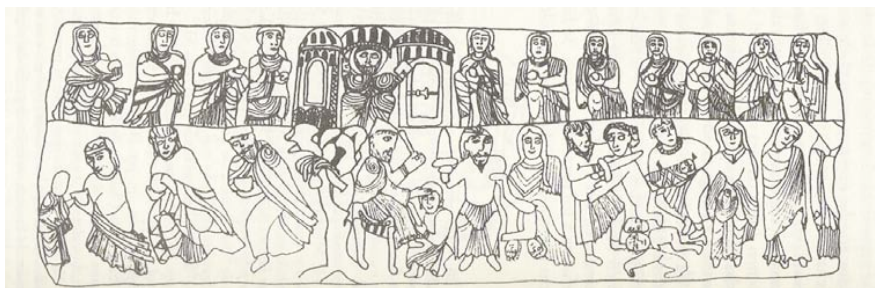


Fig. 9. Sepulcro de Blanca de Navarra. Vírgenes necias.
Nájera, monasterio de Santa María la Real.

Por lo que se refiere a la representación de este tema iconográfico en la cubierta del sepulcro de Blanca de Navarra en Santa María la Real de Nájera, hemos de señalar que se trata de una composición un tanto irregular en esta iconografía (**fig. 9**). Se ha representado dos grupos de figuras, a ambos lados de una puerta y una ventana, siete a un lado y cuatro al otro, aunque pudo haber alguna más debido al estado deteriorado de esa parte²³⁷. Todas ellas están de pie y van en procesión portando las lámparas. A esta peculiaridad del número de vírgenes representadas²³⁸, se añade la parquedad en gestos y expresiones de estas figuras, que contrastan enormemente con la riqueza gestual que presenta la escena de duelo aúlico representada en la otra cara del sepulcro²³⁹. De esta manera, ninguna de las vírgenes,

²³⁶ El significado de este gesto como signo de dolor será analizado en el apartado específico que se le dedica en este estudio. Baste esta alusión como avanzadilla del sentido que puede conllevar este gesto en los mismos u otros contextos diferentes a los del sueño, así como para entender la dificultad que puede entrañar en algunas ocasiones la interpretación correcta del significado de este gesto.

²³⁷ A. GÓMEZ GÓMEZ, "La iconografía del parto en el arte románico hispano", *Príncipe de Viana*, 213 (1998), p. 90. También publica dibujos R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca en Santa María la Real de Nájera", *Lecturas de Historia del Arte*, 2 (1990), p. 206.

²³⁸ Para A. Gómez esto se debe a que no es la parábola de las vírgenes prudentes y necias la que se representa aquí, sino el salmo 44, 15-18 o bien un poema de Proverbios 31, 10-31, pasajes diferentes pero a su vez muy relacionados con la parábola del evangelio así como con el sentido nupcial de ésta. Véase A. GÓMEZ GÓMEZ, *Op. cit.*, p. 91 y n. 26. Anteriormente otros autores ya habían sido conscientes de estas anomalías, como M. J. ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, *Op. cit.*, p. 32.

²³⁹ Sobre la gran diferencia expresiva y gestual entre ambas caras del sepulcro véase R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Ecos de la Chanson...", p. 211.

de uno u otro lado, realiza ningún gesto que nos permita diferenciarlas. Así, de no ser porque la puerta está cerrada y la ventana abierta, no podríamos identificar qué grupo es cada cual.

Ciclo de la Pasión de Cristo

Este ciclo narra los hechos acaecidos en relación con la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Las primeras obras paleocristianas evitaron representar cualquier escena que hiciera alusión a la pasión de Cristo y, cuando comenzaron a aparecer, ya en el siglo IV, quedaron reducidas a unos pocos motivos, siempre simbólicos²⁴⁰. Sin embargo, poco a poco, estos pasajes fueron incluyéndose en los programas iconográficos, de manera que ya en el románico eran escenas frecuentes²⁴¹. Así, este ciclo de la Pasión fue una de las partes evangélicas más representadas en el arte románico peninsular junto con las escenas de la infancia de Cristo y ciertos momentos del *Génesis*²⁴².

El momento que nos interesa analizar en este estudio es la representación iconográfica del pasaje que narra **la visita de las Marías al sepulcro de Cristo**, cuando el ángel les anuncia que éste ha resucitado. Frecuentemente, las escenas que ilustran este momento muestran a uno o varios soldados, dormidos y realizando el gesto-sueño, en diferentes posiciones pero siempre cerca del sepulcro. Desde los primeros tiempos del cristianismo, estas figuras fueron elementos presentes en la composición junto al ángel y a las mujeres.

Aunque todos los evangelios canónicos narran la historia de la visita de las Marías al sepulcro de Cristo, sin embargo, ninguno de ellos cita la presencia de soldados dormidos ante el sepulcro. En cambio, Mateo narra que, una vez muerto Cristo y enterrado por José de Arimatea, Pilatos ordenó a los soldados que sellaran el sepulcro y dejaran allí a la guardia²⁴³. Más adelante, en el momento en que las Marías se acercaron a embalsamar el cuerpo de Cristo, Mateo cuenta cómo los

²⁴⁰ G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. II, p. 3.

²⁴¹ Para X. Dectot el auge de las representaciones del ciclo de la Pasión se debió a la reforma del papa Gregorio VIII, que situó la semana de Pascua en el centro del año litúrgico cristiano. Véase X. DECTOT, "La iconografía monumental de la Pasión entre los siglos XI y XIII", *Obras maestras del románico. Esculturas de la Vall de Boí*, Barcelona, 2004, pp. 110-112, especialmente p. 110.

²⁴² Los ciclos de Pasión y Pascua, según M. Jover, aparecieron en la Península a finales del siglo XI, en torno a 1100. Los primeros ejemplos fueron esculpidos en las portadas de las iglesias aunque, en la segunda mitad del siglo XII tuvieron un gran desarrollo en los programas iconográficos de los claustros peninsulares. Véase M. JOVER HERNANDO, "Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra", *Príncipe de Viana*, 180 (1987), p. 7. Esta autora concede gran importancia a los dramas litúrgicos sobre estos temas de la pasión de Cristo, que comenzaron a aparecer en época románica y que pudieron haber influido directamente en la representación iconográfica de los pasajes bíblicos.

²⁴³ Mateo, 27, 66: "Ellos fueron, aseguraron el sepulcro y sellaron la piedra dejando allí la guardia"

guardias, al ver el ángel que bajaba del cielo, se quedaron como muertos²⁴⁴. Podemos entender, según lo dicho por el evangelista, que lo que pudieron sufrir los soldados fue un desmayo o un desvanecimiento y de ahí que la iconografía los presente realizando el gesto de llevarse una mano a la mejilla en tantas ocasiones. En este caso el gesto adquiere una connotación algo diferente a la del sueño pero, en todo caso, relacionada con él.

La presencia de los soldados en este tema iconográfico, como decimos, se produce desde el arte paleocristiano²⁴⁵. Así, los encontramos en la llamada Píxide Sitten, del siglo VI, que presenta este tema iconográfico. En las dos escenas en las que aparecen, a ambos lados del cierre de la píxide, los soldados son representados semiacostados, con poses lánguidas, apoyándose en los escudos o llevándose una mano a la mejilla²⁴⁶.

La representación de este motivo en la iconografía medieval suele presentar, casi siempre, una composición determinada, en la que se hacen imprescindibles las tres Marías, portando frecuentemente los perfumes y ungüentos, el ángel que les anuncia la resurrección de Cristo, un sarcófago, que puede ser de diferentes formas, y los soldados, que pueden variar en número. Por lo que se refiere al desarrollo de esta iconografía en el románico peninsular, la disposición, posturas y gestos realizados por los soldados es muy amplia, por lo que nos limitaremos a señalar aquellos casos y ejemplos más llamativos en los que los guardias del sepulcro realicen el gesto que estamos analizando²⁴⁷.

²⁴⁴ Mateo, 28, 4: “Al verlo, los guardias se pusieron a temblar y se quedaron como muertos”.

²⁴⁵ Para algunos autores, los soldados fueron incorporados tan pronto para oponerse a la tesis de los judíos que aseguraba que el cuerpo de Cristo había sido robado por sus discípulos. M. AZCÁRATE LUXÁN, *Op. cit.*, p. 82.

²⁴⁶ Para A. St. Clair la pose de estas figuras, así como las túnicas que llevan son típicas, no de los soldados romanos, sino más bien de pastores, por lo que este autor sugiere que los modelos tomados por el artista pudieron haber sido estas figuras de pastores, tan frecuentes en los sarcófagos y que ilustraban la poesía bucólica del período helenístico. El artista utilizó estos modelos en un contexto diferente, de manera que se produce un gran contraste entre el texto bíblico y la representación iconográfica, ya que estas figuras bucólicas no se adaptan mucho al pasaje narrado por Mateo, en el que decía que los soldados se habían quedado como muertos. Sobre estos aspectos véase A. ST. CLAIR, “The visit to the tomb: Narrative and liturgy on three early christian pyxides”, *Gesta*, XVIII/1 (1979), pp. 127-135.

²⁴⁷ Existen casos en los que los soldados no aparecen, como en la escena representada en la portada del Perdón de San Isidoro de León, seguramente debido a la ausencia de espacio suficiente; generalmente, cuando son representados, los soldados suelen ser varias figuras, frecuentemente amontonadas. Vestidos con armaduras y portando lanzas y escudos, a veces son colocados bajo el sepulcro, como en el capitel procedente de Aguilar de Campoo y conservado en el Museo Arqueológico Nacional o el relieve del claustro de Santo Domingo de Silos, aunque también pueden estar a un lado, como vemos en la miniatura de la *Biblia de Ávila* que presenta este tema (Madrid, Biblioteca Nacional, vit. 15, fol. 350) e, incluso, encima, como ocurre en la miniatura de la *Biblia de Ripoll* que representa este tema (Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 5729, fol. 370). Sobre estos ejemplos y otros aspectos relacionados con este tema véase M. I. BRAVO JUEGA y P. MATESANZ VERA, *Los capiteles del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986, pp. 21-25.

Uno de los ejemplos que más nos ha llamado la atención es la escena pictórica situada en el derrame de una ventana abierta en el muro sur de la iglesia de San Justo de Segovia. Se trata del vano del tramo recto que antecede al ábside propiamente dicho, donde se desarrolla todo un programa iconográfico sobre la pasión de Cristo. Pues bien, en el derrame de esta ventana fueron representadas tres figuras, que podemos identificar como los soldados pertenecientes a la escena de las Marías ante el sepulcro²⁴⁸.

Los tres soldados representados aparecen de pie, uno tras otro, adaptándose al marco impuesto por el espacio, que en este caso es muy peculiar. Todos ellos van vestidos con cota de malla y portan escudos y lanzas. El segundo de ellos se lleva una mano a la mejilla y, en este caso, la mano le tapa buena parte de la cara ya que es una mano abierta, con los dedos extendidos, sobre todo el dedo índice, que llega hasta el casco. Aunque, como comentamos, todos los soldados están de pie, despiertos e incluso con las espadas alzadas como si fueran a intervenir en la acción, lo cierto es que el gesto que realiza la figura situada en el centro alude más bien al estado en que quedaron los soldados al ver el ángel que bajaba del cielo y que narra Mateo²⁴⁹. Una miniatura de un manuscrito que contiene sermones y epístolas de san Jerónimo²⁵⁰ y que representa la resurrección de Cristo, nos proporciona un motivo iconográfico paralelo al que estamos analizando. Aunque en este caso los soldados aparecen recostados, bajo el sepulcro, el gesto que realizan los tres es el mismo que el mostrado por el personaje de la escena segoviana²⁵¹. El gesto de la miniatura francesa no deja lugar a dudas sobre su significado, por lo que en el ejemplo de la iglesia de San Justo podríamos estar, de nuevo, ante la representación del gesto-sueño, aunque no debemos descartar otras interpretaciones.

De hecho, la actitud que presentan estos tres personajes no es, precisamente, la de estar adormilados, sino que, como hemos comentado, parecen estar a punto de realizar alguna acción. Se trata de una situación un tanto anómala, ya que el gesto no se corresponde con el contexto iconográfico general de la composición. La explicación a esto podría ser que el artista que realizó la escena copió un modelo que representaba a los soldados dormidos o tal vez utilizó motivos y fórmulas de varios

²⁴⁸ Aunque la representación de esta parte del muro está bastante deteriorada, todavía se pueden identificar algunas figuras que, junto a los soldados situados en el vano, han sido identificados como la escena de las tres Marías ante el sepulcro. Sobre este aspecto véase M. AZCÁRATE LUXÁN, *Op. cit.*, p. 80-81, que además cita bibliografía a este respecto.

²⁴⁹ Para M. Azcárate este gesto muestra el asombro del soldado ante la Resurrección de Cristo. Véase M. AZCÁRATE LUXÁN, *Op. cit.*, p. 82.

²⁵⁰ Dijon, Biblioteca Municipal, Ms. 135, fol. 183v

²⁵¹ *Ibidem*, p. 82, n. 73. Esta autora señala la misma ubicación de un S. Jorge vestido como soldado en el derrame de una ventana de la iglesia francesa de S. Jacques des Guèrets.

modelos, mezclando así la aparente actitud de movimiento con un gesto que, en principio, indica todo lo contrario.

El tema de las Marías ante el sepulcro, que alude directamente a la resurrección de Cristo, y por tanto, al mundo funerario, fue utilizado también para decorar los sepulcros, aludiendo de esta manera a la promesa de salvación. Así, aparece este tema en un sepulcro de Santa María la Real de Nájera, que fue realizado alrededor de 1200 y que posteriormente sirvió para depositar el cuerpo del poeta renacentista Garcilaso de la Vega²⁵². La composición de la escena de las Marías ante el sepulcro en esta obra muestra un esquema un tanto original. Se han representado dos grupos de soldados, uno de dos personajes y otro de cinco, situados a ambos lados del sepulcro²⁵³. Los soldados son representados como una masa de figuras humanas, escudos y escudos, por lo que no se puede identificar muy bien el gesto realizado, aunque podemos intuir que alguno podría llevarse la mano a la mejilla aludiendo al estado en que se encuentra²⁵⁴.

Por último, respecto a la representación de los soldados dormidos, queremos hacer una referencia a la aparición de este mismo motivo, aunque en un contexto y un pasaje bíblico diferente. Se trata del momento, narrado en los *Hechos de los Apóstoles*, en el que Pedro es prendido y encarcelado. Habiendo orado a Dios, éste envió a un ángel, que liberó a Pedro de sus cadenas y lo condujo fuera de la cárcel. Aunque era custodiado por un gran número de soldados y aunque en el momento en el que fue liberado Pedro estaba durmiendo, el texto no menciona explícitamente que también los soldados lo estuvieran²⁵⁵. Sin embargo, la iconografía románica, utilizando y reutilizando una vez más los motivos y fórmulas conocidas, representó a los soldados de esta escena como los que aparecían en la imagen de las Marías ante el sepulcro. Así lo vemos en un capitel del exterior de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (**lám. 15**)²⁵⁶.

²⁵² Sobre la iconografía de este sepulcro véase M. J. ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, *Op. cit.*, p. 40, que lo relaciona con un capitel de la catedral de Pamplona; y M. RUIZ MALDONADO, “Un sepulcro del arte 1200 en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera”, *Goya*, 226 (1992), pp. 200-205.

²⁵³ Una disposición similar muestra la misma escena representada en la fachada occidental de la iglesia francesa de S. Gilles du Gard.

²⁵⁴ Asimismo, el desorden de figuras que muestran muchas veces las composiciones de soldados dormidos en este tema iconográfico es utilizado para resaltar el hecho sobrenatural debido al cual los guardias del sepulcro se hallan “como muertos”, tal como narra Mateo. Sobre esto véase M. JOVER HERNANDO, *Op. cit.*, p. 20.

²⁵⁵ *Hechos de los Apóstoles*, 12, 4: “Así que lo prendió, lo metió en la cárcel y encomendó su custodia a cuatro escuadras de soldados (...)”.

Hechos de los Apóstoles, 12, 6: “La noche anterior al día en que Herodes pensaba hacerlo comparecer, estaba Pedro durmiendo entre dos soldados, atado con dos cadenas, mientras dos guardias vigilaban la puerta de la cárcel”.

²⁵⁶ Sobre la representación iconográfica de este capitel véase J. YARZA LUACES, “La escultura monumental...”, *Op. cit.*, p. 161.

2. TEMAS HAGIOGRÁFICOS: EL SUEÑO DE LOS SANTOS

Una vez visto el desarrollo de la representación artística de los sueños bíblicos, sus variantes y las diferentes connotaciones y añadidos que fueron adquiriendo, queremos hacer referencia también a las experiencias oníricas de aquellos personajes que, sin estar relacionados con el texto bíblico, sí se pueden incluir en un estudio iconográfico de los fenómenos oníricos de carácter religioso y, de manera especial, de los gestos realizados por éstos. Los personajes de los que estamos hablando son los santos²⁵⁷.

Ya hemos visto en la introducción cómo el cristianismo heredó muchos aspectos de la cultura del mundo antiguo. Sin embargo, ante los sueños mostró una postura dual. Por un lado los rechazó como portadores del mal, mientras que por otro los consideró el medio idóneo para comunicar a los hombres con Dios. Pues bien, los santos fueron uno de los pocos grupos sociales que pudieron ser acreedores de sueños durante mucho tiempo. Ya desde la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media, el campo de la hagiografía se vio plagado de sueños. El ejemplo de san Martín, que vivió en el siglo IV, es uno de los más claros. Sus experiencias oníricas fueron relatadas por Sulspicio Severo y Gregorio Magno y tuvieron un amplio desarrollo en la iconografía medieval²⁵⁸.

La representación artística de los sueños de los santos sigue, en la mayoría de los casos, la fórmula iconográfica que hemos visto, en el caso bíblico, para la representación de los sueños de los reyes del Antiguo Testamento. Suelen aparecer acostados, en una cama, y realizando, en ocasiones, el gesto de llevarse la mano a la mejilla, indicando así su experiencia onírica. En el arte románico, encontramos, por ejemplo, la representación del sueño de san Heriberto en un medallón de la tapa de su urna funeraria, fechada hacia 1165-70 y conservada en el tesoro de la iglesia nueva de san Heriberto de Colonia-Deutz²⁵⁹. En esta escena, el santo aparece acostado, vuelto hacia el espectador y apoyando la cara en la mano.

Posteriormente, otros personajes, también relacionados con el mundo religioso, comenzaron a tener sueños y visiones. Por ello, las experiencias oníricas de obispos o simples monjes comenzaron a trasladarse a la iconografía románica²⁶⁰. Así

²⁵⁷ El ámbito de la hagiografía, los sueños de los santos y su repercusión en el plano artístico en el período medieval proporciona innumerables ejemplos. Incluimos aquí únicamente unos pocos ejemplos significativos, para dejar constancia de este tema.

²⁵⁸ Sobre bibliografía de estos aspectos véase nota 27.

²⁵⁹ M. Durliat recoge varios detalles de esta urna en M. DURLIAT, *Op. cit.*, p. 413.

²⁶⁰ Monjes como Gunzo de Cluny o el monje Teófilo tuvieron respectivos sueños que fueron trasladados al campo artístico. Sobre esto véase C. M. CARTY, "The Role of Gunzo's Dream...", pp. 113-123; F. DEUHLER, *Op. cit.*, 57-58; J. THIRION, *Op. cit.*, pp. 161-171.

por ejemplo, encontramos la representación de la aparición en sueños de san Miguel al obispo Auberto de Avranches en un cartulario del Mont Saint-Michel (**fig. 10**)²⁶¹.



Fig. 10. Cartulario. Sueño del obispo Auberto de Avranches. Avranches, Bibliothèque Municipale, Ms. E. Le Héricher 210, f. 4v.

En esta miniatura encontramos de nuevo la fórmula del personaje acostado, esta vez despierto y llevándose la mano a la mejilla²⁶². El arcángel, situado encima, le toca la cabeza con el dedo índice, lo que nos recuerda en gran manera a las imágenes con la representación del sueño de José, que lo presentan acostado y con el ángel sobre él. Encontramos así un paralelismo claro entre varias iconografías de carácter religioso: el sueño de los reyes del Antiguo Testamento, el sueño de José en el texto neotestamentario, y los sueños de los santos. En los tres casos se utiliza una fórmula iconográfica muy parecida, relacionada a su vez con la desarrollada en el mundo antiguo con ocasión de representar a personajes en la misma situación.

Por otro lado, muchos obispos, a su muerte, fueron declarados santos por la Iglesia, como ocurre con el ejemplo que veíamos de san Heriberto, que fue obispo de Colonia. Ya como santos, estos personajes también se aparecieron en sueños a otros hombres. Es el caso de santo Tomás Becket, obispo de Canterbury, cuya

²⁶¹ Avranches, Biblioteca Municipal Ms. E. Le Héricher 210, fol. 4v, c. 1100

²⁶² La imagen de este sueño hace referencia al momento en que el arcángel se le aparece al obispo por tercera vez y le toca la cabeza con el dedo índice para imprimirle su deseo de que construya un santuario en la isla Monte Tumba. Sobre esta representación véase W. CAHN, *A survey of manuscripts illuminated in France. Romanesque Manuscripts. The twelfth century*, vol. 2, Londres, 1996, p. 33.

aparición a un leproso fue representada en una vidriera de la capilla de la Trinidad de la catedral de Canterbury a principios del siglo XIII (lám. 16). En esta vidriera, la composición iconográfica responde a los mismos parámetros que si se tratara del sueño del mismo santo, ya que el leproso aparece tumbado en una cama, reposando la cabeza en la mano y volviéndose hacia el personaje que se le acerca²⁶³.

La Península Ibérica no permaneció ajena a esta corriente hagiográfica europea. Los santos hispanos también soñaron y fueron representados en el arte románico peninsular, que nos proporciona uno de los ejemplos más interesantes a la hora de analizar el sueño de estos personajes y su correspondiente plasmación gráfica. Se trata de la representación iconográfica de los sueños de san Millán de la Cogolla, uno de los santos hispanos más conocidos de época medieval. Éste vivió en el siglo V y conocemos los hechos que marcaron su vida ya que fue narrada por el obispo Braulio de Zaragoza en el siglo VII, en la obra *Vita Sancti Aemiliani*. Posteriormente, ya en el siglo XIII, Gonzalo de Berceo le dedicó también un poema alabando su vida religiosa y sus milagros. En el lugar donde vivió este santo, a los pies de la sierra de la Demanda, en La Rioja, se formó una comunidad de monjes y se levantaron sucesivas construcciones monásticas desde época visigoda hasta época románica, constituyendo el denominado monasterio de Suso, donde, actualmente, se custodia el sepulcro del santo. Además, hacia 1067-1076, se realizó una arqueta para albergar las reliquias del santo. Este arca, formada por un alma de madera sobre la que se colocaron placas de marfil, se encuentra despojada de su primitivo revestimiento en la actualidad y las placas están diseminadas por varios museos y colecciones²⁶⁴. En el monasterio de Yuso, situado en la falda del monte donde se levantó el de Suso, se conserva una arqueta realizada en el siglo XX sobre la que se colocaron las placas que se conservaban en este monasterio. En dos de ellas, los artistas plasmaron gráficamente las experiencias oníricas de san Millán.

La primera de estas placas alude al sueño en el que san Millán, aún pastor, recibe el mensaje de Dios para consagrarse a la vida eremítica y religiosa. Se representa al santo acostado sobre unos motivos circulares, que podrían aludir a la vegetación, y realizando el gesto de apoyar la mejilla en la mano. Un ángel, alado y nimbado, se acerca a él y le señala con dos dedos para transmitirle el mensaje divino.

²⁶³ Se ofrece un extenso repertorio fotográfico de los temas iconográficos representados en esta vidriera *Vidrieras medievales en Europa* (dirigido por X. Barral i Altet), Madrid, 2003, pp. 77-91.

²⁶⁴ Sobre esta arca véase el estudio realizado por I. BANGO TORVISO, "Arca moderna con los marfiles originales de San Millán de la Cogolla", *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición celebrada en Baluarte, Pamplona, del 26 de enero al 30 de abril de 2006, vol. I, Pamplona, 2006, pp. 307-351. Véase también el estudio, algo anterior, de M. POZA YAGÜE, "El arca-relicario de San Millán de la Cogolla", *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición celebrada en la Real Colegiata de San Isidoro de León del 18 de diciembre al 28 de febrero de 2001, vol. I, León, 2001, pp. 393-398.

Toda la composición se halla enmarcada bajo un arco de medio punto, en el que se grabó una inscripción que alude a la misma escena y que se inspira en el texto de Braulio: *Ubi in eum divinitus irruit sopor*.

La segunda de las placas nos muestra el momento en el que, estando san Millán durmiendo, dos diablos intentan quemarle. Por segunda vez, los artistas representaron una figura acostada, esta vez en su lecho, que adopta el mismo gesto que en la primera escena; san Millán apoya la mejilla en la mano, aunque en este caso, y debido al estado de conservación de la pieza, podemos ver tan sólo una parte del brazo del santo, motivo suficiente para comprender el gesto plasmado.

La fórmula iconográfica utilizada en esta obra, con el santo recostado y el ángel nos recuerda, una vez más, el modelo utilizado en muchas ocasiones para representar el sueño de José, como la escena del trono de Maximiliano en Rávena y, fundamentalmente, varias placas de marfil conservadas en el Victoria and Albert Museum de Londres, pero procedentes del sur de Italia y realizadas en el siglo XI. Estos paralelos nos permiten señalar que estamos ante un mismo significado, el gesto del sueño; pero significantes diferentes, san José y los santos.

C. EL GESTO DEL SUEÑO EN EL ÁMBITO PROFANO

Aunque el arte románico tuvo una proyección mayor de temas y escenas de carácter religioso, lo cierto es que algunos campos artísticos prestaron atención también a temas profanos. Entre estos temas, hay dos que nos interesan de manera especial en lo que al sueño y a su representación artística concierne. Por uno lado estarían los sueños de los reyes, tanto europeos, como peninsulares; y por otro lado estaría el sueño en su relación con la muerte y el mundo funerario, es decir, lo que podríamos denominar el sueño eterno.

1. SUEÑO DE REYES ANTES DE UNA BATALLA

Ya hemos visto como los generales y emperadores romanos utilizaron los denominados *somnia imperii* en gran cantidad de ocasiones para justificar sus acciones militares y políticas. Estos personajes, habiendo llevado a cabo hazañas increíbles, fueron consolidándose como héroes a los que imitar a lo largo de la Edad Media²⁶⁵.

²⁶⁵ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Héroes y arquetipos...", p. 13.

De todos ellos, sin duda el que más influencia tuvo fue el emperador Constantino. En el año 313 tuvo un sueño en el que vio una cruz, que sería la que le haría victorioso al día siguiente en su batalla contra Majencio²⁶⁶. Los sueños de este emperador romano fueron representados en gran número de ocasiones en el mundo medieval. Conservamos uno de los ejemplos más significativos en la imagen, realizada en esmalte champlevé, e incluida en el conocido Tríptico Stavelot²⁶⁷. Esta obra muestra varias escenas, en medallones realizados con esmalte champlevé, que representan varios momentos de la vida de Constantino, la invención de la cruz, etc. El medallón situado en la parte inferior izquierda representa a un personaje acostado en una cama situada bajo una composición arquitectónica, que se vuelve de costado hacia el espectador y realiza el gesto-sueño. Un ángel se inclina sobre él, señalando con la mano hacia la parte superior de la composición, donde se ha representado una cruz. Ambos personajes tienen cartelas alusivas a su identificación por lo que no hay ninguna duda de se trata de la escena del segundo sueño de Constantino y que dio lugar a su conversión al cristianismo.

La figura de Constantino, como decimos, fue considerada por el mundo cristiano como una leyenda, un héroe vencedor del paganismo. Por esta razón, gran número de reyes, gobernantes y dirigentes medievales buscaron la manera de emularlo y parecerse a él²⁶⁸. La iconografía del militar triunfador fue, por tanto, una de las más buscadas.

Sin embargo, la manera en la que Constantino, siguiendo la tradición de los emperadores romanos, había conseguido la victoria, también tuvo una gran repercusión en el mundo occidental. De esta forma, los sueños en la víspera de una batalla, fueron muy comunes en los reyes y emperadores europeos. Estos sueños fueron trasladados al campo artístico como prueba visual de lo acontecido. Así vemos, por ejemplo, la representación de Carlomagno en una arqueta del tesoro de Aquisgrán. Dormido en una cama y llevándose la mano, cerrada, a la cara, aunque sin llegar a tocarla, reconocemos al emperador por el atributo de la corona que porta en la cabeza. Junto a él, y ocupando el lugar del ángel, es representado Santiago, santo que se apareció a este emperador²⁶⁹.

²⁶⁶ Sobre este aspecto véase las páginas primeras de la introducción, en las que se hace una descripción de los *somnia imperii* y del contexto en el que se desarrollaron los dos sueños de Constantino.

²⁶⁷ Sobre el origen y realización de esta pieza véase M. FRAZER, "Byzantine art and the West", *The Year 1200. II, A Background Survey: published in conjunction with the centennial exhibition at The Metropolitan Museum of Art: February 12 through May 10*, New York, 1970, p. 188.

²⁶⁸ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Héroes y arquetipos...", pp. 15-16.

²⁶⁹ Tanto la imagen de la arqueta de Aquisgrán como el medallón del tríptico Stavelot muestran una clara relación iconográfica con los ejemplos que hemos visto, en el ámbito religioso, de reyes veterotestamentarios, san José y el sueño de los santos. Podemos suponer que los artistas utilizaron frecuentemente los mismos modelos para estas iconografías, introduciendo variantes en los casos en los que fuera necesario. Como ya

Un ejemplo muy significativo, también del sueño de Carlomagno, es la conocida representación del *Codex Calixtinus*²⁷⁰. Aunque llegado a nosotros en un estado bastante deteriorado y, habiéndose perdido precisamente la parte de la imagen que más nos interesa, no obstante se puede hacer una reconstrucción de ésta a partir de las copias que se realizaron de él en el siglo XIV y que se conservan en la Biblioteca Apostólica Vaticana²⁷¹, en la British Library²⁷² y en la biblioteca de la Universidad de Salamanca²⁷³. Es en los ejemplos vaticano y londinense donde, aunque no de manera clara, podemos advertir la presencia del gesto-sueño. Carlomagno se lleva una mano a la mejilla y, además, tiene los ojos cerrados, por lo que podríamos concluir que se trata, de nuevo, de la actitud que estamos analizando.

La Península Ibérica, en su particular y constante lucha contra el mundo islámico, fue especialmente propicia a estos sueños de los reyes antes de las batallas. En el caso peninsular, los sueños de estos dirigentes aparecen frecuentemente narrados en las crónicas.

Uno de los ejemplos más conocidos es, sin duda, el sueño del emperador leonés Alfonso VII en 1147, en el momento en el que su ejército era detenido en su marcha hacia Almería. Fue Lucas de Tuy, ya en el siglo XIII, el que narró detalladamente el sueño de este emperador, al que se le apareció uno de los santos hispanos por excelencia, san Isidoro, en la víspera del levantamiento del cerco de la ciudad andaluza de Baeza²⁷⁴. Debido a la narración algo tardía de este sueño, su traslado al campo artístico no tuvo una gran repercusión en el arte medieval peninsular. Sin embargo, la experiencia onírica y el hecho milagroso por el cual el emperador, ayudado en la batalla por san Isidoro, ocupó la ciudad, dieron lugar a la

hemos comentado en el apartado anterior, lo que nos encontramos en estos temas iconográficos es un mismo significado, el del gesto realizado, pero distintos significantes, ya que el personaje al que se alude depende del texto, contexto o situación representado.

²⁷⁰ Archivo de la catedral de Santiago de Compostela, Ms.1, fol. 162

²⁷¹ Archivo di San Pietro, Ms. C. 128. Véase M. C. DÍAZ Y DÍAZ, "Copia del Códice Calixtino", *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura a la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 401-403.

²⁷² Londres, B.L., Add. Ms. 12213. Véase ID., "Copia del Códice Calixtino", *Op. cit.*, p. 104.

²⁷³ Biblioteca General, Ms. 2631. Véase ID., "Copia del Códice Calixtino", *Op. cit.*, p. 405.

²⁷⁴ LUCAS DE TUY, *Milagros de san Isidoro*, trad. de Juan de Robles (1525), reedición preparada por A. Viñayo y J. M. Martínez, León, 1992, cap. XXXII, p. 53: "Y como el negocio estuviere en estos términos y los cristianos temiesen mucho de la gran multitud de infieles, estando aquella noche el sobredicho rey Don Alfonso sentado en su tienda le vino un poco de sueño, y se le apareció una visión maravillosa en que vio venir hacia él un varón muy honrado, con sus canas muy hermosas, vestido como obispo de pontifical y su rostro resplandecía como el sol muy claro, y cerca de él venía andando paso a paso así como él andaba una mano la cual tenía una espada de fuego de ambas puntas aguda y llegando aquel santo varón cerca del rey comenzó a hablarle (...) y dijo: Yo soy Isidro, Doctor de las Españas, sucesor del Apóstol Santiago por la gracia de la predicación. Esta mano que anda conmigo es del mismo apóstol Santiago defensor de España; dichas estas palabras desapareció la visión (...)" Lo recoge E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Héroes y arquetipos...", pp. 25-27, donde señala la aparición en sueños y la posterior ayuda de san Isidoro a otros monarcas hispanos en la guerra contra el Islam; ID., "La iconografía isidoriana en la Real Colegiata de San Isidoro de León", *Pensamiento Medieval Hispano. Homenaje a Horacio Santiago Otero*, Madrid, 1998, p. 172.

realización del denominado Pendón de Baeza, hoy conservado en la Real Colegiata de San Isidoro de León. La iconografía representada en esta obra no muestra el motivo del sueño del emperador, sino la iconografía del propio santo a caballo a ambos lados del pendón. Sin embargo, se convirtió durante mucho tiempo en un referente del ideal imperial leonés para los monarcas hispanos y acompañó a las tropas en gran número de batallas de la Reconquista²⁷⁵.

Otro de los sueños reales con repercusión en el campo artístico peninsular fue el del rey García VI de Navarra. La Crónica Najerense narra cómo, en vísperas a una batalla, al rey García se le apareció la Virgen María al quedarse dormido en una cueva. Gracias a esta aparición supo que saldría victorioso en la guerra. Habiendo vencido tal y cómo se le había augurado en su sueño, el rey mandó construir en el lugar donde había tenido la revelación un monasterio en honor de la Virgen; lo que después se conocería como el monasterio de Santa María la Real de Nájera, que sirvió de panteón para la dinastía navarra²⁷⁶.

Por tanto, vemos que los sueños reales favorecieron no sólo su traslado al campo de la iconografía románica, sino que llegaron a propiciar la realización de obras artísticas concretas e incluso la construcción de conjuntos arquitectónicos.

Por otro lado, es común a la mayoría de estos sueños la intervención de un santo para ayudar a los monarcas. Así, Carlomagno fue ayudado por Santiago y Alfonso VII por san Isidoro²⁷⁷. Estos santos vinieron a sustituir al ángel que veíamos en las escenas religiosas. Sin embargo, como hemos visto, la fórmula iconográfica es prácticamente la misma en todos los casos.

D. EL MUNDO FUNERARIO: EL SUEÑO ETERNO, RELIGIOSO Y PROFANO

La muerte es un fenómeno que afecta a todo ser humano, actualmente y en el mundo medieval. En la Edad Media, era algo común tanto al ámbito religioso como al profano. Además, con mucha frecuencia, los sepulcros de reyes, nobles y otros

²⁷⁵ *Ibidem*, pp. 172-3. Sobre la representación iconográfica del sueño de este emperador realizada en época moderna en el techo del refectorio de la Real Colegiata de San Isidoro de León véase *Ibidem*, p. 176-77.

²⁷⁶ M. J. ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, *Op. cit.*, pp. 23-24.

²⁷⁷ Tanto Santiago como San Isidoro fueron conocidos como santos guerreros, que ofrecían su ayuda al cristianismo en la Reconquista. Sobre santos guerreros, tanto peninsulares como europeos véase: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Héroes y arquetipos...", pp. 21-22; A. SICART, "La figura de Santiago en los textos medievales", *Atti del Convegno Internazionale di Studi. Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea*, Perugia, 1985, pp. 271-286; ID., "La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media", *Compostellanum*, 1-2 (1982), pp. 11-33.

personajes laicos estaban decorados con escenas religiosas, procedentes del Antiguo o del Nuevo Testamento. Debido, por tanto, a la estrecha relación entre lo religioso y lo profano en este terreno, hemos creído conveniente tratar este tema conjuntamente para los dos ámbitos.

“Mundo de muertos, país de sueños; pueblo de muertos, pueblo de sueños”. Así define Le Goff el vínculo entre la muerte y el sueño existente en el mundo antiguo²⁷⁸. Esta relación entre el sueño y el más allá pasó a la Edad Media, en la que la doctrina cristiana siguió difundiendo la idea de que la muerte era algo parecido a un sueño, del que el cristiano despertaba a una vida feliz²⁷⁹.

Esta concepción medieval de la muerte como sueño tuvo su precedente más inmediato en el Imperio Romano. A partir del siglo II a. C., los romanos más pudientes comenzaron a enterrarse en ricos sarcófagos de mármol esculpido²⁸⁰. Para decorarlos, buscaron escenas y fórmulas iconográficas que hicieran referencia a esta idea del sueño como espera hacia un futuro mejor. Muchos de ellos encontraron en la mitología griega los temas más acordes para ello²⁸¹.

Por esa razón, los sarcófagos romanos se vieron, poco a poco, inundados de temas mitológicos²⁸². La propia ciudad de Roma se constituyó en uno de los

²⁷⁸ J. LE GOFF, “Sueños”, p. 752.

²⁷⁹ C. ORCÁSTEGUI define esta concepción cristiana de la muerte como “el largo sueño de los justos en espera del Juicio Final”. Véase M. C. ORCÁSTEGUI GROS, “La preparación del largo sueño y su recuerdo en la Edad Media. El rey de Aragón ante la muerte: del testamento a la crónica”, *Muerte, religiosidad y cultura popular* (Eliseo Serrano Martín ed.), Zaragoza, 1994, p. 226.

Ya en el siglo II d. C., en el libro II de *El Pedagogo*, Clemente de Alejandría compara los estados del sueño y la muerte y señala que “9. 80. 3: (...) la caída en el sopor del sueño se asemeja a la muerte, conduciéndonos a la insensibilidad por la ausencia de la muerte e impidiendo la luz al cerrar los párpados”. Véase CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *El Pedagogo* (Introducción por Ángel Castiñeira Fernández, traducción y notas por Joan Sariol Díaz), Madrid, 1998, p. 218.

Por su parte, así relata Leoncio de Neápolis, en el siglo VI, la muerte del santo Simeón el Loco: “El momento presente nos invita, amigos míos, a contaros la admirable muerte, o mejor, sueño, del santo (...)”; como vemos, hay una clara identificación de la muerte con el sueño. Véase *Historias bizantinas...*, p. 293.

²⁸⁰ Este auge de la producción de sarcófagos esculpidos fue debida al creciente interés por el cuerpo del difunto, en un marco histórico de prosperidad económica, que favorecía el uso de materiales ricos en este tipo de obras. Además, se comenzó a establecer y propagar el rito de la inhumación, que sustituía al de la incineración y que propició el auge de los sarcófagos como depositarios del cuerpo del difunto, en detrimento de las urnas para cenizas. Los tipos de sarcófagos más extendidos fueron el que tenía forma de caja rectangular, y el denominado “bañera”. A estos cambios hay que añadir el que se produjo a partir del siglo I d. C., cuando los frentes de los sarcófagos comenzaron a ser decorados con escenas y temas propiamente iconográficos, sustituyendo a la decoración de guirnaldas y grifos. Sobre esto véase M. CLAVERIA NADAL, “El sarcófago romano. Cuestiones de topología, iconografía y centros de producción”, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción, Actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000* (eds. J. M. Noguera Celdrán y E. Conde Guerri), Murcia, 2001, pp. 20 y 22.

²⁸¹ S. WOODFORD, *Op. cit.*, p. 62.

²⁸² Sobre los temas iconográficos presentes en el arte romano véase F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París, 1942, así como la obra de E. PANOFSKY, *Tomb sculpture: its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, Londres, 1964.

principales centros de producción de este tipo de obras²⁸³. Y fue de este centro del que se nutrió la Península Ibérica, cuyo sustrato clásico influiría posteriormente, junto a otras tradiciones, en la conformación del arte funerario románico.

Existen varios mitos griegos que hacen referencia simbólicamente a la concepción de la muerte como un sueño preludio de una vida posterior y cuya representación iconográfica presenta una fórmula, con gesto-sueño, que después fue utilizada para la realización de diferentes temas cristianos y profanos.

Uno de ellos es el mito de Ariadna. Abandonada por Teseo en la isla de Naxos, la hija del rey Minos quedó sumida en un sueño profundo. Mientras dormía, Dionisios, dios del vino, desembarcó en la isla y, viéndola dormida, se enamoró de ella. Al despertar, la situación de Ariadna había mejorado sensiblemente. Dionisios se casó con ella y la condujo a la felicidad eterna²⁸⁴. S. Woodford recoge un ejemplo de este mito en un sarcófago realizado en la primera mitad del siglo III d.C. y conservado en el museo parisino del Louvre.

Otro de los mitos relacionados con esta idea es el de Endymion. Éste, un pastor del monte Latmos, fue obsequiado con la petición un deseo. Escogió el sueño eterno, pensando que permanecería siempre joven. Mientras dormía, lo vio la diosa Luna, que a partir de entonces se decía que iba a visitarlo con frecuencia²⁸⁵. Un sarcófago del primer tercio del siglo III, hoy en Estados Unidos, muestra la representación iconográfica de este tema²⁸⁶.

Por último, existe un mito propiamente romano, que también se relacionó con esta concepción del sueño eterno y que, como las dos anteriores, hace referencia a la leyenda del amor de un dios por un mortal. Se trata del mito de Rhea Silvia. El dios Marte se enamoró de ella, una vestal que no podía ser tocada por ningún hombre. Sin embargo, Marte era un dios, por lo que la raptó y violó. Rhea dio a luz a dos gemelos, Rómulo y Remo, que posteriormente serían los fundadores de la ciudad de Roma²⁸⁷. En Roma se conserva un sarcófago del siglo III a. C., que representa este mito²⁸⁸.

Estos tres mitos fueron representados en los sarcófagos de manera muy similar²⁸⁹. Se trata de una fórmula que presenta la figura de un dios acercándose a

²⁸³ Sobre los diferentes centros de producción de sarcófagos en el mundo romano, así como su influencia en la península véase M. CLAVERIA NADAL, *Op. cit.*, pp. 19-50.

²⁸⁴ WOODFORD, S., *Op. cit.*, pp. 62-3.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 64.

²⁸⁶ California, Museo Paul Getty.

²⁸⁷ WOODFORD, S., *Op. cit.*, p. 65.

²⁸⁸ Roma, Palacio Mattei.

²⁸⁹ En los tres casos, la relación existente entre el dios y el mortal proporciona al difunto, que se identifica con ellos, la apoteosis personal del alma del difunto y la promesa de una vida posterior a la muerte. El carácter

otra acostada en el sueño. En los casos de Ariadna y Rhea Silvia se representó a una figura femenina recostada, con el codo apoyado en algún elemento mientras que la cara descansaba en la mano. Endymion, como figura masculina, aparecía simplemente con el brazo izquierdo descansando sobre el suelo. Por tanto, la iconografía femenina presentaba el gesto-sueño, pero la masculina no. Sin embargo, esta especie de norma no siempre fue seguida y existen excepciones en las que Endymion realiza el gesto-sueño. El British Museum conserva un ejemplar de este tipo en un sarcófago realizado entre el 250 y el 280 d. C. Además, existen también obras en las que se esculpieron dos de estos mitos, como ocurre en un sarcófago del Museo Gregoriano Profano del Vaticano, donde fueron representados Rhea Silvia y Endimión.

De estos tres mitos, relacionados mediante una misma fórmula iconográfica, el elemento más característico fue el del personaje dormido; éste fue utilizado independizado ya del tema, en otros sarcófagos y, posteriormente, pasó al mundo cristiano.

Como decíamos, la concepción antigua que identificaba la muerte con el sueño eterno fue tomada por el cristianismo e incorporada a su pensamiento y a su arte funerario. Los sarcófagos cristianos, que convivieron durante largo tiempo con los paganos, copiaron de éstos aquellos motivos y fórmulas que les servían para representar sus propios temas. Así fue cómo la figura del personaje dormido mitológico, que hacía referencia al mundo existente tras la muerte, fue reutilizado para representar a las propias figuras que hacían referencia a la resurrección cristiana.

El ejemplo paradigmático es, sin duda, la iconografía de Jonás. Hemos visto ya, en el análisis que hemos realizado sobre la representación del sueño en el Antiguo Testamento, cómo éste fue representado en gran número de ocasiones, en arte románico, como un profeta, llevándose la mano a la mejilla en señal de su condición de “sabio o pensador”.

Desde los primeros tiempos del cristianismo, como no se podía representar la muerte de Cristo, se buscó una imagen que pudiera aludir a ésta, aunque no de manera formal, sí de manera simbólica. Una de las elegidas fue la iconografía de Jonás, cuya historia evoca el descenso de Cristo a los infiernos durante tres días (es decir el momento en Jonás está en el interior de la ballena) y su posterior

heroico de los personajes mitológicos representados en los sarcófagos favorecía, además, el paso del difunto a la inmortalidad. Sobre esto véase A. M. POVEDA NAVARRO, “El sarcófago del ciclo de Jonás de Elda y su contexto histórico-artístico”, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción, Actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000* (eds. J. M. Noguera Celdrán y E. Conde Guerri), Murcia, 2001, p. 287; M. CLAVERIA NADAL, *Op. cit.*, p. 35.

resurrección (cuando Jonás es vomitado y alcanza tierra firme)²⁹⁰. Por esta razón, junto a personajes como Noé, Daniel en el foso de los leones o los tres hebreos en el horno²⁹¹, las imágenes de Jonás se popularizaron en el arte paleocristiano. Su representación aparece fundamentalmente en los sarcófagos, soporte que, al estar íntimamente ligado al mundo funerario, favorece su conexión con la simbología de la resurrección.

El ciclo iconográfico de Jonás suele presentar tres escenas diferentes: el momento en que el profeta se encuentra en el barco, al que bambolea una gran tempestad, lo que provoca que los marineros lo echen al agua; posteriormente la escena en la que la ballena lo vomita; y por último cuando descansa bajo el árbol. La imagen que nos interesa subrayar aquí es la que hace relación al momento en que estando Jonás dentro de la ballena, el pez lo deposita en tierra, con la posterior escena de Jonás durmiendo bajo un árbol. El pasaje bíblico no hace relación en ningún momento a que Jonás descansase o durmiese tras ser salvado por Dios²⁹². Por tanto, nos encontramos que este ciclo fue trasladado al contexto artístico gracias a otras fuentes.

Narkiss ha propuesto dos fuentes diferentes: la primera de ellas serían los textos midrásicos judíos y la segunda el arte pagano romano²⁹³. Para la escena que queremos destacar del descanso o sueño de Jonás creemos probable la segunda propuesta.

Se suele representar al profeta tumbado o recostado, sumido en un sueño, bajo un árbol y frecuentemente adoptando el gesto-sueño. Sin embargo, como decimos, no hay nada en el texto bíblico que nos remita a esta situación. No se trata de representar el sueño o visión de un profeta, sino que la imagen adquiere otra dimensión.

Jonás presenta la misma fórmula iconográfica que Ariadna, Endymion y Rhea Silvia²⁹⁴. Se trata, por tanto, de un gesto introducido en el arte antiguo para

²⁹⁰ El paralelo simbólico entre Jonás y Cristo ya aparece señalado en el Evangelio de Mateo, 12, 40: “Pues así como *Jonás estuvo tres días y tres noches en el vientre del pez*, así estará el Hijo del hombre tres días y tres noches en el corazón de la tierra”. Sobre esta asociación véase A. M. POVEDA NAVARRO, *Op. cit.*, p. 289; F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icône, IIe- VIe siècle*, Poitiers, 1996, pp. 184-85.

²⁹¹ A diferencia de éstos, Jonás no se encuentra dentro del conjunto de personajes rectos, si no que, como Adán y Eva, recibe su castigo por haber desobedecido el mandato de Dios. Sobre este aspecto véase B. NARKISS, “The sign of Jonah”, *Gesta*, XVIII/1 (1979), p. 64.

²⁹² *Jonás*, 2, 11: “Entonces el Señor dio orden al pez, y al punto el pez vomitó a Jonás en tierra firme”.

²⁹³ B. NARKISS, *Op. cit.*, p. 63.

²⁹⁴ Son varios los autores que ya han señalado la relación y paralelo iconográfico entre la representación de Jonás y la mitología clásica. Entre ellos podemos citar B. NARKISS, *Op. cit.*, p. 67. Este autor propone también una relación entre la iconografía de Jonás y la de los pastores reclinados en las escenas idílicas características del mundo helenístico-romano; A. M. POVEDA NAVARRO, *Op. cit.*, p. 287.

representar un tipo de iconografía determinado y trasladado posteriormente al mundo cristiano.

Entre los ejemplos existentes de este tema iconográfico podemos destacar, en la Península Ibérica, la tapa del sarcófago constantiniano de Temes (Carballedo, Orense). Pieza importada, del siglo IV, este sarcófago presenta la escena de Jonás dormido en el extremo de la tapa²⁹⁵. El modelo utilizado recuerda, en gran manera, el de los personajes mitológicos. Jonás aparece semirreclinado, mirando hacia el espectador, apoyando la cara en una mano y llevándose el otro brazo hacia la parte posterior de la cabeza. Según esto, podemos comprobar que estamos ante varios temas iconográficos, unos paganos y otro cristiano, que presentan un mismo significado, el gesto utilizado para representar el estado humano del sueño, pero distinto significativo, el personaje que realiza ese gesto.

La producción de sarcófagos tuvo en el arte paleocristiano un desarrollo espectacular, debido en parte al paralelo que tenía también, en esos momentos, en el mundo pagano. Posteriormente, con la llegada de la Alta Edad Media, esta proliferación fue decayendo, hasta caer prácticamente en el olvido. Sin embargo, la llegada del románico propició un nuevo auge, como consecuencia de las prácticas de enterramiento en el interior de las iglesias²⁹⁶.

A ello debemos añadir una particular peculiaridad del románico de la Península Ibérica. En territorio peninsular se produjo una continuidad de la tipología sepulcral del sarcófago, en contraste con la aparición y difusión de otras tipologías en el resto de la Europa románica²⁹⁷.

²⁹⁵ Véase R. YZQUIERDO PERRÍN, "La Ribeira Sacra lucense hasta finales de la Edad Media", *La Ribeira Sacra. Esencia de espiritualidad en Galicia*, Lugo-Orense, 2004, pp. 222-3.

²⁹⁶ Sobre este aspecto véase M. DURLIAT, *El arte románico*, Madrid, 1992, p. 124.

²⁹⁷ S. SILVA Y VERÁSTEGUI, "La escultura funeraria en el románico español", *Hispania cristiana: Estudios en honor del prof. D. José Orlandis Rovira en su septuagésimo aniversario*, Pamplona, 1988, pp. 328-9. Para esta autora, la razón de esta peculiaridad del mundo peninsular pudo ser el prestigio del que disfrutaban los sarcófagos de época antigua, lo cual no es de extrañar debido a la gran cantidad que se conservan actualmente, y podemos intuir que en época medieval se conservarían aún más. Prueba de este prestigio es que algunos de estos sarcófagos romanos fueron reutilizados para albergar los cuerpos de difuntos de épocas posteriores. Así, un ejemplo que presenta en el frontal una escena de musas fue reutilizado, ya en el siglo XVI, para depositar los restos de Gil Rodríguez de Junterón. Sobre este sarcófago, del que ya hemos hablado, véase J. M. NOGUERA CELDRÁN, "<Las musas de Murcia>. A propósito de dos sarcófagos romanos de edad tetrárquica reutilizados en el siglo XVI en la catedral de Cartagena (Murcia)", *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción, Actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000* (eds. J. M. Noguera Celdrán y E. Conde Guerra), Murcia, 2001, pp. 175-255.

Por otro lado, y también muestra del prestigio y atención que se les prestó a este tipo de obras en época medieval, es el hecho, puesto ya de manifiesto por S. Moralejo, de que la iconografía representada en ellos fue fuente de inspiración para el desarrollo de algunos temas iconográficos románicos. Así, el conocido sarcófago de Husillos, como estableció S. Moralejo, sirvió de base para la realización de un capitel de San Martín de Frómista. Sobre este hecho véase S. MORALEJO ÁLVAREZ, "La reutilización e influencia de los sarcófagos

Por lo que respecta a la representación del sueño eterno en sarcófagos románicos, contamos con la presencia de tres sarcófagos, ya de principios del siglo XIII, que albergan los restos de tres monarcas hispanos y que se conservan en el panteón real de la catedral de Santiago de Compostela. Se trata de los sepulcros de Fernando II, don Raimundo de Borgoña, también identificado como el sepulcro del infante don Fernando, y Alfonso IX (**láms. 17-19**)²⁹⁸. Considerados a medio camino entre la estética románica y la gótica²⁹⁹, estos tres bultos sepulcrales presentan la efigie del difunto como un yacente³⁰⁰. Son figuras recostadas, vueltas ligeramente hacia el espectador, que se llevan la mano a la mejilla para realizar el gesto-sueño³⁰¹.

La intención del gesto realizado por las tres figuras es la de poner de manifiesto el sueño en el que se encuentran. Se trata del mismo gesto que realizan todos los personajes que hemos visto hasta ahora que estaban soñando o simplemente durmiendo. La diferencia estriba en que ahora estamos en un contexto funerario y que el sueño, en este caso, adquiere la connotación de sueño eterno, del “sueño” en el que quedan sumidos los hombres tras su muerte. Esta concepción tampoco es una invención del mundo medieval. Ya el arte etrusco proporciona precedentes y paralelos de las estatuas de yacentes realizando este gesto³⁰². Sin embargo, no parece probable que estos ejemplos etruscos y posteriormente, romanos, influyeran directamente en la realización de los bultos sepulcrales compostelanos. S. Moralejo propuso en su día la posibilidad de que la fórmula iconográfica fuera, de alguna manera, espontánea, basada en los ejemplos existentes

antiguos en la España medieval”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, t. I, Santiago, 2004, pp. 279-288.

²⁹⁸ Sobre estos tres sepulcros véase los estudios de S. MORALEJO ÁLVAREZ, “Escultura gótica...”, pp. 71-84; ID., “¿Raimundo de Borgoña (+1107) o Fernando Alfonso (+1214)? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, t. II, Santiago, 2004, pp. 173-182; S. SILVA Y VERÁSTEGUI, “La escultura funeraria...”, pp. 343-344; FRANCO MATA, A., “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”, *De Arte*, 2 (2003), pp. 47-76, especialmente, pp. 50-51.

²⁹⁹ Para S. Moralejo lo importante no es encuadrar las obras en el románico o en el gótico, sino subrayar la importancia de la representación de los yacentes, que tendrá gran difusión en el arte gótico posterior. S. MORALEJO ÁLVAREZ, “Escultura gótica...”, p. 75. Un ejemplo de la difusión de este motivo iconográfico aparece, sin salir de Galicia, en las estatuas yacentes de dos nobles al lado de la puerta de acceso a la iglesia románica de S. Pedro de Rocas (Esgos, Orense), realizadas en el tercer tercio del siglo XIII y donde vemos la influencia de los modelos compostelanos. Véase A. M. MALINGRE RODRÍGUEZ, *Monasterio de San Pedro de Rocas. Pisamos tierra de monjes*, León, 2001, pp. 34-38 y R. YZQUIERDO PERRÍN, “Estatua yacente”, *La Ribeira Sacra. Esencia de espiritualidad en Galicia*, Lugo-Orense, 2004, pp. 385-387.

³⁰⁰ Se trata de la primera vez que aparece este modelo con yacente en Europa, ya que la misma fórmula presente en la abadía francesa de Fontevault es algo posterior. S. SILVA Y VERÁSTEGUI, “La escultura funeraria...”, p. 343.

³⁰¹ M. Núñez define el gesto adoptado por los monarcas en el panteón compostelano como el gesto “muerte-sueño” y establece una dependencia iconográfica de estos yacentes respecto a la representación gráfica de los sueños y visiones de otros monarcas anteriores, como el de Carlomagno, representado en el *Codex Calixtinus*. M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral compostelana*, Santiago, 1999, pp. 109-118.

³⁰² Véase E. PANOFSKY, *Tomb Sculpture...*, pp. 28-29.

de durmientes en otros campos artísticos³⁰³. No resultaría extraño que esto hubiera sucedido ya que, como hemos señalado, en lo que se refiere al gesto utilizado, éste fue pasando de un contexto a otro, de un campo artístico a otro e, incluso, de una época a otra, con gran facilidad y adaptándose a los detalles y connotaciones necesarias en cada caso.

Podríamos decir, por tanto, que el gesto-sueño es un gesto que nació en el mundo antiguo, en el que el sueño y las experiencias oníricas tuvieron un gran desarrollo, que pasó al cristianismo para representar temas iconográficos tanto religiosos como profanos, del Antiguo como del Nuevo Testamento, de reyes bíblicos como reyes medievales etc. Debido a que la actitud del personaje es prácticamente la misma en todos los contextos, serán el resto de los elementos de la imagen o escena, el soporte artístico o el tipo de obra los que proporcionen los elementos necesarios para determinar qué tema iconográfico se ha representado³⁰⁴.

³⁰³ Para S. Moralejo la posibilidad de la influencia directa de algún ejemplar antiguo etrusco o romano, aunque difícil, es tentadora. Véase S. MORALEJO ÁLVAREZ, “Escultura gótica...”, p. 76. Sí podemos hablar, en cambio, de influencia directa en los monumentos funerarios realizados por Sansovino en el siglo XVI, con una fórmula iconográfica muy similar, para los bultos sepulcrales Ascanio Sforza y Girolamo Basso della Rovere en Santa María del Popolo (Roma). Para Y. Ascher estos monumentos funerarios están influenciados por los modelos etruscos y ligados al interés que mostró el siglo XVI hacia esta cultura, en un momento en que fueron descubiertas muchas tumbas etruscas. Sobre estos monumentos funerarios véase Y. ASCHER, “Form and content in some roman reclining effigies from the early sixteenth century”, *Gazette des Beaux-Arts*, 144^e année, 1601 (2002), pp. 315-330.

³⁰⁴ En este sentido, J. Baschet señala que “en toda imagen juega un papel decisivo la posición en el campo de la representación, la relación de la figura con el fondo sobre el cual se levanta, a veces con el borde o con las marcas de lugar colocadas en la imagen, así como las relaciones entre las figuras mismas (definidas por sus respectivas posiciones y por modalidades eventuales de contacto, por la escala de representación adoptada para cada constituyente de la imagen y por la confrontación de los gestos y las posturas)”. Sobre estos aspectos véase J. BASCHET, *Op. cit.*, p. 59.

III. EL DOLOR Y SU REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

A. EL CONCEPTO DE DOLOR: DE LA ANTIGÜEDAD AL MEDIEVO

Cuando hablamos de dolor en castellano nos podemos referir a dos conceptos. Uno de ellos es el que M. Moliner describe como “sensación que causa padecimiento en alguna parte del cuerpo”, es decir, se trata de algo físico³⁰⁵. Sin embargo, contamos con otra acepción de este término. El dolor puede ser también una “aflicción, padecimiento o pena”³⁰⁶, es decir, un sentimiento o emoción interna del ser humano.

Es fácil entender que las emociones, al contrario de lo que sucede con las acciones, son más difíciles de representar³⁰⁷. Sin embargo, los artistas de todas las épocas se esforzaron en encontrar la manera de trasladar a las imágenes los sentimientos, sensaciones y emociones del ser humano.

En concreto, la civilización griega ahondó en la expresión de las emociones y pasiones humanas (el *pathos*); en la poesía, el teatro, la filosofía y la creación plástica éstas fueron elementos protagonistas. Así, en las tragedias de Esquilo y Sófocles las

³⁰⁵ M. MOLINER, voz “Dolor”, *Op. cit.*, vol. I, p. 1031.

³⁰⁶ *Ibidem*, M. Moliner lo describe también como “sentimiento causado por un desengaño o un maltrato moral recibido, o por ver padecer a una persona querida”. Esta distinción entre los dos tipos de dolor presentes en el campo iconográfico románico también la recoge C. QUENTEL-TOUCHE, voz “Douleur”, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale* (Dirigido por X. Barral i Altet), Rennes, 2003, p. 273, que diferencia entre el mal producido por una herida física, por un lado, y la aflicción del alma por otro.

³⁰⁷ S. WOODFORD, *Op. cit.*, p. 57. Esta autora señala que, por ejemplo, la acción de un hombre luchando contra un monstruo es más fácil de representar que el miedo que siente ese mismo hombre al enfrentarse al animal.

emociones tenían ya gran importancia, aunque es en las obras de Eurípides donde se alcanzó un mayor grado de patetismo. La preocupación por la expresión en la poesía había aparecido ya en Homero, que describía los gestos y actitudes de los personajes en situaciones dramáticas³⁰⁸, pero fue en la lírica, que experimentó un gran desarrollo en época arcaica, donde el yo-lírico surgió como expresión de distintos sentimientos, especialmente en los poemas de Safo. La reflexión de tipo filosófico, pero también con aplicaciones prácticas, la encontramos en los *Caracteres* de Teofrasto, aunque ya Jenofonte nos recoge una anécdota de Sócrates, que instaba al pintor Parrasio a representar en sus obras las vivencias del alma³⁰⁹. Por lo que se refiere al comienzo de la representación de los sentimientos y las emociones en las artes plásticas, Plinio el Viejo sostiene que fue Aristides de Tebas, contemporáneo de Apeles, el que descubrió cómo representar los sentimientos del hombre, en griego ἄθροισμα³¹⁰.

³⁰⁸ Así por ejemplo, HOMERO, *Odisea*, IV, 113-120, narra el llanto de Telémaco por la ausencia de Odiseo: “Estas palabras avivaron los tristes pensamientos de Telémaco y le sumieron en profundo dolor: el nombre de su padre le trajo a los ojos un torrente de lágrimas, y para ocultarlas, levantó con ambas manos el púrpuro manto y se lo puso delante de los ojos. Advirtiéndolo Menelao, se puso a meditar si esperaba a que el joven empezase a hablar de su padre o si debía él mismo interrogarle”, HOMERO, *Odisea*, ed. y trad. J. B. Bergua, Madrid, 1965, p. 57. Este pasaje lo cita H. MAGUIRE, *Op. cit.*, p. 141.

³⁰⁹ La conversación de Sócrates con Parrasio, que nos parece crucial a la hora de entender el cambio operado en la mentalidad del mundo antiguo en lo concerniente al desarrollo de las artes plásticas, nos la trasmite JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates*, III, 10, 4-5:

“¿Y no se da en el hombre poner cara de amor y de odio?

Yo creo que sí, dijo.

¿Y no se puede imitar eso en la mirada?

Desde luego.

¿Y tú crees que ponen las mismas caras los que se preocupan por las alegrías y las desgracias de los amigos que los que no se preocupan?

Claro que no, ¡por Zeus! En las alegrías tienen rostro radiante, y en las desgracias cara triste.

¿Y eso también se puede representar?

Ciertamente, dijo.

Pero también la arrogancia y la independencia, la humildad y el servilismo, la templanza y la inteligencia, la insolencia y la grosería se ponen en evidencia en el semblante y las actitudes de los hombres, tanto si están parados como si se mueven.

Es cierto lo que dices.

¿Y no es todo ello imitable?

Ya lo creo, dijo”.

Véase JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, Introducciones, traducciones y notas de J. ZARAGOZA, Madrid, 1993. Este texto lo recoge M. A. ELVIRA BARBA, *Op. cit.*, p. 13. También lo recoge E. GOMBRICH, “Acción y expresión en el arte occidental”, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, 2000, p. 85.

³¹⁰ PLINIO EL VIEJO, *Historia Natural*, XXXV, 98: “Igual a Apelles fue Aristides Thebano. Este fue el primero de todos los que pintó el ánimo y declaró todos los sentidos, a los cuales llaman los griegos ethe; también las perturbaciones”. Véase *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*, trasladada y anotada por el Doctor Francisco Hernández, Volumen IIa, Madrid, 1998. Este texto lo recoge H. MAGUIRE, “The depiction of Sorrow...”, *Op. cit.*, p. 125. Sobre el creciente interés por la representación de las emociones en la cultura helena véase E. KITZINGER, “The Hellenistic Heritage in byzantine Art”, *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), p. 109. Véase también G. M. A. HANFMANN, “Hellenistic Art”, *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), pp. 79-94.

Los artistas fueron considerando una aptitud más el ser capaces de transmitir las emociones y, de forma paralela, los escritores reflexionaban también sobre la expresión de éstas en sus descripciones (*ekphrasis*) de obras de arte³¹¹.

De esta manera, y ya en el mundo greco-romano, cuando el arte alcanzó una cota todavía más alta en la representación del dramatismo y los sentimientos, Filóstrato el Joven explica, en su obra *Imágenes*, cómo el pintor debe ser capaz de leer los rasgos del rostro y plasmarlos en su obra³¹².

El mundo paleocristiano y, especialmente, la cultura bizantina, heredaron las técnicas clásicas de representación de los sentimientos, sensaciones y emociones humanas y fueron la vía de transmisión de todos estos aspectos al mundo medieval³¹³.

La civilización medieval, igual que el mundo antiguo, fue también propensa a manifestar sus emociones y sensibilidades en todos los campos de la cultura. Se ha destacado siempre que la Europa románica se caracterizó por aspectos como la crueldad, la violencia o la expresión de fuertes sentimientos. Para P. Rousset, la explicación a estas características deberíamos buscarla, en gran parte, en las duras condiciones de vida de esta época, en la lucha por sobrevivir que protagonizaban diariamente los hombres medievales³¹⁴. Sin embargo, a pesar de todo ello, tanto las crónicas y la poesía épica como las manifestaciones artísticas muestran también ejemplos de otros sentimientos, como la ternura, la piedad o la sensibilidad colectiva ante el dolor de un solo individuo³¹⁵.

³¹¹ La *ekphrasis* griega no es sólo la descripción de una obra de arte, sino que el término, desarrollado por los rétores antiguos, designa cualquier tipo de descripción. Véase R. WEBB, “*Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre”, *Word and Image*, 15 (1999), 7-18.

³¹² FILÓSTRATO EL JOVEN, *Imágenes*, Proemio, 3: “(...) Pues quien sobresale en el cultivo del arte debe por fuerza conocer bien la naturaleza humana y ser capaz de discernir los rasgos que denotan el carácter de los hombres, incluso cuando están callados, y lo que ocultan la forma de las mejillas, la expresión de los ojos o el aspecto de las cejas; por decirlo en pocas palabras, cuanto atañe a la mente. Si está suficientemente versado en ello, captará todos esos rasgos, y su mano distinguirá a la perfección la historia particular de cada personaje, singularizando al loco, al iracundo, al pensativo, al alegre, al impetuoso o al enamorado, y pintará, en conclusión, lo apropiado para cada caso (...)”. Véase *Filóstrato el Viejo: Imágenes, Filóstrato el Joven: Imágenes, Calístrato: Descripciones*, edición a cargo de L. A. De Cuenca y M. A. Elvira, Madrid, 1993, p. 161. Lo recoge H. MAGUIRE, “The depiction of Sorrow...”, *Op. cit.*, p. 166.

³¹³ En la *ekphrasis* bizantina son extremadamente frecuentes las descripciones de la representación de las emociones en las obras de arte. Sobre este particular, así como ejemplos concretos véase H. MAGUIRE, *Op. cit.*, pp. 125-174. Aún así, E. Kitzinger señala cómo, en comparación con el mundo helenístico, el arte bizantino fue mucho más contenido en todo lo referente a la representación y expresión de sentimientos y emociones. Fue en la expresión del dolor, sin embargo, donde la influencia helenística se sintió con más fuerza. Sobre este aspecto véase E. KITZINGER, “Hellenistic heritage...”, p. 110.

³¹⁴ P. ROUSSET, “Recherches sur l’émotivité à l’époque romane”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1 (1959), p. 57.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 58. Sobre el sentimiento de dolor y sus distintas acepciones en la literatura trovadoresca medieval (el dolor resentido, la pérdida de la alegría, el tormento, el pensamiento doloroso, el martirio, la tristeza etc.), especialmente en la obra de Bernard de Ventadour, véase P. BEC, “La douleur et son universe poétique chez

Lo que nos proponemos analizar en este estudio son los gestos utilizados para representar el dolor “moral” en el arte románico de la Península Ibérica, aunque haremos alguna referencia también a aquellas actitudes que denotan el dolor físico. Podemos afirmar que el arte románico puso más énfasis en la representación gráfica de este tipo de dolor, aunque en los casos en los que se realizan escenas de sufrimiento físico, el gesto realizado por el personaje puede coincidir con el utilizado por los artistas para escenificar el que denominamos dolor “interno”³¹⁶.

Al contrario de lo que sucedía en la representación del sueño, donde un solo gesto, con algunas variantes, era utilizado para designar este estado del ser humano, el dolor del hombre fue plasmado en el campo artístico por medio de variados gestos. En estas representaciones, fueron las manos y los brazos los que jugaron el papel más importante, aunque en ocasiones también la cabeza y la expresión facial pudo ayudar a conseguir representar esta sensación.

Como decimos, existen muchos gestos diferentes, y, a su vez, variantes de éstos, para representar el dolor. Podemos distinguir, sin embargo, tres categorías básicas: aquellas actitudes que constituyen una muestra violenta de sufrimiento, aquellos gestos que transmiten simplemente la pena o dolor contemplativo interior, y aquellos que son ambivalentes en su significado, es decir, que pueden expresar otras emociones que no sean dolor³¹⁷.

Entre las actitudes violentas podemos señalar los gestos de mesarse los cabellos, rasgarse las vestiduras o echarse polvo encima de la cabeza. En cambio, juntar las manos ante la boca, cruzar las manos ante el cuerpo o velar la cabeza, son gestos que indican un dolor interno muy fuerte. Por otro lado, levantar los brazos hacia arriba es un gesto ambivalente, ya que puede significar dolor o alegría, dependiendo del contexto de la imagen.

El gesto más ambivalente que encontramos es el de llevarse la mano a la mejilla, ya sea en personajes sentados, tumbados o de pie. Como hemos comentado ya, esta actitud puede indicar el estado del sueño o la meditación pero, como

Bernard de Ventadour”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 4 (1968), pp. 545-571.

³¹⁶ La preeminencia de las representaciones de dolor moral sobre el físico la recoge Y. LABANDE-MAILFERT, “La douleur et la mort dans l’art des XIIe et XIIIe siècles”, *Études d’Iconographie Romane et d’Histoire de l’Art*, Société d’Études Médiévales, Poitiers, 1982, p. 20.

Este hecho también lo resalta E. Fernández cuando afirma que, incluso en aquellas imágenes donde se representan escenas de tipo quirúrgico o médico, en las que está presente la gravedad de los pacientes, éstos tienen, generalmente, una actitud impasible, que no deja traslucir su dolor físico. Sobre este aspecto véase E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Magia y medicina en el mundo medieval a través de las imágenes”, *Ciencia y magia en la Edad Media. Cuadernos del Cemyr*, 8 (2000), p. 103.

³¹⁷ Esta distinción la hace también, al referirse a la representación del dolor en el mundo bizantino, H. MAGUIRE, *Op. cit.*, p. 126. Sobre la representación y utilización de gestos de carácter violento, que en muchos casos, llegan a la autolesión, véase M. BARASCH, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York, 1976.

veremos, también fue utilizado para representar el dolor. Será éste el gesto que analizaremos con más profundidad, aunque, en muchos casos, los artistas representaron diferentes ademanes en los personajes de una misma imagen para llevar a cabo una escena de dolor.

El arte egipcio nos proporciona ya algunos de los primeros ejemplos de gestos y actitudes que reflejan dolor, como el de mesarse los cabellos o el de llevarse las manos a la cabeza (**fig. 11**)³¹⁸. Sin embargo, para S. Woodford, el gesto de una mano sujetando el codo y la cabeza descansando en la otra mano pudo haber sido inventado por el pintor mural Polygnotos en la primera mitad del siglo V. Este artista, que fue un gran innovador en todo lo concerniente al retrato, la representación del carácter de los personajes, y los estados de ánimo, pudo haber sido el creador de este gesto, que tuvo una gran influencia no sólo en los artistas contemporáneos o relativamente próximos a él cronológicamente, sino que fue uno de los gestos heredados tanto por el arte paleocristiano como el bizantino para representar el dolor, de donde lo tomó el mundo medieval, y del que hizo un uso realmente excepcional³¹⁹.

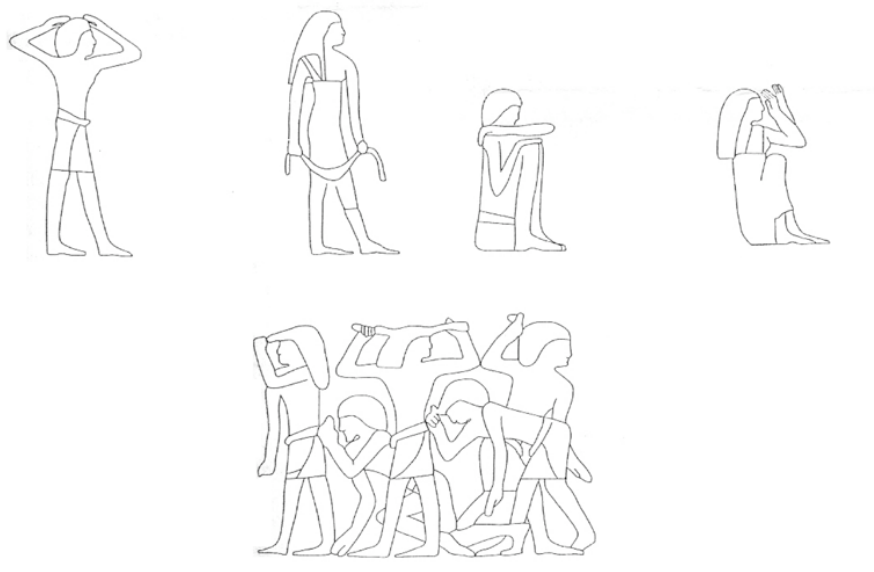


Fig. 11. Dibujos. Figuras egipcias con gestos de dolor.
Recogidos en D. BONATZ, B. DOMINICUS y R. HURSCHMANN, *Op. cit.*, cols. 828-832.

³¹⁸ D. BONATZ, B. DOMINICUS y R. HURSCHMANN, voz “Gestures”, *Brill’s Encyclopaedia of the Ancient World*, vol. 5, Leiden-Boston, 2004, cols. 828-832.

³¹⁹ S. WOODFORD, *Op. cit.*, p. 82.

Existen otras teorías respecto a la aparición de este gesto en el mundo antiguo. Así, S. Settis afirma que hacia el 460 a.C. dos grandes artistas, diferentes, inventaron el gesto que él denomina “de Esterope” y el “de Penélope”. Estos gestos habrían sido creados para representar al personaje de una escena concreta, Esterope y Penélope. Posteriormente, el gesto de Penélope fue utilizado para otras iconografías e imágenes en las que era apto para la plasmación del mismo sentimiento, de la misma manera que en otras ocasiones lo que cambiaba no era el personaje, aunque también, sino el significado del gesto, que podía adquirir otras connotaciones³²⁰.

Así ocurrió con la llegada del cristianismo y la aparición de una serie de temas iconográficos que plasmaban gráficamente las enseñanzas contenidas en la Biblia. Los artistas de mundo paleocristiano, después bizantino, y posteriormente medieval occidental, utilizaron este gesto en aquellos contextos en los que existía una connotación de dolor, mientras que, al mismo tiempo, el propio gesto iba adquiriendo otras acepciones³²¹.

B. EL GESTO DEL DOLOR EN EL ÁMBITO RELIGIOSO

1. LA BIBLIA

Dentro de la representación plástica del dolor y el gesto utilizado para ello en las imágenes que plasmaban los acontecimientos bíblicos, hemos de distinguir, como ya lo hacíamos para el sueño, entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. En ambas partes son innumerables los momentos en los que el dolor, con sus diferentes variantes, acepciones y connotaciones es susceptible de ser representado gráficamente³²².

³²⁰ S. SETTIS, *Op. cit.* Lo que plantea este autor es que, a lo largo de la historia del arte, este gesto ha sido utilizado para múltiples significantes, es decir, personajes que lo realizan y, al mismo tiempo, ha adquirido diferentes significados, como el dolor, la meditación etc.

³²¹ H. Maguire señala que fue en el campo de la representación de la emoción y, especialmente, en la del dolor, donde los artistas bizantinos hicieron alguna de las mejores aportaciones a la historia del arte, principalmente a la Europa occidental. La preocupación y el interés por la expresión de las emociones, procedentes del mundo antiguo, fueron uno de los legados más ricos que Bizancio legó a Occidente. Sobre estos aspectos véase H. MAGUIRE, *Op. cit.*, p. 174.

³²² Refiriéndose al arte bizantino, H. Maguire señala que los artistas bizantinos no emplearon sus técnicas para representar el dolor al azar. Había una lógica o razón que regía los gestos a utilizar en cada contexto. Hasta el siglo XIII, según este autor, estos artistas hicieron, además, una distinción entre las escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, reservando los gestos violentos para aquellas imágenes pertenecientes al Antiguo Testamento mientras que los gestos más pausados o pasivos eran utilizados para los temas iconográficos del Nuevo Testamento. Sobre estos aspectos véase H. MAGUIRE, *Op. cit.*, p. 172.

1.1. El Antiguo Testamento

Los condenados: Adán y Eva

Sin ninguna duda, el primer episodio bíblico en el que el dolor quedó patente fue en la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, tras haber cometido el pecado original³²³. En el caso de Eva, su sentimiento aparece correspondido con el pasaje bíblico en el que Dios le anuncia los dolores que padecerá, aunque se trata de un dolor físico³²⁴. En cambio, en el caso de Adán, los castigos impuestos por Dios no hablan de dolor, sino de fatiga y cansancio³²⁵. Sin embargo, tanto en el arte románico como en épocas anteriores, ambos personajes fueron representados, de pie o sentados y llevándose la mano a la mejilla, lo que denominamos el gesto-dolor.

El dolor que reflejan Adán y Eva en las imágenes románicas podría ser interpretado como una actitud con una connotación de lamento y arrepentimiento, como consecuencia de un pecado cometido y el castigo impuesto. Así, se podría decir que el sentimiento de los dos primeros padres sería el recuerdo amargo del paraíso perdido y, al mismo tiempo, el arrepentimiento y remordimiento por algo hecho anteriormente³²⁶.

Por otro lado, la figura de Adán sentado y llevándose la mano a la mejilla podría representar también el dolor ligado al cansancio físico anunciado por Dios y, en ese caso, encontramos un precedente de su iconografía en la escultura clásica del llamado Hércules de Lisipo. Actualmente desaparecida, esta escultura representaba a una figura sentada, con la misma pose que después adopta Adán y expresando el agotamiento y el sufrimiento³²⁷. Fue copiada en una placa de marfil de una arqueta bizantina del siglo X, hoy en Xanten y que presenta muchos puntos en común con las descripciones conservadas de ella. La placa representa a una figura sentada sobre

³²³ Y. LABANDE-MAILFERT, *Op. cit.*, p. 20. Esta autora señala que el nacimiento del dolor “moral” en el mundo se produjo como consecuencia de la caída de Adán y Eva.

³²⁴ *Génesis*, 3, 16: “A la mujer le dijo: Multiplicaré los dolores de tu preñez, parirás a tus hijos con dolor (...)”.

³²⁵ *Génesis*, 3, 17: “(...) Con fatiga comerás sus frutos todos los días de tu vida (...)”.

³²⁶ H. Maguire propone que, además, el arrepentimiento por acciones pasadas se puede asociar con la meditación de un pasado que fue doloroso. Es lo que F. Garnier ha denominado la “evocación del pasado”, “l'évocation du passé”. Véase F. GARNIER, “Les situations, les positions et les gestes figurant de passé”, *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnique médiévale*, ed. B. Roy et P. Zumthor, Montreal, 1985, pp. 206-207. Véase también H. MAGUIRE, *Op. cit.*, p. 133. Ya hemos visto cómo el gesto que estamos analizando, además del dolor o del sueño, también tuvo, en numerosas ocasiones, la connotación del pensamiento, la meditación o la deliberación y cómo en el arte clásico muchos personajes fueron representados de esta manera. Pues bien, la escena de Adán y Eva realizando este gesto se podría interpretar como la meditación-lamentación de su pecado y la expulsión del Paraíso.

³²⁷ Esta comparación aparece en H. MAGUIRE, *Op. cit.*, p. 135. La escultura del Hércules de Lisipo fue realizada para la ciudad de Tarento en el siglo IV a.C. En el año 209 a.C., Fabio Máximo se la llevó a Roma y en el 325 d.C. Constantino el Grande a Constantinopla, donde permaneció hasta que fue destruida por los cruzados. Se conoce por varias descripciones. Para este autor, la copia realizada en una arqueta de marfil bizantina fue realizada a través del intermediario de un modelo a menor escala, posiblemente un manuscrito.

una cesta sobre la que hay una piel de león, tiene la pierna izquierda doblada, apoya el brazo izquierdo en la rodilla y su cabeza descansa sobre su mano izquierda. No lleva inscripción por lo que podríamos identificar a la figura como Hércules. Sin embargo, en un panel de una arqueta de marfil, también bizantina, aunque algo posterior y que representa un ciclo con la historia de Adán y Eva, encontramos la misma figura representada, pero con una inscripción que lo identifica como Adán³²⁸.

El paso siguiente en la evolución de la iconografía lo podemos comprobar en otra arqueta, también de marfil, bizantina y del siglo XI, con la misma temática y que representa a Adán como una figura muy similar a las anteriores pero, en este caso, no está sentado sino agachado³²⁹.

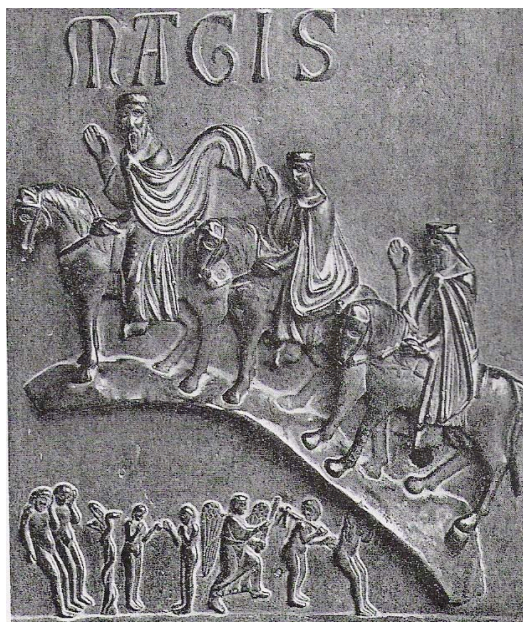


Fig. 12. Panel de bronce. Dolor de Adán y Eva.
Pisa, catedral, puertas de bronce.

De ahí a las imágenes plenamente románicas que representan a Adán ya totalmente de pie y con el mismo gesto no hay más que un paso. Así, en el friso del Génesis de la fachada de la catedral de Módena, de principios del siglo XII, encontramos las dos figuras de Adán y Eva realizadas siguiendo el mismo modelo y llevándose la mano a la mejilla (lám. 20). Lo mismo ocurre en uno de los paneles de las puertas de bronce de la catedral de Pisa (fig. 12)³³⁰. Con el tiempo, la imagen de

³²⁸ Baltimore, Walters Art Gallery.

³²⁹ Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

³³⁰ Esto no quiere decir que en todas las imágenes románicas que representan este tema iconográfico Adán y

cansancio de fatiga del Hércules de Lisipo fue adquiriendo tanto un significante como un significado diferentes.

En el románico de la Península Ibérica encontramos diferentes variantes de esta iconografía. En la *Biblia de San Pedro de Rodas*³³¹, de la segunda mitad del siglo XI, Adán y Eva, de pie, forman escena con Dios, que tira de las orejas a Adán. Al lado de éste Eva se lleva la mano a la mejilla en gesto de desolación, dolor y remordimiento por la acción realizada³³². En cambio, en un capitel de la puerta del Juicio de la Colegiata de Santa María de Tudela, es Adán el que realiza el gesto de dolor (**fig. 13**). Por tanto, entre ambas obras observamos un cambio de significante, Adán o Eva, pero no de significado del gesto realizado³³³.



Fig. 13. Capitel con dolor de Adán.
Tudela, Colegiata de Santa María, portada del Juicio.

Eva aparezcan realizando el mismo gesto ni con la misma pose. Existen casos en los que Eva aparece sentada mientras Adán trabaja la tierra, como en el mosaico de la nave central de la capilla palatina de Palermo y casos en los que aparecen saliendo del Paraíso, como en las puertas de San Miguel de Hildesheim, donde únicamente Eva realiza el gesto, volviéndose hacia atrás, lo que es un claro signo de su dolor y sentimiento de lamento.

³³¹ París, Biblioteca Nacional, lat. 6, fol. 6r.

³³² En la *Biblia de Rodas*, la escena de la expulsión de Adán y Eva se realizó justamente debajo de aquella que representa el sueño de Adán y el nacimiento de Eva, en la que Adán, acostado a la manera de los reyes del Antiguo Testamento, se lleva la mano a la mejilla para indicar su estado somnoliento. El mismo gesto, para el del sueño y para el dolor, aunque con variaciones, aparece aquí en dos contextos totalmente diferentes.

³³³ La iconografía de la expulsión del Paraíso, así como el gesto de dolor que realizan Adán y Eva es susceptible de ser comparada con otro tema iconográfico, el de los condenados al infierno en el Juicio Final. En ambos temas encontramos que los protagonistas son condenados (Adán y Eva a la expulsión del Paraíso y los condenados del Juicio Final al infierno) y que, también en los dos casos, suelen girar la cabeza mirando hacia atrás y realizan gestos de lamento y arrepentimiento. Así, D. Grivot y G. Zarnecki comparan la escena del Juicio Final del dintel de San Lázaro de Autun con las composiciones románicas propias de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. Véase D. GRIVOT y G. ZARNECKI, *Gislebertus Sculptor of Autun*, London, 1960, pl. Q. Esta comparación también la constata M. Barasch, para el que ambos temas iconográficos están relacionados tanto desde el punto de vista artístico como filosófico. Véase M. BARASCH, *Op. cit.*, pp. 12-17.

Daniel en el foso de los leones

Otra de las iconografías veterotestamentarias que queremos destacar en la representación gráfica del dolor y sus distintas acepciones es la que ilustra el pasaje de Daniel en el foso de los leones. El libro de Daniel narra en dos episodios diferentes lo sucedido al profeta en el foso³³⁴. Como consecuencia de ello, desde los primeros tiempos del cristianismo, se crearon dos fórmulas iconográficas diferentes que hacían referencia a las dos condenas de Daniel³³⁵.

Una de ellas, la denominada “heráldica”, alude al primer episodio en el que el profeta es arrojado al foso de los leones. Representa un número mínimo de elementos y, entre ellos, a Daniel de pie, desnudo o vestido, en actitud de orante³³⁶ y una gran carga de hieratismo, que se encuentra entre dos leones. Ésta fue la fórmula más utilizada en el mundo paleocristiano, en el que se convirtió en uno de los emblemas para el cristianismo³³⁷. Su precedente lo podemos encontrar en el mundo antiguo. Así, en gran cantidad de sellos procedentes de Creta y Grecia, hallamos el mismo tipo de escena, con una figura de pie y un león a cada lado (**fig. 14**)³³⁸.

El segundo modelo utilizado es el denominado “narrativo”, que nos presenta a una figura sentada³³⁹, vestida y rodeada de varios leones³⁴⁰. Con el tiempo

³³⁴ *Daniel*, 6, 17-24: “(...) Entonces, el rey dio orden de traer a Daniel y arrojarlo al foso de los leones (...)” y *Daniel*, 14, 30-42: “El rey, entonces, al sentirse tan seriamente amenazado, no tuvo más remedio que entregarles a Daniel. Ellos lo arrojaron al foso de los leones donde permaneció seis días (...)”.

³³⁵ Sobre estas dos fórmulas véase S. MORALEJO, “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, t. I, Santiago, 2004, pp. 93-94 (publicado por primera vez en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, I, Zaragoza, 1977, pp. 173-198); H. SCHLUNK, “Die Sarkophage von Ecija und Alcaudete”, *Madridrer Mitteilungen*, 3 (1962), pp. 140 y ss; M. VILA DA VILA, *La iglesia románica de Cambre*, La Coruña, 1986, pp. 65-66.

³³⁶ Para M. Guerra, esta postura del orante, presente desde los primeros tiempos del cristianismo, pasó a éste desde el ambiente grecorromano y desde el judaísmo, aunque también pudo haber sido creado como gesto espontáneo de oración a Dios. Véase M. GUERRA, *Simbología románica*, Madrid, 1993, pp. 221-222.

³³⁷ La figura de Daniel, así como su salvación del foso de los leones en dos ocasiones, fue entendida por el cristianismo como el símbolo e imagen de la resurrección que esperaba al buen cristiano. De esta manera, la iconografía de Daniel fue incorporada, junto con la de Jonás o la de los tres hebreos en el horno de Babilonia, a aquellos programas en los que se resaltaba la promesa de salvación y resurrección, como en los sarcófagos paleocristianos. Sobre este sentido de la figura de Daniel en la exégesis cristiana véase S. MORALEJO, “Aportaciones a la interpretación...”, p. 95.

Por otro lado, en la Alta Edad Media, la importancia del libro de Daniel se acrecentó, de manera que fue objeto de estudio de varios autores. Entre ellos debemos destacar el conocido comentario de san Jerónimo al libro de Daniel, que en la Península Ibérica tuvo un gran desarrollo ya que, desde el siglo X, fue incluido, con una serie de miniaturas, al final de los códices que contenían el Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana. Sobre estos aspectos véase J. VALLEJO BOZAL, “El ciclo de Daniel...”, pp. 175-186.

³³⁸ Los dibujos de estos sellos aparecen recogidos en J. STORCH DE GRACIA, *El arte griego* (I), Madrid, 1999, p. 69.

³³⁹ Es el pasaje bíblico de la segunda condena de Daniel el que transmite ya la idea de que el profeta estaba sentado en el foso. *Daniel*, 14, 40: “Pasados siete días el rey vino a llorar a Daniel; se acercó al foso, miró y descubrió que Daniel estaba allí sentado (...)”.

³⁴⁰ Para S. Moralejo, esta segunda fórmula iconográfica pudo haber sido creada en el ámbito de la ilustración del libro, donde la escena, realizada en relación con el texto, es propensa a recibir más elementos de carácter

comenzaron a aparecer otros elementos, como el ángel, el profeta Habacuc etc. Asimismo, entre ambos modelos o fórmulas hubo muchos intercambios de elementos, realizándose en muchas ocasiones una imagen que fusionaba ambas tradiciones iconográficas. Un ejemplo de esta simbiosis lo encontramos en un capitel del claustro cántabro de la colegiata de Santillana del Mar, en el que Daniel es representado de pie, en actitud orante, pero rodeado por leones, el ángel y Habacuc.



Fig. 14. Dibujos de sellos. Precedentes de Daniel.
Sellos minoicos y de Grecia continental.
Recogidos en J. STORCH DE GRACIA, *Op. cit.*, p. 69.

Sin embargo, la fórmula que nos interesa resaltar aquí es la “narrativa” y, en concreto, aquellos ejemplos en los que Daniel se lleva la mano a la mejilla, realizando el gesto que estamos estudiando. Es frecuente encontrar este modelo en el románico europeo y, sobre todo, en Francia, donde esta fórmula alcanzó un gran apogeo³⁴¹.

narrativo. Véase S. MORALEJO, “Aportaciones a la interpretación...”, p. 94. Uno de los primeros ejemplos de esta familia iconográfica en la Península Ibérica aparece en el sarcófago de Alcaudete, estudiado por H. SCHLUNK, *Op. cit.*, pp. 132 y ss. En esta escena, de la que solamente se conserva una parte, Daniel aparece sentado, de perfil y con dos leones a su espalda. H. Schlunk ofrece una reconstrucción de algunas partes del sarcófago en la p. 134.

³⁴¹ Queremos destacar la representación de esta iconografía en los capiteles de Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire) y Charlieu, realizados según el mismo modelo, que presenta un personaje, sentado entre dos leones y que se lleva la mano a la mejilla. En ambas iglesias, la fórmula se repite en cada ángulo del capitel. Otros ejemplos significativos son los un capitel interior del ábside de Neuilly-en-Dun (Berry); el capitel, también interior, de San Lázaro de Autun; el que se encuentra en la fachada de la iglesia provenzal de San Trófimo de Arles; u

Por lo que se refiere al románico de la Península Ibérica, este episodio, aunque no tan frecuente, ofrece algunos casos significativos de la representación de este tema, así como del significado del gesto realizado por el profeta. Uno de los ejemplos que más conexiones muestra con las obras francesas es un capitel interior de la colegiata de Toro (Zamora), que representa a Daniel llevándose la mano a la mejilla, sedente y con dos parejas de leones a cada lado. Una inscripción colocada sobre su cabeza no deja lugar a dudas sobre la identificación del personaje, de manera que se puede interpretar el tema esculpido como la condena de Daniel en el foso de los leones, y que sigue la fórmula propuesta por la segunda familia iconográfica.

El gesto realizado por Daniel, tanto en este capitel como en los franceses, podría hacer alusión al dolor, en este caso con una connotación de temor, experimentado por el profeta al estar en el foso con los leones. Sin embargo, en ningún momento el pasaje bíblico hace mención alguna a este sentimiento. Cabrían, por tanto, dos posibilidades: podríamos estar ante un elemento añadido por los artistas cristianos a esta iconografía, de manera que se le conferiría un mayor dramatismo a la escena, o bien estaríamos ante un significado diverso. En este sentido, S. Moralejo ha apuntado cómo la versión más antigua del *Fisiólogo* (Y), al hablar del león, hace hincapié en la virtud de la oración de Daniel, gracias a la cual consiguió vencer a los leones³⁴². Por tanto, el gesto realizado por el profeta podría aludir a una actitud de oración.



Fig. 15. Clave con escena de Daniel en el foso de los leones. Cambre (La Coruña), iglesia de Santa María, portada occidental.

otro capitel interior de St. Révérien (Nivernais).

³⁴² “(...) mientras oraba, ahuyentó a los leones”, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Introducción y notas de Nilda G. Guglielmi, Buenos Aires, 1971, p. 58. Lo recoge S. MORALEJO, “Aportaciones a la interpretación...”, p. 95-96.

Otro ejemplo, también significativo de este tema iconográfico, pero que sigue un modelo diferente, es la representación de Daniel en la clave de una arquivolta de la portada occidental de la iglesia de Cambre (La Coruña). En esta ocasión el profeta, sentado con las piernas cruzadas, sostiene sobre las rodillas un libro, mientras apoya la cara en ambas manos (**fig. 15**). La cabeza, barbada, presenta un gorro. A cada lado de esta figura, situados en las dovelas siguientes a la clave de la arquivolta, aparece un león³⁴³. Según lo que hemos comentado en relación con el capitel de la colegiata de Toro, el gesto realizado por la figura de la iglesia gallega, en este caso con las dos manos, podría aludir, bien al dolor experimentado por el profeta al verse amenazado por los leones, o bien a su oración y súplica a Dios. Sin embargo, en este caso, creemos que podríamos añadir todavía un significado más a la actitud de Daniel. El libro que sostiene en las rodillas hace alusión, sin duda, a su condición de profeta. Como veíamos ya en el capítulo anterior de este trabajo, en gran número de ocasiones, los profetas veterotestamentarios, adoptando la pose de algunas figuras clásicas, como sabios, adivinos, musas o filósofos, fueron representados en la iconografía medieval realizando este gesto, que hacía referencia a su condición de pensadores³⁴⁴. Por tanto, la actitud del personaje esculpido en la arquivolta de Cambre podría ser ésta misma³⁴⁵.

Estableciendo una comparación entre la escena del capitel de Toro y la de la arquivolta de Cambre, llegamos a la conclusión de que se trata de la representación artística del mismo tema iconográfico, es decir, Daniel en el foso de los leones. La diferencia entre ambas estriba en que la figura protagonista, el profeta Daniel, así como el gesto que realiza éste, adquieren una connotación distinta en cada caso. Dolor, oración y meditación son las tres acepciones posibles para una misma actitud. Estamos, por tanto, ante un mismo significante, Daniel, pero distinto significado del gesto realizado.

Por ello, en este momento queremos llamar la atención sobre las múltiples interpretaciones que se pueden hacer sobre una misma escena y, concretamente, sobre un mismo gesto representado en contextos diferentes.

³⁴³ En este ejemplo podríamos ver, como en el capitel de Santillana del Mar, un nuevo caso de simbiosis y mezcla de las dos tradiciones iconográficas de este tema ya que, aunque Daniel aparece sentado y vestido, vemos también un gran hieratismo en toda la escena. Así lo señala M. VILA DA VILA, *Op. cit.*, pp. 65-66. Por su parte, S. Moralejo, junto con las representaciones del capitel de la Colegiata de Toro, un tímpano del crucero de la catedral de Orense o un capitel de la portada occidental de Jaca, incluye este ejemplo entre los pertenecientes a la segunda familia iconográfica. Véase S. MORALEJO, "Aportaciones a la interpretación...", p. 94. Esta escena también aparece citada en el estudio de M. J. DOMINGO PÉREZ-UGENA, *Bestiario en la escultura de las iglesias románicas de la provincia de A Coruña. Simbología*, A Coruña, 1998, pp. 113-115.

³⁴⁴ Véase, en el capítulo del sueño y su representación artística, el apartado dedicado al Antiguo Testamento y, en concreto, a los libros proféticos.

³⁴⁵ Para M. Vila da Vila, la figura representada en esta escena parece meditar sobre el libro que apoya sobre las rodillas, de manera que hace referencia a su condición de sabio. Véase M. VILA DA VILA, *Op. cit.*, p. 68.

1.2. El Nuevo Testamento

Como ya hicimos en el estudio de la representación artística del sueño, dividiremos los temas neotestamentarios en tres apartados, correspondientes a la infancia, vida pública y pasión de Cristo, en los que analizaremos el gesto utilizado por los artistas románicos para la plasmación iconográfica del dolor.

Ciclo de la Infancia de Cristo

Dentro de los pasajes que narran los acontecimientos sucedidos durante la infancia de Cristo queremos resaltar dos momentos, en los que el gesto-dolor cobra una significación especial. Se trata de las escenas de la Natividad y de la Matanza de los Inocentes. En ambas, son figuras femeninas y, además, madres, las que realizan el gesto y las que adquieren, por tanto, el protagonismo. En la primera de ellas es la Virgen mientras que en la segunda son las madres de los niños menores de dos años que Herodes ordenó matar.

En primer lugar, hemos de analizar la figura de **la Virgen**, madre de Cristo y personaje presente en la mayoría de las escenas de la infancia en el arte románico, tanto europeo como peninsular. Este desarrollo se debió, en gran parte, a un hecho concreto. En el siglo XII y, posteriormente, en el XIII, se dio en toda Europa una corriente religioso-mística, impulsada por san Bernardo de Claraval y que se caracterizó por la exaltación de María³⁴⁶. Esta tendencia tendría su repercusión en el arte románico de la segunda mitad del siglo XII, donde observamos un amplio desarrollo de escenas donde la Virgen cobra un papel protagonista, llegando incluso a alcanzar mayor tamaño que las demás figuras³⁴⁷.

Ya en el arte paleocristiano, la representación de la Virgen en la escena del nacimiento de Cristo conoció dos fórmulas iconográficas. Una de ellas, de origen griego-helenístico, solía presentar a María sentada cerca de la cuna del niño y ajena completamente a cualquier síntoma de dolor. La fórmula sirio-palestina, en cambio,

³⁴⁶ J. YARZA LUACES, "La Virgen en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII", *Trazas y Baza*, I (1972), p. 19. Para este autor, el auge de esta exaltación de María se debió también al cambio de actitud del mundo feudal ante la figura de la mujer en general; todo ello ligado también al desarrollo de la poesía trovadoresca y el amor cortés.

³⁴⁷ El siglo XII no fue el único momento en el que se dio una exaltación de la Virgen. Ya el arte copto representó a la madre de Cristo en numerosos y variados soportes. Los monjes egipcios tuvieron hacia ella una especial veneración y fundaron iglesias y capillas en su nombre. Sobre este aspecto véase M.-H. RUTSCHOWSCAYA, "The Mother of god in coptic textiles", *Mother of God. Representations of the Virgin in byzantine art*, Atenas, 2000, pp. 219-225.

Por su parte, durante los siglos X y XI, los bizantinos identificaron las imágenes de la Virgen realizadas en marfil como la síntesis de la mujer más perfecta del mundo con el material más perfecto (el marfil). Ambos eran inmaculados e inmortales. Vemos aquí, por tanto, una veneración clara hacia la figura de la Virgen. Sobre estas comparaciones de los bizantinos véase A. CUTLER, "The Mother of God in ivory", *Mother of God. Representations of the Virgin in byzantine art*, Atenas, 2000, pp. 167-175.

mostró a la Virgen acostada cerca del pesebre³⁴⁸. Esta segunda iconografía fue la que triunfó en el románico y la que puede presentar, en ocasiones, a la Virgen realizando el gesto de llevarse la mano a la cara y apoyarse en ella³⁴⁹.

El arte bizantino dio un nuevo aire a la imagen de la Virgen en la escena de la Natividad. Solía representarla en la especie de colchón en forma de riñón que sigue el contorno de su cuerpo y que ya hemos visto cómo también se utilizó para las representaciones del sueño de José³⁵⁰. El díptico bizantino con la representación de un *dodekaorton*³⁵¹, conservado en el Hermitage de San Petersburgo y que ya hemos comentado como ejemplo posible de la trasmisión de modelos del mundo bizantino al occidental, nos ofrece, en la escena de la Natividad, a una Virgen recostada y realizando el gesto que estamos analizando. Asimismo, el libro de modelos de Ademaro de Chabannes nos muestra el motivo iconográfico de la Virgen en un lecho, vuelta hacia el espectador y apoyando la cara en la mano mientras que el codo se apoya en el hipotético suelo.

El arte románico, como ya hemos señalado, fundió diversas tradiciones, esquemas y tipos iconográficos. Por esta razón, en gran número de ejemplos, la figura de la Virgen de la escena románica del nacimiento de Cristo presentó este gesto.

Por lo que se refiere al ámbito peninsular, su aparición se restringe a unos cuantos ejemplos, que son bien significativos. Del primer cuarto del siglo XII contamos con la representación de una Natividad en soporte pictórico, en el muro del lado norte del coro de la iglesia de S. Martín de Fenollar (Maureillas-las-illas). Esta imagen presenta a la Virgen recostada en su lecho, apoyando la cabeza en la mano y dirigiendo la mirada hacia la cuna del niño, situada debajo de ella y a la izquierda de la composición³⁵².

En el ámbito escultórico, que conoció un impresionante desarrollo en la segunda mitad del siglo XII, la imagen de la Natividad fue incluida como una de las escenas imprescindibles en los grandes conjuntos iconográficos de este momento.

³⁴⁸ Sobre esto véase J. YARZA LUACES, "La Virgen...", p. 21-22; y A. M. QUIÑONES, "La ermita de los Mártires de Garay", *Celtiberia*, XXXIII, 66 (1983), p. 224.

³⁴⁹ La escena de la Natividad, sin embargo, no es el único pasaje de la infancia de Cristo en el que María puede ser representada llevándose la mano a la mejilla. Otros momentos, como la Anunciación o la Presentación del Niño en el Templo presentan, en algunas ocasiones, este mismo motivo iconográfico. A pesar de ello, la Natividad sí será la escena en la que lo encontramos con más frecuencia.

³⁵⁰ Véase nota 166.

³⁵¹ Véase nota 169.

³⁵² Queremos llamar la atención sobre el paralelo existente entre la almohada que aparece detrás de la cabeza de la Virgen y la especie de cojín sobre el que se sienta una de las figuras que aparecen entre los bocetos del libro de modelos de Ademaro de Chabannes.

Según M. I. Frontón, el monasterio de Santo Domingo de Silos fue el creador y difusor peninsular de la fórmula iconográfica de la Natividad en su doble vertiente, es decir, el capitel del claustro que muestra esta escena, y el tímpano suelto que se conserva con otra imagen de este tema (**figs. 16-17**)³⁵³. La figura de la Virgen de este tímpano, procedente de la puerta norte del claustro silense, aparece recostada y mirando hacia el espectador. Aunque se trata de una imagen bastante deteriorada, podemos apreciar que uno de sus brazos, apoyado en el lecho sobre un codo, sirve a su vez de soporte a la cabeza³⁵⁴. Un capitel de la iglesia de San Juan de Ortega, que supuestamente toma como referente los modelos de Silos³⁵⁵, representa a María con una actitud parecida. En este caso podemos apreciar claramente cómo la Virgen se lleva la mano a la mejilla.



Fig. 16. Escena de Natividad.
Silos, abadía de Santo Domingo, capitel del claustro.

Hacia 1200, en las pinturas de la sala capitular del monasterio de Sijena, encontramos el ejemplo más bizantino, tanto iconográfica como estilísticamente hablando, de todo el románico peninsular. En esta imagen, la Virgen, situada a la

³⁵³ I. M. FRONTÓN SIMÓN, “La representación de la Natividad en la escultura románica: un ejemplo de la irradiación silense por la periferia castellana”, *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte (CEHA), Cáceres 1990*, tomo I, Mérida, 1992, p. 61. Esta autora afirma que la presencia de este tema en la Península Ibérica, aunque no muy extensa, se produce exclusivamente a partir de su aparición en este monasterio, en fecha avanzada del siglo XII.

³⁵⁴ Para D. Ocón el esquema iconográfico utilizado por el artista de este tímpano tiene una gran influencia bizantina y presenta similitudes con los modelos utilizados en los mosaicos sicilianos. Véase: D. OCÓN ALONSO, “Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana del último cuarto del siglo XII”, *II Curso de Cultura Medieval “Alfonso VIII y su época”*, Aguilar de Campoo, 1-6 Octubre 1990, p. 308.

³⁵⁵ Véase I. M. FRONTÓN SIMÓN, “Un ciclo de Navidad...”, pp. 405-417.

derecha de la escena, está semiacostada en la especie de “colchón” o “nube” bizantino, mira de frente al espectador y apoya la cabeza en los dedos, juntos, de la mano. Estamos aquí ante la fórmula bizantina más común.



Fig. 17. Escena de Natividad.
Silos, abadía de Santo Domingo, tímpano suelto.

Ya a principios del siglo XIII, la escena de la Natividad comenzó a aparecer en los frontales de altar, característicos de la zona catalana. Así, en el *antependium* de Santa María de Coll, encontramos una escena que presenta varios motivos interesantes. Por un lado, la figura de la Virgen, situada en el extremo de la composición, aparece de pie. Sin embargo, detrás de ella podemos ver, de nuevo, la “nube” que sigue el contorno de su cuerpo. De ello podemos deducir que el modelo tomado por el artista incluiría una figura de la Virgen acostada o reclinada sobre su lecho y que éste artista lo trasladó a su obra, bien por ignorancia de su significado específico, bien por querer transmitir la misma idea que su modelo a pesar de tener que adaptarse al marco impuesto por la forma del *antependium* y la composición. Por otro lado, la Virgen se lleva la mano a la cara y la figura de José, representado en posición sedente en el centro de la composición, realiza este mismo gesto³⁵⁶.

³⁵⁶ Esta obra no es la única en la que María y José realizan el mismo gesto. De los ejemplos que hemos citado, casi todos presenta esta peculiaridad. La pintura de San Martín de Fenollar, el capitel de San Juan de Ortega o la imagen de la sala capitular de Sijena nos muestran a las dos figuras llevándose la mano a la mejilla. Sería lógico pensar que los artistas utilizaron la misma plantilla o modelo para realizar el gesto de los dos

En el caso de san José, el significado de su actitud y pose está claro. Como hemos comentado ya, su gesto alude al sueño en el que el ángel disipa sus dudas. Sin embargo, en ningún momento los Evangelios, tanto los canónicos como los apócrifos, hacen referencia a que la Virgen tuviera algún sueño. Podría ocurrir que su gesto correspondiera al de un personaje dormido, lo que tampoco parece probable.

La explicación que parece más lógica, en cambio, es aquella que explica la actitud de la Virgen como consecuencia del dolor, en este caso físico, sufrido durante el parto de Cristo³⁵⁷. En este sentido, la imagen del capitel de San Juan de Ortega, en la que María, además de llevarse una mano a la mejilla, descansa la otra en el vientre, sería uno de los ejemplos más clarificadores del significado de este gesto³⁵⁸. Esta escena presenta similitudes, a su vez, con la esculpida en el dintel de la portada de la iglesia francesa de Notre Dame en La Charité-sur-Loire, en la que la Virgen, de nuevo, apoya la cabeza en una mano mientras la otra aparece sobre su vientre (**fig. 18**).

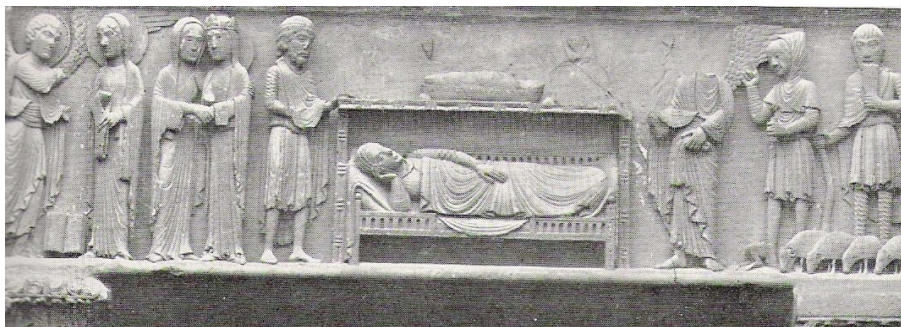


Fig. 18. Escena de Natividad.
La Charité-sur-Loire, abadía de Notre-Dame, portada, dintel.

Sin embargo, y al contrario de lo que ocurrió con otras figuras femeninas bíblicas³⁵⁹, es suficientemente conocida la defensa que hizo siempre el cristianismo

personajes, incorporándolo a una figura masculina y después a otra femenina o viceversa.

³⁵⁷ En este sentido, E. Kitzinger cita un pasaje del escritor bizantino Nikolaos Mesarites, en el que describe la figura de la Virgen en la escena de la Natividad del conjunto musivario de los Santos Apóstoles de Constantinopla e interpreta su gesto como señal de dolor por el parto de Cristo. Véase E. KITZINGER, "The Hellenistic Heritage...", p. 104.

³⁵⁸ Para I. M. Frontón el hecho de que María se lleve la otra mano al vientre es indicador de la causa de su aflicción. Para esta autora la Virgen aparece recostada en su lecho descansando tras el parto. Véase I. M. FRONTÓN SIMÓN, "Un ciclo de Navidad...", p. 407.

³⁵⁹ Eva, por ejemplo, recibió como castigo divino la carga del dolor en sus partos. Así lo narra la Biblia, *Génesis*, 3, 16 (texto citado en nota 321)

de la ausencia de dolor experimentada por María durante el parto de su Hijo³⁶⁰. Por lo tanto, el gesto realizado por la Virgen debería corresponder a otro tipo de actitud.

Para H. Maguire y, refiriéndose a la representación de este gesto en la figura de la Virgen en algunas escenas de la Presentación en el Templo bizantinas, la actitud de María se corresponde, en vez de con un dolor físico, con un dolor interno, que sería el resultado de un anticipo de su posterior sufrimiento por la muerte y crucifixión de Cristo³⁶¹. Si trasladamos esta hipótesis a nuestro caso concreto de la iconografía de la Natividad, podríamos pensar que la actitud de la Virgen corresponde también a este mismo sentimiento³⁶².

Por otro lado, hemos de señalar un motivo iconográfico que presenta algunos paralelos formales con el que estamos analizando. Se trata de las imágenes de matronas romanas recostadas. Así, P. Williamson compara la postura de María en un textil egipcio del siglo V-VI con una de estas matronas romanas³⁶³. En esta escena, que representa una Anunciación, la Virgen, recostada en una lujosa cama, mira hacia el ángel, que se aproxima por la izquierda de la composición, y apoya su mano derecha en la mejilla. La misma postura la encontramos en la figura de la Virgen de muchas escenas de la Natividad. Sin embargo, este parecido podríamos tenerlo en cuenta únicamente desde una perspectiva puramente formal.

El segundo de los momentos de la Infancia de Cristo en el que el dolor maternal queda patente es en la escena de la **Matanza de los Inocentes**³⁶⁴. Este episodio, en el que Herodes ordena matar a todos los niños menores de dos años lo

³⁶⁰ Ya los Evangelios Apócrifos, fuente importante, como hemos comentado, para el desarrollo de la iconografía románica, hacen hincapié tanto en la virginidad como en el parto sin dolor de la Virgen. El *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo* o el *Libro de infancia Salvatoris* son algunos de los textos que subrayan esta condición de María. Sobre estos aspectos véase A. GÓMEZ GÓMEZ, *Op. cit.*, pp. 80-81.

³⁶¹ H. MAGUIRE, *Op. cit.*, p. 146. Maguire se basa en las palabras de Simeón a María cuando toma a Cristo en sus brazos en el momento de la Presentación; *Lucas*, 2, 35: "(...) y a ti misma una espada te atravesará el corazón (...)".

³⁶² En este mismo sentido, hemos de señalar cómo el modelo iconográfico de la Virgen Eleusa, de origen bizantino, es susceptible de ser interpretado también como una representación del dolor. Este tipo de imagen suele presentar a Cristo sentado en el regazo de su madre, pasándole a ésta una mano por detrás del cuello o haciéndole un gesto cariñoso, como una caricia, o acercando su rostro a la mejilla de su madre. Por su parte, la Virgen suele ser representada con una expresión facial que denota dolor. El gesto de Cristo puede ser interpretado como el momento en el que el hijo revela a la madre su futura pasión, muerte y resurrección, mientras que ésta lo asume con dolor y, al mismo tiempo, resignación. Sobre estos aspectos véase F. GALVÁN FREILE, "Origen y difusión del modelo iconográfico de la Virgen Eleusa en la Península Ibérica", *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 125-137.

³⁶³ P. WILLIAMSON, *The Medieval Treasury: The art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 2002, p. 49.

³⁶⁴ Para R. Alcoy, el dolor maternal presente en la escena de la matanza de los Inocentes tiene su paralelo en el dolor y lamentación de la Virgen en el momento de la muerte de Cristo que ya hemos comentado que podría tener su precedente en el gesto realizado por María en algunas imágenes de la Natividad. Véase R. ALCOY, "Plainte", *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale* (Dirigido por X. BARRAL I ALTET), Rennes, 2003, p. 685.

conocemos a través del Evangelio de san Mateo³⁶⁵ y de evangelios apócrifos como el Protoevangelio de Santiago o el Evangelio del Pseudo Mateo³⁶⁶. Además, son varios los autores que comparan este pasaje bíblico neotestamentario con otro del Antiguo Testamento, el conocido Juicio de Salomón. En ambos casos asistimos a la tensión, terror y dolor experimentados por una madre ante la inminente muerte de su hijo³⁶⁷.

La celebración de la fiesta litúrgica de los santos inocentes, así como el traslado de este episodio bíblico al arte y a la iconografía cristianos se produjo en época paleocristiana, como lo atestigua su presencia en sarcófagos y placas de marfil³⁶⁸. Ya desde estos momentos, la escena que representaba este tema solía presentar tres momentos o motivos iconográficos: Herodes ordenando la matanza; los soldados matando a los inocentes o presentando los cuerpos a Herodes; y las madres intentando proteger a sus hijos o lamentándose de su desgracia³⁶⁹.

Aunque a lo largo del mundo medieval presentó gran cantidad de variantes iconográficas, la escena de los soldados llevando a cabo la orden del rey utilizó frecuentemente el motivo genérico de un soldado cogiendo a un niño por el tobillo, de manera que éste era representado boca abajo. Este motivo fue tomado por los artistas cristianos, nuevamente, del mundo antiguo y, principalmente, del arte griego, donde esta fórmula fue utilizada en varios contextos y temas iconográficos, de carácter mítico, en los que era necesaria la representación del asesinato de un niño a manos de un soldado. Entre estos precedentes griegos podemos señalar las escenas del saqueo final de Troya, cuando Neoptolemos coge por el tobillo al niño Astyanax como arma para atacar a Príamo (así lo vemos en una vasija de figuras rojas, conservada en el Louvre y realizada hacia el 490-480 a.C.); la escena mítica en la que Hércules lucha contra los egipcios en el curso de sus doce trabajos (como vemos, por ejemplo, en una hidria de figuras negras conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena y realizada hacia el 530 a.C.); o en algunas de las escenas que representan a Tetis sujetando a Aquiles por el tobillo para introducirlo en las aguas

³⁶⁵ *Mateo*, 2, 16: “Entonces Herodes, viéndose burlado por los sabios, se enfureció mucho y mandó matar a todos los niños de Belén y todo su término que tuvieran menos de dos años, de acuerdo con la información que había recibido de los sabios”.

³⁶⁶ *Protoevangelio de Santiago*, XXII, 1: “Al darse cuenta Herodes de que había sido burlado por los magos, montó en cólera y envió sus sicarios, dándoles la consigna de matar a todos los niños de dos años para abajo”.

Evangelio del Pseudo Mateo, XVII, 1: “(...) Mas, no pudiendo dar con ellos, ordenó la matanza de todos los niños betlemitas de dos años para abajo, conforme al tiempo que había averiguado por los Magos”.

³⁶⁷ *I Reyes*, 3, 26: “Entonces la madre del niño vivo, conmovida en sus entrañas por su hijo (...)”. Sobre el paralelismo entre ambos pasajes bíblicos véase R. ALCOY, *Op. cit.* pp. 684-85; C. QUENTEL-TOUCHE, *Op. cit.*, p. 243.

³⁶⁸ Para G. Schiller la fiesta de los infantes mártires aparece en el Calendario de Cartago ya en el siglo V. Véase G. SCHILLER, vol. I, *Op. cit.*, p. 115.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 115.

de la laguna Estigia y hacerlo invulnerable (así aparece en un mosaico romano procedente de Xanthos, del s.V d.C.)³⁷⁰.

Este motivo, como decíamos, fue utilizado por la iconografía cristiana para ilustrar el tema de la matanza de los inocentes. Así, ya en el arte románico, lo encontramos representado en una placa con escenas de la infancia de Cristo procedente de Zadar (Croacia, 1030-1040)³⁷¹ y, en el ámbito hispano, en un capitel del presbiterio de la iglesia de Sta. Cecilia en Aguilar de Campoo que, de nuevo, nos presenta a un personaje sujetando, con una mano, a un niño por el tobillo y portando una espada con la otra³⁷².

Sin embargo, el motivo iconográfico de la matanza de los inocentes que más nos interesa en este estudio es el que representa a las madres que, horrorizadas, asisten al asesinato de sus propios hijos y, particularmente, la representación gráfica de este sentimiento materno. El número de mujeres representadas fue variando a lo largo del tiempo, pudiendo aparecer una, tres o bien un grupo indefinido³⁷³. Esta variación pudo depender, en muchas ocasiones, del espacio disponible para la representación de la escena. Por otro lado, los sentimientos experimentados por

³⁷⁰ Sobre estos temas iconográficos de la mitología griega que presentan a un personaje cogiendo a un niño por el tobillo así como ejemplos e imágenes que los ilustran como precedentes de la posterior representación de la matanza de los inocentes véase S. WOODFORD, *Op. cit.*, pp. 68-76. Woodford insiste en cómo los motivos iconográficos pueden ser transeferidos de un contexto a otro y cómo las fórmulas se reutilizan para contar historias totalmente diferentes unas de otras. A ello hemos de sumar, como señala M. Castiñeiras, que “por lo general, el artista no <inventa> imágenes, sino que recurre al patrimonio artístico de su cultura”. Véase M. CASTIÑEIRAS, *Introducción al método...*, p. 41.

Por nuestra parte, queremos hacer hincapié en cómo los motivos no sólo pasan de un contexto a otro dentro de una misma cultura, sino que son intercambiados, copiados y heredados por otras culturas, religiones y momentos artísticos. Así, al tener que trasladar al campo artístico un nuevo tema iconográfico, los artistas cristianos se fijaron en aquellos motivos y fórmulas del arte antiguo que más se adecuaban a sus necesidades. De esta manera, el motivo del niño cogido por el tobillo aparece en el mundo cristiano adaptado a la escena iconográfica de la matanza de los inocentes.

En este sentido, podríamos estar ante la teoría de J. Bialostocki sobre los “temas de encuadre y la fuerza de la gravedad iconográfica”, según la cual a lo largo de la historia del arte existirían una serie de imágenes con un especial significado y carga simbólica que atraerían como un imán a las nuevas formas iconográficas que irían surgiendo. De esta manera, para este autor, el artista “se inclinaba a basar la nueva obra de arte en la fórmula iconográfica tradicional que le parecía más próxima, y que mostraba una similitud en la ordenación de los elementos visuales, pero también en relación con la función y situación espiritual del tema”. Sobre estos aspectos véase J. BIALOSTOCKI, “Los <temas de encuadre> y las imágenes arquetipo”, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, pp. 111-124, especialmente p. 113.

³⁷¹ Sobre este relieve véase J. MAKSIMOVIC, “Le relief de Zadar, son modèle en ivoire et quelques questions de la sculpture préromane”, *Recueil de Travaux de l'Institut d'études byzantines*, 7 (1961), pp. 85-94.

³⁷² Además de la matanza de los inocentes, en ocasiones la iconografía cristiana también utilizó este motivo en la representación del juicio de Salomón. Así aparece en una crismera de marfil, actualmente en el Glencairn Museum (Bryn Athyn, Pensylvania), pero procedente del monasterio de Saint- Evroult-d'Ouche (Dep. Ome, Francia), al que pudo llegar por una donación de la monarquía navarra. Sobre esta crismera véase I. BANGO TORVISO “Crismera”, *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición celebrada en Baluarte, Pamplona, del 26 de enero al 30 de abril de 2006, vol. I, Pamplona, 2006, pp. 83-87.

³⁷³ Para G. Schiller la representación de tres mujeres podría ser una alusión a las tres primeras madres de Israel. Sobre esto véase G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 114.

estas madres fueron trasladados al campo artístico mediante gestos que ofrecían una gran cantidad de variantes. En muchas ocasiones, los artistas optaron por representar gestos de carácter violento, como rasgarse las vestiduras o mesarse los cabellos. Aunque este tipo de actitudes fueron condenadas frecuentemente por los escritores cristianos³⁷⁴, eran gestos que expresaban claramente el sentimiento de dolor experimentado por las madres de los niños que Herodes había ordenado matar. Así vemos, por ejemplo, a una madre que se mesa los cabellos desesperadamente en una escena de las pinturas de la cubierta de madera del conjunto suizo de S. Martín de Zillis³⁷⁵.

En otros casos, los artífices cristianos se decantaron por un tipo de pose que, aunque era más contenida, expresaba de igual manera esta emoción. Así nos encontramos la representación del gesto-dolor que estamos analizando: las madres, una o varias, se llevan la mano a la mejilla en señal de su dolor interno ante su incapacidad por detener la masacre. En algunos casos, los rasgos faciales contribuyeron a enfatizar el dolor representado mediante este gesto. Así ocurre en las pinturas del muro este del coro de la iglesia francesa de Brinay.

Por lo que se refiere, particularmente, al románico de la Península Ibérica, hemos de señalar que la escena de la matanza de los inocentes fue uno de los temas más representados dentro de los ciclos dedicados a la Infancia de Cristo. Fundamentalmente durante el siglo XII y, especialmente, en el campo de la escultura, esta iconografía alcanzó una de sus cotas más altas³⁷⁶. Asimismo, el gesto-dolor fue uno de los más utilizados para expresar el dramatismo presente en la escena.

Uno de los ejemplos más conocidos y representativos de este tema en el románico peninsular hispano es un capitel doble, hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional y procedente del monasterio de Sta. María la Real de Aguilar de Campoo. Este capitel, perteneciente ya a la segunda mitad del siglo XII, presenta un amplio desarrollo del tema, dispuesto en cuatro caras. Aunque muchas de las figuras están bastante deterioradas, el capitel todavía nos ofrece una gran variedad de personajes y gestos. La figura que más nos interesa resaltar es la de la madre representada en la cara B del capitel. Situada en la parte superior de la composición

³⁷⁴ Para los escritores cristianos, los gestos violentos de dolor constituían un comportamiento que era, no sólo una falta de decoro sino también una falta de fe. Sobre estos aspectos véase H. MAGUIRE, *Op. cit.*, p. 128-130, donde cita varias homilias de S. Juan Crisóstomo en las que insiste en su condena de las lamentaciones incontinentes.

³⁷⁵ Sobre este conjunto suizo véase A. BURMEISTER et al., *Suisse Romane*, Yonne, 1967, pp. 251- 264.

³⁷⁶ Para M. J. Quintana de Uña la profusión del tema de la matanza de los inocentes en esta época pudo deberse a la influencia del drama litúrgico, donde este pasaje bíblico era desarrollado con gran amplitud. Sobre este aspecto véase M. J. QUINTANA DE UÑA, *Op. cit.*, p. 283.

y ataviada con una toca, se lleva las dos manos a la mejilla, de manera que enfatiza el gesto que delata su dolor ante el acontecimiento que se desarrolla a sus pies³⁷⁷.

La misma pose, es decir, llevarse las dos manos a la mejilla, la vemos de nuevo representada en una de las madres que forman parte de este tema en un capitel, ya de principios del siglo XIII, situado en un baldaquino del interior de la iglesia de San Juan de Duero (**láms. 54-55**). En este caso, y al contrario de lo que ocurría en el capitel de Aguilar, la escena incluye la representación de Herodes que, siendo azuzado por un demonio, ordena la matanza de los niños menores de dos años. Este motivo se coloca en el ángulo del capitel y a ambos lados se sitúan dos escenas en las que los soldados llevan a cabo la orden del rey. Aunque el deterioro de algunas figuras es grande, sin embargo podemos comprobar cómo una de las madres, situada junto a un motivo arquitectónico, se lleva ambas manos a la cara, mientras, delante de ella, un soldado coge a un niño por el tobillo y lo descuartiza.

El significado de este gesto en el tema iconográfico que estamos analizando, como vemos, es claro y no deja lugar a dudas. Es utilizado siempre para expresar el dolor, horror, sufrimiento y lamento de una madre al asistir al asesinato y matanza de su hijo, así como su impotencia para detener la masacre.

Ciclo de la Vida Pública de Cristo

Las parábolas, como ya comentamos en el apartado dedicado a la representación artística del sueño, fueron el eje fundamental de la doctrina de Cristo a lo largo de sus años de andadura pública. Mientras que en el capítulo anterior nos detuvimos en el análisis del gesto-sueño utilizado en la iconografía de la parábola de las vírgenes prudentes y necias, en este caso nos centraremos en la **parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón**. Contado por san Lucas, este pasaje narra la desdicha de un hombre pobre, Lázaro, contrapuesta a la abundancia de otro rico,

³⁷⁷ Sobre la representación de la matanza de los inocentes en este capitel doble procedente de Santa María la Real de Aguilar de Campoo véase M. I. BRAVO JUEGA y P. MATESANZ VERA, *Op. cit.*, pp. 74-80. Estos autores establecen un paralelismo, tanto temático como compositivo y estilístico, entre la representación de este capitel y los ejemplos presentes en: una arquivolta de la portada de Moradillo de Sedano, un capitel de la desaparecida sala capitular de Burgo de Osma, la arquivolta de San Juan del Mercado, la arquivolta de Santo Domingo de Soria y el capitel del presbiterio de Santa Cecilia de Aguilar de Campoo, este último que ya hemos comentado. Como vemos, son todos ejemplos escultóricos y, además, localizados en el ámbito castellano. El tema de la matanza de los inocentes conoció un gran desarrollo en esta zona, expandiéndose hacia otros ámbitos próximos, como es el caso de Cantabria, donde podemos citar los capiteles interiores de San Martín de Elines o San Román de Escalante. Mientras que en Elines se representa una madre que se lleva una mano a la mejilla a la vez que apoya el codo en la última, en Escalante el artista optó por representar a las madres realizando un gesto violento. De esta manera, las tres se mesan los cabellos expresando así su dolor ante la escena desarrollada ante ellas. Sobre estos ejemplos cántabros véase M. A. GARCÍA GUINEA, *El Románico en Santander*, t. II, Santander, 1979, p. 62 y p. 552.

Epulón³⁷⁸. A la muerte de ambos, Lázaro alcanzó el seno de Abraham y, por tanto, el cielo, mientras Epulón iba directamente al infierno por no haber compartido en vida sus riquezas.

Lo que nos interesa resaltar de esta historia es la situación dramática de Lázaro y cómo ésta fue trasladada a la iconografía románica³⁷⁹. Podemos entender fácilmente que el sentimiento experimentado por este personaje ante una situación vital extrema fuera de desesperación y dolor. Por ello, en numerosas ocasiones, los artistas de época románica utilizaron el gesto que estamos analizando para expresar la emoción experimentada por Lázaro. Un ejemplo bien significativo de ello lo encontramos en la conocida representación pictórica de esta parábola en el arco triunfal de la iglesia de San Clemente de Taüll, hoy conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y realizada hacia 1123³⁸⁰. En esta escena vemos a Lázaro representado en una postura casi imposible de realizar. Porta en una mano un bastón en *tau* mientras que la otra mano sirve de apoyo a la cara, mostrando así un gesto que expresa un dolor contenido. Asimismo, la expresión de su cara contribuye a realzar este sentimiento³⁸¹.

Ciclo de la Pasión de Cristo

Como ya hemos señalado anteriormente, los momentos de la pasión, muerte y resurrección de Cristo fueron pasajes de un enorme desarrollo en el arte y la iconografía románicos. Debido a que siempre eran escenas que conllevaban una gran carga de dramatismo y tensión, los artistas buscaron la mejor manera de expresar estas situaciones, así como representar los sentimientos de los personajes que participaban en ellas del modo más claro posible.

³⁷⁸ *San Lucas*, 16, 20-21: “Y había también un pobre, llamado Lázaro, tendido en el portal y cubierto de úlceras, que deseaba saciar su hambre con lo que tiraban de la mesa del rico. Hasta los perros venían a lamer sus úlceras (...)”.

³⁷⁹ El mismo personaje de Lázaro, aunque en otro momento del Evangelio, formó parte de un tema iconográfico que tuvo un gran desarrollo en el arte románico. Se trata de la escena que representa la muerte y posterior resurrección de Lázaro por parte de Cristo. En este tema, el sentimiento doloroso asoma nuevamente ya que las dos hermanas de Lázaro suelen ser representadas realizando gestos de lamento y dolor ante la muerte de su hermano.

³⁸⁰ En 1917 e inspirado en esta figura bíblica de las pinturas de San Clemente de Taüll, Francis Picabia realizó una obra en la que, tanto el gesto de la mano como la expresión facial del personaje bíblico, son los dos elementos principales mediante los que este pintor, igual que lo había hecho ya el artista románico, expresa los sentimientos y emociones de la figura representada.

³⁸¹ Queremos poner de relieve el hecho de que esta figura de Lázaro presenta ciertas similitudes con algunas figuras que, en otras obras y otros contextos iconográficos, representan a san José. Ambos personajes portan en una mano un bastón, en forma de tau en ambos casos, mientras que la otra mano sirve de apoyo a la mejilla. Sin embargo, el significado del gesto varía de un tema a otro. Por tanto, podríamos pensar que se pudo utilizar un mismo modelo o plantilla para ambos personajes en determinadas obras, aunque, desde luego, tanto el significado como el significante eran diferentes.

Uno de los primeros pasajes de este ciclo que nos interesa analizar es la **negación de Pedro**³⁸². Tras el arresto de Cristo, éste había sido llevado ante el sanedrín para responder ante las preguntas de los judíos. Pedro había seguido a la comitiva hasta la casa del sumo sacerdote y mientras esperaba fuera negó tres veces conocer a Cristo y ser uno de sus discípulos. En ese momento cantó el gallo y Pedro se dio cuenta de que se había cumplido lo que Jesús le había dicho “Antes que cante el gallo, me habrás negado tres veces”. Ante esta situación, los evangelios de san Mateo, san Marcos y san Lucas coinciden en afirmar que la reacción de Pedro fue la de llorar amargamente³⁸³. Éste hecho es, precisamente, el que plasmaron los artistas románicos en la mayoría de las ocasiones: la consecuencia y el desencadente de la negación. La imagen que ilustra, iconográficamente, este pasaje, suele presentar dos figuras importantes: por un lado, el gallo, y por otro, a Pedro llevándose una mano a la mejilla. Estos dos elementos, el gesto y el gallo, se convierten en los atributos que permiten identificar la escena con toda claridad.

Así lo encontramos ya en el arte paleocristiano. Un ejemplo significativo es la representación de este pasaje en la Lipsanoteca de Brescia, realizada en el siglo IV. Por lo que se refiere al arte románico peninsular, encontramos esta escena en la conocida representación del conjunto pictórico del Panteón de la Real Colegiata de San Isidoro de León (**lám. 21**)³⁸⁴. En este caso, además de Pedro llevándose la mano a la mejilla y el gallo que alude a su negación³⁸⁵, disponemos también de varias inscripciones que hacen alusión al pasaje bíblico. Así, el gallo, situado en una de las enjutas de la bóveda de la Última Cena y la Pasión, va acompañado de la inscripción “gallus”. La figura de Pedro, situada en la otra enjuta, lleva la inscripción “Petrus flevit”. Ambas hacen referencia a la actitud del discípulo al darse cuenta de su negación. El gesto de llevarse la mano a la mejilla hace alusión, por tanto, a un sentimiento de dolor moral, de remordimiento y arrepentimiento, de pena y llanto. Es la misma actitud que, como hemos comentado ya, fue representada para ilustrar

³⁸² Todos los evangelistas recogen este hecho: *san Mateo*, 26, 69-75; *san Marcos*, 14, 66-72, *san Lucas*, 22, 56-62 y *san Juan*, 18, 15-18, 25-27.

³⁸³ *San Mateo*, 26, 75: “Y saliendo fuera, lloró amargamente”; *san Marcos*, 14, 72: “Pedro se acordó de lo que le había dicho Jesús (...) y rompió a llorar”; *san Lucas*, 22, 62: “y, saliendo fuera, lloró amargamente”.

³⁸⁴ Sobre esta representación véase M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición celebrada en la Real Colegiata de San Isidoro de León del 18 de diciembre al 28 de febrero de 2001, vol. I, León, 2001, pp. 73-84, especialmente p. 80; A. VIÑAYO GONZÁLEZ, *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro-León*, León, 1979, p. 37 e ID., *San Isidoro de León, panteón de reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*, León, 1995, p. 43.

³⁸⁵ Para M. Valdés, en el conjunto pictórico de San Isidoro, el gallo, presente en dos ocasiones, se utiliza como un elemento penitencial. Véase M. VALDÉS FERNÁNDEZ, *Op. cit.*, p. 80.

en pasaje de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. En ambos casos, se trata de un gesto que se asocia al lamento y remordimiento por una acción pasada³⁸⁶.

Podemos considerar que el tema iconográfico más representativo de este ciclo es el de **la Crucifixión** que, además, fue uno de los más representados y propició el desarrollo y aparición de diversos gestos relacionados con el dolor³⁸⁷. El ademán de llevarse la mano a la cara que estamos analizando en este estudio fue especialmente apropiado para la representación de dolor en esta escena, debido a su cualidad de gesto contenido y reservado, que confería la solemnidad requerida por el momento³⁸⁸.

La iconografía de la Crucifixión no fue creada desde los primeros momentos del cristianismo sino que se fijó algún tiempo más tarde. Generalmente, se considera que las denominadas ampollas de Monza, realizadas en Palestina en el siglo VI, y que ya hemos citado en apartados anteriores debido a su riqueza iconográfica, pudieron ser uno de los primeros soportes en los que fue representada la escena de la Crucifixión³⁸⁹.

La composición iconográfica de este tema fue variando y presentando diferentes elementos a lo largo del tiempo³⁹⁰. De las primeras imágenes donde se representaba una gran cantidad de elementos, personajes y motivos (la cruz, soldados, mujeres...), se pasó a representar solamente la cruz y, a los lados de ésta, la Virgen y san Juan³⁹¹. Los primeros ejemplos en los que apareció esta imagen,

³⁸⁶ Sobre estos aspectos véase H. MAGUIRE, *Op. cit.*, pp. 133 y 146-47. Este autor identifica este gesto con el concepto clásico de la *Metanoia*, el remordimiento por el pasado.

³⁸⁷ Para G. Schiller, desde el siglo IX en adelante la imagen de la Crucifixión, de manera gradual, se convirtió en el tema principal del arte cristiano ya que reflejaba como ninguna otra escena el pensamiento teológico y religioso de la Iglesia. Sobre esto véase G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. II, p. 99. A pesar de ello, la escena de la Crucifixión, aunque quizás sea la más representativa de este ciclo, estuvo inserta, muchas veces, en ciclos y conjuntos mucho más extensos. Incluso, en muchas ocasiones, se eligió representar otro momento de la Pasión como muestra del sufrimiento de Cristo. Así ocurre, por ejemplo, en el tímpano izquierdo de la puerta compostelana de Platerías o en el tímpano de la portada del Perdón de San Isidoro de León. Véase sobre este aspecto J. YARZA LUACES, "La crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", *Archivo Español de Arte*, 185 (1974), p. 26, n. 70.

³⁸⁸ Véase H. MAGUIRE, *Op. cit.*, p. 144.

³⁸⁹ Así lo sugiere G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. II, p. 89; también lo señala J. YARZA LUACES, "La crucifixión...", p. 15.

³⁹⁰ El arte oriental creó varios tipos compositivos para la Crucifixión, que después fueron heredados por el arte occidental. La forma más simple, que es la que pretendemos analizar, estaba compuesta por Cristo en la cruz, la Virgen (ocasionalmente acompañada por alguna otra mujer) y san Juan; otro de los tipos iconográficos mostraba a cuatro personas bajo la cruz: Juan, María, Longinos y Estefatón (los soldados); por último, una tercera fórmula, más compleja, estaba formada por tres cruces (la de Cristo y los dos ladrones) y un grupo variable de personajes. Sobre estos tipos véase G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. II, p. 101.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 94. Schiller explica el proceso de transformación del tipo complejo al de la imagen simple de tres figuras mediante tres iconos de la primera mitad del siglo VIII y del siglo IX del monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí, en los que se ve la progresiva desaparición de los elementos. Esta evolución pasó también al arte occidental, donde a medida que avanzaba la Edad Media este tema se fue simplificando de la misma manera que en Oriente e, incluso, llegando a realizarse numerosos crucifijos aislados. Para J. Yarza, esta

formada tan sólo por tres elementos, fue en relicarios dedicados a la veneración de la cruz, así como en pequeños pectorales y cruces devocionales³⁹². Entre estas obras destaca la denominada lipsanoteca Fieschi, cuya tapa presenta este tema tanto en su parte exterior, donde María y Juan se llevan la mano a la mejilla en señal de dolor, como en la interior, en la que simplemente levantan la mano haciendo un gesto de testimonio³⁹³.

El esquema compositivo de esta escena, en la que la cruz ocupa el espacio central mientras que a cada lado se coloca un personaje, no fue una creación de los artistas cristianos. Como ha señalado D. Shorr, se trata de una fórmula presente ya en el arte funerario de Grecia y Asia Menor y que posteriormente fue utilizada también por el mundo romano, de donde, posiblemente, la tomó el cristianismo³⁹⁴.

En la cultura griega y helenística este esquema, como decimos, aparece en las estelas funerarias, donde el pilar que conmemora la muerte de algún personaje aparece flanqueado por dos figuras. Una de ellas muestra el gesto de cruzar las manos ante el cuerpo mientras que la otra se lleva la mano a la mejilla. Ambas actitudes pueden ser interpretadas como una señal de dolor de dos personajes allegados al finado ante la defunción de éste³⁹⁵. Así lo vemos, por ejemplo, en la estela de Eutaxia y Artemisios, conservada en el Landesmuseum de Hannover y realizada en s. II-I a. C.

Posteriormente, en el mundo romano, esta fórmula compositiva se relacionó con los cautivos, de manera que, en las escenas en las que se representaba la victoria del ejército romano ante algún enemigo, solía aparecer un personaje de la tropa con una figura a cada lado. Éstos, los vencidos, realizaban los mismos gestos que los representados en las estelas funerarias griegas. El arco de Constantino nos muestra un ejemplo de este tipo de escenas (**fig. 19**). En este caso, los vencidos son una figura femenina, situada a la izquierda del soldado y que se lleva la mano a la mejilla, y otra masculina, a la derecha y cruzando las manos ante el cuerpo³⁹⁶.

simplificación del tema se debió, por una parte, a un deseo de lograr la simetría y, por otra, como resultado de querer enfatizar el duelo ante la muerte de Cristo. Sobre este aspecto véase J. YARZA LUACES, "La crucifixión...", p. 28-29.

³⁹² *Ibidem*, p. 94.

³⁹³ *Ibidem*, p. 94. Esta lipsanoteca, realizada en Bizancio hacia el siglo VIII-IX, se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

³⁹⁴ La evolución de esta fórmula iconográfica fue estudiada, de manera extensa, por D. Shorr, de manera que lo que aquí señalamos es un breve resumen de su teoría, que la misma autora avaló por gran número de ejemplos, tanto del arte antiguo como del arte medieval. Véase D. C. SHORR, *Op. cit.*, pp. 61-69.

³⁹⁵ Como veremos más adelante, el gesto de llevarse la mano a la mejilla como signo de dolor fue utilizado de manera general en el arte funerario medieval que, a su vez, lo tomó del mundo antiguo.

³⁹⁶ En este tipo de escenas en las que uno de los vencidos aparece con las manos cruzadas, D. Shorr sugiere que este gesto podría ser una alusión a su condición de cautivo, de manera que el personaje tendría las manos

Una variante de este esquema, que consistía en sustituir al soldado romano por el trofeo de guerra, constituye la fórmula más parecida a la que representaron los artistas cristianos. La cruz de Cristo sustituyó al trofeo, mientras que los gestos de los cautivos eran asimilados por la Virgen, madre de Cristo³⁹⁷ y san Juan, su discípulo preferido, que ocuparon el lugar de la figura femenina y la masculina respectivamente. Para D. Shorr, el primer ejemplo claro que presenta una relación directa entre el esquema de origen clásico y el cristiano es ya de época carolingia. Se trata de una cubierta de marfil de un libro procedente de la escuela de Echternach, que se conserva actualmente en el British Museum de Londres y fue realizado en el siglo IX³⁹⁸.



Fig. 19 Relieve de los vencidos.
Roma, arco de Constantino.

atadas. En este caso, el gesto pasaría de aludir al dolor a ser identificado como señal de cautiverio. Véase *Ibidem*, p. 63.

³⁹⁷ Queremos recordar, llegados a este punto, las reflexiones realizadas en el apartado de la representación artística del dolor en la escena de la Natividad. El gesto de la Virgen llevándose la mano a la mejilla en estas imágenes fue interpretado como un precedente del dolor que sufriría María ante la pasión y muerte de su hijo en la cruz. Pues bien, una vez llegados a la representación de la iconografía de la Crucifixión, vemos cómo, efectivamente, la Virgen realiza el mismo gesto como signo de dolor, aflicción y pena por la pérdida de su hijo.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 63. Es posible que los gestos de dolor que presentan la Virgen y san Juan en obras carolingias como la que hemos comentado fueran tomados directamente de obras antiguas. Sería una consecuencia del interés por la antigüedad que manifestó el arte carolingio. Sin embargo, existe también la posibilidad de que estas actitudes pasaran a Occidente en esta época a través del mundo bizantino, como ya hemos visto que ocurrió con los mismos gestos en otro tipo de contextos e iconografías. En este caso, además, hay que tener en cuenta que la escuela de Echternach estuvo bajo una fuerte impronta bizantina, lo cual parece indicar que éste sería, efectivamente, el canal por el que el gesto de llevarse la mano a la mejilla como actitud de dolor fue tomado de Bizancio por Occidente.

En épocas posteriores y, concretamente durante el románico, las figuras dolientes de María y san Juan a los pies de la cruz continuaron presentando los mismos gestos de dolor, aunque con el tiempo comenzaron a aparecer distintas variantes del mismo modelo. Algunas veces los artistas intercambiaron los gestos, de manera que la Virgen cruzaba las manos, mientras que el discípulo se llevaba una mano a la mejilla. Así ocurre, por ejemplo, en el fresco de Sant' Angelo in Formis. En otros casos ambos personajes fueron representados con la misma actitud, bien con la mano en la mejilla o bien con las manos cruzadas³⁹⁹.

Por lo que se refiere a los gestos de dolor en las escenas de la Crucifixión del románico de la Península Ibérica, hemos de señalar una peculiaridad que diferencia estas imágenes de las del resto de la Europa románica. Como ya ha señalado J. Yarza, la iconografía del Crucifixión en territorio peninsular hispano no apareció hasta el siglo X⁴⁰⁰. Aunque sí se realizaron cruces, tanto en orfebrería como en miniatura, lo cierto es que la iconografía de la Crucifixión con los dos elementos que nos interesa resaltar, María y san Juan a sus pies realizando gestos de dolor, no aparecieron hasta los albores del arte románico peninsular⁴⁰¹. En cambio, en el último tercio del siglo XII y primer tercio del XIII, este tema experimentó un desarrollo sin precedentes, y fue escena obligada en la mayoría de los programas iconográficos de todo tipo de soporte: pintura, escultura, miniatura, etc. A ello debemos añadir que, en el románico peninsular, fue frecuente la presencia de dos soldados romanos que portan lanzas.

Los gestos de dolor de María y san Juan, como ocurre en el románico europeo, fueron variados. En ocasiones se recurrió a la fórmula que hemos visto heredada del mundo antiguo: María se lleva la mano a la mejilla mientras que Juan cruza las manos. Sin embargo, el románico peninsular hispano presenta gran número de ejemplos en los que ambos gestos aparecen intercambiados. La Virgen cruza las manos ante el cuerpo mientras san Juan apoya la cabeza, ladeada, en la mano. Así ocurre, por ejemplo, en la escena que representa este tema de las pinturas del ábside

³⁹⁹ Durante la Baja Edad Media, a partir del siglo XIII, el gesto de las manos cruzadas fue sustituido frecuentemente por el de juntar las manos a la altura del pecho. También fue corriente que, en vez de cruzar las manos, una de las dos figuras las juntara entrelazando los dedos. Esta última variante fue frecuente en las representaciones de la crucifixión del siglo XIV sienés. Sobre estos aspectos véase D. C. SHORR, *Op. cit.*, p. 68.

⁴⁰⁰ J. Yarza señala que hasta el siglo X avanzado no encontramos ningún ejemplo. El primero sería, según este autor, el que aparece en el Beato de Gerona. Una de las razones más frecuentes utilizadas para explicar este fenómeno, que contrasta enormemente con lo que ocurre en otros territorios, es la humillación que el suplicio de Cristo en la cruz supuso para el mundo cristiano. Sobre esto véase J. YARZA LUACES, "La crucifixión...", p. 13.

⁴⁰¹ En cambio, como decimos, la imagen de la cruz fue representada en gran número de ocasiones. J. Yarza recuerda la importancia de este elemento en el mundo asturiano, donde la cruz, siguiendo los parámetros nacidos a raíz de la batalla de Puente Milvio, se convirtió en emblema de la victoria en las batallas de la Reconquista. Véase J. YARZA LUACES, "La crucifixión...", p. 14.

de la iglesia aragonesa de San Juan y Santa Basilisa de Bagüés o en la imagen esculpida en una de las arquivoltas de la iglesia de Santo Domingo de Soria, donde Juan sostiene un libro en la mano mientras que la otra la acerca a la cara (**lám. 22**). En cambio, en el capitel de la Pasión procedente de la catedral románica de Pamplona ambos personajes realizan el mismo gesto, apoyan la cabeza, ladeada, en la mano. En el caso de Juan, además, la cabeza está tan ladeada que su postura parece un tanto irreal⁴⁰².

Además de estos dos gestos, los artistas románicos utilizaron otros que, igual de reservados o contenidos como éstos, reflejaban igualmente el dolor y el sufrimiento de la madre y el discípulo de Cristo. Así, mostrar la palma de la mano ante el pecho fue una de las actitudes también frecuentes en el románico peninsular. Este gesto conlleva una connotación de aceptación y resignación ante la muerte de Cristo y puede ser realizado por ambos personajes. Lo encontramos en un manuscrito procedente del monasterio de Sta. Cruz de Coimbra y realizado en la segunda mitad del siglo XII, donde María hace este gesto, mientras san Juan se lleva la mano a la cara⁴⁰³. En cambio, en la escena representada en el interior del díptico del obispo Gonzalo, procedente de la catedral de Oviedo y fechado hacia 1162-1171, es san Juan el que ofrece la palma de la mano y la Virgen la que muestra su sufrimiento con el gesto de apoyar la mejilla en una mano mientras la otra sirve de apoyo al codo.

Como vemos, la variedad de gestos y posturas fue grande. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que, en todos los casos, las manos son el único medio de expresión de dolor en esta iconografía⁴⁰⁴. Mediante éstas, la tristeza, pena, lamento, llanto, sufrimiento o resignación de la Virgen y san Juan fueron sentimientos expresados a través de un lenguaje reservado y contenido, donde los gestos y ademanes violentos no tenían cabida.

Por último, la Crucifixión románica peninsular, al igual que la europea, presentó, en ocasiones, otros dos elementos que nos interesa también analizar desde el punto de vista de la representación plástica del dolor. Se trata de las figuras del sol y la luna, situados a ambos lados de la parte superior de la cruz, donde otras veces

⁴⁰² Sobre esta escena, así como las restantes que forman el ciclo de la Pasión en los capiteles de la catedral pamplonica, hoy en el museo de Navarra, véase J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "El segundo tercio del siglo XII", pp. 120-123 en C. FERNÁNDEZ-LADREDA, J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, y C. J. MARTÍNEZ ÁLAVA, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2002.

⁴⁰³ Oporto, Biblioteca Pública, *Salterio, Breviario y Misal*, Ms. 62, fl.177v. Sobre la iconografía de esta obra, así como de la miniatura procedente del monasterio de Santa Cruz de Coimbra véase el estudio de M. A. MIRANDA, *A iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo Antonio*, Lisboa, 1996.

⁴⁰⁴ J. DÍAZ GARCÍA, "Iconografía y devoción al crucificado", *Orígenes. Arte y cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Oviedo, 1993, p. 380.

eran colocados dos ángeles⁴⁰⁵. Ambos fueron representados como personificaciones: el sol como una figura masculina, con un nimbo en forma de rayos solares, y la luna como una figura femenina con una media luna sobre su cabeza⁴⁰⁶.

Desde mediados del siglo IX en adelante, estos dos elementos formaron parte de la escena de la Crucifixión y, como las otras dos figuras (la Virgen y san Juan), se convirtieron en testigos directos de la muerte de Cristo. Por esta razón, fueron representados en muchos casos realizando gestos de dolor, igual que las figuras bíblicas situadas a los pies de la cruz. En el ámbito peninsular, los encontramos, por ejemplo, en la tapa de marfil de los Evangelios de la reina Felicia de Aragón, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York⁴⁰⁷. En este caso, el esquema compositivo está formado por la cruz, María a su izquierda con las manos cruzadas, y san Juan a la derecha enseñando la palma de la mano. En la parte superior de la escena fueron representados el sol y la luna como dos figuras arrodilladas que se llevan una mano a la mejilla. Por tanto, en esta obra, el dolor de la muerte de Cristo, siempre contenido, fue expresado mediante tres gestos diferentes.

Por otro lado, la razón de que el sol y la luna fueran representados con este tipo de actitud pudo deberse a varias razones. Para G. Schiller, su acción hace referencia a la oscuridad que siguió al momento posterior a la muerte de Cristo⁴⁰⁸. En cambio, J. Yarza señala la posibilidad de que sus gestos hagan referencia al duelo de la naturaleza en este momento⁴⁰⁹. Sin embargo, lo que nos interesa resaltar en este estudio es cómo el dolor y el sufrimiento de este momento tan dramático fueron trasladados al campo artístico y cómo los mismos gestos que expresaban ese sentimiento fueron utilizados tanto para los personajes bíblicos como para otras figuras o elementos más complementarios de la escena.

Siguiendo el relato bíblico, tras la Crucifixión se produjo el pasaje del **descendimiento** de la Cruz y posterior entierro de Cristo, narrado por los cuatro evangelistas⁴¹⁰. Ninguno de ellos cita la presencia de la Virgen o san Juan en este

⁴⁰⁵ El sol y la luna eran símbolos de poder en la antigüedad. En el arte romano, situados en escenas de carácter bélico, eran elementos alusivos de la victoria y la gloria del imperio. Posteriormente, el arte paleocristiano los incluyó en los sarcófagos, en los que, combinados con el motivo de la cruz invicta, hacían referencia a la soberanía de Cristo y a su reino eterno. Sobre esto véase G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. II, p. 5 y p. 92.

⁴⁰⁶ El sol sería la personificación antigua del dios Helios, mientras que la luna sería la diosa Selene. Véase G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. II, p. 109.

⁴⁰⁷ Sobre la tapa de este evangelionario véase I. BANGO TORVISO, “Cubierta de evangelionario de la reina Felicia”, *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición celebrada en Baluarte, Pamplona, del 26 de enero al 30 de abril de 2006, vol. I, Pamplona, 2006, pp. 292-296.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁰⁹ J. YARZA LUACES, “La crucifixión...”, p. 25.

⁴¹⁰ El evangelista que más detalles da de este momento es *san Juan*, 19, 38-41, aunque todos ellos lo relatan:

momento. Sin embargo, éstos, así como las santas mujeres, fueron figuras presentes en gran cantidad de obras⁴¹¹.

Lo que nos interesa analizar de este tema iconográfico son las actitudes de dolor de la Virgen y de san Juan. Ambas figuras, como en la Crucifixión, expresan un dolor contenido. Sin embargo, presentan algunas diferencias respecto a la escena comentada anteriormente. Juan suele ser el único que realiza el gesto-dolor de llevarse la mano a la mejilla, mientras la Virgen se limita a coger el brazo inerte de su hijo. Así ocurre en el tímpano sur de la catedral danesa de Ribe (**fig. 20**) o en la conocida representación de Benedetto Antelami en la catedral de Parma.

En ámbito hispano, el tema del Descendimiento está presente en muchos de los grandes conjuntos desde principios de época románica. Tímpanos como el de la portada del Perdón en San Isidoro de León son un buen ejemplo⁴¹². Sin embargo, durante los siglos XII y XIII este tema tuvo un gran desarrollo. En la Península Ibérica se conserva el grupo de Descendimientos escultóricos más antiguos de todo el Occidente medieval realizados en madera. Son conjuntos de gran expresividad y relacionados con el teatro litúrgico⁴¹³. Una de las obras más representativas es el Descendimiento de Erill la Vall. En este conjunto, la figura de Juan, situada a la derecha de Cristo, se lleva un brazo a la mejilla, mientras cruza el otro por delante

san Mateo, 27, 57-61, *san Marcos*, 15, 42-47 y *san Lucas*, 23, 50-56.

⁴¹¹ Tampoco los evangelios apócrifos narran la presencia de otros personajes. Para M. Azcárate Luxán la incorporación de estos personajes se debe “al teatro litúrgico y a la devoción popular”. Sobre esto véase M. AZCÁRATE LUXÁN, *Op. cit.*, p. 66. Por su parte, M. Castiñeiras, al hablar sobre el tímpano de la Portada del Perdón de San Isidoro de León, donde encontramos la representación de un descendimiento, propone también la influencia del drama litúrgico pascual. Para este autor, en este tímpano, compuesto por tres escenas, se alude a los ritos pascales, desde la *Depositio* a la *Visitatio*. Además señala que durante la misma época se realizaron en León una serie de placas de marfil con los mismos temas, que pudieron servir de fuente de inspiración y modelo iconográfico para las escenas representadas en el templo. Véase M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore-de-León et Saint-Étienne-de-Ribas-de-Sil”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34 (2003), pp. 27-49, especialmente 42-44.

⁴¹² Sin embargo, en este caso, Juan está ausente, mientras la Virgen, como comentábamos, coge el brazo de su hijo y lo acerca a su rostro.

⁴¹³ Estos descendimientos eran conjuntos escultóricos compuestos por figuras de madera y situados en el interior de la iglesia. Posiblemente se colocaban en el ábside, sobre una viga situada sobre el altar. Sobre esto véase J. CAMPS I SÒRIA y J. M. TRULLÉN I THOMÀS, “Tallas del Descendimiento de Erill la Vall”, *Obras mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, 2004, pp. 115-116, especialmente p. 116. Estas escenas están relacionadas con el desarrollo experimentado por el teatro litúrgico en esta época y, sobre todo, con el tropos del *Quem Quiritis*. X. Dectot señala la posibilidad de que estos grupos escultóricos fueran realizados como apoyo gráfico a las obras representadas, aunque también podría ser esculturas sustitutivas del teatro en iglesias rurales, con poco clero para acoger el teatro litúrgico. Sobre estos aspectos véase X. DECTOT, *Op. cit.*, p. 112. Otra de las características de estos conjuntos es la presencia de los dos ladrones, que no aparecen en otras obras tanto peninsulares como europeas. Véase *Ibidem*, p. 112.

Por su parte, F. Español señala que estos conjuntos podrían tener una implicación con la eucaristía, debido a la identificación que se podría establecer entre este momento de la Pasión de Cristo y la elevación de la hostia durante la consagración de la eucaristía. Sobre esto véase E. ESPAÑOL BERTRÁN, “Los Descendimientos hispanos”, *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma* (a cura di Giovanna Saporì, Bruno Toscano), Milano-Perugia, 2004, pp. 533-534.

del cuerpo, que sirve de apoyo al codo del brazo levantado (lám. 23). Este gesto, junto con los ojos cerrados del discípulo, expresan el dolor contenido, así como la resignación por la muerte de Cristo.



Fig. 20. Tímpano con descendimiento.
Ribe (Dinamarca), catedral, portada sur.

El Descendimiento también aparece como escena importante en algunos programas iconográficos del ciclo de la Pasión. Un capitel situado en el interior de la iglesia de Santa María la Real de Aguilar de Campoo nos muestra el mismo esquema que hemos comentado. La Virgen, a la izquierda del grupo compositivo se lleva la mano inerte de Cristo a la boca; san Juan, a la derecha, cierra los ojos, se lleva una mano a la mejilla y además cruza las piernas⁴¹⁴. Todos estos gestos denotan, de nuevo, el dolor interno y moral, con una connotación de resignación y aceptación de la situación⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Algunos autores han identificado esta figura como María Magdalena. Creemos, sin embargo que se trata de la figura del discípulo. Sobre esto véase M. I. BRAVO JUEGA y P. MATESANZ VERA, *Op. cit.*, pp. 36-37.

⁴¹⁵ El gesto de cruzar las piernas tuvo una gran variedad de significados en el mundo medieval. Era, por una parte, signo de autoridad, por lo que muchos personajes de alto rango eran representados de esta manera. Véase E. ARAGONÉS ESTELLA, *Op. cit.*, p. 122 y S. MORALEJO ÁLVAREZ, *Iconografía gallega...*, pp. 32-33. Podía denotar también un sentimiento de inquietud, como ocurre con la figura de Tomás en el relieve de los peregrinos de Emaús del claustro de Silos. Véase E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Estructura y simbolismo de la capilla palatina y otros lugares de peregrinación: los ejemplos asturianos de la Cámara Santa y las ermitas del Monsacro”, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media. Actas del Congreso Internacional, Oviedo, 3-7 diciembre, 1990*, Oviedo, 1993, p. 362. Por último, y ya desde el mundo romano, los personajes condenados, derrotados y sometidos podían ser representados realizando este gesto, interpretado como una actitud de dolor interno y resignación. Es éste el significado que nos interesa



Fig. 21. Marías ante el sepulcro vacío.
Novgorod, catedral, puertas de bronce.

Por último, queremos señalar la presencia del gesto de llevarse la mano a la mejilla en las figuras de **las Marías**, en dos pasajes diferentes del ciclo de la Pasión. El primero de ellos corresponde al momento posterior al Descendimiento, cuando José de Arimatea y Nicodemo entierran el cuerpo de Cristo y sellan su tumba. Mateo señala que “María Magdalena y la otra María estaban allí, sentadas frente al sepulcro”⁴¹⁶. Aunque no es muy frecuente, existen representaciones en las que hallamos a las dos Marías ante la tumba con el gesto-dolor, lamentándose por la muerte de Cristo. Así lo encontramos ya en una placa de marfil del siglo V, conservada en el British Museum⁴¹⁷. El segundo pasaje es el que relata la visita de las tres Marías al sepulcro para embalsamar el cuerpo de Cristo con perfumes y la noticia de la resurrección de éste⁴¹⁸. Esta escena, mucho más frecuente que la anterior, suele presentar a las tres mujeres con tarros en las manos, ante el sepulcro, así como la figura del ángel que les anuncia la resurrección. En algunas ocasiones, una de las Marías se lleva la mano a la mejilla. Así lo encontramos en un capitel procedente de la iglesia burgalesa de Santa María de la Alabanza⁴¹⁹, que creemos presenta semejanzas iconográficas con la misma escena representada en la hoja

resaltar y el que creemos que aparece en la figura de san Juan en el descendimiento de Santa María de Aguilar de Campoo.

⁴¹⁶ *San Mateo*, 27, 61. También lo recogen *san Marcos*, 15, 47 y *san Lucas*, 23, 56.

⁴¹⁷ Sobre esta escena véase H. MAGUIRE, *Op. cit.*, pp. 133-134.

⁴¹⁸ *San Mateo*, 28, 1-9; *san Marcos*, 16, 1-8; *san Lucas*, 24, 1-12 y *san Juan*, 20, 1-10.

⁴¹⁹ Massachusetts, Cambridge, Fogg Art Museum.

derecha de las puertas de bronce de la catedral de Novgorod (**fig. 21**). En ambas obras, la figura situada en el centro se lleva la palma de la mano abierta a la mejilla. Esta actitud la podríamos interpretar de dos maneras distintas. En un primer momento, este gesto parece aludir a la sensación de asombro, sorpresa y perplejidad de las Marías al encontrarse el sepulcro vacío⁴²⁰. Sin embargo, aunque no parece probable, creemos que también podría existir una contaminación respecto al tema iconográfico que hemos comentado anteriormente: el gesto de dolor de las Marías al contemplar el entierro de Cristo.

2. TEMAS HAGIOGRÁFICOS: EL DOLOR DE LOS SANTOS

Además del dolor de personajes bíblicos, como hemos visto hasta ahora, el ámbito de la iconografía religiosa nos ofrece otro campo en el que este sentimiento también pudo tener cabida, aunque su representación difiere enormemente de lo que hemos comentado en los temas iconográficos procedentes de la Biblia.

El campo al que nos referimos es el de la hagiografía y, dentro de éste, a la representación gráfica del martirio de los santos. Los martirios, en los que estos personajes, como castigo por su negativa a renunciar a la religión cristiana, eran asesinados por diferentes medios y fueron protagonistas de muchas escenas románicas. En ellas, la crueldad y realismo llegan, en muchas ocasiones, a límites realmente insospechados.

Ante esta situación, sería lógico pensar que las actitudes y gestos de aquellos que recibían estos horribles castigos serían muy expresivos y plasmarían, de manera viva, el dolor experimentado⁴²¹. Sin embargo, y de manera, podríamos decir, paradójica, la mayoría de las obras que presentan escenas e imágenes de martirios de santos nos muestran a unos personajes totalmente impasibles, muchas veces casi hieráticos, que no se inmutan ante lo que les ocurre. Uno de los casos más impactantes del románico peninsular es el frontal de altar que presenta varios episodios del martirio de san Quirico y su madre, santa Julita⁴²². Se trata de cuatro

⁴²⁰ En este caso, estaríamos ante un cambio de significado del gesto, pero no del significante, ya que en ambas escenas sería una de las Marías. Además del sueño, el dolor o la meditación, estaríamos aquí ante un nuevo significado para este gesto.

⁴²¹ En este caso sería un dolor de tipo físico, por lo que, en teoría, lo más apropiado sería tratar este asunto en el apartado que dedicaremos, posteriormente, al dolor físico. No obstante, hemos decidido incluirlo en el apartado de la representación artística del dolor en el ámbito religioso ya que, como hemos comentado, se trata de personajes que forman parte de la iconografía religiosa. Además, siguiendo cuestiones de tipo metodológico, hemos de tener en cuenta que en el bloque dedicado a la representación gráfica del sueño, las experiencias oníricas de los santos fueron incorporadas dentro del ámbito religioso.

⁴²² Se trata del frontal de altar con pintura sobre tabla, realizada en la primera mitad del siglo XII y procedente de la iglesia de San Quirico de Durro, Lérida. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arte de

escenas, situadas a ambos lados de la mandorla central, en las que dos personajes atraviesan a san Quirico con una sierra, le clavan puntas en el rostro, lo queman vivo, junto con su madre, en una marmita y, finalmente, lo atraviesan con una espada varias veces. A pesar de todo ello, la actitud del santo es la misma en las cuatro imágenes: asiste impertérrito a su martirio.

El gesto que realiza es también el mismo en todos los casos. Muestra al espectador las palmas de sus manos. La misma pose la podemos observar también en una representación del martirio de san Lorenzo, situada en uno de los compartimentos del frontal de altar de San Lorenzo Dosmunts⁴²³. En ambas obras, se trata de un gesto algo forzado, o simplemente que llama la atención, de manera que suponemos que era una actitud que el artista pretendía realzar y que quedara clara.

Este gesto, el de mostrar la palma de la mano, lo hemos comentado ya en relación con la iconografía de la Crucifixión. Es la misma postura que ofrecen, tanto la Virgen como san Juan, en muchas ocasiones. Como señalábamos en ese momento, se trata de un gesto que podemos calificar como expresión de dolor, pero contenido. Al mismo tiempo, tiene una connotación de resignación. El santo asume su dolor, así como su grave situación y, por así decirlo, la ofrece al espectador⁴²⁴.

C. EL GESTO DEL DOLOR EN EL ÁMBITO PROFANO

La plasmación gráfica del dolor, y los gestos que expresan este sentimiento, los encontramos, principalmente, en temas y escenas procedentes del texto bíblico⁴²⁵. Sin embargo, existieron también contextos, de carácter profano, en los que el dolor hubo de ser manifestado. Nos referimos, principalmente, a las obras, imágenes y escenas relacionadas con el mundo funerario, y a las actitudes que expresan el dolor y el sufrimiento ante la muerte de un ser querido⁴²⁶. Asimismo, dentro de este

Cataluña (Barcelona). Varios detalles de esta obra aparecen en *Historia del arte español* (dirigida por J. Sureda), Vol IV: *La época de los monasterios. La plenitud del románico*, Barcelona, 1995, pp. 332-334.

⁴²³ Este frontal, también con pintura sobre tabla y realizado hacia 1200, se conserva actualmente en el Museo Episcopal de Vic (Barcelona). Lo recoge *Ibidem*, p. 386.

⁴²⁴ Esta actitud podemos compararla con la señala E. Fernández, la que presentan los pacientes en escenas que reproducen operaciones de carácter quirúrgico. Véase nota 267. También podemos comparar, y más íntimamente ligada, esta actitud de los santos con la de Cristo en el momento de su Crucifixión.

⁴²⁵ Como resultado de la mayor proyección que, en el mundo medieval, tuvo todo lo concerniente a la religión cristiana, hecho de sobra conocido y que ya hemos señalado en nuestro estudio.

⁴²⁶ Somos conscientes de que el dolor ante la muerte, así como su representación gráfica, no fue un tema restringido del ámbito profano, sino que muchos pasajes bíblicos, y, especialmente, las actitudes ante la muerte de los santos, fueron protagonistas de escenas e iconografías en el mundo románico. No obstante, los

apartado, también analizaremos, brevemente, algunos aspectos sobre la representación artística del dolor físico en escenas de carácter profano.

1. EL DOLOR ANTE LA MUERTE: EL MUNDO FUNERARIO

El dolor ante la muerte, así como su plasmación en el arte, no fue algo propio e intrínseco del mundo medieval cristiano. Igual que lo fue la preocupación por el más allá, este sentimiento ocupó un lugar importante en todas las civilizaciones⁴²⁷. Por ello, el aspecto que nos interesa analizar en este estudio, es decir, los gestos y actitudes que expresaban el sufrimiento ante la pérdida de un ser querido, estuvieron presentes y fueron representados ya desde el mundo antiguo, de donde, de la misma forma que ocurrió en tantos otros contextos, los tomaron los artistas cristianos.

Por otro lado, hemos de señalar que los gestos que transmiten dolor en las escenas de carácter funerario no se diferencian de los adoptados por las figuras que transmiten el mismo sentimiento en otro tipo de iconografías. La mano en la mejilla o las manos cruzadas ante el cuerpo, que ya hemos analizado anteriormente, junto a otros algo más violentos, fueron actitudes comunes en estas imágenes⁴²⁸.

gestos y actitudes en este tipo de iconografía fueron, generalmente, los mismos en los dos ámbitos, religioso y profano (los gestos en el mundo religioso, sin embargo, siempre fueron más contenidos que en el mundo funerario profano). El esquema compositivo estaba formado siempre por el personaje muerto en su lecho, rodeado de otras figuras que lloran su muerte y que son las que adoptan gestos que delatan su dolor y sufrimiento. R. Sánchez señala que, al contrario de lo que sucedía en territorios extrapeninsulares, donde esta fórmula estuvo presidida por una connotación negativa, en el contexto peninsular se reservó para fines ejemplares y cita los ejemplos de esta iconografía en la representación de las muertes de Moisés, Josué y Eleazar en las Biblias de San Isidoro de León del 960 y de 1162. Véase R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Ecos de la Chanson...”, p. 207. Pues bien, la misma fórmula fue empleada para la representación del duelo por la muerte del santo en la arqueta de San Millán de la Cogolla, así como para escenas de sarcófagos profanos. A ello hemos de añadir que el análisis detallado de todas las iconografías y momentos en los que el dolor ante la muerte fue el protagonista, nos desbordaría. Por todo ello, hemos decidido hacer un análisis de los gestos y actitudes en el contexto profano que, en el caso particular del arte románico peninsular, tuvieron un gran desarrollo, lo que constituye una peculiaridad respecto al románico europeo. Sin embargo, sobre la representación del dolor en el ámbito funerario del Medioevo europeo nos parece significativo el artículo de C. FRUGONI, “La grammatica dei gesti. Qualche riflessione”, *Atti delle LII Settimane di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull’alto Medioevo: Comunicare e significare nell’alto Medioevo, 15-20 aprile 2004*, tomo secondo, Spoleto, 2005, pp. 895-937.

⁴²⁷ E. Panofsky señala que los rituales de dolor ante la muerte se producen desde tiempos inmemoriales; los encontramos ya en la cultura egipcia, aunque no es hasta la época del Imperio Nuevo cuando las manifestaciones de dolor comienzan a aparecer en el arte. Sobre esto véase E. PANOFSKY, *Tomb Sculpture...*, p. 16.

E. Gombrich, como ya habíamos señalado en la introducción de este trabajo, propone la teoría de que los rituales del duelo por la muerte de un ser humano es la conducta que “más influyó en el lenguaje y las convenciones del arte”. Asimismo, también establece que los gestos de dolor en las representaciones artísticas funerarias aparecieron, por primera vez en la cultura egipcia y cita un relieve procedente de la tumba de un sacerdote, de la XIX dinastía (hoy en Berlín, Staatlichen Museen), en el que ya aparece el gesto que estamos analizando en este trabajo, el de apoyar la cabeza en una mano. Sobre estos aspectos véase E. GOMBRICH, “Gesto ritualizado...”, pp. 74-76.

⁴²⁸ Esto podría deberse, en parte, a que, durante la época románica, los artífices de las escenas que decoraban

Como decíamos, el arte antiguo proporcionó a la iconografía cristiana aquellos motivos, fórmulas, gestos, posturas y actitudes para representar los sentimientos surgidos a raíz del óbito de un personaje, ya sea éste una figura bíblica, un santo o un fiel. Un excelente ejemplo, de origen griego, es el conocido *Sarcófago de las Plañideras*⁴²⁹. Esta obra fue decorada con varias figuras femeninas, de cuerpo entero, realizando gestos que expresan su dolor por la pérdida del personaje cuyos restos descansan en el interior del sarcófago. Varias de ellas se llevan la mano a la mejilla, mientras que otras cruzan las manos ante el cuerpo y otras velan su rostro.

El arte paleocristiano, por su parte, eligió, para decorar los sarcófagos, otro tipo de temas, que ya hemos comentado y que transmitían un mensaje simbólico sobre la promesa de salvación.

Posteriormente, en época románica, las actitudes típicas de las plañideras y plorantes del mundo funerario antiguo volvieron a reaparecer con fuerza, sobre todo en el ámbito peninsular⁴³⁰. Junto a sarcófagos en los que se representaban temas de los ciclos de infancia de Cristo⁴³¹, en otros las escenas de duelo fueron cobrando protagonismo poco a poco, lo que sería el punto de partida para el gran desarrollo que manifestarían, posteriormente, en época gótica. Asimismo, los gestos más contenidos, como el de llevarse la mano a la mejilla o cruzar las manos, fueron combinados con otros más exagerados y violentos, como mesarse los cabellos y la barba o rasgarse las vestiduras, todas ellas actitudes ya presentes en el arte antiguo⁴³².

los sepulcros eran los mismos maestros que realizaban la escultura de los grandes conjuntos arquitectónicos. Así lo señala S. SILVA Y VERÁSTEGUI, “La escultura funeraria...”, p. 345. Por ello, los modelos y plantillas que un maestro tenía a su disposición para llevar a cabo ambos tipos de obra eran los mismos.

⁴²⁹ Este sarcófago, procedente de la necrópolis real de Sidón de Estambul y realizado hacia el año 360 a.C., se conserva hoy en el Museo Arqueológico. Véase E. PANOFISKY, *Tomb Sculpture...*, p. 26.

⁴³⁰ Y. Labade-Mailfert señala la presencia de los plorantes y del cortejo litúrgico como característica del románico peninsular hispano, haciendo hincapié en la variedad de actitudes para representar la emoción y dolor. Véase Y. LABANDE-MAILFERT, *Op. cit.*, p. 83.

Creemos que una de las fuentes de las que pudo beber el arte románico para la plasmación gráfica de gestos de dolor y muerte pudieron ser los *Beatos*, donde son frecuentes las escenas que ilustran pasajes apocalípticos en los que el dolor, tanto físico como moral, está presente. Sobre la representación del dolor en los *Beatos* véase O. K. WERCKMEISTER, “Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever”, *Studi Medievali*, 3. serie, 14 (1973), pp. 565-626.

⁴³¹ Es el caso, por ejemplo, del sarcófago de san Ramón en Roda de Isábena (Huesca), donde se representó la Anunciación, Visitación, Natividad y Adoración de los Reyes Magos. Sobre esta obra véase S. SILVA Y VERÁSTEGUI, “La escultura funeraria...”, p. 344.

⁴³² Este desarrollo en el plano artístico fue, en parte, resultado de lo que ocurría en la vida real. En ésta, los cortejos fúnebres estaban presididos por un coro de plorantes y plañideras, que iban acompañando al féretro y realizaban gestos violentos de dolor, como los que vemos en la iconografía, llegando en algunos casos a la autolesión. E. Valdez del Álamo señala que este tipo de prácticas se enmarcan dentro del contexto de la cultura mediterránea. Aparecen tanto en el mundo griego como en época romana, siendo heredadas por la tradición cristiana, aún en contra de la opinión de la mayoría de los escritores y padres de la Iglesia, que no las consideraban muy dignas. Véase E. VALDEZ DEL ÁLAMO, “Lament for a lost Queen: the sarcophagus of Doña Blanca in Nájera”, *Memory and the Medieval Tomb*, edited by Elizabeth Valdez del Alamo with Carol Stamatis Pendergast, Cambridge, 2000, pp. 48 y 52. C. Frugoni señala que, ya en la Alta Edad Media, la Iglesia

Quizá la escena de luto más expresiva del románico peninsular hispano sea la del sepulcro de la reina doña Blanca, conservado en el monasterio de Santa María la Real de Nájera⁴³³. La escena del duelo por este personaje de la realeza castellana se encuentra en uno de los frentes del sarcófago. En el centro se encuentra la difunta, en su lecho mortuorio, sobre el que fue representada su alma en forma de niño, sujeta por dos ángeles que la elevan hacia el cielo. A ambos lados de este motivo se encuentran dos grupos de dolientes. A la derecha está el rey Sancho, que inclina la cabeza, como desmayado, y es sostenido por otros dos personajes. Lo mismo sucede a la izquierda, donde dos figuras femeninas sostienen a otra que se lleva la mano a la mejilla, con la cabeza inclinada, como el rey, y que ha sido identificada como Sancha Garcés, hermana de la reina. En el extremo izquierdo de la composición otra figura se mesa los cabellos y, a su lado, otra cruza las manos ante el cuerpo. Por tanto, vemos una gran variedad de gestos y actitudes en esta escena⁴³⁴.

Algo posterior es la escena de luto representada en el sarcófago conyugal de Egas Moniz, conservado en la iglesia lusa de San Salvador de Paço de Sousa y realizado ya en el siglo XIII, aunque su factura presenta todavía rasgos de la estética románica⁴³⁵. Esta escena, hoy en el frente de los pies del sepulcro, nos muestra el

mostró su disconformidad ante la ostentación del dolor mediante gestos exagerados, ya que iba en contra de la creencia en la resurrección. Véase C. FRUGONI, *Op. cit.*, p. 923. En este mismo sentido se pronuncia A. Guiance, para el que el caso de la Península Ibérica, en estos aspectos, es diferente al del resto del territorio europeo. Mientras que en otras zonas estas prácticas fueron canalizándose y reduciéndose a lo largo del período medieval, en la Península se suceden continuamente los documentos que condenan las actitudes más exageradas. Sobre esto véase A. GUIANCE, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, 1998, pp. 42-48.

Esta situación llegó a su punto culminante en el siglo XIV. A partir de entonces, como señala M. L. Rodrigo, las manifestaciones de dolor fueron controladas por los poderes municipales y eclesiásticos, de manera que se trataron de reprimir los gestos más excesivos. Los testamentos bajomedievales, en los que se relatan detalladamente los pasos a seguir a la muerte de un personaje, ilustran este cambio, operado a partir del s. XV, respecto a momentos anteriores. Sobre estos aspectos véase M. L. RODRIGO ESTEVAN, *Testamentos medievales aragoneses. Ritos y actitudes ante la muerte (siglo XV)*, Zaragoza, 2002, pp. 99-111.

⁴³³ S. Silva lo supone realizado entre 1156, año de defunción de la reina, y 1158, cuando muere el rey Sancho III de Castilla, su marido, que aparece representado vivo en la escena del duelo y que, posiblemente, encargó el sepulcro. Véase S. SILVA Y VERÁSTEGUI, “La escultura funeraria...”, pp. 337-338. Un estudio exhaustivo de la iconografía y gestos de dolor de esta escena lo realiza R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Ecos de la Chanson...”, pp. 206-214. Véase también E. VALDEZ DEL ÁLAMO, “Lament for a lost Queen...”, pp. 43-79.

⁴³⁴ La expresividad de esta escena contrasta con la parquedad de gestos y actitudes de las otras que conforman el programa iconográfico de este cenotafio, principalmente la matanza de los inocentes, que sería especialmente propicia para la aparición del mismo tipo de gestos que en la escena de luto. Tanto R. Sánchez como M. J. Álvarez-Coca achacan este hecho a la pluralidad de maestros que trabajaron en la decoración del sepulcro. Sobre este aspecto véase M. J. ÁLVAREZ-COCA, *Op. cit.*, p. 34; R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Ecos de la Chanson...”, pp. 211-212. Para E. Valdez del Álamo, una escena de la tumba de otra reina castellana, Constancia de Borgoña, segunda mujer de Alfonso VI y muerta en 1093, pudo haber servido de precedente para la escena de lamento que observamos en el sepulcro de doña Blanca. Sobre esto véase E. VALDEZ DEL ÁLAMO, “Lament for a lost Queen...”, p. 70, n. 39.

⁴³⁵ Tal y como hoy se presenta, este sepulcro contiene elementos procedentes de dos cenotafios diferentes. La tapa y las escenas laterales pertenecen a un sepulcro realizado a finales del siglo XII, mientras que la escena

esquema compositivo que hemos señalado. El difunto, en su lecho, es rodeado por varias figuras que se tiran de los cabellos en señal de su dolor y sufrimiento.

Ambas obras, como vemos, ilustran vivamente la tendencia expresiva que caracterizó a la escultura funeraria del románico peninsular hispano y que constituyó el punto de partida para lo que sucedería en la escultura funeraria del arte gótico posterior⁴³⁶.

2. EL DOLOR FÍSICO

Ya hemos comentado, en la introducción previa al análisis de la representación artística del dolor, cómo en la iconografía románica el dolor “interno” o “espiritual” tuvo un desarrollo mayor que la plasmación gráfica del dolor físico.

No obstante, existen escenas y temas en los que el sufrimiento y el padecimiento por causas físicas estuvieron presentes. Los gestos realizados en estos casos presentan fuertes similitudes con los que hemos analizado en contextos de representación del dolor interno.

Una de las iconografías que más nos pueden llamar la atención son las escenas de parto. Al contrario de lo que sucedía en las imágenes que mostraban a la Virgen en la Natividad de Cristo, el arte de carácter profano sí representó, en ocasiones, el dolor de las mujeres parturientas. En el románico peninsular encontramos este tipo de escenas en los canecillos de varias iglesias. Así, en la iglesia cántabra de Cervatos encontramos dos ejemplos que presentan esta temática (**fig. 22**). En uno de los canecillos situados en el ábside nos encontramos la representación de una figura femenina, boca abajo, que se lleva las dos manos a la cara, adoptando el gesto claro de dolor. La causa de su dolor, su hijo, es representado en el momento mismo de su nacimiento; sale agarrándose con sus manos a las piernas de su madre. Un esquema iconográfico muy similar lo volvemos a encontrar, esta vez en una iglesia leonesa, en San Miguel de Corullón (lám. 24). También en un canecillo situado en el ábside se representó una escena de parto. A diferencia del ejemplo anterior, en este caso la madre aparece boca arriba y vestida, pero se lleva igualmente las manos a la cara

que nos ocupa pertenece al segundo de ellos, realizado ya en el siglo XIII. Sobre todo ello véase C. A. FERREIRA DE ALMEIDA, *História da arte em Portugal. O Românico*, Lisboa, 2001, pp. 165-6.

⁴³⁶ Ya en el siglo XIII, el sepulcro de Rodrigo Álvarez (+1232), en la catedral de León, presenta a varios personajes con actitudes parecidas a las que hemos comentado. Pero además, este sepulcro nos ofrece una inscripción en la que se introduce el llanto por el finado, elemento nuevo en las inscripciones de carácter funerario (*funera*) que, a partir de entonces, y ya en época gótica, vemos con cierta asiduidad. Sobre estos aspectos véase V. GARCÍA LOBO, “La catedral de León, centro de producción publicitaria”, *Actas del Congreso Internacional <La catedral de León en la Edad Media> celebrado en León entre el 7 y el 11 de abril de 2003*, León, 2004, pp. 59-75, especialmente p. 71.

haciendo alusión a su sufrimiento, mientras que la cabeza del niño asoma de la misma manera que lo hacía en Cervatos⁴³⁷.

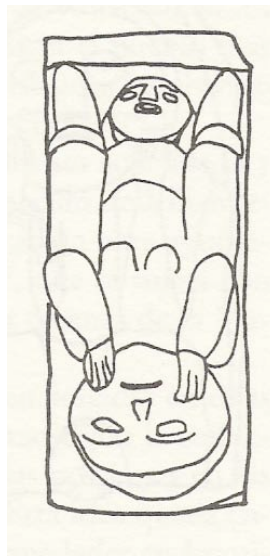


Fig. 22. Escena de parto.
Cervatos (Cantabria), canecillo, dibujo.
A. GÓMEZ GÓMEZ, *Op. cit.*, p. 94.

En el capitel izquierdo de la portada de la iglesia de Santiago en Carrión de los Condes encontramos otra escena en la que podemos identificar un gesto adoptado como signo de dolor físico (lám. 25). En él fue representada una prueba u ordalía. La figura que nos interesa analizar es un pequeño personaje, en un sudario, que es sostenido por otros dos personajes. Sobre esta figura aparece otra, hoy muy deteriorada, que le tira de los cabellos. Por esta razón, el pequeño personaje fue representado con la boca abierta, en claro signo de dolor, en este caso físico⁴³⁸. Se trata de lo que M. Moliner describe como “sensación que causa padecimiento en alguna parte del cuerpo”⁴³⁹.

Este gesto, el de abrir la boca, mucho más expresivo que el de llevarse la mano a la mejilla, lo encontramos ya en el arte antiguo, donde fue utilizado tanto para expresar dolor como el sentimiento contrario, la alegría⁴⁴⁰. El arte románico, sin

⁴³⁷ Ambos dibujos de los canecillos cántabro y leonés aparecen en el estudio sobre las representaciones del parto en el románico peninsular, realizado por A. GÓMEZ GÓMEZ, *Op. cit.*, pp. 94-95. Sobre la representación de San Miguel de Corullón véase COSMEN ALONSO, M. C., *Dos iglesias románicas del Bierzo. San Miguel y San Esteban de Corullón*, León, 1985, p. 95 y lám. 50.

⁴³⁸ Sobre la escena de este capitel y su interpretación iconográfica véase B. MARINÑO, “La portada de Santiago de Carrión de los Condes”, *Palencia en los siglos del Románico*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 63-64.

⁴³⁹ Véase p. 82 y n. 302.

⁴⁴⁰ H. Maguire cita el ejemplo de la cabeza de Alcyoneus en el altar de Pérgamo (Berlín, Staatlichen Museen),

embargo, lo utilizó únicamente como signo de dolor. Y como tal lo encontramos representado en una de las escenas más expresivas e impactantes, de dolor físico, de todo el románico de la Península Ibérica y, posiblemente, del arte románico europeo. Es, no obstante, una imagen de carácter religioso. Se trata de la escena en la que Pedro le corta la oreja a Malco en las pinturas del muro norte de la iglesia aragonesa de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés. Situada de perfil, la figura de Malco nos presenta un rostro desencajado por dolor: la boca totalmente abierta, las arrugas de la frente y varias líneas rojas que surcan su rostro, son gestos y rasgos faciales destinados a expresar, de manera viva, el dolor y sufrimiento de este personaje.

donde éste abre la boca, como implorando libertad a su captor. Sin embargo, la figura del joven Pan representado en el fresco de la basílica de Herculano (Nápoles, Museo Nazionale), el mismo gesto alude a un sentimiento de alegría. El cambio de significado del gesto viene dado, en estos casos, por el resto de gestos y expresiones faciales. Para este autor, la ambivalencia de esta actitud en el mundo antiguo no continuó en la tradición bizantina, en la que mantuvo siempre una connotación negativa, de dolor y sufrimiento. Sobre estos aspectos véase H. MAGUIRE, *Op. cit.*, p. 168.

IV. LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DEL GESTO

Como hemos señalado a lo largo de este trabajo, el gesto de llevarse la mano a la mejilla fue representado en situaciones, contextos e iconografías diferentes, así como adoptado por todo tipo de personajes, ya sea del mundo antiguo como medieval, del ámbito religioso como profano. Debido, precisamente, a esta pluralidad de significados, también lo podemos encontrar, en muchas ocasiones, en escenas y figuras en las que se hace difícil identificar su significado o en las que es utilizado simplemente como elemento decorativo. Esta situación pudo deberse a dos motivos, uno casual y otro intencionado.

En lo que se refiere a la representación en soporte escultórico, esta situación podría deberse al proceso complejo de elaboración de la obra⁴⁴¹. Hemos de tener en cuenta que primeramente se realizaba una planificación del programa y temas iconográficos a representar. Posteriormente éstos eran llevados a cabo por los artistas. En este punto, juegan un papel importante las plantillas, libros y hojas de modelos de las que se ayudaban los artistas a la hora de componer una escena. Por esta razón, muchas veces la representación de este gesto pudo estar influida por el modelo utilizado, estuviera o no acorde con el motivo representado. En tercer lugar se montaban las diferentes partes de la obra, momento que también podía dar lugar a la confusión o mala interpretación de los temas iconográficos.

⁴⁴¹ Un proceso similar, con variantes y detalles diferentes, podemos aplicarlo a obras en soporte pictórico, la miniatura y otras manifestaciones artísticas.

A todo ello debemos añadir, además, el devenir del tiempo y los avatares que éste impone a toda obra artística. Así, por ejemplo, en la portada de la fachada occidental de la iglesia de Santa María de Sangüesa se encuentra una figura suelta que está sentada y se lleva una mano a la mejilla (**lám. 26**). En un principio este personaje estaría inserto dentro de una escena o motivo determinado. Sin embargo, actualmente, esta figura, sacada de su contexto original, ha perdido el sentido y significado real de su actitud y de su gesto. Estaríamos, por tanto, ante lo que denominamos una descontextualización casual.

Como decimos, los avatares del tiempo son los responsables, en muchas ocasiones, de que las figuras y, por tanto, los gestos realizados por éstas, sean susceptibles de variadas, e incluso contradictorias, interpretaciones e identificaciones. Es éste el caso de una figura aislada del programa pictórico de San Clemente de Taüll, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Se trata de un personaje masculino, sedente, que se lleva la mano a la mejilla. No lleva ningún atributo ni inscripción, por lo que, tanto la identificación del personaje, como el significado concreto del gesto que realiza, se complican aún más. A ello hay que añadir que no se sabe el lugar exacto que ocupaba en el conjunto del programa iconográfico de Taüll, aunque sí es seguro que formaba parte de la decoración de uno de los dos arcos triunfales que precedían al ábside. El hecho de desmontar las pinturas de su lugar de origen, su traslado y posterior nuevo montaje en el museo catalán es la causa, probablemente, de la descontextualización y pérdida del significado original de este gesto⁴⁴². Esta situación, a su vez, ha motivado que las atribuciones, interpretaciones e identificaciones de esta figura hayan sido muy numerosas y hayan fluctuado en función de los estudios realizados. Dependiendo del significante, es decir, el personaje con el que se identifique a la figura, el gesto podrá aludir al sentimiento de dolor, al sueño, etc⁴⁴³.

⁴⁴² En el campo de la semiótica se suele señalar que un acto de comunicación verbal ha fallado cuando “el receptor no logra captar toda la información, el sentido completo, que el emisor pretendía transmitirle”. Véase S. GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, *Op. Cit.*, pp. 20-21. Si aplicamos esta concepción a nuestro ámbito de estudio, podríamos señalar que en este caso de comunicación visual, el receptor, es decir, el espectador actual de la obra, no es capaz de comprender el mensaje enviado por el emisor, es decir, el artista medieval.

⁴⁴³ Son muchos los personajes, siempre bíblicos, con los que se ha identificado a esta figura del conjunto leridano: Jacob, el rico Epulón en el infierno o Job son los principales. Un estudio reciente de Montserrat Pagès i Paretas ha comparado la representación de este personaje con otras dos obras del Pirineo catalán y basándose en los restos que se conservan de una inscripción defiende la hipótesis de que el personaje representado es Efraim, véase M. PAGÈS I PARETAS, “Sobre la identificació d’una figura aïllada de l’absis de Sant Climent de Taüll”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 4 (2000), pp. 105-112 e ID., “El valle de Boí. Historia y arte: sobre la construcción y decoración de sus iglesias románicas”, *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, 2004, pp. 97-99, especialmente p. 98.

Por otro lado, el proceso mediante el cual se identifica un personaje o una figura a partir del gesto que realiza, de los atributos que porta etc. lo encontramos ya en el mundo romano. Muchas de las esculturas griegas trasladadas a Roma fueron reinterpretadas, creándose toda una tradición oral que describía e inventaba leyendas en función de las nuevas interpretaciones e identificaciones de las figuras. Este fenómeno es lo que

Otra de las causas que puede originar la descontextualización casual de un gesto es el propio deterioro físico del material o soporte sobre el que está realizada una pieza. El desgaste por las inclemencias del tiempo o por la calidad del material empleado provocan, en muchas ocasiones, la difícil identificación del personaje y, por tanto, de su actitud. Un ejemplo de esta situación lo podemos encontrar en el relieve rectangular empotrado, a modo de tímpano, en el ábside del evangelio de la iglesia zamorana de San Cipriano (**lám. 27**). En el extremo izquierdo de este relieve podemos observar una figura masculina recostada, que se lleva la mano a la mejilla. Sin embargo, el deterioro de la piedra, así como la poca definición de la figura hacen difícil tanto su identificación, como el significado del gesto realizado⁴⁴⁴.

Existe, como avanzábamos al principio de este apartado, otro tipo de fenómeno de descontextualización, esta vez con un carácter más o menos intencionado. Se trata de aquellos ejemplos en los que modelos o plantillas con personajes que adoptaban este gesto fueron utilizados como motivos meramente ornamentales o decorativos. Ignorando deliberadamente su sentido original, fueron colocados en lugares en los que su significado perdía toda su esencia. Esta situación la podemos observar, principalmente, en canecillos y ménsulas⁴⁴⁵. Un ejemplo bien significativo aparece en uno de los canecillos situados en la iglesia burgalesa de Nuestra Señora la Antigua de Butrera (**lám. 28**). En éste, observamos una figura sedente que, de nuevo, inclina la cabeza y la apoya en la mano. Curiosamente, este personaje fue realizado siguiendo el mismo modelo que la figura de san José perteneciente al relieve de la Epifanía y situado en el interior de la misma iglesia⁴⁴⁶.

los antropólogos denominan *iconatropía* y que C. M. Keesling define como “a process by which oral traditions originate as explanations for objects that, through the passage of time, have ceased to make sense to their viewers”. Una forma de iconatropía sería la que malinterpreta la identidad, iconografía o localización de una escultura, imagen u obra de arte. Sobre este fenómeno en el mundo romano, así como su traslado a época actual véase C. M. KEESLING, “Misunderstood gestures: Iconatrophly and the Reception of Greek Sculpture in the Roman Imperial Period”, *Classical Antiquity*, 24.1 (2005), pp. 41-79.

⁴⁴⁴ Así, J. M. Rodríguez Montañés describe esta figura como “un personaje masculino recostado llevándose una mano a la sien, en actitud pensativa o adormilado (...). Como vemos, ante la dificultad de identificación del personaje, este autor propone un significado ambivalente para el gesto. De la misma manera, son varias las opciones que se han propuesto para interpretar la escena representada. Entre ellas el pasaje de las tres Marías ante el sepulcro (en ese caso, sólo se habrían representado dos de las tres mujeres) o la Ascensión de Cristo. Véase J. M. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, “Iglesia de san Cipriano”, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 370-380, especialmente 375-376.

⁴⁴⁵ J. M. Rodríguez señala que, en el arte románico, existieron gran cantidad de motivos cuya finalidad era únicamente decorativa, especialmente, en los canecillos. Sobre este aspecto véase J. M. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, “La iconografía en la escultura monumental románica burgalesa”, *El arte románico en territorio burgalés*, Burgos, 2004, p. 185.

⁴⁴⁶ I. M. Frontón señala la relación iconográfica de la figura representada en este canecillo y la de san José del capitel con escenas de la infancia de Cristo procedentes del claustro de Santo Domingo de Silos. Para esta autora, el artista sigue un modelo de gran pervivencia a lo largo de este período, pero que en este caso ha perdido ya su significado inicial. Sobre esto véase I. M. FRONTÓN SIMÓN, “La representación de la Natividad...”, p. 56.

Ante este hecho podemos subrayar dos aspectos: por un lado, la importancia que tuvieron, en esta época, los libros y plantillas de modelos, como acabamos de señalar. Por otro lado, la intencionalidad en la descontextualización de este gesto, utilizado como mero elemento decorativo.

V. CONCLUSIONES

El trabajo que hemos realizado se ha basado en el análisis de la iconografía del sueño, del dolor y otras manifestaciones semejantes, como la meditación. A ello debemos añadir el estudio de diversos textos literarios, patristicos y estéticos. Esto nos ha permitido llegar a algunas conclusiones que, en ningún caso, consideramos cerradas y que esperamos ampliar en futuros trabajos.

En primer lugar, observamos la existencia de un gesto, el de llevarse la mano a la mejilla, que, habiendo nacido en el mundo antiguo para la representación de determinados temas, fue heredado por los artistas del medievo. Éstos lo adaptaron y reformularon en función de sus necesidades y de la realización de otro tipo de temas iconográficos, basados e influenciados por otras fuentes, primordialmente de carácter religioso. Nos parece importante resaltar cómo este gesto, surgido en un período histórico concreto, no sólo pasa de un contexto a otro dentro de una misma cultura, sino que tiene la fuerza expresiva suficiente como para ser heredado por una cultura diferente, basada en parámetros, ideales y creencias de diversa índole.

En segundo lugar, hemos observado el gran desarrollo que adquirió el uso de este gesto en la iconografía románica europea en general, y en la hispana, que es la que más nos interesa, en particular. En suelo hispano, las peculiaridades propias del románico peninsular influyeron también en el uso y utilización de este gesto. Así por ejemplo, la presencia de la figura de José en las escenas de la Anunciación y la Epifanía o el gran desarrollo de la iconografía de la Epifanía en los tímpanos de gran cantidad de iglesias románicas hispanas de la segunda mitad del siglo XII

proporcionaron a los artistas la posibilidad de incluir en sus composiciones el gesto que hemos analizado. De la misma manera, la tendencia a la expresividad que caracterizó a la escultura funeraria del románico hispano permitió también la utilización frecuente de este gesto para expresar el dolor ante la muerte de un ser querido. De hecho, hemos de señalar que, aunque siempre se ha considerado la época gótica como paradigma de la expresión de sentimientos y emociones en el mundo medieval, lo cierto es que ya el arte románico comienza a desarrollar temas y escenas en los que la expresividad queda patente. Formando parte de éstos está presente, en gran cantidad de ocasiones, el gesto que hemos analizado.

La profusión de este gesto en el románico peninsular hispano queda patente, por ejemplo, en las arquivoltas de la portada monumental de la iglesia de Santo Domingo de Soria. Son cuatro las veces que aparece en esta obra. La figura de san José presenta esta actitud en dos momentos, en relación con la representación del sueño. Otra de las veces que aparece, también en el ciclo de la infancia, está ligada al sentimiento de dolor de una de las madres presentes en la matanza de los inocentes. El mismo significado, el de un dolor contenido, lo expresa la figura de Juan en la escena de la Crucifixión. La portada de la iglesia benaventana de San Juan del Mercado o la catedral de Santo Domingo de la Calzada son otros dos conjuntos hispanos en los que vemos varias veces la utilización de este gesto.

En tercer lugar, hemos podido comprobar las diferentes posibilidades de interpretación de este gesto. Éste se convierte, en muchos casos, en un elemento esencial y uno de los atributos que permite identificar una escena. Por ejemplo, en la escena de la Negación de Pedro, la presencia de la figura del gallo así como el gesto adoptado por la figura humana nos permiten identificar la imagen.

Sin embargo, el mismo gesto es utilizado para plasmar gráficamente un estado del ser humano, el sueño, y un sentimiento, el dolor, así como otros sentimientos afines. Además, fue adoptado por personajes y temas iconográficos procedentes de varios contextos, tanto religiosos como profanos. Esta diversidad y, en ocasiones, ambigüedad de significados y de significantes puede llegar a plantear problemas a la hora de identificar determinadas escenas o figuras y abre en gran manera el campo de la interpretación iconográfica. Así, por ejemplo, la utilización de este gesto en la plasmación gráfica de la parábola de las Vírgenes Necias puede ser interpretada como una alusión al sueño de las vírgenes o a la tristeza que les embarga al saber que no podrán acudir al encuentro del esposo.

El último paso en lo que respecta a la interpretación de gesto sería la pérdida completa de su significado original. Esta situación pudo deberse a dos motivos bien distintos; uno de ellos sería casual, como el paso del tiempo que influye en toda obra

artística o el traslado de las piezas a los museos actuales; el segundo sería intencionado, provocado por los propios artistas, que lo utilizarían como elemento puramente decorativo, ignorando su significado. En ambos casos podríamos hablar de la descontextualización del gesto.

VI. APÉNDICES

A. FUENTES NARRATIVAS

ARTEMIDORO DE DALDIS, *El libro de la interpretación de los sueños*, edición de M. Carmen Barrigón Fuentes y Jesús M. Nieto Ibáñez, Madrid, 1999.

ID., *La interpretación de los sueños*, introducción, traducción y notas de E. Ruiz García, Madrid, 1989.

Benedeit: Viaje de san Borondón. María de Francia: Purgatorio de san Patricio. Dos viajes al otro mundo, traductor J. Muela, Madrid, 2002.

La Biblia. Edición popular, Madrid, 1993.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *El Pedagogo*, introducción por Ángel Castiñeira Fernández, traducción y notas por Joan Sariol Díaz, Madrid, 1998.

Los Evangelios Apócrifos, edición crítica y bilingüe de A. de Santos Otero, Madrid, 1999.

Filóstrato el Viejo: Imágenes, Filóstrato el Joven: Imágenes, Calístrato: Descripciónes, edición a cargo de L. A. De Cuenca y M. A. Elvira, Madrid, 1993.

FULBERTUS CARNOTENSIS, *Sermones ad populum*, PL, 141, cols. 323B-324B.

GREGORIUS I, *Dialogi*, PL, vol. 77.

Historia Natural de Cayo Plinio Segundo, trasladada y anotada por el Doctor F. Hernández, Volumen IIa, Madrid, 1998.

Historias bizantinas de locura y santidad. Juan Mosco: El Prado. Leoncio de Neápolis: Vida de Simeón el Loco, introducción, traducción y notas de J. Simón Palmer, Madrid, 1999.

HOMERO, *Iliada*, edición y traducción de A. López Eire, Madrid, 1999.

ID., *Odisea*, edición y traducción de J. B. Bergua, Madrid, 1965.

HONORIUS DE AUTUN, *Speculum Ecclesiae*, PL, 172, cols. 992D-993D.

HROTHSWITA GANDERSHEIMENSIS, *Lapsus et conversio Theophili Vicedomini*, PL, 137, cols 1101D-1110D.

- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, edición bilingüe preparada por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, 2 vols., Madrid, 1983.
- JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, Introducciones, traducciones y notas de J. Zaragoza, Madrid, 1993.
- JUAN DE SALISBURY, *Policraticus*, edición de M. Á. Ladero Quesada, Madrid, 1983.
- LACTANCIO, *Instituciones Divinas*, introducción, traducción y notas de E. Sánchez Salor, Madrid, 1990.
- LUCAS DE TUY, *Milagros de san Isidoro*, traducción de Juan de Robles (1525), reedición preparada por A. Viñayo y J. M. Martínez, León, 1992.
- MACROBIO, *Comento al <Somnium Scipionis>*, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di M. Regali, Pisa, 1983.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, edición de J. A. Enríquez y E. L. Jungl, Madrid, 1994 (primera edición de 1963).
- PLATÓN, *El banquete*, traducción y presentación de L. Gil, Barcelona, 1991.
- Quintiliano de Calaborra. Obra completa*, edición de A. Ortega Carmona, 5 vols., Salamanca, 2000.
- Relato de cómo se construyó Santa Sofía. Según la descripción de varios códices y autores* (editados por J. M. Egea), Granada, 2003.
- TERTULIANO, *De Anima* (ed. J. H. Waszink), en *Quinti Septimi Florentis Tertulliani Opera*, Pars II Opera Montanistica, Turnholti, 1954, pp. 779- 869.
- ID., *De Carne Christi* (ed. Aem. Kroymann), en *Quinti Septimi Florentis Tertulliani Opera*, Pars II Opera Montanistica, Turnholti, 1954, pp. 871-918.
- Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, edición de V. Cirlot, Madrid, 1997.

B. BIBLIOGRAFÍA

- ABAJO VEGA, N., “Arte románico y teatro litúrgico: las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía”, *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), pp.111-131.
- AL-HAMDANI, B., “The Genesis scenes in the Romanesque frescoes of Bagüés”, *Cahiers Archéologiques*, 23 (1974), pp. 169-194.
- ALCOY, R., voz “Plainte”, *Dictionnaire critique d’iconographie occidentale* (Dirigido por X. Barral i Altet), Rennes, 2003, pp. 684-686.
- ALDRETE, G. S., *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, Baltimore-London, 1999.
- ALONSO ÁLVAREZ, R., “Arca santa o arca de las reliquias”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición celebrada en la Real Colegiata de San Isidoro de León del 18 de diciembre al 28 de febrero de 2001, vol. I, León, 2001, pp. 398-400.
- ALTHOFF, G., “Herrschaftsausübung durch symbolisches Handeln oder : Möglichkeiten und Grenzen der herrschaft durch Zeichen”, *Atti delle LII Settimane di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull’alto Medioevo : Comunicare e significare nell’alto Medioevo, 15-20 aprile 2004*, tomo primo, Spoleto, 2005, pp. 367-393.
- ID., *Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter*, Darmstadt, 2003.
- ID., *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*, Darmstadt, 1997.
- ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, M. J., *La escultura románica en piedra en la Rioja Alta*, Logroño, 1978.
- ARAGONÉS ESTELLA, E., “La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico”, *Príncipe de Viana*, 213 (1998), pp. 103-143.
- ASCHER, Y., “Form and content in some roman reclining effigies from the early sixteenth century”, *Gazette des Beaux-Arts*, 144^e année (2002), pp. 315-330.

- Atti delle LII Settimane di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo : Comunicare e significare nell'alto Medioevo*, 15-20 aprile 2004, 2 vols., Spoleto, 2005.
- AZCÁRATE LUXÁN, M., *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*, Segovia, 2002.
- BAKEWELL, G. W. y SICKINGER, J. P. (eds.), *Gestures. Essays in ancient history, literature and philosophy presented to Alan L. Boegehold*, Oxford, 2003.
- BANGO TORVISO, I., "Arca moderna con los marfiles originales de san Millán de la Cogolla", *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición celebrada en Baluarte, Pamplona, del 26 de enero al 30 de abril de 2006, vol. I, Pamplona, 2006, pp. 307-351.
- ID., *La cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Madrid, 2000.
- ID., "Crismera", *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición celebrada en Baluarte, Pamplona, del 26 de enero al 30 de abril de 2006, vol. I, Pamplona, 2006, pp. 83-87.
- ID., "Cubierta de evangelario de la reina Felicia", *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición celebrada en Baluarte, Pamplona, del 26 de enero al 30 de abril de 2006, vol. I, Pamplona, 2006, pp. 292-296.
- ID., "Sobre el origen de la prosquinesis en la epifanía a los magos", *Trazza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología. Arte y literatura*, 7 (1978), 25-39.
- BARASCH, M., *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York, 1976.
- BASCHET, J., "Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada", *Relaciones* 77, XX (1999), pp. 51-101.
- BEAUDEQUIN, G., "Les representations sculptées de l'Adoration des Mages dans l'ancien diocèse d'Autun à l'époque romane", *Cahiers de civilisation médiévale*, 4 (1960), pp. 479-489.
- BEC, P., "La douleur et son universe poétique chez Bernard de Ventadour", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 4 (1968), pp. 545-571.
- BECKWITH, J., *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, 1997.

- BESERAN I RAMÓN, P., voz “Prophètes”, *Dictionnaire critique d’iconographie occidentale* (dirigido por X. Barral i Altet), Rennes, 2003, pp. 706-709.
- BIALOSTOCKI, J., *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973.
- ID., “Los <temas de encuadre> y las imágenes arquetipo”, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, pp. 111-124.
- BONATZ, D., DOMINICUS, B. y HURSCHMANN, R., voz “Gestures”, *Brill’s Encyclopaedia of the Ancient World*, vol. 5, Leiden-Boston, 2004, cols. 828-832.
- BRAVO GARCÍA, A., “Sueños y visiones entre los cristianos bizantinos”, *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana* (coord. Ramón Teja), Aguilar de Campoo, 2002, pp. 115-144.
- BRAVO JUEGA, M. I. y MATESANZ VERA, P., *Los capiteles del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986.
- BRILLIANT, R., *Gesture and Rank in roman art: the use of gestures to denote status in roman sculpture and coinage*, New Haven, 1963.
- BURMEISTER, A. et alii, *Suisse Romane*, Yonne, 1967.
- La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000.
- CABROL, F. y LECLERCQ, H., *Dictionnaire D’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, vol. 1, Paris, 1934.
- CAHN, W., *A survey of manuscripts illuminated in France. Romanesque Manuscripts. The twelfth century*, 2 vols., London, 1996.
- CALZADA, J. J., “El maestro de la Anunciación y su influencia en le románico burgalés”, *Silos. Un milenio*, Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos, vol. IV: Arte (Dirigido por Alberto C. Ibáñez Pérez), Abadía de Silos, 2003, pp. 579-592.

- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D. y TEIJEIRA PABLOS, M. D., “La iconografía del Árbol de Jessé en la catedral de León”, *Boletín del Museo e Instituto <Camón Aznar>*, 54 (1993), pp. 69-86.
- CAMPS I SÒRIA, J. y TRULLÉN I THOMÀS, J. M., “Tallas del Descendimiento de Erill la Vall”, *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, 2004, pp. 115-116.
- CANELLAS LÓPEZ, A. y SAN VICENTE, A., *Aragon romane*, Yonne, 1971.
- CARTY, C. M., “Dream images, memoria, and the Heribert Shrine”, *Memory and the Medieval Tomb*, edited by Elizabeth Valdez del Alamo with Carol Stamatis Pendergast, Cambridge, 2000, pp. 227-247.
- ID., “The Role of Gunzo’s Dream in the Building of Cluny III”, *Gesta*, XXVII/1-2 (1988), pp. 113-123.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, 1998.
- ID., “Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore-de-León et Saint-Étienne-de-Ribas-de-Sil”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 35 (2003), pp. 27-49.
- CHASTEL, A., “El arte del gesto en el Renacimiento”, *El gesto en el arte*, Madrid, 2004, pp. 13-48.
- ID., *El gesto en el arte*, Madrid, 2004.
- CLAVERIA NADAL, M., “El sarcófago romano. Cuestiones de topología, iconografía y centros de producción”, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción* (eds. J. M. Noguera Celdrán y E. Conde Guerra), Actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000, Murcia, 2001, pp. 19-50.
- Codex Biblicus Legionensis: Veinte Estudios*, León, 1999.
- COOMARASWAMY, A. K., “The Tree of Jesse and indian parallels or sources”, *The Art Bulletin*, XI (1929), pp. 217-220.
- O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval* (coordenação de A. I. Buescu, J. Silva de Sousa y M. A. Miranda), Lisboa, 2006.

- CORTÉS ARRESE, M., “Acerca de las visiones y sueños en el arte bizantino”, *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana* (coord. Ramón Teja), Aguilar de Campoo, 2002, pp. 145-162.
- COSMEN ALONSO, M. C., *Dos iglesias románicas del Bierzo. San Miguel y San Esteban de Corullón*, León, 1985.
- ID., “Una posible lectura iconográfica de la portada llamada del Perdón: Iglesia de Santiago de Villafranca del Bierzo”, *Astorica*, Año XIX, 21 (2002), pp. 93-110.
- A Cultural History of Gesture. From Antiquity to Present Day* (edited by Jan Bremmer and Herman Roodenburg), Cambridge, 1991.
- CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942.
- CUTLER, A., “The Mother of God in ivory”, *Mother of God. Representations of the Virgin in byzantine art*, Athens, 2000, pp. 167-175.
- DECTOT, X., “La iconografía monumental de la Pasión entre los siglos XI y XIII”, *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, 2004, pp. 110-112.
- DEUHLER, F., “The artists of the Ingeborg Psalter”, *Gesta*, IX/2 (1970), pp. 57-58.
- DÍAZ-CORRALEJO, V., *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, 2004.
- DÍAZ Y DÍAZ, M.C., “Copia del Códice Calixtino”, *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura a la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 401-403.
- DÍAZ GARCÍA, J., “Iconografía y devoción al crucificado”, *Orígenes. Arte y cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Oviedo, 1993, pp. 379-382.
- Diccionario razonado del Occidente Medieval* (Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt eds.), Madrid, 2003.
- Dictionnaire Critique d'Iconographie Occidentale* (Dirigido por X. Barral i Altet), Rennes, 2003.
- DODWELL, C. R., *Anglo-Saxon gestures and the Roman stage*, Cambridge, 2000.

- DOMINGO PÉREZ-UGENA, M. J., *Bestiario en la escultura de las iglesias románicas de la provincia de A Coruña. Simbología*, A Coruña, 1998.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., “El árbol de Jesé de la catedral de Pamplona y su carácter trinitario”, *V Simposio bíblico español: La Biblia en el arte y la literatura*, celebrado en la universidad de Pamplona en septiembre de 1997, Valencia-Pamplona, 1999, pp. 187-206.
- ID., “La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las Cantigas de santa María”, *Cursos de Verano de El Escorial: El scriptorium Alfonsí: de los libros de Astrología a las “Cantigas de santa María”* (coord. Jesús Montoya Martínez y Ana Domínguez Rodríguez), Madrid, 1999, pp. 173-214.
- DONOVAN, R. B., *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, 1958.
- DURLIAT, M., *El arte románico*, Madrid, 1992.
- ELVIRA BARBA, M. A., *El arte griego III*, Madrid, 1999.
- Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, 1998.
- ESCRIBANO PAÑO, V., “La primera visión de Constantino (310)”, *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana* (coord. Ramón Teja), Aguilar de Campoo, 2002, pp. 83-94.
- ESPAÑOL BERTRÁN, F., “Los Descendimientos hispanos”, *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma* (a cura di Giovanna Saporì, Bruno Toscano), Milano-Perugia, 2004, pp. 511-554.
- ID., *Sant Benet de Bages*, Barcelona, 2001.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., “Aproximación a la estética de las miniaturas del códice”, *Codex Biblicus Legionensis: Veinte Estudios*, León, 1999, pp. 161-174.
- ID., “Estructura y simbolismo de la capilla palatina y otros lugares de peregrinación: los ejemplos asturianos de la Cámara Santa y las ermitas del Monsacro”, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media. Actas del Congreso Internacional, Oviedo, 3-7 diciembre, 1990*, Oviedo, 1993, pp. 336-397.
- ID., “Héroes y arquetipos en la iconografía medieval”, *Los Héroes Medievales. Cuadernos del Cemyr*, 1 (1993), pp.13-52.

- ID., “La iconografía isidoriana en la Real Colegiata de San Isidoro de León”, *Pensamiento Medieval Hispano. Homenaje a Horacio Santiago Otero*, Madrid, 1998, pp. 141-181.
- ID., “Magia y medicina en el mundo medieval a través de las imágenes”, *Ciencia y magia en la Edad Media. Cuadernos del Cemyr*, 8 (2000), pp. 73-128.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, C., MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2002.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, S., “Caballos del cortejo de los Magos”, *Luces de Peregrinación*, catálogo de la exposición celebrada en Madrid (diciembre 2003-marzo 2004) y Santiago de Compostela (abril-junio 2004), Santiago, 2003, pp. 189-190.
- ID., “Epifanía”, *Luces de Peregrinación*, catálogo de la exposición celebrada en Madrid (diciembre 2003-marzo 2004) y Santiago de Compostela (abril-junio 2004), Santiago, 2003, pp. 192-196.
- ID., *San Esteban de Ribas de Miño: los talleres de filiación mateana*, Lugo, 2004.
- FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “Las biblias del siglo X al XIII en el reino de Navarra”, *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición celebrada en Baluarte, Pamplona, del 26 de enero al 30 de abril de 2006, vol. 1, Pamplona, 2006, pp. 447-478.
- FERREIRA DE ALMEIDA, C. A., *História da arte em Portugal. O Românico*, Lisboa, 2001.
- FIRTH, R., “Postures and gestures of Respect”, *Echanges et Communications. Mélanges offertes à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire* (ed. Jean Pouillon and Pierre Maranda), The Hague, 1970, pp. 188-209.
- Fragments for a History of the Human Body* (edited by Michel Feher with Ramona Naddaff and Nadia Tazi), 3 vols., Urzone, 1989.
- FRANCO MATA, A., “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”, *De Arte*, 2 (2003), pp. 47-76.
- FRAZER, G., *El Folklore en el Antiguo Testamento*, México, 1981.

- FRAZER, M., "Byzantine art and the West", *The Year 1200. II, A Background Survey: published in conjunction with the centennial exhibition at The Metropolitan Museum of Art: February 12 through May 10*, New York, 1970, pp. 185-231.
- FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes*, Madrid, 1989.
- FRONTÓN SIMÓN, I. M., "Un ciclo de Navidad de impronta silense en la iglesia de San Juan de Ortega (Burgos)", *Homenaje al profesor Dr. D. José María Azcárate Ristori, Anales de Historia del Arte* 4, 1993-94, pp. 405-417.
- ID., "La representación de la Natividad en la escultura románica: un ejemplo de la irradiación silense por la periferia castellana", *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte (CEHA), Cáceres 1990*, t. I, Mérida, 1992, pp. 55-61.
- FRUGONI, C., "La grammatica dei gesti. Qualche riflessione", *Atti delle LII Settimane di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo: Comunicare e significare nell'alto Medioevo, 15-20 aprile 2004*, vol. II, Spoleto, 2005, pp. 895-937.
- GALVÁN FREILE, F., "Origen y difusión del modelo iconográfico de la Virgen Eleusa en la Península Ibérica", *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 125-137.
- GARCÍA GUINEA, M. Á., *El Románico en Santander*, 2 vols., Santander, 1979.
- GARCÍA LOBO, V., "La catedral de León, centro de producción publicitaria", *Actas del Congreso Internacional <La catedral de León en la Edad Media> celebrado en León entre el 7 y el 11 de abril de 2003*, León, 2004, pp. 59-75.
- GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Tours, 1995.
- ID., *Le langage de l'image au Moyen Âge II. Grammaire des gestes*, Paris, 2003.
- ID., "Les situations, les positions et les gestes figurant de passé", *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnique médiévale* (ed. B. Roy et P. Zumthor), Montreal, 1985, pp. 185-209.
- GAYA NUÑO, J. A., "Tímpanos románicos españoles", *Goya*, 43-45 (1961), pp. 32-43.

- GIL FERNÁNDEZ, L., “Los ensueños de griegos y romanos: esbozo de tipología cultural”, *Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana* (coord. Ramón Teja), Aguilar de Campoo, 2002, pp. 11-27.
- ID., *Oneirata. Esbozo de oniro-tipología cultural grecorromana*, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.
- GOMBRICH, E., “Acción y expresión en el arte occidental”, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, 2000, pp. 78-104.
- ID., “Gesto ritualizado y expresión en el arte”, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, 2000, pp. 63-77.
- ID., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, 2000.
- GÓMEZ GÓMEZ, A., “La iconografía del parto en el arte románico hispano”, *Príncipe de Viana*, 213 (1998), pp. 79-101.
- GRAF, F., “Gestures and conventions : the gestures of Roman actors and orators”, *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day* (edited by Jan Bremmer and Herman Roodenburg), Cambridge, 1991, pp. 36-58.
- GRAU LOBO, L. A., “La portada meridional de San Juan de Mercado”, *Brigecio* 3 (1993), pp. 129-152.
- GRIVOT, D. y ZARNECKI, G., *Gislebertus Sculptor of Autun*, London, 1961.
- GRODECKI, L., *Le Moyen Âge retrouvé. De l'an Mil a l'an 1200*, Paris, 1986.
- GUERRA, M., *Simbología románica*, Madrid, 1993.
- GUERRERO LOVILLO, J., “Sobre el origen indio del Árbol de Jesé”, *Archivo Español de Arte*, XVII (1944), pp. 330-333.
- GUIANCE, A., *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, 1998.
- GUIDORIZZI, G., “Ikonographische und literarische Modelle der Traumdarstellung in der Spätantike”, *Träume im Mittelalter. Ikonologischen Studien*

- (herausgegeben von A. Paravicini Bagliani und G. Stabile), Stuttgart, 1989, pp. 241-249.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S., *Introducción a la Semántica Funcional*, Madrid, 1989.
- HANSON, J. S., “Dreams and Visions in the Graeco-Roman World and Early Christianity”, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.23.2. *Vorkonstantinisches Christentum: Verhältnis zu römischem Staat und Heidnischer Religion* (herausgegeben von W. Haase), Berlin-New-York, pp. 1395-1427.
- Historia del arte español. Vol. IV: La época de los monasterios. La plenitud del románico* (dirigida por J. Sureda), Barcelona, 1995.
- JOVER HERNANDO, M., “Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra”, *Príncipe de Viana*, 180 (1987), pp. 7-40.
- KATZENELLENBOGEN, A., *Allegories of Virtus and Vices in Medieval Art*, New York, 1964.
- KEESLING, C. M., “Misunderstood gestures: Iconatropy and the Reception of Greek Sculpture in the Roman Imperial Period”, *Classical Antiquity*, 24.1 (2005), pp. 41-79.
- KESSLER, H. L., “*Hic homo formatur*: the Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles”, *The Art Bulletin*, 53 (1971), pp. 143-60.
- ID., voz “Modello”, *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VIII, Roma, 1998, pp. 491-495.
- KINGSLEY PORTER, A., “Spain or Toulouse? and other questions”, *The Art Bulletin*, 7 (1924), pp.3-25.
- ID., *Spanish romanesque sculpture*, New York, 1969.
- KITZINGER, E., “The Hellenistic Heritage in byzantine Art”, *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), pp. 97-115.
- ID., “Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art”, *Cahiers Archéologiques*, 36 (1988), pp. 51-73.
- KRAGELUND, P., “Dreams, Religion and Politics in Republican Rome”, *Historia*, 50.1 (2001), pp. 53-95.

- LABANDE-MAILFERT, Y., “La douleur et la mort dans l’art des XIIe et XIIIe siècles”, *Études d’Iconographie Romane et d’Histoire de l’Art*, Société d’Études Médiévales, Poitiers, 1982.
- LAPOSTOLLE, C., voz “Albero di Iesse”, *Enciclopedia dell’arte medievale*, vol. I, Roma, 1991, pp. 308-313.
- LAUER, R., “Dreikönigenschrein”, *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Köln, 1985, pp. 216-224.
- LE GOFF, J., *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*, Madrid, 1983.
- ID., voz “Sueños”, *Diccionario razonado del Occidente Medieval* (eds. Jacques Le Goff y Jean Claude Schmitt), Madrid, 2003, pp. 751-763.
- LE GOFF, J.-TRUONG, N., *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Mayenne, 2003.
- LECLERCQ, H., voz “Ampoules”, *Dictionnaire D’Archéologie Chrétienne et de Liturgie* (eds. F. Cabrol y H. Leclercq), vol 1-II, Paris, 1934, cols. 1735-1745.
- ID., voz “Monza”, *Dictionnaire D’Archéologie Chrétienne et de Liturgie* (eds. F. Cabrol y H. Leclercq), vol. 11- II, Paris, 1934, cols. 2749-2784.
- Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg am Brisgau, 1972.
- Luces de Peregrinación*, catálogo de la exposición celebrada en Madrid (diciembre 2003-marzo 2004) y Santiago de Compostela (abril-junio 2004), Santiago, 2003.
- MAGUIRE, H., “The depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art”, *Dumbarton Oak Papers*, 31 (1977), pp. 125-174.
- MAKSIMOVIC, J., “Le relief de Zadar, son modèle en ivoire et quelques questions de la sculpture préromane”, *Recueil de Travaux de l’Institut d’études byzantines*, 7 (1961), pp. 85-94.
- MÂLE, E., *L’art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l’iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d’inspiration*, Paris, 1948.
- MALINGRE RODRÍGUEZ, A. M., *Monasterio de San Pedro de Rocas. Pisamos tierra de monjes*, León, 2001.

- Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición celebrada en la Real Colegiata de San Isidoro de León del 18 de diciembre al 28 de febrero de 2001, 2 vols., León, 2001.
- MARIÑO, B., “La portada de Santiago de Carrión de los Condes”, *Palencia en los siglos del Románico*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 51-69.
- MELERO MONEO, M., “Aspectos iconográficos del claustro de San Juan de la Peña: reconstrucción del programa de caída y redención”, *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 285-311.
- ID., “El llamado taller de San Juan de la Peña, problemas planteados y nuevas teorías”, *Locvs Amoenvs*, I (1995), pp. 47-60.
- MIRANDA, M. A., *A iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo Antonio*, Lisboa, 1996.
- MOLINER, M., *Diccionario del uso del Español*, 2 vols., Madrid, 1983.
- MORALEJO, S., “El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, vol. II, Santiago, 2004, pp. 113-120.
- ID., “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca”, *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudio. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, vol. I. Santiago, 2004, pp. 89-100.
- ID., “Escultura gótica en Galicia (1200-1350)”, *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudio. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, vol. I. Santiago, 2004, pp. 71-84.
- ID., *Iconografía gallega de David y Salomón*, Santiago, 2004.
- ID., “¿Raimundo de Borgoña (+1107) o Fernando Alfonso (+1214)? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, vol. II, Santiago, 2004, pp. 173-182.

- ID., “La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, vol. I, Santiago, 2004, pp. 279-288.
- ID., “De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l’escultura del claustre romànic de Santa María de Solsona”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, vol. II, Santiago, 2004, pp. 101-112.
- I mosaici di San Marco* (a cura di B. Bertoli), Milano, 1986.
- Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Benaki Museum, Athens, 2000.
- MUNDÓ, A. M., *Les Bibles de Ripoll III. Estudi dels Ms. Vaticà, lat. 5749 i París, BNF, lat. 6*, Città del Vaticano, 2002.
- MURRAY JONES, P., *Medieval medicine in illuminated manuscripts*, London, 1998.
- NARKISS, B., “The sign of Jonah”, *Gesta*, XVIII/1 (1979), pp. 63-76.
- NOGUERA CELDRÁN, J. M., “<Las musas de Murcia>.A propósito de dos sarcófagos romanos de edad tetrárquica reutilizados en el siglo XVI en la catedral de Cartagena (Murcia)”, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción* (eds. J. M. Noguera Celdrán y E. Conde Guerri), Actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000, Murcia, 2001, pp. 175-255.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., “Del mundo de la fe al mundo de los sentidos (siglos XII-XIII)”, *Vida y peregrinación*, Logroño, 1993, pp. 151-168.
- ID., *Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral compostelana*, Santiago de Compostela, 1999.
- ID., *El refectorio del Palacio de Gelmírez*, Santiago de Compostela, 1998.
- OAKESHOTT, W., *Sijena. English romanesque paintings in Spain and the artists of the Winchester Bible*, London, 1972.
- Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, Catálogo de la exposición celebrada en París, Musée national du Moyen Âge, del 14 de septiembre al 2 d

enero de 2005 y en Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, del 18 de enero al 20 de marzo de 2005, Barcelona, 2004.

OCÓN ALONSO, D., “Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana del último cuarto del siglo XII”, *II Curso de Cultura Medieval “Alfonso VIII y su época”*, Aguilar de Campoo, 1-6 Octubre 1990, pp. 307-320.

ID., “Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al 1200”, *El románico en Silos. IX Centenario de la Consagración de la Iglesia y el Claustro 1088-1988*, Abadía de Silos, 1990, pp. 501-510.

ID., *Tímpanos románicos españoles: reinos de Navarra y Aragón*, 2 vols. Madrid, 1987.

ORCÁSTEGUI GROS, M. C., “La preparación del largo sueño y su recuerdo en la Edad Media. El rey de Aragón ante la muerte: del testamento a la crónica”, *Muerte, religiosidad y cultura popular* (Eliseo Serrano Martín ed.), Zaragoza, 1994.

Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, 3 vols., Köln, 1985.

PAGÈS I PARETAS, M., “Sobre la identificació d'una figura aïllada de l'absis de Sant Climent de Taüll”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2000), pp. 105-112.

ID., “El valle de Boí. Historia y arte: sobre la construcción y decoración de sus iglesias románicas”, *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, 2004, pp.97-99.

Palencia en los siglos del Románico, Aguilar de Campoo, 2002.

PALOL, P., *El Tapís de la Creació de la Catedral de Girona*, Barcelona, 1986.

PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte Occidental*, Madrid, 1988.

ID., *Tomb sculpture: its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, London, 1964.

Patrimonio Histórico-Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez, 3 vols., Santiago, 2004.

POVEDA NAVARRO, A. M., “El sarcófago del ciclo de Jonás de Elda y su contexto histórico-artístico”, *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su*

- típología, iconografía y centros de producción* (eds. J. M. Noguera Celdrán y E. Conde Guerri), Actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000, Murcia, 2001, pp. 283-299.
- POYATOS, F., *La comunicación no verbal*, 3 vols., Madrid, 1994.
- POZA YAGÜE, M., “El arca-relicario de San Millán de la Cogoya”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición celebrada en la Real Colegiata de San Isidoro de León del 18 de diciembre al 28 de febrero de 2001, León, 2001, vol. I, pp. 393-398.
- ID., “Un itinerario para un taller: el papel de la girola calceatense en la evolución de la escultura hispana del último tercio del siglo XII”, *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, del 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 335-354.
- ID., “Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del <Árbol de Jesé> en el tardorrománico hispano: particularidades iconográficas”, *Archivo Español de Arte*, 295 (2001), pp. 301-313.
- QUENTEL-TOUCHE, C., voz “Douleur”, *Dictionnaire critique d’iconographie occidentale* (Dirigido por X. Barral i Altet), Rennes, 2003, pp. 273-277.
- QUINTANA DE UÑA, M. J., “Los ciclos de la Infancia en la escultura monumental románica en Navarra”, *Príncipe de Viana*, 181 (1987), pp. 269-297.
- QUIÑONES, A. M., “La ermita de los Mártires de Garray”, *Celtiberia*, XXXIII, 66 (1983), pp. 217-231.
- RÉAU, L., *Iconographie de l’art chrétien*, París, 1957.
- Reconstrucción del coro pétreo del maestro Mateo* (dirigido por R. Otero Túñez y R. Yzquierdo Perrín), Santiago de Compostela, 1999.
- La Ribeira Sacra. Esencia de espiritualidad en Galicia*, catálogo de la exposición celebrada en Lugo (abril-junio 2004) y Orense (julio-agosto 2004).
- RODRIGO ESTEVAN, M. L., *Testamentos medievales aragoneses. Ritos y actitudes ante la muerte (siglo XV)*, Zaragoza, 2002.

- RODRÍGUEZ GERVÁS, M. J., “Los sueños de Constantino en autores paganos y cristianos”, *Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano* (Antigüedad Cristiana 7), Murcia, 1990, pp. 143-150.
- RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., “La iconografía en la escultura monumental románica burgalesa”, *El arte románico en territorio burgalés*, Burgos, 2004, pp. 183-198.
- ID., “Iglesia de San Cipriano”, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora* Aguilar de Campoo, 2002, pp. 370-380.
- El románico en Silos. IX Centenario de la Consagración de la Iglesia y el Claustro 1088-1988*, Abadía de Silos, 1990.
- ROSS, D. J. A., “A late twelfth-century artist’s pattern-sheet”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV (1962), pp. 119-128.
- ROUSSET, P., “Recherches sur l’émotivité à l’époque romane”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1 (1959), pp. 53-67.
- RUIZ EZQUERRO, J. J., “Silos y el románico rural soriano: Villasayas, Barca y Torreandaluz”, *El Románico de Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, 1990, pp. 565-574.
- ID., “Los tímpanos románicos sorianos”, *Celtiberia*, XXXV, 69 (1985), pp. 35-54.
- RUTSCHOWSCAYA, M. H., “The Mother of god in coptic textiles”, *Mother of God. Representations of the Virgin in byzantine art*, Athens, 2000, pp. 219-225.
- SAINZ MAGAÑA, E., “Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo (Soria)”, *Celtiberia*, XXXIII, 66 (1983), pp. 363-372.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca en Santa María la Real de Nájera”, *Lecturas de Historia del Arte*, 2 (1990), pp. 206-214.
- ID., voz “Geste”, *Dictionnaire critique d’iconographie occidentale* (dirigido por X. Barral i Altet), Rennes, 2003, pp. 410-411.
- Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición celebrada en Baluarte, Pamplona, del 26 de enero al 30 de abril de 2006, Pamplona, 2006.

- Santiago, camino de Europa. Culto y cultura a la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993.
- SANZ, M. J., “Algunas representaciones del Árbol de Jesé, durante el siglo XVI, en Sevilla y su antiguo reino”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* II, 4 (1989), pp. 120-127.
- El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción* (eds. J. M. Noguera Celdrán y E. Conde Guenni), Actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000, Murcia, 2001.
- SAUSSURE, F. de, *Curso de lingüística general*, Oviedo, 2002.
- SAXL, F., “Elementos paganos y judíos en la escultura cristiana primitiva”, *La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre el ente occidental*, Madrid, 1989, pp. 48-58.
- SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, 2 vols., London, 1972.
- SCHLUNK, H., “Die Sarkophage von Ecija und Alcaudete”, *Madridrer Mitteilungen*, 3 (1962), pp. 119-151.
- SCHMITT, J. C., *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, s.l., 2002.
- ID., “The Ethics of Gesture”, *Fragments for a History of the Human Body* (edited by Michel Feher with Ramona Naddaff and Nadia Tazi), Part Two, Urzone, 1989, pp. 128-147.
- ID., voz “Gesti”, *Enciclopedia dell’arte medievale*, vol. VI, Roma, 1995, pp. 588-598.
- ID., “Hildegarde de Bingen ou le refus du rêve”, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, s.l., 2002, pp. 323-344 (se trata de una reimpresión de “Hildegard von Bingen oder die Zurückweisung des Traums”, A. HAVERKAMP, *Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld*, Internationaler wissenschaftlicher Kongress zum 900jährigen Jubiläum, 13.-19. September 1998, Bingen am Rhein, Mainz, 2000, pp. 351-373).
- ID., “L’iconographie des rêves”, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, s.l., 2002, pp. 297-321 (se trata de una reimpresión de “Bildhaftes Denken: die Darstellung biblischer Träume in mittelalterlichen

- Handschriften”, A. Paravicini Bagliani y G. Stabile (eds.), *Träume im Mittelalter. Ikonologischen Studien*, 1989, pp. 9-29).
- ID., voz “Imágenes”, *Diccionario Razonado del Occidente Medieval* (eds. Jacques le Goff y Jean-Claude Schmitt), Madrid, 2003, pp. 364-373.
- ID., *La raison des gestes dans l’Occident medieval*, París, 1990.
- SETTIS, S., “Immagini della meditazione, dell’ incertezza e del pentimento nell’ arte antica”, *Prospettiva*, 2 (1975), pp. 4-18.
- SHORR, D. C., “The Mourning Virgin and Saint John”, *The Art Bulletin*, XXII (1940), pp. 61-69.
- SICART, Á., “La figura de Santiago en los textos medievales”, *Atti del Convegno Internazionale di Studi. Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea*, Perugia, 1985, pp. 271-286.
- ID., “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media”, *Compostellanum*, 1-2 (1982), pp. 11-33.
- ID., *Las pinturas de Sijena*, Madrid, 1991.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, S., “La escultura funeraria en el románico español”, *Hispania cristiana: Estudios en honor del prof. D. José Orlandis Rovira en su septuagésimo aniversario*, Pamplona, 1988, pp. 323-350.
- ID., “La iconografía de la Biblia de San Isidoro de León (Cod. 2) Año 960”, *Codex Biblicus Legionensis: Veinte Estudios*, León, 1999, pp. 187-206.
- SILVESTRE, H., “Note sur la survie de Macrobe au Moyen Âge”, *Classica et Mediaevalia*, 24 (1963), pp. 170-80.
- ST. CLAIR, A., “The visit to the tomb: Narrative and liturgy on three early christian pyxides”, *Gesta*, XVIII/1 (1979), pp. 127-135.
- STORCH DE GRACIA, J., *El arte griego I*, Madrid, 1999.
- Sueños, ensueños y visiones en la Antigüedad pagana y cristiana*, Aguilar de Campoo, 2002.
- THIERRY, N., “Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce: Açikel Aga Kilisesi (Église de l’aga a la main ouverte)”, *Cahiers Archéologiques*, 18 (1968), pp. 33-69.

- THIERRY, N. et M., "Ayvali Kilise ou pigeonnier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce", *Cahiers Archéologiques*, 15 (1965), pp. 97-154.
- THIRION, J., "Observations sur les fragments sculptés du portail de Souillac", *Gesta*, XV 1 /2 (1976), pp. 161-171.
- THOMAS, A., voz "Würzel Jesse", *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 4, Freiburg am Brisgau, 1972, pp. 549-558.
- THOMAS, K., "Introduction", *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to Present Day* (edited by Jan Bremmer and Herman Roodenburg), Cambridge, 1991, pp. 1-14.
- Träume im Mittelalter. Ikonologischen Studien* (herausgegeben von A. Paravicini Bagliani und G. Stabile), Stuttgart, 1989.
- TREXLER, R. C., "Träume der Heiligen Drei Könige", *Träume im Mittelalter. Ikonologischen Studien* (herausgegeben von A. Paravicini Bagliani und G. Stabile), Stuttgart, 1989, pp. 55-71.
- TRISTAN, F., *Les premières images chrétiennes. Du symbole à l'icône, IIe- VIe siècle*, Poitiers, 1996.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, M., "El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León", *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición celebrada en la Real Colegiata de San Isidoro de León del 18 de diciembre al 28 de febrero de 2001, vol. I, León, 2001, pp. 73-84.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, E., "The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón", *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, edited by Elizabeth C. Parker with the assistance of Mary B. Shepard, New York, 1992, pp. 111-145.
- ID., "Lament for a lost Queen: the sarcophagus of Doña Blanca in Nájera", *Memory and the Medieval Tomb*, edited by Elizabeth Valdez del Alamo with Carol Stamatis Pendergast, Cambridge, 2000, pp. 43-79.
- ID., "Triumphal visions and monastic devotion: The Anunciation relief of Santo Domingo de Silos", *Gesta*, XX1 X/2 (1990), pp. 167-188.

- ID., “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1088-1988* (Col. “Studia Silensia. Series Maior”, I), Abadía de Silos, 1990, pp. 173-202.
- VALLEJO BOZAL, J., “El ciclo de Daniel en las miniaturas del códice”, *Codex Biblicus Legionensis: Veinte Estudios*, León, 1999, pp. 175-186.
- ID., “Contribution à l’étude de la transmission des cycles bibliques du haut moyen âge. Les enluminures du Livre de Daniel dans la Bible mozarabe de 960”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40 (1997), pp. 159-174.
- VAUCHEZ, A., *Les laïcs au Moyen Âge. Pratiques et expériences religieuses*, Paris, 1987.
- Vidrieras medievales en Europa* (dirigido por X. Barral i Altet), Madrid, 2003.
- VILA DA VILA, M., *La iglesia románica de Cambre*, La Coruña, 1986.
- VIÑAYO GONZÁLEZ, A., *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro-León*, León, 1979.
- ID., *San Isidoro de León, panteón de reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*, León, 1995.
- WATSON, A., *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London, 1934.
- WATT, W. M., *Mahoma. Profeta y hombre de estado*, London, 1967.
- WEBB, R., “Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre”, *Word and Image*, 15 (1999), 7-18.
- WEBER, G., *Kaiser, Träume und Visionen in Prinzipat und Spätantike*, Stuttgart, 2000.
- WERCKMEISTER, O. K., “Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever”, *Studi Medievali*, 3. serie, 14 (1973), pp. 565-626.
- WILLIAMSON, P., *The Medieval Treasury: The Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum*, London, 1986.
- WOODFORD, S., *Images of myths in classical antiquity*, Cambridge, 2003.
- YARZA LUACES, J., “La crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII”, *Archivo Español de Arte*, 185 (1974), pp 13-37.

- ID., “La escultura monumental de la catedral calceatense”, *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 153-205.
- ID., “Iconografía del claustro románico”, *Claustros románicos hispanos*, León, 2003, pp. 47-65.
- ID., “Las miniaturas de la Biblia de Burgos”, *Archivo Español de Arte*, 166 (1969), pp. 185-203.
- ID., “Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)*, XXXIV-XXXV (1969), pp. 217-229.
- ID., “La Virgen en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII”, *Trazas y Baza*, I (1972), pp. 19-32.
- YZQUIERDO PERRÍN, R., “Estatua yacente”, *La Ribeira Sacra. Esencia de espiritualidad en Galicia*, Lugo-Orense, 2004, pp. 385-387.
- ID., “La Ribeira Sacra lucense hasta finales de la Edad Media”, *La Ribeira Sacra. Esencia de espiritualidad en Galicia*, Lugo-Orense, 2004, pp. 221-245.
- ZALUSKA, Y., *Manuscrits enluminés de Dijon*, Paris, 1991.

VII. ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

et al.	= y otros
c.	= <i>circa</i>
caps.	= capítulos
cols.	= columnas
coord.	= coordinado
ed.	= edición
fig.	= figura
fol./s	= folio/s
ID.	= <i>idem</i>
lám.	= lámina
MNAC	= Museo Nacional de Arte de Cataluña
Ms.	= manuscrito
n.	= nota
<i>Op. cit.</i>	= obra citada
p./pp.	= página/s
PL	= Patrología Latina
r.	= recto
s./ss.	= siguiente/s
t.	= tomo
s.l.	= sin lugar
v.	= vuelto
vol./s	= volumen/es

VIII. ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1. Sueño de Teófilo. Abadía de Souillac, relieve de la portada.....
- Fig. 2. Árbol de Jesé. Silos, monasterio de Santo Domingo. Relieve de uno de los machones del claustro.....
- Fig. 3. Sueño de José. Capadocia, iglesia de Ayvali Kilise, bóveda de la capilla sur. Dibujo realizado por N. THIERRY, Op. cit., pp. 33-69.....
- Fig. 4. Primer sueño de José. Soria, iglesia de Santo Domingo, fachada occidental, tercera arquivolta.....
- Fig. 5. Anunciación. Procedente del claustro de la catedral de Santa María de Solsona. Reconstrucción de S. MORALEJO, “De Sant Esteve...”, p. 105.....
- Fig. 6. Tímpano con Epifanía. Agüero (Huesca), iglesia de Santiago, portada occidental.....
- Fig. 7. Tímpano con Epifanía. Gredilla de Sedano (Burgos).....
- Fig. 8. Biblia románica de Burgos, 1175. Biblioteca Pública del Estado en Burgos, f. 8v.....
- Fig. 9. Sepulcro de Blanca de Navarra. Vírgenes necias. Nájera, monasterio de Santa María la Real.....
- Fig. 10. Cartulario. Sueño del obispo Auberto de Avranches. Avranches, Bibliothèque Municipale, Ms. E. Le Héricher 210, f. 4v.....
- Fig. 11. Dibujos. Figuras egipcias con gestos de dolor. Recogidos en D. BONATZ, B. DOMINICUS y R. HURSCHMANN, Op. cit., cols. 828-832.....
- Fig. 12. Panel de bronce. Dolor de Adán y Eva. Pisa, catedral, puertas de bronce.....
- Fig. 13. Capitel con dolor de Adán. Tudela, Colegiata de Santa María, portada del Juicio.....

- Fig. 14. Dibujos de sellos. Precedentes de Daniel. Sellos minoicos y de Grecia continental. Recogidos en J. STORCH DE GRACIA, Op. cit., p. 69
- Fig. 15. Clave con escena de Daniel en el foso de los leones. Cambre (La Coruña), iglesia de Santa María, portada occidental.....
- Fig. 16. Escena de Natividad. Silos, abadía de Santo Domingo, capitel del claustro
- Fig. 17. Escena de Natividad. Silos, abadía de Santo Domingo, tímpano suelto.....
- Fig. 18. Escena de Natividad. La Charité-sur-Loire, abadía de Notre-Dame, portada, dintel.....
- Fig. 19. Relieve de los vencidos. Roma, arco de Constantino.....
- Fig. 20. Tímpano con descendimiento. Ribe (Dinamarca), catedral, portada sur.....
- Fig. 21. Marías ante el sepulcro vacío. Novgorod, catedral, puertas de bronce
- Fig. 22. Escena de parto. Cervatos (Cantabria), canecillo, dibujo. A. GÓMEZ GÓMEZ, Op. cit., p. 94

IX. ÍNDICE DE LÁMINAS

- Lám. 1. Biblia de 1162. Sueño de Nabucodonosor. León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, Ms. 3. II, f. 152v
- Lám. 2. Árbol de Jesé. Santo Domingo de la Calzada, catedral, soporte de la girola
- Lám. 3. Árbol de Jesé. Catedral de Santiago de Compostela, Pórtico de la Gloria, parteluz.....
- Lám. 4. Profetas. Catedral de Santiago de Compostela, puerta santa, relieves.....
- Lám. 5. Sueño de José. Monasterio de San Juan de la Peña, claustro, capitel de la galería norte
- Lám. 6. Segundo sueño de José. Soria, iglesia de Santo Domingo, fachada occidental, tercera arquivolta
- Lám. 7. Anunciación. Villasayas (Soria), iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Galería porticada
- Lám. 8. Tímpano con Epifanía. Ahedo de Butrón (Burgos), iglesia parroquial
- Lám. 9. Tímpano con Epifanía. Catedral de Santiago de Compostela, capilla de la Corticela
- Lám. 10. Capitel con Epifanía. Santo Domingo de la Calzada, catedral
- Lám. 11. Tímpano con Epifanía. Bañares (La Rioja), ermita de Santa María la Antigua
- Lám. 12. Relieve con Epifanía. Fidenza (Emilia-Romaña), catedral, fachada occidental
- Lám. 13. Sueño de los Magos. Benavente, iglesia de San Juan del Mercado, portada meridional.....

- Lám. 14. Vírgenes necias. Santo Domingo de la Calzada, catedral, capitel de un pilar de la girola.....
- Lám. 15. Capitel con la condena de Pedro. Santo Domingo de la Calzada, catedral, exterior de la girola.....
- Lám. 16. Vidriera. Sueño del leproso. Canterbury, catedral, capilla de la Trinidad.....
- Lám. 17. Sepulcro de Fernando II. Catedral de Santiago de Compostela. Capilla de las reliquias.....
- Lám. 18. Sepulcro de Raimundo de Borgoña. Catedral de Santiago de Compostela. Capilla de las reliquias.....
- Lám. 19. Sepulcro de Alfonso IX. Catedral de Santiago de Compostela. Capilla de las reliquias.....
- Lám. 20. Friso con escenas del Génesis. Dolor de Adán y Eva. Módena, catedral, fachada occidental.....
- Lám. 21. Pintura mural con la negación de Pedro. León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón Real.....
- Lám. 22. Escena de la Crucifixión. Soria, iglesia de Santo Domingo, arquivolta de la portada.....
- Lám. 23. Descendimiento de la cruz. Erill la Vall (Lérida), iglesia de Santa Eulalia. Copia del original conservado en el MNAC.....
- Lám. 24. Escena de parto. Corullón (León), iglesia de San Miguel.....
- Lám. 25. Capitel con escena de dolor físico. Carrión de los Condes, iglesia de Santiago, fachada occidental.....
- Lám. 26. Figura suelta descontextualizada. Sangüesa, iglesia de Santa María, portada de la fachada occidental.....

Lám. 27. Relieve con personaje descontextualizado. Zamora, iglesia de san
Cipriano.....

Lám. 28. Canecillo con escena decorativa. Butrera (Burgos), iglesia de
Nuestra Señora la Antigua.....

X. LÁMINAS



Lám. 1. *Biblia de 1162*. Sueño de Nabucodonosor.
 León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, Ms. 3. II, f. 152v.



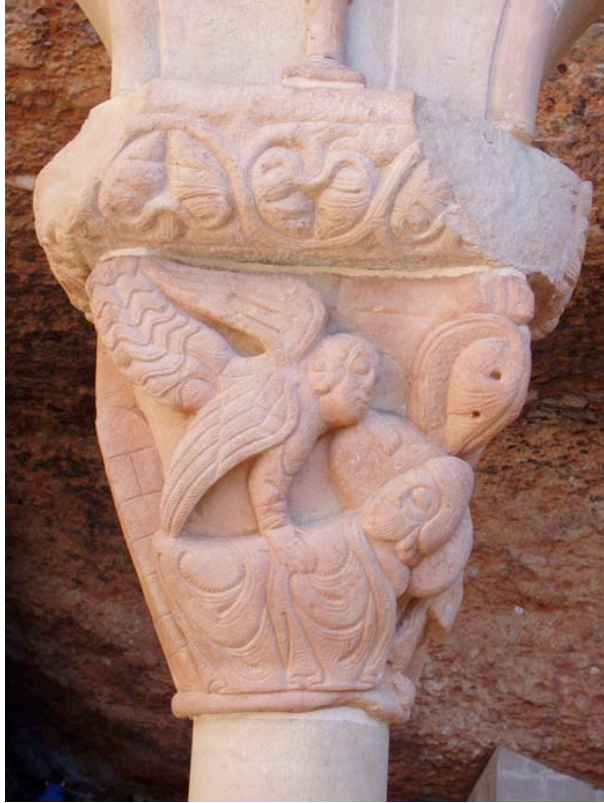
Lám. 2. Árbol de Jesé.
 Santo Domingo de la Calzada, catedral, soporte de la girola.



Lám. 3. Árbol de Jesé.
Catedral de Santiago de Compostela, Pórtico de la Gloria, parteluz.



Lám. 4. Profetas.
Catedral de Santiago de Compostela, puerta santa, relieves.



Lám. 5. Sueño de José.
Monasterio de San Juan de la Peña, claustro, capitel de la galería norte.



Lám. 6. Segundo sueño de José.
Soria, iglesia de Santo Domingo, fachada occidental, tercera arquivolta.



Lám. 7. Anunciación.
Villasayas (Soria), iglesia de Nuestra Señora de la Asunción.
Galería porticada.



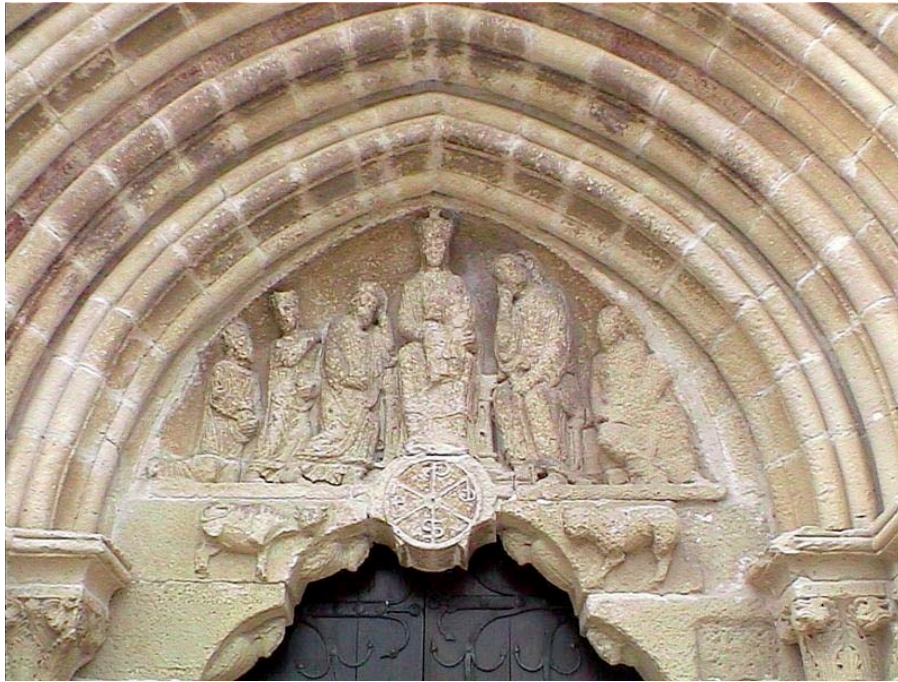
Lám. 8. Tímpano con Epifanía.
Ahedo de Butrón (Burgos), iglesia parroquial.



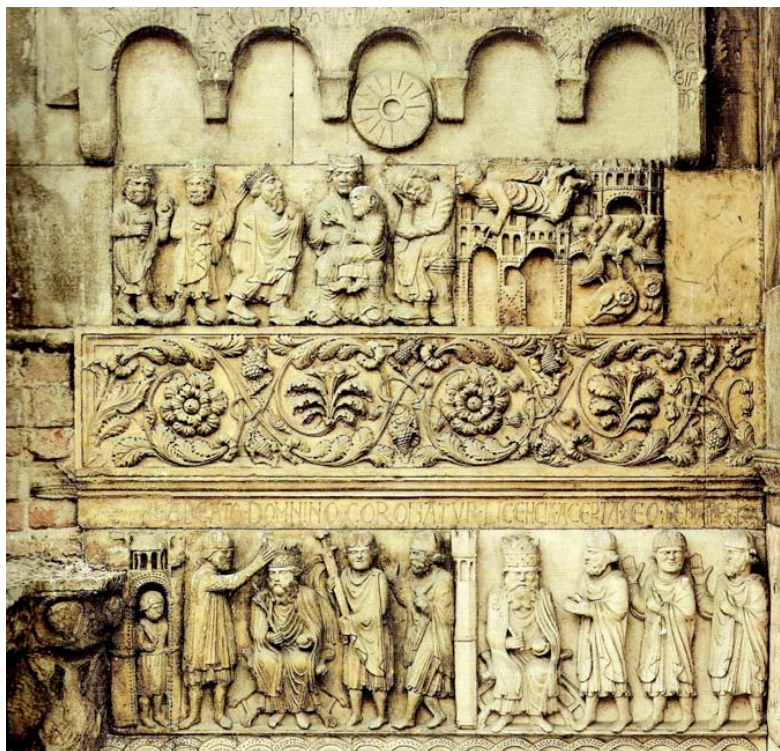
Lám. 9. Tímpano con Epifanía.
Catedral de Santiago de Compostela, capilla de la Corticela.



Lám. 10. Capitel con Epifanía.
Santo Domingo de la Calzada, catedral.



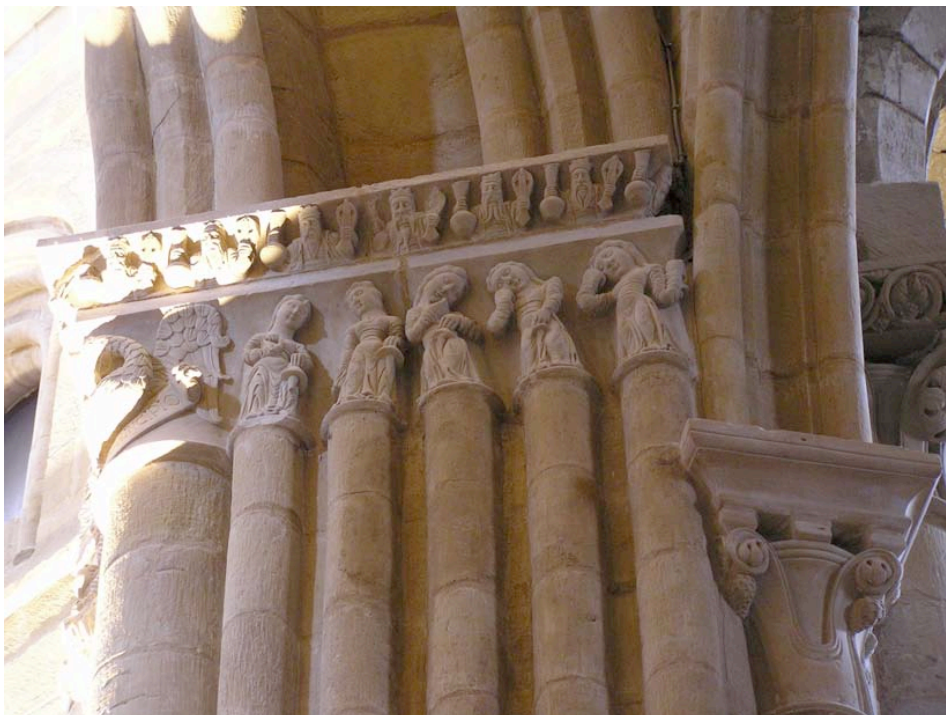
Lám. 11. Tímpano con Epifanía.
Bañares (La Rioja), ermita de Santa María la Antigua.



Lám. 12. Relieve con Epifanía.
Fidenza (Emilia-Romagna), catedral, fachada occidental.



Lám. 13. Sueño de los Magos.
Benavente, iglesia de San Juan del Mercado, portada meridional.



Lám. 14. Vírgenes necias.
Santo Domingo de la Calzada, catedral, capitel de un pilar de la girola.



Lám. 15. Capitel con la condena de Pedro.
Santo Domingo de la Calzada, catedral, exterior de la girola.



Lám. 16. Vidriera. Sueño del leproso.
Canterbury, catedral, capilla de la Trinidad.



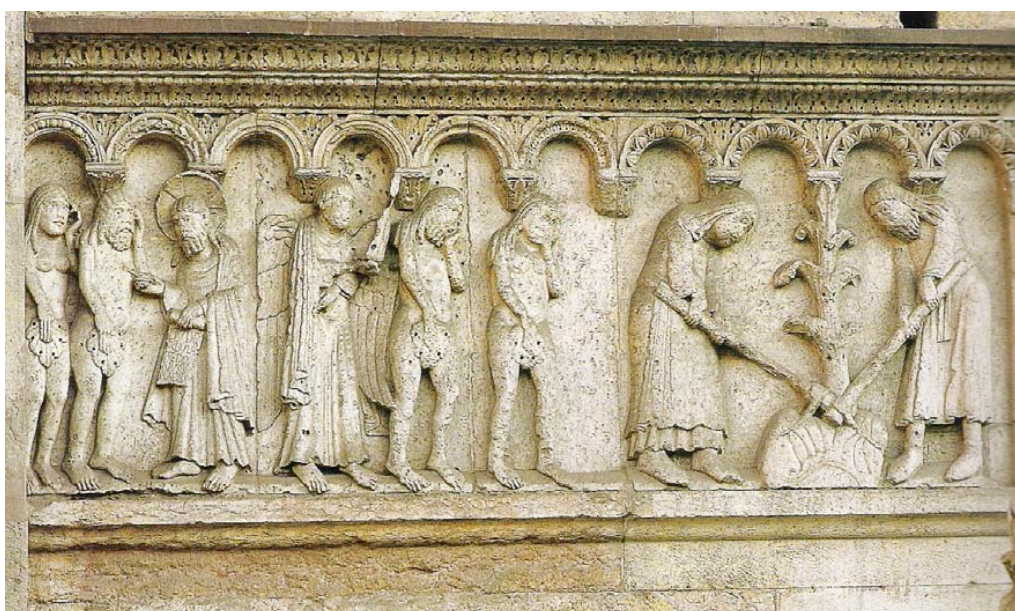
Lám. 17. Sepulcro de Fernando II.
Catedral de Santiago de Compostela. Capilla de las reliquias.



Lám. 18. Sepulcro de Raimundo de Borgoña.
Catedral de Santiago de Compostela. Capilla de las reliquias.



Lám. 19. Sepulcro de Alfonso IX.
Catedral de Santiago de Compostela. Capilla de las reliquias.



Lám. 20. Friso con escenas del Génesis. Dolor de Adán y Eva.
Módena, catedral, fachada occidental.



Lám. 21. Pintura mural con la negación de Pedro.
León, Real Colegiata de San Isidoro, Panteón Real.



Lám. 22. Escena de la Crucifixión.
Soria, iglesia de Santo Domingo, arquivolta de la portada.



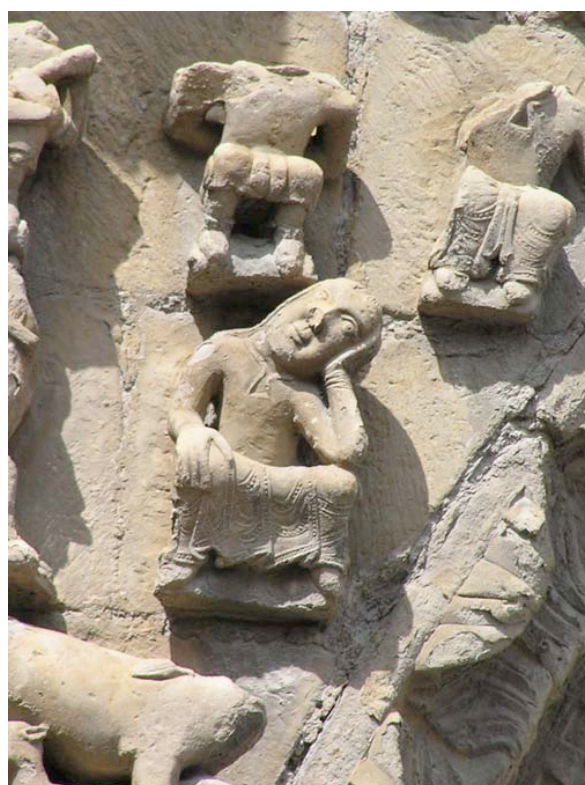
Lám. 23. Descendimiento de la cruz.
Erill la Vall (Lérida), iglesia de Santa Eulalia.
Copia del original conservado en el MNAC.



Lám. 24. Escena de parto.
Corullón (León), iglesia de San Miguel.



Lám. 25. Capitel con escena de dolor físico.
Carrión de los Condes, iglesia de Santiago, fachada occidental.



Lám. 26. Figura suelta descontextualizada.
Sangüesa, iglesia de Santa María, portada de la fachada occidental.



Lám. 27. Relieve con personaje descontextualizado.
Zamora, iglesia de san Cipriano.



Lám. 28. Canecillo con escena decorativa.
Butrera (Burgos), iglesia de Nuestra Señora la Antigua.